

## (Re) presentación en la performance



Performance: De-Cápita. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Fotógrafo Luis Henry Agudelo. El Colombiano.

*Las Figuras están liberadas del orden de la representación y se conectan con la sensación. La representación, a su vez, es en sí misma orgánica y expresa la vida orgánica del hombre en cuanto tema o sujeto<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> DELEUZE, Guilles (2001): *¿Qué es la filosofía?*. 6 edición. Barcelona: Editorial Anagrama. Impreso. P. 8

Performance no es representación del sujeto, en tanto imagen, o en tanto significante, sino una presentación, poner el cuerpo en la acción, el cuerpo del propio artista (...), su realidad cotidiana, de las marcas que deja en su contexto inmediato (...), ahora es su propio cuerpo y su propio contexto los elementos de su obra, (...) en acción por acción, en presencia, siempre presentado...<sup>2</sup>

En algunas propuestas de arte contemporáneo se revela la paradoja de la pérdida la representación, del nombre y por lo tanto de la identidad. Se puede decir, como lo plantea Deleuze, que todo la propuesta del devenir es la pérdida de yo, la sustitución del adjetivo y el sustantivo por el verbo; es más, el verbo en infinitivo, sin conjugación, que permitiría una movilidad por encima de cualquier sujeto. Verdear, caminar, liquidar, aguar, vadear, todo se vuelve infinito, pero sin embargo finito porque no depende de un sujeto, no es una identidad: el árbol es verde, crea una identidad, una sustancia del árbol, lo fija a un adjetivo y niega el acontecimiento. Verdear en cambio no es exclusivo del árbol, es un instante y por lo tanto se convierte en un devenir:

Lo que queremos decir mediante “crecer”, “disminuir”, “enrojecer”, “verdear”, “cortar”, “ser cortado”, etc., es de una clase completamente diferente: no son en absoluto estados de cosas o mezclas en el fondo de los cuerpos, sino acontecimientos incorporales en la superficie, que son resultado de estas mezclas. El árbol verdea [...]. El genio de una filosofía se mide en primer lugar por las nuevas distribuciones que impone a los seres y a los conceptos. Los estoicos están trazando, haciendo pasar una frontera allí donde nunca se había visto ninguna: en este sentido, desplazan toda reflexión.<sup>3</sup>

Si el genio de una filosofía se mide por las nuevas distribuciones que impone a seres y a conceptos, se puede decir que en la contemporaneidad se crea una pregunta epistemológica en la concepción de sujeto, de ciencia, de ética, estética, la cual abre panoramas que invitan a ser recorridos, a trayectos más que a proyectos, a una revitalización, circulación e inestabilidad. El sujeto está llamado a pensarse distinto, a deponer su identidad para encarnarse de nuevo en el mundo; quiasmo cuerpo-mundo.

Foucault dice que Don Quijote es el último residuo de la similitud y el primer hombre de la modernidad y de la representación. Para él, el libro se divide en una primera parte donde el mundo cambia, pero el Hidalgo insiste en vivir tal como se lo muestran los libros de caballería y que ha de consultarlos constantemente para saber qué hacer y evidenciar que él tiene la misma naturaleza de los libros de los que ha surgido, pero inevitablemente falla porque las palabras y los signos han roto su viejo compromiso, las palabras ya no marcan las cosas, “y la magia, que permitía el desciframiento del mundo al descubrir las semejanzas secretas bajo los signos, sólo sirve ya para explicar de modo delirante por qué las analogías son siempre frustradas.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> CABALLERO, Alberto (2008): *La performance como modo de acción*. Revista Plus. <http://revistaplus.blogspot.com/2008/01/la-performance-como-modo-de-accin.html>. Publicación electrónica. P.10

<sup>3</sup> DELEUZE, Guilles (2005): *Lógica del sentido*. 1 edición. Barcelona: Editorial Paidós. Impreso. P. 10

<sup>4</sup> FOUCAULT, Michel (2007): *Las palabras y las cosas*. 33 edición. México: Siglo XXI editores. Impreso. P. 54.

