

Teatro maquinaria Teatro organismo

¿Es el espectáculo máquina un ejercicio de colonialidad?)

“Prefiero la fidelidad de los espejos, que dan una réplica exacta del objeto”, decía usted, “a la engañosa fidelidad de una ecuación matemática; del otro lado del signo da una equivalencia, no una imagen”. ¿N'est-ce pas?

Correcto – respondí - . Entiendo su memoria. Sólo que mi punto de vista nunca se mantiene fijo... Tal vez ahora pueda decirle que prefiero la tremenda variedad de lo posible del otro lado del signo de igual a esa repetición mecánica de los espejos.

El factor identidad, Mario Levrero

Hace varios años escuché que hay dos formas de plantear un espectáculo. Como maquinaria o como organismo.

Estas dos variantes me llamaron la atención, y en mi trabajo de dirección he buscado comprender, desde el hacer, estas diferencias. ¿Cómo organizar un espectáculo autómatas? ¿Cómo componer un espectáculo organismo? ¿Qué formato resonaría más en mis propuestas? Siempre me ha sugestionado el poder tomar terrenos aledaños al teatro para resignificar o alimentar mis búsquedas. Las figuras retóricas me impulsaron a crear recursos puramente escénicos. Las propuestas para el próximo milenio de Calvino, y los paseos narrativos de Eco también. Es importante remarcar que siempre que hacemos estos ejercicios se producen cruces, adaptaciones, injertos, y aquí radica lo más suculento. Lo que muchas veces nos alumbraba. O modifica maneras y saberes. Aclaro esto porque un espectáculo teatral siempre será teatro. Pero me estimula pensarlo como maquinaria, o como organismo.

Hace menos tiempo descubrí que hay personas que están proponiendo un pensamiento ambiental como nuevo paradigma necesario ante la realidad circundante. Como un accionar decolonial. Transmoderno. Y a partir de estos escritos encontré un sentido profundo que esconden estas dos grandes posibilidades de representar o presentar teatro respectivamente.

Lo mecánico

En la filosofía mecanicista se describe al cuerpo por analogía con la máquina, con frecuencia poniendo el énfasis en su inercia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria, Silvia Federici.

Un espectáculo puede ser pensado, desarrollado y recepcionado con el formato de una máquina. Para ello, todo debe tener una función y un resultado esperado. Y serán seguramente artilugios de extrema precisión los encargados de mantener la atención de los espectadores. Sin duda los aparatos han maravillado a la humanidad desde que aparecieron obje-

tos con mecanismos internos. Existe una riquísima memoria de máquinas en diferentes culturas antiguas. Siempre con el objetivo de sorprender a sus observadores. También los muñecos autómatas fueron furor en distintos momentos de la historia. En la ciudad de Humahuaca, Jujuy, la aparición a las 12 del mediodía y de la noche de un muñeco articulado de San Francisco Solano sigue siendo hasta el día de hoy uno de los puntos de interés para turistas y lugareños. Una extraña combinación de autómata y religión.

Aquí me surge una pregunta. ¿Qué hace que una máquina pueda ser más atractiva que la naturaleza? ¿Puede ser algo construido esa admiración hacia lo maquinal?

Silvia Federici en *Calibán y la bruja* parece ayudarnos a descifrar estas preguntas cuando describe cómo va cambiando la mirada, el estudio y la percepción del cuerpo (y de la naturaleza) al comenzar la modernidad: “En la filosofía mecanicista se percibe un nuevo espíritu burgués, que calcula, clasifica, hace distinciones y degrada al cuerpo sólo para racionalizar sus facultades, lo que apunta no solo a intensificar su sujeción, sino a maximizar su utilidad social (...) Lejos de renunciar al cuerpo, los teóricos mecanicistas trataban de conceptualizarlo, de tal forma que sus operaciones se hicieran inteligibles y controlables. De ahí viene el orgullo (más que conmisericordia) con el que Descartes insiste en que “esta máquina” (como él llama al cuerpo de manera persistente en el *Tratado del hombre*) es sólo un autómata y que no debe hacerse más duelo por su muerte que por la rotura de una herramienta” (1) Y más adelante continúa: “En este sentido, la filosofía mecanicista contribuyó a incrementar el control de la clase dominante sobre el mundo natural, lo que constituye el primer paso, y también el más importante, en el control sobre la naturaleza humana. Así como la *naturaleza* reducida a Gran Máquina, pudo ser conquistada y (según las palabras de Bacon) “penetrada en todos sus secretos”, de la misma manera el *cuerpo*, vaciado de sus fuerzas ocultas, pudo ser “atrapado en un sistema de sujeción”, donde su comportamiento pudo ser calculado, organizado, pensado técnicamente e “investido de relaciones de poder” (Focault, 1977:30)” (2)

