

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2055>ENSAYO¹

La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»

Didanwy Kent Trejo

A lxs colorines²

Mis pasos en esta calle

Resuenan

En otra calle

Donde

Oigo mis pasos

Pasar en esta calle

Donde

Sólo es real la niebla.

—Octavio Paz

Pag.

108

La noción³ de 'experiencia teatral' por su carácter plurisemiótico, apunta en varios sentidos a la vez; de hecho, la sola palabra 'experiencia' entraña una diversidad de significados. El presente ensayo propone situar la *experiencia* teatral en sus diversas modalidades, implicando no sólo los acontecimientos teatrales⁴ y sus procesos creativos, sino también las investigaciones en torno a ellos, los procesos de enseñanza y aprendizaje, el ejercicio de la crítica teatral —en fin, todas aquellas *experiencias* que de un modo u otro se relacionan con el fenómeno teatral—. En la primera parte de este texto busco establecer, desde una reflexión teórica y filosófica, la *experiencia* teatral como un territorio de lo sensible y como un medio privilegiado para la permanencia, migración y transformación de las imágenes.

¹ Nota aclaratoria: Este ensayo fue merecedor de una mención honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2017 (CITRU-Paso de Gato-Artezb lai). Por razones desconocidas, la editorial Artezb lai, cuyo acuerdo con el premio implicaba la publicación del ensayo ganador y de los dos ensayos que recibieron mención honorífica, no ha cumplido en estos seis años con su compromiso editorial. El ensayo se publica aquí íntegro, sin modificaciones del texto original; algunas de las ideas que formulé por primera vez en este texto fueron trabajadas con mayor profundidad en algunos artículos posteriores; en algunos casos mi pensamiento se ha modificado sustancialmente, sobre todo en lo que respecta a las reflexiones sobre el espacio digital que tras le experiencia de la pandemia ha cobrado otros matices; sin embargo, en un deseo de respetar el aliento que le animó inicialmente, dejo estas letras sin intervención alguna. (Véase Didanwy KENT (2019), "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral", en Jorge Dubarti (Coord. y Ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"; Didanwy KENT (2021), "La «experiencia» de los cuerpos que danzan: "el tocar" en tiempos de 44 contingencia", en Hayde Lachino y Lúcia Matos (Eds.), *Danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*, Universidad Nacional Autónoma de México.)

² Este ensayo está dedicado a lxs estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) que hospitalariamente me recibieron como profesora en el año 2017. A esas generaciones en específico es a las que nombré en aquel momento *Lxs colorines*; es a ellxs a quienes debo en gran medida la fermentación de estas ideas por los intercambios en las aulas.

³ Distingo aquí *noción de concepto* siguiendo a Jacques Derrida, que en sus disertaciones en torno al "archivo" nos invita a pensar en la diferencia entre el rigor del concepto y la relativa indeterminación de la noción. Los conceptos o definiciones fijan un significado, a diferencia de las nociones, que implican una apertura, una plurisemisiosis. Véase Derrida (1997: 16).



Propongo la comprensión de esta *experiencia* como un fenómeno que oscila, de manera incesante, entre la «resonancia» y la «repercusión».

Las consideraciones teóricas y filosóficas sobre la noción de experiencia teatral, que se harán en esta primera parte, buscan situar al lector en un marco epistémico concreto para arribar a la reflexión crítica que realizaré en la última parte de este ensayo a partir del concepto de «respectador», que propongo como una forma posible de situarnos ante la *experiencia* teatral en sus diversas modalidades. Resulta indispensable, por lo tanto, comenzar por aclarar qué se entenderá por *experiencia teatral* en el marco de este ensayo.

De forma coloquial solemos vincular la noción de experiencia a la acumulación de saberes o de emociones. Resulta curioso observar que cuando hablamos de experiencia casi siempre nos referimos a ésta en pasado: hablamos sobre las experiencias que hemos tenido como algo que se ha sedimentado; de lo vivido más que de lo viviente. Aún más, decimos que alguien que posee experiencia es aquél que ha logrado un cierto grado de conocimiento en torno a algo: es decir, es un experto. Si acudimos a la etimología de *experiencia*, encontraremos que comparte la raíz latina *per* con las palabras *experimento*, *experto* y *perigroso* (*pericoloso*).

En este texto me interesa atender la noción de experiencia no sólo como acumulación de saberes sino también en este último sentido, es decir, como apertura a lo desconocido, al ámbito del *pericolo* ('peligro, riesgo'). Para *experienciarse* en el sentido activo es necesario aventurarse a lo inexplorado, *experimentar* lo ilusorio y lo incierto. Implica también entonces la capacidad de aprehender la propia vivencia, atender lo viviente; se constituye de pensamientos, sentimientos y sensaciones.⁵

Ahora bien, dado que desde su origen el teatro remite a lo ancestral, y su naturaleza es indisociable de su carácter antropológico, hablar de *experiencia* teatral necesariamente implica concebirla como un fenómeno regido bajo las leyes de la cultura viviente, es decir, bajo su naturaleza transitoria.⁶ La especificidad de la *experiencia* teatral, que hasta cierto punto la hace diferenciarse de otras *experiencias* artísticas,⁷ es que en ella está involucrada necesariamente una colectividad. Esto es, desde un planteamiento ontológico, la *experiencia* teatral es aquella en la que el ser se abre a lo desconocido en compañía de otros seres. Al respecto, Jorge Dubatti (2012) señala: "En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La diferencia con la literatura es que no existe teatro 'craneal', 'solipista', es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división de trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto" (28-29).

Dado el carácter colectivo de las artes escénicas y performativas en las que se evidencia un entretrejo de correlaciones humanas en vínculo con el acontecer del mundo, hablar de *experiencia* teatral, desde mi punto de vista, implica atender los flujos de lo vivido y lo viviente. Dicha experiencia es por un lado sedimentación y acumulación y, por otro, apertura constante a lo desconocido. Es decir, la *experiencia* en torno a la cual propongo reflexionar es aquélla que percute, deja huella, pero a la vez aquélla que se mantiene abierta a lo desconocido, lo *pericoloso*. De esta manera, las insistentes cursivas en

⁴ Por *acontecimientos teatrales* cabe destacar que estoy apuntando a una noción expandida de teatro, es decir, tanto los acontecimientos usualmente catalogados como teatrales, en todos los formatos (teatro de sala, teatro de calle, teatro documental, microteatro, etcétera), así como todos aquellos acontecimientos de las artes escénicas tales como ópera, danza, circo, narradores orales, e incluso aquéllos que podrían considerarse como teatro liminal, entre los que podrían figurar algunas prácticas sociales en el arte, la escena expandida y un largo etcétera. Aunque ciertamente para algunos podría resultar debatible expandir la noción de teatro hasta sus últimas consecuencias, para las intenciones argumentativas de este trabajo no resulta oportuno conceder un espacio a tal discusión.

⁵ Véase Tuan (1977: 6).

la palabra *experiencia* en este ensayo buscan ser una marca escritural que recuerde al lector que la *experiencia* teatral es ciertamente sedimento, memoria que se produce y se porta; pero también emancipación del canon, disposición al riesgo y pregunta abierta latente. Pero ¿de qué flujos estamos hablando? y ¿cómo situar lo vivido y lo viviente, lo que permanece y lo que se abre, en la *experiencia* humana con el teatro?

En este sentido me interesa comenzar por establecer que toda *experiencia* humana se instituye como una relación dinámica entre imágenes y medios. Me permito abrir un breve paréntesis para explicar esta enunciación a partir de algunos postulados de la *Bildwissenschaft*⁸: muchas de las discusiones teóricas actuales en torno a las imágenes se siguen estableciendo desde un sentido tan abstracto que éstas parecieran existir desprovistas de cuerpo, o bien confundirse con su expresión en medios técnicos concretos⁹. Este dualismo de la imagen remite a la idea de que éstas pueden ser separadas en imágenes interiores, endógenas propias del cuerpo, y exteriores, que necesitan un medio técnico para su expresión. Esta división sigue respondiendo a la antigua oposición cartesiana entre espíritu y materia. Si se busca entender la imagen en su sentido antropológico es necesario comenzar por abolir tal división.