Por esta razón, en la segunda parte él es la clara representación del libro, se torna un personaje real, se ha convertido en aquel que detenta la verdad de la escritura. Las palabras se vuelven signos y dejan su magia convirtiéndose ésta en locura. Según Foucault, en esta nueva modernidad, aparecen dos personajes que pueden todavía tocar ese mundo de la similitud; uno de ellos es el loco, el que ve las similitudes en todas partes, pero no puede encontrar la razón de ellas. Está siempre atrapado allí; el otro es el artista, el poeta, el que puede hacer uso de ellas, pero puede regresar. “Bajo los signos establecidos, y a pesar de ellos, oye otro discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en el que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas: la Soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos.”<sup>5</sup>

Pero en ese intersticio entre el poeta y el loco, se abrirá un mundo de identidades y diferencias. En ese trayecto de la similitud en el cual las cosas se pertenecían entre sí, se reflejaban unas en otras, hasta la mirada ordenada y clasificadora del árbol de Porfirio, se erige orgulloso el engendro del sujeto, la aparición de la gramática y la metáfora que relega a la analogía y la alegoría propias de un mundo anterior, a través de la exclusión de una de las partes de la relación, dándole el valor de verdad a la otra; la omitida se vuelve una representación. Se crean series que permiten ordenadamente pasar de una expresión que guarda una relación con otra, pero en términos de identidad y se excluye de allí lo diferente. Se deja de aplicar un nombre para varias cosas como en la “prosa del mundo”, se apartan las mezclas a través de un método de análisis racional y así el signo se vuelve binario, rechazando la coyuntura que unía significante y significado, es decir según Foucault, las palabras y las cosas.

La palabra que representa dará cuenta del vacío, porque la cosa representada está en el lugar de lo inefable, el cual según el psicoanálisis, es del orden de lo real y lo real está perdido para el hombre en la lógica de la modernidad; solo puede enunciarlo a través de una figuración, de un símbolo que nunca dará cuenta del origen, ni de la verdad, sino de una representación de una representación, por siempre. Una palabra se superpone de manera inestable sobre una imagen mental y guarda con ésta un sentido lógico. La magia se ha disuelto. Un significado para un significante exclusivamente.

En la representación artística como lo señalaba Platón, hay un doble engaño, una simulación, copia de la copia, que ya por cierto en su misma paradoja se desvanece. Sin embargo, a pesar de la censura platónica, muchos artistas intentaron hacer un arte mimético, en el que la realidad se impusiera como el modelo u origen y así el arte tuviera un sentido representativo. O sea que el arte estuviera atado a un logos. “La mimesis consiste en proyectar unas coordenadas mentales y la naturaleza imitada “representada” pierde su hipotética brutalidad y adquiere una significación simbólica.”<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ibid. P. 56

<sup>6</sup> SALABERT, Pere (2003): *Pintura anémica, cuerpo suculento*. 1 edición. Barcelona: Laertes. Impreso. P. 43

En *La Poética*, Aristóteles aclara como la fábula debe ser réplica de la realidad. Aplicándolo al teatro, el actor aunque interprete a un personaje no deja de ser actor, y por esto, su representación nunca será completa. La representación tanto como una forma de pensamiento, como una manera de creación artística sigue su camino en la modernidad intentando mejorar la realidad imperfecta en la que se mueve el hombre. Sin embargo a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, artistas y pensadores cuestionarán el lugar de la mimesis artística, invirtiéndola hacia un arte que comprometiera más la vida “Ahora el mundo es una escena de lo aparente, materialidad fluida, goce del momento en una exhuberancia que lo aboca a la caducidad y al fin.”<sup>7</sup>

Para algunos artistas, la tarea del arte hoy, es aceptar lo mortal, lo múltiple y sensible, admitiendo lo pasajero y desde allí crear para el momento, para el presente., para la vida. Enfatiza Salabert que pasar de la representación a la presentación es despojar una significación gastada y romper las barreras que la realidad impuso.

