



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

DISTANCIAMIENTOS: EXPERIENCIA Y POLÍTICAS DE LA  
REPRESENTACIÓN EN EL MARCO DE LA VISUALIDAD CONTEMPORÁNEA

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
EDWIN CULP MORANDO

TUTOR PRINCIPAL:  
DR. JOSÉ LUIS BARRIOS LARA  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
TUTORES:  
MTRA. KAREN CORDERO REIMANN  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO  
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
DRA. HELENA CHÁVEZ MACGREGOR  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

MÉXICO, D. F., ENERO DE 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**

**Tesis Digitales**

**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**

**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



|                                                                            |           |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------|
|                                                                            | 2         |
| <b>0 INTRODUCCIÓN: REMONTAR A BRECHT</b>                                   | <b>4</b>  |
| 0.1 De las categorías y la metodología                                     | 6         |
| 0.2 De las obras elegidas: escena, cine y videoinstalación                 | 8         |
| <b>1 DE BENJAMIN A BRECHT: EXPERIENCIA E HISTORICIDAD</b>                  | <b>11</b> |
| 1.1 Temporalidad y consenso: la experiencia del capitalismo                | 15        |
| 1.2 Narración y experiencia: la potencia de lo repetible                   | 22        |
| 1.3 Del distanciamiento a la suspensión: el gesto en Brecht                | 28        |
| <b>2 EL FRACASO Y LA SUSPENSIÓN: EL ESPECTADOR ANTE LA PIEZA DIDÁCTICA</b> | <b>36</b> |
| 2.1 A una posición equidistante                                            | 38        |
| 2.2 En el fracaso está la solución                                         | 53        |
| 2.3 Hacerse el tonto                                                       | 64        |
| 2.4 Remontar la pieza didáctica                                            | 81        |
| 2.5 El Kairós y el tiempo de lo lagunoso                                   | 89        |
| <b>3 EL ROSTRO Y EL RETARDAMIENTO: LA TEMPORALIDAD DEL DISTANCIAMIENTO</b> | <b>94</b> |
| 3.1 Un pueblo en las montañas                                              | 96        |
| 3.2 De buenas intenciones                                                  | 102       |
| 3.3 Rostros y espacios desterritorializados                                | 111       |
| 3.4 Lo intolerable                                                         | 117       |
| 3.5 Las reglas del juego                                                   | 123       |
| 3.6 Del distanciamiento al retardamiento                                   | 127       |
| 3.7 El viraje político de la ética                                         | 134       |

|          |                                                                                                |                   |
|----------|------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------|
| <b>4</b> | <b><u>EL SIMULACRO Y EL DÉJÀ VU: LAS POTENCIAS DE LA ÉPICA</u></b>                             | <b><u>142</u></b> |
| 4.1      | Reconstrucción                                                                                 | 144               |
| 4.2      | Similitud y simulacro. Alÿs y la máquina Magritte                                              | 160               |
| 4.3      | De la épica al rumor                                                                           | 175               |
| 4.4      | Las series imposibles y las potencias de lo falso                                              | 182               |
| 4.5      | Del simulacro al déjà vu                                                                       | 192               |
| <b>5</b> | <b><u>POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN: SUSPENSIÓN, RETARDAMIENTO Y DÉJÀ VU</u></b>              | <b><u>196</u></b> |
| 5.1      | Los signos del tiempo: el afecto y la vida como potencias de la historia (A manera de epílogo) | 198               |
|          | <b><u>LISTA DE IMÁGENES</u></b>                                                                | <b><u>210</u></b> |
|          | <b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>                                                                     | <b><u>212</u></b> |

## 0 INTRODUCCIÓN: REMONTAR A BRECHT

El gesto que conduce este trabajo es el del remontaje. Retomar la categoría más conocida de Brecht, el distanciamiento, y volver a ponerla en juego sobre formas del arte contemporáneo que la detonen más allá de los límites que el propio Brecht ejemplificara con su obra. Los conceptos que desarrolló para su teatro funcionaban como *statements* o manifiestos de artista, pero su teorización puede llevarse un paso más allá de las obras brechtianas: buscando sus límites en los trabajos de otros artistas. Y para ese recorrido, al igual que lo hizo el propio Brecht, sirve acompañarse del paso de W. Benjamin.

Remontar es repetir. Es volver a producir una representación con las condiciones más *cercanas* al original. Las condiciones más similares. Pero, como todo ejercicio de similitud, lo que emerge de su remontaje no son las semejanzas sustitutivas (puesto que aquí ningún elemento sustituye o *toma el lugar* de otro, simplemente *se repite*) sino un abismo de diferencias. Así, repetir implica que una cosa no puede sustituir a otra, sino que en todo caso tendría que ser diferente, ser otra cosa. Remontar implica montar las diferencias, actualizarlas, y en esa actualización retomar toda su potencia. Remontar es facultarse de su posibilidad para producir una repetición. No se trata de apropiarse de los conceptos para aplicarlos de nuevas maneras, es repetirlos como motivos, gestos que siguen apareciendo en las formas del arte político.

Remontar a Brecht también es volverlo a escalar. Volver sobre sus argumentos, su contexto y su elaboración de conceptos. No se trata tanto de retomar los resultados obtenidos en sus obras como de caminar a la par con su

investigación siempre inconclusa. Mirarlo a su vez con cierta distancia, con la distancia que Benjamin lo mira y desde la que la experiencia brechtiana también se incorpora en los argumentos benjaminianos: en la propia noción de experiencia, en la narración épica, en el gesto.

Remontar, resituar, reposicionar es producir un cambio concreto en el espacio que nos abre a la condición temporal de la trama que se reposiciona . Se remonta en otro espacio, pero también en otro tiempo. Y el efecto de distanciamiento comienza a tomar más una condición temporal que una condición espacial. Son tiempos que no convergen, que no producen síntesis, que se mantienen en su tensión de distancia. Si la distancia brechtiana es posible, es sólo porque se extiende en una noción temporalizante, en la noción de teatro épico, un teatro que narra acciones y no que las padece.

Remontar, repetir, volver a montar en un tiempo distinto del original. Remontar, repetirlo, es un acto también de anacronía. Habrá que remontar también al ensayo, cuya experiencia no se transmite sino desde la participación, y así volver sobre la condición activa que lo didáctico conlleva.

Remontar a Brecht no es desmontar su condición de representación; remontar a Brecht no es reinterpretar esa condición. Es, literalmente, repetirla, repetirla tantas veces que su referente se encuentre perdido, ya no exista. Repetir al punto en el que sólo hay copias falsas y ya no modelos de referencia. Repetir al punto en que la representación deja su actualidad en pos de un aumento en su potencia de *no ser*. Repetir al punto en que la facultad misma del lenguaje que

produce la representación, se encuentre invertida sobre sí misma, se desprenda de sí misma.

Esta apuesta no busca hacer ningún tipo de revisionismo ni monumentalización de las propuestas brechtianas y benjaminianas; nada más alejado de la vocación de estos autores. Por el contrario, se requiere llevar sus nociones más allá de sus obras; buscar en el intervalo, la duración o la serie, la producción de un tiempo no causal. Habrá que confrontar a Brecht con obras que han dejado atrás el adoctrinamiento de las formas. Por un lado, será la confrontación con el pensamiento deleuziano; por otro, con obras que desbordan el gesto y el montaje brechtianos hacia sus potencias inactualizables. Y no se trata de hacer un recorrido que lleve de Benjamin a Deleuze, como si fuera un paso sin saltos al vacío: se trata de una puesta en tensión o, mejor aún, en suspensión de la diferenciación y la negación, de las potencias del tiempo y la dialéctica. Su mediación se dará desde la obra artística. Tres de ellas se analizan en función de un replanteamiento del gesto y el montaje, cada una en un medio artístico distinto: el cine, la videoinstalación y, desde luego, la escena.

## **0.1 De las categorías y la metodología**

Este proyecto va en un sentido distinto del acostumbrado: en vez de delimitar categorías y desde ellas encontrar las obras que mejor se ajusten o, a la inversa, a partir de un cúmulo de piezas artísticas, delimitar un corte histórico-estético, el proyecto se centra solamente en el trabajo de tres artistas distintos. Esta

aproximación permite profundizar en las obras y desde ellas obtener las categorías teóricas. No es la delimitación de un movimiento, ni la aplicación —si es eso realmente viable— de las teorías a un cúmulo de objetos de estudio, sino el análisis profundo de ellos para de ahí extraer las categorías que, a su vez, deberán articularse entre sí. El procedimiento es, en sí, absolutamente benjaminiano, sobre todo si pensamos en sus ensayos críticos como un solo corpus de teoría.

Así, cada trabajo analizado permite tener una discusión con algunas de las principales categorías conceptuales de Brecht: pieza didáctica, distanciamiento y épica; a la vez que todo el texto se cruza por dos categorías fundamentales en Brecht: el gesto y el montaje. Pero también del análisis de las obras se desprende una serie de estrategias políticas de aproximación al signo y a la representación: el bricolaje de R. Filliou, la bufonería y la psicosis, la imagen afección de G. Deleuze, el juego y la trampa, el simulacro y el deslizamiento del signo, las potencias de la falsedad.

Todas estas categorías fueron revisadas en función de los objetos de estudio, es decir, hasta dónde llegaba la categoría para analizar las piezas; pero también, qué aportaban las obras a la problemática específica de cada categoría. De este modo, se busca producir una discusión transversal con la historiografía del arte, particularmente en relación con las vanguardias.

## **0.2 De las obras elegidas: escena, cine y videoinstalación**

Se eligieron tres trabajos en diferentes soportes que permitieran abordar el problema desde tres perspectivas distintas: lo escénico, lo cinematográfico y la videoinstalación. De cada una de ellas se desprendió, además, el análisis de una categoría brechtiana: así, a la primera obra analizada le correspondería la noción de pieza didáctica; a la segunda, el distanciamiento; a la tercera, la fabulación épica. Y el gesto y el montaje se desagregan en cada uno de los soportes.

Al cruzar por estos tres soportes distintos que rara vez se ponen en el mismo plano de la discusión, es posible encontrar diferencias y puntos de encuentro en sus estrategias discursivas y de generación de experiencia. El punto más evidente que tienen en común es que todos se producen como experiencias de temporalidad definida en las que el autor ha decidido previamente la partitura narrativa sobre la que se desarrolla la obra. Cada una tendrá, sin embargo, especificidades que deberán contemplarse: lo cinematográfico recaerá en la imagen-movimiento y sus unidades básicas: la toma, la edición y el montaje; lo escénico-performático, en el problema del cuerpo como presencia y el montaje espacial; y la videoinstalación, en la cuestión de la imagen espacializada y determinada por la relación entre montaje audiovisual y espacial.

En el primer capítulo, se abordará la experiencia en su sentido histórico desde la perspectiva de Benjamin. Se vuelve sobre el problema de la fuerza de trabajo en el capitalismo, una facultad que queda inserta en el devenir cronológico en el momento de su compraventa. Se retoma la experiencia benjaminiana en su

potencia y repetibilidad para luego articularla desde el gesto brechtiano y la dialéctica que de este se desprende.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto abordarán una de tres nociones brechtianas respectivamente; a saber la pieza didáctica, el distanciamiento y la épica,. Así, en el segundo capítulo se analizará *Optimistic versus Pesimistic* de la compañía L'Alakran (de Esperanza López y Oskar Gómez Mata, textos de Perú C. Sabán, Txubio Fernández de Jáuregui, Oskar Gómez Mata y Esperanza López, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2005), tomando el modelo de la pieza didáctica brechtiana. En la obra, la compañía retoma el trabajo de R. Filliou sobre lo inacabado, suspendiendo la articulación de la representación en un proceso de bricolaje. Lo inacabado abre el tiempo de lo lagunoso y lo agujereado utilizando la estrategia más emblemática del bufón premoderno: la de hacerse el tonto. El tercer capítulo abordará *Dogville* (guión, dirección y cámara de Lars von Trier, color, 178 min., Dinamarca / Suecia / Reino Unido / Francia / Alemania / Países Bajos / Noruega / Finlandia / Italia, 2003), donde la imagen se desprende de sus coordenadas actuales hacia la impresión de la afección. La acumulación de potencias afectivas no logrará actualizarse en la trama, postergando la catarsis. El aparato del distanciamiento brechtiano devendrá en un retardamiento temporal que vuelve la acumulación de imágenes hasta lo insoportable. El cuarto capítulo trabajará con el simulacro que produce Francis Alÿs en su pieza *Re-enactments* (en colaboración con Rafael Ortega, videoinstalación de 2 canales, color, 5:20 min., México, 2000). En ella, un mismo gesto se presenta duplicado en dos pantallas, sin que pueda



establecerse una relación de temporalidad causal entre ellos. El lugar de la causalidad lo toma el *déjà vu*, que deja ver dos tiempos heterogéneos y contiguos sin poder determinar ninguno de ellos como el original, abriendo la posibilidad de llevar la narrativa épica a una fabulación falsificante.

El último capítulo retoma y sintetiza el análisis sobre las políticas de la representación, interrumpiendo la lógica de la causalidad y el progreso hacia la suspensión, el retardamiento y el *déjà vu*. Un epílogo apunta esta tesis, más allá de la posibilidad de la historia y de los propios alcances de la misma, hacia el problema de la potencia de la vida.

## 1 DE BENJAMIN A BRECHT: EXPERIENCIA E HISTORICIDAD

En sus *Tesis sobre la historia*, W. Benjamin propone un materialismo histórico radical, que no renuncie al presente relegándolo a un puro tránsito, que haga del pasado una experiencia singular, que haga saltar al *continuum* de la historia y a la narrativa del progreso —ese huracán que arrastra al *Angelus Novus* hacia el futuro—.<sup>1</sup> Ese salto, *Sprung* en alemán (que coincide con *to spring* en inglés), es también el que Benjamin, según S. Weber, pone de relieve en la palabra *Ursprung*, el «origen» al que hace referencia en el prólogo epistemocrítico de *El origen del drama barroco alemán*: un salto hacia delante, un salto a la escena, que se interpone en el flujo del devenir, un ritmo del origen que aparece como inacabado e incompleto, y en cuya incompletud reside su carácter histórico.<sup>2</sup> “El origen es un surgimiento, un salto, un vástago (*offspring*) —dice Weber— que salta desde la alternancia entre el devenir y el pasar, entre el ir y el venir.”<sup>3</sup> Es esta potencia temporalizante la que cruza gran parte de la obra de Benjamin. Y sigue:

Y es justamente esa incompletud lo que hace al origen histórico. La historicidad reside no en la habilidad de dar lugar a un movimiento progresivo, teleológico, sino en el poder de volver incesantemente sobre el

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. Bolívar Echeverría (México: Itaca, 2008).

<sup>2</sup> Samuel Weber, *Benjamin's -abilities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008), 88-9.

<sup>3</sup> Samuel Weber, "Citability—of Gesture," en *Benjamin's -abilities* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008), 134-135.

pasado y a través del ritmo de sus repeticiones cambiantes, fijar el paso para el futuro.<sup>4</sup>

Benjamin veía en esa idea de progreso “(...) la representación de su movimiento —el del género humano por la historia— como un avanzar por un tiempo homogéneo y vacío.”<sup>5</sup> Un tiempo que acabaría por dejar a su paso una pobreza en la experiencia y una incapacidad de acceder al «tiempo del ahora».

Estas reflexiones de Benjamin buscan sacar al materialismo histórico de su relación con la utopía, dice B. Echeverría, y conducirlo hacia el mesianismo judaico. La utopía constituye el lugar perfecto y acabado que, sin embargo, no está allí como posibilidad:

La percepción del mundo como una realidad que tiene en sí misma otra dimensión, virtual; una dimensión mejor, que “quisiera” ser real pero que no lo puede ser porque el plano de lo efectivamente real está ocupado —aunque defectuosamente—. <sup>6</sup>

El mesianismo, sigue Echeverría, que asume la incapacidad de la perfección, pues esta se perdió en el pecado original, también se abre a la posibilidad de que en algún momento aparezca la redención:

---

<sup>4</sup> Weber, *Benjamin's -abilities*, 89.

<sup>5</sup> Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 29.

<sup>6</sup> Bolívar Echeverría, "Benjamin, la condición judía y la política," en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (México: Itaca, 2008), 22.

[E]ncontramos también, aunque de otra manera que en la tradición occidental, la percepción de que la realidad dada posee en sí misma la potencia de ser una realidad diferente, radicalmente mejor que la efectiva o establecida.<sup>7</sup>

En este sentido, el mesianismo de Benjamin sería la restitución de esa dimensión potencial que la utopía ha vuelto actual en un lugar inalcanzable, un futuro que nunca termina de llegar. La dimensión potencial que Benjamin restituye coexiste con la realidad, la abre a lo posible, la presenta siempre como incompleta e inacabada. Ahí la revaloración que hace del presente como «tiempo del ahora»: no el instante que está de paso, ni la promesa constante de lo nuevo, sino un tiempo lagunoso y fragmentario, suspendido, interrumpido.

Y es que las *Tesis* de Benjamin se producen, dice Echeverría, en cercanía con Brecht, casi como una carta dirigida a él.<sup>8</sup> Ese Brecht en quien Benjamin ve una búsqueda por “(...) convertir a los lectores o espectadores en colaboradores”<sup>9</sup>, por representar estados de cosas a través de la interrupción de las acciones dada por el gesto, las canciones y el montaje, y particularmente, a través de las oportunidades para la risa.<sup>10</sup> El teatro de Brecht permite a Benjamin encontrar las formas de ese «tiempo del ahora», que más allá de la construcción utópica o

---

<sup>7</sup> Ibid., 23.

<sup>8</sup> Ibid., 15.

<sup>9</sup> Walter Benjamin, *El autor como productor*, trad. Bolívar Echeverría (México: Itaca, 2004), 49-50.

<sup>10</sup> Ibid., 51-5.

de la propaganda ideológica, posibilitan el acceso a una dimensión de la historia que no se construye desde el relato de un progreso que pareciera inevitable; el mismo Brecht buscaba que su espectador fuese un “historiador de la sociedad”<sup>11</sup>. Revisar las propuestas brechtianas desde esta perspectiva, implica llevar sus obras más allá del contenido dramático, hacia sus recursos escénicos pero, sobre todo, hasta explorar las posibilidades de temporalidad que despierta.

Si los trabajos de Benjamin han retomado cierto vuelo en el pensamiento crítico posterior a la caída del muro de Berlín, es porque atentan contra cualquier relato de finitud de la historia, tanto como contra cualquier imposición ideológica.<sup>12</sup> Si Benjamin inquieta es porque suspende en un equilibrio precario cualquier posibilidad de ideología, porque detiene de golpe el curso teleológico de una historia que tiende hacia su fin. Y las obras de Brecht parecieran correr con una suerte similar: ante un cierto «final» de las posibilidades basadas en la ruptura

---

<sup>11</sup> Bertolt Brecht, "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation», en *L'art du comédien: écrits sur le théâtre* (París: L'Arche, 1999), 155.

<sup>12</sup> Vale destacar los trabajos recientes de G. Didi-Huberman, quien hace un análisis de los diarios de Brecht como un remontaje de la historia, y de J. Rancière, quien vuelve a Brecht para preguntarse sobre las condiciones de posibilidad del arte crítico: Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010). Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado, 2008). Aunque, seguramente uno de los acercamientos más cercanos y precisos en torno a la metodología brechtiana es el que hiciera F. Jameson a finales de los años noventa: Fredric Jameson, *Brecht and method* (London; New York: Verso, 1998).

que permitían las vanguardias artísticas, ante un arte crítico cuyos efectos parecieran, en el mejor de los casos, desalentadores y, más aún, colaboradores de un sistema de dominación contra el que pretenderían atentar, el teatro brechtiano, pero sobre todo los conceptos que desarrolló en torno a este, adquieren nuevas perspectivas. Se trata de la experiencia de aprendizaje que va más allá de cualquier adoctrinamiento, se trata de emplazar la ruptura que el gesto y el montaje provocan en una nueva forma de censura dada por la obsesión con el consenso, se trata de recuperar lo histórico de la experiencia desde su facultad fundamental: la de recordar y volver a contar historias memorables. Es llevar al gesto y al montaje a recorrer el camino de la duración, del instante suspendido, de la duplicación falsificante: ya no la actualización efectiva, sino lo que en ellos hay de inactualizables o, dicho de otro modo, de potenciales.

### **1.1 Temporalidad y consenso: la experiencia del capitalismo**

Schmitt: Esa no es una historia bonita. ¿No puede contarme una historia bonita? Ya le dije, tengo la cabeza llena de pensamientos desagradables.

Clown 1: No, Sr. Schmitt, lo siento, pero aparte de esa historia no se me ocurre ninguna otra cosa que contarle.

Clown 2: Claro que podríamos cortarle la tapa de la cabeza con un serrucho, para dejar salir todos esos estúpidos pensamientos.

Schmitt: Sí, por favor, tal vez eso ayude.

Bertolt Brecht, *Pieza didáctica de Baden sobre el consentimiento*

La producción capitalista presenta una diferencia sustantiva en relación con las formas económicas anteriores; al intercambio de artesanías, cultivos, animales etc. se le ha añadido otra, específicamente capitalista: la compra y venta de la fuerza de trabajo. Según P. Virno, la fuerza de trabajo se distingue del trabajo efectivamente realizado, en tanto que lo que se comercia es una facultad, la facultad de producir. En la compraventa de la fuerza de trabajo, aquello que era potencia ha devenido acto. Si potencia y acto son simultáneas en el decurso cronológico, aquí la primera se ha insertado en el devenir como acto, fue comprada y vendida antes de iniciar el proceso de producción.<sup>13</sup> El capitalismo colapsa la fuerza de trabajo en un valor enajenable que se introduce en el devenir y adquiere un valor monetario expresado en el salario. Sigue Virno:

¿De qué modo la fuerza de trabajo, esto es, algo que carece de presencia y que "no existe realmente", consigue el estatus de valor de uso enajenable a cambio de dinero? (...) El obrero vende su fuerza de trabajo porque, privado como está de los medios de producción, no podría aplicarla por su propia cuenta.<sup>14</sup>

La fuerza de trabajo puede entrar en el acto de compraventa gracias a una paradoja: por un lado, el trabajador es libre de vender su fuerza de trabajo; por otro, se encuentra expropiado de todo recurso económico, por lo que no tiene

---

<sup>13</sup> Paolo Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 163-71.

<sup>14</sup> Ibid., 169.

otra opción más que venderla.<sup>15</sup> Al vender la facultad, la fuerza de trabajo, se inserta una inactualidad en la historia empírica; la potencia del producir se reduce a la actualidad de la mercancía, dice Virno: “(...) la heterogeneidad de potencia y acto, más que dar paso a la historia, se perfila como un dato específico de un hecho histórico.”<sup>16</sup> De ahí que en el capitalismo el tiempo se vuelva homogéneo y vacío: se ha vaciado de su potencia, su heterogeneidad se ha vuelto cronología y causalidad. Virno no ve en el capitalismo solamente un sistema económico, sino toda una época: “[El capitalismo es] la época en la cual la *historicidad* de la experiencia se deja de experimentar *históricamente*.”<sup>17</sup>

Al separar la fuerza de trabajo del trabajo determinado, reduciendo la potencialidad de la primera a un acto previo, al momento de la compraventa de esa fuerza de trabajo, el capitalismo produce una enajenación que no lo es solo de los medios de producción, sino de la facultad misma del trabajo. Si, como hemos visto, el hecho histórico tiene como dato la heterogeneidad de la potencia y el acto, la imposibilidad de reducir por completo la primera en el segundo, lo que se enajena en la época capitalista es la posibilidad de una experiencia histórica. La potencia, la facultad, lo inactualizable de la experiencia han quedado insertados en el devenir como actos que han sucedido ya, perdiendo la condición de pasado indeterminado que toda potencia vierte sobre la actualidad de su presente. La homogeneización del tiempo ha dejado fuera lo posible y es

---

<sup>15</sup> Ibid., 169.

<sup>16</sup> Ibid., 171.

<sup>17</sup> Ibid., 166.



en este sentido que aparecen las narrativas de la historia como fin, como inaccesible; cualquier acción que modifique el «tiempo del ahora» resultaría inútil. La historia emerge como ya vivida, parte del pasado fechable, a la que siempre se llega demasiado tarde: “La parálisis de la acción, acompañada con frecuencia de un irónico desencanto, deriva sobre todo de la incapacidad de soportar la experiencia de lo posible.”<sup>18</sup>

Para definir esa heterogeneidad temporal, Virno vuelve a H. Bergson quien, en su ensayo “El recuerdo del presente y el falso reconocimiento”, establece la diferencia de naturaleza entre el recuerdo, virtual; y la percepción, actual.<sup>19</sup> En su texto, Bergson vuelve al *déjà vu*, ese instante en que pareciera que un momento se vive dos veces, como percepción y recuerdo, para encontrar que la formación del recuerdo es simultánea a aquella de la percepción.<sup>20</sup> El *déjà vu* dejaría ver la manera habitual de la relación doble entre percepción y recuerdo, pero la conciencia práctica y el interés del momento descartan el recuerdo primario como inútil. Sin embargo, no pueden confundirse recuerdo y percepción como si el primero fuese solamente una percepción débil. Ni tampoco debe pensarse que el recuerdo comience cuando la percepción haya concluido: basta con tomar una sensación intensa y disminuirla hasta casi desaparecer, llegará un momento en que no podrá distinguirse si esa sensación débil se recuerda o

---

<sup>18</sup> Ibid., 56.

<sup>19</sup> Henri Bergson, “Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance,” en *L'énergie spirituelle* (Paris: Presses Universitaires de France, 2009).

<sup>20</sup> Ibid., 130.

se percibe, pero el estado débil de la percepción jamás se convierte en recuerdo, rechazado hacia un pasado por el estado fuerte. El recuerdo puede evocar una sensación, pero este es distinto del estado que produce.<sup>21</sup>

Cada momento tendría, a la vez, recuerdo y percepción, virtualidad y actualidad, posibilidad y realidad. Bergson profundiza en la relación temporal entre estas dos entidades en su texto sobre "Lo posible y lo real". Entre lo posible y lo real ocurre algo similar a lo que pasa entre el recuerdo y la percepción: el primero pareciera ser una forma disminuida del segundo, y que lo antecede en el tiempo; como si para que un evento ocurriera primero tuviera que ser posible entre un número infinito de posibilidades, para luego concretarse en la actualidad.<sup>22</sup> Bajo esa lógica, lo posible se encuentra siempre clausurado en un acto del pasado determinado. Bergson plantea, en cambio, que lo posible aparece simultáneamente a la realidad que se crea, lanzado hacia el pasado indefinido de un *habrá sido*. Así, un evento solo *habrá sido* posible en la medida en que existe en la realidad: "(...) su posibilidad, que no antecede a su realidad, lo habrá precedido una vez que la realidad aparece."<sup>23</sup> Lo posible surge, entonces, en un pasado que no puede determinarse en una línea cronológica, simplemente antecede a su acto. Cuando se habla de una experiencia que se repite, lo que se repite no sería su actualidad sino, precisamente, esta dimensión de lo posible.

---

<sup>21</sup> Ibid., 132-3.

<sup>22</sup> Henri Bergson, "Le possible et le réel," en *La pensée et le mouvant* (Paris: PUF, septembre 2008), 109.

<sup>23</sup> Ibid., 111.

La duplicación del *déjà vu* deja ver la simultaneidad de la actualidad y potencialidad, habilitando la potencia y lanzando al que lo experimenta a un mundo de virtualidad, mostrándonos el recuerdo del momento actual. Bergson llamará “recuerdo del presente” a esta posibilidad del *déjà vu*.<sup>24</sup> Pero ahí que esta no sea la única: el *déjà vu* provoca también la sensación de ya haber vivido, de cierta clausura del presente por un pasado que regresa como imágenes repetitivas; el sentir desencantado de que lo que está por venir puede preverse, aunque no pueda enunciarse, de que la situación que se reproduce lo hace de manera precisa y determinada, un “falso reconocimiento”, dirá Bergson.<sup>25</sup>

En un contexto de saturación, y excesiva representación del mundo en imágenes y accesibilidad a la información, se produce una homogeneización del tiempo y la experiencia manteniendo un estado de apatía paradójicamente reconfortante:

La sociedad del espectáculo ofrece a hombres y mujeres la “exposición universal” de su propio poder-hacer, poder-decir, poder-ser, reducidos, sin embargo, a hechos realizados, palabras dichas, actos ya efectuados.<sup>26</sup>

Estos hombres y mujeres han quedado convertidos en espectadores que solo pueden contemplar pasivamente el espectáculo, sin capacidad de incidir ni participar en él. Un falso reconocimiento: entretenidos, pasmados y

---

<sup>24</sup> Bergson, "Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance," 137.

<sup>25</sup> Ibid., 141-4.

<sup>26</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, 64.

embrutecidos, la homogeneidad del tiempo se ha impuesto a cualquier posibilidad de crítica o diferencia.

Reactivar la acción, reintroducir la heterogeneidad que conduce a la experiencia histórica, implicaría restituir la potencia en el acto, interrumpir el devenir de la historia como homogeneidad, suspender las imágenes como exposición de la facultad. Activar el «tiempo del ahora» implica que el acto presente se vea lleno de un pasado de lo posible, implica reconocer en la palabra la facultad del lenguaje, en la representación aquello que la hace posible. Dice Virno:

[E]n cualquier experiencia se puede aprehender un “antes” sin fecha, y este “antes” es la capacidad (el poder-hablar, el poder-gozar, etcétera). Una representación “porta el signo del pasado” toda vez que el hecho representado deja entrever su propia condición de posibilidad.<sup>27</sup>

Aprehender la capacidad en la experiencia es, justamente, la afrenta de Benjamin: una experiencia que se escucha en una narración que, a su vez, deberá ser narrada nuevamente; y la representación que se abre a su condición de posibilidad, será la de Brecht: una representación que muestra sus mecanismos de producción, que distancia al espectador de cualquier embrutecimiento por la identificación, que interrumpe la trama en episodios.

---

<sup>27</sup> Ibid., 36.

## 1.2 Narración y experiencia: la potencia de lo repetible

En su texto *El Narrador*, Walter Benjamin intenta recuperar en el periodo de entreguerras al principal comunicador de experiencia de la antigüedad y la Edad Media, encargado de guardar los relatos del pueblo o de contar aquello que viene de lejos, aquello que sólo el que ha viajado pudo haber visto.<sup>28</sup> Experiencia de vida, sabiduría, un consejo que se transmite no tanto como “la respuesta – dice— a una cuestión [sino] como una propuesta referida a la continuación de una historia en curso. Para procurárnoslo, sería ante todo necesario ser capaces de narrarla.”<sup>29</sup> Queda la huella del narrador en lo narrado, permitiendo que la memoria afluya y se entremezcle con la realidad de sus oyentes.<sup>30</sup>

Benjamin veía una pobreza de la experiencia en los combatientes que volvían mudos de la guerra, en la prensa que sustituía a la noticia por la información: “somos pobres en historias memorables. Esto se debe a que ya no nos alcanza acontecimiento alguno que no esté cargado de explicaciones.”<sup>31</sup> Y atribuye esta caída del valor de la experiencia, en parte, a la creciente proliferación de la información, que ofrece una cierta objetividad, un tratamiento igualitario de las historias. Nada más alejado de la narración oral que la posibilidad de verificar los hechos a la vuelta de una esquina; todos recibimos la misma información, la

---

<sup>28</sup> Walter Benjamin, "El narrador," en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, trad. Roberto Blatt (Madrid: Taurus, 1991), 112.

<sup>29</sup> Ibid., 114.

<sup>30</sup> Ibid., 116-7.

<sup>31</sup> Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza," en *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1998).

comentamos, la repetimos objetivamente, pero de ella rara vez obtenemos experiencia de vida.

El narrador toma lo que narra de la experiencia: de la suya propia, de las que le han sido narradas, de las experiencias de los propios escuchas. El narrador imprime, como el artesano, sus propias huellas sobre la experiencia que va a contar, la combina y modifica para sus escuchas con el fin de que sea más efectiva, su ritmo está dado por la respiración y reacciones de aquellos con quienes comparte. La narración oral ofrecía la posibilidad de experimentar algo que venía de la acumulación de experiencias de tantos otros narradores, huella sobre huella, accediendo a ella solamente cuando somos capaces de volver a narrarla, de hacerla formar parte de nuestra experiencia. No busca ocultar sus mecanismos de representación, por el contrario, los hace evidentes. En la narración oral los mecanismos con los que se construye la representación son parte de la experiencia comunicada. De este modo, la respiración, el tiempo transcurrido, la presencia de los escuchas y sus experiencias se vuelven parte fundamental de la narración.

En *Sobre algunos temas en Baudelaire*, Benjamin establece una distinción entre la experiencia que se transmite como información y aquella de la narración oral. Así, el *Erlebnis* es la experiencia cognoscible que puede transmitirse como información, y la *Erfahrung* la experiencia de la transmisión, de la artesanía y el

oficio que pasa de generación en generación.<sup>32</sup> El narrador oral contaba una historia adaptándola a las necesidades de su público, cambiando aquello que él había escuchado de la historia a su vez cuando fue escuchado, y que solo puede transmitirse como experiencia cuando otro de los escuchas la toma y la vuelve a narrar. Una experiencia de la transmisión, *Erfahrung*, implica no solo la experiencia de lo que está siendo narrado en la historia, sino del tiempo y la duración que la historia implica. Esta experiencia, que solo puede adquirirse hasta que vuelve a narrarse, repite un fragmento de su pasado —el pasado indefinido, lo posible; parte de ella no puede actualizarse en lo narrado, abriéndose a sus condiciones de posibilidad y al terreno de la potencia—. La diferencia entre una y otra experiencia en Benjamin, está en que ahí donde el *Erlebnis* clausura la experiencia en un acto pasado, la *Erfahrung* la abre a su repetibilidad; y lo que se repite no es un acto del pasado, como en el falso reconocimiento bergsoniano, sino su potencia. La condición de repetibilidad de la experiencia benjaminiana recuerda a un espectador que vuelve a una obra de teatro, para tomar un ejemplo de Bergson: aunque el espectador reconoce la pieza y recuerda haber visto cada escena, haber escuchado cada una de las palabras, ahora se encuentra al lado de personas distintas, ha llegado a la obra con preocupaciones distintas a las de la vez anterior, no podría ser el mismo. Acaso aparecen, más que la identificación de las dos situaciones, sus

---

<sup>32</sup> Walter Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire," *Sobre algunos temas en Baudelaire*, [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf) (fecha de acceso: 3 febrero 2010).

distinciones, las diferencias entre una y otra.<sup>33</sup> La repetición del pasado indefinido de la potencia no colapsa el acto en la identidad homogénea, por el contrario, lo hace pasar por la contingencia y la heterogeneidad de las diferencias, volcándolo aún más hacia lo posible. Ese mecanismo de introducir la potencia, el pasado indefinido de la experiencia, es el mismo proceso que aparecería en la imagen dialéctica, dice Virno:

Es sabido que Benjamin insiste sobre la necesidad de "redimir el pasado oprimido", tomando para ello un aspecto inactuado, potencial, insaturado, que exige siempre ser retomado y desarrollado en el instante presente. (...) La "imagen dialéctica" de la que habla Benjamin tiene como soporte la relación entre dos diversos tipos de pasado: pasado factual y pasado no cronológico (potencial, irrealizado). Una relación dialéctica, precisamente, ya que cada uno de los dos términos refleja en cierta medida al otro, y asume por un momento su semblanza, su simbología.<sup>34</sup>

La narración oral no puede traducirse a la simple información contenida en la trama, elemento fundamental del parte o la noticia. Esta última fundamenta su necesidad en la capacidad de producirse con inmediatez, contundencia, plausibilidad y verificabilidad. Por el contrario, en la narración oral la información no necesita ser verificada, sus causas no reclaman explicación y ni siquiera

---

<sup>33</sup> Bergson, "Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance," 143.

<sup>34</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, Nota 52, 152-3.



deben ser plausibles: es una historia libre de explicaciones.<sup>35</sup> La información permite situar los eventos uno detrás del otro en una línea del tiempo, permite identificar eventos simultáneos y producir relaciones entre ellos. La experiencia de la narración oral, en cambio, no permite situar los eventos en una relación lineal entre ellos. La experiencia de la narración oral no solo conlleva una duración distinta a la del texto que da la información, sino que elabora una doble temporalidad entrelazada. La información intentará despojarse del tiempo del que la lee para volverse lo más objetiva posible: la facultad de enunciar el evento deberá colapsarse en la noticia fechable, deberá poder traducirse de un lector a otro reduciendo al máximo las posibilidades de incomprensión. La narración oral, en cambio, se mantendrá en lo intraducible, en aquello que no puede explicarse en la brevedad de la información: no hay otra forma de explicarse la experiencia intraducible que llevándola a la experiencia de narrarla.

En *La tarea del traductor*, Benjamin ubicaba la tarea del verdadero traductor en lo intraducible que escapaba al mensaje de la traducción. Todos los lenguajes, dice, tienen un componente de intraducible: aquella parte potencial que nunca acaba de actualizarse en el contenido de lo traducido, acaso solo puede repetirse en otro intraducible.<sup>36</sup> La experiencia tendría esta misma calidad, una parte que se transmite en el contenido de lo narrado y que, sin embargo, el escucha comparte en la duración, en los gestos, en las interrupciones, y podrá

---

<sup>35</sup> Benjamin, "El narrador," 116-7.

<sup>36</sup> Walter Benjamin, "La tarea del traductor (1923)," en *Angelus Novus* (Barcelona: Edhasa, 1971), 135.

repetir cuando él mismo sea el que narre la historia. Lo que pasa de uno a otro, lo memorable de la experiencia, no estará de este modo en lo representado del relato, sino en su repetibilidad, en sus diferencias; ahí la posibilidad que aparece al escuchar la experiencia, hacerla propia al volverla a narrar: habría en los gestos, en las interrupciones y en las diferencias un excedente de potencia que no podrá actualizarse en el contenido de lo narrado y, más bien, deberá verse sobre una nueva experiencia, que Benjamin propone sea narrada nuevamente. Ahí la estructura de la experiencia benjaminiana como experiencia transmisible: la potencia a la vez habilita y obliga al espectador a actualizarla en su facultad, se *augmenta*. Y si esa experiencia busca ser histórica, lo hace no tanto por el contenido de lo que se transmite, sino por la potencia de lo repetible que abre lo posible de esa historia, su facultad diría Virno. Esa facultad de la experiencia narrada, facultad *épica* dice Benjamin, reside en la memoria, en la facultad de rememorar. Y es esa memoria como facultad épica de la experiencia la que, volviendo a Virno, permite a la experiencia el acceso a la historicidad:

La memoria no es "histórica" en virtud del contenido particular (político o social por ejemplo) de los recuerdos. Lo es, en cambio, en cuanto *facultad* que distingue la existencia singular. Las estructuras y procedimientos de esta facultad procuran, en efecto, una vía de acceso a la historicidad de la experiencia, de cualquier experiencia, de la experiencia en general.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, 12-3.

La facultad de la experiencia histórica es la que Benjamin buscará en el teatro de Brecht: la articulación de los mecanismos del narrador épico, del actor-narrador, que es capaz de interrumpir, suspender y horadar la representación para abrirla al acto de la memoria como facultad que deja ver las diferencias de su repetición.