Desde la *Bildwissenschaft*, o ciencia de la imagen, cuyo precursor es Aby Warburg, las imágenes son concebidas como cargas energéticas, capaces de transportar las emociones fundamentales humanas¹⁰ migrando de una forma a otra y encontrando su expresión en los medios que las portan. La migración de las imágenes se da como resultado de un proceso simbólico que involucra a los seres humanos en su individualidad, pero también en su colectividad. Si bien la *experiencia* con imágenes se basa en una percepción individual en la cual les otorgamos un significado personal, siempre están sujetas inevitablemente a la determinación de las condiciones en que las percibimos. Es decir, cuando las imágenes son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a hacerlas propia; sin embargo, no sólo percibimos el mundo como individuos: lo hacemos también de manera colectiva, ya que nuestra percepción está supeditada a la forma determinada en que se nos presenta el mundo según la época en la que vivimos.

Es en este sentido que la división entre imágenes interiores y exteriores no tiene cabida; debemos entender la *experiencia* con las imágenes como un proceso dinámico y orgánico indivisible entre el hacer, sentir, pensar, percibir y plasmar de los seres humanos a través del tiempo, es decir, desde su cualidad intermedial.¹¹

⁶ Considero que dicha naturaleza es transitoria, que no efímera, pues, aunque los acontecimientos teatrales sean de naturaleza efímera, el teatro, como fenómeno que ha permanecido a través de los tiempos, debe considerarse más bien como en un tránsito permanente.

⁷ Cabe destacar que en el caso de las artes cinematográficas la *experiencia* artística también implica durante el proceso creativo la reunión en convivio de cuerpos, no así en sus acontecimientos.

⁸ La *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen surge a partir del trabajo del psichistoriador del arte Aby Warburg, cuyo legado se sitúa en dos tradiciones que recogen su pensamiento. Por un lado, la tradición inglesa a la que pertenecen Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Michael Baxandall, entre otros, que han centrado su atención en el problema de la transmisión de la iconografía antigua hacia la cultura europea —temática que Warburg abordó profusamente tanto en su libro *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, como en múltiples escritos que pueden encontrarse en su biblioteca—, así como en otras temáticas abordadas por este autor. Por otro lado, la tradición alemana que surgió alrededor de 1970, encabezada por la pugna que Martin Warnke inició por rescatar el pensamiento de Warburg, centrándose en la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen. Entre los autores actuales más destacados que pertenecen a esta corriente se encuentran Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp, cuyos estudios han permitido ampliar las visiones sobre las posibilidades teóricas de la imagen.

⁹ La distinción entre *picture* e *image* que realiza W. J. T. Mitchell en su teoría de la imagen (*picture theory*) sin duda aportó grandes posibilidades para entender los diversos planos de la imagen, aunque dado que esta distinción lingüística en otras lenguas no existe, resulta difícil aplicar dicha teoría en textos que no sean de habla inglesa. En alemán *Bild*, así como en español *imagen*, son el único término que tenemos para referirnos de igual manera al cuadro colgado en la pared que a la imagen que contiene, así como a las imágenes internas del ser humano.

¹⁰ Un concepto básico en el pensamiento warburgiano es el de la *Pathosformel*, que ha sido traducido al español como *formula emotiva* o *fórmula del pathos*. Este tipo de fórmulas remite a la genealogía de las expresiones humanas (emociones fundamentales) que tienen un gran contenido expresivo como el miedo, el dolor, la ira o la pasión. Warburg señala que hay ciertas imágenes que sobreviven como síntomas u obsesiones a lo largo de la historia. Dichas imágenes se expresan a través de fórmulas del *pathos* que plasman en el arte las pasiones humanas.

¹¹ Decir que la imagen es intermedial implica entenderla como un flujo, es decir, bajo una lógica de red, donde los medios que la portan pueden ser de muy diversas naturalezas ofreciendo una *experiencia* medial ya sea visual, táctil, sonora, olfativa, etcétera.

La perspectiva antropológica de la imagen, que no debe confundirse con la disciplina de la antropología, fija su atención en la praxis de la imagen, en los reusos, resignificaciones y reconfiguraciones que ésta ha tenido en su relación inherente a la vida humana y, por lo tanto, a los procesos sociales, culturales, psicológicos y políticos que dicha existencia implica. Hans Belting (2007) lo expresa de la siguiente manera: “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta” (14). En este sentido, sólo podrá comprenderse qué es una imagen si se logra restituirla a su región ontológica original como ciencia del devenir de lo sensible, ya que una imagen de la naturaleza, una imagen teatral, cinematográfica o pictórica y una imagen interna guardan un parentesco ontológico común:

La experiencia en el mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte, a una experiencia medial. Los medios conllevan una forma temporal dinámica determinada por los ciclos históricos de la propia historia de los medios. [...] Cada medio acarrea su forma temporal como si la llevara grabada en relieve. Así pues, las cuestiones de los medios son desde su origen cuestiones de la historia de los medios. (Belting, 2007: 35)

Hablar de la migración de la imagen es también hablar de la historia de los medios y por lo tanto de la historia de los cuerpos y las sociedades. En cualquier disciplina o lenguaje artístico es posible observar el cambio de medios que a lo largo de la historia se ha dado ligado a las tecnologías propias de cada época y, por lo tanto, a la relación de los seres humanos con los medios, pues toda tecnología es finalmente humana.

En el ámbito de las artes teatrales y performativas para la comprensión de sus procesos creativos y de sus acontecimientos escénicos, desde el punto de vista de su desarrollo histórico, resulta indispensable atender las configuraciones mediales en vínculo estrecho con la producción de imágenes. Cabe destacar que la insistencia en incorporar como parte fundamental de la reflexión en torno al teatro sus configuraciones mediales, en el sentido de las tecnologías empleadas en sus discursos, no se trata, como bien señala Josefina Alcázar (2011), “de establecer un determinismo tecnológico, sino de señalar la compleja interacción que existe entre tecnología y cultura, de analizar cómo los cambios históricos conllevan modificaciones en la percepción sensorial” (14). Y en el marco de este ensayo, de subrayar el papel protagónico que estas configuraciones mediales tienen para la comprensión de la *experiencia* teatral, como un territorio en el que se experimentan las imágenes como formas de lo sensible. Resulta importante aclarar que cuando estoy hablando de tecnologías y medios, de ninguna manera me estoy refiriendo tan sólo a las “nuevas tecnologías” o “nuevos medios”,¹² en vínculo con los dispositivos

¹² Porque, como apunta Hans Belting (2007), “Con frecuencia los nuevos medios no son otra cosa que un espejo del recuerdo pulido recientemente en el que las imágenes antiguas perviven de manera distinta que en los museos, las iglesias y los libros. Así surge en el umbral entre los medios de las imágenes actuales y los antiguos, una nueva dinámica que convoca también de nuevo a aquellas imágenes que hoy ya no pueden producirse” (12).

electrónicos empleados en una puesta en escena, sino también, y sobre todo, a las lógicas de empleo de la *techné*,¹³ es decir, a la aplicación de habilidades y conocimientos humanos en la poíesis teatral. Ya que como se puede suponer, desde tiempos remotos se han aplicado tecnologías de diversa índole al ámbito escénico. Ana María Martínez de la Escalera (2006) en el siguiente fragmento nos da un ejemplo de ello:

una serie de elementos de tramoya con nombres muy curiosos que nos recuerdan la vida en alta mar, lo que no es casual ya que en cuanto los teatros dotaron con telones de todo tipo, sujetos movidos por cuerdas y poleas, no hubo nada más lógico que llamar por su utilización expedita y correcta a marinos acostumbrados al trabajo de izar velámenes complicados. Los primeros tramoyistas eran marinos profesionales que heredaron al nuevo oficio términos como cornamusas, toletes y también el nombre de los nudos para amarrar el enmarañado mundo de cuerdas fundamento de los rápidos cambios de escena fuera de los ojos del público. (188)

Comprender la vida de las imágenes desde las perspectivas recién expuestas implica atender su doble naturaleza: como imágenes que se desplazan en un continuo movimiento a través del tiempo, pero también como imágenes que se expresan en el instante de su acontecer, sin perder de vista que los medios son sus portadores y anfitriones, y que por lo tanto las imágenes son siempre imágenes intermediales: “El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una misma moneda” (Belting, 2007: 16).

Ahora bien, aunque las nociones de imagen y medio sin duda merecerían una problematización mucho más amplia y profunda,¹⁴ esto excede los propósitos de este ensayo. Por el momento baste con destacar que el teatro, por ser “mirador de lo humano”,¹⁵ se sitúa como una de las expresiones culturales y artísticas privilegiadas para que habiten las imágenes, un sitio para la representación de las emociones y los conflictos fundamentales de los seres humanos. Como un medio poderoso para la transformación, migración y desplazamiento de la carga energética de las imágenes.