Por ello el cuerpo deja de ser modelo, cuadro, para volverse grafía, ruta, indexicalidad; aquello que rompe con lo icónico y con el principio de realidad; ir más allá, buscar una presencia que es efímera, sin actuaciones, ni reparaciones de la carne, es decir sin promesas de eternidad y de cielo. En el acto está su presente, sin que se pueda eternizar. En ese instante reside su goce, es el tiempo del simulacro y de la clausura de la representación, entendida como mimesis:

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. No porque la palabra sea imperfecta y, frente a lo visible, tenga un déficit que se empeñe en vano por recuperar. Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis.<sup>8</sup>

La invisibilidad ordena toda la representación. Por esto la representación (volver a presentar) siempre toma como medida una instancia que está por fuera de la realidad, en un mundo idealizado; y que en la crítica de Artaud al teatro clásico tiene que ver con la primacía del texto sobre la carne, el Dios convertido en logos. El sentido de romper en el arte contemporáneo la invisibilidad es presentar un cuerpo, la carne, la capacidad de mostrar la ausencia de un sujeto de la modernidad, fruto de la razón. Se pierde la representación porque es imposible volver a presentar a través de la palabra; la palabra sería un acontecimiento nuevo, por lo tanto y como dice Foucault, la representación puede darse como pura representación, es decir en su paradoja.

En el caso de la performance, en especial las presentadas por El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, es claro que el sujeto desaparece como identidad y surge en su carnalidad, en su ser ahí. No es como

---

7

Ibíd. P. 45

8

*Op. Cit.* FOUCAULT. P. 19

sí. El artista según la visión de Foucault “va más allá de las diferencias nombradas, citadas y cotidianamente previstas, recupera los fugaces parentescos de las cosas, sus similitudes dispersas, en él la soberanía de lo Mismo, tan difícil de enunciar, borra en su lenguaje la distinción de los signos.”<sup>9</sup>



Performance Molé que Molé. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Fotógrafo Juan Felipe Orozco.

El artista de la performance deja a un lado la representación para volver a fundirse con el mundo; a crear desde su acto, una relación con el espacio y el otro, encarnar, conmovir, invitar, incomodar muchas veces y seducir. Si el lenguaje propone una manera de orden de las cosas, una manera de entender el mundo, lo que hace la performance es romper ese orden, sacar el lenguaje de lo correcto, de lo contemplativo, del museo y salir a la calle a crear otros discursos.

Foucault muestra como Kandisky y Magritte hacen añicos los conceptos tan largamente trabajados y coinciden en una ruptura de un arte clásico que también se vuelve epistemológica. Es la misma búsqueda del *ready made* de Duchamp, “que supera la imagen como soporte del objeto para presentar al objeto en su

---

<sup>9</sup>

Ibid. P. 5.

materialidad”<sup>10</sup>, del *dripping* de Pollock, de Miró, Beuys, Hincapie y muchos otros, que precisamente desde el arte crean también una pregunta por la manera en que se enuncia y descubre el mundo. La representación disocia la similitud de la semejanza. “La semejanza tiene un patrón”<sup>11</sup>, es decir, un modelo al cual se asemeja. La similitud no tiene jerarquía, puede correr en diferentes direcciones...

Se propaga de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias... La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella. La semejanza se ordena en modelo al que está encargada de acompañar y dar a conocer; la similitud hace circular el simulacro como relación indefinida y reversible de lo similar con lo similar.<sup>12</sup>

Es decir que la apertura de la (re)presentación en el arte permite abrir el espectro hacia una mirada que recorre infinidad de posibilidades y no se queda en una sola lectura. Permea la visión hacia lo que ha sido censurado; eso que se esconde pero que se grita. Foucault dice que la semejanza corresponde al pensamiento, por eso el arte estaría más allá de una lógica racional; a su vez la similitud pertenece a esos espacios en los que la razón no puede ordenar. Como quien dice el arte se encuentra en ese pliegue entre la similitud y la semejanza, de donde surge el simulacro.

