

Un común por-venir

Ficcionalizar lo común en el cruce entre teatro e historia

Andrea de la Serna

Grado en Filosofía por la Universidad de Zaragoza
y Máster en Retos de la Filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona.
En la actualidad, trabajo como librera.

delasernaandrea@gmail.com

RESUMEN: Con este artículo me propongo pensar los límites entre realidad y ficción a partir del concepto deleuziano de pueblo por-venir (*peuple à venir*) y de las consideraciones de Jacques Rancière en torno al cruce entre teatro e historia, actor y espectador. A partir de ambos posicionamientos, se estudiará qué puede suponer ficcionalizar lo común y desde qué propuestas ontológicas puede plantearse. La tensión entre estética y política atravesará el texto, ayudándonos a pensar un concepto de lo común que no pase por un pensamiento de la representación ni por una consideración de lo histórico como el proceso de las grandes revoluciones. Para ello, se aludirá a la película *Marat/Sade* de Peter Brook, así como a otros documentales-ficción, que puedan aportarnos imágenes a la hora de pensar un común porvenir.

PALABRAS CLAVE: pueblo por-venir, común, historia, teatro, ontología, Peter Brook, Gilles Deleuze

1 De poemas selváticos y cuentos de buenas noches.

Trasladémonos, por unos minutos, al paisaje de los cuentos nocturnos, de las historias para irse a dormir, de los relatos que se cuentan alrededor de la estufa o de la cerveza derramada sobre la mesa de un bar. Los sueños que pueblan el silencio antes de la batalla, los personajes de ficción que alimentan nuestra historia, ésa que no está en los libros de manual, pero que nos sirve de fondo sin fondo sobre el que recorreremos camino. Todas esas historias que nos contamos para seguir en danza. Y es que los relatos no viven ni en el pasado ni en el presente, ni solo en las páginas de los libros, sino que se transmiten en los cuerpos vivos y constituyen aquello que conforma nuestra sensibilidad. Son, de alguna manera, el suelo poético que da vida a nuestra forma de relacionarnos y de estar con los demás. Ese fondo poético es el que irrumpe y transforma la vida en común, dibujando la experiencia política que tenemos de ésta, trastocando las coordenadas con que nos posicionamos en el mundo.

Hablar de las ficciones de lo común tiene que ver con todo esto. Preguntarnos por aquello que nos congrega y que nos hace-juntos transformando el paisaje común que habitamos, comenzando a vernos de un modo distinto. Por ejemplo, de Schiller a Brecht, algunos vieron en el teatro la capacidad pedagógica que tenía para transformar y educar estéticamente al hombre y a la sociedad, y muchos depositaron en él tanto confianzas como temores, pues podía ser un instrumento que nos convirtiera en mejores hombres, o mejores esclavos. En cualquier caso, al teatro se le otorgó la misión de forjar al hombre nuevo. Al mismo tiempo, los acontecimientos históricos se han vivido, muchas veces, por parte de sus agentes, como encarnaciones de revoluciones anteriores, donde se estarían repitiendo los sucesos pasados.

A partir de estas consideraciones, me pregunto: ¿en qué medida se relacionan el teatro y la historia? ¿No son acaso el teatro, como fuente de reflexiones estéticas, y la historia, como ejemplo de casos políticos, el campo cruzado por intereses diversos, cuya línea divisoria no podemos tener ya clara? Propongo pensar el terreno histórico concreto de nuestras vidas, ese suelo que funciona sobre una serie de posiciones culturales, económicas y sociales, como un escenario sobre el que producimos nuestras historias, precisamente, a partir de un conjunto de relatos que constituyen el fondo común de nuestras experiencias. Así, y como dice Jacques Rancière, «escribir la historia y escribir historias conciernen a un mismo sistema de verdad» (Rancière, 2014, 62). La ficción acude en nuestra ayuda para pensar lo real de otra forma: como algo que no está plenamente dado en acto, sino que tiene la potencia de ser producido y creado. En consecuencia, la historia puede pensarse como un teatro, con actores-espectadores que generan nuevos sentidos a partir de experiencias -políticas y estéticas- compartidas y narradas. Del mismo modo, el teatro, como productor de un espacio-tiempo capaz de congregar cuerpos, se nos aparece como un lugar de aparición de lo político.

A la hora de pensar lo histórico y lo estético de este modo, el concepto de “pueblo por-venir” de Gilles Deleuze tiene mucho que aportar. Dicha noción expresa la problemática estético-política que, ya en Hölderlin, y retomada con fuerza por Nietzsche, plantea el problema de conciliar la expresión diferencial de lo singular y su interrupción del sentido común histórico, con el plano de la vida en común y de la aceptación de una serie de valores y normas colectivos que doten de códigos a las formas de vida. Ante ello, el pueblo por-venir está allí donde, ya habiendo abandonado el cadáver del padre por no poder cargar más con él, la comunidad de los hermanos se da la mano y avanza, construyendo un porvenir, ajeno a las morales salvíficas y a las imposiciones del sentido común.