En este sentido se puede aseverar que las artes escénicas y performativas poseen una enunciación multimedial. Ya sea que entendamos medios como herramientas,¹⁶ como lenguajes y disciplinas artísticas, y/o como contextos culturales, el teatro conjuga siempre una multiplicidad de medios en su enunciación. De hecho, desde el punto de vista de Chiel Kattenbelt, el teatro puede ser comprendido como un hipermedio que “pone en escena” muchos medios, planteando múltiples modalidades de experiencia.

El teatro se distingue, entre otras artes y medios, de su capacidad de poner en escena, a partir de un proceso de teatralización, los medios, incorporándolos

¹³ “En la antigüedad los griegos designaban con la palabra *techné* a la comunicación de conocimientos y habilidades profesionales. En ese entonces las bellas artes y las artes aplicadas formaban una unidad, un solo saber: el saber humano” (Alcázar, 2011: 9).

¹⁴ Para una profundización de la discusión en torno a las relaciones entre medios e imagen se puede abreviar de los estudios intermediales (*intermediality studies*). Las perspectivas que esta corriente de estudios ofrece al campo de artes escénicas y performativas son sumamente interesantes; aunque en este ensayo me resulta imposible profundizar en el tema, las investigaciones que he realizado en este campo de estudios se pueden consultar en Kent Trejo (2012; 2016).

¹⁵ “Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *théaomai* remite al *ver aparecer*: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se ven *aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja” (Dubatti, 2012: 26).

¹⁶ Como se apuntaba hace unos momentos cuando nos referíamos a los medios en su relación con la tecnología. Sin embargo, desde los estudios intermediales la noción de medio se ha discutido desde múltiples perspectivas. Véase, por ejemplo, Wiesing (2014).

bajo las condiciones de su medio específico, sin transformarlos y sin abandonar su propia especificidad de vitalidad del aquí y ahora. (Nelson, 2010: 19; traducción propia).

En este sentido podemos afirmar que los fenómenos teatrales, en toda su amplia gama de expresiones, convocan a una experiencia medial que se distingue de otras experiencias mediales estéticas al regirse principalmente por las leyes de la cultura viviente. La experiencia teatral implica la reunión de cuerpos vivos. Desde la perspectiva de Jorge Dubatti (2012),

Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el televisivo, etcétera), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que constituyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer. (21)

Yo agregaría que no sólo en los acontecimientos de las artes escénicas y performativas se dan estas relaciones de convivio; también en el transcurso de los procesos creativos para dichos acontecimientos resulta indispensable la presencia física de los cuerpos, así como en los procesos de investigación para el estudio y análisis de los fenómenos teatrales.¹⁷ De tal manera que en las diversas modalidades de las experiencias ligadas al teatro las correlaciones entre medios e imágenes, es decir los flujos entre “lo vivido” y “lo viviente”, tienen como centro medular el cuerpo humano. Si comprendemos al ser humano, a partir de la *Antropología de la imagen* de Hans Belting, como el lugar privilegiado de las imágenes, debemos reconocer entonces que el cuerpo humano es el territorio en el que éstas cobran su sentido vivo como formas de lo sensible. De tal forma que, así como hablar de imágenes es necesariamente hablar de medios, también es hablar de cuerpos: “El cuerpo continúa siendo el eslabón en una historia medial de las imágenes en las que aparecen juntos técnica y conciencia, medio e imagen. Las imágenes existen en la historia doble de la producción mental y material de imágenes” (Belting, 2007: 37-38). Entender las diversas configuraciones que adquieren las imágenes a través del tiempo en las manifestaciones teatrales, empleando medios diversos de acuerdo con la época en la que se gestan, implica también comprender que los cambios en la experiencia de la imagen expresan por añadidura cambios en la experiencia de los cuerpos.¹⁸

¹⁷ Coincido con los planteamientos de Jorge Dubatti (2014), que retomando el término de María Teresa Sirvent habla de la figura del investigador participativo, definiéndolo como “aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya sea como espectador, investigador de campo o gestor, político cultural” (128-129).

¹⁸ Es importante destacar que no sólo se trata de cuerpos humanos sino de cuerpos materiales, físicos.

Situar el teatro como un hipermedio en el que se transforman, gestan y transmiten las imágenes, como cargas energéticas portadoras de las emociones fundamentales humanas, nos permite advertir el potencial y trascendencia que puede tener la experiencia teatral en sus diversas modalidades. Pues como he anunciado desde la introducción a este texto, bajo la noción de *experiencia* teatral se abre un amplio compás en el que se incluye a aquellas y aquellos involucrados de una forma u otra en el acontecer del teatro: creadores (directores, dramaturgos, actores, performers, diseñadores escénicos y de sonido, técnicos, iluminadores, etcétera), docentes, alumnos, investigadores, críticos, espectadores, espectáculos, y un largo etcétera. Todos ellos vinculados de una u otra manera a la producción y supervivencia de las imágenes que habitan en el teatro.

Una vez enunciada la noción de *experiencia* teatral me dispongo a situarla, desde la propuesta de este ensayo, como un fenómeno pendular que gravita entre la *resonancia* y la *repercusión*. Explicar qué sentido tiene pensar la *experiencia* teatral en estos términos y qué perspectivas podría abrir para los involucrados en los procesos creativos, como para aquellos dedicados al ejercicio de la crítica o la investigación teatral, e incluso para los espectadores, implicará irnos adentrando en distintos niveles explicativos.

La *experiencia* teatral entre la «resonancia» y la «repercusión»

Comencemos pues por definir la «resonancia» para arribar a la comprensión de la *experiencia* teatral como un encuentro de «resonancias» en vínculo indisoluble con la «repercusión».

Resonancia

Con frecuencia escuchamos de manera coloquial el término de «resonancia» empleado para hablar de algo o de alguien, que cobró importancia por alguna acción; se usa también para aludir a la trascendencia de los hechos o la permanencia de las ideas. En el terreno de la acústica se le suele definir de manera simple como la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos: es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren. Todos los cuerpos o materias físicas tienen lo que se denomina *frecuencia de resonancia*: una pared, un edificio, una copa, un puente, el cuerpo humano. Si trascendemos el plano de lo sonoro, podemos decir que la *resonancia* es una capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos de la materia; de hecho, ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes. Es un fenómeno que sólo existe en relación con la materia, por lo que no es posible pensarla en un solo cuerpo, ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente. La *resonancia* entonces es una capacidad de los cuerpos de vibrar en el que están poniéndose en juego distintas frecuencias. Lo que nos lleva a situarla como un fenómeno relacional en el que se requiere como condición indispensable que haya al menos dos cuerpos.

Para comprender el vínculo de la «resonancia» con la *experiencia* humana, que ya hemos establecido como una relación dinámica entre imagen y medio, resulta interesante notar que las primeras *experiencias* sensoriales que el ser humano tiene se dan

justamente a partir de las frecuencias de «resonancia» que percibe en el vientre materno, lo que nos indica que las primeras imágenes que guardamos en el cuerpo se dan a partir de las sensaciones que a través del oído y la epidermis llegan a nuestro cerebro. Eugenio Trías (2010) habla de la resonancia como primera percepción del ser humano en los siguientes términos:

La mujer, en su embarazo, se convierte en instrumento musical, donde su posición erguida, y su columna vertebral, permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el homúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones [...] La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. Su cuerpo erguido por el embarazo actúa como caja de resonancia, a modo de violonchelo erecto con voz de soprano. (138)

La *resonancia* es por lo tanto una propiedad fundamental de la vida humana¹⁹ que implica una materialidad para existir, es vibración que requiere una caja o cuerpo de «resonancia». El medio indispensable para dicho fenómeno por lo tanto es el cuerpo humano.

Desde mi perspectiva el teatro puede ser concebido como una «caja de resonancia», como lo es el vientre materno, por ser un espacio privilegiado para el encuentro con las frecuencias vibratorias que conectan al ser con lo ancestral, lo atávico. O como se había apuntado antes, como un territorio de encuentro con las cargas energéticas de las imágenes portadoras de las emociones fundamentales humanas. Resulta importante destacar que cuando asevero que el teatro se puede comprender como una «caja de resonancia» no es desde un plano metafórico solamente: estoy apuntando sobre todo a un fenómeno físico que acontece en los cuerpos.