La performance entraría en el juego de las no representaciones, buscaría el movimiento constante, la metamorfosis, el azar, la quiebra de las identidades, los espacios alternativos, la calle. Dice Amanda Oliveros<sup>13</sup> que el arte contemporáneo es el divorcio de la representación, de la mimesis, los cuales fueron el pilar del arte de occidente hasta el siglo XX. Para la autora, esto implica un cambio del discurso del arte clásico humanista, lo que pone en contraste la carne con todas sus huellas para ocupar ese lugar del sujeto, desplazar al sujeto y mostrarle al mundo el despellejamiento del que ha sido objeto el cuerpo por parte del discurso occidental. Según Oliveros, el cuerpo en la performance, se ha desenganchado de su imagen, del imaginario en que lo situó la historia. Hay una fractura de lo imaginario especular, y por lo tanto, de la representación “El cuerpo deja su estatuto imaginario de representación y pasa por la presentación para luego llegar a bordear los restos, las excrecencias como residuo, los deshechos de la cadena simbólica.”<sup>14</sup>

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla*, atendiendo a esta desgarradura de lo imaginario, ha querido deshacer la formalidad que proponen algunos procesos artísticos hacia un lugar más mundano, en el que la identidad se quiebre, y para acercarse a este propósito, ha creado mecanismos tales como talleres que tienen el objetivo de ir más allá de lo cotidiano, en la necesidad de crear un punto de fuga o un forzamiento, la permanencia y la repetición. Las performances han buscado la ruptura de la identidad de sus participantes a

---

<sup>10</sup> OLIVEROS, Amanda (2003): *El objeto en el arte contemporáneo. ¿Qué lección para el psicoanálisis?*. Revista Desde el jardín de Freud. Universidad Nacional de Colombia. N. 3. Bogotá. 186-197. P. 187.

<sup>11</sup> *Op. Cit.* FOUCAULT. P. 64

<sup>12</sup> *Ibid.* P. 64

<sup>13</sup> *Op. Cit.* OLIVEROS. P. 186

<sup>14</sup> *Ibid.* P. 190.

través de acciones de larga duración (largo aliento) y de repetición que lleven a una pérdida de la noción de tiempo, de espacio, de yo y del otro, para lograr un devenir que sería lo otro de la identidad. Incluso se oculta el rostro premeditadamente en performances como *Vadear*, *De-cápita* y *Estrías*: la cara se cubre con tela de gasa, un velo que crea una incógnita, una pregunta por el sujeto que desaparece en la masa. Todas las performances invitan a la comunidad, arman una colectividad, a veces pequeña (5 personas) a veces grande (180 personas) para que cada uno se pierda en el otro y cree un movimiento que implique el cuidado de sí y del semejante. También se anula el texto dramático, no hay jerarquías ontológicas, todo se mezcla para crear la acción, el vestuario, la carne de los participantes, los objetos, el tiempo, el espectador. Este último puede participar de diferentes maneras, tocar, hablar, volverse un fruidor, incluso puede hacer parte de la acción si tiene el entrenamiento adecuado.

Hay también la necesidad de estar juntos y celebrar, llamar a ese pueblo como lo propone Bergson. Artaud dice que el teatro de la crueldad no es de sangre, ni de violencia, sino de vida y de danza. El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* busca que sus participantes tengan un forzamiento que implique ir más allá del dolor, de una presencia vital que sea capaz de resistir y esto se da sin que nadie salga herido; tal vez un moretón por la presión de la tela en el pie, una magulladura por rodar durante 4 horas, mareos, desaliento, cansancio, dolor por la posición, un calambre o aspectos técnicos que no pongan en riesgo la seguridad del artista. Se llama artistas, como lo plantea Joseph Beuys, a aquellas personas que están dispuestas a hacer un cambio en su mirada y su vida. Por esto las performances del colectivo, siempre implican un trabajo de entrenamiento, de lectura, investigación y escritura. Se hace un trabajo de investigación sobre el tema que se quiere trabajar, una acción inicial que se prepara como pretexto, pero a la cual no se le da un final cerrado o una duración determinada, sino que se deja el espacio abierto al azar, a la interpretación y acción del otro, a la capacidad de cada performer, a la decisión del grupo frente a las manifestaciones de los fruidores.