### 1.3 Del distanciamiento a la suspensión: el gesto en Brecht

El célebre efecto brechtiano del distanciamiento o extrañamiento, *Verfremdungseffekt*, implica, al menos en su forma más elemental, un movimiento doble: que el espectador se identifique con una trama teatral al tiempo que se establece una distancia que le permite tomar consciencia del mecanismo de su construcción y producción, que su ojo sobre la escena sea el de un investigador o un crítico. Es una expulsión de cualquier tipo de ensoñación o magia sobre la escena, de los estados del alma y las emociones que pueden engañar y manipular al espectador, de la tensión dramática, de la identificación con los héroes, que jamás se pierda la conciencia de que lo que se tiene delante es una representación teatral.<sup>38</sup> Dice G. Didi-Huberman:

Criticar la ilusión, poner en crisis la representación, esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar, es mostrar*, afirma primero Bertolt Brecht. Es sólo hacer que aparezca la imagen

---

<sup>38</sup> Brecht, "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation», " 46, 82, 128-9.

informando al espectador de que lo que ve no es más que un aspecto lacunario y no la cosa entera, la cosa misma que la imagen representa.<sup>39</sup>

El distanciamiento brechtiano no permite al espectador aprehender lo representado como una totalidad, como un signo completo que sustituye a aquello que representa. Por el contrario, deja claro que lo que se ve son únicamente fragmentos, que la representación no es sino parcial. Si la catarsis constituye el momento climático de la obra, el momento de descarga en el que todo su entramado llega a un punto de liberación a través de la emoción, Brecht interrumpe y posterga esa catarsis más allá de la obra de modo que no pueda actualizarse con las acciones heroicas del personaje principal.

Lejos de ser un teatro que tiende a la comprensión lógica de las razones de la dominación, como ha llegado a caracterizarse,<sup>40</sup> la épica brechtiana abre la posibilidad de una temporalidad heterogénea, que escapa al orden del relato.

Dice Didi-Huberman:

El *epos*, aquí, se opone al *cronos* tanto como al *logos*: libera un relato "cuya diacronía no es cronotética (separadora de épocas) sino esencialmente aspectual" (H. Maldiney, *Aîtres de la langue et demeures de la pensée*). Aquí el pasado se presenta fuera-del-presente, fuera de la presencia y de la historia cronológica, contemporáneo pero fuera de la simple actualidad y de

---

<sup>39</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 76.

<sup>40</sup> Jacques Rancière, "Las paradojas del arte político," en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 68-9.

la teleología, en un enigmático *hay* que yuxtapone sus elementos heterogéneos como sobre una mesa de montaje o como en una asociación libre que diera vueltas alrededor de un inabordable nudo de lo real (el ojo de la historia, como se dice el ojo del huracán).<sup>41</sup>

La épica —cuyo término alemán *episch* debe traducirse, según Jameson, como narración, en el sentido de narración oral—<sup>42</sup> será la forma como se articula el teatro brechtiano: una estructura de episodios que se interrumpen, más que acciones que continúan y se desarrollan. Brecht introduce desde la épica un pasado que, como en el narrador de Benjamin, no puede aprehenderse dentro de la cronología: este pasado no se actualiza en la situación, se presenta y se suspende. Incluso, en su descripción de la técnica del distanciamiento, Brecht pedirá a sus actores que actúen los diálogos como si estos ya hubiesen ocurrido, trasponiendo el pasado del personaje al presente del actor-narrador.<sup>43</sup>

Si en algo se opone el mecanismo brechtiano a la dramaturgia aristotélica, es en poner al mismo nivel la *opsis* (el efecto sensible del espectáculo) y el *mythos* (relato). El distanciamiento brechtiano residirá, sobre todo, en la dimensión escénica de sus obras, en su montaje de gestos. Dice Didi-Huberman, siguiendo a Benjamin:

---

<sup>41</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 216.

<sup>42</sup> Jameson, *Brecht and method*, 55.

<sup>43</sup> Brecht, "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation», " 131.

Ante una reunión de gestos tan diferentes (...) el observador, en efecto, no dispone de ninguna certidumbre sobre la *determinación* de esta relación. Pero presente —"expectador" por lo tanto, ya que deberá retrabajar su intuición, verificarla si es posible— que una *sobreterminación* funciona en ese montaje de gestos. Walter Benjamin esclareció notablemente la fuerza épica y teórica de este tipo de enfoque del gesto humano: primero, es *documental* ("los gestos son encontrados en la realidad"); en segundo lugar, está *reencuadrado* ("este encierro, este encuadre estricto de cada elemento de una actitud [...] constituye uno de los fenómenos dialécticos fundamentales del gesto"); en tercer lugar, está *desplazado* en cuanto a la acción, el drama, la cronología que rompe por su interrupción ("cuanto más a menudo interrumpimos a alguien que está actuando, más gestos obtenemos; para el teatro épico, la interrupción de la acción se encuentra por lo tanto en primer plano"); y por último; es suspensivo, *retardado*, incluso detenido ("es el retraso debido a la interrupción y al recorte en episodios debido al encuadre lo que hace del teatro gestual un teatro épico").<sup>44</sup>

El gesto se desprende de la acción, la interrumpe y retarda, no permite que ésta tenga un desarrollo emotivo en la trama. El gesto fragmenta la acción, rompe con la unidad dramática de la trama (*mythos*) y la abre a lo posible: ante todo, el gesto brechtiano debe ser *citable*, repetible; si se toma de la realidad es porque su actualización solo podrá encontrarse en esta.<sup>45</sup> El gesto puede ser citado

---

<sup>44</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 110.

<sup>45</sup> Weber, "Citability—of Gesture," 98.

porque se interrumpe su contexto, se desprende de sus relaciones causales y suspende el avance de la trama; pero, sobre todo, en tanto que es citable se interrumpe a sí mismo, se separa de su propia actualidad pudiendo devenir otro en nuevas situaciones.<sup>46</sup> Benjamin ve en esta forma de interrupción un tipo particular de dialéctica que se vuelca sobre una situación o, mejor aún, en un estado de las cosas, en una posición o postura, que suspende el estado de las cosas:

Pero la dialéctica a la que apunta el teatro épico no está referida a una sucesión escénica en el tiempo, sino que más bien se anuncia en los elementos gestuales, que son la base de cualquier sucesión temporal y que sólo pueden llamarse elementos impropriadamente, ya que son más que simples elementos. Un *comportamiento dialéctico inmanente* es lo que a modo de relámpago se pone en claro en una situación —como reproducción de palabras, acciones y gestos humano—. La situación que el teatro épico descubre es la *dialéctica en estado de detención [Zustand]*.<sup>47</sup>

La dialéctica en suspenso de Benjamin lleva la postura a un equilibrio precario, disloca la posición. Si hay una distancia (*di-stance*) en la dialéctica benjaminiana, dice S. Weber, sería en función de que cualquier postura (*stance*) se pone en una relación de tensión y extensión, de separación y diferenciación:

---

<sup>46</sup> Ibid., 103.

<sup>47</sup> Walter Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?," en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. Jesús Aguirre (Madrid: Taurus, 1998), 28. El énfasis es mío.

Al interrumpir las “acciones” (*Handlungen*), el teatro épico obliga a que emerja el *Zustände* (...) Este prefijo [zu-] marca la “posición” (*stand*) del *Zustand* como *postura* (*stance*), o tal vez incluso como una *di-stancia* (*di-stance*): es decir, como una configuración que no es simplemente estable o auto-contenida, sino sobre todo *relacional*, determinada por la *tensión* de su *ex-tensión*, por su relación con aquello que ha interrumpido y de lo que se ha separado. El resultado es un estado de las cosas altamente inestable, marcado por lo que Benjamin, en una afortunada formulación, describe como el “trémulo de sus contornos” (*das Zittern ihrer Umrisse*).<sup>48</sup>

Esta forma de dialéctica no se resuelve a través de una síntesis, por el contrario, suspende esa posibilidad y sostiene temblorosamente la contradicción. Ahí que el estado de detención no involucre una postura fija, sino temblorosa y estremecedora. Al interrumpir y separar, el gesto no produce un nuevo estado de las cosas, más bien lo pone en equilibrio precario, vuelve inestable cualquier determinación o clausura de la acción, lo hace temblar. La postura pierde su quietud, se desprende de su estado de las cosas: lo que queda es la singularidad del temblor despojado, separado, de aquello que lo hace temblar; y el montaje de los gestos no será sino una serie de temblores puestos uno contra el otro. Lo que el gesto provoca con la interrupción y la separación, es su singularización: al hacerse repetible y citable, se abre a lo irreductiblemente

---

<sup>48</sup> Weber, "Citability—of Gesture," 103-4. La traducción es mía.



diferente. Benjamin ve no en la contradicción de las expresiones o comportamientos, sino en el gesto, a la «madre de la dialéctica».<sup>49</sup>

La catarsis se produce en la tragedia aristotélica por la convergencia de las acciones del héroe con la necesidad de actualizar el estado de las cosas, que conduce a la producción de empatía por parte del espectador. Para que la empatía pueda producirse –ese “ponerse en el lugar del otro”, dice Weber–, deben darse dos supuestos: que el lugar del otro sea conmensurable respecto al del espectador, y que el lugar sea suficientemente estable.<sup>50</sup> Lo que se busca es asegurar la actualización del estado de las cosas controlando la desmesura de la emoción y la construcción de ese estado de las cosas; en otras palabras, debe asegurarse la verosimilitud. A dicha convergencia, Brecht contrapone la discontinuidad del gesto; su singularización por la interrupción no permite que este se actualice en el estado de las cosas de la obra, sino que se limita a hacer temblar su postura. A la conmensurabilidad y la actualización de la catarsis, se le antepone la inconmensurabilidad y la disyunción del gesto; “(...) la esencia del gesto –dice Weber– está en su tendencia a siempre llegar demasiado tarde y, al mismo tiempo, a nunca acabar de llegar (...)”.<sup>51</sup> Pues –sigue– uno podría decir que el detenimiento o la suspensión de la postura (*Zustand*), es en realidad una postura hacia algo (a *stance-toward* something else):

---

<sup>49</sup> Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?," 28.

<sup>50</sup> Weber, "Citability-of Gesture," 104.

<sup>51</sup> Ibid., 105.

Paradójicamente, tal vez, lo que el teatro épico hace al llevar a cierta historia a un detenimiento, un *Zustand*, es dejar abierta la posibilidad de lo que está *por venir*, que en alemán, como en [y en español], es el nombre asignado al futuro: *Zu-kunft*, *a-venir*. Y, más aún, el lugar de este futuro, que no puede ser reducido a un presente que estará por llegar, está, paradójicamente, en ningún otro sitio más que en el *ahora*.<sup>52</sup>

El porvenir al que se abre el gesto citable no es el de un futuro predecible, causal ni utópico: es el porvenir de lo posible, que solo puede abrirse por la potencia. Así es como se produce la dimensión inconmensurable del gesto brechtiano: lo es en tanto desmedido con relación a lo representado, excedido en la contención que las acciones podrían darle. Las diferencias no se anulan en la síntesis, sino que quedan compuestas en el montaje, se muestran como posibilidades. La desmesura radica, no en un acto de histrionismo o catarsis mayor, sino en la introducción de las diferencias en el vértigo que provocan las posibilidades de la disyunción; en su habilidad de permanecer inactualizable. Al aquí y al ahora de la identificación, la épica brechtiana opone el allí y el entonces.

---

<sup>52</sup> Ibid., 105.

## 2 EL FRACASO Y LA SUSPENSIÓN: EL ESPECTADOR ANTE LA PIEZA DIDÁCTICA

Entre 1926 y 1933, en los últimos años de la República de Weimar, Brecht escribió los *Lehrstücke*: piezas didácticas, obras de aprendizaje que servirían para que grupos de teatro campesino u obrero encontraran formas novedosas de organización y reflexión comunitaria. Tomando como base el misterio u obra didáctica, muy utilizada en las representaciones religiosas del medievo y, más tarde, en las obras jesuitas utilizadas en la evangelización, Brecht propone una forma escénica alegórica y utópica en la que el colectivo entero participaba como coro de actores sin espectadores, aprendiendo de la experiencia de actuar la obra. Los *Lehrstücke* son una apuesta de la vanguardia utópica: en ellas, dice A. Wirth, el teatro se concibe como su propio metateatro y la sociedad como factible de cambiar.<sup>53</sup> Las piezas didácticas son fragmentarias, con escenas que no permiten establecer una lógica causal desde las motivaciones de los personajes y que requieren que la comunidad que las represente deba encontrar soluciones escénicas para resolver el texto, como cuando el cuerpo de un aviador va siendo cortado en pedazos por dos mecánicos-payasos en la *Pieza didáctica de Baden-Baden*.<sup>54</sup> Estas complicaciones llevan al espectador, devenido actor, a resolver y utilizar las formas de lo teatral para reflexionar sobre la representación junto con los temas propuestos en las obras.

---

<sup>53</sup> Andrzej Wirth y Marta Ulvaeus, "The Lehrstück As Performance," *TDR* (1988-) 43, no. 4 (1999): 113-121. <http://www.jstor.org/stable/1146799>.

<sup>54</sup> Bertolt Brecht, *Teatro completo* (Madrid: Cátedra, 2009).

Brecht abandona este modelo al cabo de pocos años en gran parte por las críticas recibidas debido a la radicalidad de su formato, que ponía en dialéctica la doctrina socialista y dejaba ver sus perversiones. En la mayor parte de los casos, además, no se cumplía la formalidad de hacer partícipes a todos los espectadores. Aún así, la estructura y forma premodernas de los *Lehrstücke* permiten una puesta en suspensión de los modos de representación, extendiendo su mecanismo dialéctico. Lejos de ser un momento de transición entre los trabajos tempranos de Brecht y sus célebres piezas de teatro épico o *Schaustücke*, los *Lehrstücke* vienen a conformar —como dice J. A. Sánchez— el momento de experimentación formal y de coherencia política más radical de su trabajo.<sup>55</sup>

Remontar los *Lehrstücke* implicaría una pedagogía basada en esa puesta en suspensión, en una suspensión dialéctica basada en la fragmentación de una representación que jamás aparece completa: un tiempo discontinuo que se reconstruye de incompletudes y fracasos, una estructura abierta por la que se pone en tensión la crítica y se activa, por la producción de tiempos lagunosos y distendidos, la necesidad de toma de posición del espectador.

---

<sup>55</sup> José A. Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992), 136.

## 2.1 A una posición equidistante

*Optimistic versus Pessimistic* (de Esperanza López y Oskar Gómez Mata, textos de Perú C. Sabán, Txubio Fernández de Jáuregui, Oskar Gómez Mata y Esperanza López, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2005) comienza conduciendo al espectador, no por el acceso habitual, sino haciéndolo salir del vestíbulo y dar la vuelta por fuera del teatro hacia el acceso de actores y trabajadores escénicos. El espectador entra directamente al escenario y queda mirando hacia las butacas. Ahí se ha montado un pequeño teatrino desde donde Gómez Mata, con un casco de cuernos vikingos y en pantalones cortos, saluda al público, le da la bienvenida y comienza el prólogo de la obra; un prólogo que hace las veces de manifiesto o declaración de principios de la obra:

Visto lo visto y visto sobre todo a lo que hemos llegado estimamos que los poderes políticos y económicos han conseguido el embrutecimiento general de los individuos de nuestra especie.

Teniendo en cuenta que el respeto de la mayoría es la base de la convivencia y del orden, y porque creemos que esto facilita las cosas en general, decidimos hoy renunciar a nuestro pasado y seguir la corriente dominante, colocarnos en la misma dirección que la mayoría, nos alineamos así en la corriente de pensamiento más extendida en nuestra sociedad. Nosotros, como la gran mayoría, seguimos la corriente.

Seguimos la corriente, apoyamos cualquier idea con tal que no cree problemas. Renunciamos al conflicto y a toda idea crítica. Renunciamos a resistir y a ser moralistas.

Nos presentan normalmente como una compañía vasco-suiza, a partir de hoy renunciamos a nuestra identidad vasca, en adelante seremos españoles, para no crear problemas. Es cierto que nacimos en España cuando España formaba parte del tercer mundo. Hoy en día es el país de referencia en Europa. Hasta los franceses son sensibles a este hecho...

¿Y por qué hacemos todo esto?

Porque pertenecemos a la generación equidistante, es decir, estamos a la misma distancia de todos los puntos de vista. También lo hacemos por nuestro propio placer, por simple nihilismo. Pero sobre todo lo hacemos porque seguimos siendo verdaderos socialistas, socialistas de la primera internacional, ya que pensamos que si nos ponemos todas y todos en la misma dirección llegaremos antes al final absoluto, a la destrucción total y así, los que vengan luego, las nuevas generaciones podrán recomenzar, reconstruir lo antes posible...

Nosotros, como la mayoría, seguimos la corriente.<sup>56</sup>

Entre cada párrafo, Gómez Mata ríe —y, sobre todo, ríe de sí mismo—, se detiene, suspende el texto, juega con la expectativa del público y vuelve súbitamente a ocultarse al interior del teatrino. Esperanza López, en traje de

---

<sup>56</sup> Oskar Gómez Mata *et al.*, "Optimistic versus Pessimistic. En el fracaso está la solución" (2005).

torero y llevando un collarín ortopédico, va mostrando una serie de letreros que reafirman e ilustran el discurso de Gómez Mata. Anti-vanguardistas de manifesto: en vez de la ruptura han decidido simplemente seguir, dar continuidad a la mayoría, atenerse al consenso y asumir una posición centrista, más aún, *equidistante*.



**Fig. 1** "Prólogo", *Optimistic versus Pessimistic*, L'Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

Pero no todo queda en el texto: la oposición que se produce entre los ridículos vestuarios de ambos, los gestos torpes de López, y las continuas pausas incómodas y burlas de Gómez Mata, no permiten tomar en serio el significado del texto. Tampoco es que se produzca el significado inverso a través de los gestos, simplemente la desarticulación y absoluta apertura de lo que sí está siendo dicho; aparecen lagunas en el significado, espacios de suspensión crítica en los que se permite jugar, se posibilita la burla. Lo que se manifiesta es una

contradicción, entre el sentido del texto que apela a cierta buena conciencia y el gesto que apela a su propio delirio.

Gómez Mata le explica al público que la obra tiene un subtítulo: “En el fracaso está la solución”. Y que la obra trata sobre los muebles y las personas. Para reforzar la idea de los muebles, las butacas del teatro tienen sobre de sí sillas que el público tendrá que mover para sentarse allí. Gómez Mata explica que los espectadores deberán trabajar para llegar a obtener un lugar de confort, o bien, podrían convencer a alguien de que trabaje por ellos. El espectador debe tomar literalmente un lugar en el espacio; entre mas trabaje, más confort conseguirá; habrá sillones con botellas de champagne y copas, mientras que otros espectadores deberán sentarse en el piso.

Respecto a las personas, Gómez Mata nos presenta a una serie de figurantes, los típicos *extras* cinematográficos que rellenan el paisaje. Les asigna una tarea: “(...) volveros insignificantes y dedicar vuestro tiempo y vuestras actividades a propósitos que no son los vuestros.”<sup>57</sup> Finalmente, nos aclara que la obra ha sido subtitulada al chino mandarín, de modo que puedan entenderla los grandes públicos y las masas, ya que la mayoría de la población mundial lo habla.

En *Optimistic versus Pessimistic* ninguna acción logra nunca terminarse, los movimientos no conducen a nada. *En el fracaso está la solución*: no se puede llegar a ninguna conclusión, no hay actualización para ninguna de las

---

<sup>57</sup> Ibid.



situaciones. Las acciones se interrumpen e inician una y otra vez. Figurantes que se pegan en la cabeza con piedras que cuelgan, y cada vez que uno mueve la piedra para no pegarse más, esa misma piedra le pega a otro. Un juego un tanto perverso de trabajo que no se convierte en nada, que no lleva a ningún sitio, de fragmentos que se interrumpen y, que cuando parecieran llevar a algo, vuelven a interrumpirse nuevamente.



Fig. 2 "Prólogo", *Optimistic versus Pessimistic*, L'Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

*Optimistic versus Pessimistic* está dividida en tres partes: *La causa*, *Catálogo de consecuencias*, conformado a partir de dos mimodramas contemporáneos; y *La situación*, que a su vez se divide en la situación de la gente y la situación política.

Para *La causa*, los espectadores deberán organizarse y hacer cola dependiendo de su estatura para entrar en una cabina, como las que se usan para los procesos electorales, en la que encontrarán la causa. Más allá de lo que encuentran dentro (un sencillo dibujo), deberán participar esperando, haciendo cola, mientras miran fragmentos de un espectáculo que uno de los actores intenta reconstruir sin éxito —pues nos dice que es un espectáculo de calle y no sabe cómo pueda resultar dentro de una sala. Los figurantes irán desplazando los muebles de un lugar a otro del escenario, cruzando entre los espectadores y ocupando el espacio.



**Fig. 3** “La causa”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

El nombre de la escena crea la ilusión de que el espectador encontrará una causalidad que se relacione con el título de la obra, y en su lugar halla una serie de muebles que se atraviesan en su camino, una larga espera y una escena



que, nos dicen, no puede desarrollarse como se había planeado. Han pasado más de 30 minutos desde que el público llegó a la sala. *En el fracaso está la solución*, dicen; la pregunta que emerge sería, ¿la solución de qué?



**Fig. 4** "Catálogo de consecuencias: primer mimodrama contemporáneo", *Optimistic versus Pessimistic*, L'Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

Para el *Catálogo de consecuencias*, Gómez Mata nos dice que veremos dos obras cómicas. Parecería que finalmente el espectáculo está por comenzar y que los actores van a asumir un personaje. Gómez Mata informa al público que se representará el primero de dos mimodramas contemporáneos y que esta noche el personaje de Esperanza López estará representado por la actriz Esperanza López. Txubio Fernández de Jáuregui representará al padre de Esperanza, de origen rumano, y que habla en inglés pues ahora está jubilado y lo está estudiando. Esperanza nos mostrará los resultados de una investigación

sobre cómo los extraterrestres nos envían mensajes a través de los gestos de las nadadoras de nado sincronizado. Los gestos de las nadadoras se repiten y en ellos pareciera estar la solución, la solución de ese problema que aún no se ha planteado. Los personajes no pueden comunicarse entre sí —Esperanza no entiende el inglés de su padre— y, evidentemente, el supuesto mensaje de las de los extraterrestres es incomprensible. Al final, se le pide al público que haga preguntas. Esperanza se limitará a decir que las preguntas hechas son muy inteligentes y buenas pero no las contesta. Cualquier transmisión de un mensaje ha quedado solo en su dimensión gestual.



**Fig. 5** “Catálogo de consecuencias: segundo mimodrama contemporáneo”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Fotos: Nicolas Lieber

El segundo mimodrama, implicará también a los dos actores, Esperanza y Txubio, que harán una secuencia de movimientos en la que dos amantes no pueden tener sexo, pues acaban siempre cayéndose de la pequeña camilla. Para que el público no acumule tensión durante esta escena y puesto que —se nos aclara— no pretenden generar conflicto, los espectadores podrán lanzarle pimientos a Oskar —como se hacía cuando una obra de teatro no ha sido del gusto del público. Oskar, para protegerse, se ha cubierto el cuerpo con una armadura medieval.



**Fig. 6** “Catálogo de consecuencias: segundo mimodrama contemporáneo”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Fotos: Nicolas Lieber

La tercera parte, *La situación*, comenzará con la situación de la gente. Los figurantes se colocarán en el centro del escenario y responderán a coro las preguntas de una voz grabada:



- ¿Cómo nos gusta hacer las cosas? —Bieen
- ¿Dónde está la bestia? —Deentroo
- ¿Cuál es el día que más nos gusta de la semana? —El domiingoo
- ¿Qué hacemos el domingo? —Descaansaar
- ¿Qué hacemos los otros días? —Cansaarnoos
- ¿Dónde está la bestia? —Deentroo (...) <sup>58</sup>



**Fig. 7** “La situación”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

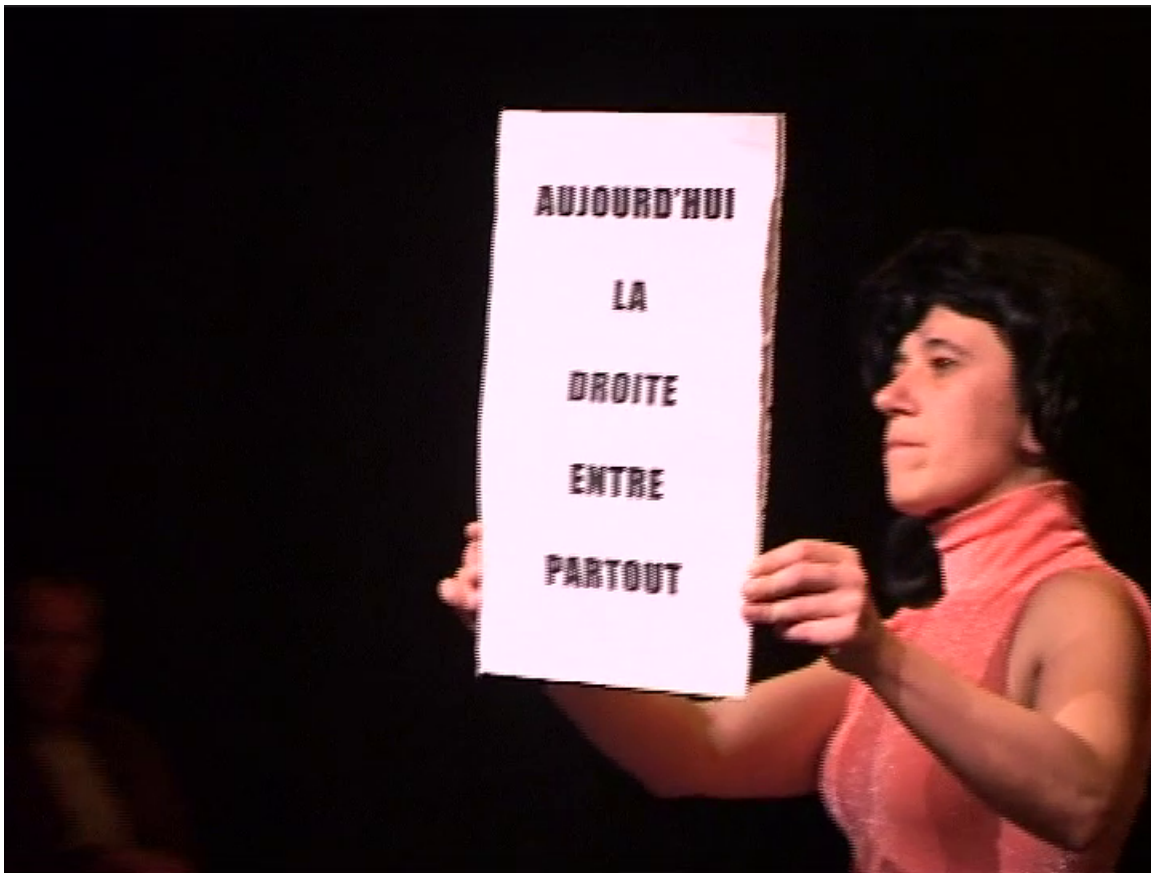
- (...) ¿Cuál es el fin último de todo esto? —La jubilación
- ¿Cómo nos queremos jubilar? —Con mi pareejaa, y bien de salud
- ¿Con pasión a los 80 años? —Ya vereemoos
- ¿Dónde está la bestia? —Deentroo

---

<sup>58</sup> Ibid.

—¿Qué es lo que piensa la gente? —Iros todos a cagar<sup>59</sup>

Para la situación política, se mostrará el fragmento de un performance previo, que sirvió de preparación para *Optimistic versus Pessimistic* y que fue censurado en La Casa Encendida de Madrid. En la obra, explican la solución a la que llegaron antes de presentar la escena: no ponerla completa sino en fragmentos y que sea el espectador quien reconfigure dichos fragmentos. Un gesto de autocensura, dicen, para no causar conflicto.



**Fig. 8** “La situación política”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Still de video

---

<sup>59</sup> Ibid.

La escena inicia con Esperanza llevando un cartel donde se puede leer: “Hoy en día la derecha entra por todos lados” y Txubio llevando otro con su traducción al chino. En el segundo momento, vemos una televisión donde hay una película pornográfica en la que se ve una penetración anal con el puño o *fist-fucking*. Oskar nos hace notar que es la *derecha* la que penetra. Por último, los actores se ponen en línea mientras el público escucha el himno nacional. Si bien, la intención era mostrar los tres elementos juntos, al fragmentarlos y mostrarlos en un montaje distendido en el tiempo, la conjunción de los elementos solo aparece en la cabeza del espectador.

Para el *Epílogo*, Gómez Mata retoma una de las piezas más conocidas de Robert Filliou, *Paper Brain*. En ella, Filliou se coloca un papel rojo en la frente como los que se utilizan para indicar que una obra de arte está vendida. Ese punto rojo absorberá todos los pensamientos negativos del día, pudiendo retirarlo en la noche para ya no tener esos pensamientos negativos. Gómez Mata repite el gesto al mismo tiempo que Txubio Fernández de Jáuregui, con una máscara de conejo puesta en la cabeza, se ha bajado los pantalones dando pequeños saltos. Repiten una y otra vez el gesto, sin inocencia y burlándose de sí mismos. “Soy un taoísta de izquierdas”, dice.<sup>60</sup> La obra concluye con Gómez Mata destruyendo los muebles con un hacha, bajo la imposibilidad de cualquier tipo de relajación o de sumisión, y en un claro gesto que refiere al anarquismo.

---

<sup>60</sup> Ibid.





**Fig. 9** “Epílogo”, *Optimistic versus Pessimistic*, L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber

Las obras de L’Alakran construyen una relación con el público a partir de los huecos que dejan y que son susceptibles de ser completados por el espectador. Más que un mensaje íntegro que permita al espectador tomar conciencia —a la manera que querría Brecht—, lo que aparece es una relación mediada desde el cuerpo: la toma de posición. Dice Gómez Mata:

Como buen socialista utópico de formación que he sido en mi juventud, creo que todo, cualquier cambio pasa por un cambio del individuo. Entonces el vínculo que cada obra intenta crear con el espectador es un vínculo íntimo, personal, los elementos se van a construir en ese sentido. Es necesario que

cada uno, cada una, adquiera una posición y que luego veamos eso que se hace en grupo, y en ese sentido es muy claro.<sup>61</sup>

Esta toma de posición aparece de dos maneras. La primera consiste en literalmente ocupar un espacio: el espectador debe adquirir una posición en el espacio de la escena, o tiene que decidir si le avienta o no pimientos a Oscar; decidir dónde se va a colocar y elegir su nivel de confort. En la segunda, debe decidir cómo se planta frente a lo que está viendo, completar los huecos de la obra que está viendo. Tomar una postura: algo que se acerca más al gesto.

Aparece la obligación de tomar posición dentro de la obra, pero la risa no permite que el espectador se detenga a reflexionar sobre esa posición. Es más, cada vez que busca reflexionar sobre el absurdo o sobre lo que le están contando, ocurre otra cosa y otra y otra que no le permiten detenerse. El montaje teatral genera una simultaneidad de elementos que no se desarrollan y cuya relación solo se produce por adyacencia y contigüidad. El montaje obliga a tomar postura de lo que se está viendo, a elegir entre la simultaneidad de elementos, a tomar un espacio, a decidir, a tomar postura. La postura se obliga: aunque Gómez Mata le plantea al espectador que es éste quien deberá decidir, el montaje provoca una imposición, una impostura. Pero ahí que la risa no permita que la posición se tome realmente de manera estable: la descoloca, la desubica y hace perder la compostura.

---

<sup>61</sup> Oskar Gómez Mata, Esperanza López y Peru C. Sabán, *Kairos, sisyphes et zombies. Textes et images* (Ginebra: L'Alakran, 2009).

Al desarticular esta identificación, al no hacerla posible, la impostura es motivo de risa. Primero riendo, y después dándose cuenta de lo patético que resulta aquello sobre lo que se ríe. Si G. Didi-Huberman intenta en su lectura de Brecht partir de la toma de partido hacia una toma de posición, llevando al lector más allá de la doctrina y la ideología hacia un verdadero juego dialéctico que toma en cuenta el *pathos*,<sup>62</sup> aquí L'Alakran lo lleva hasta una posición que es equilibrio precario, pérdida de la compostura, descolocación y desubicación: lo que se ejecuta es una verdadera puesta en suspensión.

De la descolocación y la desubicación, la postura queda como pura imposibilidad actual ante haberse visto desarticulada de todas las posiciones en las que se encontraba. No es quedarse a la mitad entre todas las posiciones, sino quedarse en medio sin poder decidir, perdiendo la postura. Lo que se distancia es la construcción del pasado como historia monumental y del presente como certeza ideológica o posturas asumidas. A la postura fija e inmóvil se le opone el gesto interrumpido, fragmentario y susceptible de repetirse. Y es a través de estas acciones interrumpidas como gestos, del montaje de superficies y de la puesta en suspensión de la postura, de la pérdida de la compostura, que se producen huecos en la representación, lagunas temporales, silencios incómodos que abren la posibilidad a la crítica.

---

<sup>62</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 205, 207.

## 2.2 En el fracaso está la solución

Hemos mencionado ya a uno de los pocos referentes explícitos que tiene L'Alakran en sus trabajos: Robert Filliou, artista suizo-americano, educado como economista y perteneciente al movimiento *Fluxus*.<sup>63</sup> Sus obras eran siempre obras inacabadas, fracasadas, que jugaban con mostrar lo que él llamaba la «economía poética».

Filliou construía sus proyectos opuestos a la lógica del artista virtuoso, cuyo trabajo adquiriría valor por su originalidad y genialidad. Su trabajo pone énfasis en la figura del bueno para nada, el inocente autodidacta, es decir, mostraba siempre los principios de fracaso y de ingenuidad, que los procesos de construcción artística quedaran a la vista. Bajo este enfoque construiría toda una economía del proceso artístico.<sup>64</sup> Autonombrado *bricoleur*, utilizaría el ensamblaje o bricolaje como estrategia de crítica al dominio de la mercancía: la yuxtaposición de materiales de desecho para la creación de la obra enfatizando la transformación, reinención y ensamblaje de los objetos por encima del producto acabado. El ensamblaje se concentra en unir una serie de objetos evocando su materialidad por encima de la red de significados. Dice A. Dezeuze:

---

<sup>63</sup> José A Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra* (Madrid, 2009).

<sup>64</sup> Anna Dezeuze, "Exhibition Review: Robert Filliou, Génie sans talent," *Papers of Surrealism*, no. 2 (2004). <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/index.htm> (fecha de acceso: 25 junio 2011).

En un paisaje variado que va de la estética relacional al arte de intervención, las prácticas contemporáneas de bricolaje tienden a enfocarse principalmente en alguno de los siguientes: por una parte, el bricolaje como práctica de estudio para artistas que vuelven sobre las utopías fallidas de los movimientos de vanguardia, y por otra, el bricolaje como modelo cotidiano de activismo, frecuentemente relacionado con el concepto de supervivencia en las economías en desarrollo.<sup>65</sup>

Si bien el bricolaje existiría desde la década de los cincuenta, el arte conceptual y Fluxus lo retoman llevándolo al punto de difuminar las fronteras entre objeto y proceso, entre obra artística y participación del espectador.<sup>66</sup> Un claro ejemplo de esta conceptualización fueron los poemas suspendidos, uno de los trabajos más reconocidos de Filliou. Un poema suspendido era una pieza en la que se mostraba un fragmento de un poema hecho en cartón con unos ganchos en la parte inferior. Los suscriptores recibían por correo los pedazos de cartón que se podían unir por los ganchos. El suscriptor nunca sabía cuánto tiempo pasaría antes de que llegara el siguiente poema. El tiempo transcurrido entre la llegada de uno y otro, no permitía que hubiera una relación entre un momento y otro del poema, dejaba de haber unidad en la obra artística. Como se van añadiendo pequeños fragmentos a la obra todo el tiempo, nunca hay un momento donde se pueda generar un solo significado, sino que la obra se va deslizando de un

---

<sup>65</sup> Anna Dezeuze, "Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life," *Art Journal* 67, no. 1 (2008): 31-37. <http://www.jstor.org/stable/20068580>. La traducción es mía.

<sup>66</sup> Ibid., 33.

momento a otro. La distensión temporal entre la llegada de un fragmento y el siguiente no permitía que hubiera una relación de montaje directa entre lo actual y la expectativa. El significado se reorganizaba constantemente y su sentido se perdía en la materialidad del objeto que quedaba suspendido sin que pudiera continuar el poema:

El poema suspendido es una cadena significativa a través de la cual oscila el significado, reticente a asentarse —está suspendido, deberíamos decir— un fenómeno que se enfatiza aún más por su apertura a reorganizarse. Esta lógica sugeriría que la superficie desde la que cuelga es también parte de la pieza y, por lo tanto, aquello que vemos es simplemente el verso concluyente de una poesía visual que se extiende al espacio circundante y más allá. El significado no cesa de desplegarse.<sup>67</sup>

Estos poemas lograban una poesía visual extendida en el espacio, en que el sentido tendría que tener una relación entre objeto y espacio. No solo aquello que relacionaba pictograma y palabra, sino también la relación con el cartón como superficie, con los ganchos que se utilizaban para unirlos y con el espacio en que se unían. La distensión temporal y la anulación de la expectativa no permitían una gratificación inmediata del consumo artístico.<sup>68</sup> Esos huecos de

---

<sup>67</sup> Natilee Harren, "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche (deregulation version)," *Art & Education* <http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/> (fecha de acceso: 14 octubre 2012). La traducción es mía.

<sup>68</sup> Ibid.

tiempo que aparecían ya no permitían construir un significado, sino devolvían al objeto un estatuto de materialidad.