En el plano de la «resonancia» se sitúa entonces la relación vibratoria de las imágenes, es el ámbito de la sensación y la circulación de los afectos, entendidos estos últimos como aquello que pasa por el cuerpo, más allá de la construcción de las emociones (en donde están ya involucrados una serie de procesos racionales). En palabras de Jean Paul Thibaud (2011):

Lo que estoy tratando de describir aquí no es la percepción, sino la sensación, no es la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos, sino más bien la forma en que sentimos y nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir. La dimensión “pática” [pathic] en lugar de la “gnóstica” [...] Por pático, Straus significa un modo de comunicación inmediata con el mundo. Contrariamente al componente gnóstico que involucra la apercepción y se dirige hacia las características objetivas de los entornos [surroundings], la esfera pática está en el lado de la afectividad y la sensación corporal, no es un modo de conocer. (s. p.)

La «resonancia» está ligada a la sensación, no hay sensación sin vibración y esta última puede ser sonido pero también es textura, color, luz, forma, etcétera. Las imágenes que

¹⁹ En su libro *Vers une cosmologie*, Eugène Minkowski expone lo siguiente: “Solemos hablar, para los fenómenos relacionados con la simpatía, de la armonía, de la resonancia, de la capacidad de vibrar al unísono con o para sintonizarse a sí mismo con un ambiente. Pero, ¿por qué utilizamos, en este ámbito, únicamente metáforas provenientes del mundo de los sonidos? Para mí, esta preferencia por las ‘metáforas’ acústicas, lejos de sorprender, parece totalmente naturales, tal como existen en el lenguaje que en cambio las crea. Esas metáforas revelan la identidad estructural entre los fenómenos del sincronismo vivido y el mundo de los sonidos; este último, como el primero, se basa en una propiedad fundamental de la vida: la resonancia” (citado en Thibaud, 2013: s. p.).

acontecen en el teatro no sólo se expresan a partir de medios visuales; son siempre intermediales, de tal manera que al situarlas como fenómenos relacionales de «resonancia» estoy apelando a su naturaleza sensible, a su potencia energética. “La sensación, después de todo no es más que una diferencia vibratoria capaz de resonar los órganos corporales y el sistema nervioso” (Thibaud, 2013: s. p.). La idea se vuelve precisa si atendemos el siguiente ejemplo:

Los constructores de órganos conocen perfectamente el poder de las vibraciones cuando se aseguran de que las notas bajas de tono del órgano no causarán demasiadas vibraciones fuertes en las vidrieras de la catedral, con el fin de evitar romperlas. Esto es para decir que los edificios o los lugares no son completamente inertes o pasivos, ya que responden a y amplifican determinadas frecuencias de resonancia. Por lo tanto, es necesario ajustar la intensidad de los sonidos del órgano al lugar. Al igual que la catedral que se mencionó anteriormente, el cuerpo mismo funciona como una cámara de resonancia que vibra a la estimulación de su entorno inmediato. En otras palabras, la resonancia involucra la capacidad del cuerpo de incorporar y ser afectado por las fuerzas vibratorias, su capacidad para interactuar con, ser penetrado por y participar en el ambiente actual. (Thibaud, 2013: s. p.)

De lo anterior se desprende que, así como el edificio o catedral que alberga un órgano participa de manera activa en el proceso de «resonancia», nuestro cuerpo funciona, no sólo como contenedor inerte o pasivo, sino como «caja de resonancia» que aporta y moldea la «resonancia», haciendo perdurar el efecto más allá de la *experiencia* inmediata. Decíamos ya antes que las personas tenemos un papel fundamental en la transmisión y pervivencia de las imágenes como formas de lo sensible; ahora podemos también decir que sin los cuerpos (de los actores, espectadores y de todos los involucrados en el acontecimiento teatral), «cajas de resonancia», la vibración fundamental de las imágenes, su «resonancia», es inexistente. No sólo los cuerpos que se encuentran ante las imágenes participan de la configuración de la «resonancia»; también los cuerpos involucrados en los procesos creativos y en el acontecimiento son fundamentales para que se produzca dicho fenómeno. Es decir, la «resonancia» está vinculada de manera sustancial a las *experiencias* de los cuerpos en los distintos procesos de la vida de las imágenes.

Dado que hemos situado también los procesos de estudio, análisis y crítica de los fenómenos teatrales, así como los procesos de enseñanza, dentro de la categoría de *experiencia* teatral, resulta importante subrayar que éstos también pueden comprenderse como un encuentro de «resonancias». Sobre todo, en el sentido de la *experiencia* que se mantiene abierta a la pregunta, al diálogo con la otredad. Pues qué es finalmente un proceso de aprendizaje y/o de investigación sino un encuentro con otras «cajas de resonancia». Entiéndase por esto ya sea el convivio regular entre alumnos y maestros, la lectura de un texto o el acercamiento a un archivo.²⁰

En suma, podemos decir que en el fenómeno de la «resonancia» están involucrados en una relación indisoluble la carga energética de una imagen que trae consigo la

²⁰ Para profundizar en el tema de la «resonancia» y las categorías de archivos, comprendidas desde mi propuesta epistemológica como “ecos” y “reverberaciones”, véase Kent Trejo (2016).

energía del tiempo en el que fue gestada, el fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo. También participan de este fenómeno las distintas frecuencias vibratorias que se producen en el cuerpo de aquél o aquéllos que están implicados en los distintos procesos de las imágenes. De tal manera que cuando hablamos de «resonancia», estaremos nombrando el fenómeno de los desplazamientos, cambios, mutaciones, migraciones, etcétera, de las imágenes comprendidas como cargas energéticas vueltas cuerpo y forma a través de diversos medios.

Para restituir la imagen a la ciencia del devenir de lo sensible, disolviendo las fronteras entre el sujeto y el objeto, es decir, regresándola a su ontología, como apuntaba ya con anterioridad en este ensayo, debemos comprenderla en la duplicación fenomenológica de su «resonancia» y su «repercusión». Gaston Bachelard (2013) lo enuncia en los siguientes términos:

Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera en cambio en el ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. (14)

Quizá la mejor manera de comprender la «resonancia» es entenderla como un flujo intermedial, esa marea de las imágenes nómadas que viaja incesantemente en el tránsito de un medio a otro, encontrando distintas estaciones en el tiempo en las cuales habitar. La «resonancia» y la «repercusión» se alimentan la una a la otra, son fenómenos consustanciales. La única forma de apreciar la «resonancia» de las imágenes es a través de las «repercusiones» que ha tenido en el mundo material. Atendamos ahora este otro plano.

Repercusión

Así como el fenómeno de la «resonancia» se sitúa en la esfera de la sensación, el fenómeno de la «repercusión» se asienta en el terreno del impacto que las frecuencias de resonancia producen en la materia. Hacer una distinción entre estos dos fenómenos responde a una necesidad de claridad argumentativa. Es imposible distinguir en qué momento comienza uno o termina el otro; de hecho, siempre se dan en una alternancia, se encuentran en una relación dialéctica nutriéndose uno a otro.

El fenómeno de la «repercusión» se manifiesta primordialmente en dos planos: en el primero podemos decir que la «repercusión» está ligada a la *experiencia* en el sentido etimológico por compartir la misma raíz latina *per*, que como se puede deducir es la reiteración de la acción de *percutir*.²¹ En un segundo plano podemos decir que así como se da una «repercusión» derivada de la fuerza de vibración de la «resonancia» en los cuerpos, de igual manera esta fuerza impacta y deja huella en la materia antes, durante y después del acontecimiento.²² La *experiencia* teatral nos lleva siempre al doble proceso

²¹ El prefijo *per* en latín denomina 'intensidad'. La palabra *percutir* viene del latín *percutere* ('golpear repetidamente') y ésta es derivado de *quater*, que significa 'sacudir'. Es decir, *percutir* significa sacudir algo intensamente. *Repercutir* viene del prefijo *re* que significa 'reiteración' y del verbo *percutir*.

²² Es justamente a estos fragmentos de la materia a los que denomino *ecos* y *reverberaciones* en la propuesta epistemológica que realizo en mi tesis doctoral citada con anterioridad.

de la «resonancia» y la «repercusión»: por un lado, es, como ya hemos visto, sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos.