Se busca el nombre de la acción de manera que siempre remita a otra cosa, que sea polisémico y que permita la interpretación: *Vadear*, *Estrías*, *De-cápita*, *Re-velar*, *Espejito-espejito*, *Rodar por la vida*, *Cargamontón*, *Derretear*, *Carnes-tolendas*, *Pulular*, *Cartomonocromografías*, *Molé que molé*, etc.; que se entrevea lo que se quiere decir, pero que esté abierto a una lectura diferente o alterna. Se busca que la acción sea amplia y abierta, para que intervengan varias cosas: el permanecer, el otro, el espacio, el tiempo; una mirada que abarque varios frentes, de manera que no haya un objetivo absoluto que cumplir y que se pueda estar atento al trayecto, a lo que está en el camino, para olvidarse del sí, del miedo, del dolor o al menos ser capaces de transformarlos.



Performance Vadear. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Foto Reinel Arango.

Una de las performances más representativas es *Vadear*,<sup>15</sup> la cual recurre al nombre para crear alteridades en la significación, juego del lenguaje que permita un desciframiento y no una categorización. En una emulación de la quebrada Santa Elena, no como imitación, sino como pretexto para crear una acción que liberara al cuerpo de su estructura y danzara, se aguara en el vadeo, se deshiciera.

Se alteran los órdenes y las jerarquías; por esto no hay un director que diga que hacer, sino un acompañante quien puede abrir referentes, dar elementos a la discusión, aportar desde su experiencia. Siempre las creaciones son colectivas y dependen de la participación de la comunidad. Para garantizar estos escenarios se hacen conferencias, foros, talleres, crear un diálogo, una empatía, que permita la comunicación y la circulación de saberes, que sea dinámica y abierta. Nunca se impone una idea, se reciben sugerencias, pero también se hacen ajustes para que el trabajo sea apropiado con relación a los cuerpos, el presupuesto, a la

---

<sup>15</sup> Vadear” según el diccionario de la Real Academia Española, significa |pasar un río u otra corriente de agua profunda por el vado o cualquier otro sitio donde se pueda hacer pie. || **2. p. us.** Vencer una grave dificultad. || **3. p. us.** Tantear o inquirir el ánimo de alguien. || **4. prnl.** Manejarse, portarse, conducirse, y fue el nombre de la propuesta artística que el colectivo *El cuerpo habla* presentó en la ciudad de Medellín en noviembre de 2011 y en San José de Costa Rica en marzo de 2012.

seguridad y los materiales. Se buscan asesorías y se tiene en cuenta la palabra del otro para llegar a un consenso.

Muchas de las performances realizadas, intentan cambiar la posición, invertir, deshacer el estado vertical, buscar otras formas. En *Vadear* la gente rodaba por el pavimento, en *De-cápita* la gente se colgaba de los pies, en *Re-velar* y *Derretear* se metían dentro de unas telas que colgaban en árboles o en columnas. Esto permite cambiar la perspectiva tanto del que está colgado o rodando como del que observa, de interactuar de diferentes maneras, de moverse para ver, para tocar y percibir.

En el colectivo *El Cuerpo Habla*, no hay una manera de ser del cuerpo y de la carne. Hay una exigencia que tiene que ver con la capacidad de asumir el reto, de entrenarse, de leer, de estar atento, de cuidar de sí y del otro, del espacio, de participar y estar alertas. Sin embargo cualquier cuerpo puede ser viandante y convidante; las condiciones se dan en la medida de la exigencia de la performance y de la constancia, disciplina y disposición.