Ahora situémonos a comienzos del siglo XX, donde triunfa el modelo propuesto por el fordismo. Y avanza la Modernidad en gran parte del mundo. En Europa tenemos a Edward Gordon Craig proponiendo la necesidad de que el actor se

vuelva una supermarioneta para lograr la perfección en el teatro. Perfección posible en la música y la pintura por contar con el total control de sus notas musicales, sus colores y formas respectivamente. Podemos pensar también en el estudio de la biomecánica propuesto por el maestro ruso V. Meyerhold como una de las miradas de admiración hacia las técnicas que en su momento proponía el fordismo para el aprovechamiento al máximo de las capacidades de los operarios de las grandes industrias. Sin dudas, sus miradas no eran plenamente mecanicistas, pero algo de esa concepción se puede adivinar en sus proposiciones para el cuerpo en el teatro de su época.

Para describir este momento, la Modernidad, me gustaría citar al filósofo colombiano Juan Camilo Cajigas-Rotundo. En un texto llamado *La Biocolonialidad del poder*, que será de gran utilidad para este artículo, sostiene: “La modernidad trae consigo una particular construcción de naturaleza determinada por el auge y consolidación del capitalismo como una forma específica de las relaciones sociedad-naturaleza. Esta construcción tiene sus comienzos en la formación del sistema-mundo en el siglo XVI, cuando Europa se constituye en “centro” de una red planetaria de saber/poder. En ésta, y a partir de la ilustración, la naturaleza se encuentra escrita en un lenguaje matemático que es válido para todo lugar y tiempo, es universal y necesario, perdiendo así cualquier atributo y valor que pueda tener en sí misma más allá de los intereses humanos; ya no hay telos -fin último- en la naturaleza, sino solamente en la acción humana. (...) El humano, en esta dimensión, es sujeto de un conocimiento objetivo, se encuentra despojado de cualquier carga afectiva y tiene total control sobre su racionalidad. La realidad es reducida a lo uniforme, descolorido y simple, es objeto, algo que se contrapone al sujeto, y que puede ser observado de manera neutral por éste; lo real es una máquina, es un reloj puesto en funcionamiento por un relojero trascendental. De otro lado, siguiendo a Bacon, el conocimiento es poder, sirve para algo, tiene un fin específico. De ahí que exista una estrecha ligazón entre la ciencia y la técnica, y de manera directa, entre la ciencia y el mercado capitalista.” (3)

Si bien este artículo del filósofo colombiano no está referido al teatro, me gustaría introducir que a partir de estas lecturas de la modernidad podemos descubrir un

componente político en la manera en que proponemos un espectáculo. Y que el formato autómatas se inscribiría en una tradición que propone al avance racional, mecanicista (industrializado en la modernidad, tecnologizado en las posmodernidad y siempre lejano a nuestra realidad latinoamericana) por sobre lo demás. En Argentina tenemos el claro ejemplo del libro *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* de Domingo Faustino Sarmiento, quien en 1845 y desde nuestro territorio aboga por la fascinación hacia lo europeo. Es decir, a esta concepción racional y objetivante de los cuerpos, y de la naturaleza. Completamente alejado de las relaciones que los pueblos originarios tuvieron y tienen sobre estos "conceptos".

Pero avancemos en las características de lo maquinal. Voy a citar a María Eugenia Jordán Chelini quien al analizar conceptos de Rodolfo Kusch escribe: "El pensamiento de la técnica, proveniente de Europa, implica una puesta en práctica de lo que se espera, de algo que se sabe de antemano; es la ciencia que quiere agotar las preguntas dando todo por sabido y conociendo los objetos que se le ponen por delante. Según Kusch, lo que hay detrás de ello es el miedo, que surge al pensar que todo es falso en el fondo. La técnica que agota la novedad y permite aplacar y estructurar el caos de la existencia, nos educa para prever y para que ese miedo ante lo inesperado se oculte" (4) Un espectáculo puramente maquinaria procurará dejar todo claro. Sin ambigüedades, e intentará dar a conocer algo. Muchas veces con el fin de "educar" al espectador. Ocultará ese miedo ante lo inesperado.

Ahora quisiera volver a citar el artículo de Juan Camilo Cajigas-Rotundo, y aunque esté analizando los devenires de la biocolonialidad, les pido que traduzcan sus palabras al propósito antes planteado: "Los tratados imperiales sobre biodiversidad y propiedad intelectual privilegian una noción cientificista/empresarial del saber, esto es, individual, fragmentaria, compartimentalizada, cibernético-mecanicista y patriarcal. Esta formación del saber proyecta sobre la naturaleza un conjunto de campos analíticos sobre los cuales se levantan ciertos objetos de conocimiento, que aparecen como entidades aisladas entre sí, desconociendo sus interrelaciones (Capra, 2003). Así, la tecnociencia biopolítica constituye la vida orgánica como una máquina cibernética. Con todo, en estos tratados no se tiene en cuenta de manera integral el carácter colectivo de las formaciones de saber y sistemas de conocimiento propias de los pueblos no occidentales." (5)

En definitiva, un espectáculo maquinaria es un espectáculo para observar con admiración.