Acudo de nueva cuenta a algunas nociones derivadas de la *Bildwissenschaft* enunciadas por Aby Warburg para profundizar en la dinámica procesual de las imágenes en las que se puede observar la dinámica de «resonancia» y «repercusión». Dicho psicohistoriador del arte da el nombre de engrama²³ a la huella mnémica que queda plasmada al interior del ser humano, es decir, a aquella que tras la experiencia con un estímulo externo impacta la sustancia orgánica en nuestro cerebro. Establece también que a la energía de las imágenes y su movimiento se le puede llamar *dinamoengramas*. Warburg considera que los seres humanos son impactados por las imágenes supervivientes (*Nachleben*) que entrañan en su expresión las fórmulas del *pathos*, dejando una potente huella en su psique. El artista incorpora estas imágenes a su psique cancelando la distancia entre las formas del mundo y él, para tras un espacio de reflexión (*Denkraum*) producir una nueva forma, que trae consigo la carga energética de aquellas imágenes en las que sobreviven las emociones fundamentales. De esta manera las imágenes perviven desplazándose en el tiempo, cobrando forma una y otra vez en un proceso incesante de resignificación y reconfiguración y permaneciendo en la memoria. Warburg (2012) lo expresa de la siguiente forma:

En la región de la exaltación orgiástica colectiva se ha de buscar la matriz que acuña las formas expresivas de la exaltación máxima de la memoria, hasta donde ellas se dejen expresar en el lenguaje gestual con tal intensidad cincelante que estos engramas de la experiencia pasional sean capaces de sobrevivir como patrimonio hereditario en la memoria y de determinar, de manera ejemplar, el contorno que la mano del artista crea, en tanto que los valores máximos del lenguaje gestual quieran aparecer a la luz del proceso de creación llevado a cabo por la mano del artista. (43)

Así pues, las imágenes que experimentamos en el teatro se desplazan a través del fenómeno de la «resonancia», pero también a través de la memoria, huella mnémica o engramas, que “repercuten” en el cuerpo y los pensamientos de los seres humanos. Esas reminiscencias que quedan en la memoria individual y colectiva son las que aseguran la transmisión, pervivencia y nueva gestación de imágenes como patrimonio hereditario de una cultura. En este sentido, atender el plano de la «repercusión» en la experiencia teatral implicaría estudiar las razones para la supervivencia (*Nachleben*) de ciertas imágenes. Linda Báez Rubí (2012) comenta al respecto que “Estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivaldría a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada” (12).

Más allá de las sin duda interesantes perspectivas que supone atender los procesos creativos y acontecimientos teatrales en el campo de la investigación a partir de los

²³ Este término Warburg lo retoma de Richard Semon, un biólogo alemán reconocido por sus estudios de paralelismos psico-fisiológicos, de acuerdo con los cuales cada estado psicológico corresponde a alteraciones nerviosas concretas. Desarrolló sus ideas sobre la *mneme* a principios del siglo XX, en las que expone que la *mneme* representa la memoria que se da a través de una experiencia que va de una experiencia externa hacia una interna. El resultado de dicha experiencia es la huella mnémica o engrama.

enfoques teóricos que se han expuesto hasta ahora, resulta sustancial para el propósito de este ensayo aclarar cuál ha sido la finalidad de situar la *experiencia* teatral como se ha hecho hasta ahora. Como he apuntado desde el inicio de este escrito, las consideraciones teóricas y filosóficas hasta ahora expuestas se han hecho con el propósito de contar con un marco epistémico común para la reflexión crítica que me propongo realizar en la última parte de este ensayo, proponiendo la idea de un «respectador» teatral como una de las formas posibles de situarnos ante la *experiencia* teatral. Cabe destacar que las consideraciones que expondré en esta parte final se derivan de una serie de preocupaciones personales surgidas de mi *experiencia* teatral, la praxis como académica, investigadora, crítica y docente en el ámbito de las artes escénicas y performativas. De tal manera que responden a una visión subjetiva que no tiene mayor pretensión que la de compartir algunas de las «resonancias» y «repercusiones» que habitan mi cuerpo, con la esperanza de que quizá resuenen a su vez en otros. Son, pues, apuntes preliminares de un texto de más largo aliento sobre la necesidad inminente que percibo de tomar una postura crítica frente al acontecer actual y la praxis cotidiana en diversos ámbitos de las *experiencias* teatrales ya nombradas.

De tal suerte que en este apartado final nos acercaremos a la *experiencia* teatral como aglutinante de todo lo antes expuesto, pero sobre todo como punto de partida para preguntarnos en torno a la postura que como seres humanos asumimos ante ella. ¿Cómo enfrentar la responsabilidad y compromiso ético ante la conciencia de las «resonancias» y «repercusiones» que la *experiencia* teatral entraña? Desde los espacios de formación, los procesos creativos en los que nos involucramos, las investigaciones que perseguimos, y los acontecimientos en los que participamos como espectadores. ¿Cómo asumimos la *experiencia* teatral, como encuentro de “resonancias”, como territorio de los afectos, como hipermedio que aloja las imágenes de lo humano? ¿Puede el teatro, en cualquiera de sus camaleónicas formas de enunciación, desde estos paradigmas, situarse como una expresión cultural con un potencial de transformación social y política? En fin, a estos y otros tantos cuestionamientos nos convoca el siguiente apartado.

El «respectador» ante la *experiencia* teatral

En su texto “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben (2011) inicia cuestionándonos “¿De quién y de qué cosa somos contemporáneos? [...] ¿qué significa ser contemporáneos?” (17). De manera coloquial solemos pensar que somos contemporáneos de aquellos acontecimientos que suceden durante nuestro periodo de vida en el mundo o de aquéllos que habitan en el mismo tiempo que nosotros, es decir, de nuestros congéneres que comparten el tiempo cronológico de la existencia humana. Sin embargo, la existencia humana siempre se sitúa en un juego de tiempos, en un entrecruce en el que se montan una multiplicidad de temporalidades. Dice Agamben (2011):

Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo. || La

contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiada plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. (17-18)

En este sentido, la noción de *respectador* teatral que me propongo desarrollar en esta parte final del ensayo comulga de manera directa con el “ser contemporáneo” al que hace alusión Agamben. Un «respectador» es aquel que manteniendo fija la mirada en su tiempo es capaz de crear también una distancia con él “para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21), siguiendo el principio místico que señala que la mirada humana que quiera mantener la vista fija en un punto negro trazado sobre una pared blanca no debe intentar verlo de manera directa, pues perderá de manera casi inmediata la nitidez de tal punto. La vista es incapaz de mirar sin sentirse muy rápidamente extraviada en su campo de visión.

Sin embargo, si se mira de manera indirecta, es decir, fijando la vista a un costado del punto, la permanencia del punto estará asegurada. La distancia en este sentido resulta un concepto fundamental. Pero ¿de qué clase de distancia estamos hablando? Comienzo por situar etimológicamente la noción de «respectador» derivada de la palabra *respeto* apoyada en el sociólogo y filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han (2014):

“Respeto” significa, literalmente “mirar hacia atrás”. Es un *mirar de nuevo*. En el contacto respetuoso con los otros nos guardamos del mirar curioso. El respeto presupone una mirada distanciada, un *pathos de la distancia*. Hoy esa actitud deja paso a una mirada sin distancias, que es típica del *espectáculo*. El verbo latino *spectare* es un alargar la vista a la manera de un mirón, actitud a la que le falta la consideración distanciada, el respeto (*respectare*). La distancia distingue el *respectare* del *spectare*. Una sociedad sin respeto, sin *pathos* de la distancia, conduce a la sociedad del escándalo. El respeto constituye la pieza fundamental de lo público. (18)

De esta manera, lo primero que emerge es que bajo la noción de «respectador» se enuncia a aquel que “mira hacia atrás”, “mira de nuevo”, se sitúa como un agente que ejercita la distancia como praxis de manera constante. Cabe subrayar que, aunque la palabra *respeto* se podría asociar de manera lógica con una cierta carga moral vinculada a la acción “respetuosa” que se establece por convención hacia la autoridad, el respeto del que se habla aquí no posee ningún vínculo en este sentido con la figura del poder jerárquico. De hecho, como aclara Han, aunque el poder y el respeto son formas de comunicación que producen distancia, pues ejercen un efecto de distanciamiento, se diferencian de manera sustancial porque el poder se sustenta en una relación asimétrica, funda una relación jerárquica, a diferencia del respeto que no es por definición una relación asimétrica. “Es

cierto que el respeto se otorga con frecuencia a modelos superiores, pero en principio es posible un respeto recíproco, que se basa en una relación simétrica de reconocimiento. Así, incluso una persona investida de poder puede tener respeto por los subordinados” (Han, 2014: 18).