Estas obras llevan más allá la afrenta de la poesía surrealista. Si esta dislocaba la relación entre lenguaje y objeto, el trabajo de Filliou daba paso a la materialidad de los objetos artísticos y sus modos de circulación. Ya no era que el sentido se dissociara o viajara en asociaciones inusitadas, sino que la falta de expectativa no permitía su construcción: lo que aparece son los tiempos muertos, las esperas sin expectativas. No era ya la cadena significativa que se desplazaba para dislocar su relación con el objeto o formar nuevas redes significantes, dejando ver la separación entre signo y referente, sino que la materialidad de los objetos ha tomado preeminencia por sobre la significación que ha quedado suspendida, dejando ver la cadena de intercambios. Este procedimiento de desregulación semiótica horada la representación, pues ya no solamente disloca, sino que suspende la relación causal entre referente, materialidad significativa y signo. Esta separación permite una relación de montaje entre objetos aparentemente alejados entre sí. Respecto a los objetos-poemas desarrollados por Filliou y su socio George Brecht, sigue N. Harren:

Si el tratamiento surrealista del lenguaje y los objetos equivalente al de los objetos-poemas indicaba un modelo expansivo y asociativo del pensamiento en el que la contigüidad de las palabras y las cosas formaría un sistema expandido de significación, [George] Brecht y Filliou ampliaron aún más estos alcances para abordar el campo de la recepción, conminando al espectador a identificar conexiones en el ambiente inmediato entre cosas cada vez más

disparos. Así, los poemas efectúan un tipo de desregulación semiótica (...) en la que los objetos cotidianos se liberan de su significado convencional y su valor de uso al ponerse en relación con otros objetos, aparentemente *disímiles*.<sup>69</sup>

En el trabajo del L'Alakran lo que se ven son acciones que no se vinculan una con la siguiente, como un bricolaje de acciones que siempre están construyéndose, que siempre están por comenzar pero que nunca acaban. Conforme sus obras han ido despegándose del uso de la dramaturgia o de utilizar dramaturgias ajenas, se han vuelto cada vez más un juego de acumulación de estados que ya no ligan ningún sentido y que simplemente hacen una cadena significativa donde el significado va deslizándose por las superficies sin llegar a construirse realmente; no es la nada, no es el vacío, sino el suspender una y otra vez el significado en un espacio agujereado, permitiendo relaciones inesperadas, de lejanía. Sus relaciones dejan de darse en función de una explicación, de una metáfora, de una simbolización de los elementos teatrales para aparecer en la superficie de la escena; elementos que en apariencia no guardan relaciones entre sí. Más allá de la contigüidad surrealista, que se revisará más adelante, esta posibilidad de relacionar elementos disímiles abre una política de los objetos en función de su intercambio y su valor: una economía en sentido propio, tal y como quería Filliou. En *Optimistic versus Pessimistic*, ocurre una serie de actos que inician una y otra vez sin ninguna

---

<sup>69</sup> Ibid. La traducción es mía.



concatenación aparente. Lo que se manifiesta es un montaje de objetos y escenas, cuya relación solo se muestra por montaje de objetos y materialidades disímiles. Es justamente esta disimilitud aparente y la suspensión del significado la que permitirá que escenas como la del fragmento de “La situación política” puedan eludir cualquier tipo de censura. Como se ha visto, en esta escena se montan tres signos materiales uno detrás del otro: un cartel que dice: “Hoy en día la derecha entra por todos lados”, la escena de fist-fucking en la que la mano derecha es la que penetra y el himno nacional. La significación solo puede darse con la participación del espectador, que es quien hace metáfora de las tres ideas. Más allá de la crítica panfletaria, lo que esta escena deja ver es la potencia que el mecanismo de representación, aún en su suspensión, tiene para articular elementos disímiles sin tomar responsabilidad de su deslizamiento de significados. Más adelante, veremos que este mecanismo responde a lo que J.A. Sánchez ha llamado la lógica bufonesca de «hacerse el tonto».<sup>70</sup>

En *Kairos, sísifos y zombies* (de Oskar Gómez Mata, textos de Oskar Gómez Mata y Perú C. Sabán, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2009) la suspensión de la cadena signifiante se lleva a consecuencias aún más radicales. La pieza ya lleva en su título la idea de atrapar al Kairós, esa deidad opuesta a Cronos que representa el tiempo de la oportunidad, el tiempo fuera del tiempo, y que solo puede atraparse si uno no deja escapar al presente. La obra será una búsqueda por sujetarse a ese tiempo, que no es sino el tiempo

---

<sup>70</sup> Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*.

muerto, el tiempo del que se habla cuando se *hace* tiempo. Aquí el distanciamiento se llevará a un punto radical, al suspender por completo la relación actor-personaje, escena-edificio teatral, espectador-consumidor. Mientras los espectadores están esperando para entrar al teatro llega un vendedor de rosas pakistaní o indio —como suele ocurrir por toda Europa. A los espectadores se les ofrece una rosa, la pueden comprar si quieren, como cualquier día, no hay ninguna situación extraña en esto. Una vez en el teatro, el hombre cruza por el escenario como si estuviera extraviado.



**Fig. 10** *Kairos, sísifos y zombies*, L'Alakran (2009). Still de video. Video: La comédie de Genève

Más adelante en la obra, en un tercer momento, el mismo hombre aparece junto a una de las actrices. La actriz le está explicando todas las riquezas que hay en el teatro: lo costoso que puede ser el equipo de iluminación, los recubrimientos en oro del teatro, los costos de la escenografía. Presenta al hombre al público y comienza a hacerle preguntas. El diálogo empieza a jugar con los estereotipos

que se perciben desde Europa de los inmigrantes indios y pakistaníes. Al cabo de un rato le propone bailar con ella, siempre en un gesto cargado de alienación y exotismo ante el otro. Cuando termina la pieza de baile, ella lo toma de la mano y nos dice que nos tiene que hacer una confesión. Pareciera ser que le va a proponer matrimonio pero la verdadera confesión es que el sujeto no es verdaderamente un vendedor de rosas, sino un ingeniero suizo y que en realidad él es un figurante de la obra que recibe un pago por su trabajo.

Vamos viendo cómo se va deslizándose este significado, cómo se va haciendo un bricolaje de significados y una cadena de significantes de uno a otro. Lo que era originalmente un vendedor de rosas se volvió una figura extraña, y ahora el sistema del figurante ha quedado evidenciado. La actriz le pide a la productora de la obra que suba al escenario para pagarle los veinte euros que le pagan por noche de función al figurante. Sube la productora y le paga. Le pide posteriormente al chico que se hinque en señal de agradecimiento, con una rodilla al piso. Él se hinca y agacha la cabeza en agradecimiento por el pago que recibió por sus servicios. Luego la actriz solicita la presencia del director del teatro en el escenario. Éste entregará un cheque a la productora de la compañía por la representación de esa noche. La productora de la obra, a su vez, deberá inclinarse y agachar la cabeza por haber recibido el dinero, en señal de agradecimiento. La actriz llamará al escenario al ministro de cultura de la región. El ministro y el director del teatro seguirán el mismo procedimiento anterior de entregas simbólicas y agradecimientos. Por último, se le pide al ministro de cultura que también se hinque pero de frente al público en señal de

agradecimiento por los impuestos que el ministerio recibe para financiar los proyectos de cultura de la región.

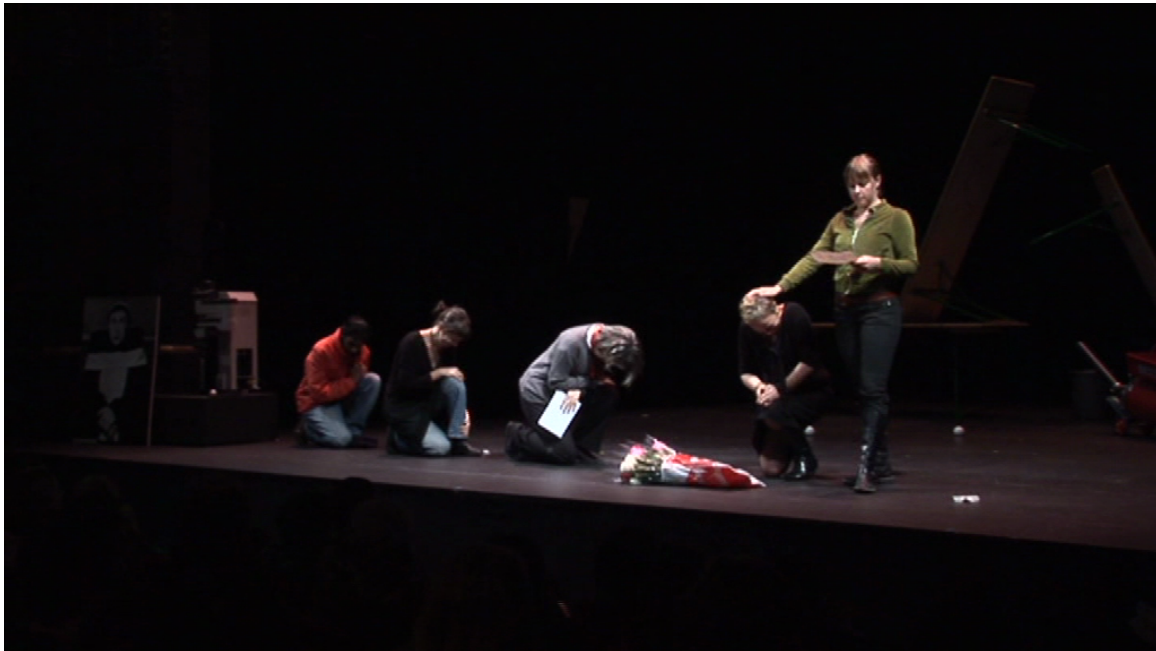


Fig. 11 *Kairos, sísifos y zombies*, L'Alakran (2009). Still de video. Video: La comédie de Genève

En esta escena lo que aparece es este juego en donde quedan absolutamente de-significados los personajes como tal y aparece todo el sistema de producción en esta cadena signifiante. Sobre la superficie de la escena se van deslizando los diferentes niveles de participación política y económica. Al final, la actriz nos recuerda que gracias a los millones de euros que se reciben de impuestos, le pueden asignar cientos de miles de euros al teatro y se le pueden dar miles de euros a la compañía, que a su vez le da veinte euros al figurante.

El gesto de *Kairos, sísifos y zombies* ya aparecía desde *Carnicero Español* (de Rodrigo García, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra, 1997): ahí, Oskar Gómez Mata interrumpe la obra y le ofrece a un espectador pagarle el triple de lo que le costó su boleto. Esta acción explícita e invierte la relación de consumo, de haber

pagado un boleto y recibir entretenimiento a cambio. El gesto descoloca y distancia radicalmente al espectador, más allá de Brecht, ya no solo para evidenciar los modos de producción dramática de la representación, sino para agujerear y horadar la lógica misma de producción económica detrás de la representación, el espacio del teatro. La lógica se invierte y el espectador que buscaba consumir entretenimiento se ha vuelto un empleado. La representación ha quedado suspendida entre el tiempo del ocio y el del trabajo, su objetivo ha quedado absolutamente descolocado. Como se dijo antes, más allá del sistema de desplazamientos de signos y objetos que operaba el surrealismo, aquí lo que se disloca es la relación entre objeto y valor, quedando la pura materialidad grosera de las cosas y la corporalidad de los actores deja de funcionar como signo de otra cosa.

Es la lógica de economía poética de Filliou: la suspensión del significado y de la representación en el dinero y en sus relaciones de intercambio ha colapsado la distinción entre tiempo productivo y tiempo de ocio, cuya diferencia en realidad está regulada solamente por el tiempo productivo, permitiendo el tiempo de no hacer nada: de ahí que luego de la escena del dinero en *Kairos, sísifos y zombies* haya que suspender la obra, y pedirle a los espectadores que salgan de la sala para continuar unos minutos después. Filliou enunciaba su economía creativa en el siguiente poema-performance:

Yes. As my name is Filliou, the title of the poem is:

LE FILLIOU IDEAL

It is an action poem and I am going to perform it. Its score is:

not deciding

not choosing

not wanting

not owning

aware of self

wide awake

SITTING QUIETLY, DOING NOTHING<sup>71</sup>

La figura emblemática del artista para Filliou era la del amateur, aquel que crea en su tiempo de ocio, que realmente escapa a las lógicas de producción económica y buscando una participación más abierta en los procesos de creación artística. Filliou hacía una distinción entre lo bien hecho, lo inacabado y lo malhecho, poniéndose del lado de estas dos últimas.<sup>72</sup> Más allá del virtuosismo, la posibilidad del arte inacabado o malhecho permite la incorporación de nuevos significados a la obra, en el primero, y de un énfasis en el proceso de creación y los materiales, en el segundo. Si la obra está inacabada, será el espectador quien deberá completar los significados que han quedado pendientes. Y si es malhecha, la significación quedará suspendida, abriendo la posibilidad de crítica a la obra y poniendo en primer plano la duración de aquello que el espectador tiene delante. L'Alakran hará uso de esta

---

<sup>71</sup> *The Fluxus reader*, ed. Ken Friedman (Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1998), 109.

<sup>72</sup> Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste. Teaching and Learning as Performance Arts* (Köln: Koenig, 1970), 227. Anna Dezeuze relaciona estas categorías como un aporte al bricolaje: "Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life."

posibilidad abierta por Filliou, y en sus obras los discursos moralizantes o ideológicos solo se usarán para ponerlos en duda, para burlarse de ellos. Lo que toma el primer plano serán los cuerpos —o más concretamente, la carne—, los vestuarios ridículos, los diálogos expositivos que no llevan a conclusión alguna, las escenas que no logran iniciar, permitiendo en estas aperturas que la significación se suspenda y se cuele la crítica:

Esta idea de incompletitud es otro de los rasgos del estilo de Legaleón [—la compañía que luego evolucionaría para formar L'Alakran—] que se trasladará al concepto dramático mismo. Y ambos, el tratamiento del cuerpo y la dramaturgia de lo abierto, de lo mal acabado, de lo imperfecto, derivan de ese cuerpo carnavalesco aplacado por la modernidad. Nuevamente en la apuesta por la incompletitud hay una opción política: la de hacer entrar al otro en el juego abierto de la significación.<sup>73</sup>

### 2.3 Hacerse el tonto

Si podemos trazar una estrategia de crítica política en L'Alakran sería la del bufón. El bufón es una figura pre-moderna, cuya función es la de que el actor se convierta en una máscara de sí mismo: el personaje es el mismo actor, pero ridiculizado. Y la máscara le permite estar a salvo, dice J.A. Sánchez:

---

<sup>73</sup> Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*.

El bufón no se transforma, simplemente se enmascara. Esa máscara le libera para hacer y decir lo que sin máscara podría ser constitutivo de delito. La máscara salvaguarda al bufón. Pero el bufón no se transforma, simplemente se libera. Y cuando el bufón representa una acción en la que se hace necesaria la intervención de otros personajes, simplemente los cita, sin necesidad de incorporarlos. Esto permite, por ejemplo, que su cuerpo contradiga al personaje, que lo haga grotesco, que lo sublime, es decir, esa distancia que Brecht pretendía, y que aquí se logra mediante recursos toscos. En cuanto actor que no se transforma, el bufón es una figura a la que lógicamente han llegado numerosos actores conscientes de los límites impuestos por la modernidad pero descontentos con las soluciones dadas durante la posmodernidad.<sup>74</sup>

El bufón tiene la capacidad de poder decir cualquier cosa, siempre y cuando luego se desdiga a través de lo cómico, la sátira o lo grotesco; decir algo para luego negarlo. El mecanismo permite que se diga algo incómodo, desestabilizante o susceptible de censura sin que esto tenga repercusiones mayores. L'Alakran utiliza una de las fórmulas más efectivas de la bufonería: el hacerse el tonto.<sup>75</sup> La fórmula inglesa deja aún más claras las ideas de la bufonería, de la locura y de la tontería, pues *fool* significa estos tres: *to play the fool*. Jugar al bufón, actuar como loco, jugar a hacerse el loco, hacerse el tonto.

---

<sup>74</sup> José A Sánchez, *El teatro en el campo expandido*, Quaderns Portàtils 16 (Barcelona: MACBA, 2008), [http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf), 27.

<sup>75</sup> Ibid., 28.



Esta idea era lo que le permitía al bufón decir las cosas —en muchas ocasiones el único que podía enfrentar verdaderamente al rey— sin que le cortaran la cabeza:

Claro, es que es la posibilidad de decir cosas muy gordas y de ponerte en una situación también con la legalidad de lo que se puede decir y haciéndolo pasar así. Mucho de hacerse el tonto en los espectáculos [tiene que ver con el hacer como que] «no pasa nada». (...) Sí, hacerse el tonto es una de las cualidades del bufón para evitar que te maten, al bufón le cortaban la cabeza.

Para evitar eso es decir: *no, no, era una broma*. Pero la cosa está ya ahí, ya la has puesto en evidencia.<sup>76</sup>

El bufón de la corte ocupaba la figura del grotesco del rey, una especie de rey grotesco. Constituye una figura de subversión muy potente: en la corte, podía evidenciar los errores y criticar abiertamente al poder soberano; en la calle, contaría historias mezcladas con la actualidad de cada pueblo criticándola. El bufón es, de este modo, una figura que posibilita la crítica al poder desde los mismos enunciados del poder, invirtiendo sus lógicas: lo elevado, lo espiritual, se llevaban al terreno material y esto provocaba comicidad. Ellos extendían, según M. Bajtin, el carnaval a la vida cotidiana, eran bufones fuera y dentro del escenario, situándose en una frontera entre la vida y el arte. Incluso, durante el carnaval, el bufón tomaba el papel del rey, contribuyendo a la inversión del orden de lo alto y lo bajo que se permitía durante las fiestas; toda fiesta debía

---

<sup>76</sup> Edwin Culp, "Entrevista a Esperanza López" (julio 2009).

tener a los bufonescos rey y reina de la risa. Y su figura contenía la contradicción rey-bufón: se les ataviaba y trataba como reyes durante el carnaval, pero luego eran objeto de escarnio e insultos una vez terminado; poder y risa convergían en la misma figura. El bufón, continua Bajtin, puede alumbrar una palabra y hacerla renacer: su mirada es una mirada que se posa sobre las cosas como si fuera la primera vez. Su importancia social radicaba en que, durante la Edad Media, las concepciones que eran opuestas a las del estado o derecho feudal se castigaban a la menor sospecha, las únicas que se permitían, en cambio, eran las que provocaban la risa. Era capaz de mezclar injurias con elogios, a menudo en larguísimos listados, deslizado significados a través de la risa sin que pudieran estabilizarse en uno subversivo pero tampoco sometido.<sup>77</sup>

J. Lacan reconoce a estos personajes, que llama 'clowns' o locos de la corte, como aquellos que podían hablar francamente a través del equívoco, el juego de palabras y las sustituciones de significantes.<sup>78</sup> Esta serie de elementos dialécticos entre la bufonería y el poder, entre la risa y la solemnidad, entre el carnaval y el ritual, hacían de la figura del bufón aquella que subvertía el poder, lo enfrentaba con la risa; la bufonería es la figura de lo bajo que se encontraba con lo alto en su inversión: el acceso del pueblo al rey se daba, más allá de lo solemne, a través de reírse de su par grotesco. Detrás de la máscara bufonesca

---

<sup>77</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, comps. Julio Forcat y César Conroy (Madrid: Alianza, 2003), 11-13, 78, 88, 178, 278.

<sup>78</sup> Jacques Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación* (Buenos Aires: Libros Tauro), [www.librostauro.com.ar](http://www.librostauro.com.ar), 130.

podía ponerse al poder en entredicho, entre elogios y escarnios, y siempre desde la risa.

Para L'Alakran, el actor asume la máscara del bufón, el bufón no es sino una máscara de la teatralidad, pero lo hace mientras no pierde su propia personalidad, con sus propias fortalezas y debilidades.<sup>79</sup> La técnica de los bufones de L'Alakran tiene que ver también con lo en que la compañía Legaleón Teatro —el nombre que tuvo la compañía mientras vivían en el País Vasco— menciona en su texto *Receta para el Silencio de las Xigulas*, un manifiesto previo a *El Silencio de las Xigulas* (de Anton Reixa, dir. Oskar Gómez Mata, Irún: Legaleón Teatro, 1994): la sintaxis del cerebro magullado.

El teatro como materia, el asunto. / El texto, trasunto. / Situaciones concretas. Vendaval de connotaciones. / Gestos y gritos, susurros y palabras. Seducción continua. / El secreto encanto del caos [...] Lección de geometría, / espacio desestructurado. / Nada de gaseosa, creatividad. [...] Voluntad de resistencia. Primero justicia, luego paz. / La sintaxis del cerebro magullado. / El ritmo del caos. / Conectar los seis sentidos. / Teatroarmaescenacabala. Sobrevivir. / La revolución pendiente está por llegar. / [...] El programa incumplido de la vanguardia. / La representación de los elementos sin organizar. / Armonía en el caos. Tono provocativo. [...] La risa de Kantor

---

<sup>79</sup> Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*.

cuando le hablan de Stanislavski. Gesto-manera-movimiento. / Sexo  
macumba y sexo confundido. / Una última advertencia. Va en serio. / Stop.<sup>80</sup>

J. A. Sánchez dirá que es un pensamiento de la carne, partiendo de la idea de A. Artaud, pero llevada en el caso de L'Alakran a la figura grotesca del bufón.<sup>81</sup> Un cerebro magullado es un cerebro sin facultades racionales, un cerebro golpeado, que ni siquiera está confundido, puesto que no sabe distinguir confusión de claridad; es un cerebro que no puede ligar las ideas, pero que no deja de expresarlas como unidades aparentemente autónomas. Volviendo a Sánchez, un cerebro magullado recuerda a la estructura que tomaron muchas de las obras de teatro en los ochenta que recurrían a un *zapping* al estilo televisivo: a través de montaje, en las obras aparecían muchos elementos ocurriendo a la vez, como el cambio a los canales; una manera del teatro de reaccionar a la saturación de las imágenes televisivas.<sup>82</sup> Es como si el cerebro hablara involuntariamente, como si se hubiera convertido en un órgano independiente con capacidad de hablar, pero no de articular las ideas. La separación del órgano recuerda a *Not I* de S. Becket en la que una boca sin cuerpo habla sin parar, y sin detenerse a respirar, aunque las frases y los pensamientos del

---

<sup>80</sup> Gómez Mata, Oskar, "Receta para el Silencio de las Xigulas", citado en José A Sánchez, "El pensamiento y la carne," en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*, comp. José A Sánchez (Cuenca: UCLM, 2006),  
[http://artesscenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/288/pensamientoycarne\\_jasanchez.pdf](http://artesscenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf)  
(fecha de acceso: 12 octubre 2010), 169.

<sup>81</sup> Ibid., 152.

<sup>82</sup> Ibid., 152.

órgano beckettiano sí están articuladas entre sí a través de la angustia del personaje.<sup>83</sup> El cerebro magullado no tiene la capacidad de ser coherente, simplemente van surgiendo fragmentos de oraciones que pesan; oraciones en apariencia aisladas y sin vinculación entre sí. No es que la falta de articulación deje un vacío en cuanto a lo que se dice en tanto que se dice. La sintaxis del cerebro magullado produce oraciones gramatical y sintácticamente correctas, pero con un contenido absurdo; y a ese discurso se une, además, un gesto bufonesco. En una nueva aproximación a los textos de Reixa, *Cerebro magullado 2: King Kong Fire* (textos de Antón Reixa y Oskar Gómez Mata, dir. Oskar Gómez Mata, Ginebra: Compagnie L'Alakran, 2002), los diálogos de los personajes quedan en palabras donde más que componer metáforas, se evade el sentido constantemente, se desliza de una palabra a otra:

DELPHINE: Nosotros, vosotros, todos juntos, estamos aquí de nuevo, y la historia que os vamos a contar hoy, la historia ha sido escrita por un autor que apreciamos particularmente: Antón Reixa. Pierre-Isaïe, ¿para ti Antón Reixa quien es?

Pierre-Isaïe: Bueno, Anton Reixa es una persona muy importante...(*biografía de Antón Reixa*).

DELPHINE: Gracias Pierre-Isaïe por esta biografía tan detallada. Creo que todo el mundo ha podido situar al personaje. Tenemos un texto, tenemos un título, Fabien.

---

<sup>83</sup> Beckett, Samuel, *The collected shorter plays* (New York, NY: Grove Press, 2010).

FABIEN: Sí, Cerebro magullado 2: King Kong Fire. Pero me gustaría hacer una pregunta: ¿Tenemos el cerebro magullado?

ESPE: Fabien no seas complicado.

OSKAR: Cerebro magullado el cerebro humano que se degrada frente a la potencia de amor de la bestia.

ESPE: Sí, sí el norte, el sur, los opuestos, pero todo esto vamos a desarrollarlo más tarde.

DELPHINE: Bueno, bueno, bueno, bueno nos estamos dispersando. Entremos en la historia:

Buscando puta en el diccionario

Un ser humano, el ser humano tipo

El ser humano tipo

Entre el ruido de cafeteras

Las explosiones de algunos volcanes

Y el tiempo que pasa sin que se produzca ningún seísmo importante

Un ser humano, el ser humano tipo

Seleccionó en el desorden sonoro los trozos de ruido siguientes:

TODOS : Puedo aguantar la hostia sin follar. / Hay que salpicarse y salpicar. /

Los culturistas no tienen ni media hostia. / Pero no, el sexo es un armario.<sup>84</sup>

En la obra, todos los actores harán el mismo personaje: el ser humano «tipo», un ser humano gris y conformista, que representaría a cualquier otro. Pero en esa búsqueda, que recuerda también la vocación de seguir a las mayorías de

---

<sup>84</sup> Antón Reixa y Oskar Gómez Mata, "Cerebro Magullado 2: King Kong Fire" (2002).

*Optimistic versus Pessimistic*, el cuerpo de los actores deberá someterse a una serie de dinámicas de control y disciplina para acercarse a la tipificación neutra: como al inicio de la obra, cuando uno de los actores debe pasar por una «osteopatía», en la que severas y contradictorias instrucciones (que se dan en vasco, se traducen al francés y luego finalmente al castellano)<sup>85</sup> lo llevan a desnudarse y ridiculizarse en escena, haciendo imposible cumplir las instrucciones adecuadas; o cuando más adelante, todos se visten con trajes de baño y bandas típicas de concursos de belleza, mientras muestran su interpretación de la palabra esfuerzo. La imposible tarea de representar todos al mismo personaje de la misma forma, deja ver la manera de cada uno: la tipificación se enfrenta con la materialidad del cuerpo de cada actor. Y lo mismo ocurre cuando Valentín Sentías, el nombre del ser humano «tipo», busca palabras en el diccionario: las palabras que aparecen no producen sentido en su significado, sino que se muestran en su mera literalidad. Reixa buscaba un lenguaje concreto, donde las palabras se acerquen a su materialidad:<sup>86</sup> si lo hacen, será por su incapacidad de identificar, de solventar un sentido. Valentín Sentías nunca acaba por definir la palabra «puta», pues las palabras que la

---

<sup>85</sup> El juego con las traducciones y el uso de varios idiomas a la vez es común en la bufonería y el juego de hacerse el tonto: el bufón podía utilizar el juego de traducciones para cambiar de la primera a la tercera persona e introducir la cita, o bien, para producir significaciones desproporcionadas y que no se correspondían entre un idioma y otro, dejando claro que gran parte del significado estaba siendo clausurado para el espectador. Véase: Dario Fo y Franca Rame, *Misterio bufo: juglaría popular*, trad. Carla Matteini (Madrid: Siruela, 2004).

<sup>86</sup> Compagnie L'Alakran, *Cerveau Cabossé 2. Dossier de présentation* (2002), <http://www.alakran.ch> (fecha de acceso: 9 septiembre 2013).

definen a su vez no fijan sus sentidos creando identidades, sino que se abren a las diferencias. Y ningún actor acaba por asumir al gris personaje, pues al intentarlo aparece la violencia del sometimiento y, más aún, el límite que no permite la dominación del cuerpo por la representación: la carne. Un pensamiento de la carne aparece como un sentido que no puede fijarse, que se encuentra constantemente con una materialidad que lo desliza por las palabras que intentaban darle significación; aparece como un cuerpo que no puede librarse de su materia como carne. Se vuelve absurda la búsqueda de significados de palabras como «puta» o «capitalismo» en el diccionario, que no puede sino arrojar nuevas palabras; cuando Valentín Sentías busca «puta», le aparece “el burdel de las palabras”, y deja encontrar palabras para coleccionarlas.<sup>87</sup> Al sentido y a los conceptos, se le opone el cerebro como carne. Cerebro magullado, pues ya no es capaz de producir más que un montaje de situaciones —a la manera del *zapping* televisivo— que no producen sino pura literalidad entre sí; y el cuerpo se desnuda, pero no para mostrarse erótico o sexuado, sino para dejarse ver desarticulado, fracasando para producir movimientos representados como bellos.

(...) y las infantas / qué pasa con las infantas en general / a las infantas hay  
que (stop) / (stop) / como los caballos a las yeguas / pero lo que más les gusta  
(a las infantas) es la felación pon-pon / la felación pon-pon que consiste en  
chuparles a los chicos la bolsa de los (stop) / la bolsa de los (stop) es como el

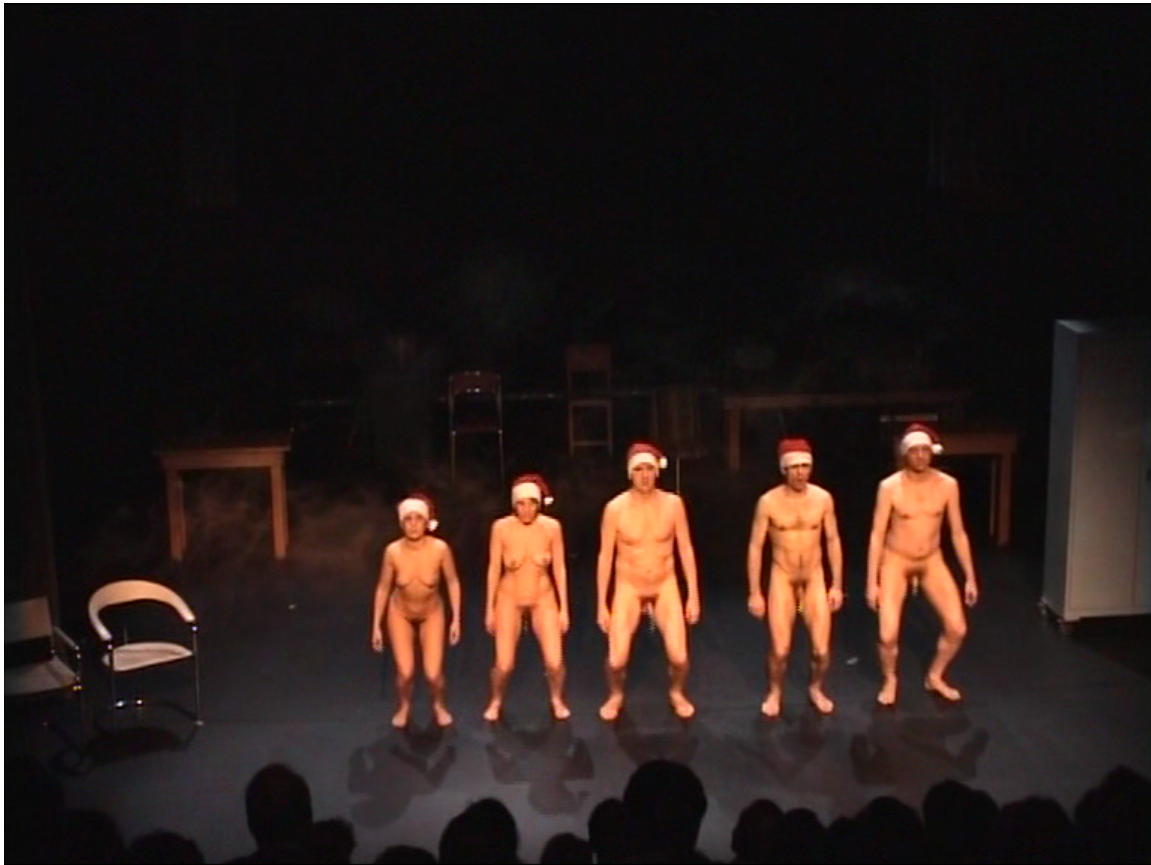
---

<sup>87</sup> Ibid.



pon-pon del gorro de Papá Noel / y cantan villancicos (las infantas) mientras  
 chupan la bolsa de los (stop) / con sudor, mucho sudor / europa, europa /  
 ¿esto es todo lo que queda del amor cortés?

El problema de la cuota de leche / La cuota / La leche / Corridas por los pelos  
 las (stop) de sangre azul / La cuota / La leche / La cuota de leche



**Fig. 12** "La familia de Carlos cuarto" *Cerebro Magullado 2: King Kong Fire*, L'Alakran (2002). Still de video

El bufón no se coloca del lado de la resistencia política con discursos que se oponen al poder, al contrario, hace suya la voluntad soberana, se inscribe bajo la lógica del poder dominante para llevarla a su límite, para mostrar su imposibilidad. Al hacerse el tonto, el bufón no utiliza metáforas que permitan crear nuevos sentidos a partir de una síntesis de otros, su estructura es más bien la de la metonimia, la del sentido que no puede darse, sino que apenas se

presta por efecto de la contigüidad de los signos. Si la metáfora es condensación de sentido, dos palabras que forman una síntesis, la metonimia es un desplazamiento sobre la superficie del sentido, sin afectar a los sentidos originales y sin poder producir un síntesis.<sup>88</sup> El bufón utiliza ese desplazamiento de la metonimia, las contradicciones entre sentido metafórico y literal. Dice Lacan: “Un sujeto normal se caracteriza precisamente por nunca tomar del todo en serio cierto número de realidades cuya existencia reconoce.”<sup>89</sup> En la presencia de un loco, la persona normal tendría dificultades para saber qué de lo que dice el bufón debe tomarse en serio y qué no. Este delirio que se empieza a crear a través de la metonimia, empieza a provocar un agujero en el sentido, Lacan le llama una falta, algo que no se acaba de completar en el sentido del significante porque no hay significante como tal. El significante toma tal materialidad que deja de significar: “la experiencia lo prueba: mientras no significa nada, más indestructible es el significante.”<sup>90</sup>

Lo que hace el bufón es crear un significante cuyo significado no permite ubicar el sentido como metáfora. Un significante contiguo al del poder, su sustrato material: el pensamiento de la carne; un pensamiento que no permite una significación más allá de la materialidad, producto de un cerebro magullado que no produce significaciones, sólo habla y parece que habla incoherencias, desliza

---

<sup>88</sup> Jacques Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, comp. Jacques-Alain Miller (Buenos Aires: Paidós, 1981), 317.

<sup>89</sup> Ibid., 109.

<sup>90</sup> Ibid., 265.

los significados a contigüidades para no permitir una condensación metafórica del significado. Es así como el bufón se sale con la suya al decir aquello que no se puede decir.

El juego de hacerse el loco o tonto, es una de las estrategias que Hamlet utiliza para desestabilizar al poder: una vez que Hamlet escucha a través del fantasma de su padre —que es un elemento por medio del cual ya podríamos pensar en la locura de Hamlet—, cuando ya sabe como lo mataron, la estrategia es “hacerse el loco”, y así sacar a Claudio de sus casillas. Nunca sabremos si Hamlet está loco o se hace el loco, hay ahí siempre un juego entre los dos niveles que son los que le permiten a Hamlet acusar a su tío. El único modo de resistir a la soberanía de Claudio está en que él se pueda “hacer el tonto”, pero ya ni siquiera en la venganza y en la toma de poder, puesto que ya no hay posibilidad de tomar el poder.

El personaje de Hamlet se mueve entre posponer el encuentro y actuar con precipitación. Por una parte, pospone siempre sus acciones, las procrastina; por otra, cuando las realiza, lo hace de golpe, como a través de una apertura ambigua, una fuga, una huida. Y entre estos dos momentos se articula una bufonería, pues Hamlet no ha podido tomar el lugar de su padre, pero sí acaba tomando el del bufón de su infancia, Yorick. Es lo que hace particular esta obra de Shakespeare: el príncipe ha devenido bufón, no ha tenido más recurso que jugar a hacerse el loco. Y lo consigue. No el poder *para sí*, sino la desarticulación del poder, de su sistema de representación. Entre la postergación y la precipitación, Claudio y toda su corte acaban por perder la

cabeza. No hace falta en *Hamlet*, al bufón de Lear que le recuerde lo bajo que ha caído y le sirva como espejo grotesco: a diferencia de lo que Lear cree de sí mismo, Hamlet se sabe impotente, simplemente no puede con el poder. Hamlet queda atrapado entre su imposibilidad de asumir el poder, postergándolo, y la obligación que el fantasma le impone, precipitándolo. Y esa desarticulación se provoca desde el duelo, la pérdida que intolerable ha producido un agujero en lo real, que, a la manera del delirio psicótico —dice Lacan—, ha rechazado al significante esencial.<sup>91</sup> Un rechazo a lo fundamental, a lo simbólico que hace que todo aquello que se rechazara en los simbólico, vuelva en lo real.<sup>92</sup>

Es decir, el agujero en lo real provocado por una pérdida, una pérdida verdadera, esta suerte de pérdida intolerable al ser humano que le provoca el duelo, este agujero en lo real se encuentra, por esta misma función, en esta relación que es la inversa de aquella que he promovido bajo el nombre de *Verwerfung* [forclusión].<sup>93</sup>

La forclusión lacaniana es el momento en el que el propio lenguaje se excluye a sí mismo, y que aparece en el psicótico. Para el psicótico, el lenguaje como orden simbólico no organiza, sino queda afuera, está excluido en su propia enunciación. Por eso lo imaginario lo desborda, pues ha desplazado lo que

---

<sup>91</sup> Jacques Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation" (Séminaires Jacques Lacan), Sesión 18.

<sup>92</sup> Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, 23-5.

<sup>93</sup> Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Clase 18. La traducción fue cotejada y corregida contra Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation," Sesión 18.

debería condensarse: en vez de producir metáforas en las que el orden simbólico contenga la falta *en* el significante, genera metonimias por contigüidad en las que ese orden simbólico se deposita en lo imaginario. Así, el delirante se vive perseguido y observado por todo su entorno: el significante ya no es capaz de producir una falta, sino que lo que falta es *del* significante. Dice Lacan:

Se trata de concebir, no de imaginar, qué sucede para un sujeto cuando la pregunta viene de allí donde no hay significante, cuando el agujero, la falta, se hace sentir en cuanto tal.<sup>94</sup>

La falta en el significante, necesariamente lleva a poner en tela de juicio a todo el conjunto de significantes.<sup>95</sup> La lógica de “hacerse el tonto” es justamente la de invertir la forclusión. El poder, que en su delirio se forcluye a sí mismo de la ley, se ve enfrentado a una lógica también delirante, por la producción de sentidos literales y contiguos del bufón. El objetivo de la estrategia de “hacerse el loco” es crear ese agujero desde el desplazamiento metonímico del sentido, esa falta del significante, reproducir la vivencia del delirante ante el poder: “(...) la vivencia del delirante tiene algo tan original e irreductible que, cuando él la expresa, lo que nos ofrece sólo puede engañarnos.”<sup>96</sup> A través del sentido literal y la contigüidad, L’Alakran obliga en su bufonería a que un ministro se hinue ante el pueblo, dice Gómez Mata:

---

<sup>94</sup> Lacan, *El seminario 3. Las psicosis*, 289.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 289.

<sup>96</sup> *Ibid.*, 171.

Ese es un recurso muy del bufón, crear una abertura para decir: ¡Joder! Yo pensaba que eran unos cabrones, pero no son unos cabrones porque son iguales [que nosotros]. Para llevar, para activar el pensamiento en ese sentido. Sobre todo, yo creo que es importante mi trabajo, el que el espectador no pueda decir completamente: "¡Ah! Ya sé lo que quieres decir. Siempre vas a pensar algo y se va a mover un poco, se va a ir."<sup>97</sup>

Aquí el sistema de poder, sostenido en el orden simbólico, se vuelve incapaz de dar respuesta al bufón, se ha sometido a sus juegos de poder. Si el poder, como el delirante, rechazaba el orden simbólico para poder colocarse por encima de éste, con la consecuencia de que todo aquello rechazado en lo simbólico luego vuelva en lo real como agujero, el bufón utiliza el desplazamiento del sentido a través de significantes contiguos que ponen en evidencia ese rechazo del poder.