Como cuando vamos al circo y esperamos y disfrutamos que todo suceda como debe suceder a una distancia prudente. Y por esto también un circo debe poseer payasos. Quienes son los encargados de generar caos en un espacio donde todo debe ser preciso porque sino puede haber, incluso, una desgracia. Y quizás lo que mejor define un buen espectáculo circense tiene que ver con el grado de desarticulación que provoca el exceso de sus payasos. Pero si llevamos este modelo mecanicista al teatro (quitando los payasos), esta manera de observar, ¿Qué lugar nos deja? No hay participación. De ningún tipo. Solo debemos observar y maravillarnos. Aprender. Saber ver. Saber escuchar. La obra se vuelve un objeto, *puede ser observado de manera neutral por este*. En el teatro, el espectáculo maquinaria le habla a nues-

tro intelecto, a nuestro costado racional. Al que quiere tener todo controlado y conocido. Que será el que se fascinará con esos mecanismos de suma perfección. El grado de control y eficacia debe estar asegurado. Tanto desde el espectáculo, como desde la recepción. Si algo falla en una máquina, se produce un desperfecto que alterará la producción. Lo mismo pasaría en un espectáculo maquinaria. Nadie arriesga demasiado. Ni espectáculo, ni espectador. Repetimos entonces un pensamiento occidental mecanicista. Colonial. Inculcado como tantas máximas occidentales a sangre y fuego. Más actualmente a fast food y memes.

El espectáculo organismo

...

Me quedo pensando en la evolución de las especies

Nunca seremos tan hermosos como una Mantis.

Si pudiera volver después de morir

Quisiera volver a la matriz inicial de la humanidad

El primer mamífero,

vivir que fuimos antes de pensarnos.

Lucía Marimón

Pero también hay espectáculos para vivenciar. Espectáculos que nos sumergen en la incertidumbre y la experiencia. Que no nos brindan la seguridad de que todo saldrá como esperamos. Convivios peligrosos. Son organismos, y cuentan con aportes de nosotros como espectadores para existir. Una vez escuché decir a Eugenio Barba que en la naturaleza nada se repite de la misma manera. No hay un copo de nieve igual a otro. Las olas del mar, las flores, los insectos, o las personas no pueden repetirse. Esta característica es la que más nos acerca a la idea del teatro como algo vivo e irreplicable. Pero debemos tener cuidado en no caer en la idea de lo indefinido. La naturaleza tiene su grado de perfección. Aunque todavía nazcamos con apéndice, con muelas del juicio, hay toda una serie de características de las formas vivas que dependen absolutamente de la precisión. Y el ejemplo que acabo de proponer no es casual. En un espectáculo organismo probablemente habrá cosas que sobren, o que falten, porque no tiene la necesidad de que todo funcione perfecto. Porque confía en que los espectadores se vuelvan parte del acontecimiento. No como simples observadores. Como partícipes. Y aquí aparece el grado más ideológico de esta diferencia. Pensar al otro como objeto o como sujeto. Mostrarle algo conocido, o hacerlo parte de una aventura. Pero sin descartar completamente los mecanismos que nos puedan ayudar a dejar huecos, espacios vacíos.

Porque construir teatro desde esta mirada nos lleva a pensar en la experiencia por sobre la expectación racional. Significa que nuestros espectadores se vuelven fundamentales para completar la recepción. Está claro que esta opción no nos permite ser completamente eficaces. Por eso he utilizado fragmentos del discurso de Juan Camilo Cajigas-Rotundo, quien en otro artículo al describir el pensamiento ambiental dice: "El pensamiento ambiental es un *pensar perfectible*, en construcción, abierto a la utopía a la vez que crítico de experiencias sociales." (6) Y luego agrega: "El desarrollo de la ciencia desde finales del siglo XIX hasta el XX, a partir de los descubrimientos de la física cuántica, la biología molecular, la cibernética y la ecología, entre otras disciplinas, revela la emergencia de un nuevo paradigma explicativo de

lo vivo y lo no-vivo. Ésta, en términos generales, es descrita como el paso del pensamiento mecanicista al pensamiento sistémico o complejo. (Capra, 1998; Morin, 1998).” (7)

En esta línea podríamos decir que un espectáculo maquinaria se ajustaría a un pensamiento mecanicista y un espectáculo organismo a un pensamiento sistémico o complejo.