En este sentido la noción del «respectador» se sitúa en un vínculo estrecho con la idea de la “emancipación intelectual” esgrimida por Jacques Rancière. Explico a continuación de qué manera se establece este vínculo, no sin antes aclarar que la noción de «respectador» que propongo no busca reemplazar de modo alguno la noción de espectador de teatro; es decir, no se refiere al rol de expectación que suelen tener algunas personas durante los acontecimientos escénicos. Apunta a una forma de situarse ante los diversos planos de la experiencia teatral en los que estamos involucrados todos aquellos que de un modo u otro participamos de dicha experiencia.

Ahora bien, lo que Rancière entre otras cosas plantea en su texto de *El espectador emancipado* es romper con el presupuesto tradicional que establece una distancia entre el artista y el espectador (homologada con la relación entre el maestro y el alumno) que se erige en una supuesta desigualdad de inteligencias entre unos y otros, es decir, entre aquéllos que poseen una capacidad y otros que no la poseen. De tal suerte que aquellos que sustentan el saber debieran reducir la distancia para acercar el conocimiento a los ignorantes. A esta práctica Rancière la sitúa como “embrutecimiento”, al cual contraponen la idea de “emancipación intelectual”, es decir, aquella praxis que parte bajo la premisa de que no hay distancia “correcta” por suprimir, ni abismo que salvar, sino una igualdad de inteligencias operando:

De ese ignorante que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. Este trabajo está en el corazón de todo aprendizaje. (Rancière, 2008: 17)

Es en este sentido en el que se vinculan la noción de «respectador» y la emancipación intelectual propuesta por Rancière, es decir, en la base de que el encuentro con el otro, o lo otro, se sitúa en una igualdad de inteligencias operando, es un encuentro de «resonancias» que sitúa la distancia no como una brecha que borrar sino como el propio Rancière (2008) lo dice: “la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (17). En este sentido “mirar a la distancia”, es decir, *respectare*, nada tiene que ver ni con las distancias espaciales, ni con las supuestas distancias intelectuales de la lógica embrutecedora, sino más bien se plantea como una distancia ligada al proceso interno de producción de pensamiento creativo, en el libre ejercicio de las capacidades imaginativas de cada ser humano. El «respectador» es aquel que al ser consciente de su cuerpo como medio privilegiado para que habiten y se produzcan las imágenes reconoce

en el encuentro con otras «cajas de resonancia» que hay en ellas un universo vivo, latente, con frecuencias vibratorias propias y oportunidades de aprendizaje continuo.

Ahora bien, quisiera recuperar en este punto el proceso de producción de imágenes que expliqué en el apartado anterior a partir de algunos planteamientos de Aby Warburg para aclarar cuál es, desde mi punto de vista, la necesidad de asumirnos como «respectador» frente a la *experiencia* teatral. Warburg en términos generales nos dice que el artista es impactado por las imágenes cancelando la distancia entre las formas del mundo y él, incorporándolas en su psique a partir de las huellas mnémicas, o engramas, que repercuten en su cerebro, y, tras un espacio de reflexión, *Denkraum*, se da la producción de nuevas formas. Es decir, en el proceso de transformación de las imágenes resulta indispensable la distancia que se da a partir del *Denkraum*. Es justamente en este espacio en el que quisiera centrar la atención, pues desde mi punto de vista en muchos sentidos la forma en la que se desarrollan y producen las *experiencias* teatrales actuales carecen de este imprescindible espacio. Profundizar en todos los factores que considero que pueden explicar la falta de distancia y espacio para la reflexión implicaría una problematización que excede el espacio de escritura de este texto; sin embargo, me gustaría esbozar algunas líneas de pensamiento a este respecto, sin que esto signifique señalar en ninguno de los casos una causa única.

Decíamos antes que los cambios en la *experiencia* de las imágenes están ligados a los cambios en la *experiencia* de los medios y por ende de los cuerpos. En este sentido resulta importante atender las formas en las que actualmente se experimentan las imágenes a partir de la relación medial que tenemos con ellas. Desde hace ya algunas décadas, con la llegada de las comunicaciones digitales, la *experiencia* de los cuerpos con las imágenes ha cambiado de forma radical; adquirir *experiencia* en definitiva posee implicaciones muy distintas a las que solía tener antes de la invención del internet. Con esto no quiero decir de ninguna manera que la *experiencia* humana se sitúe únicamente en el mundo virtual; lo cierto es que desde que en 1996 Larry Page y Sergey Brin crearon el motor de búsqueda Google la relación medial con el conocimiento produjo una nueva forma de *experiencia* en la vida humana. El escritor Alessandro Baricco (2009), en *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*, describe el hallazgo de estos dos chicos universitarios de la siguiente forma:

Lo que tenían en la cabeza era un objetivo tan ingenuamente desaforado como simplemente filantrópico: hacer accesible toda la sabiduría del mundo: accesible a cualquiera, de una forma fácil, rápida y gratuita. Lo bonito es que lo lograron. Su criatura Google es de hecho lo más parecido a la invención de la imprenta que nos ha tocado vivir. [...] Hoy, utilizando Google, se necesitan un puñado de segundos y una decena de clicks para que un ser humano con un ordenador acceda a cualquier ámbito del saber. ¿Sabéis cuántas veces los habitantes del planeta Tierra harán esta operación hoy, precisamente hoy? Mil millones de veces. Más o menos cien mil búsquedas por segundo. (101)

El texto de Baricco fue escrito hace ya más de diez años, por lo que los datos concretos de la cantidad de visitas a Google seguramente se han triplicado o más en estos años. Tampoco habla de la cantidad de visitas a Facebook y otras redes sociales que no se habían inventado aún en ese año. De cualquier forma, estos datos no resultan relevantes para el argumento que busco exponer; en realidad lo que interesa subrayar es que la *experiencia* de los seres humanos con las imágenes en la actualidad no puede ser comprendida sin incorporar al tema los procesos cotidianos que se viven en el hipermedio virtual.²⁴

No intento tampoco, de manera alguna, adentrarme en el debate sobre los enormes beneficios vs daños que la *experiencia* de las comunicaciones digitales ha dado a la humanidad. Sin embargo, si me interesa destacar como una condición innegable que nunca, en otros tiempos de la vida humana, se había tenido una relación medial con las imágenes que implicara una velocidad e inmediatez como la que sostenemos actualmente.

De hecho, la relación con las imágenes que medialmente se expresan a través de pantallas y la tendencia a la sacralización de éstas es una de las formas más ancestrales de la *experiencia* humana. Han Belting, en su *Antropología de la imagen*, explica que la pantalla es un medio donde el ser humano proyecta su ser; es un espejo de las emociones y de la cultura. Cuando hablamos de pantalla en estos términos podemos pensarla como una noción que puede materializarse en diversas superficies o artefactos. Belting piensa que probablemente las primeras pantallas fueron los espejos; podríamos decir que una superficie de agua en la que un ser humano contempla su reflejo es una pantalla. Después vinieron otras pantallas, tales como los cuadros y los retratos, los retablos, etcétera. Actualmente vivimos en un universo en el que proliferan las pantallas en múltiples soportes: lo “nuevo” no es el medio en sí, sino la inmediatez y velocidad con la que fluyen las imágenes. Incluso tampoco podríamos decir que nuestra forma de relacionarnos con las imágenes que habitan en las pantallas sea “nueva”. Belting dice que los seres humanos siempre han tenido un proceso de sacralización de las pantallas; es decir, elegimos para ellas los mejores lugares en nuestras paredes, en nuestros edificios y actualmente incluso en nuestras vidas. Pensemos tan sólo cómo la televisión en las casas ocupa un sitio muy similar que los retablos en los templos; sin embargo, la portabilidad de las pantallas actuales transfiere el lugar físico de sacralización a la palma de nuestras manos, en donde con un solo dedo podemos acceder a un flujo de imágenes ininterrumpidas mientras realizamos otras tantas actividades.

En este sentido debemos pensar que la relación del tiempo y el espacio en la *experiencia* cotidiana se ha vuelto mucho más compleja; estamos al mismo tiempo presentes en varios medios a la vez. Medir la distancia entre mi cuerpo físico y mi cuerpo virtual; entre mi mente, mis ideas, las imágenes que habitan mi caja de «resonancia» y la de otros resulta cada vez más difícil. Desde la perspectiva de Byung-Chul Han (2014), “La comunicación digital deshace, en general, las distancias. La destrucción de las distancias espaciales va de la mano con la erosión de las distancias mentales” (14). Y aunado a esta cancelación de la distancia se halla el borramiento de las esferas entre lo público y lo privado:

²⁴ Así como el teatro puede ser concebido como un hipermedio virtual, según Kattenbelt, la web es un hipermedio virtual.