El hecho de que Hamlet sea un personaje más angustiante que cualquier otro, no debe ocultar que la tragedia de Hamlet es la tragedia que, por lado, al pie de la letra, lleva a este loco, a este 'clown', este hacedor de palabras, al rango de cero. (...) Pero lo que no se debe olvidar es el modo como se hace el loco, este modo que da a su discurso ese aspecto cuasi maníaco, este modo de atrapar al vuelo las ideas, las ocasiones del equívoco, las ocasiones de hacer

---

<sup>97</sup> Edwin Culp, "Entrevista a Oskar Gómez Mata" (julio 2009).

brillar un instante delante de sus adversarios, esa suerte de chispa de sentido.<sup>98</sup>

Lo interesante es que el bufón queda reducido al rango de las palabras grado cero, que entre más se alejan del proceso de significación metafórica, más se acercan a determinar al objeto causa del deseo y ocultan a su sujeto. La palabra solo refiere a aquello que le es contiguo, pues ya no es capaz de condesar el significado. De ahí que Hamlet lo único que lee son *palabras, palabras, palabras*. Del mismo modo, cuando Esperanza López pide a los espectadores que le pregunten sobre el mensaje de los extraterrestres que se comunica a través del nado sincronizado, en *Optimistic versus Pessimistic*, ella se limite a decir que son muy buenas preguntas, pero nunca las responda.

Por eso la escena de la muerte de Ofelia es tan importante porque ahí es en donde Hamlet retoma su deseo de venganza paterna. El agujero que el duelo le efectúa y sobre el cual se lanza es a través de una puesta en escena, que es una puesta en abismo, una puesta del agujero —el teatro dentro del teatro—; un agujero provocado por el delirio del duelo. El mecanismo de hacerse el tonto, en la modernidad, ya no se vuelve la contraparte del poder soberano, pues ya no hay bufones en las cortes; éste atiende a su propio duelo, el duelo melancólico de un heredero que no es capaz de tomar el poder soberano. J.A. Sánchez habla de un “bufón ilustrado” que cumple la función mediadora entre discurso

---

<sup>98</sup> Lacan, *Seminario 6. El deseo y su interpretación*, Clase 18. La traducción fue cotejada y corregida contra Lacan, "Séminaire IV. Le désir et son interprétation," Sesión 18.

público y discurso oculto, que ponen en juego la teatralidad de su propio aparato de representación, pero también de los aparatos del poder.<sup>99</sup>

El poder habitualmente se presenta como paranoico o psicótico y ejerce su poder en función de que nos apropiamos del aparato de poder. En la lógica del bufón, cuando alguien se “hace el loco” el que enloquece es el poder puesto que no puede reaccionar ante lo que está pasando ya que el otro en apariencia está loco. Si reacciona a las pasiones del loco, el poder mostraría también su capacidad de enloquecer y si no reacciona, entonces no puede controlar la subversión.

## 2.4 Remontar la pieza didáctica

Según Sánchez, el bufón de L'Alakran se mueve entre el insulto a sí mismo, que incomoda al espectador con su violencia, y la exposición de su debilidad, su liberación de la máscara, que lo acercaría. En vez de humillar al espectador, como harían los bufones medievales, L'Alakran invita constantemente al espectador a su juego:<sup>100</sup> lo hace trabajar, lo hace consciente de su presencia en el escenario, le habla a la cara, le permite el tiempo del silencio incómodo, lo invita a salir del escenario en una ruptura de su representación. Una afrenta que se acerca a Filliou, particularmente con su *Teaching and Learning as*

---

<sup>99</sup> Sánchez, *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*.

<sup>100</sup> Ibid.



*Performance Arts*,<sup>101</sup> pero que tal vez se corresponde más con la de Brecht con sus *Lehrstücke* o piezas didácticas: producir un espectáculo sin espectadores, en el que participara todo un pueblo y donde el mecanismo de representación sirviera como experiencia de representación más allá de la escena.

Brecht planteaba que las piezas didácticas debían representarse por una comunidad de campesinos u obreros, que a su vez debían aprender a través de la experiencia de representar la pieza. Aunque, en realidad, pocas veces se hicieron sin espectadores, la propuesta de Brecht era que toda la comunidad participara como actores. Un teatro radicalmente amateur, que cualquiera podía hacer, aunque no sin ciertas trabas: no eran fáciles de representar, había que resolver ciertos problemas en la representación. Por ejemplo, en *El vuelo sobre el océano* o *El vuelo de Lindbergh*, el personaje de Charles Lindbergh, debe cruzar el Atlántico, y mientras lo hace, se encuentra con la niebla, la nieve o la fatiga. Cada grupo de actores tendría que representarlo de distinto modo, buscando un dispositivo escénico que permitiera representar las alegorías. La gran revolución de Brecht era, dice Sánchez, dejar de ver el teatro como el podio de lo político, y considerar al espectador como alguien que tenía que activarse. El público se integraba entonces como coro y la obra no quedaba completa hasta que el público participaba.<sup>102</sup> Y la base de este público que actúa, Brecht la encontraba en el teatro amateur, particularmente el proletario. Brecht habla de

---

<sup>101</sup> Filliou, *Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste. Teaching and Learning as Performance Arts*.

<sup>102</sup> Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, 142, 144.

actuaciones simples, sin «riqueza de la vida interior» ni apoyadas en grandes escenografías, un trabajo «simple», que deja ver las verdades simples de nuestra época.<sup>103</sup>

Parte de la estrategia de la pieza didáctica tenía que ver con construir el error; no se trata de la representación virtuosa, sino del error como experiencia. Una de las premisas de las piezas didácticas era que los dispositivos se construyeran a partir de objetos cotidianos, sin ilusionismo. Como en el trabajo de Filliou, la pobreza de recursos acentuaba los procesos y la experiencia. Del mismo modo, los gestos y las acciones de los actores eran llevados al mínimo de decisión y las situaciones también llevadas al mínimo,<sup>104</sup> dando énfasis a la praxis de los ensayos y a la escenificación por encima del texto dramático. La repetición y la multiplicación sustituyen a la originalidad, los ensayos han tomado el lugar de los estrenos.<sup>105</sup> Brecht buscaba un teatro de ensayos infinitos, donde pudieran experimentarse todas las alternativas de una decisión.<sup>106</sup> Brecht no produjo las piezas didácticas para actores profesionales, las piezas debían hacerse con actores amateurs y en espacios no convencionales. Debían representarse en lugares de ensayo, bodegas o en cualquier otro espacio no teatral, permitiendo

---

<sup>103</sup> Bertolt Brecht, "Sur le théâtre amateur (été 1939)," en *L'art du comédien: écrits sur le théâtre* (París: L'Arche, 1999), 106-8.

<sup>104</sup> Jameson, *Brecht and method*, 77.

<sup>105</sup> Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, 132.

<sup>106</sup> Jameson, *Brecht and method*, 77.

que el espectador estuviera al mismo nivel que los actores y que los propios actores tuvieran otras formas de interacción.<sup>107</sup>

El aprendizaje brechtiano no era entonces el de una información o conocimiento nuevo, sino de una técnica o lenguaje que permitiría a la comunidad aprender nuevos modos de tomar decisiones, nuevos modos de enfrentar la representación, de enfrentarse a lo político. Brecht buscaba dejar atrás la figura del espectador pasivo, que se sometía a la manipulación del mecanismo de identificación. Cuando L'Alakran hace que los espectadores trabajen para ganarse su lugar de confort, cuando les paga, cuando los orilla a aventarle pimientos a un actor, el espectador se encuentra en una posición que ya no es pasiva, aparece como tensión entre dos puntos, la postura impuesta y suspendida. La pedagogía brechtiana implica la participación activa del espectador completando eso que en la alegoría quedaba incompleto; ya sea con su imaginación, ya sea con su participación, con su postura. Según F. Jameson, la alegoría está marcada por una insuficiencia en la representación:

La alegoría consiste en la retirada de la autosuficiencia del significado en una representación. Esta retirada puede estar marcada por una insuficiencia radical de la representación: grietas, emblemas enigmáticos, entre otros (...)

La alegoría es entonces una herida invertida, una herida en el texto; puede

---

<sup>107</sup> Wirth y Ulvaeus, "The Lehrstück As Performance," 119.

contenerse o controlarse (particularmente a través de una estética vigilantemente realista), pero nunca extinguirse como posibilidad.<sup>108</sup>

Y esta insuficiencia provoca grietas, agujeros, interrupciones e intervalos. La posibilidad que abre la pieza didáctica está en evidenciar como incompleta y siempre posible de herirse a la autosuficiencia de la significación. Más que grandes acciones que se lleven a cabo por un personaje heroico y que permiten organizar la trama, las obras se construyen apenas por una serie de pautas desde las que se elaboran las situaciones. La dramaturgia no confluye en torno a una sola acción, sino que esta es interrumpida constantemente, por una nueva pauta. En el trabajo de L'Alakran, estas pautas o reglas de juego permiten un amplio grado de improvisación e interacción con el público. Más aún, las pautas no solamente lo son para los actores, sino para los mismos espectadores. Reglas sobre cómo acercarse al espacio: en *Optimistic versus Pessimistic*, los espectadores ocupan inicialmente el escenario y no las butacas, y deberán trabajar u obligar a otro a trabajar para obtener un cierto nivel de confort; en *Kaïros, sísifos y zombis*, los espectadores deben abandonar la sala y guardar silencio en un ejercicio para alcanzar el Kairós a través del tiempo muerto. Pautas sobre las reacciones permitidas en la obra: tomar la decisión de lanzar o no pimientos al actor en *Optimistic versus Pessimistic*, decidir salirse de la obra o quedarse en *Cerebro magullado 2: King Kong Fire*. O incluso, dejar ver las reglas del juego, poner en escena cualquier misterio que se oculte en la

---

<sup>108</sup> Jameson, *Brecht and method*, 153.

representación: los intercambios económicos, las reglas de la censura. Lo que estas pautas permiten, no es una mejor organización de la representación, ni un cumplimiento estricto de ordenamientos de la misma; por el contrario, las pautas se ponen en escena para permitir las lagunas de sentido, los tiempos incómodos, la incapacidad de organizar, ordenar o converger.

La pedagogía brechtiana suspende la significación en el gesto y la interrupción. En la medida en que las piezas didácticas eran fragmentarias y no había arcos dramáticos de los personajes, lo que quedaba eran solamente gestos. El gesto pone en suspensión al concepto, la idea, o aquello que se explora en la obra.

El 'gesto' era el modo en que se manifestaba el 'acuerdo' del actor con el contenido pedagógico del 'Lehrstück', y ese contenido era el reconocimiento de una verdad: la necesidad de la 'decisión'. El 'gesto' permitía una mediación entre lo simbólico (del expresionismo/teatro proletario) y lo singular (del naturalismo): el 'gesto' constituía un modelo, mediante la construcción del cual se alcanzaba una articulación entre la dimensión individual (del actor y del personaje) y la dimensión colectiva / universal (presente en el 'modelo' lingüístico en bruto propuesto por el autor). Lo que los actores representaban eran 'gestos', no personajes.<sup>109</sup>

En el trabajo de L'Alakran, el montaje escénico es el que produce las interrupciones y suspensiones: una acción comienza en una parte del escenario y es interrumpida por otra que comienza por la otra, dos acciones se superponen

---

<sup>109</sup> Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, 133.

y perdemos la atención de la primera por atender la segunda, sin que nos demos cuenta de en qué momento terminó la primera, no hay conclusión de las acciones. Es un montaje de gestos, donde el gesto no es sino interrupción, comienza y termina con interrupciones, y tiene posibilidad de ser citado, repetido.

El gesto vendría a interrumpir a la acción que busca completarse, la irrumpe y la suspende. Más que expresión, el gesto es interrupción, dice S. Weber, y es esta condición la que le da su carácter eminentemente teatral.<sup>110</sup> Y la suspensión que provoca el gesto, no es de ningún modo una suspensión fija, sino temblorosa, sus bordes tiemblan. El gesto es tensión y extensión entre los dos momentos de interrupción que lo enmarcan;<sup>111</sup> la posición que establece, no es sino la de una posición en suspenso, en equilibrio precario.

El montaje permite que el acontecimiento narrado se suspenda y se vuelva extraño, o incluso cómico. La suspensión, la interrupción y la pausa funcionan como estrategias cómicas en las obras de L'Alakran. Lo que en Brecht aparecía como una posibilidad de toma de conciencia y racionalización, en L'Alakran queda actualizado como una trama que se suspende en la risa, en el agujero de lo cómico. La risa del bufón ha llenado las pausas que en Brecht servían para argumentar, dar instrucciones y emitir juicios.<sup>112</sup> Hay una actualización de Brecht

---

<sup>110</sup> Weber, "Citability-of Gesture," 98.

<sup>111</sup> Ibid., 104.

<sup>112</sup> Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, 138.

en la medida en la que ese tiempo no se lleva a una dimensión racional sino a una dimensión afectiva con la actualización en el cuerpo de lo cómico y lo grotesco, a través de la dimensión de la risa.

En el momento en que el gesto aparece como citable, lo que se interrumpe es su contexto, dice S. Weber.<sup>113</sup> La broma, el comentario fuera de lugar, el comentario políticamente incorrecto es despojado de su contexto y así evita también la censura. Las piezas didácticas aparecen como una suspensión dialéctica de elementos heterogéneos en el espacio que no permiten la síntesis, sino que son tiempos interrumpidos, huecos que no se pueden llenar y que se suspenden en la risa cómica.

(...) el Lehrstück no se limitaba a proponerse como 'objeto pedagógico', sino que organizaba desde su propia representación una discusión sobre si efectivamente era posible una pedagogía política a través del teatro (BML,92). Posibilitar la discusión desde la propia obra exigía que la obra hiciera evidentes sus intenciones. ¿Cómo era posible esto? No declarándolas explícitamente (aunque el procedimiento fuera en parte usado), sino mostrando la conexión entre el objetivo y la forma, mostrando el proceso de formación de la forma. Esta es la ventaja que ofrecía la práctica del montaje / de la articulación de la estructura.<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup> Weber, "Citability—of Gesture," 99.

<sup>114</sup> Sánchez, *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*, 145.

La forma de la pieza didáctica es la del proceso y la toma de decisión, se transforma al público en un público colaborador y se reconvierte el valor de exhibición en valor de uso, dice Sánchez.<sup>115</sup> Las obras operaban con un sentido práctico: incidir en las formas políticas de una comunidad específica. Más allá de discursos aleccionadores, lo que se transmite en las piezas didácticas brechtianas es la preocupación por la forma, por el proceso de montaje, por la toma de la decisión, más que la decisión tomada. Y L'Alakran añade a estas formas, la suspensión radical de la significación en lo cómico, lo incompleto de la materialidad, la pérdida de la compostura. Si en sus trabajos, L'Alakran busca alcanzar el Kairós, tiempo oportuno y valioso, será solo a través de suspender el tiempo, de dejar ver sus momentos lagunosos, sus silencios incómodos, sus pausas creadoras.

## 2.5 El Kairós y el tiempo de lo lagunoso

(...) ¡Bien! Estaba en mi habitación y me dije, OK, somos zombis, OK, no estamos conscientes, consumimos, de acuerdo, pero somos la mayoría, ¡amigos, somos la mayoría! ¡Sí! Están los criminales, de los que todo el mundo habla mal. Están los muertos, de los que todo el mundo habla bien. Pero entre los dos estamos nosotros, los zombis, presentes, sí, ¡pero mayoritarios!

¿Qué debemos hacer, amigos, para salir de allí? Debemos, primero, salir de esta inconciencia. ¡Debemos devenir zombis conscientes, zombis asumidos!

---

<sup>115</sup> Ibid., 124, 129.



¿Y qué hacen los zombis conscientes, los zombis asumidos? Y bien, se los diré.

¡Los zombis asumidos hacen agujeros en la realidad!

Agujerean la realidad para pasar del otro lado, para salir y sobrepasar este eterno retorno a nuestro estado de zombis. ¡Hagamos agujeros en la realidad para ver el otro lado, para crear posibilidades, oportunidades! ¡Y para agujerear la realidad, amigos, hay que meterse en Kairos! ¡Amigos, detrás del agujero está todo!<sup>116</sup>



**Fig. 13** *Kairos, sísifos y zombis*, L'Alakran (2009). Still de video. Video: La comédie de Genève

En su prólogo a *Kairos, sísifos y zombis*, que esta vez se proyecta en un video sobre el escenario oscuro, L'Alakran hace un manifiesto hacia agujerear la realidad, suspenderla para alcanzar el Kairós, el tiempo oportuno. Y este tiempo, dicen más adelante en la obra, aparece como una deidad veloz, pequeña y casi

---

<sup>116</sup> Gómez Mata, López y Sabán, *Kairos, sisyphe et zombies. Textes et images*, 4-5. La traducción es mía.

completamente calva, salvo por un mechón de cabellos que si atrapamos oportunamente el tiempo se detiene, se suspende. Este tiempo de lo oportuno, abre la posibilidad de tomar el tiempo, de sujetarlo, y así escapar a la lógica terrible de la temporalidad opuesta: el tiempo inevitable de lo cronológico.

L'Alakran construye ese Kairós desde el agujero: más allá del desmontaje del teatro y del desmontaje físico, suspender la representación y permitir que aparezcan las lagunas en el tiempo.

Aunque no entiendas o no te puedas explicar yo creo que la gente tiene que sentir que hay reglas, que las cosas se activan de una manera y en cada obra es de una manera, no es la misma. Eso en *Kairos [sísifos y zombis]* va a ser el desmontaje de ese teatro, de esa cajita magnífica que es el espacio con bambalinas. No es el desmontaje físico, es el desmontaje de la idea de ese teatro (...) en un momento pensé: ¡hay que hacer agujeros! Estuve semanas pensando cómo se podrían hacer agujeros y luego pensé, es más fuerte agujerearlos con la idea del dinero, con el extranjero. El agujero es tan enorme cuando llegamos ahí que ya te has olvidado del teatro, no hay más teatro.<sup>117</sup>

La suspensión de la trama en pautas y reglas, permite el espacio a la improvisación y la puesta en escena de las formas de creación de la representación: cuando las propias pautas son las que se ponen en escena y se llevan al límite, el aparato teatral queda interrumpido al punto de la suspensión.

---

<sup>117</sup> Culp, "Entrevista a Oskar Gómez Mata."

De ahí que en *Kairos*, *sísifos* y *zombis* haya que pedir al espectador que salga de la sala y guarde silencio: se ha abierto un agujero, una laguna en el tiempo de la representación y se vuelve imposible continuar con ella. Pero es un agujero que no remite al vacío tanto como a la suspensión; más allá de la lógica de las acciones dramáticas, que deben concatenarse una con la siguiente, aquí la causalidad queda suspendida en un tiempo incómodo, de risa nerviosa, en el que el instante oportuno ha escapado a la sucesión cronológica. Si la retórica se apropia de la noción de *kairós* para apurar la decisión entre dos verdades opuestas, dando un sentido pragmático al término,<sup>118</sup> aquí la noción no apura, sino suspende: no hay resolución ni síntesis temporal a la apertura que ha dejado. El instante suspendido por Kairós ha vuelto inútil al tiempo, ha dejado ver que en su sucesión los instantes no solo se escapan y quedan inhabitados; por el contrario, el Kairós muestra un tiempo inacabado, no-actual, que se abre a la potencia:

La potencia, de por sí, no sucede *en el* tiempo. Su trama —integralmente temporal, pero, por lo dicho, no cronológica— escapa de quien pretende aferrarla con un repentino golpe de mano.<sup>119</sup>

Lo que el agujero en la representación permite, al abrir una suspensión, una laguna en el instante, es la apertura a lo posible, al terreno de la potencia, que no concierne a la sucesión cronológica de actos. Abrir un agujero en la

---

<sup>118</sup> Michael Carter, "Stasis and Kairos: Principles of Social Construction in Classical Rhetoric," *Rhetoric Review* 7, no. 1 (1988): doi:10.2307/465537. <http://www.jstor.org/stable/465537>.

<sup>119</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, 76.

representación implica interrumpir sus acciones, articularlas como pautas que luego se ponen en escena para suspenderlas, enfrentarse con la inevitable materialidad de sus objetos y la literalidad de sus significados. No se trata solo de discernir entre una y otra verdad para ver cuál es mayor o más conveniente: la dialéctica que provoca ha suspendido radicalmente la posibilidad de síntesis, hasta olvidarla, interrumpirla y montar un nuevo choque de argumentos. A la vocación de que esa laguna abierta del instante se rellene de innumerables actos pasados y presentes, colapsando lo posible en lo causal, el Kairós en el Cronos, las obras de L'Alakran responden con el error, el fracaso y lo inacabado; y el intersticio, más que colmarse de actos, se agujera con el tiempo siempre posible de la risa.

### 3 EL ROSTRO Y EL RETARDAMIENTO: LA TEMPORALIDAD DEL DISTANCIAMIENTO

Seguramente el mecanismo más conocido del teatro de Brecht, es el que tiene que ver con el *Verfremdung*: extrañamiento o distanciamiento. Aparato no-aristotélico por excelencia que restringe la posibilidad de que el espectador se identifique con aquello que ocurre a los personajes, postergando la catarsis, y traduciéndola:

La dramaturgia no aristotélica (que no está basada en la identificación) apunta esencialmente a la eliminación de los residuos litúrgicos que todavía aparecen en los *shows* más profanos de Broadway. La magia del «verbo», la transubstanciación del actor, «el destino» del protagonista, el «embelesamiento» del espectador que está «bajo los encantos» de los acontecimientos, todo ello desaparece: el arte no está ligado a ese tipo de cosas.<sup>120</sup>

Lo que el manifiesto brechtiano de la distancia o extrañeza deja ver no es tanto una búsqueda de lo absolutamente incomprensible que dejaría a los espectadores sin interés: se trata de convertir los eventos del drama en no-naturales, articular una crítica a la representación burguesa a través de mostrar los mecanismos de su construcción. La no-naturalidad o extrañeza de los eventos permitiría al espectador hacer una crítica a la distancia hacia los mecanismos burgueses y modernos de producción de significado y

---

<sup>120</sup> Bertolt Brecht, *L'art du comédien: écrits sur le théâtre* (Paris: L'Arche, 1999), 61. La traducción es mía.

representación. Para Brecht, estos mecanismos naturalizan y hacen invisibles la mano del dramaturgo y los aparatos de ilusión, así como la construcción de objetivos y conflictos de la trama.

El teatro centrado en la trama, produce en el espectador una sensación de que las situaciones no pueden cambiar: “Los sufrimientos de este hombre me horrorizan porque son inescapables”. En el distanciamiento, la convención de la cuarta pared quedaría develada y los actores recobrarían su capacidad de narrar. El teatro que Brecht llamará *épico* será aquél que por oposición al teatro *dramático*, permite a sus espectadores darse cuenta de que la situación puede cambiar, que: “Los sufrimientos de este hombre me horrorizan porque son innecesarios”.<sup>121</sup> Esta extrañeza permite situar a la representación de manera histórica: como producción de una sociedad y en una era particular, sus preceptos —y, por extensión, la historia misma— podrían cuestionarse y modificarse desde la crítica.

El teatro épico no buscaría eliminar por completo la identificación, sino utilizar la distancia y el extrañamiento como formas de alejarse de la identificación, de mostrar que aquello que se identifica es contradictorio, de resaltar las diferencias sobre las identidades.<sup>122</sup> Lo que se produce con el *Verfremdung* no es lo opuesto a la identificación, sino la identificación y su distancia en una puesta

---

<sup>121</sup> Bertolt Brecht, "Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect," en *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*, ed. John Willett (Nueva York: Hill & Wang, 1964). Las traducciones son mías.

<sup>122</sup> Brecht, *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*, 45.

dialéctica, en un choque de elementos heterogéneos: el personaje y el narrador en la figura del actor, las acciones constantemente interrumpidas, el montaje de elementos diferenciados.

En este capítulo, analizaremos particularmente el distanciamiento desde la afección que puede producir, de tal suerte que, más que un mecanismo de establecimiento de distancia con la identificación, aparece un mecanismo temporal de retardamiento de la catarsis. A través del rostro en primer plano como mecanismo que desterritorializa la afección, y de una dramaturgia que revela brutalmente su mecanismo de construcción, Lars von Trier produce en *Dogville* (guión, dirección y cámara de Lars von Trier, color, 178 min., Dinamarca / Suecia / Reino Unido / Francia / Alemania / Países Bajos / Noruega / Finlandia / Italia, 2003), un juego de afecciones no-actualizadas que retardan la catarsis del espectador más allá de la obra.

### 3.1 Un pueblo en las montañas

Grace: Suena como si estuviéramos jugando un juego.

Tom: Lo estamos. ¿Salvar tu vida no vale un juego?

Lars von Trier, *Dogville*

A una comunidad aislada en las montañas, de gente pobre y sencilla que lucha por sobrevivir en medio de la crisis, llega huyendo una elegante mujer de clase alta: Grace (la gracia, una mujer que busca hacer el bien a través del —casi— infinito perdón), que llega escondiéndose de unos gánsteres. Tom, el joven idealista de la comunidad, encuentra a la mujer y ve en esta visita la oportunidad

de ilustrar, con un ejemplo, la capacidad que tiene su comunidad de preocuparse por la vida de otros y así lograr, con una experiencia que él mismo llama didáctica, que la comunidad mejore moralmente. Con miedo, la comunidad decide recibir a la mujer, pero la pone a prueba antes de decidir si la dejarán vivir allí permanentemente.

*Dogville* desarrolla una trama en la que, la búsqueda ciega de mejoramiento moral a través de las buenas intenciones, acaba en una apología de la venganza. El tema de la venganza se basa en la “Canción de Jenny la de los piratas” de *La ópera de los tres centavos* de Bertolt Brecht: Jenny, una sirvienta de un hotel, soporta los malos tratos sabiendo que vendrá un barco de 8 velas y 50 cañones a destruir el pueblo, dejando en sus manos la decisión sobre la vida y la muerte de sus habitantes.<sup>123</sup>

La imagen se construye a fragmentos, en movimientos bruscos y llanos que se ligan sin buscar continuidad entre sí, con un reiterado uso del primer plano que nos permite ver cómo afectan las acciones y situaciones a los personajes; por ejemplo, cuando llega la policía buscando a Grace, acusándola por un crimen

---

<sup>123</sup> La conocida ópera de Brecht se ha traducido al español de distintas maneras: *La ópera de tres peniques*, *La ópera de dos centavos*, *La ópera de cuatro cuartos*. Optamos aquí por el título que apela a la traducción más directa del alemán *Die Dreigroschenoper*. La canción puede consultarse en: Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, trad. Vicente Romano García (Madrid: Alianza Editorial, 2012), 22-3. Al respecto de la relación con la película de von Trier, véase: Seyhan Özmenek, "Dogville: Trier's America à la Brecht," *Journal of American Studies of Turkey*, no. 18 (2003): 85-92. <http://www.ake.ege.edu.tr/en/jast/Number18/seghan.pdf> (fecha de acceso: 2 febrero 2010).



que no cometió: en los rostros temerosos de los lugareños se imprime la gravedad de la situación, en el rostro inexpresivo de Grace, sus consecuencias.

A lo lejos, detrás de los semblantes de los personajes, el espectador puede tener todo el tiempo una visión completa del pueblo: von Trier ha construido un espacio en el que los muros solamente están trazados como líneas en el piso, y las puertas solo están allí porque los actores hacen la mímica de abrirlas y cerrarlas.

En el espacio solo están los objetos y los personajes. No es teatro, los actores interactúan de manera cinematográfica y los efectos de sonido remiten a elementos reales: aunque no se ve, oímos el crujir de la grava cuando los personajes caminan sobre ella. Tampoco es de ningún modo una convención puramente formalista: el montaje que ha construido von Trier permite al espectador ver, en un plano abierto, todo lo que ocurre al interior de las casas.



**Fig. 14** *Dogville*, (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video

Es una puesta en espacio del concepto protestante de verdad —no habría nada que ocultar para el que es honesto. Ese espacio nos permite, por ejemplo, que

mientras vemos al pueblo asustado por una segunda visita de la policía, al fondo de la imagen podemos ver también cómo Chuck, el granjero del pueblo, y aparentemente su amigo más cercano, aprovecha el silencio y desconcierto para violar sexualmente a Grace.

De la misma forma que en *Ordet* o *Gertrude* (Carl Theodor Dreyer, 1955 y 1964), o incluso como en *Los idiotas* del propio von Trier (*Idioterne*, 1998), los personajes parecieran estar atrapados en este espacio sin poder salir. Aunque se dice que Dogville es un pueblo en las montañas estadounidenses, lo que vemos al horizonte son solo cicloramas negros o blancos que rodean el foro de filmación, y que cambian según la hora del día. La reconstrucción del espacio se aleja del modo clásico, acercándose más bien a las maneras del documental: los planos se construyen desde un punto de vista que no puede asignarse a ningún personaje, sin campos-contracampos y sin reconstruir el espacio en fragmentos que siguen las reglas de continuidad. En vez de una cámara invisible que puede tomar distintos emplazamientos por el espacio, según la perspectiva o lo que deba enfatizarse en el relato, tenemos una cámara más presente, en mano, desde un punto de vista que solo puede corresponderle a ella misma.

Las violaciones sexuales a Grace se repiten y aumentan. Ella no hace nada para evitarlas, no puede hacer nada más que recibir agresiones del pueblo, o la echarían fuera. A la manera de los personajes neorrealistas, ninguna de sus acciones provocará un cambio en su situación, solo puede ser testigo. Las afecciones se acumulan una sobre otra como también ocurre en *Bailando en la oscuridad* (*Dancer in the Dark*, 2000). Y no se detiene ahí: al faltar un sistema de

continuidad, al dislocarse la lógica de acción-reacción, también el espectador es incapaz de actualizar dichas afecciones como cambios concretos en la situación.



Fig. 15 *Dogville*, (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video

Von Trier siempre encontrará una cara, el rostro de la gracia, sobre el que se imprimen, *sin reacciones y sin gestos*, las acciones terribles de la comunidad. El espectador deberá soportar este llanto, no ya como una actualización de las desventuras, sino como el llanto intolerable de un personaje incapaz de defenderse. Lo único que se tiene de frente es el blanco semblante de Grace, inmutable; el conocido rostro de Nicole Kidman despojado de una condición individual, social y relacional, aunque no por ello menos singular. Al respecto, dirá Jacques Rancière que “(...) no hay razón para el crimen, solo el vacío mismo de las razones.”<sup>124</sup> El narrador describe cómo, al abrirse las nubes y dar paso a la luz de la luna, *Dogville* tiene otro de sus pequeños y delicados cambios de luz que ya no permiten encubrir más al pueblo y muestran sus formas

---

<sup>124</sup> Jacques Rancière, "Les nouvelles fictions du mal. À propos de *Dogville*, *Elephant* et *Mystic River*," *Cahiers du cinema*, no. 590 (2004): 94-96.

actuales. Entonces se dará cuenta: lo que había hecho el pueblo no era lo suficientemente bueno, ya que ella no se lo permitiría nunca a sí misma. Según Rancière: “La voluntad de hacer el bien no es más una ingenuidad que deba superarse. Es una arrogancia que debe ser castigada.”<sup>125</sup>

Von Trier, nos lleva al punto de lo insoportable, del odio hacia el otro que impone su justicia sobre el rostro inocente. Pero a diferencia de otras de sus películas, von Trier no llevará el juego a un punto de insoportable frustración, por el contrario, ofrecerá la venganza, justicia a través de la venganza. La trampa está en que esta no se obtiene por una acción heroica, desplegada en secuencias en las que el personaje se libraría de sus ataduras en un duelo contra sus enemigos; se alcanza, en cambio, por una irrupción totalmente inverosímil que de golpe resuelve el conflicto a favor de una heroína, a quien el espectador se ha visto obligado a hacer suya por identificación más que por sus enseñanzas, por sus afecciones. Por más violentos que hayan resultado los actos de venganza, estos no alcanzan a contener las afecciones; por el contrario, ahora se debe lidiar con una acumulación de estas: a lo insoportable de las acciones contra Grace se añade tener que aceptar una venganza a sangre fría.

Ha caído la visión humanista de Tom; el espectador se ha quedado solo, como el único testigo de lo que acontece en el pueblo. A falta de otra ley, el juicio se ha vuelto y se ha inscrito en el espectador mismo, que deseaba *una* venganza y que la ha obtenido de manera tan sorpresiva que parece tramposa e inmoral. Es

---

<sup>125</sup> Ibid.

en este sentido que se puede criticar a este filme de “alejarse de los sentimientos humanistas”,<sup>126</sup> puesto que no se puede quedar en la compasión por el personaje (como ocurría con *Rompiendo las olas* o con *Bailando en la oscuridad*) ni en una crítica racional: se ha caído en una trampa, la de contradecir los preceptos originales hasta odiar al pueblo y desear su muerte. Y si se dio la venganza, esta no se da como una acción que el espectador puede acompañar, sino solo como testimonio; no son los méritos morales superiores de la audiencia ni los del personaje. El efecto de la venganza se ha producido desconectado de sus causas.

### 3.2 De buenas intenciones

No es raro sentirnos timados, indignados, frustrados al acabar de ver alguna película de von Trier. Pareciera que las reacciones de la audiencia estuvieran perfectamente calculadas por una mente perversa: como espectadores confiamos en seguir e identificarnos con un personaje, compartir sus afecciones, tomar sus ideales como propios, dejarnos convencer de una serie de convenciones y reglas. Solo que estas reglas luego se llevan hasta unas terribles últimas consecuencias. Son películas, por decir lo menos, insoportables, intolerables. Y con todo, no pueden dejarse atrás tan fácilmente: logran afectar al asistente de manera tal que se vuelven de lenta y dolorosa

---

<sup>126</sup> Este era el comentario que –según J. Rancière– daría el presidente del Festival de Cannes al explicar que no sería posible premiar un film como *Dogville*. Ibid.

digestión; la actualización de las afecciones provocadas trasciende la temporalidad de la película y dejan al espectador negociar con ellas una vez acabado el filme.

Como en los melodramas más efectivos, von Trier provocará en su público una identificación acrítica e irresistible, al menos en un primer nivel. Se sabe, espectador es consciente de que está siendo sometido a una serie de mecanismos creados específicamente para eliminar la distancia que tiene ante las imágenes, el relato y los personajes y, aún así, no puede evitar dejarse llevar y generar expectativas —aunque estas acaben frustradas en el transcurso del filme.

La primera de estas expectativas tiene que ver con la construcción del relato. Muchas de sus películas comienzan enmarcándolo en otro plano de referencia, de modo que lo que se ve desarrollarse es una representación dentro de otra; los relatos de von Trier se extienden hasta el espectador bajo la excusa de que lo que se ve en realidad es parte de un marco de referencia distinto. Así, *El elemento del crimen* (*Forbrydelsens element*, 1984) y *Europa* (1991) inician con regresiones hipnóticas donde no está claro si el que vuelve a Europa es el personaje o el propio espectador; en *Epidemic* (1987), la ficción del guión que se está escribiendo sobre una epidemia se derrama sobre la realidad de sus escritores cuando un personaje es llevado en regresión hipnótica por las imágenes del guión, saliéndose de control y contagiándose ella misma de la

epidemia ficticia.<sup>127</sup> Lo mismo ocurre con la reconstrucción documental de *Los idiotas* –en la que además de las entrevistas con los personajes–, se puede ver entrar a cuadro micrófonos y camarógrafos.

Como el guiño barroco de hacer a un personaje mirar directamente al espectador, o el teatro dentro del teatro isabelino, estos marcos permiten la incorrección política y la subversión, develando los sistemas de representación y poder. Es una estrategia comúnmente utilizada en representaciones sujetas a la censura: se puede hablar desde el punto de vista de un racista, un nazi, un extremista religioso o un líder de la mafia que acaba con toda una población sin ser responsables de ello; en realidad todo es parte de la imaginación de un personaje, de su estado hipnótico, de una recreación documental, de un cuento. En parte, los abucheos y acusaciones de misoginia que von Trier recibiera por *Anticristo* (*Antichrist*, 2009) en el Festival de Cannes tenían que ver con un debilitamiento de este marco. En el esquema de la recreación, de la reconstrucción, de la representación dentro de la representación, el espectador más fácilmente acepta las condiciones del relato: este deberá colaborar para completarlo y darle sentido.

Será frecuente en el cine de von Trier, ver un estilo o un género que contradice al que se espera del relato que se va a narrar, de modo que el espectador está mucho más indefenso ante la historia, distraído por las convenciones de un

---

<sup>127</sup> Jan Simons, *Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007), 84-90.

género que no le corresponde, y será mucho más susceptible de verse afectado por esa historia.<sup>128</sup> Así, en *Rompiendo las olas* utiliza el estilo documental para narrar un melodrama, en *Bailando en la oscuridad* el estilo del musical -en palabras de Selma «en los musicales nunca pasa nada terrible»-, que se emplea para presentar un relato más bien trágico. Es un juego continuo de expectativas frustradas: el espectador aguarda el momento en que uno de los dos géneros acabe por tomar control, alejándolo de la situación inevitable (la muerte de Bess o Selma).

Es ante los personajes donde el espectador se encuentra más indefenso y propenso a involucrarse con ellos. Como el espectador, los protagonistas de von Trier son siempre forasteros, extranjeros “que entran en un ambiente nuevo y desconocido en el que los códigos de comportamiento son desconocidos o malentendidos.”<sup>129</sup> Junto con ellos, y desde su punto de vista, se irán descubriendo las incongruencias del sistema de poder bajo el que se encuentran, incapaces de comprenderlas ni detenerlas.

Aquí reside el tema más recurrente de su cine: un personaje de buenas intenciones, incapaz de cumplir sus ideales ante un mundo con el que continuamente tropieza, aún así insiste en esos ideales hasta sus últimas consecuencias. Si el héroe clásico del cine de Hollywood (desde el Ringo de

---

<sup>128</sup> Lars von Trier y Stig Björkman, *Trier on von Trier*, ed. Stig Björkman (Londres: Faber and Faber, 2003), 166.

<sup>129</sup> Simons, *Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema*, 106.



*Stagecoach* hasta *Batman* en todas sus versiones) es un incomprendido por la sociedad cuya congruencia y valores lo harán salir adelante y demostrar a esa sociedad que se equivocaba, que las primeras apariencias engañan, logrando que esa sociedad evolucione; en el héroe, pero sobre todo en la heroína de von Trier, esta congruencia y apego a sus ideales serán los que acaben llevándola por una situación cada vez más patética donde la comunidad se muestra cada vez más inflexible, incapaz de detener sus perversas maquinarias.

Extranjeros, idealistas, afectados por la incompreensión de una sociedad: los personajes de von Trier atrapan al espectador a través de un mecanismo de identificación por medio del cual el público se emociona con ellos, se indigna por las injusticias mediante las cuales deben pasar. Así, el espectador se identifica con personajes cuyas acciones no generan ningún cambio en la situación circundante, acaso solo logran que esta se vuelque aún más agresivamente en su contra. En vez de la sensación liberadora de haber seguido a un personaje triunfante o vencido en su larga lucha —contra otro, contra la sociedad, contra la naturaleza, contra *el mal*—, el espectador no ha podido evitar seguir a una figura incapaz, a un personaje cuyas afecciones no se actualizan en una reacción o en una emoción; simplemente permanece allí acumulando las fuerzas que se ejercen sobre sí.