Una buena ilustración de esta serie de problemas la constituye la película de Peter Brook, *Marat/Sade*, llevada a la pantalla en 1967. El film está basado en la obra homónima metateatral que el director dirigió con la Royal Shakespeare Company, a partir de la dramaturgia original de Peter Weiss. Los acontecimientos que relata *Marat/Sade* tienen lugar en 1808, en el internado de Charenton, donde Sade estaba recluso y donde, de vez en cuando, le era permitido escribir obras de teatro que podían ser representadas por los propios internos. Así, como si fueran muñecas rusas, la película juega con tres tiempos: el de los hechos narrados y representados (el asesinato de Marat por la girondina Corday), el tiempo de la representación (en plena etapa napoleónica y, hasta cierto punto, contrarrevolucionaria), y la temporalidad del propio espectador. Por otra parte, el juego de representaciones también es complejo. Al tratarse de la filmación de una pieza teatral, la imagen de la representación puede desglosarse en varios niveles: la primera capa que corresponde al film, la segunda, que corresponde a la representación en Charenton, y la tercera, a la historia narrada por la propia representación de los internos.

Con una puesta en escena inspirada en las propuestas del teatro pobre de Grotowski, la película de Peter Brook provoca una reflexión que unos años más tarde llevará también Joaquim Jordà al cine documental, con *Monos como Becky*: ¿hasta qué punto la experiencia estética puede ser transformadora, y el arte sanador? ¿Hay una separación tan clara entre espectadores y actores? ¿Hasta dónde pueden llegar a cruzarse teatro e historia? ¿Puede acontecer lo común del hecho de su teatralización y de su producción poética?

En último lugar, como imagen que volverá una y otra vez para pensar el texto, me remito a esa escena final, donde la representación se resquebraja ante el golpe del happening, que abre la historia a un final inacabado y, quién sabe, si revolucionario, donde estética y política hacen su aparición conjunta.

2. Teatro e historia

La relación entre historia y teatro nos remite a la consideración sobre la producción colectiva y el estar-juntos. ¿En qué medida los acontecimientos históricos y políticos pueden llegar a producirse por transformaciones sensibles tras una experiencia estética?:

La teoría de la repetición histórica de Marx, tal y como aparece, especialmente, en el Dieciocho brumario, trata del siguiente principio que no parece haber sido comprendido lo suficiente por los historiadores: que la repetición en historia no es una analogía o un concepto de la reflexión del historiador, sino, más bien, una condición de la acción histórica misma [...] los actores, los agentes de la historia, sólo pueden crear a condición de identificarse con figuras del pasado: es en este sentido en que la historia es un teatro (Deleuze, 2014, 123) (1)

Si los agentes de la historia no pueden crear más que identificándose con figuras del pasado, entonces la historia es un teatro. Lo que propone Deleuze es una manera de entender su concepto de repetición, que tiene que ver con una concepción de la temporalidad, pues aquello que repite, repite diferentemente cada vez que es producido. Como en el teatro, no hay un pase que sea idéntico al anterior, pues cada uno encarna la novedad como diferencia. Del mismo modo, el acontecimiento revolucionario, que rompe con la historia, invoca y hace presente un tiempo pasado, sin por ello representarlo. Este tipo de transformaciones colectivas, que son capaces de romper con el sentido lineal histórico, son producción de diferencia en la medida en que el tiempo en que suceden no obedece a patrones. Es un tiempo vacío, pues es apertura en sí mismo, pero preñado de una heterogeneidad de sentidos, y por ello capaz de hacer proliferar lo múltiple frente a la tiranía del sentido impuesto. Entonces, repetir no es representar, sino que la repetición es una conexión con el tiempo del porvenir (del acontecimiento) y, en esta medida, cada acontecimiento baila con aquellos otros que también hicieron que el tiempo se saliera de sus goznes. Por ello, ficcionalizar lo común no pasa por invocar un común ya constituido, bajo la forma de un sujeto histórico o de un sesgo poblacional, sino que consiste en volver a producirlo de nuevo, creando las condiciones espacio-temporales que lo hagan respirar.