Pero sigamos con una nueva cita para comprender mejor la relación entre el llamado pensamiento ambiental y una manera particular de proponer un espectáculo teatral que estoy queriendo formular: “Un cambio interesante de destacar en este proceso es el paso de la noción de *objeto* a la de *sistema*. Como vimos anteriormente el objeto es una entidad sustancial, separada de otras, y que secundariamente establece relaciones; la comprensión de lo que es un objeto tiene como principal referencia lo que éste es en sí mismo. Por contraste, la noción de sistema privilegia en lo ente no ya su sustancialidad, sino su relacionalidad: lo ente es primariamente un *ser-relacionado*, y secundariamente, un *ser-en-sí-mismo*. De acuerdo con esto, en el pensar sistémico, lo ente es un *nodo* situado en el contexto de una red de relaciones dinámicas, antagónicas y complementarias: *del objeto al sistema, del ente al nodo-en-relación*. Otro aspecto relevante en este proceso es la aceptación en la comprensión de la realidad del *desorden*. La física clásica representaba una realidad donde reinaba el orden sistematizado según fórmulas matemáticas (Morin, 1998). El desorden, lo aleatorio e impredecible vienen a formar parte del paradigma emergente. En efecto, se presentan fenómenos como la impredecibilidad de la dirección que tomará el agua al abrir el grifo (Balandier, 1994), o la entropía. Según las teorías actuales de los seres vivos, su funcionamiento está relacionado con la polarización y combinación de aspectos desordenadores y ordenadores. Esta combinación constituye la *organización* posibilitadora del funcionamiento de lo vivo. Luego, lo vivo está constituido por un proceso ordenador-desordenador, “caósmico” (caos-cosmos) que constituye organizaciones autogenerativas (autocreativas-automodeladoras).” (8)

Podemos entender ahora por qué el tecnovivio se vuelve una experiencia demasiado ajena para muchxs artistas de teatro. Porque es mucho más difícil lograr esta situación *caósmica* y de relación con los espectadores. Y también por qué hay quienes solo se adaptaron a esta nueva posibilidad de crear espectáculos. Continuando con una visión objetual de la obra de teatro. En este sentido considero importante preguntarnos por estas nuevas lecturas desde nuestra experiencia territorial. Intentando desviarnos de una discusión binaria. Y haciendo una lectura abierta del paradigma que propone el pensamiento ambiental latinoamericano. ¿Es el espectáculo maquinaria un ejercicio de colonialidad? ¿Nos permite el espectáculo organismo permeable realidades más cercanas a nuestro contexto? ¿Hay una mirada política en estas decisiones? ¿Habrá intersecciones posibles entre estos dos ejes? ¿Seremos capaces de crear espectáculos pájaro? ¿Espectáculos río? ¿Espectáculos lobo? ¿Espectáculos sauce? ¿Espectáculos ciborg?

Fabián Castellani

(1) Federici, Silvia. Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. - 2a ed.- Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015

(2) Ibidem

(3) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez.

<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf> (4) Jordán Chelini, María Eugenia. Kusch y la posibilidad de un nuevo pensar desde el “estar” americano. Aportes para una Filosofía Afro-Indo-Americana <https://derechoareplica.org/index.php/filosofia/964-kusch-y-la-posibilidad-de-un-nuevo-pensar-desde-el-estar-americano-aportes-para-una-filosofia-afro-indo-americana>

(5) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. La biocolonialidad del poder. Cartografías epistémicas en torno a la abundancia y la escasez.

<http://www.ceapedi.com.ar/imagenes/biblioteca/libreria/227.pdf> (6) Cajigas-Rotundo, Juan Camilo. Pensamiento Ecológico, “Pensamiento ambiental: un pensar perfectible”. <https://www.ensayistas.org/critica/ecologia/cajigas.htm>

(7) Ibidem

(8) Ibidem

TUTU

Formado como intérprete dramático en la UNCuyo, se ha perfeccionado en Argentina y el exterior con maestros como Eugenio Barba, Julia Varley, Aristides Vargas, Ernesto Suarez, Guillermo Heras, Patrice Pavis, Alberto Isola, etc.

Docente de la Facultad de Artes y Diseño (Universidad Nacional de Cuyo) ha dictado talleres en Colombia, Ecuador y Perú.

Dirigió más de 20 espectáculos teatrales, recibiendo distinciones provinciales y nacionales. Ha presentado espectáculos en encuentros y festivales en más de 50 ciudades argentinas además de España, Portugal, Alemania, Cuba, México, Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Uruguay y Chile.

Fue bajista de Desastrónomos, grupo de rock alternativo con quien editó Lágrima de Pez (2012), Solferino (2017), Piel Partida (2020).

Sus cuentos han sido editados en suplementos de Diario Los Andes, en Revista La Mosquitera, en la antología Basta! cien hombres contra la violencia de género y la plaquette Lo extranjero.