El medio digital, como tal, “privatiza” la comunicación, por cuanto desplaza de lo público a lo privado la producción de información. Roland Barthes define la esfera privada como “esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto”. Visto así, habríamos de decir que no tenemos hoy ninguna esfera privada, pues no hay ninguna esfera donde “yo no sea ninguna imagen”, donde no haya ninguna cámara. (Han, 2014: 15)

Coincido en que el borramiento de las fronteras entre lo privado y lo público derivado de la cancelación de la distancia produce una confusión de planos en donde la tendencia a la espectacularización es lo más recurrente. Sin embargo, creo que cabría preguntarse si es el medio digital en sí el que cancela la distancia, y por ende la posibilidad de *respectare*, o las formas en las que estamos haciendo uso del medio. Es decir, ¿es posible pensar en una presencia virtual que sea capaz de forjar espacios para la reflexión dentro del hipermedio virtual? ¿El *Denkraum* está vinculado forzosamente a la presencia de nuestro cuerpo físico? En fin, creo que un «respectador» de la *experiencia* humana quizá debiera formularse estas preguntas también.

Ahora bien, volviendo al cauce de la argumentación general de este texto, me interesa destacar que las *experiencias* teatrales no están al margen de esta inmediatez y velocidad con la que se experimentan las imágenes en el mundo digital, como no lo está en el fondo ninguna actividad cultural humana. Profundizar aquí en el tema es imposible, pero por el momento baste con mencionar que los procesos de investigación para la creación de una dramaturgia o una investigación relacionada con el ámbito de las artes escénicas y performativas se realiza por estos medios. Las comunicaciones interpersonales para producir un acontecimiento escénico, desde su organización hasta algunos de los procesos creativos más íntimos, pasan por las comunicaciones digitales. La inmediatez y cancelación de la distancia en este sentido no es metafórica en lo absoluto: en más de un sentido las relaciones de colaboración están siendo regidas por los mensajes en chats, ya sea de voz o escritos, que permiten agilizar ciertamente muchos procesos, pero sin duda entorpecen otros por cargarse de ciertos ruidos comunicativos, típicos de cualquier comunicación humana, pero que por estar regidos bajo el tiempo de la respuesta inmediata a la que las redes digitales nos han acostumbrado producen en muchas ocasiones juicios y decisiones apresuradas. De la misma manera la crítica teatral que se ejercita a través de las redes en muchas ocasiones está impregnada de reacciones afectivas inmediatas, que no han tenido oportunidad de sedimentar la *experiencia* teatral más allá de las impresiones inmediatas y que de manera recurrente se enuncian más con una tendencia a la espectacularización que a un ejercicio de distancia crítica más profundo. Podría seguir enumerando algunas de las implicaciones que las comunicaciones digitales y la supresión de la distancia conllevan; no obstante, dejo este ejercicio al lector como una invitación a pensar en las diversas «repercusiones» que las comunicaciones digitales tienen en los diversos ámbitos de la *experiencia* teatral.

Sin embargo, como ya se ha dicho antes, en las experiencias teatrales es imposible sustraer el convivio entre cuerpos auráticos, de tal manera que no podríamos decir que es la relación con los medios virtuales el único factor que explica la falta continua de *Denkraum*. En este sentido cabe señalar también que un alto porcentaje de los procesos de producción de pensamiento, así como los procesos creativos, suelen caracterizarse en la actualidad por la prisa y la ansiedad sujeta al tiempo cronológico. Vivimos en el mundo de los *deadlines*. Los programas de financiamiento para levantar un proyecto escénico, los procesos editoriales, las exigencias de los programas de becas para los estudiantes de posgrado y los procesos de producción para los académicos, todos ellos se rigen por un sistema de eficiencia que mantienen casi cualquier iniciativa artística bajo la premisa de la productividad y la eficiencia medida en tiempos claros de entrega de cuentas. Pero más allá de las sin duda debatibles y problematizables condiciones de las políticas culturales, institucionales o no, la ansiedad productiva y esa suerte de hiperactividad de los cuerpos pareciera provenir también de otros sitios. En este sentido advierto en mi entorno una especie de crisis discursiva latente, no sólo en aquellos que se encuentran imbuidos en la realización de acontecimientos teatrales, del género y forma que se quiera, sino también en aquellos que se dedican al campo de la investigación o la crítica teatral, e incluso en los espectadores mismos. Considero que la genealogía de estas crisis puede localizarse en problemáticas muy diversas; sin embargo, tienen en común, desde mi punto de vista, una preocupación por decir, o hacer, algo que nos permita cambiar o incidir de alguna manera en la realidad aplastante que estamos viviendo en México. La necesidad de llenar cada espacio, cada lapso de tiempo con actividades. Esta suerte de hiperproducción discursiva pareciera querer evitar a toda costa momentos de silencio. Entre las conversaciones de los distintos ámbitos de la experiencia escénica en los que participo surge una y otra vez la pregunta: ¿qué podemos hacer ante lo que estamos viviendo? ¿Cómo puede contribuir el teatro y sus haceres a transformar la realidad?

Presento un paisaje sólo como ejemplo: Ciudad de México, julio de 2017, “epicentro” de un país en guerra no declarada en el que todos los días aparecen al menos una decena de cuerpos asesinados y desaparecen otros tantos. La sobrevivencia cotidiana parece no dejar espacio para el duelo, preguntarnos *¿en dónde están? ¿en dónde estamos? o, aún más importante, ¿en dónde estábamos cuando acabaron con la vida de alguien o detuvieron el paso a otros?* Pareciera no cambiar en nada la pulsión de muerte de una hidra implacable. Las lluvias del verano se dejan sentir inundando, no sólo metafóricamente, las cloacas de esta ciudad. Dragar la suciedad del caño con los instrumentos que se tengan a la mano para evitar el ahogamiento pareciera ser la consigna. Cualquier territorio, hasta los hace poco considerados como lugares a salvo, son susceptibles de ser el escenario de un derrumbe. Aun así, cuerpos en resistencia creativa, produciendo pensamiento desde la conciencia de su fragilidad o la evasión de ésta. Pero *¿en qué condiciones? ¿Para qué? ¿Para quién?*

Una persona en promedio gasta de cuatro a cinco horas al día en trasladarse, ya sea a su lugar de trabajo o estudio, sin importar en qué medio de transporte lo haga ni la edad ni la condición social de la que provenga. Con excepción, por supuesto, de unos

cuantos que sobrevuelan en helicóptero el cielo contaminado de la ciudad, o los valientes ciclistas que en su transitar laberíntico aspiran el aire enrarecido de los escapes; el resto se atasca en el tráfico citadino, ya sea en la “comodidad” de su automóvil, donde al menos tiene una dosis de aire para sí mismo, o entre los cuerpos apretados del transporte público precario de esta ciudad.

No me detengo más en la caricatura cotidiana de la Ciudad de México que por supuesto no intenta otra cosa que traer a un presente concreto las condiciones en las que se encuentran las «cajas de resonancia», los cuerpos de las mujeres y hombres que participan en la *experiencia* teatral en México, en cualquiera de sus modalidades. Decir que un cuerpo es una «caja de resonancia» no es una metáfora armónica: es situarlo en su dimensión física y orgánica. La realidad cotidiana de los cuerpos que participan de la *experiencia* teatral no es una anécdota: es su realidad física impregnada de vida, con todas las pulsiones de muerte que la vida conlleva. Son de estos cuerpos de los que estoy hablando, por supuesto no sólo de los que habitan la Ciudad de México, o este país en concreto; sin embargo, de qué otros puedo hablar sino de los que transitan el día a día conmigo, de los que comparten en convivio las *experiencias* teatrales con mi cuerpo.

Ciertamente las condiciones cotidianas de una urbe como la Ciudad de México, como lo pueden ser desde su singularidad territorial muchas otras condiciones en otros sitios del mundo, son un factor importante para explicar la falta de espacios para la reflexión. El cansancio físico en los cuerpos y una suerte de agotamiento persistente se nos muestra como un síntoma crónico, que pareciera adherido a la condición humana de nuestros tiempos. Las explicaciones de este síntoma social han sido abordadas en diversos estudios en el campo de la sociología, la pedagogía y la filosofía, entre otros, y sin duda responden a una multiplicidad de factores que rebasan los propósitos de este ensayo. No obstante, me interesa destacar que esta condición, desde mi punto de vista, va más allá del desgaste físico habitual. El cansancio al que hago alusión se refiere a una sensación de saturación producida por una hiperactividad física y mental de la que las *experiencias* teatrales no están exentas.