Atendiendo a lo que dice Artaud, en su teatro de la crueldad, hay un alejamiento del texto para poder asumir el borramiento de la identidad y sumisión a un guión teatral o a un contenido que pudiera dar cuenta de una personalidad prestada, o para describir la psicología del sujeto o aportar elementos a su descripción; se pretende, por el contrario, alejarse de toda categorización y conectarse con la muerte y con la nada. Es la vida misma con lo que tiene de irrepresentable.

Por esto los temas se recogen de las observaciones, de las problemáticas y dinámicas sociales, privilegiando este ejercicio por encima de una pregunta individual. Esta última se absorbe en la necesidad de crear un deseo colectivo más que subjetivo. Esto implica ver lo social como una sumatoria, y por consiguiente, cada tema también toca con cada persona; se trata de eliminar lo particular para crear una colectividad como en la orgía y la fiesta. En este sentido los temas se alejan de lo bello para jugar entre lo erótico y lo tanático. Lo trágico a la manera de Nietzsche. La movilidad entre la vida y la muerte, la relación del hombre con su entorno, la ciudad, la violencia, lo político y el poder. Temas más particulares se tejen con cuidado para evitar caer en demagogia: la ecología, el género, la sexualidad y la religión.

Esta pérdida está entendida en términos de una organización social de la colectividad y en el límite del significado rudimentario del trabajo como interdicto en las sociedades primitivas. Lo informe de los cuerpos en la orgía se entiende como un cuerpo comunitario y natural en el que son inexistentes las prácticas individuales del deseo y del placer e inclusive del dolor y como una superación al interdicto del trabajo. En este contexto, las formas de realización “artística” del cuerpo orgiástico se vinculan directamente con la danza, muestra de ello son las saturnales griegas y los ritos del peyote en los indios mexicanos. De esto habría que destacar la importancia del cuerpo colectivo como sujeto

de la acción orgiástica, que funciona como soporte y sobrepasamiento de las pulsiones fundamentales de la vida.<sup>16</sup>

Artaud dice que el arte y especialmente se refiere al arte teatral de occidente, se da una importancia desmesurada al *como sí*, un arte que se somete a la realidad para describirla, pero que no invita a vivir porque todo está concebido desde el texto, desde la jerarquía del relato (la representación) y es incapaz de crear a partir de lo que lo inspira en ese momento.



Performance Vadear. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Foto Reinel Arango.

De allí la necesidad de hacer un teatro de la carne, cambiar los pretextos por los que se ha regido el arte y en esa medida alterar las coordenadas de orden y rigidez por las que se mueve el mundo. Esta transformación implica atender la vida, lo que se pulula en ella, crear a partir de lo que sucede, de los acontecimientos; esto es parte de la observación del entorno y la participación en su construcción y cuidado.

El teatro, dice Artaud, tiene que igualarse a la vida, más allá de intentar describirla o simularla, es vivirla, dejar por fuera el *como sí*, y asumir el riesgo. Despojarse de todos los impedimentos que han anulado

---

<sup>16</sup> BARRIOS, José Luis (2010): "El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso". 1 edición. México: Universidad Iberoamericana. Textos, texturas, textualidades Investigación. Impreso. P. 58

al humano: la religión, el poder, la política, la metafísica, los cuales han gobernado a Europa y por consiguiente a los territorios que ha conquistado o invadido. Artaud invita a deshacer estas instituciones. La religión ha hecho pensar que la estadía en la tierra es una farsa, un simulacro, un paso, una existencia que no le pertenece a ningún hombre, que no es protagonista de su destino y aspirar a otra vida que es la verdadera. Algo así como vivir una vida de engaños que será el paso para llegar a la verdad eterna, al bien, a un destino sin dolor ni tragedia, y ha negado el aliento de la tierra, para poder esperar un ideal, rechazando la carne, el erotismo y la sensación. Por esta razón, el teatro de la crueldad rompe con las cadenas de esta sumisión y opta por la sensación, el erotismo y la libertad.