Aún peor es la situación con los protagonistas femeninos de von Trier. Son extranjeras, exiliadas, han sido expulsadas de su lugar de origen, se les da por muertas. Como Antígona, ellas están «entre muertes»: Karen ha muerto para su familia; Selma es una exiliada, una muerta para su país; Bess estará muerta

para los de su pueblo, ya no será ni siquiera una persona; Grace es dada por muerta. ¿Qué autoridad tendrá alguien que ya está muerto sin estarlo?, ¿qué autoridad le concedemos para seguir sus experiencias una vez condenada a la muerte? Para los que escuchan y ven su historia, esperando que se cumpla su condena, la experiencia de estos personajes adquiere la autoridad de lo que no debe olvidarse. Escuchan atentos para salvar los últimos momentos de esa experiencia que está a punto de perderse. Dice W. Benjamin: “Rara vez se toma en cuenta que la relación ingenua del oyente con el narrador está dominada por el interés de conservar lo narrado.” Este interés es incluso mayor cuando el que narra lo hace desde su lecho de muerte –o desde su condena. De los últimos trazos de la experiencia que solo uno posee y que está a punto de perderse en el olvido surge lo inolvidable: de ahí la autoridad del moribundo sobre el resto. Esa autoridad, dice Benjamin, “está en el origen de lo narrado”.<sup>130</sup>

A esto se añade el sacrificio que los personajes deben hacer (un intento por dar sentido a su vida dando algo para el otro, dándose al otro). Un sacrificio que no se ve devuelto, que incluso llega a ser sacrificio mortal, un sacrificio siempre insuficiente. Debido a que la acción ejecutada sobre la situación no produce cambio alguno, el observador no tiene más que compadecerse, com-padecerse, padecer con ellas. El espectador se siente indignado por su inevitable curso hacia la muerte, desea la venganza más que ellas mismas. Difícil tarea la de resistirse: los personajes son al mismo tiempo inolvidables y compasibles.

---

<sup>130</sup> Benjamin, "El narrador," 119.

A partir de *El Reino*, el trabajo con los actores también contribuye a generar la estructura del relato que comienza a contener amplios espacios para improvisación: ya no escenificará para la cámara, sino que la cámara se ajustará a lo escenificado, intensificando así las actuaciones y las relaciones entre los personajes. El director da a los actores un perfil incompleto de los personajes, un esbozo sobre el que estos puedan trabajar. Refina el guión de manera que quede en conflictos bastante básicos y deja al actor la libertad para trabajar con sus propias ideas, como en “un juego de policías y ladrones”, dice von Trier.<sup>131</sup> Los actores tienen libertad de moverse por el espacio e incluso cambiar posiciones y actitudes entre una toma y otra, de modo que cuando las escenas se montan habrán diferentes tomas con distintas actitudes y posiciones entre una y otra. En el resultado final, el curso de los acontecimientos puede ponerse en suspensión con una misma toma que se repite mostrando otra actitud del personaje —como un narrador que va cambiando de adjetivos mientras describe, usando algunos que incluso podrían parecer contradictorios—, lo que añade un plano de profundidad psicológica (como en la escena en que Tom dice a Grace que él la ha acusado de robar el dinero de su padre). Dice von Trier, respecto al montaje de *Rompiendo las olas*:

Habíamos filmado escenas muy largas y ninguna de ellas era como ninguna otra. Los actores tenían permitido moverse en la escena si querían, y nunca tenían que seguir ningún plan preciso. Cuando editamos las escenas, nuestra

---

<sup>131</sup> von Trier y Björkman, *Trier on von Trier*, 226.

única intención era fortalecer la intensidad de la actuación, sin preocuparnos si la imagen estaba en foco o bien compuesta o si no estábamos considerando el eje invisible de la mirada. Eso resultó en grandes saltos en el tiempo al interior de las escenas, que podrían no percibirse como saltos en el tiempo. Casi daban una sensación de compresión.<sup>132</sup>

Tanto *Los Idiotas* como *Dogville*, ambas están filmadas en secuencia: en orden cronológico del relato, contrariamente a lo que suele hacerse —filmar las escenas en un orden que convenga a la producción, pero en desorden respecto al relato. Este mecanismo, si bien puede dar lugar a escenas iniciales débiles, permite a los actores seguir la línea de su personaje y alcanzar una complejidad en su trabajo gracias a la acumulación. El peso de la evolución del personaje queda en ellos y no en el editor. La experiencia evocada se va tejiendo frente al espectador, no de una manera lineal que pretende cierta perfección, sino a través de un proceso en el que el observador es testigo de la construcción del personaje.

Sus rodajes resultan en toda una experiencia para los actores; experiencia que va más allá de la ficción creada y que, de algún modo, queda reflejada en el filme. Parte de las reglas de *Los Idiotas*, *Dogville* y *Manderlay*, fue encerrar a actores y equipo técnico durante intensas semanas de trabajo. El cansancio de los actores, la sensación de encierro, la construcción cada vez más compleja de los personajes y la tensión de las escenas se mezclan en el resultado final.

---

<sup>132</sup> Ibid., 171-2.

Más aún, el propio von Trier hace, en muchas ocasiones, de operador de cámara desde *Los Idiotas*, dando indicaciones a los actores mientras se filma. De este modo, dice, está más cerca de los actores y contribuye con su propia improvisación al trabajo.<sup>133</sup> La imagen se hace más cercana a una imagen amateur, menos hábil, torpe, provocando una sensación de estar viendo el documento de algo que ocurrió naturalmente, una sensación de *más realidad*, rompiendo a la vez con la invisibilidad a la que aspiraría el cine realista clásico. Se filma como si lo que se ve fuese un documento que se va desplegando delante de los ojos del espectador; ya no es la construcción de una ficción, sino algo que *realmente* pasó delante de la cámara, un momento improvisado, una reacción del actor más que del personaje.

Un relato enmarcado dentro de otro relato, que permite decir aquello que no debería decirse, el uso de un género dramático que frustra las expectativas del público, personajes e ideales con los que nos identificamos y que no logran actualizar su situación, actuaciones que permiten que una tensión y reacciones no preparadas se desborden, una edición que intensifica nuestra relación con los actores: von Trier utiliza toda una serie de mecanismos que no nos dejan escapar, que impiden la distancia afectiva. Una afección que se acumula sin actualizarse en el filme. Si existe una posibilidad de crítica en estos filmes, esta no se dará a través de la distancia consciente y racional; todo lo contrario, la crítica vendrá como acumulación de afección, como posibilidad de acción,

---

<sup>133</sup> Ibid., 227-8.

vendrá de la serie de rostros vacíos de emoción, de la potencia contenida en una imagen intolerable.

### 3.3 Rostros y espacios desterritorializados

En *Dogville*, von Trier recurre al primer plano para las acciones que ejercen otros personajes o para la situación sobre el personaje principal. Este primer plano, dirá Deleuze, es el rostro (no solo una imagen *del* rostro), la imagen-afección. Dice: “*La imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no otra cosa que el rostro...*”<sup>134</sup> Para la técnica cinematográfica tradicional, se llama primer plano sólo al encuadre del rostro, aunque Deleuze dirá que cuando encuadramos otros objetos o fragmentos en primer plano (lo que técnicamente se conoce como un plano-detalle), estos adquieren sus características y se *rostrifican*. El encuadre en von Trier es generalmente un encuadre físico o dinámico, correspondiente al de las películas basadas en las acciones de los personajes, se ajusta a las partes del cuerpo de estos; no lo preexiste, solo existe para ver esa parte de sí.

(...) la concepción física o dinámica del cuadro induce conjuntos imprecisos que apenas se dividen en zonas o playas. El cuadro ya no es objeto de divisiones geométricas, sino de graduaciones físicas. Entonces las partes del conjunto valen sólo como partes intensivas, y el propio conjunto es una

---

<sup>134</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I* (Barcelona: Paidós, 1984), 131.

mezcla que pasa por todas las partes, por todos los grados de sombra y de luz, por toda la escala del claroscuro (...) Aquí las partes se distinguen y se confunden, en una transformación continua de valores, según los grados de la mezcla. El conjunto se divide en partes sin cambiar a su vez de naturaleza: no es lo divisible ni lo indivisible, sino lo «dividual».<sup>135</sup>

La variable que introduce von Trier es utilizar el encuadre vaciado de gestos, con personajes que han perdido también su individualidad en pro de lo *dividual*, cuya afección se vierte de una imagen a otra. En un ejemplo opuesto, Antonioni o Angelopoulos utilizarían un encuadre geométrico en plano general para expresar la afección de los personajes sin permitir la cercanía con ellos en lo individual en todo el espacio; en von Trier esta afección se vierte en rostros sin gesto, sin emoción, que se mezclan hacia un espacio que va perdiendo sus posibilidades de lugar.

El primer plano extraería las cualidades y las potencias puras de las cosas, desprendiéndolas de su entorno, aislándolas de la situación en la que se encuentran. Y, tal y como ocurre en la pintura, estos rostros pueden trazarse como superficie de bordes y contornos, o bien como trazos de color, brillo y líneas fragmentadas que justamente escaparían a ese contorno: unos, se fijarán sobre el asombro y la admiración, “los rasgos permanecen agrupados bajo la dominación de un pensamiento fijo o terrible, pero inmutable y sin devenir, en cierto modo eterno”; otros, formarán series intensivas de rasgos y fragmentos,

---

<sup>135</sup> Ibid., 30-1.

“cada vez que los rasgos se escapan del contorno, se ponen a trabajar por su cuenta y forman una serie autónoma que tiende hacia un límite o franquea un umbral”.<sup>136</sup> La imagen-afección se detiene en el instante, lo fija en una cualidad o hace de este una serie intensiva de potencias. Esta imagen es apenas una impresión, una suspensión de la instantánea entre la acción y su actualización en un estado de las cosas, “[e]s una coincidencia del sujeto y el objeto”.<sup>137</sup>

Un rostro —como dice Deleuze acerca de Bergman— que se enfrenta a la nada, que se extingue en el miedo hacia el vacío o la ausencia. “El rostro es esa placa nerviosa portaórganos que ha sacrificado lo esencial de su movilidad global, y que recoge o expresa al aire libre toda clase de pequeños movimientos locales que el resto del cuerpo mantiene por lo general enterrados.”<sup>138</sup>

El miedo y la sumisión iniciales de Grace se van acumulando hacia una serie de situaciones que aumentan de intensidad conforme el pueblo de Dogville demanda cada vez más sacrificios por su estancia, hasta el punto de llegar a la humillación y a las violaciones. Su rostro en primer plano, su imagen-afección, no actualiza la situación, ni apenas en una emoción: los embates cada vez más duros del pueblo, solo se imprimen sobre el rostro vaciado de acción. Esta afección no es el vacío en sí mismo, donde las cosas aparecen indiferenciadas: aquí las relaciones y fuerzas entre las cosas y los rostros se mantienen pero han

---

<sup>136</sup> Ibid., 132-4.

<sup>137</sup> Ibid., 100.

<sup>138</sup> Ibid., 132, 138.



perdido su individuación. El rostro en primer plano hace que este vaya perdiendo sus coordenadas de determinación, sus superficies devienen en contornos y agujeros: el afecto desterritorializa el rostro en primer plano sobre el que se proyectaría el paisaje rocoso de unas montañas que, a su vez, nunca vemos más que como descripción. Si el primer plano extraía al rostro de sus coordenadas espacio-temporales, los planos generales harán lo mismo con el espacio, en un movimiento de suspensión que lo sustrae de todas sus características de ubicación y época. Esta es otra de las formas de la imagen-afección: la que extrae la cualidad o la potencia del propio espacio fragmentado, “un jirón de visión, cielo, paisaje o fondo.”<sup>139</sup> Un paisaje que, aunque ubicado en un momento y lugar específicos, carece de una situación visible. Como en el teatro, no vemos más que un ciclorama y debemos imaginar lo que ahí estaría, aunque, como en el cine, se pueden escuchar los efectos sonoros de ese paisaje. El lugar en el que se desarrolla la trama es un lugar definido, pero se ha deslocalizado al punto en el que únicamente vemos sus relaciones espaciales, sus distancias sonoras: el lugar se vacía a un diagrama en el espacio. Un espacio cualquiera, que ya solo alude a un lugar específico. Como el rostro, el paisaje se ha vaciado, ha perdido su individualidad territorial hasta quedar en un diagrama de las posiciones, de las fuerzas y los poderes. Lugar sin situación y del que quedan el diagrama, su descripción y sus sonidos, por un lado; rostro que se vacía de su individualidad y sólo deja su impresión, por el otro.

---

<sup>139</sup> Ibid., 159.

Lo que este rostro expresa no son reacciones ni emociones. Lo que vemos proyectado en él son incapacidades, imposibilidades, *impotencias*. Sobre el rostro se imprime una potencia como im-potencial: posibilidad de no-ser que, sin embargo, siempre apela a su facultad de ser, a su pura potencia. En su noción de imagen-afección, Deleuze propone una desterritorialización cada vez mayor de las afecciones en las imágenes, que llevan gradualmente a una imagen más desprendida del mecanismo actualizador de acción-reacción o acción-estado de las cosas: del rostro reflexivo de Griffith a la serie de rostros que devienen en rasgos en Eisenstein, a los espacios planos, sin profundidad ni perspectiva en Dreyer, a los fragmentos de objetos y partes del cuerpo desencuadrados en Bresson, hasta los espacios cualesquiera llevados al vacío por Antonioni.<sup>140</sup> Von Trier conduce al espectador por todo este recorrido afectivo: del diagrama de un paisaje a la serie de rostros de los habitantes del pueblo al semblante reflexivo de Grace —cuyo contorno se va desbordando a su vez como serie de rasgos al repetirlo persistentemente— y de vuelta al espacio vaciado, destruido en diagrama, espacio escénico que tiende a su precipicio.

Sigue Deleuze, “los afectos, las cualidades-potencias pueden ser captados de dos maneras: o bien como actualizados en un estado de las cosas, o bien como expresados por un rostro, un equivalente de rostro o una «proposición».”<sup>141</sup> La primera manera tendría que ver con el círculo de la imagen-acción y estaría en

---

<sup>140</sup> Ibid., 151-77.

<sup>141</sup> Ibid., 146.

el terreno de los actos, de las consecuencias sobre la situación. La segunda, estaría en el terreno de las posibilidades y potencias: el signo, la imagen-afección, no establecería una relación con otro término, ocurre solo: “conciene a lo nuevo [el no-saber] en la experiencia, lo fresco, fugaz y sin embargo eterno.” Su signo es la expresión y no la actualización.<sup>142</sup> En el sistema de acción-reacción, el rostro debería actualizarse en el estado de las cosas: en un campo-contracampo, en una emoción, en un movimiento. Como potencia, imposibilita el contracampo o la emoción, el rostro en primer plano se separa de su entorno, se vuelve una placa sobre la que se imprimen las acciones, su inmovilidad contiene imperceptibles micromovimientos que acumulan afecciones que se ejercen sobre este.

Igual que lo haría Dreyer en sus películas, en el cine de von Trier hay una ausencia constante de contracampos, aislando los rostros al primer plano, e imposibilitando que la relación acción-reacción se dé por medio del corte: desde *El elemento del crimen*, lo que se ve está restringido a movimientos de traslación sin paneos ni inclinaciones de la cámara; en *Europa*, los personajes entran y salen de encuadres y espacios que parecieran precederlos —un efecto común en los espacios teatrales—; y a partir de *Los idiotas* y hasta *El jefe de todo esto*, se utilizan recursos típicos del cine documental como la cámara en mano o el registro único del evento desde una sola posición, de tal suerte que los cortes solo puedan mostrar una nueva recreación del evento, más no un único evento

---

<sup>142</sup> Ibid., 145.

reconstruido desde diferentes emplazamientos o puntos de vista en continuidad espacial.

### 3.4 Lo intolerable

Al hablar de una imagen intolerable nos referimos a aquella cuya realidad es demasiado cruda como para afrontarse directamente, a una imagen que produce un choque excesivo entre ella y la realidad circundante. Esta imagen frecuentemente se asocia con las imágenes de violencia, poniendo sobre la mesa la pregunta sobre qué debe quedar representado en ellas y qué debería quedar fuera de la representación. La disyuntiva está en si las imágenes que dan cuenta de cierta violencia deben mostrarse u ocultarse para denunciar o detener ese acto violento. Desde el cine, se han esbozado diferentes planteamientos: comenzando por la victimización melodramática, que acabaría por reproducir el mecanismo que permitió la atrocidad, hasta buscar la atrocidad en las imágenes que intentarían ocultarla, pasando por restringir la imagen hasta reducirla al registro de un testimonio. Tres ejemplos emblemáticos, respectivamente, en torno al genocidio judío se encuentran en las películas: *La lista de Schindler* (*Schindler's List*, Steven Spielberg, 2003), *Historia(s) del cine* (*Histoires du cinema*, Jean-Luc Godard, 1988-1998) y *Shoah* (Claude Lanzmann, 1985).<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Para una discusión más amplia véase: Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*.

Según Rancière, el problema de la imagen intolerable no está en aquello que se está representando, sino en la capacidad de esas imágenes de poner en evidencia un sistema de distribución de lo visible, hacer visible el marco de la representación:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él.

No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra (...) La política propia de esas imágenes consiste en enseñarnos que no cualquiera es capaz de ver y de hablar (...) La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no mostrar los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside, en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible.<sup>144</sup>

No cabe duda que el cine de von Trier está plagado de imágenes e historias intolerables. En ellas, vemos el planteamiento y desarrollo del personaje que se sacrifica hasta tomar el lugar de víctima, incapaz de modificar la situación circundante, sino solo de verse afectada sin facultad de reaccionar. En este sentido, ya no podríamos pensar las imágenes del cine de von Trier como intolerables solo por los retratos de sufrimiento y su uso manipulador ante el

---

<sup>144</sup> Jacques Rancière, "La imagen intolerable," en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010), 97-9.

espectador. Lo intolerable de esas imágenes no está solamente en el circuito que va de la representación deplorable al espectador conmovido por lo representado. Más bien, estaría en su capacidad de no permitir esa actualización, de poner de manifiesto el dispositivo de distribución de lo visible que dio lugar al sufrimiento. El problema no es por sí solo el sufrimiento de Grace, sino el modo en que el sufrimiento devuelve la mirada como rostro desterritorializado a la vez que singular, redistribuyendo las relaciones de lo visible: lo intolerable no está en la violación misma como hecho, sino en ver el rostro de Grace —si es que todavía podemos reconocerla por su nombre— mientras el pueblo entero la viola y pasa por encima suyo.



**Fig. 16** *Dogville*, (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video

Lo intolerable estará también en la tensión que produce la potencia de ser «gente buena» y que los habitantes deberían cumplir. Una potencia a la que Tom apela constantemente (son gente buena, que se preocupa por los otros, que perdona) y que queda avasallada por los actos que van realizando (las violaciones, el inacabable *quid pro quo*). Es insoportable que los habitantes de Dogville, ante el dolor del otro, solo muestren los dientes y que hayan

incorporado las atrocidades contra Grace en su día a día. Intolerable es que Grace no deje de creer en que la bondad se encuentra en ellos, pero que les es imposible ejercerla en su contexto.

(...) no es en nombre de un mundo mejor o más verdadero como el pensamiento capta lo intolerable de éste; al contrario, es porque este mundo es intolerable por lo que él ya no puede pensar un mundo ni pensarse a sí mismo. Lo intolerable ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana. (...) ¿Cuál es entonces la sutil salida? Creer, no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, *creer en ello como en lo imposible*, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: «posible, o me ahogo». *Solo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento*, por el absurdo, en virtud del absurdo.<sup>145</sup>

Sería en lo impensado, en la creencia de lo imposible (el amor o la bondad del prójimo), en el límite del acto de pensar, en ese absurdo, que se situaría la potencia del pensamiento en los personajes de von Trier: esa facultad de sacrificarse sin esperar nada a cambio, de creer hasta la calamidad.

Von Trier repite en *Dogville* la estrategia de *Bailando en la oscuridad*: provocar en el espectador una reacción afectiva de rechazo hacia los personajes que imponen su derecho sobre el rostro inocente e incapaz de la protagonista, que

---

<sup>145</sup> Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Paidós, 1986), 227. El énfasis es mío.

sin embargo cree en aquellos que se le imponen. Odiamos a los personajes del pueblo. Dice Deleuze: “odiar es querer destruir lo que amenaza destruirnos, querer descomponer lo que amenaza descomponernos. La tristeza [la disminución de nuestra potencia] engendra el odio.”<sup>146</sup>

Hay un mecanismo que es único en *Dogville* y que von Trier ni siquiera vuelve a presentar en *Manderlay* —que forma parte de la misma trilogía inacabada: Grace no acaba siendo del todo impotente, al contrario, la aparente causa de su impotencia (los gánsteres que la persiguen y por los que no puede dejar el pueblo) resulta ser la misma posibilidad de deshacerse de la comunidad. En vez de llevar al espectador por una frustración insoportable, ofrecerá la venganza a la manera de un *Deus ex Machina* que viene a salvar a Grace y a acabar de tajo con la narración. Como en *Medea* de Eurípides donde se obtiene lo que se busca: cuando ya no se soportan más los embates contra ella, ni su situación insalvable, se sacia esa sed de justicia a través de la venganza; solo que esta no se obtiene por una acción heroica que libraría al personaje de sus ataduras, sino por una irrupción que de golpe resuelve el conflicto a favor de la heroína permitiéndole arrasar completamente con los otros personajes.

Todo el cambio que se produjo en la potencia del espectador, la gran acumulación afectiva a la que se fue llegando, no alcanzará a actualizarse plenamente en esta última acción. Es cierto, el espectador obtiene lo que el filme lo había llevado a buscar, a través de la identificación: una venganza para ese

---

<sup>146</sup> Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza* (Buenos Aires: Cactus, 2003), 83.



rostro vaciado. Sin embargo, la venganza no se ha ido elaborando a lo largo de la trama como actualización de sus afecciones. Por el contrario, esta llega como una nueva potencia con la que el público tendrá que lidiar, que no lo libera de la indignación y que, sin embargo, deseaba. Si bien el odio original se engendraba desde el afecto de la tristeza, de la disminución de potencia; este nuevo odio se experimenta con alegría, y sigue Deleuze: “Pero esas alegrías del odio, por inmensas que sean, no suprimirán nunca la *sucia pequeña tristeza* de la que usted es parte. Sus alegrías son alegrías de compensación.”<sup>147</sup>

Una vez concluido el relato, la secuencia de créditos presenta una serie de fotografías documentales de Dorotea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Jack Collier, entre otros, mostrando la construcción de la imagen de una «América» granjera, montadas sobre la canción de *Young Americans* interpretada por David Bowie. El montaje expone los rostros y paisajes “reales” que no pudimos ver en el filme. Las conocidas imágenes de los rostros trabajadores de la «América profunda» pierden su inocencia inicial y se muestran familiarmente extraños, acechantes.

La película acaba justo ahí. Entonces: en este final abrupto el espectador no solo deberá actualizar la afección y desterritorialización del rostro en primer plano de Grace (imagen-afección), sino también las de la destrucción del pueblo como paisaje (la alegría del odio que sustituye a la tristeza inicial). Porque

---

<sup>147</sup> Ibid., 84.

apenas en esta última parte se obtiene, entre el fuego y el humo, la imagen de un pueblo que deja un vacío en su territorio.

### 3.5 Las reglas del juego

Von Trier opera en su cine la representación a la manera de un juego: el espectador, junto con los propios personajes, debe aceptar una serie de reglas y convenciones que lo irán guiando por la trama, involucrándolo. Se ha visto cómo este mecanismo es llevado a sus últimas consecuencias, en las que el espectador será incapaz de revertir los efectos. Las reglas del juego se preparan como una tarea auto-impuesta antes de comenzar a componer el filme. Dice von Trier: “Puedo decirme a mí mismo, ‘Ahora voy a hacer algo gracioso,’ ‘Ahora debería hacer algo trágico,’ o lo que sea. Y luego me pregunto qué pienso que es gracioso o trágico o lo que sea.”<sup>148</sup> Luego, esas reglas se llevan hasta sus últimas consecuencias, aquellas en las que la representación revela sus mecanismos de construcción y se vuelven hacia el espectador. Nos vemos atrapados en un doble movimiento: por un lado, nos involucramos en el filme, aceptamos sus reglas, nos identificamos con sus personajes; por otro, esa misma convención llevada al límite nos aleja de la representación, la vuelve intolerable, produce una fisura como consecuencia de haber aceptado sus ideales, de habernos conmovido con sus personajes. Los ideales de los personajes, de los que el espectador se apropia, se han roto y ahora nos

---

<sup>148</sup> von Trier y Björkman, *Trier on von Trier*, 16.

muestran que sus buenas intenciones eran en realidad perversas. El juego se ha convertido en trampa. La experiencia no estará en lo representado sino en el límite de sus reglas, en su ruptura.

En *Los idiotas* se puede ver claramente cómo se desarrolla este juego. Según Stig Björkman, “*Los idiotas* muestra cómo las reglas del juego se convierten en un juego de reglas.”<sup>149</sup> El filme se construye a manera de documental sobre un grupo de personas que se han aislado en una casa prestada y juegan a hacerse el idiota, a buscar el idiota interior para que afloren los sentimientos más genuinos y así enfrentar el aburrimiento, el *ennui* que provoca vivir en una sociedad de bienestar y consenso.<sup>150</sup> La película comienza con un ideal anarquista: al actuar como retardados, idiotas, los personajes acceden a una nueva forma de experimentar la realidad, una forma que se libera de las restricciones de la convención social. Su liberación pone, además, en evidencia las normas sociales burguesas, el rechazo social al otro, al diferente, disfrazadas de falsa compasión.

Conforme avanza el filme, los personajes deberán poner a prueba sus ideales y la congruencia para mantenerlos: el dueño de la casa y tío del líder del grupo busca echarlos fuera, el barrio burgués rechaza la presencia de retardados mentales, los personajes necesitan volver a su trabajo y a sus vidas. Como con

---

<sup>149</sup> Ibid., 201.

<sup>150</sup> Al respecto del *ennui* véase: George Steiner, *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura* (Barcelona: Gedisa, 2006), 15-43.

los héroes del cine de Hollywood, celebramos que su sueño no se agote, que los obstáculos no los detengan, que su congruencia moral sea mayor a la falta de entendimiento de los otros. Para mantener esa congruencia, deberá sobreponerse un riesgo mucho mayor: llevar el juego fuera de la casa y a la realidad de cada uno. Solo así, nuestros héroes producirían el cambio en su asfixiante entorno.

Es ahí cuando las reglas del juego son llevadas al límite. Cuando dos de los personajes tienen que hacer el idiota en su mundo y no lo logran, el grupo se desanima y está a punto de desintegrarse. Karen (el personaje que conduce al espectador a través de la película, de clase más baja que el resto del grupo, que se incorporó más tarde y de quien aún no sabemos por qué está allí), decide hacer de idiota en su casa y así demostrar a todos que la experiencia ha valido la pena. Es entonces cuando las reglas se llevan más allá del propio juego. El espectador se dará cuenta de que si Karen había permanecido en la casa de los idiotas era porque acababa de perder a su hijo y no había sido capaz de asistir al funeral. El juego cobra todo otro sentido cuando Karen comienza a hacer el idiota frente a su familia que la pensaba muerta o desaparecida. Las reglas del juego han acabado en una trampa para el espectador: las aceptó siguiendo los ideales y la congruencia de las acciones de los personajes y estos ideales acaban volviéndose en su contra, mostrando su lado falaz. El idiota de Karen en su contexto familiar no produce una experiencia liberadora de las ataduras burguesas, por el contrario, muestra la perversión de la regla, su origen igualmente burgués, su crueldad. Y vemos las consecuencias de ese idealismo

fracasar en primeros planos (imágenes-afección), rostros de la familia de Karen, sus hermanas, su esposo decepcionado: la acción de Karen no ha cambiado la situación de su familia, la afección que Karen estuvo viviendo dentro de la casa y que no se podía explicar no encuentra comprensión en su familia, no puede depositarse; Karen no es la hija pródiga cuya congruencia la deja volver a casa.

Se ha visto cómo el espectador se identifica e involucra con los personajes, con sus ideales, aún cuando no pueda actualizarlos dentro del filme. Aquí parte de lo que ya se había planteado en *Bailar en la oscuridad*: el personaje principal, exiliada y en clara desventaja respecto a los que le rodean, acaba siendo víctima del poder que pueden ejercer los otros sobre ella, mientras no haya testigos, se puede abusar de ella, nadie creerá en su palabra. Pero va un paso más allá, no es solamente la cruda afección que queda sin actualizar, sino que se produce otro mecanismo, uno en el que la afección pretendería actualizarse dentro del filme con la venganza que procura el padre de Grace y que más bien establece una distancia con la representación. La venganza de Grace no ocurre como consecuencia de sus actos y, en ese sentido, no permite actualizar nuestras afecciones. Más bien, produce nuevas afecciones que se acumulan: deseábamos la venganza, de manera casi irracional, y la hemos obtenido así. Nuevamente la trampa: no solo tendremos que actualizar las afecciones sobre el personaje, sino la satisfacción irracional —en tanto efecto que no se deriva de las acciones del personaje— de nuestra sed de venganza. Como espectadores, deseábamos la venganza de Grace, la destrucción del pueblo y, al obtenerla de este modo, aceptamos el *quid pro quo* que se anteponía a los ideales

bienintencionados de perdón y compasión con los que nos habíamos identificado. La representación se ve desbordada por estas afecciones, identificación y distancia.

### 3.6 Del distanciamiento al retardamiento

Lo que aquí vemos es justamente el efecto que Brecht llamó *Verfremdung*, el distanciamiento: alejarnos de la representación, develar sus mecanismos para así producir una crítica de lo representado. La actuación en grado cero de Nicole Kidman (“Algunas cosas debes hacerlas tú mismo” le dice Grace a su padre justo después de asesinar a Tom), el distanciamiento del espacio y la atmósfera (pasos sobre una grava que se escucha pero que no se ve, puertas que se cierran y no están), un narrador que comenta las acciones de los personajes, las violaciones de Grace como usos establecidos, costumbres, el uso de las fotografías documentales al final de la película como contraste con el mundo creado. Dice Brecht:

Al inicio de los ensayos, los actores establecen el punto cero, es decir, que comienzan lo más pronto posible, tan rápido como sea posible desde el «todavía-nada». (...) En lo que atañe al texto, deben someterse a un estado de receptividad, un estado inicial que no es un estado de vacío sino de reacciones desordenadas en una cierta abundancia; se trata de hacer nacer su

propia contradicción, es necesario oponer o conectar aquello que el texto transmite sobre el comportamiento de los hombres con lo que ya sabemos.<sup>151</sup>

Von Trier genera el doble movimiento brechtiano: produce primero un *espectador desinteresado* que luego tendrá que volver al juego de reglas sociales. En referencia al teatro burgués, José Antonio Sánchez define al espectador desinteresado:

El *espectador desinteresado*, el espectador que prescindía del juego social y se ponía en disposición de verse afectado por lo que se le ofrecía en el escenario se situaba voluntariamente *fuera de juego*, es decir, renunciaba a una participación activa en el complejo sistema de relaciones intersubjetivas que se tejía a su alrededor para dejarse atrapar, aunque fuera momentáneamente, en una red simbólica que sabía irreal. La irrealidad le consolaba, y le aseguraba, pues sabía que por más que se implicara emocionalmente en la fábula, nada permanecería más tarde.<sup>152</sup>

Este espectador desinteresado —patológico y enfermo— estaría en la base de la ilusión del teatro de finales del siglo XIX: “el teatro naturalista fue el propio de una sociedad enferma.”<sup>153</sup> El teatro brechtiano sería una cura para esa

---

<sup>151</sup> Brecht, "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation», " 157.

<sup>152</sup> José A Sánchez, "Vivencias literarias del cine y del teatro," en *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, eds. Ignasi Duarte y Roger Bernat (Murcia: Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica Produccions, 2009), 149.

<sup>153</sup> Ibid., 167.

enfermedad: distanciar al espectador, evitar la “suspensión de la incredulidad” y hacerlo consciente, no permitirle abismarse en la representación, para que pueda ejercer la crítica. Brecht buscaba convertir a los espectadores teatrales en oyentes, como en la radio.<sup>154</sup> Al disociar los lenguajes, y poner sobre la escena un enigma que el espectador deberá resolver, el público estaría obligado a salir de la pasividad del abismo representativo y volverse activo.<sup>155</sup> El espectador desinteresado sería arrojado violentamente de vuelta a la red de reglas sociales, al juego, ahora consciente de que aquello que veía era representación y con la capacidad de articular una crítica al respecto. De ahí que los temas en Brecht siempre tengan un corte didáctico que pretende educar a las masas para que alcancen su emancipación.

El esquema brechtiano asume que del choque entre dos lenguajes heterogéneos debía producirse un doble efecto: “por un lado, la extrañeza experimentada debía disolverse en la comprensión de sus razones; por el otro, debía transmitir intacta su potencia de afecto para transformar esa comprensión en potencia de revuelta.”<sup>156</sup> El teatro brechtiano asume que el choque produce una consciencia en el espectador y de ella, surge la necesidad de cambiar el mundo.

---

<sup>154</sup> Ibid., 168.

<sup>155</sup> Jacques Rancière, "The emancipated spectator," *Artforum* 45, no. 7 (2007): 271-278.

<sup>156</sup> Rancière, "Las paradojas del arte político," 68.



Von Trier, en cambio, provoca la experiencia desde la desarticulación de la representación en reglas y afecciones no actualizadas. No es el choque de dos conceptos que provoca una crítica consciente, es la inversión de la representación que al mostrar sus mecanismos de construcción, sus relaciones básicas, se sostienen hasta lo intolerable de una afección no actualizada. Ni siquiera la anulación de la distancia representativa (como querría Artaud): solo desde lo representado se desprenden sus mecanismos y afecciones. Lo visible y lo decible se redistribuye desde sus potencias. La *política* que se desprende del cine de von Trier no está sólo en sus temáticas, sino, y sobre todo, en las redistribuciones de lo que se ve y lo que se dice, en la afección de nuestra potencia (aunque opere por disminución-tristeza) que obliga, no a repensar o a criticar, sino a llevarla en el cuerpo.

Von Trier, por su parte, provoca en las dudas, en las repeticiones de la acción, en los rostros suspendidos de Grace, una posibilidad más allá de la distancia con el espectador, o del enigma que debía resolverse: lo que aparece es una temporalización de esa distancia, un pequeño retraso que no permite la catarsis inmediata. Este retardamiento suspende el instante en el rostro de la afección, en los espacios descontextualizados de *Dogville*. Ya S. Weber propone que el distanciamiento de una posición "(...) consiste no en un momento auto-contenido

sino en un *instante* determinado como *intervalo*";<sup>157</sup> un instante que se separa del continuum temporal para suspenderse como intervalo.

Von Trier lleva esta premisa a sus límites : la estrategia de juego en la que se constituyen sus películas, distendiendo y tensando continuamente la resolución de la trama, y la imagen-afección que duda, que se repite, que se hace intolerable, no permiten que el espectador pueda actualizar en la propia trama las afecciones acumuladas. Por una parte, las reglas planteadas, el juego de las buenas intenciones, se lleva al límite y su final se interrumpe abruptamente, como con la ejecución de Selma en *Bailando en la oscuridad*, o queda incompleto, como en la escena de los *Idiotas* en la que Karen finalmente lleva su idiota a la familia doliente; por otra, el rostro detiene el instante y lo saca fuera de la consecución causal, lo detiene y vacía de cualquier significado dejándolo en su mera impresión y, en su repetición, permite la acumulación de estos instantes detenidos, afecciones inactualizadas. En vez de que la dramaturgia se complete de manera clásica con catarsis y anagnórisis, producto de la identificación con el personaje, aquí lo que aparece es una pura acumulación de intensidades de la trama y los rostros.

Brecht buscaba producir un efecto en el espectador que lo alejara del ilusionismo hacia el conocimiento, mostrando el aspecto *lacunario* y fragmentario de la representación, desarticulando su percepción habitual, y produciendo,

---

<sup>157</sup> Weber, "Citability-of Gesture," 106. La traducción es mía.

según G. Didi-Huberman, la toma de posición por excelencia.<sup>158</sup> Si el espectador no se veía engañado ni hipnotizado por los estados del alma del actor, si el actor renunciaba a una metamorfosis completa en su personaje, pudiendo dirigirse directamente al espectador, podría producirse una actitud crítica en él.<sup>159</sup> Pero aquí que von Trier vaya un paso más allá en la propia lógica que Brecht ya había planteado: la ilusión de la representación se evidencia y se lleva al límite planteado de sus convenciones sin resolverla como moraleja, la identificación del actor con el personaje se interrumpe desde el rostro que mira atónito a la cámara, sin poder reaccionar, mientras las acciones se le imprimen en ese rostro. Si el montaje en Brecht produce interrupciones y disposiciones de diferencias como estrategia de distanciamiento y crítica,<sup>160</sup> von Trier recurre a la acumulación y la expectativa para posponer cualquier efecto que la identificación hubiera podido tener. Más que una toma de posición, hay un descolocamiento en von Trier en función de esta acumulación e interrupción de la catarsis. Y más que distanciamiento, lo que provoca la diferenciación en von Trier es un retardamiento de las reacciones y las resoluciones de la trama. Es ahí donde puede verse el cine de Lars von Trier más allá de un simple relato cruel y manipulador: esta estructura se lleva a sus últimas consecuencias, y las impresiones, los instantes acumulados se retardan y quedan en el cuerpo.

---

<sup>158</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 75-9.

<sup>159</sup> Brecht, "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation», " 128-34.

<sup>160</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 97.



**Fig. 17** *Los idiotas*, (Dir. Lars von Trier, 1998). Still de video

El retardamiento de la resolución de la trama, por un lado, y de cualquier actualización de las afecciones, por otro, llevan al espectador hacia una construcción temporal impredecible e interrumpida, que va más allá de una causalidad que lleva del inicio al desarrollo al desenlace, o de la acción a la reacción. El retardamiento introduce una heterogeneidad de orden temporal, pues los instantes ya no pueden colocarse en una línea de tiempo y los finales no aparecen como consecuencia de un desentramado. Von Trier provoca una identificación radical que queda en el vacío del rostro de sus personajes, y una consecución de eventos que se interrumpe o no se completa. Cuando pareciera haber la posibilidad de un consenso, aparece toda una política de lo heterogéneo, del instante que regresa intolerable.

### 3.7 El viraje político de la ética

Para Rancière, *Dogville* es una muestra de lo que él llama el viraje hacia la ética y que aparece en las sociedades de consenso. Aclara que esta vuelta a la ética no debe verse como un giro hacia la moral, que distinguía entre el hecho y el derecho, entre lo que es y lo que debe ser, sino que la ética es:

(...) la disolución de la norma en el hecho, la identificación tendencial de todas las formas de discursos y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto. (...) [Es] el pensamiento que establece la identidad entre un entorno, una manera de ser y un principio de acción. (...) La indistinción creciente del hecho y de la ley da lugar, entonces, a una dramaturgia inédita del mal y de la reparación infinita.<sup>161</sup>

La identidad que produce este movimiento hacia la ética, y que inunda a la política y la estética, llevaría, en su versión *soft*, al consenso y al arte de la proximidad y, en su versión *hard*, a la narrativa del mal infinito y a un arte del duelo interminable.<sup>162</sup>

En su ejemplo, contrasta la anécdota de *Dogville* con la de la obra teatral *Santa Juana de los mataderos* de Brecht, en la que Rancière ve un antecedente directo de la película. En la obra de Brecht, la moral cristiana debía oponerse a la moral

---

<sup>161</sup> Jacques Rancière, *El viraje ético de la estética y la política* (Santiago de Chile: Palinodia, octubre 2005), 22.