Ante el agotamiento y la crisis discursiva producida por una realidad que nos supera, estar proponiendo ser «respectadores» de la *experiencia* teatral e insistir en la necesidad urgente de defender espacios para la reflexión pareciera no coincidir con las exigencias de nuestro tiempo. La relación que se hace entre reflexión y un estado de contemplación pasiva provoca que de inmediato pensemos que lo último que necesitamos en la actualidad es permanecer inmóviles ante las circunstancias apremiantes, de tal manera que el imperativo es actuar, hacer. Sin embargo, me interesa apuntar que de ninguna manera concibo el *Denkraum* warburgiano sólo como un espacio de reposo y descanso destinado a contemplar el mundo de las imágenes y las ideas, como una suerte de artista romántico que observa al mundo desde la lejanía en su cueva de ermitaño. Ciertamente producir la distancia implica un cambio de ritmo, en muchos casos destinar un tiempo cronológico para hacerlo, saliendo del vértigo de la vida cotidiana. Pero situarnos como «respectadores» no es sólo encontrar el tiempo para pensar y sentir las «resonancias» y «repercusiones» de la *experiencia* teatral; es también y sobre todo asumir una

postura ética ante ella, ejercitar la distancia crítica como una forma de hospitalidad al otro, a lo otro; sabernos comprometidos con las imágenes que estamos produciendo y asumir entonces la responsabilidad de nuestro hacer.

Como apuntaba al inicio de este apartado, ser «respectadores» implica, igual que ser contemporáneos, mantener la mirada fija en nuestro tiempo sabiendo que pertenecemos irrevocablemente a él, pero también “mirar a la distancia”, “mirar de nuevo”. Pareciera quizá un ejercicio simple, proponernos “mirar de nuevo”, *respectare*, y sin embargo resulta uno de los trabajos más complejos. Pensarlo como una forma de hospitalidad al otro, situar de manera cotidiana la *experiencia* en nuestro hacer como una verdadera apertura a lo desconocido y lo distinto. Baste con pensar en las formas gremiales en las que operan los ámbitos de creación, investigación y docencia teatral para aterrizar en una realidad que dista mucho de ser respetuosa. Desde hace ya varias décadas en el ámbito académico tenemos conceptos cargados de apertura epistemológica: *interdisciplina*, *extradisciplina*, *transdisciplina*, *estudios del performance*, *estudios de género*, *investigación artística*, *intermedialidad*, etcétera. Pareciera que al menos en principio todos apuntan a descentralizar los sistemas heredados y dejar los modelos de monocultivo de conocimiento que sostienen las desigualdades. Y, sin embargo, en la praxis ser «respectadores» ante los enfoques distintos al nuestro resulta un ejercicio complejo. Practicar la “emancipación intelectual” con la certeza de la igualdad de inteligencias no es tarea fácil —ni como hacedores, directores, dramaturgos, técnicos, diseñadores, actores, etcétera—; tampoco es fácil desprendernos de la idea de que el teatro que hacemos es el más legítimo, el más acorde con lo que nuestros tiempos necesitan, el verdaderamente transformador. Ser «respectadores» de la *experiencia* teatral nada tiene que ver con la hospitalidad entendida como un gesto bondadoso; la hospitalidad implica asumir que uno abre su casa para que otro habite temporalmente en ella, con todas las incomodidades que esto supone. Es de alguna manera hacer de la incomodidad un lugar natural para la reflexión, afirmar lo plural sin dejar de afirmar nuestra singularidad.

La *experiencia* humana se mantiene siempre en un *tempo*, es decir, en dos modos temporales a la vez: Cronos y Aión. A grandes rasgos el tiempo de Cronos es el del tiempo secuencial, cronológico que pasa inevitablemente, es el tiempo del tic-tac que irreversible nos lleva hacia nuestro futuro, mientras que el tiempo de Aión es el tiempo de la eternidad al que no le hace falta devorar nada para ser eterno; es el tiempo fuera del tiempo. Los diferentes momentos del tiempo no son sucesivos sino simultáneos. Ejercitar la distancia como práctica cotidiana implica también administrar nuestro tiempo, más allá de lo que dicte Cronos. El territorio de la intuición, la ensoñación y la imaginación le pertenece a Aión, son una oportunidad intermitente, presente a cada instante en el devenir humano para crear. Los tiempos que corren ciertamente son siniestros y convulsos, pero ¿cuándo no lo han sido? El «respectador», desde mi punto de vista, es aquel que se sabe poseedor de su Aión; no lo controla (tal cosa sería impensable) pero lo defiende como una instancia de libertad creativa.

Me interesa para cerrar este ensayo recuperar el argumento inicial: la *experiencia* teatral, en cualquiera de sus modalidades y manifestaciones, es un territorio sensible

con un enorme potencial de transformación, migración y creación de las imágenes de lo humano. Entraña en sus experiencias la memoria que sedimenta e incorpora saberes, es transporte del conocimiento ancestral humano, arrastra en su centro la carga energética de las emociones fundamentales humanas, pertenece al tiempo cronológico, pero también funda otro tiempo. De tal manera que decir que participamos en ella de un modo u otro implica también decir que somos en cierta medida responsables de su devenir, de la memoria que portará en su memoria «resonante» y de las «repercusiones» que deja en los cuerpos. Porque lo cierto es que como bien señala Didi-Huberman (2002):

Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (32)

Desde esta perspectiva, saber que el conjunto de las imágenes que estamos produciendo en las experiencias teatrales en las que participamos, ser conscientes de su «resonancia» a través del tiempo, más allá de nuestra vida humana, es esperanzador, pero sobre todo significa una enorme responsabilidad. Hacernos cargo de nuestra propia «caja de resonancia», privilegiar la mirada distanciada del respeto desde la humildad de nuestros haceres cotidianos, es por lo pronto el camino que vislumbro como una vía de transformación. Y cuando hablo de humildad me refiero a su sentido más primario, la *umiltá* a la que hace referencia san Francisco de Asís en el primer poema conocido de la lengua italiana, ésa que refiere a la humildad, al agua del riachuelo que corre pegadita a la tierra, sin detenerse nunca, sin pretender grandes lagos ni mares, pero sabiéndose parte sustancial de un todo. ▶▶

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGAMBEN, Giorgio. (2011). "¿Qué es el arte contemporáneo?" (Cristina Sardot, Trad.). En *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- ALCÁZAR, Josefina. (2011). *La cuarta dimensión del teatro*. CITRU.
- BACHELARD, Gaston. (2013). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BÁEZ RUBÍ, Linda. (2012). "Un viaje a las fuentes". En Aby Warburg, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Vol. 2: Un viaje a las fuentes (pp. 11-49). Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARICCO, Alessandro. (2009). *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*. Anagrama.

- BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- DERRIDA, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Routledge.
- DUBATTI, Jorge. (2012). *Principios de filosofía del teatro*. Paso de Gato.
- DUBATTI, Jorge. (2014). *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. Libros de Godot.
- HAN, Byung-Chul. (2014). *En el enjambre*. Herder.
- KENT TREJO, Didanwy Davina. (2012). *La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5423.
- KENT TREJO, Didanwy Davina. (2016). *'Resonancias' de la promesa: 'ecos' y 'reverberaciones' del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD27.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María. (2006). "La escenografía a través de la historia: orígenes y consecuencias". En María Rosa Palazón Mayoral (Comp.), *Antología de la estética en México, siglo XX* (pp. 185-194). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MINKOWSKI, Eugène. (1999). *Vers une cosmologie*. Payot.
- NELSON, Robin. (2010). "Prospective Mapping". En Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 13-23). Amsterdam University Press.
- RANCIÈRE, Jacques. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- THIBAUD, Jean Paul. (2013 [2011]). "Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos" (Iván Ordóñez, Trad.). *Privado*. Recuperado de <https://privadotextos.wordpress.com/2013/07/03/un-paradigma-sonoro-de-los-ambientes-urbanos/>.
- TRÍAS, Eugenio. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg.
- TUAN, Yi-Fu. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- WARBURG, Aby. (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Vol. I: Mnemosine (Linda Báez Rubí, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- WIESING, Lambert. (2014). "What Are Media?". En Annie van den Oever (Ed.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies - Their Development, Use, and Impact* (pp. 93-102). Amsterdam University Press.