Sin embargo, el teatro de la crueldad no busca escandalizar con la palabra o con el gesto. Lo que busca realmente Artaud no es negar la religión, ni a Dios, es deshacer la palabra, volverla grito, desgarrar, que es diferente. Romper la ley, callarse, despojar a la palabra de su poder. Es asumir el deseo sin la ley, garantizar una muerte del padre que es la metáfora por excelencia de occidente, como lo plantea el psicoanálisis; es caminar desnudo sin la rotulación de enfermedad; es tener la capacidad de deshacer, forcluir, crear un vacío de significación o una multiplicidad, donde se rompa el lazo binario significante-significado, para entrar en la desterritorialización:

El lenguaje artaudiano, sin embargo, parte de un desgarro interior, de una ruptura que no alcanza aún a las lenguas formadas, sino que las ataja y que rompe con los pactos necesarios para su instalación definitiva: no hay superficies para el esquizofrénico, los límites estallan. Así, la lengua materna, tal y como incidirá Deleuze, constituye para el esquizo una suerte de esquema extranjero, que pretendiera imponerse y naturalizarse tanto como lo está la actividad alimenticia, con la que se habría identificado. Hablar- comer, y también hablar-cagar: esas son las funciones de toda lengua materna, sus correlatos simbólicos.<sup>17</sup>

El arte del gesto es el arte de la verisimilitud y no de la verdad y lo liga con la vida. Trágico y político, se reinventa siempre y recurre a la comunidad, vuelve a ella, por lo tanto recrea un carácter festivo y promueve la colectividad, en la renuncia al sí mismo, al olvido de la mismidad. Artaud, quien será un iniciador de la performance contemporánea, invita a un arte del gesto resuelto, sin retorno, que disuelva la dialéctica que por tantos siglos ha trazado el sistema de pensamiento de occidente.

En ese sentido el teatro de la crueldad sería el arte de la diferencia y del gesto sin economía, sin reserva, sin retorno, sin historia. Presencia pura como diferencia pura. Su acto debe olvidarse, olvidarse activamente). Pensar la clausura de la representación es pensar lo trágico: no como representación del destino sino como destino de la representación. Su necesidad gratuita y sin fondo.<sup>18</sup>

Borrar todo lugar de la identidad y del adjetivo que impone un deber ser:

---

<sup>17</sup> FERNANDEZ, Gonzalo, Jorge (2011): *El devenir artaudiano. Lectura de Deleuze sobre Artaud*. A-parte Rei. Revista de filosofía. <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/gonzalo75.pdf>. Publicación electrónica. P. 3

<sup>18</sup> DERRIDA, Jacques (2003): *Márgenes de la filosofía*. 4 edición. Madrid: Cátedra Teorema. Impreso. P. 339

Borrarse quiere decir difuminar en nosotros el universal o la especie a la que pertenecemos: “hombre”, “blanco”, “occidental”. Nuestra identidad está formada por los contornos fijos, las líneas duras del ser. Para que la vida circule y devenga hay que poner en movimiento el territorio, emprender líneas de fuga, desterritorializarse. Convertirse en nómada. Pero el nómada no es el exiliado, no es aquel que debe abandonar su territorio, sino que es aquel que está continuamente moviéndose porque justamente lo que no quiere es abandonar su territorio.<sup>19</sup>

El Colectivo Artístico *El Cuerpo Habla* reconoce este legado artaudiano y busca otras maneras de entender el lenguaje desde una ampliación del mismo, que decodifique un poco la relación que se ha mantenido con el arte, con la pedagogía, con el cuerpo y la política. La invitación es a lo indiferenciado, la carne como un grito para liberar una palabra reprimida que pueda abrir campos de acción diversos, que derogue una traducción literal de la propuesta artística, que deje de lado la interpretación, la cual todavía está ajustada a un modelo racionalista, para lograr la sensación.