Volvamos a nuestras historias nocturnas que despiertan a guerrilleros en diferentes partes del mundo. Cada proceso revolucionario tiene sus cuentos detrás, los personajes que los inspiran. Si dejamos de distinguir entre los personajes históricos y los de cuento, entre Robespierre o Robin Hood, Jenny la de los piratas o V de Vendetta, vemos hasta qué punto la identificación con estos personajes puede llegar a producir efectos de realidad muy similares (2). Pensemos en *Marat/Sade*. Los internos teatralizan unos hechos históricos, encarnando a personajes que, no tan lejanos de ellos en el tiempo cronológico, fueron actores de la Revolución Francesa. No me interesan tanto los personajes principales (Corday o Marat), como todos esos personajes que encarnan el papel del pueblo. Rostros anónimos, y tanto más anónimos cuanto que los cuerpos que los sostienen llevan tiempo olvidados en los rincones de Charenton, tildados de locos y maníacos, excluidos de quien puede ser llamado ciudadano. Igual que el pueblo francés que vino a reclamar sus derechos en la Bastilla. En definitiva, todos ellos irrepresentables, por no tener cabida en la vida política y social de la ciudad. Tanto aquellos -el pueblo en armas que reclama sus derechos políticos-, como estos -los locos que son excluidos del mundo-, se encuentran en el escenario del teatro y, unos en la Bastilla y otros en los baños de Charenton, claman juntos reclamando su parte:

We've got nothing / Always had nothing / Nothing but holes / Millions of them / Living in holes / dying in holes / holes in our bellies / and holes in our clothes

Marat! We are poor! / and the poor stay poor / Marat don't make us wait anymore / We want our rights, and we don't care how! / We want our revolution... right now! :

https://www.youtube.com/watch?v=azTAMrLYF4s&list=PLb8uQwIRu97M0ZEt6OjNvsjl3a6_PJsSm&index=5 (Brook, 1967)

Los internos, inspirados por el pueblo francés de la Revolución, no llevan a cabo una mera representación de lo acontecido, sino que rompen con la línea histórica del tiempo por la cual son capaces de constituir un común. El porvenir, que no refiere al futuro -pues el pueblo nunca viene del futuro, y poco vale quedarse sentado esperándolo-, sino al devenir, es el modo temporal en el que esta colectividad toma consistencia. Así, los cuerpos de los internos consiguen expresar una verdad poética que pasa por encima de la censura del gerente, y al mismo tiempo esta verdad les revela un sentido político nuevo, bajo la forma de un estar juntos de la cual, hasta entonces, habían estado excluidos: https://www.youtube.com/watch?v=r8YXaYzMMBE&index=6&list=PLb8uQwIRu97M0ZEt6OjNvsjl3a6_PJsSm (Brook, 1967)

Es en este sentido en que el teatro puede funcionar como un espacio revelador de una verdad con consecuencias políticas, para el que actúa y para el que contempla, y no como un espacio de apariencia y representación vacías.

3 Un pueblo por-venir...

Ven. Yo haré indisoluble el continente,
 Crearé la más espléndida raza que haya iluminado el sol,
 Crearé tierras divinas, magnéticas,
 Con el amor de los camaradas,
 Con el amor para siempre de los camaradas.

Whitman, *Hojas de hierba*

El concepto de pueblo por-venir (*peuple à venir*) mezcla, en el pensamiento de Deleuze, la interesante problemática estética y política con la noción de acontecimiento (Núñez, 2010). En un precioso capítulo de *Critique et Clinique*, dedicado al *Bartleby* de Herman Melville, Deleuze hace un recorrido por la literatura angloamericana conectándola con el pragmatismo filosófico y con los inicios de la revolución soviética. Esta última, como la americana, también buscaba ese hombre nuevo que, habiéndose deshecho de la figura del padre político, inauguraba la época de los camaradas. Para Deleuze, el caso americano, de la mano de Melville, Whitman o Kerouac, se ilustra en el patchwork de nacionalidades y de Estados federados de los que da cuenta la literatura angloamericana, una literatura que escribe sobre el suelo de los vagabundos, de los beatniks y piratas, pero también del frágil *Bartleby*. De este modo, la lengua fragmentaria que la poesía norteamericana construye, y que es capaz de hablar por muchas lenguas, enlaza con el concepto de “pueblo por-venir”, en el sentido en que anuncia un nuevo universalismo, uno que ya no pasa por el modelo europeo de la filiación paterna, sino por los libres vínculos que se establecen entre los amigos y los camaradas: «Liberar al hombre de la función paterna, hacer que nazca el hombre nuevo o el hombre sin particularidades, reunir el original y la humanidad constituyendo una sociedad de hermanos como nueva universalidad» (Deleuze, 1993: 108).