<sup>162</sup> Ibid., 49.

combatiente en el mismo sentido en que los derechos de los oprimidos se oponían a los derechos de aquellos que eran cómplices de la opresión. Dos tipos de violencia, de moral y de derechos se oponían en una división que para Rancière sería característica de la política. La incapacidad de mediar entre uno y otro derecho, entre una y otra moral, producía una escisión en cuyo debate se encuentra lo político.<sup>163</sup> El espectador debía entonces verse ante ese debate para revelar las contradicciones de una moral que acababa siendo engañosa y de un derecho que se mostraría falaz.

En *Dogville*, en cambio, ya no hay separación posible:

(...) el mal reencontrado por Grace en *Dogville*, sólo conduce a una causa que está en el mal mismo. Ella es solamente la extranjera, la excluida que desea hacerse admitir en la comunidad que la sojuzga antes de rechazarla. La desilusión y la pasión de Grace ya no dependen de ningún sistema de dominación por comprender y destruir.<sup>164</sup>

El mal se ha vuelto causa del mal mismo: ya no es posible una violencia restauradora del orden y que devuelva su fuerza a la norma, la distinción misma entre lo justo y lo injusto ha quedado borrada. Es el mal del terrorismo y el trauma. La disyuntiva sobre la legitimidad de los fines o los medios deja de tener sentido, al mal del terror se le puede oponer un mal menor o la esperanza de

---

<sup>163</sup> Ibid., 23.

<sup>164</sup> Ibid., 24.

salvación a través de la catástrofe.<sup>165</sup> Los modos de contrarrestar este mal conducen a la retórica de la justicia infinita: una justicia por encima de cualquier norma legal y que no cesará hasta que el terror haya sido erradicado. Pero ahí que este terror no pueda erradicarse nunca, lo que lo produjo es un culpa demasiado grande, un mecanismo irreversible de trauma que la ley no puede restituir. Lo que comenzó, en *Dogville*, como un acto de solidaridad en tiempos difíciles, termina con los abusos a Grace y el exterminio completo del pueblo. Y ni siquiera la violencia destructiva será capaz de restituir las injusticias.

*Dogville* se ubica en los tiempos de la Gran Depresión estadounidense, los mismos en los que Brecht ubicará a su *Santa Juana*. Para Brecht, resulta fundamental plantear el problema de la elección del espectador entre una y otra forma de ejercer la política. Para von Trier, las buenas intenciones y las acciones humanitarias conllevan el ocultamiento de la culpa; el contexto de crisis generalizada imposibilita el ejercicio de la norma, produciendo la indistinción entre justicia y derecho. Evidentemente, los miembros de la comunidad no son culpables de la Depresión y, sin embargo, deben soportar la culpa de ejercer una justicia que debe estar más allá de las leyes para poder sobrevivir. Las fuentes de ingresos de los personajes ya no son fuentes del todo honestas, todas forman parte de un círculo de corrupción inescapable. Y esa corrupción está inscrita en la propia fundación comunitaria. Lo que von Trier traza en

---

<sup>165</sup> Jacques Rancière, "The Ethical Turn of Aesthetics and Politics," *Critical Horizons* 7, no. 1 (2006).

*Dogville* es la justicia que una comunidad debe ejercer, más allá de las normas y de una moral basada en la verdad, para asegurar su supervivencia. Lo injusto es no poder sobrevivir como comunidad, que el trabajo no dé frutos, que una mujer haya tenido que salir fugitiva huyendo de unos hombres misteriosos. Y, lo que marca una diferencia radical con Brecht, es que aquí la injusticia no proviene de un sistema de dominación ni de un grupo de poder contra el que se pueda luchar, sino de la comunidad misma. Es así que cuando Tom apela a la moral en sus repetidos discursos, esta ya no puede tener lugar: los hechos han desbordado las normas, disolviéndolas, y esta comunidad sin líder de derecho deberá vérselas con una justicia sin ley, con una ética sin moral. Lo que aparece más radicalmente en *Dogville*, y por lo que se le ha tachado de falta de humanismo,<sup>166</sup> es esa cadena de indiferenciación de la ética: se acepta a la extranjera como a una igual que no lo es, las normas morales y del derecho se diluyen en el tener que elegir entre un mal y un mal menor, la llegada de la gran justicia aparece con una violencia que anula a toda la comunidad sin ninguna distinción. Y cuando esta indiferenciación aparece, y esto es lo que más debe molestar a los humanistas, lo hace como ironía. Una ironía que bordea con el ridículo cómico, con esos momentos crueles de la comedia que parten del silencio incómodo.

La potencia de *Dogville* estará, por un lado, en servir como retrato de una sociedad en la que la indistinción ética ha anulado a la moral e incluso a la

---

<sup>166</sup> Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, 24-5.



política; por otro, en instaurar a la vez un modo distinto de restablecimiento de las diferencias propias de la política y que el viraje ético anula. La misma película que sirve a Rancière para ejemplificar este viraje, puede servir también para encontrar los modos de operatividad política más allá de las diferencias que inicialmente se planteaban en Brecht.

Siguiendo a Rancière, el trabajo de lo político estaría en provocar la diferencia y el disenso, producir una nueva repartición de lo sensible a partir del encuentro de procesos heterogéneos;<sup>167</sup> y esta repartición se daría, particularmente, en términos de heterogeneidades temporales.<sup>168</sup>

En este sentido, el mecanismo de distribución sensible de *Dogville* se funda en el retardo de la acción, materializada en el rostro de Grace que no permite la actualización de los hechos. Ese rostro retarda el mecanismo de continuidad e igualación ética, desactivando tanto a la simultaneidad —que le sirve de estructura temporal— como a su tautología de causalidad: al tiempo que el relato nos lleva por una causalidad de la que no se puede escapar, el rostro sin gesto y sin respuesta interrumpe la lógica en la que el mal se ha vuelto causa de sí mismo.

---

<sup>167</sup> Jacques Rancière, *La división de lo sensible: estética y política*, trad. Antonio Fernández Lera (Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002), <http://mesetas.net/?q=node/5> (fecha de acceso: 22 agosto 2012).

<sup>168</sup> Jacques Rancière, "In What Time Do We Live?," en *The State of Things* (Oslo; Londres: Office for Contemporary Art Norway; Koenig, 2012).

De ese modo, no es solo que el humanismo haya fallado y se vuelque hacia la justicia infinita como única solución posible. En *Dogville*, esta injusticia recae sobre un personaje: en su cuerpo, en su rostro inmutable se lleva al límite la justicia sin rostro del terrorismo o de la paranoia. Aquí la justicia proviene del rostro singular de Grace. Pero este rostro se desterritorializa, interrumpiendo el curso de la justicia. Lo que logra von Trier al colocar la cámara sobre el rostro de Grace desterritorializado, sobre la escena vaciada de sus condiciones de lugar, es que este mal adquiera un espacio específico, una superficie sobre la cual posarse. El rostro de Grace disloca y descoloca el lugar en el que la justicia infinita no logra acabar su cometido y dar justicia allí donde había injusticia.

Es en esta incapacidad y retardamiento donde se da la división entre un régimen de sensibilidad y una justicia infinita que sería la cura ética de todos los males. Grace es un personaje que podría irse, podría responder, podría hacer algo y sin embargo no lo hace. Brecht anticipaba una situación similar en la “Canción de Jenny la de los piratas” de la *Ópera de los tres centavos*.<sup>169</sup> No sabemos si su venganza se cumplirá y, aunque así fuera, tampoco se borrarían los abusos en su contra.

Esta distensión temporal, este retardo entre los abusos que continúan como serie intensiva y la posibilidad de que la reacción ocurra, introduce la división sensible en la narrativa: el gesto político en *Dogville* no es sólo la evidencia de la falacia de los valores humanísticos, ni la disolución del derecho en el hecho,

---

<sup>169</sup> Brecht, *Poemas y canciones*, 22-3.

propia de las sociedades de consenso. Aquí la división se da en términos temporales: lo que se ha vuelto imposible es la relación lógica entre causa y efecto.

Aquí opera una separación entre el tiempo de la comunidad, que requiere de la justicia infinita y la aniquilación para poder confrontar el mal y restaurar el orden, y la temporalidad de la víctima, la de los actos que los miembros de la comunidad incurren sobre Grace. La justicia infinita proviene de un mal, causa de sí mismo y, en ella, no se puede restablecer el perdón a través de la norma, ya que esta se ha vuelto insuficiente para sanear las injusticias. Por una parte, la comunidad exige un progreso, un restablecimiento del orden y el destino, y por otra, la víctima escapa a ese progreso y sobre su rostro y su cuerpo se imprimen los abusos del mal. Es este desfase entre la impresión sobre el rostro y su incapacidad de hacer, y el continuo devenir de la comunidad, el que von Trier introduce más allá de la justicia infinita y el terror. En un tiempo, la catástrofe ya ha ocurrido y no hay más que ir cubriendo, buscando mecanismos para ocultar sus consecuencias. En otro, la reacción siempre podría ocurrir, la catástrofe podría prevenirse, detenerse. Un tiempo que avanza sin control y otro que retarda y detiene el devenir.

En el caso de *Dogville*, este tiempo fuera de la ley y de la justicia opera en los espacios en los que Grace reflexiona todo el tiempo sin hacer nada. El gran paso de *Dancer in the Dark* a *Dogville* es que ya no hay una separación radical entre la comunidad y la víctima. Aquí la víctima es el perpetrador de la justicia, ni siquiera es ya un personaje extranjero realmente. Es la lógica de Medea: una

extranjera cuya presencia atenta contra el orden de la comunidad , produciendo una disyunción temporal entre su venganza personal y el tiempo de dicha comunidad, en el que debe restablecerse el orden de las cosas. La justicia que Medea obtiene no puede debatirse en el terreno de la ética: la fuerza de su venganza es también la de su propia afección. La justicia que Grace obtiene no da cuenta de los abusos en su contra: la catarsis es incompleta, ha quedado retardada. Más allá de la finalidad del relato queda el rostro inexpresivo de Grace siendo violada: potencia de un instante que escapa al tiempo.

#### 4 EL SIMULACRO Y EL DÉJÀ VU: LAS POTENCIAS DE LA ÉPICA

Brecht planteaba un teatro que no permitiera la identificación con el espectador, y este proceso comenzaba por que el actor tampoco se identificara con su personaje. El actor debía asumir la posición de narrador y, en ocasiones, hablar en tercera persona o como si el evento ya hubiese ocurrido. F. Jameson hace notar que en los textos de Brecht se ha traducido el alemán *episch* como “épica” asociándolo a la tradición homérica, cuando en realidad a lo que hace referencia es a la narración cotidiana, al contar historias y a la oralidad.<sup>170</sup>

Brecht llamaría a este un teatro épico, en tanto que el relato no solo se produce por acciones dramáticas que llevan la trama hasta un final, sino que se ve constantemente interrumpida por los actores y sus gestos, la historia se cuenta como episodios cuya continuidad no está dada por las acciones de un héroe. Dice Didi-Huberman: “(...) allí donde la narración dramática procede por continuidades (*natura non facit saltus*), el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico (*facit saltus*).”<sup>171</sup> Y estas discontinuidades no pueden sino expresarse en el terreno de la temporalidad; ya no más una temporalidad cronológica y ordenada causalmente.

De este modo, el teatro épico exige una participación distinta de su espectador: es éste quien debe completar las historias, que se ven constantemente

---

<sup>170</sup> Brecht *and method*, 55.

<sup>171</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 71.

interrumpidas abriéndose hacia un continuo descubrimiento. Son estas continuas interrupciones las que hacen del teatro épico un teatro de descubrimientos: se hace extraño lo natural, se repite una y otra vez el gesto, se interrumpe la acción en gestos, la trama se desarrolla en episodios que funcionan como unidades independientes; todo ello para que aquello que el espectador podía asumir como natural en una puesta de teatro dramático, aquí se pone en evidencia. Los mecanismos de la representación se suspenden y se exhiben abiertamente. El énfasis ya no está en llegar el final de la trama, sino en su desarrollo. Dice Benjamin, en su análisis del teatro épico: "Como la tensión se concentra menos en el desenlace que en los sucesos en particular, [el teatro épico] es capaz de abarcar los más amplios espacios de tiempo."<sup>172</sup> De este modo, se pone el énfasis en las estructuras y las relaciones, más que en los hechos.

Aunque tal vez la condición más característica de este teatro es que pueda ser citado. Las acciones se interrumpen como gestos que deben poder repetirse. Sigue Benjamin: "Citar un texto implica interrumpir su contexto (...) Cuando con más frecuencia interrumpamos al que actúa, tanto mejor recibiremos su gesto."<sup>173</sup> Este mecanismo de interrupción, basado en el montaje del gesto abría dos posibilidades: por una parte, en la interrupción de las acciones de los personajes se pone en duda su actuar, permitiendo la crítica y dejando al

---

<sup>172</sup> Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?," 34.

<sup>173</sup> Ibid., 37.

espectador en una dialéctica que ha quedado suspendida (*Zustande*);<sup>174</sup> por otra, una vez fuera de contexto, el relato épico puede citarse, repetirse e incluso esparcirse. El teatro épico permite una apropiación y repetición de sus relatos.

Es desde esta perspectiva que este capítulo propone leer algunas piezas de Francis Alÿs: como poder de fabulación y falsificación, como esparcimiento del relato en forma rumor. Estos elementos permiten una narrativa que, como la del teatro épico, tampoco se concentra en el final, ni siquiera en la idea de fin o finalidad de la trama, sino que, por el contrario, conforman otras potencias temporales, la del relato como recuerdo del presente, o *déjà vu*.

#### 4.1 Reconstrucción

El 4 de noviembre de 2000, hacia la 1 p.m., Francis Alÿs compró una pistola Beretta 9 mm, la cargó, cortó cartucho y salió a caminar por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Caminó durante casi doce minutos hasta que fue detenido por la policía y llevado en una patrulla. La acción fue documentada en video. Al día siguiente, repitió y documentó nuevamente la acción, a manera de reconstrucción, con la participación de los mismos policías que lo habían detenido el día anterior y de los transeúntes que pasaban por ahí.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Weber, "Citability-of Gesture," 104.

<sup>175</sup> Francis Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs," en *Francis Alÿs*, autor Russel Ferguson (Nueva York / Londres: Phaidon, 2007), 42.

*Re-enactments* (en colaboración con Rafael Ortega, instalación de 2 canales, 5:20 min., color, México, 2000) presenta, en dos pantallas simultáneas —una al lado de la otra—, la proyección de la acción y su reconstrucción. En ambas pantallas se ven secuencias muy similares: Alÿs saliendo de la tienda y cargando la pistola, luego caminando; la calle y la gente con la que se cruza en su camino, algunas reacciones, el momento final de la captura.

A primera vista, la diferencia más notoria entre ellas es que la imagen del lado izquierdo muestra la leyenda RE-ENACTMENT; mientras que la del lado derecho (el lado documental) muestra el *timecode* del video. El *timecode* es un código de tiempo que va unido a la información visual y sonora de un video y que puede ser utilizado para sincronizar o llevar una bitácora del material. Este código se encuentra incorporado a la imagen como un identificador, una huella digital del tiempo transcurrido. A través del uso del *timecode* se puede estar seguro de que las imágenes que se ven, aunque se presenten con elipsis temporales, mantienen un orden cronológico.

En ambos videos, las imágenes no se muestran en un solo plano continuo, sino que han sido seleccionados los momentos más relevantes de la acción: momentos en los que un transeúnte parece reaccionar ante la acción de Alÿs, otros en los que el espacio que recorre se vuelve claramente identificable, o cuando vemos que camina entre una multitud que apenas lo nota.

El dato temporal que se puede leer en el *timecode* refuerza la lógica documental, dejando ver que estas imágenes fueron registradas en el mismo orden en que



son presentadas y que la acción no está construida a través de la repetición de varias tomas, de entre las cuales se elegiría la mejor —como pasaría en el cine de ficción—. La simultaneidad de los videos también los pone en una relación de montaje entre sí: algunas veces, uno de los videos se adelanta en el recorrido; otras, se repiten motivos, lugares, gestos y puntos de vista en un video y en el otro. Conforme avanza la acción, la relación entre los videos va aumentando la tensión de la escena.

A tal punto los gestos están reproducidos de manera precisa que se tiene la sensación de estar viendo una sola acción desde dos puntos de vista, un solo movimiento en campo y contracampo, acción y afección de la acción. En el cine, el campo-contracampo se da típicamente entre un objeto o paisaje que es mirado y un sujeto-personaje que lo mira, o entre dos sujetos, uno que habla y el otro que escucha y reacciona: el campo muestra aquello por lo que el contracampo se ve afectado. Esta relación espacial producida entre las imágenes es tan predominante en la construcción audiovisual, que se mantiene aun en situaciones de falsa continuidad en las que se reconstruye un espacio hecho de fragmentos de otros espacios, o incluso de saltos temporales.

La proyección que se ubica del lado derecho —el documental— comienza con la imagen congelada de una mujer detrás del mostrador entregándole una pistola a Alÿs; mientras tanto, se escucha la narración en *off* del camarógrafo explicando que el artista le pidió que se encontraran en una armería del Centro Histórico de la Ciudad de México:

El 4 de noviembre, Francis me pidió que nos encontráramos en una armería del centro, por la calle de Palma. Compró una *Beretta* 9 mm., la cargó y salió a la calle con ella en la mano derecha. Lo seguí a distancia con una *Handycam* *Sony* grabando las siguientes escenas.<sup>176</sup>

El video continua a partir de ahí, con el camarógrafo siguiendo a Alÿs. La tensión de la acción se desarrolla a partir de una construcción dramática que el propio Alÿs reconoce como clásica: “un contexto (la ciudad), un protagonista (yo), una causa para el conflicto (compro una pistola), un conflicto (camino con la pistola por la calle), una respuesta al conflicto (la reacción en la calle), un clímax (la escena del arresto), y una moraleja (la policía me lleva).”<sup>177</sup>



**Fig. 18** *Re-enactments*, 00:32, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video

Inicialmente vemos a Alÿs en un plano general con la pistola al centro del cuadro, le seguimos desde atrás o de manera lateral respecto a la cámara, como si al camarógrafo apenas le fuera difícil alcanzarlo. Éste comienza grabándolo desde el otro lado de la calle, en algunos momentos acercándose a la acción, en

<sup>176</sup> *Re-enactments* (México, 2000).

<sup>177</sup> Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs," 42. La traducción es mía.

otros, mostrando el espacio recorrido. La continuidad espacial en el montaje de los planos se obtiene al no perder de vista la misma acción a lo largo de los planos y por el gesto característico del caminar de Alÿs.

Aunque la documentación de la pieza (al grabarse de manera secuencial y con una sola cámara que sigue al artista) no permite una verdadera fragmentación de la misma acción en dos planos, el gesto característico y constante de Alÿs recorriendo la ciudad concede que, al montar los fragmentos, efectivamente se produzca la sensación de estar dando continuidad al mismo movimiento aunque, en realidad, se trate de momentos distintos. Así, se puede ver a Alÿs dar la vuelta en una esquina y, en el siguiente plano, seguir avanzando en esa dirección. La acción inicia en uno de los planos y se prolonga en el siguiente, provocando la continuidad a través de la acción de caminar. Esta técnica, que origina continuidad en dos momentos distintos de una acción como si fueran uno solo, es muy común en películas documentales realizadas con una sola cámara: el espectador debe reconstruir el espacio a partir de la acción ejecutada.

Más adelante, la cámara se acerca a Alÿs, encuadra en primer plano a la pistola, y al fondo a las personas con quienes se cruza en el camino. Se observan algunas reacciones de la gente que comienza a notar la acción. La tensión de la escena va aumentando conforme la cámara va deteniéndose en dichas reacciones. Como en el título de otra de sus piezas, Alÿs parecería decir: *si eres un espectador común, lo que en realidad estás haciendo es esperar a que el accidente suceda.*

Los planos están montados y encuadrados de modo que no es posible ver qué aparecerá más adelante en el camino de Alÿs, qué habrá al dar la vuelta a la esquina. Conforme se acerca el final del video las reacciones de la gente disminuyen y la cámara se aleja nuevamente de Alÿs, produciendo una suerte de “silencio” dramático que aumenta la expectativa de un desenlace climático. El video termina con Alÿs siendo capturado por la policía y llevado en una patrulla; el *timecode* nos muestra que han pasado doce minutos y medio desde que Alÿs salió de la armería.



Fig. 19 *Re-enactments*, 01:46, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video

El segundo video, la reconstrucción, repite cuidadosamente los mismos gestos, la ruta por la que camina Alÿs, la ropa que utiliza. La acción es la misma, incluso los policías son los mismos. Los recursos audiovisuales, en cambio, son muy distintos: hay planos de detalle, vemos a Alÿs de frente en más ocasiones, en varios momentos el camarógrafo no lo sigue sino que, de manera planificada, espera a que llegue hasta la posición en la que se encuentra la cámara. Hay momentos en los que la cámara asume el punto de vista subjetivo de Alÿs o incluso el de la pistola. Aquí, la pieza recurre a otra de las formas de reconstruir

el espacio recorrido: produce continuidad espacio-temporal a partir de ver el campo y el contracampo, la directa fragmentación del espacio en la acción y la consecuencia de la acción, un mecanismo recurrente del cine de ficción. La cámara es un testigo invisible, deja la preeminencia a las acciones y, sobre todo, a las emociones representadas.

En vez de iniciar con la narración en tercera persona, la reconstrucción comienza con una imagen fija, muy similar —solo más cercana— a la de la proyección documental, con la voz en *off* de Alÿs (reconocible en su acento francófono al hablar español) describiendo la acción en primera persona, sin hacer mención de la cámara y con sutiles cambios en la construcción de la narración:

El 4 de noviembre, compré una *Beretta* 9 mm. en una armería de la calle de Palma. A la una de la tarde, salí de la tienda con la pistola en la mano derecha y empecé a caminar por las calles del centro, a ver qué pasaba.<sup>178</sup>

Se puede ver cómo en cada video los hechos serán referidos según el punto de vista de cada narrador, sin poner énfasis en dar una versión objetiva. Algunos elementos se repiten escrupulosamente —la mano derecha, la marca y tamaño de la pistola—, mientras que otros hacen que la narración recaiga en la visión del narrador en turno —la ubicación exacta de la tienda, los detalles de la cámara y la filmación en uno; la hora y la acción de caminar en el otro—.

---

<sup>178</sup> *Re-enactments*.

El video comienza inmediatamente con un pequeño guiño al espectador: en el momento de cortar cartucho se produce un *jump cut*, que enfatiza el riesgo y peligro de la acción, anticipando que la construcción de este video estará más apegada a las emotividades construidas que a la objetividad del documento.<sup>179</sup>

A diferencia de la imagen documental, la continuidad del montaje en la reconstrucción no está garantizada por la acción de Alÿs llevando la pistola y la expectativa de qué va a pasar, sino que se organiza por los momentos afectivos: por un lado, el rostro de Alÿs acercándose a la cámara, tranquilo y relajado; por otro, las reacciones de sorpresa de los transeúntes que notan la acción. Esto resulta en un montaje mucho más entrecortado que el de la imagen documental, en el que la acumulación de series intensivas de primeros planos se oponen al montaje regido por la acción que es característico de la imagen documental.<sup>180</sup>

Un montaje de este tipo también puede encontrarse en la pieza *Gringo* (en colaboración con Rafael Ortega, video monocal, color, 5 min., México, 2003). En ésta, el camarógrafo Alÿs se enfrenta con unos perros que le impedirán su paso por un pueblo de Hidalgo. El montaje se organiza de tal forma que la continuidad se produce por la acumulación de primeros planos de ataques de perros —que no podrían haberse dado ni registrado simultáneamente en la

---

<sup>179</sup> El *jump cut* se produce al montar dos planos cuyos encuadres varían muy poco o nada en cuanto a la posición de la cámara con respecto a un mismo sujeto. Como el sujeto se mueve entre un plano y otro, se produce una pequeña discontinuidad, un “salto” temporal. Este recurso se explotó ampliamente durante los inicios de la *Nouvelle Vague* francesa, convirtiéndose en uno de sus sellos característicos.

<sup>180</sup> Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, 133-8.

realidad—, aunados a un aumento progresivo de la cantidad de ladridos. Esta construcción provoca la idea de que cada vez más perros —y de manera cada vez más agresiva— atacan a Alÿs hasta que éste queda tirado en el piso. Este tipo de montaje intensivo de acumulación lleva más allá las cualidades del rostro reflexivo en primer plano hasta devenir en una serie intensiva de potencias, a la manera de las series de rostros en Eisenstein que describiría G. Deleuze.

En *Re-enactments*, el primer plano de la pistola va desprendiéndola de su actualidad, de su relación factual como símbolo de asesinato o de defensa, para llevarla a su potencia singular: de amenaza, de accidentabilidad; en el andar casi indiferente, resalta su explosividad impredecible, su bala perdida siempre posible. Estas afecciones desconciertan: por un lado están el rostro inexpresivo de Alÿs caminando hacia la cámara, tranquilo y relajado, y los primeros planos de la pistola empuñada; por otro, las reacciones de sorpresa de transeúntes anónimos que notan la acción. La aparente inmovilidad del rostro de Alÿs —cubierto además por las gafas oscuras— deviene una superficie de impresión, una capa sensible que expresa una pura afección en primer plano. Los rostros anónimos de los transeúntes en primer plano (de los que nunca tenemos claro si a quien miran es a Alÿs y a la pistola, o simplemente a la cámara) conforman una serie intensiva de puros rasgos en los que —más allá de su individualidad— lo que va predominando es el cambio de un rostro a otro, de una cualidad a otra.

En este sentido, la afección no es el espacio de la reacción provocada por la emoción, sino el momento de impresión sensible. Pura potencia o cualidad

expresada, en la que todavía no hay movimiento-acción sino tan solo micro movimientos de impresión-expresión: instante de primeridad inactualizable.<sup>181</sup>

El montaje se refuerza de una proyección a la otra: mientras que la imagen documental pone el acento en seguir la acción de Alÿs atravesando las calles del Centro y pone énfasis en el tiempo que pasa antes de que lo capturen, la imagen reconstruida pone énfasis en la potencia de la pistola, en las reacciones de aquellos que lo miran, en el rostro inexpresivo del propio Alÿs.

La escena de la captura se registra cercanamente, con planos detalle y sonidos de un cartucho siendo cortado que añaden dramatismo a la escena. El acento no está puesto en el espacio recorrido tanto como en los detalles y las cualidades. La reconstrucción usa, además, efectos de ralentización y ampliación digital que permiten ver con mayor detalle la reacción de algún espectador. Los recursos de Alÿs para producir la reconstrucción, la elección de planos, el montaje y los efectos digitales, acaban generando una imagen que produce una mayor intensidad afectiva que el registro documental. A estos, se añade la aseveración de Alÿs de que los transeúntes estaban prevenidos sobre la acción, convirtiéndolos en actores de la pieza.<sup>182</sup> Alÿs construye todo un andamiaje de producción de falsedad.

Ambas proyecciones se complementan mutuamente bajo el mismo sistema de campo y contracampo: solo que, en vez de hacerlo a partir de un punto de vista

---

<sup>181</sup> Ibid., 131-50.

<sup>182</sup> Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs," 42.



y un rostro que se ve afectado por aquello que se mira, en estas imágenes pocas veces tenemos el punto de vista de Alÿs; más bien, en la reconstrucción vemos todos aquellos lugares afectivos (rostro de Alÿs, transeúntes, pistola) sobre los que se imprime la acción del documental. La repetición del gesto nos hace pensar que lo que vemos es una misma acción. Y, sin embargo, cada proyección pareciera resistirse a formar una sola acción: ya no solo es imposible reconstruir el recorrido de Alÿs como uno mismo, sino que la propia reconstrucción ha quedado en duda, ya no podemos dar fe de la condición original y performática de la acción originaria.



**Fig. 20** *Re-enactments*, 04:19, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video

La reconstrucción resulta más eficaz para producir afección en el espectador puesto que provoca una sensación de mayor veracidad afectiva que el documental, poniendo en duda la veracidad de la imagen documental como registro de la acción. Esperaríamos que el registro documental fuera emotivamente más contundente que su reconstrucción, como operaría en una relación modelo-copia, pero en la intriga y la tensión inicialmente producidas por el registro documental de la acción opera una doble relación que debilita esa

tensión. Por un lado, el hecho de que Alÿs sea capaz de reconstruir la acción disuelve la tensión narrativa de la captura: no solo quedará impune, sino que la acción se repetirá con la ayuda de los mismos policías. Por otro lado, la serie intensiva de los rostros de los transeúntes mirando a la cámara, los acercamientos a la pistola, junto con el rostro inexpresivo y frontal de Alÿs, despliegan las impresiones producidas por una afectividad que la imagen documental no alcanzaba a registrar y que había que reconstruir.

En la relación que crean el montaje espacial y la simultaneidad de los momentos de la acción, la reconstrucción aporta un contenido afectivo al documental sin actualizarlo, al tiempo que el documento da un rasgo igualmente inactualizable de veracidad a la reconstrucción. Enfrentados la veracidad de la acción documentada con la efectividad afectiva de la reconstrucción, emergen las dudas sobre la veracidad del propio documento, del modelo que habría dado lugar a la copia; abandonamos así el terreno de la representación y de la semejanza, de la relación copia-modelo, para ir hacia a la virtualidad de la imagen sin referente actual, al simulacro que pone en duda la autoridad del modelo-referente.

Alÿs camina llevando una pistola *Beretta* 9 mm. por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México, y luego, repite la acción para reconstruirla. El video de la reconstrucción opera a su vez como el documento de una nueva caminata, pistola en mano. La acción realmente ocurre dos veces —al menos—, sin que pueda erigirse una como la original y la otra como la copia: la acción tiene lugar, se documenta y, a la vez, su reconstrucción cancela el lugar de

verdad de ese documento mientras que duplica la acción al producir un nuevo documento cuya imagen es de mayor intensidad afectiva.

El hecho de que la reconstrucción se llevara a cabo y, en cierta manera, de un modo más efectivo, pone en juego una potencia de falsedad que recae sobre el modelo-referente: ¿la proyección documental no es también una escenificación? A su vez, la reconstrucción da cuenta nuevamente de la situación de riesgo e inmediatez: ¿qué habría pasado si un transeúnte hubiera reaccionado de manera violenta a la presencia de la pistola?<sup>183</sup>

A esta multiplicidad, Alÿs añade aún otro nivel más: en el video de la reconstrucción agrega un silbido extradiegético que escuchamos desde que sale de la armería y hasta el momento en el que llega la patrulla de policía, una melodía que evoca cierta relajación y confianza —y que en cierto modo anticipa que Alÿs nuevamente se saldrá con la suya y será liberado por las autoridades— que se contrapone a los elementos de riesgo y a las series intensivas de los rostros de los transeúntes.<sup>184</sup>

En *Shoot*, Chris Burden ya desarrollaba el problema de la documentación en el performance con una acción que ponía en riesgo su vida: no hay documento visual-indicial que efectivamente pruebe que a Burden le disparó su amigo en

---

<sup>183</sup> Tomo estas ideas de la interesante lectura que hace Jörg Heiser de esta pieza: "Walk on the wild side," *Frieze*, no. 69 (2002).

<sup>184</sup> Un sonido extradiegético se refiere a música, voz o incidentales que no se producen ni interactúan dentro del universo ficticio. En un silbido diegético, por ejemplo, veríamos a la persona silbando o veríamos que la gente lo mira silbar.

aquella galería de California el 19 de noviembre de 1971. La filmación que puede verse de la acción solo muestra en imágenes el momento previo al disparo. Del disparo y del ruido del casquillo vacío contra el suelo solo hay un registro sonoro.

Según C.S. Peirce, el índice es un signo cercano al objeto. Es el signo de la *segundeidad* por excelencia: el terreno de los actos y los hechos.<sup>185</sup> La imagen fotográfica como signo no se desprende jamás de su función de índice: un “*esto ha sido*” que, a través de la luz, queda registrado como huella en la imagen. Deleuze lleva la idea de índice un paso más allá, designando “el vínculo de una acción (o de un efecto de acción) con una situación que no está dada, sino que es solamente inferida, o que permanece equívoca y reversible.”<sup>186</sup> En el tránsito entre signo y objeto, el índice abre lugar para lo equívoco o la ausencia del objeto o hecho. De tal suerte, una fotografía estaría siempre entre la tensión del testimonio de un objeto o hecho ocurrido y la equivocidad o la falta que provoca el lugar tomado por el signo.<sup>187</sup>

La acción en *Shoot*, de Chris Burden, se ha conocido más bien por el rumor que se ha producido en torno a ella y por las dos imágenes fotográficas, una anterior y otra posterior a la acción, que han circulado en el medio artístico junto con la

---

<sup>185</sup> Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974), 21-62.

<sup>186</sup> Deleuze, *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*, 302-3.

<sup>187</sup> Esta discusión se aborda de manera muy interesante en: Joan Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (Barcelona: Gustavo Gili, 1997).

película. Así, quienes se encontraban en la galería serían los únicos testigos, pero también responsables y cómplices de la acción.

Alÿs, a su vez, lleva el problema de la acción-documentación-testimonio un paso más allá desplegando la acción en dos momentos: documental y reconstrucción. Podemos distinguir una imagen de la otra con claridad, sabemos que una es verdadera y la otra falsa, pero no podemos decidir cuál es cuál: la reconstrucción no opera con la disminución de intensidad que supuestamente esperaríamos de la repetición de una experiencia originaria, sino que se erige con una renovada intensidad, independiente de la que debiera haber sido su modelo; un nuevo documento de otra acción —con su propia condición de riesgo— unido al anterior por la fuerza de su similitud, al tiempo que pone en duda la veracidad del documental que, a su vez, se presenta como construcción.

Un *déjà vu* en el que se evidencia el mecanismo de la relación acción-documento-testimonio dejando una potencia inactualizable en la enunciación, y no ya la duda provocada por el índice de falta. Si en *Shoot* la falta de documento visual nos hace dudar que el incidente ocurrió realmente, en *Re-enactments* el incidente ocurre y se documenta dos veces, con su propio índice de verdad del acto y falsedad en la potencia. Dice Alÿs respecto a *Re-enactments*:

Quería cuestionar la relación que tenemos hoy con el medio del *performance*, las maneras en que ha llegado a estar tan intervenido por los otros medios, el cine y la fotografía en particular, y cómo estos pueden distorsionar y dramatizar la realidad inmediata del momento, cómo pueden afectar tanto la planeación como la lectura siguiente de un *performance*. Lo que se supone

que es exclusivo del *performance* en su condición subyacente de inmediatez,  
el sentido inminente de riesgo y fracaso, etc.<sup>188</sup>

Es en este sentido que resulta extremadamente problemático hacer una lectura de *Re-enactments* como una pieza que denunciaría —desde la veracidad de la documentación de una acción performativa— el exceso de violencia en la Ciudad de México. El contenido de aquello que el simulacro convierte en relaciones de falsas copias opera en términos de la tensión emotiva y la expectativa que produce la acción elegida —un hombre que atraviesa el espacio público portando un objeto cuya potencia pone en conflicto el estatuto de ese espacio—, pero que no se lleva a las consecuencias de la acción violenta.

Ésta implicaría, tal vez, no la neutralización de la acción por los policías que lo detienen tan solo 11 minutos después de que sale de la armería —sin haber cometido agresión alguna y seguido por una cámara de video—, sino una serie de reacciones —y no afecciones-potencias— a dicha acción. Sorprenden así las lecturas de la pieza como un reflejo de cierta “[...] realidad mundana: la preponderancia de armas de fuego en México, la negligencia de la policía mexicana, la incapacidad del sistema judicial del país.”<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Russell Ferguson, *Francis Alys, política del ensayo* (Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, 2009), <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf> (fecha de acceso: 7 septiembre 2012).

<sup>189</sup> James Meyer, "Francis Alys," *Artforum* 49, no. 3 (2010): 256-257. Otras lecturas de *Re-enactments* como denuncia a la violencia: K E Schøllhammer, "A Walk in the Invisible City,"

Todo lo contrario. Si la pieza consigue poner en tensión la potencia del arma llevada a la vista por un civil en el espacio público, es porque la pieza se produce fuera de cierta normalidad cotidiana. Lo que resulta sintomático de la pieza no es tanto su referente en sí mismo, sino la posibilidad de repetirlo y de que en ese tránsito se ponga en duda la veracidad del supuesto documento inicial. Lo que se pone de manifiesto es la potencia de enunciación de la pieza y el despliegue temporal que produce, conformando al mismo tiempo relaciones de múltiples afirmaciones entre documento y reconstrucción (la reconstrucción es un documento tanto como el documental), y dejando una potencia inactualizable entre una imagen y otra.

#### **4.2 Similitud y simulacro. Alÿs y la máquina Magritte**

A primera vista, Re-enactments establecería un juego de contradicciones entre las dos proyecciones y sus inscripciones (el timecode en uno, la leyenda RE-ENACTMENT en el otro). La imagen documental, que debería ser más intensiva afectivamente por su condición de originalidad, no lo es: la vemos al lado de una

---

*Knowledge, Technology, and Policy* 21, no. 3 (2008): doi:10.1007/s12130-008-9056-6. Martin Patrick, "Snapshots from an Indefinite Vacation," *Afterimage* 34, no. 6 (2007): 8-11. [http://search.ebscohost.com/login.aspx?](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f3h&AN=25340868&loginpage=Login.asp&site=ehost-live)

[direct=true&db=f3h&AN=25340868&loginpage=Login.asp&site=ehost-live](http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f3h&AN=25340868&loginpage=Login.asp&site=ehost-live) (fecha de acceso: 4 enero 2011). Alÿs explica que sus intenciones no eran las de una denuncia de la violencia en "Antología de un ambulante," *Blog de Analía Lorenzo* (10 abril 2006), <http://analialorenzo.blogspot.com/2006/04/entrevista-con-francis-als.html> (fecha de acceso: 4 julio 2010).

reconstrucción que sabemos planeada y editada con el fin único de mostrarnos los momentos emotiva y narrativamente más relevantes; esta imagen que dice ser una reconstrucción, de cierta manera no lo es; vemos en las reacciones de la gente, en los gestos de la policía, que la acción reconstruida también ocurrió realmente o, peor aún, que ambas acciones y sus efectos estaban planeados.

La reconstrucción, que debiera ser una copia del documental, que intentaría asemejarse lo más posible a la intensidad del original, lo supera en intensidad; mientras que el documental, con su afectividad disminuida, parecería incapaz de asumir el lugar de autoridad que le daría la originalidad, quedándose sólo como una copia insuficiente de la reconstrucción. Si pensamos que entre el recuerdo y la percepción hay una diferencia de grado, la percepción sería una suerte de recuerdo primigenio de mayor intensidad afectiva que los recuerdos que le sigan. Bajo esta lógica, una experiencia siempre tendría el valor del original, y cada sucesivo recuerdo iría degradando ese valor. Como veremos más adelante, el problema está en que recuerdo y percepción se producen al mismo tiempo, habiendo entre ellos una diferencia de naturaleza y no de grado.<sup>190</sup>

En su texto sobre Magritte, Foucault lleva un paso más allá lo que aparentemente sería solo un mecanismo de contradicciones entre la cosa y las palabras: la extrañeza, el vértigo que provoca la pipa de Magritte no está en la contradicción entre imagen y texto. "[...] Sólo podría haber contradicción entre

---

<sup>190</sup> Bergson, "Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance."



dos enunciados, o dentro de un único e idéntico enunciado [...]”.<sup>191</sup> Los elementos, por lo tanto, ni siquiera alcanzan a contradecirse: efectivamente, un dibujo no es una pipa, no puede fumarse de un dibujo. El mecanismo de Magritte es un mecanismo de la disociación, de la desigualdad que lo libera de la estabilidad que provocaría el parecerse a algo. “Pintura de lo «Mismo», liberada del «como si».”<sup>192</sup> Operación que libera a la pintura de afirmarse en la representación y la lleva más bien a la serie, sin comienzo ni fin, de las similitudes: Magritte ha separado y puesto una contra otra a semejanza y similitud.