Para alcanzar este propósito, desde el colectivo se ha tejido una gama de estrategias que tienen que ver con el silencio, el desnudarse, el espasmo, el cansancio, el ir en direcciones opuestas, el llanto, el grito, el rumor, el ronroneo, las “palabras-soplo”, onomatopeyas, un verbo que remite a otro y así hasta el infinito, porque el verbo siempre es un acontecimiento que compromete la multiplicidad. Ningún verbo excluye la multiplicidad; por ello dice Deleuze que el cuerpo sin órganos puede pensar con el pie, andar con el ombligo, hablar con el hígado; siempre hay una multiplicidad en la acción. La exclusión de la multiplicidad es imposible; cuando se mira se respira, se huele, circula la sangre, se suda, se siente el aire, se mueven los labios, palpita el ojo, se mece el brazo, se sacude el pelo, se tuerce la ceja. Siempre hay una remisión a muchas acciones, las cuales se dan por reverberación, por resonancia más que por semejanza. Se construye por diferencia, espasmos, relaciones infinitas, jamás estables y mucho menos ordenadas. Lo que se presenta es efecto de disolución y no de serie, y al ser ese su punto de fuga, es claro que no se está frente a un cuerpo (a un organismo total), sino frente a pedazos, fracciones e intensidades, frente a “formaciones parciales en continua confluencia”.<sup>20</sup>

Se realizan experiencias siempre en el umbral, en la movilidad, en el estar siempre presente y siempre ausente. Las premisas consisten en estar atentos a lo que pasa, vivir el momento, el encuentro con las posibilidades de la carne, el asfalto, la respiración, la mirada del otro, el miedo, las ganas de llorar, el límite, el toque del otro, las mil y una sensaciones que recorren la piel en un pequeño instante, millones de sonidos, de texturas, de sabores, es la conciencia de la sensación y la capacidad de perderse en ella. Durante 4 horas que duró el *vadeo*, los que rodaban sentían muchas cosas, frío, alegría, dolor, ganas de continuar, retos,

---

<sup>19</sup> Larrauri, 2015, LARRAURI, Maité (2015): *El deseo según Deleuze*. Editorial Tándem. Periódico anárquico el amanecer. <https://periodicoelamanecer.wordpress.com/2015/02/13/el-deseo-segun-deleuze/>. Publicación electrónica. P. 8

<sup>20</sup> *Op. Cit.*, FERNÁNDEZ. P. 4

recuerdos, montones de cosas en un solo instante, ninguno tenía un personaje, era cada uno con su propia historia y la historia de la ciudad y la historia del otro y la historia del mundo.

Un teatro en el que violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores... que se proponga como deseo, puro deseo, sin limitaciones, sin carencia, sin castración edípica. ...

Teatro del acto, no de la representación. Teatro nómada, de deriva de flujos, muy a la manera deleuziana. Esto hace de la vida un doble del teatro, un juego irrepresentable, una acumulación de intensidades, o como decía Artaud, su doble. Por el teatro de la crueldad no se vive otra vida, sino que se empieza a vivir esta, pero desde una posición más arriesgada en la medida en que “el teatro debe ser considerado también como un Doble, no ya de esa realidad cotidiana y directa de la que poco a poco se ha reducido a ser la copia inerte, tan vana como edulcorada, sino de otra realidad peligrosa y arquetípica, en la que los principios, como los delfines, una vez que han mostrado la cabeza se apresuran a hundirse otra vez en las aguas oscuras”... El teatro artaudiano se construye sobre el simulacro, no sobre el signo, y por oposición “a la escritura del libro”. Si el signo está por algo, el simulacro no está por nada, es él el fantasma sin origen, sin cuerpo, el aquí y ahora que no reproduce o representa el acontecimiento, sino que lo vive.<sup>21</sup>



Performance De-Cápita. Colectivo Artístico El Cuerpo Habla. Fotografía Sur Nadie

---

21

Ibíd. P. 6, 8