La semejanza, según Foucault, “supone una referencia primera que prescribe y clasifica.” Un original que serviría de patrón a las sucesivas copias, que estarían siempre subordinadas en una relación de mayor o menor parecido con ese patrón inicial. La semejanza, sigue, “sirve a la representación, que reina sobre ella (...) Implica una aserción única, siempre la misma: esto, eso, también aquello, es tal cosa.” Sería, dice, aquello que es propio del pensamiento.<sup>193</sup> La semejanza habría reinado en la pintura occidental afirmando un vínculo representativo entre el modelo y su copia como relación externa al cuadro.

Lo similar, en cambio, “[...] se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna

---

<sup>191</sup> Michel Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte* (Barcelona: Anagrama, 1993), 31.

<sup>192</sup> Ibid., 63-4.

<sup>193</sup> Ibid., 64, 68-70.

jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias [...] [L]a similitud sirve a la repetición que corre a través de ella.”<sup>194</sup> No es la función afirmativa en la que un elemento de la copia encuentra siempre su elemento originario en el modelo, sino en la serie, que corre por la superficie y es intrínseca al cuadro. “La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras.”<sup>195</sup> No es la negación, sino la serie repetitiva de afirmaciones de lo que es diferente en lo igual. Su relación ya no es la del modelo y su copia, sino la circularidad siempre reversible de lo similar y lo similar: el simulacro en el que en la igualdad de la similitud deja sentir el vértigo de las diferencias.<sup>196</sup> Diría Deleuze:

Consideremos las dos fórmulas: «sólo lo que se parece difiere», «sólo las diferencias se parecen» [...] La primera define exactamente el mundo de las copias o de las representaciones; pone el mundo como ícono. La segunda, contra la primera, define el mundo de los simulacros. Pone al mundo como fantasma.<sup>197</sup>

Esta noción de simulacro se aleja evidentemente de la noción planteada por J. Baudrillard —que ha hecho verano en buena parte del arte de los noventa y

---

<sup>194</sup> Ibid., 64.

<sup>195</sup> Ibid., 68.

<sup>196</sup> Ibid., 68-70.

<sup>197</sup> Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey (Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2005), <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf> (fecha de acceso: 1 enero 2011), 184-5.

principios del siglo XXI— en la que se expresa cierta nostalgia por la realidad a la que las imágenes ya no hacen referencia. Bajo esa lógica, una serie de imágenes rodean e impiden el acceso a la realidad. El espectador se vuelve así un contemplador pasivo de una realidad que solo existe en las imágenes que lo rodean. Aquí, en cambio, la imagen deja su condición de índice de un objeto para tomar el lugar del propio objeto, se constituye a sí misma como referente y copia y, con ello, produce una crítica a la capacidad de sustitución de la representación en pro de relaciones afirmativas de similitud-superficie en las que no hay vacío de realidad. Resulta importante no descartar el término “simulacro” por su deriva posmoderna, sino reposicionarlo por su relevancia para las políticas de la imagen.

La serie de similitudes dislocan a la semejanza como índice de un referente-modelo, de un “[...] «patrón» soberano, único y exterior [...]”<sup>198</sup> que se obligaba en la pintura: su simulacro se libera de la subordinación externa para inaugurar “[...] un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada.”<sup>199</sup> Es a partir de múltiples discursos —Foucault encuentra siete en la imagen de *L’Aube a l’antipode*— en un mismo enunciado que la similitud logra liberarse de la semejanza. Y es esta multiplicidad la que provoca que, entre más y más nos aferremos a las afirmaciones de la semejanza, más se abandona ese terreno del

---

<sup>198</sup> Foucault, *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*, 66.

<sup>199</sup> Ibid., 73.

esto es aquello hacia un vértigo de disociaciones que recorre la superficie del cuadro.

En *Las palabras y las cosas*, Foucault brinda una taxonomía de cómo operaba la similitud hasta finales del siglo XVI. Las infinitas relaciones posibles de similitud pertenecerían a cuatro tipologías no excluyentes: *convenientia* (similitud espacial), *aemulatio* (similitud especular y que relaciona cosas alejadas entre sí), *analogia* (similitud por ajustes, ligas y junturas) y *sympathia* (similitud por proporción y asimilación).<sup>200</sup> En el texto sobre Magritte, Foucault precisa aún más estas nociones, al hacer de la semejanza un análogo de la relación modelo-copia y de plantear la similitud como un fenómeno que ocurre al nivel de las superficies de los signos, y en las que no opera relación de sustitución alguna.

Más allá de lo discutible de las nociones foucaultianas —el mismo Magritte no estaba totalmente de acuerdo con la definición de estos conceptos y algunos teóricos han precisado este punto<sup>201</sup>—, lo que opera entre la similitud y la semejanza es un cambio en la estructura temporal entre el signo y su referente. Si Foucault detecta una preeminencia de la estructura modelo-copia sobre la lateralidad que implicaría la similitud, es porque ésta viene acompañada de una estructura temporal en la que la copia, necesariamente, debía producirse con posterioridad al modelo y con una relación de grado entre ellos. Así, la copia

---

<sup>200</sup> Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI, 1968), 26-33.

<sup>201</sup> Silvano Levy, "Foucault on Magritte on Resemblance," *The Modern Language Review* 85, no. 1 (1990): 50-56. <http://www.jstor.org/stable/3732794> (fecha de acceso: 11 enero 2011).

siempre tendrá un grado de intensidad menor que el que puede plantear el modelo original y primero.

Dar espacio a la similitud implica abrir estructuras de experiencia del tiempo que no necesariamente implican una relación de consecuencia causal. De tal suerte que en Magritte pueden estar operando relaciones de contigüidad entre una frase y una pipa que parecieran negarse una a la otra; de espejo entre éstas y el sistema de los objetos; de analogía entre la realidad de una pipa y los signos del cuadro; de antipatía, al producir un número de afirmaciones que impiden la asimilación en un solo signo. En Alÿs, el mecanismo no es muy distante: la cercanía de las imágenes especulares de *Re-enactments* llevaría a una conjunción de sus elementos en una asimilación igualmente antipática que, sin embargo, pasa por una analogía gestual en la dimensión de comedia física que casi recuerda al cine de *slapstick comedy* norteamericano o, más aún, al cuerpo burlesco de Jacques Tati.<sup>202</sup>

Ahí radica la potencia de la máquina Magritte como productora de diferencias, siempre múltiples. Lo que preocupa a Platón del sentido de la producción de imágenes como simulacro, según Deleuze, no sería la simple relación entre la copia y la falsa copia, que permitiría hablar de una mayor o menor semejanza con un modelo o idea original, sino el “falso pretendiente” de la disimilitud, aquél que pone en duda las propias nociones de copia y modelo. Bien señala M. Cacciari que eran este tipo de imágenes, y los artistas que las producían,

---

<sup>202</sup> Heiser, "Walk on the wild side."

quienes debían ser expulsados de la república platónica, por la amenaza que representan al «logos 'común'» de la polis: “El arte pone en juego la forma general de la producción; pero muestra la posibilidad ‘espectral’ de un hacer que se despliega hacia el no-ser, de un hacer que no puede ser considerado como realmente productivo.”<sup>203</sup>

Del mismo modo en que opera dentro del juego de afirmaciones en Magritte, en *Re-enactments*, la reconstrucción se aleja de ser la copia del documental, al mismo tiempo que éste deja de ser copia de la acción performativa y toma el lugar de la falsa copia —sin referente— del simulacro. Lo que se activa en la pieza de Alÿs no es tanto una relación de semejanza —exterior a las imágenes— con la acción representada, sino un fenómeno de superficie que recorre a ambas imágenes por la relación de contigüidad que existe entre ellas: al mismo tiempo, la expectativa que produce la distensión de la acción en el presente narrativo, y la facultad de duplicar la acción en la potencia de sus diferencias.

Las referencias de Alÿs al trabajo de Magritte no son pocas. Lo que llama la atención a Alÿs de la pintura de Magritte es el modo en que éste juega con las capacidades de comunicación y performatividad: “Su pintura es tan plana y, aunque de algún modo decepciona físicamente, resulta muy performativa y comunicativa.”<sup>204</sup> Por su parte, Alÿs en sus pinturas y, particularmente, en la

---

<sup>203</sup> Massimo Cacciari, *El dios que baila* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 25.

<sup>204</sup> Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs."

serie *The Liar / The Copy of the Liar* (en colaboración con Juan García y Enrique Huerta, serie de pinturas en esmalte sobre hoja de metal, varios tamaños, México D.F., 1994), trabaja con la bidimensionalidad de los personajes y la figuración explícita para permitir que emerjan relaciones de superficie y contigüidad. Esta serie se desarrolla en colaboración con rotulistas, pintores profesionales —usados en la publicidad directa de algunos negocios— cuyo trabajo debe comunicar claramente el mensaje. Los cuadros muestran parcialmente a un hombre de traje gris (el equivalente de Alÿs al hombre con bombín de Magritte) sentado en una mesa con un zapato en la mano izquierda; el sudor del hombre se ve claramente en su rostro, escurre por la mano, hasta el mismo zapato pareciera sudar también. El cuadro debía reproducirse entre los rotulistas, permitiéndoles hacer su propia interpretación del mismo, para así cuestionar las nociones de originalidad y autoría. La repetición del cuadro, el debilitamiento de la supuesta estabilidad del modelo y su autor original, destacan las diferencias que acaban por producir una similitud más allá de la semejanza. La serie no se construye sobre la semejanza con un hecho original, sino por la desestabilización de la representación que produce. A diferencia de Magritte, en las series de Alÿs no son solo las afirmaciones discursivas al interior de la obra, sino la pura repetición la que introduce el simulacro en la representación, produciendo una concomitancia de temporalidades irreductibles entre sí. Las afirmaciones del simulacro en Alÿs no solo se producen al nivel de la superficie del marco pictórico o el encuadre audiovisual, sino que se despliegan de manera temporal a través de la repetición.

De esta manera, en *Choques* (videoinstalación de 9 canales, color, México, 2005-2006) vemos a Alÿs chocando con un perro y cayendo sobre el pavimento en nueve monitores, cada uno de los cuales presenta un emplazamiento distinto de la cámara. Como en el díptico *Déjà vu* (óleo sobre lienzo, México D.F., 1996), que repite el motivo de un hombre chocando con un perro, y en el que cada cuadro debía montarse en diferentes salas de la exposición para que no pudieran verse ambas al mismo tiempo, el espectador no consigue ver más que uno solo de los monitores a la vez, de modo que no logra comprobar a primera vista si realmente el acto se grabó con todas las cámaras a la vez o, siquiera si es el mismo accidente el que se documenta.



**Fig. 21** "Cámara lateral", *Choques*, F. Alÿs (2005-2006). Still de video



Conforme vamos viendo cada uno de los canales de video, nos damos cuenta de que la acción se repite no solo entre un monitor y otro —que van presentando diferentes vistas del evento— sino que son varias las caídas. No solo vemos la acción performativa desde diferentes puntos de vista, sino que el performance se repite una y otra vez. El hecho de que los monitores no se puedan ver al mismo tiempo nos hace ir adelante y atrás en la exposición para corroborar lo que vemos. Entonces, lo que debería ser lo mismo —una simple repetición— es invadido por las diferencias y similitudes que desconciertan: la precisión con la que Alÿs repite la caída y los gestos posteriores (levantarse, sacudirse, volver el rostro hacia el perro). Más aún, hechos que en una toma documental sería cotidianos, el hombre que pasa con su carrito de basura o el que lleva garrafones de agua, aparecen en todas las tomas e incluso los vemos regresar a repetir su acción junto con la de Alÿs: son claramente figurantes de su pieza, que colaboran a producir el simulacro. Las posibilidades se multiplican, pues y comenzamos a preguntarnos si la gente que pasa detrás también es figurante, o los perros, los autos. Los elementos contingentes, fundamentales en un performance, parecieran estar todos subordinados a la planificación que vemos delante de la cámara. Y al mismo tiempo aparecen otros más: pequeñas variaciones en los gestos, o novedades que solo podemos ver desde un punto de vista pero no desde otro. Finalmente, el performance queda enmarcado por una serie de elementos que develan la construcción de la representación: un hombre que entra y corta cada una de las tomas en todas las vistas, la

camioneta con el rótulo de entrenamiento canino, la entrada a cuadro de algunos de los camarógrafos.

El simulacro debilita el nivel indicial que debieran tener las imágenes en el video, y al no poder hacer coincidir los monitores de manera simultánea, como lo haría un guardia de seguridad, no podemos comprobar ese índice. La unión entre acción y registro, que supondríamos transparente, queda dislocada. Las posibilidades de documentación de la realidad quedan anuladas, pareciera estar planificada y ser parte de la representación. No se articula una contradicción, sino la afirmación de cada uno de los elementos de los que emergen las diferencias, distendidas por la repetición y desvanecido el referente por la imposibilidad de verificarlas: vértigo de similitudes y diferencias. Ya G. Didi-Huberman llamaría al montaje brechtiano “[...] un arte de disponer las diferencias”,<sup>205</sup> en referencia al orden de aparición de los elementos del conflicto. Afirmar también que: “*Distanciar es demostrar mostrando* las relaciones de cosas mostradas juntas y añadidas según sus diferencias”.<sup>206</sup> Retomaremos más adelante los motivos brechtianos en Alÿs y cómo éstos se llevan a una estructura temporalizante.

La referencia que hicimos antes al cuerpo de los personajes de Jacques Tati cobra otro sentido: su personaje no deja de golpearse, de perderse, de estar desubicado en un mundo que no es sino su propia escenografía, pura falsedad

---

<sup>205</sup> Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, 97.

<sup>206</sup> Ibid., 81.

de mundo. Aunque ese mundo se caiga a pedazos por el desbordamiento de sus cuerpos —como ocurre en *Playtime* (1967)— Monsieur Hulot (el personaje que interpreta el propio Tati) no deja de perderse, de recorrer espacios sin llegar a ningún sitio, de esperar largamente sin que esa espera resuelva nada. Aunque los mundos que recorre serían propiamente falsos, contruidos por la imagen visual y sonora del cine, el tiempo que duran sus recorridos, la dureza de las caídas, y la interrupción constante de sus gestos no dejan de afirmar a la imagen, lo que vemos en ella y el tiempo que pasamos delante suyo más allá de la veracidad de su referente.

En el trabajo de Alÿs, el proceso de diferencias y similitudes se lleva más allá del cuadro pictórico, articulándose en un relato. Si en las obras de Magritte, las similitudes pasan por la superficie del cuadro, por las tensiones internas de contigüidad que expulsan al referente, en las obras de Alÿs, esta relación se lleva al desarrollo de la acción en el tiempo: a sus intervalos, a sus repeticiones. La relación entre el objeto y su imagen se extiende desarrollándose en el tiempo de la obra: en el recorrido que debemos realizar para ir de uno de los cuadros de *Déjà vu* al otro, en el tiempo que nos toma ir de un monitor a otro en *Choques* o, bien, en la relación entre espacios recorridos y reacciones que se producen en *Re-enactments*; pero también en la peligrosidad de caminar con la pistola, en la materialidad del perro con el que choca, en la dureza del suelo sobre el que cae. En el trabajo de Alÿs no hay sincronía ni ordenamiento causal de los elementos temporales, hay tiempos que no pueden yuxtaponerse ni contraponerse, tiempos de cuyo sistema de afirmaciones y contigüidades no procede una contradicción

ni una imposibilidad. Es una serie de afirmaciones conjuntivas, de proposiciones contiguas que nunca alcanzan un momento de síntesis: y si... y si... y si... Como dice Deleuze siguiendo a Leibniz, lo que aparece es un momento de “incomposibles” que permite el paso de la potencia.<sup>207</sup>



Fig. 22 “Frontal semi close”, *Choques*, F. Alj's (2005-2006). Still de video

Tanto *Re-enactments* como *Choques* parecerían la reconstrucción de un mismo evento desde múltiples puntos de vista. Al ver las piezas con cuidado, descubrimos que lo que hay son muchas repeticiones de un evento similar, variaciones todas que se afirman como documentos del evento. Ahí el problema:

---

<sup>207</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 177.

si todas las variaciones producen documentos que afirman el evento, lo que comienza a perderse es la condición de veracidad de éste, puesto que es claro que debió reconstruirse para cada una de las iteraciones. Si uno siempre afirma todo sobre una misma cosa, necesariamente en un momento u otro incurre en falsedades. En el caso de *Choques*, estas falsedades producen series temporales que no convergen en un orden cronológico, de modo que el espectador tendrá que asumir que al mismo tiempo que todas las afirmaciones son verdad, ninguna puede serlo en realidad.

Las piezas de Alÿs parten del simulacro para dar un paso más allá: sus imágenes no solo funcionan en el nivel de la actualidad y la virtualidad, sino que, en su repetición como relato, en el dislocamiento de lo verdadero y lo falso, Alÿs las lleva al terreno mismo de lo posible y lo imposible. Son acciones siempre posibles, aunque registradas en un pasado de autenticidad dudosa. En sus obras, la posibilidad de realizar una acción no aparece como única; por el contrario, todas sus iteraciones son también posibles: todos sus puntos de vista, sus repetidos ensayos, sus vacilaciones. Como si la facultad de realizar la acción pudiera desdoblarse en múltiples presentes posibles, nunca acabados, y entre los que ninguno puede erigirse como el *verdadero*. Son todos presentes posibles, pero no son «composibles». Dice Deleuze, “[...] la línea recta como fuerza del tiempo, como laberinto del tiempo, es también la línea que se bifurca y no cesa de bifurcarse, pasando por «presentes imposibles», volviendo sobre

«pasados no necesariamente verdaderos»<sup>208</sup>. Cuando Alÿs afirma un tiempo múltiple que no puede reconstruirse como línea del tiempo, los pasados ya no pueden aparecer como causas, ni siquiera como eventos determinados y fechables en una línea de tiempo; lo que emana de ellos es una pura facultad, un pasado-en-general que no se colapsa en un solo evento. Es un tiempo no cronológico, que aprovecha otras estructuras como la simultaneidad o el anacronismo.

### 4.3 De la épica al rumor

Los trabajos de Alÿs siempre cuentan algo y, más aún, siempre pueden contarse a otros. Esto no significa que puedan reducirse exclusivamente a la información transmitida en su relato; por el contrario, las estructuras formales de las piezas enfrentan al espectador con una construcción temporal que se produce con el decurso de la narración. Más que crear objetos, busca introducir nuevos entramados sobre los signos existentes, volviendo sobre los mismos. Lo que se crea es un nuevo relato cuya forma de propagación ya no es la de la narración oral, sino la del rumor:

Debido a la inmensa cantidad de material que se produce diariamente en una ciudad tan grande como la Ciudad de México, es muy difícil justificar el acto de agregar más elementos materiales a un ambiente de por sí saturado. Mi

---

<sup>208</sup> Ibid., 177.

reacción fue insertar en la ciudad un relato en vez de un objeto. Esa fue mi manera de afectar un lugar, en un momento preciso de su historia, incluso aunque sea por un instante. Si el relato es correcto, si toca un nervio, puede propagarse como rumor.<sup>209</sup>



**Fig. 23** "Diagonal piso", *Choques*, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

Sus piezas permanecen abiertas a las construcciones que el espectador hace de ellas, a su propia memoria y experiencia. Y completan su ciclo cuando éste las narra para otros. Sus construcciones temporales no obedecen a lógicas causales internas, independientes del espectador; por el contrario, la experiencia de la obra de Alÿs ocurre en un tiempo que el espectador deberá reelaborar a

---

<sup>209</sup> Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs," 25. La traducción es mía.

partir de la pieza. Las narraciones deberán mantenerse simples y fragmentarias, con débiles relaciones de causalidad y en las que el desarrollo de la trama esté garantizado:

Intento mantener la trama lo suficientemente simple para que las acciones puedan imaginarse sin que sea necesaria una referencia o acceso a las producciones visuales —la historia de un ratón que se dejó libre en la colección de arte contemporáneo más grande de México (*El ratón*, 2001), o la del tipo que empujaba un bloque de hielo hasta que se derritió por completo (*Paradoja de la Praxis 1*)— algo corto, tan redondo y sencillo que pueda repetirse como anécdota, algo que pueda robarse y, en el mejor de los casos, ingresar a la tierra de los mitos o leyendas urbanas menores (...)<sup>210</sup>

Lo que Alÿs produce no es un relato de grandes narrativas, ni que busque atentar frontalmente contra las formas grandilocuentes. Al contrario: el rumor, la leyenda urbana, invade como pequeña duda que se siembra dentro del relato y que hace preguntarse, “¿fue esto posible?” A su obra la recorre un poder de fabulación, la posibilidad del rumor para esparcirse, la apertura a la reapropiación: son obras en constante ensayo, cambiantes, que pueden revisitarse y cuya culminación definitiva se ha pospuesto.<sup>211</sup> Esta forma se acerca a lo que W. Benjamin buscaba en la narración oral: una experiencia

---

<sup>210</sup> Ibid., 26. La traducción es mía.

<sup>211</sup> Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo*.



memorable que era narrada a otros que a su vez debían narrarla.<sup>212</sup> La experiencia así concebida implica una doble relación de temporalidad: por un lado, la de lo narrado, que el narrador debe tejer a partir de los momentos memorables del relato, pero también desde las experiencias de los escuchas; por otro, la de la narración misma, en la que se comparte un ritmo y una respiración con los oyentes, en la que el narrador se interrumpe y vuelve sobre lo dicho, duda o modifica sus palabras para la mejor comunicación con su público. De esta manera, la narración solo se completa cuando integra tanto lo narrado, como el tiempo y la experiencia del narrar.

Algo similar ocurre en las piezas de Alÿs, en sus narraciones veremos constantemente las dudas del narrador, la repetición de motivos: lo que interesa no es tanto el comienzo ni el final de una acción, sino la parte media —el tránsito, el cambio y la acumulación. Así, las piezas de Alÿs solo se cumplen cuando, al repetirse en distintos contextos, adquieren la forma del rumor —la forma memorable de la experiencia—, pero, sobretudo, cuando tienen consecuencias en la realidad:

En 1999 fui a quedarme en un pequeño pueblo al sur de Ciudad de México, y con la ayuda de tres personas de allí —los agentes de la propagación— comenzamos a preguntar a la gente “por esta persona (un personaje ficticio) que había salido del hotel la noche anterior a dar una caminata y no había regresado”... Además de las preguntas y sugerencias que hacían las personas

---

<sup>212</sup> Benjamin, "El narrador."

consultadas, comenzaron a hacer de manera natural un retrato del perdido (sexo, edad, fisonomía, vestimenta, razón o causa de su desaparición, etc.) y poco a poco este personaje inventado fue tomando un carácter cada vez más real por medio del rumor público, hasta que, creo que después de unos tres días, la policía local publicó un cartel con un “retrato hablado” de la persona perdida. En ese punto, cuando el rumor había producido una evidencia física de su existencia, consideré que mi participación en el proyecto había concluido y dejé el pueblo.<sup>213</sup>

En sus piezas-acciones no hay drama en el sentido teatral clásico, son secuencias de acciones en las que una sigue a la otra, acciones que pueden segmentarse, que dejan lagunas para que su espectador las complete y se apropie de ellas. Lo que aquí aparece es radicalmente la forma de la épica en el sentido brechtiano: la conformación de una narrativa episódica y fragmentaria de carácter inconcluso. Una épica que hace referencia no tanto a los cantos homéricos, sino a la narrativa de lo cotidiano, a la capacidad de contar historias. Es en ese sentido que el teatro épico o narrativo se opone al teatro dramático: en vez de esculturales conflictos y grandes poses, se compone de anécdotas y eventos que saltan de uno a otro. Los relatos de Alÿs funcionan también como una serie de episodios autónomos que parten de caminatas por la ciudad, y que se transforman en acciones colectivas, ensayos y momentos de un heroísmo burlesco.

---

<sup>213</sup> Lingwood, James y Francis Alÿs, “Rumours” en Francis Alÿs, *Seven Walks (2004-05)*, Londres, Artangel, 2005, 24. Citado en Ferguson, *Francis Alÿs, política del ensayo*.



Fig. 24 "Frontal", Choques, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

Como sostiene C. Medina, al llevar sus acciones al terreno de la fabulación, Alÿs se aleja del performance y otras formas de arte propiamente establecidas, llevando sus episodios hacia una "espiral auto-evolutiva de posteriores intervenciones."<sup>214</sup> Sus caminatas no pueden reducirse solamente a sus derivas, y asumen siempre una fórmula narrativa breve: "Es el hombre/artista que...". Y esa frase puede completarse de muchas maneras: sale a caminar dos veces con una pistola, tropieza una y otra vez con un perro, ofrece sus servicios de turista, caza tornados y espejismos o mueve montañas con ayuda de voluntarios y unas palas.

---

<sup>214</sup> Cuauhtémoc Medina, "Fable Power," en *Francis Alÿs* (Londres: Phaidon, 2007), 73.

Esta fórmula permite su sencilla reapropiación y diseminación, y, a diferencia de algunas obras de arte conceptual, la reducción de la obra a su fórmula narrativa no sustituye la experiencia que uno puede tener con la pieza: ésta se basa en su duración, en sus falsos comienzos, en sus ensayos o, siguiendo a Medina, “[en sus] repeticiones, estancamientos, oscilaciones y regresiones, hacia formas de acción que hacen que el esfuerzo y la energía se desvanezcan, o que implican una ganancia ‘irracional’ y repentina.”<sup>215</sup> Una vez planteado el relato a partir de una premisa que busca comprobarse, Alÿs se permite una construcción lagunosa: las acciones intermedias no dependen de un curso definido, sino que derivan y devanean dejando huecos y silencios.<sup>216</sup> Lo que ocurre en las piezas ya no permite una reacción que sea consecuente con la acción ejercida, sino que es la duración de la acción la que ha tomado preeminencia, posibilitando un amplio grado de contingencia. Y esa contingencia se vuelve también sobre los mecanismos de documentación y registro, que también forman parte de las piezas.

Aquí que Alÿs lleve el mecanismo brechtiano a un nivel radical: pone el énfasis en que el rumor se difunda y en la posibilidad de que el espectador pueda repetir la acción —o, al menos, imagine poder repetirla—, y no tanto en un discurrir intelectual que seguiría a la presentación de ciertos elementos dialécticos de la obra. Alÿs lleva a su espectador hacia la posibilidad de construir una

---

<sup>215</sup> Ibid., 95.

<sup>216</sup> Alÿs, "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs," 25.

temporalidad heterogénea: la del juego y la acción posible, por el lado del rumor, y la del registro que ha ido más allá de su referente, por el lado del simulacro y la falsa copia. Lo que las piezas de Alÿs abren es una dialéctica que no puede resolverse como síntesis; sus falsas copias se despliegan en el tiempo, abriéndose como potencia de la falsedad. Y ahí, entonces, lo posible puede reconstruirse, escapar a su causa, falsificarse y tomar el lugar de otros, al punto en que ya no pueda reunirse el qué ha ocurrido con el qué está ocurriendo actualmente, la facultad y su acto.

#### **4.4 Las series imposibles y las potencias de lo falso**

Hemos dicho que el simulacro disloca la relación entre el objeto y su imagen, entre el modelo y la copia. Es el terreno de la falsa copia y del impostor: las imágenes no aparecen como signos de una evocación o en representación de algo más, sino que han suplido completamente al referente, han tomado su lugar de manera ilegítima. Lo que el simulacro pone en riesgo es la estabilidad del planteamiento causal en el que el original pertenecería a un primer momento de mayor intensidad y la copia a un segundo momento posterior que, aunque evocativo del primero, nunca podría alcanzarlo en grado de intensidad. El signo ya no es la ausencia de su referente, ni el recuerdo una reminiscencia de la percepción; en el simulacro, lo virtual se separa de su actualización, la potencia de su acto, el registro de su evento. Así, entre original y copia, entre un movimiento y su recuerdo, entre una acción y su registro, no habría ya una diferencia de grado sino de naturaleza.



**Fig. 25** "Diagonal ventana", *Choques*, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

Las piezas de Alÿs parten del simulacro para dar un paso más allá: sus imágenes no solo funcionan en el nivel de la actualidad y la virtualidad, sino que, en su repetición como relato, las lleva al terreno mismo de lo posible y lo imposible. Son acciones siempre posibles, aunque registradas en un pasado de autenticidad dudosa. Pero la posibilidad de realizar una acción no aparece como única, por el contrario, todas sus iteraciones son también posibles: todos sus puntos de vista, sus repetidos ensayos, sus vacilaciones; ninguna composición puede englobarlas. Tanto *Re-enactments* como *Choques* articulan un simulacro que no solo se mantiene como fenómeno de superficie y lateralidad de las similitudes, sino que se desarrolla en el tiempo de modo que no permite articular un solo tiempo presente, sino que produce presentes contingentes e

imposibles. El simulacro desarticula la verdad de su actualidad, pues ninguna de las iteraciones se puede instituir como la verdadera o la actualizada. Lo que aparece, en cambio, es lo que Deleuze llama las potencias de lo falso, en las que se pone en tela de juicio la noción de verdad:

Una potencia de lo falso reemplaza y desentroniza a la forma de lo verdadero, pues plantea la simultaneidad de presentes imposibles o la coexistencia de pasados no necesariamente verdaderos. (...) [P]lantea en presente diferencias inexplicables y en pasado alternativas indecibles entre lo verdadero y lo falso.<sup>217</sup>

En éstas, el tiempo ya no puede articularse desde la causalidad ni como eventos consecutivos, sino que el antes y el después devienen series de potencias, cadenas de falsificaciones y falsarios, fabulaciones y leyendas inacabables. Y es que el simulacro ya dejaba ver que lo falso no era solo la representación o la copia, sino que el modelo mismo ya era falso. Si lo verdadero tiende, según Deleuze, a la identidad y la unidad, la potencia de lo falso no puede ser sino lo múltiple.<sup>218</sup>

Cuando lo falso se establece más allá de su verificabilidad, se plantea la duda sobre el propio mecanismo que da lugar a la verdad. Como hemos visto, lo que introduce Alÿs en piezas como *Re-enactments*, es un mecanismo del simulacro que se expande en el tiempo hacia el antes y el después, que se desarrolla

---

<sup>217</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 178.

<sup>218</sup> Ibid., 178-9.



como narrativas múltiples, y en la que el tiempo no aparece como uno solo, sino que aparece como heterogeneidad de falsedades que se despliegan. En sus imágenes no se puede decir que una sea anterior o posterior a la otra, sino que ambas aparecen simultáneamente como heterogeneidades, provenientes de tiempos distintos y, sin embargo, no podemos situarlas una con respecto a la otra.



**Fig. 26** "CCTV", Choques, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

Más allá del simulacro, que reemplaza al referente por la descripción inactualizable, lo que aparece entonces en la potencia de lo falso es

(...) *el tiempo como serie*: el antes y el después no conciernen ya a la sucesión empírica exterior, sino a la cualidad intrínseca de lo que deviene en el tiempo.



(...) Una serie es una sucesión de imágenes pero que en sí mismas tienden hacia un límite, el cual orienta e inspira a la primera sucesión (el antes), y da lugar a la otra sucesión organizada como serie que tiende a su vez hacia otro límite (el después). Por tanto, el antes y el después ya no son determinaciones sucesivas del curso del tiempo, sino las dos caras de la potencia, o el paso de la potencia a una potencia superior.<sup>219</sup>

De este modo, el tiempo no puede ser la sucesión de lo anterior en lo posterior, sino que hay sucesiones de anterioridad y sucesiones de posterioridad, que tienden cada una a su propio límite —el antes y el después—, pero que no pueden converger en unicidad. Por ello, este simulacro falsario, este devenir del tiempo en series, no hace sino desbordar el tiempo como organización cronológica. Las series de anterioridad y posterioridad ya no convergen hacia una línea del tiempo única organizada desde lo verdadero y lo actual, sino que la potencia de la falsedad se ha desprendido de su actualidad, cediendo su lugar a lo múltiple y heterogéneo. De la falsificación al falsario, de su acción al gesto, a la fabulación, al acto de leyenda, y de ahí a lo propiamente creador: a la potencia de un tiempo que permite su heterogeneidad, el falso movimiento que se ejecuta en un tiempo descentrado. Así ocurre con las falsas caídas de *The Last Clown* (animación, 16 mm, blanco y negro, México, 1995-2000), en los que un hombre vestido de traje —inspirado en el curador y crítico Cuauhtémoc

---

<sup>219</sup> Ibid., 364-5.

Medina<sup>220</sup>— pareciera nunca dejar de tropezar, una y otra vez, contra un perro, tantas veces que el movimiento pierde su centro de gravedad. Lo mismo sucede con el hombre que aparece en *Déjà vu* y el de *Choques*.



**Fig. 27** "Frontal piso", *Choques*, F. Allys (2005-2006). Still de video

Deleuze veía en los planos secuencia de O. Welles la semilla de la aberración del movimiento que permitía que los móviles y los movimientos perdieran sus invariables, pasando del descentramiento del movimiento al falso movimiento y de ahí al tiempo descentrado, que a su vez ha dejado de subordinarse al

---

<sup>220</sup> David G. Torres, "What goes on in the street," en *Catalogue exhibition: The Last Clown* (Fundació La Caixa, junio 2000), <http://www.postmedia.net/alys/alysclown.htm> (fecha de acceso: 18 julio 2008).

movimiento.<sup>221</sup> Las repeticiones casi obsesivas de Alÿs sobre el mismo movimiento seguirían un patrón similar: se han vuelto móviles sin puntos fijos e invariables, movimientos *en falso* que no hacen sino descentrar las perspectivas. Y este descentramiento y falsedad no es su relativización, sino que en su obsesión por la repetición convierte este movimiento casi en inevitable e ineludible, como si cada serie de imágenes sobre el mismo motivo fuera un movimiento hacia sí: atractores que buscan hacer convergir el caos de la caída hacia un centro, pero que solo pueden iterar continuamente sin llegar jamás a ningún punto estático. Y estas iteraciones —variaciones sobre una misma repetición— solo muestran sus pequeñas diferencias, su radical heterogeneidad: una heterogeneidad que reside en el devenir.

Deleuze apela al personaje del falsario, y no al mentiroso o al traidor, un personaje múltiple e ilocalizable, cuya serie de acciones y diálogos inundan todo con una cadena de falsedades. En ese mismo sentido, las acciones de Alÿs no pueden ya tomarse como verdaderas, probablemente no lo sean, pero su relevancia no está en el dato de información que confirman, tanto como en las posibilidades que habilitan: en *Looking up* (video monocal, color, 4 min., México, 2001), Alÿs se detiene en una plaza a mirar un lugar indefinido en el cielo; al cabo de un rato, algunos transeúntes comienzan a detenerse y mirar en la misma dirección que Alÿs.

---

<sup>221</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 192-3.

(...) lo falso deja de ser una simple apariencia, o incluso una mentira, para alcanzar esa potencia del devenir que constituye las series o los grados, que franquea los límites, opera las metamorfosis, y desarrolla sobre todo su recorrido un acto de leyenda, de fabulación. Más allá de lo verdadero y de lo falso, el devenir como potencia de lo falso.<sup>222</sup>

Se ha visto cómo las fabulaciones de Alÿs toman la forma de un poder de fabulación en el rumor. Y lo hacen apropiándose del devenir como potencias de falsedades que se articulan desde falsos movimientos: Alÿs cae una y otra vez, y la caída no puede reconstruirse como una sola, ocurre el accidente y es atrapado por la policía, pero lo hace dos veces, en un movimiento reconstruido que produce mayor efectividad que el movimiento documental y original. Lo que se repite en sus obras no es una acción que acabe por actualizarse en la situación, por el contrario, las acciones siempre se interrumpen, su repetición pareciera no dejar espacio para la reacción o la actualización, su movimiento no puede construirse como uno solo, sino que se ha vuelto múltiple. La interrupción de la acción deviene gesto: el ensayo, la caída, el accidente no se han convertido sino en actitudes que se engendran desde la potencia de lo falso. Deleuze dice, a propósito del cine moderno:

[L]os personajes se disuelven por sí mismos y el autor se borra: ya no hay más que actitudes del cuerpo, posturas corporales que forman las series, y un gestus que las enlaza como límite. Es un cine de los cuerpos que ha roto tanto

---

<sup>222</sup> Ibid., 365.

más con el esquema sensoriomotor cuando que la acción es reemplazada por la actitud, y el encadenamiento supuestamente verdadero por el gestus que plasma leyenda o fabulación.<sup>223</sup>

El gesto interrumpe y suspende la unicidad de lo actual, no permitiendo el encadenamiento de las acciones. El gesto, decía Benjamin, debe poderse citar.<sup>224</sup> Siempre podremos reconocer el haber visto un gesto con anterioridad o la posibilidad de repetirlo posteriormente. Ese gesto suspende y no se actualiza: ¿cuántas veces tropieza Alÿs? ¿no lo había hecho ya en sus cuadros? Estas acciones interrumpidas producen un gesto que queda suspendido y determinado por la tensión de esa suspensión, que contiene a la vez lo que viene antes y su posibilidad de una nueva repetición. Por eso es que las narrativas de Alÿs se pueden recontar y reformular en cualquier momento, porque son gestos que están tomados del espacio, que reconocemos desde una anterioridad o una posterioridad de lo posible, y que han puesto en suspensión al mismo devenir temporal.

El gesto interrumpido y suspendido provoca una tensión entre anterioridad y posterioridad. Es al mismo tiempo movimiento que no puede progresar y falso movimiento, yendo más allá de la actitud y la postura. Lo que opera en las series y repeticiones de Alÿs es una pura dimensión temporal del gesto en un falso movimiento, descentramiento del tiempo como multiplicidad, series de

---

<sup>223</sup> Ibid., 365.

<sup>224</sup> Benjamin, "¿Qué es el teatro épico?," 37.

anterioridad y posterioridad que no pueden concatenarse. Ahí que Alÿs utilice el *déjà vu* como forma de problematizar el registro y el referente: en éste, percepción y recuerdo no aparecen concatenados uno detrás del otro, sino que ocurren simultáneamente. Esta separación entre anterioridad y posterioridad, entre recuerdo y percepción, entre acto y facultad, permite una construcción del tiempo que escapa a la lógica del progreso como finalidad, al colapso de la facultad en el acto y —como quería Benjamin— a la noción de historia como historicidad.



**Fig. 28** "Lateral + back", *Choques*, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

#### 4.5 Del simulacro al déjà vu

Entre un acto y otro pareciera haber una homogeneidad del devenir del tiempo. Cuando en realidad experimentamos, siguiendo a Bergson, el *déjà vu*, nos deja ver un devenir del tiempo en el que no funciona una pura sucesión de actos en un presente que se movería homogéneamente, sino que percibimos un desdoblamiento del presente en dos partes: una que se relaciona con la constitución del recuerdo, y otra con la formación de la percepción del presente. No son diferencias de grado, dice, sino de naturaleza. Bergson verá en la disyuntiva del *déjà vu* la manera normal de constitución de la memoria, descartándose la parte que no sería útil a la memoria: el recuerdo inmediato, o recuerdo del presente.<sup>225</sup>

Ante la heterodoxia en la que Alÿs se encuentra en la ciudad, introduce un tiempo no homogéneo: dos tiempos no concomitante, dos presentes que no pueden convivir el uno con el otro. Por más que intentamos reconstruirlos como un solo evento original, ese evento se diluye y, sin embargo, todas sus representaciones lo afirman. En la repetición, se pierde el valor de verdad del original. Ya no sabemos si ocurrió, si es único, o si ese se reconstruyó a partir de muchos eventos: Alÿs al menos salió con la pistola dos veces, al menos se tropezó con el perro nueve veces, no podemos saberlo. El recuerdo y la percepción no pueden condensar estos gestos en un solo acto determinable en el tiempo y el espacio. Se ha perdido el original, y el vértigo que eso provoca no

---

<sup>225</sup> Bergson, "Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance."

nos deja fijarlo en el pasado. Esto misma pérdida del original es la que tenemos en el *déjà vu*:

Lo que está en juego es una repetición sólo aparente, totalmente ilusoria. Se cree haber ya vivido (visto, oído, hecho, etcétera) algo que, en cambio, está sucediendo en este momento por primera vez. Se toma la experiencia en curso por la copia fiel de un original que, en realidad, no existió nunca. Se cree *reconocer* algo que, por el contrario, recién se conoce ahora. (...) En cuanto objeto de la memoria, el "ahora" se disfraza de ya ocurrido, duplicándose por ende en un "entonces" imaginario, un ficticio *otro-cuando*. Entre el evento actual, considerado una mera réplica, y el fantasmal prototipo anterior, no subsiste una simple analogía, sino la más completa identidad. Presente y pseudo-pasado, poseyendo el mismo contenido perceptivo y emocional, son indistinguibles. La consecuencia es inquietante: cada gesto y cada palabra que *ahora* digo, parecen destinados a recorrer de nuevo paso a paso la parábola fijada *entonces*, sin que nada pueda ser omitido o modificado.<sup>226</sup>

Puesto que el original no puede darse, lo que la repetición deja ver, lo que se repite, es el recuerdo de ese acto. Recuerdo y percepción coinciden en el tiempo con la potencia y el acto: tampoco podríamos decir que uno está precedido del otro, sino que aparecen simultáneamente, uno como el presente, el otro como un pasado que no puede fijarse en una línea del tiempo, una inactualidad, un no-

---

<sup>226</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, 15-6.



ya, un pasado-en-general.<sup>227</sup> El problema está en que, tal y como ocurre con el *déjà vu*, nuestro impulso a buscar la verdad, a tener un original nos hace buscar que esa potencia, que no puede ubicarse en una línea del tiempo, se colapse a un acto específico. El falso reconocimiento del *déjà vu* aparece cuando “(...) se cambia la forma-pasado, aplicada al presente, por un contenido-pasado, que el presente repetiría con obsesiva fidelidad.”<sup>228</sup>



**Fig. 29** “POV Perro”, *Choques*, F. Alÿs (2005-2006). Still de video

El *déjà vu* de las piezas de Alÿs desarticula la posibilidad de un presente original, abriéndose a la potencia al reintroducirla en el acto mismo. Esta facultad se

<sup>227</sup> Ibid., 30-1.

<sup>228</sup> Ibid., 27.

muestra cuando los espectadores comienzan a repetir activamente la pieza, hasta que se esparce como un rumor. Se re-apropian incluso de un tiempo para imaginar todas las cosas que podrían haber hecho o se podrían hacer a partir de los devenires que Alÿs tiene en sus caminares. Sigue Virno:

En el *déjà vu* ambas modalidades [percepción *actual* y recuerdo *virtual*], antes que elidirse o alternarse, se afianzan y operan al unísono: se da así la paradójica coexistencia de lo real y lo posible a propósito del mismo evento. Este evento parece, al mismo tiempo, actual y potencial: pero téngase en cuenta que es potencia de su propio acto, de sí mismo en cuanto acto (no ya de un acto por venir); y, recíprocamente, es acto de su propia potencia, de sí mismo en cuanto potencia (no ya de una potencia anterior).<sup>229</sup>

Esta restitución de la potencia, de la diferenciación entre facultad y acto, “(...) es la base de toda experiencia propiamente histórica.”<sup>230</sup> Si la historia puede producirse delante nuestro, si podemos verla pasar ante nuestros ojos, es porque su potencia está siempre vigente, porque no puede colapsarse en el acto. Y si, como sigue Virno, el capitalismo es “(...) la época en la cual la historicidad de la experiencia se deja experimentar históricamente”<sup>231</sup>, lo es en tanto que la historia se ha vuelto cronológica, se ha supeditado a una serie de actos y ha relegado su potencia a esa historicidad.

---

<sup>229</sup> Ibid., 22-3.

<sup>230</sup> Ibid., 37.

<sup>231</sup> Ibid., 166.

## 5 POLÍTICAS DE LA REPRESENTACIÓN: SUSPENSIÓN, RETARDAMIENTO Y DÉJÀ VU

La historicidad de la experiencia depende de la restitución de la heterogeneidad entre potencia y acto, más allá de la lógica homogeneizante del progreso. Implica resituar el intervalo y la interrupción como estrategias de discontinuidad temporal, de reponer lo posible en el ahora. Se trata de reunir acto y facultad en una simultaneidad donde un tiempo no anule al otro, sino que ambos convivan, el “antes” y el “luego”; dice P. Virno:

El instante que estoy viviendo —entendido como el instante en que tiene lugar la simultaneidad entre potencia y acto, facultad del lenguaje y palabra emitida, fuerza de trabajo y actividad laboral particular— será designado de ahora en adelante con el epíteto de *momento histórico*. (...) En rigor, el momento histórico no es otro más que el presente aferrado en su génesis: un “luego” inseparable de un “antes”, por lo dicho.<sup>232</sup>

Se proponen tres gestos de heterogeneidad temporal en este trabajo, tres formas de interrupción de la acción: suspensión, retardamiento y *déjà vu*. La suspensión en el gesto bufonesco de L’Alakran, vuelve inacabado el instante, fragmentario, insaturado. Su gesto detiene el tiempo de la oportunidad, haciéndolo perder su efecto pragmático y abriendo el espacio de la inutilidad y el fracaso. El retardamiento del montaje en las obras de Lars von Trier, implica la acumulación de la afección a través de la interrupción de la acción, la detención

---

<sup>232</sup> Ibid., 148.

del instante sustraído del continuo de la sucesión, la desmesura entre acumulación y actualización; es una repetición que se desdice. El *déjà vu* y la falsificación de las piezas en Francis Alÿs, por su parte, duplican el tiempo separando percepción y recuerdo: la originalidad y lo irrepetible del tiempo dan paso a una potencia de lo falso que se afinsa en la repetición de un hecho imposible de reconstruir. En este, el gesto se ha tornado falseante, no por su capacidad de engañar, sino porque su copia falsa ha tomado el lugar de cualquier modelo original.

Cada uno de estos gestos ha generado una forma de montaje particular dependiendo del medio en el que se produce. La escena teatral de L'Alakran desencadena un montaje de simultaneidades, de acciones que comienzan pero no llegan a término, de la posibilidad abierta en lo inacabado. El cine de von Trier se vuelve un montaje de interrupciones, en el que la continuidad cinematográfica muestra su propia contradicción de continuidad. Las acciones de sus personajes no logran actualizarse en la trama como catarsis, se retardan en el primer plano del rostro que acumula sus impresiones en el cuerpo del espectador. En el trabajo de Alÿs, el montaje espacial y simultaneo de dos imágenes continuas, que permite la videoinstalación, provoca una duplicación del tiempo, una imposibilidad de construir el original en un simulacro que potencia la falsedad.

A través del montaje y del gesto, las obras analizadas abren nuevas posibilidades en las estrategias brechtianas de la pieza didáctica, el distanciamiento y la épica. Así, el *Lehrstück* es llevado en el trabajo de L'Alakran

a una serie de pautas o reglas que conducen a un agujero en la representación, dado por la condición cómica de la risa. Von Trier va del distanciamiento al retardamiento al postergar la catarsis más allá de la obra. Y Alÿs conducirá la fabulación épica al nivel de la potencia de fabulación en el rumor.

En estas obras no hay un rechazo a la representación, más bien, vuelven extraños sus mecanismos, los develan, los desplazan. En vez de dramaturgias basadas en la acción, lo que aparece es un montaje de reglas que se llevan al límite de lo insoportable, a lo contingente, al simulacro. Sus estructuras reafirman la materialidad del signo, más allá de cualquier síntesis o condensación del significado: a través del desplazamiento del significado, el bufón toma el sentido literal de las palabras para hacerse el tonto y provocar la risa; el montaje de reglas lleva a la representación al límite de lo insoportable, la contigüidad y la similitud generan divergencias irreconciliables que abren la posibilidad a la creación de lo falso. Es el terreno de la metonimia, la similitud, la superficie del signo, el agujero; acaso en estos se posibilita una temporalidad del signo que ya no depende de un ordenamiento cronológico ni de un horizonte del progreso.

### **5.1 Los signos del tiempo: el afecto y la vida como potencias de la historia (A manera de epílogo)**

Ahora bien, al llevar la fuerza de trabajo a un acto en el devenir, colapsando su potencia y su posibilidad, el capitalismo no solo imposibilita el acceso a la historia. También deberá lidiar con el sustrato de esa fuerza de trabajo, regular

sus propias potencialidades, controlar sus pasiones y deseos. Más allá del colapso histórico en el progreso, la época del capital es, también, la época de control de la vida.

¿[P]or qué la vida como tal es tomada a cargo y gobernada? La respuesta es unívoca: porque ella hace las veces de *sustrato* de una facultad, la fuerza de trabajo, que posee la consistencia autónoma de un valor de uso. No está en juego aquí la productividad del trabajo en acto, sino la intercambiabilidad de la potencia de trabajar.<sup>233</sup>

Aquí el límite del control del capitalismo sobre una potencia: la vida supone el sustrato mismo sobre el que reside la facultad, siempre objeto de control, pero también sustento de una potencia que conlleva su fragilidad y que se vuelve su posibilidad de enfrentar al mismo sistema que busca controlarla y actualizarla. A diferencia de la vida del esclavo, la del obrero no posee valor de cambio, su valor solo reside en su disponibilidad como fuerza de trabajo, inseparable de su cuerpo. Su único dote es su vitalidad. Ahí que la vida sea, como dice Virno “el único valor de uso no materializado en un producto.”<sup>234</sup> Sobre este punto se intentan apuntalar algunas ideas en las líneas que siguen.

\* \* \*

En el primer tomo de sus seminarios sobre cine, “Bergson y las imágenes”, Deleuze vuelve a Maine de Biran para explicar la noción de afección: aquello

---

<sup>233</sup> Ibid., 172-3.

<sup>234</sup> Ibid., 171.

que estaría antes de cualquier relación (que al menos implica dos), de cualquier esfuerzo, de cualquier resistencia. Toda afección, explica, “posee un aspecto pasivo y otro motor involuntario [—una impronta o impresión—], en el sentido de la motricidad involuntaria”.<sup>235</sup> Lo que resultará interesante, sigue, es mirar el aspecto de la motricidad: una motricidad «primera», primaria, primitiva, que se desprende del acto para volverse radicalmente potencial. El movimiento involuntario, sigue Deleuze, va de la periferia al centro, mientras que los movimientos voluntarios van del centro a la periferia. Sin duda, la motricidad involuntaria aparece desde la relación, reacción, esfuerzo o resistencia, pero se desprende de ésta, la deslocaliza, la desubica. Más aún, la afectividad como motricidad involuntaria aparece como anterior a cualquier reacción o cambio y, sin embargo, resulta imposible situar su origen en una línea del tiempo: su aparición remite a un pasado primitivo, general, no fechable.

Así, Deleuze sigue a Main de Biran en su recorrido por cada órgano de los sentidos: la afección pasiva del ojo sería la luz y su motricidad involuntaria los movimientos del iris y reacciones del ojo ante esa luz. El tacto y el gusto siguen caminos similares: resulta sencillo distinguir una afección pasiva («es duro»), de una motricidad involuntaria (el recorrido de la mano al detectar la dureza). El asunto se complica cuando pasamos al olfato y al oído, sobre todo cuando buscamos sus motricidades involuntarias. Aquí se encuentra un giro muy interesante: Maine de Biran explica que la movilidad involuntaria no

---

235 Gilles Deleuze, *Cine 1: Bergson y las imágenes*, trads. Pablo Ires y Sebastián Puente (Buenos Aires: Cactus, 2009), 364.

necesariamente ha de darse en el propio órgano. Al olfato le corresponde, entonces, el movimiento involuntario de la respiración. El olfato se afecta y se produce la respiración; aparece como condición necesaria del olfato. ¿Y para el oído? A sus afecciones pasivas les corresponde el grito como movimiento involuntario, como impresión. Pero no cualquier grito, al menos no el grito que doy, sino el grito del animal:<sup>236</sup> *le cri* en francés, *cry* en inglés, el chillido, el gañido que se desgañita como aullido último de vida. En la involuntariedad de la respiración y el gañido los sentidos imprimen la última instantánea de su afección; y el chillido, desgañitado, que agita la respiración, que acaba con ella, como el momento postrero al que se aferra la vida. Y el grito que doy tal vez solo pueda ser el grito animal cuando se convierte en un grito mudo: acaso el gañido sin sonido —gesto puro— que desgarró a Helene Weigel al morir el último de los hijos de la madre coraje.<sup>237</sup>

La afección así expresada, no puede establecerse en función de un yo puesto que precede a toda relación y a toda acción. Deleuze dice que las afecciones son del tipo *hay*: “(...) hay amarillo, hay luz, hay esta o aquella cualidad.”<sup>238</sup> Y su dato principal es que ya no pueden plantearse como relaciones determinables en el tiempo o el espacio. La afección no es localizable ni siquiera en una parte

---

<sup>236</sup> Ibid., 365.

<sup>237</sup> En la célebre puesta en escena de *Madre coraje y sus hijos* (*Mutter Courage und ihre Kinder*), que B. Brecht dirige en 1949 con el Berliner Ensemble, la actriz Helene Weigel hace el gesto de un grito sin emitir sonido al morir el último de sus hijos: este se convertirá en uno de los ejemplos emblemáticos del distanciamiento brechtiano.

<sup>238</sup> Ibid., 366.



del cuerpo, aparece justo en el momento en el que ya no puede localizarse en una parte sino que lo ha inundado todo, pareciera no haber tenido comienzo y su final no es previsible. Las afecciones escapan siempre a la actualidad. Pertenecen al terreno de las potencialidades.

C.S. Peirce llamará primeridades a los signos que se desprenden de su acción o relación para ser modos de ser en sí mismos, sin referencia a otra cosa: “la primeridad es lo que hay de conciencia inmediata e instantánea en toda conciencia, sólo que ninguna conciencia es inmediata e instantánea.”<sup>239</sup> Habría que detenerse en este punto: es lo *inmediato* e *instantáneo* de toda conciencia, salvo que esa inmediatez y esa instantaneidad no se encuentran en la propia conciencia sino que se desprenden de ella. Peirce recurre a dos categorías temporales que separan a la primeridad de la relación. Lo inmediato aparece en el presente como si ya hubiera estado allí, proveniente de un tiempo del que no puede determinarse su origen. Lo instantáneo, como un corte que separa cualquier causalidad de la relación. Necesariamente la conciencia —incluso en su forma de intencionalidad— implicaría una relación entre al menos dos términos, la segundidad según Peirce. La primeridad entonces, se desprende como instante inmediato de la relación: corte sin duración extensiva que cuando se percibe, pareciera ya haber estado ahí, surgido justo antes, sin mediación aparente.

---

<sup>239</sup> Peirce, Charles S. *Écrits sur le signe*, citado en *Ibid.*, 375.

De este modo, las afecciones se desprenden de la relación pero no se ubican en ella: la deslocalizan, la preexisten en un pasado no fechable —un pasado-en-general— en el corte sin duración de su actualidad. No podemos hablar de *un* momento, ni siquiera de *este* momento. Es aquello de instantáneo, de impresión inmediata, de corte en suspensión que se contiene en la relación, que la preexiste en la medida en que aparece cuando esta *habrá existido*. Aquí se puede seguir la reflexión de H. Bergson (otra de las constantes referencias de Deleuze) al respecto de lo posible y lo real: el instante que surge como futuro anterior de la actualidad, potencialidad que se hace posible solo por el acto pero que, sin embargo, lo precede en un pasado que no puede ubicarse en la línea del tiempo.<sup>240</sup> Las afecciones son instantáneas en tanto escapan a esa línea del tiempo. Como el futuro anterior, aparecen a la vez del acto, pero parecieran lanzarse hacia el pasado indefinido: la afección habrá sido posible sólo en la medida en que la acción ocurre en la realidad, su inmediatez e instantaneidad anteceden a la relación pero solo pueden aparecer a la vez que ésta.

P. Virno lleva el problema de la temporalidad de la potencia aún más allá: las potencias no estarían temporalizadas, sino que aparecen como temporalizantes, ordenadoras del propio devenir del tiempo. Dice:

(...) la relación entre potencia y acto es, sobre todo, una relación entre el *decurso* cronológico y el *orden* temporal, posición y posicionamiento, 'antes' (o 'luego') empírico y horizonte de la anterioridad (o de la posterioridad). De

---

<sup>240</sup> Bergson, "Le possible et le réel," 111.

modo que, en tal relación, más aún que un cierto recorrido y un cierto ordenamiento, habría que enfocar *el orden de aquello que transcurre y el decurso de aquello que ordena*.<sup>241</sup>

De vuelta a Deleuze: en muchos sentidos su pensamiento es un pensamiento del devenir, del decurso, de la variación, de aquello que ocurre en el intervalo. Si va a la instantánea de la afección, será solo para llevarla a su paso, a su cambio, a su diferencial: del instante a la duración. En su libro sobre Spinoza dirá que “(...) las afecciones designan lo que le sucede al modo, las modificaciones del modo, los efectos de los otros modos sobre él.” Y luego añade:

Pero estas afecciones —imágenes o ideas— conforman un estado determinado (*constitutio*) del cuerpo y espíritu afectados, que implican mayor o menor perfección que el estado precedente. De un estado a otro distinto, de una imagen o idea a otra distinta se dan así transiciones, traspasos vividos, duraciones en las que pasamos a una perfección más o menos grande. (...) A estas duraciones o variaciones continuas de perfección se les llama «afectos» o sentimientos (*affectus*).<sup>242</sup>

La diferencia con la afección, dirá después, se da en que ésta última “(...) engloba tanto para el cuerpo como para el espíritu un aumento o disminución de

---

<sup>241</sup> Virno, *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*, 72.

<sup>242</sup> Gilles Deleuze, *Spinoza: filosofía práctica* (Barcelona: Tusquets Editores, 2001), 62.

la potencia de acción.”<sup>243</sup> De tal suerte que, el cambio de un estado a otro, la duración que conforma ese cambio, conlleva no solo una dimensión de ordenamiento temporal dada por la afección, sino que potencializa la acción en el cuerpo y espíritu. Lo que Deleuze actualiza del signo en Peirce es la dimensión del tiempo: desde el instante de la primeridad en la afección a la duración que el paso de un estado a otro provoca. La primeridad se vuelve duración del cambio de la potencia: suspensión, duplicación, fragmentación, falsificación. Lo que Deleuze acaba descubriendo en sus libros sobre cine es toda una taxonomía de la interrupción, el devenir y el intervalo.

Valdría retomar una objeción a la noción de duración, aquella que W. Benjamin hace al producir su concepto de experiencia.<sup>244</sup> En su definición de la noción, abarca dos aspectos que resultan particulares: por un lado, que la experiencia solo es aquella que se transmite y, al hacerlo, produce, a su vez, una experiencia (tomando como figura alegórica al narrador oral);<sup>245</sup> por otro, que solo puede llegar a ser parte de la experiencia todo aquello que “no ha sido vivido expresa y conscientemente”.<sup>246</sup> El primer aspecto hace referencia a una sutileza que solo puede verse en alemán. Benjamin utiliza para definir su noción el término *Erfahrung*, que refiere a la tradición a la transmisión y al saber

---

<sup>243</sup> Ibid., 62.

<sup>244</sup> Claire Blencowe, "Destroying Duration. The Critical Situation of Bergsonism in Benjamin's Analysis of Modern Experience," *Theory, Culture & Society* 25, no. 4 (2008): doi:10.1177/0263276408091988.

<sup>245</sup> Benjamin, "El narrador."

<sup>246</sup> Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire," 6.

popular, y no *Erlebnis*, que implicaría conocimiento e intelección de lo vivido. Para Benjamin, la experiencia no está en el conocimiento que se transmite como información, sino en la sabiduría que pasa de generación en generación como historias narradas a escuchas que *imprimen* su propia respiración, su atención y su escucha silenciosa al relato. En la narración oral, su ejemplo más claro de *Erfahrung*, el acento no está puesto en transmitir la información contenida en la historia, sino en que las huellas —como pasa con el artesano que modela una vasija de barro— del narrador y sus escuchas formen parte de esa transmisión. El *origen* de las historias de los narradores no puede ubicarse en el tiempo sino, acaso, éste siempre retorna distinto cada vez que la historia vuelve a contarse. El segundo aspecto de la experiencia también parece hacer relación a este primero: escuchar historias era escucharlas mientras se teje o se hila. Dice Benjamin:

Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas, y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se les presta oído. Cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna su memoria de lo oído.<sup>247</sup>

Por una parte, la experiencia benjaminiana exige una acumulación que lleve a la acción (la experiencia se adquiere una vez que el escucha es capaz de narrar la historia con sus propias huellas); y por otra, la separación de la conciencia, ya

---

<sup>247</sup> Benjamin, "El narrador," 118.

no como instante que le precede, sino como duración desatendida, sin atención, sin mediación del decurso temporal.

Benjamin no era ajeno a la noción de duración en Bergson, y a la que Deleuze está haciendo referencia implícita. Ésta constituye parte importante de su noción de experiencia. Benjamin le reconoce a Bergson el haber integrado la estructura de la memoria (que más tarde él derivará en la idea de lo memorable) como decisiva para la experiencia, pero le reprocha el no llevar la memoria a su especificación histórica: “Lo que separa a la *durée* bergsoniana del orden histórico (así como del orden prehistórico) es el hecho de que en ella haya sido suprimida la muerte.”<sup>248</sup> Para Benjamin, la noción de duración en Bergson alejaba a la experiencia de su posibilidad de devenir acción histórica.

Benjamin buscaba en sus *Tesis sobre la historia*, una singularidad del tiempo y una heterogeneidad del devenir que interrumpieran el avanzar por el tiempo vacío —y sin posibilidad de acción— del progreso, que acabaran con el hedor de lo actual y con la imagen “eterna” del pasado que produce el burdel del historicismo.<sup>249</sup> Tal afrenta vendría de una temporalidad que, sin embargo, escape al devenir temporal, un tiempo *inactual* que ordena la temporalidad sin suprimir a la muerte, siempre posible. El tiempo de lo heterogéneo, que va más allá de lo progresivo y causal: es el lugar de la suspensión, del retardamiento, de la duplicación y el *déjà vu*, el tiempo como laguna en la que se ha navegado

---

<sup>248</sup> Benjamin, "Sobre algunos temas en Baudelaire," 29.

<sup>249</sup> Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 50-4.

tanto ya que resulta lo mismo retroceder que seguir adelante. Una temporalidad de este tipo, necesariamente es aquella que escapa al propio devenir de actualidades, que se acumula como potencialidad e inunda el cuerpo, que restituye en el cuerpo la separación entre la facultad y el acto que la modernidad y el capitalismo no cesarían de colapsar. Un tiempo de la contigüidad, de la similitud que pone en vértigo a la representación, de lo inacabado, un tiempo que vacía su signo y vacía el espacio. Tal vez, sería lo que Foucault llamó, apenas de pasada, heterocronía.<sup>250</sup>

Tal vez, entonces, el modo en que Deleuze retoma las nociones de afección y afecto, no se desprendan demasiado de lo que buscaba Benjamin. En *La imagen-tiempo*, su segundo tomo sobre el cine, Deleuze no hará sino llevar las categorías peirceanas más allá de su condición sígnica hacia su posibilidad temporalizante de la duración: la imagen-cristal, en la que no podemos distinguir lo virtual de lo actual, aunque sí alcancemos a ver que hay dos imágenes distintas; los poderes de lo falso, las puntas de presente y las capas de pasado, en las que la memoria se conforma delante nuestro haciéndonos confundir lo ocurrido con lo que no, hasta el punto de que lo único que podemos constatar es la verdad en la falsedad; o la imagen devenida mente, cuerpo y pensamiento, en las que lo legible se ha inscrito en la propia imagen y el pensamiento ha tomado

---

<sup>250</sup> Michel Foucault, "Topologías (dos conferencias radiofónicas)," *Fractal* XII, no. 48 (2010): 39-40. <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html> (fecha de acceso: 12 octubre 2010).

forma de gesto, de intervalo y de interrupción irracional.<sup>251</sup> Y todas estas categorías no hacen sino pasar por la finitud del cuerpo y el testimonio de la muerte, del miedo a tener miedo (W. Wenders), de las visiones continuas de los personajes (el célebre «creí estar viendo condenados» de *Europa 1951*).

Volvamos al grito que habíamos dejado como gesto interrumpido. Decía Deleuze que la motricidad involuntaria es un movimiento de la periferia al centro. El esfuerzo voluntario, sigue, va a injertarse en la vida animal invirtiendo el sentido de esa motricidad involuntaria.

Restituir entonces la vida, lo animal, la vida animal, sería restituir el gesto involuntario, la motricidad, el movimiento de la periferia al centro. Sería detener el grito del animal, suspender el chillido, durar en el gáñido. El *Angelus* de Benjamin, más que un ángel deviene un animal, fuerza de vida que se desgañita en un grito silente; en la potencia temporalizante de la historia.

---

<sup>251</sup> Deleuze, *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*.



## LISTA DE IMÁGENES

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Fig. 1</b> “Prólogo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____                                                     | 40  |
| <b>Fig. 2</b> “Prólogo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____                                                     | 42  |
| <b>Fig. 3</b> “La causa”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____                                                    | 43  |
| <b>Fig. 4</b> “Catálogo de consecuencias: primer mimodrama contemporáneo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____   | 44  |
| <b>Fig. 5</b> “Catálogo de consecuencias: segundo mimodrama contemporáneo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Fotos: Nicolas Lieber _____ | 45  |
| <b>Fig. 6</b> “Catálogo de consecuencias: segundo mimodrama contemporáneo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Fotos: Nicolas Lieber _____ | 46  |
| <b>Fig. 7</b> “La situación”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____                                                | 47  |
| <b>Fig. 8</b> “La situación política”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Still de video ____                                              | 48  |
| <b>Fig. 9</b> “Epílogo”, <i>Optimistic versus Pessimistic</i> , L’Alakran (2005). Foto: Nicolas Lieber _____                                                     | 50  |
| <b>Fig. 10</b> <i>Kairos, sísifos y zombis</i> , L’Alakran (2009). Still de video. Video: La comédie de Genève                                                   | 59  |
| <b>Fig. 11</b> <i>Kairos, sísifos y zombis</i> , L’Alakran (2009). Still de video. Video: La comédie de Genève                                                   | 61  |
| <b>Fig. 12</b> “La familia de Carlos cuarto” <i>Cerebro Magullado 2: King Kong Fire</i> , L’Alakran (2002). Still de video _____                                 | 74  |
| <b>Fig. 13</b> <i>Kairos, sísifos y zombis</i> , L’Alakran (2009). Still de video. La comédie de Genève _____                                                    | 90  |
| <b>Fig. 14</b> <i>Dogville</i> , (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video _____                                                                               | 98  |
| <b>Fig. 15</b> <i>Dogville</i> , (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video _____                                                                               | 100 |
| <b>Fig. 16</b> <i>Dogville</i> , (Dir. Lars von Trier, 2003). Still de video _____                                                                               | 119 |
| <b>Fig. 17</b> <i>Los idiotas</i> , (Dir. Lars von Trier, 1998). Still de video _____                                                                            | 133 |
| <b>Fig. 18</b> <i>Re-enactments</i> , 00:32, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video ____                                                  | 147 |
| <b>Fig. 19</b> <i>Re-enactments</i> , 01:46, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video ____                                                  | 149 |

|                                                                                                            |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>Fig. 20</b> <i>Re-enactments</i> , 04:19, F. Alÿs en colaboración con R. Ortega (2000). Stills de video | 154 |
| <b>Fig. 21</b> “Cámara lateral”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                      | 169 |
| <b>Fig. 22</b> “Frontal semi close”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                  | 173 |
| <b>Fig. 23</b> “Diagonal piso”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                       | 176 |
| <b>Fig. 24</b> “Frontal”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                             | 180 |
| <b>Fig. 25</b> “Diagonal ventana”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                    | 183 |
| <b>Fig. 26</b> “CCTV”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                                | 185 |
| <b>Fig. 27</b> “Frontal piso”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                        | 187 |
| <b>Fig. 28</b> “Lateral + back”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                      | 191 |
| <b>Fig. 29</b> “POV Perro”, <i>Choques</i> , F. Alÿs (2005-2006). Still de video                           | 194 |

## BIBLIOGRAFÍA

Alÿs, Francis. "Russell Ferguson in Conversation with Francis Alÿs." en *Francis Alÿs*. Escrito por Russel Ferguson. Nueva York / Londres: Phaidon, 2007.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Compilado por Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 2003.

Beckett, Samuel. *The collected shorter plays*. New York, NY: Grove Press, 2010.

Benjamin, Walter. *El autor como productor*. Traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2004.

———. "El narrador." en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatt. Madrid: Taurus, 1991.

———. "Experiencia y pobreza." en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1998.

———. "La tarea del traductor (1923)." en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Benjamin, Walter. "Sobre algunos temas en Baudelaire." Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS. [http://www.archivochile.com/Ideas\\_Autores/benjaminw/esc\\_frank\\_benjam0012.pdf](http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0012.pdf) (accessed February 3, 2010).

———. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducción de Bolívar Echeverría. México: Itaca, 2008.

———. "¿Qué es el teatro épico?" en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. Traducción de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, 1998.

Bergson, Henri. "Le possible et le réel." en *La pensée et le mouvant*. Paris: PUF, septembre 2008.

———. "Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance." en *L'énergie spirituelle*. Paris: Presses Universitaires de France, 2009.

Blencowe, Claire. "Destroying Duration. The Critical Situation of Bergsonism in Benjamin's Analysis of Modern Experience." *Theory, Culture & Society* 25, no. 4 (2008): doi:10.1177/0263276408091988.

Brecht, Bertolt. "Short Description of a New Technique of Acting which Produces an Alienation Effect." en *Brecht on theatre: The development of an aesthetic*. Edición de John Willett. Nueva York: Hill & Wang, 1964.

Brecht, Bertolt. *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1999.

———. "Autour de «Description succincte d'une nouvelle technique d'art dramatique produisant un effet de distanciation»." en *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1999.

———. *Poemas y canciones*. Traducción de Vicente Romano García. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

———. "Sur le théâtre amateur (été 1939)." en *L'art du comédien: écrits sur le théâtre*. París: L'Arche, 1999.

———. *Teatro completo*. Madrid: Cátedra, 2009.

Cacciari, Massimo. *El dios que baila*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Carter, Michael. "Stasis and Kairos: Principles of Social Construction in Classical Rhetoric." *Rhetoric Review* 7, no. 1 (1988): doi:10.2307/465537.  
<http://www.jstor.org/stable/465537>.

Compagnie L'Alakran. *Cerveau Cabossé 2. Dossier de présentation*. 2002.  
<http://www.alakran.ch> (fecha de acceso: 9 septiembre 2013).

Culp, Edwin. "Entrevista a Esperanza López." julio 2009.

———. "Entrevista a Oskar Gómez Mata." julio 2009.

Deleuze, Gilles. *Cine 1: Bergson y las imágenes*. Traducción de Pablo Ires y Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2009.

———. *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus, 2003.

———. *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Paidós, 1984.

———. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós, 1986.

———. *Lógica del sentido*. Traducción de Miguel Morey. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2005.  
<http://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/L%F3gica%20del%20sentido.pdf>  
 (fecha de acceso: 1 enero 2011).

———. *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.

Dezeuze, Anna. "Assemblage, Bricolage, and the Practice of Everyday Life." *Art Journal* 67, no. 1 (2008): 31-37. <http://www.jstor.org/stable/20068580>.

———. "Exhibition Review: Robert Filliou, Génie sans talent." *Papers of Surrealism*, no. 2 (2004). <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal2/index.htm> (fecha de acceso: 25 junio 2011).

Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado, 2008.

Echeverría, Bolívar. "Benjamin, la condición judía y la política." en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca, 2008.

Ferguson, Russell. *Francis Alys, política del ensayo*. Publicación digital en la página web de la Biblioteca Luis Ángel Arango de Banco de la República, 2009. <http://www.banrepcultural.org/adjuntos/francis-alys-politica-del-ensayo.pdf> (fecha de acceso: 7 septiembre 2012).

Filliou, Robert. *Lehren und Lernen als Auffuehrungskuenste. Teaching and Learning as Performance Arts*. Köln: Koenig, 1970.

Fo, Dario y Franca Rame. *Misterio bufo: juglaría popular*. Traducción de Carla Matteini. Madrid: Siruela, 2004.

Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Foucault, Michel. *Esto no es una pipa: ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1993.

———. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI, 1968.

———. "Topologías (dos conferencias radiofónicas)." *Fractal* XII, no. 48 (2010): 39-40. <http://www.fractal.com.mx/RevistaFractal48MichelFoucault.html> (fecha de acceso: 12 octubre 2010).

Gómez Mata, Oskar, Esperanza López, Txubio Fernández de Jáuregui y Peru C. Sabán. "Optimistic versus Pessimistic. En el fracaso está la solución." 2005.

Gómez Mata, Oskar, Esperanza López y Peru C. Sabán. *Kaïros, sisyphes et zombies. Textes et images*. Ginebra: L'Alakran, 2009.

Harren, Natilee. "La cédille qui ne finit pas: Robert Filliou, George Brecht, and Fluxus in Villefranche (deregulation version)." *Art & Education* <http://www.artandeducation.net/paper/la-cedille-qui-ne-finit-pas-robert-filliou-george-brecht-and-fluxus-in-villefranche/> (fecha de acceso: 14 octubre 2012).

Heiser, Jörg. "Walk on the wild side." *Frieze*, no. 69 (2002).

Jameson, Fredric. *Brecht and method*. London; New York: Verso, 1998.

*The Fluxus reader*. Edición de Ken Friedman. Chichester, West Sussex: Academy Editions, 1998.

Lacan, Jacques. *El seminario 3. Las psicosis*. Compilado por Jacques-Alain Miller. Buenos Aires: Paidós, 1981.

———. *Seminario 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Libros Tauro. [www.librostauro.com.ar](http://www.librostauro.com.ar).

———. "Séminaire IV. Le désir et son interprétation." *Séminaires Jacques Lacan, École Lacanienne de Psychanalyse*, <http://www.ecole-lacanienne.net/seminaireVI.php> (fecha de acceso: 24 agosto 2013).

Levy, Silvano. "Foucault on Magritte on Resemblance." *The Modern Language Review* 85, no. 1 (1990): 50-56. <http://www.jstor.org/stable/3732794> (fecha de acceso: 11 enero 2011).

Lorenzo, Analía. "Antología de un ambulante." <http://analialorenzo.blogspot.com/2006/04/entrevista-con-francis-als.html> (accessed July 4, 2010).

Medina, Cuauhtémoc. "Fable Power." en *Francis Alÿs*. Londres: Phaidon, 2007.

Meyer, James. "Francis Alÿs." *Artforum* 49, no. 3 (2010): 256-257.

Özmenek, Seyhan. "Dogville: Trier's America à la Brecht." *Journal of American Studies of Turkey*, no. 18 (2003): 85-92. <http://www.ake.ege.edu.tr/en/jast/Number18/seyhan.pdf> (fecha de acceso: 2 febrero 2010).

Patrick, Martin. "Snapshots from an Indefinite Vacation." *Afterimage* 34, no. 6 (2007): 8-11. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?>



direct=true&db=f3h&AN=25340868&loginpage=Login.asp&site=ehost- live (fecha de acceso: 4 enero 2011).

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

———. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia, octubre 2005.

———. "The emancipated spectator." *Artforum* 45, no. 7 (2007): 271-278.

———. "The Ethical Turn of Aesthetics and Politics." *Critical Horizons* 7, no. 1 (2006).

———. "In What Time Do We Live?" en *The State of Things*. Oslo; Londres: Office for Contemporary Art Norway; Koenig, 2012.

———. *La división de lo sensible: estética y política*. Traducción de Antonio Fernández Lera. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.  
<http://mesetas.net/?q=node/5> (fecha de acceso: 22 agosto 2012).

———. "La imagen intolerable." en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

———. "Las paradojas del arte político." en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

———. "Les nouvelles fictions du mal. À propos de Dogville, Elephant et Mystic River." *Cahiers du cinema*, no. 590 (2004): 94-96.

*Re-enactments*. México, 2000.

Reixa, Antón y Oskar Gómez Mata. "Cerebro Magullado 2: King Kong Fire." 2002.

Sánchez, José A. "El pensamiento y la carne." en *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Compilado por José A Sánchez. Cuenca: UCLM, 2006.

[http://artescenicass.uclm.es/archivos\\_subidos/textos/288/pensamientoycarne\\_jasanchez.pdf](http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/288/pensamientoycarne_jasanchez.pdf) (fecha de acceso: 12 octubre 2010).

———. *El teatro en el campo expandido*. Quaderns Portàtils 16. Barcelona: MACBA, 2008. [http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP\\_16\\_Sanchez.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20081110/QP_16_Sanchez.pdf).

———. *La libertad y las delicias: sobre Legaleón y L'Alakran, de Irún a Ginebra*. Madrid, 2009.

———. "Vivencias literarias del cine y del teatro." en *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*. Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat. Murcia: Centro Párraga, CENDEAC y Elèctrica Produccions, 2009.

Sánchez, José A. *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

Schøllhammer, K E. "A Walk in the Invisible City." *Knowledge, Technology, and Policy* 21, no. 3 (2008): doi:10.1007/s12130-008-9056-6.

Simons, Jan. *Playing the Waves. Lars von Trier's Game Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

Steiner, George. *En el castillo de Barba Azul: Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa, 2006.

Torres, David G. "What goes on in the street." en *Catalogue exhibition: The Last Clown*. Fundació La Caixa, junio 2000.  
<http://www.postmedia.net/alys/alysclown.htm> (fecha de acceso: 18 julio 2008).

Virno, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

von Trier, Lars y Stig Björkman. *Trier on von Trier*. Edición de Stig Björkman. Londres: Faber and Faber, 2003.

Weber, Samuel. *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

———. "Citability—of Gesture." en *Benjamin's -abilities*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2008.

Wirth, Andrzej y Marta Ulvaeus. "The Lehrstück As Performance." *TDR (1988-)* 43, no. 4 (1999): 113-121. <http://www.jstor.org/stable/1146799>.