Un capítulo que comienza hablando, con estos términos, de la necesidad de forjar una nueva universalidad y que concluye anunciando al pueblo por-venir, nos da algunas pistas de lo que implica ficcionalizar lo común. Como se ha dicho, lo común no es representable, sino que se crea poética y políticamente transformando la experiencia humana y generando estructuras nuevas para la sensibilidad. El pueblo por-venir es el pueblo que falta, en la medida en que escapa de las estructuras que le exigen un determinado modo de apariencia, pero también desafía a aquéllas que pretenden invisibilizarlo. Por lo tanto, la noción de pueblo no apela a un pueblo dado previamente, sino que es un pueblo que nunca está donde se le exige, pero que no por ello deja de aspirar a una nueva universalidad, no dada ya bajo la

forma de un conglomerado moral, sino más bien de una afirmación alegre y creativa. Se trata de una unión mucho más especial, la unión que surge de la divergencia.

Por otra parte, este pueblo tiene continuidad con la manera deleuzeana de entender la temporalidad, que está en relación con su idea del acontecimiento. El acontecimiento es la temporalidad no cronológica que, por lo tanto, no *pasa*, sino que crea. El tiempo del acontecimiento es un tiempo creador, la explicitación del devenir inmanente, que no se entiende en sentido lineal (como un presente que se superpone al pasado), ni como un tiempo futuro al que aspirar según un proyecto ideal. El acontecimiento irrumpe y genera una apertura de sentidos. Así, se abre un acceso a una realidad multidimensional: no todo lo real está en acto, ya dado, sino que el mundo también atesora virtualidades constituyentes que, aquí y ahora, pueden ser activadas. ¿En qué sentido el pueblo por-venir puede ser la expresión de esas virtualidades constituyentes (3)?

Entiendo que la virtud de pensar lo virtual como algo real, y no como algo posible, es que apoya un modo de ver el mundo por el cual las potencias de su transformación están ya contenidas en él, están ya habitando nuestro presente, y lo único que nos exigen es que aprendamos a localizarlas, y las traigamos al acto mediante una empresa de creación. Nunca se ha tratado de otra cosa: el acto de creación es una fábrica de mundos y de multitudes, lo importante es que esas potencias adquieran unas claves espacio-temporales donde puedan *tomar cuerpo* y *encarnarse*. Así, esta tarea consiste en una ontología bicéfala, estético-política, pues en la creación de nuevas formas de vida que convivan y resistan en el presente, está la necesidad de creación de tiempos y espacios que transformen la sensibilidad estética.

Regresando a *Marat/Sade*, la escena final puede darnos la clave de comprensión de este párrafo. También es aquí, precisamente, cuando más interés tiene poner en relación la película de Brook con *Monos como Becky* de Jordà, pues en ambos films hay una reflexión sobre las consecuencias que puede tener a veces experimentar con el juego de roles, teatralizar situaciones imposibles, encarnar a personajes que se suponían muertos o dar cuerpo a discursos que duelen. Así, un interno en el film de Jordà dando vida a Egas Moniz tiene algo en común con un loco de Brook teatralizando a un revolucionario francés. En ambos casos hay un desencaje en el reparto de lo sensible (4) que, al jugar con las posiciones sociales y políticas, al cambiarlas de sitio, favorece una transformación estética. Pareciera haber una línea de comunicación dislocada, como un teléfono roto, que conecta a los locos de Charenton con los revolucionarios de 1789. No llega una información completa, no se llega a escuchar todo, hay un agujero de incomunicación que hace que algo cambie entre los unos y los otros y, sin embargo, mantienen algo en común, como un gesto o una simpatía. Ambos están invocando esa temporalidad del acontecimiento, creadora y afirmativa, que hace aparecer al pueblo sublevado en los baños de Charenton.

En la última escena del film, esa apertura se hace patente:

<https://www.youtube.com/watch?v=VKI7BJXTKxM&index=19&list=PLC6FB7E8BFBFA3C3A> (Brook, 1967)

4 El devenir-revolucionario de la gente.

La cuestión del futuro de la revolución es una mala cuestión, pues en tanto que uno se la plantea hay muchas personas que no devienen revolucionarias. Está hecha precisamente para eso, para impedir la cuestión del devenir-revolucionario de las personas, a todos los niveles, en cualquier lugar (Deleuze y Parnet, 2013, 166)

En efecto, muchos han sido los que han enfocado la filosofía política como aquello que debía hablar sobre los grandes procesos revolucionarios, entendiéndolos como cambios alquímicos prestos a dejar atrás lo viejo, trayendo con ellos una nueva etapa de alegría y prosperidad. Sin embargo, no tantos han escrito sobre los procesos de transformación que producen subjetividades, ya no solo resistentes a los tiempos y espacios hegemónicos, sino también creadores de nuevas posibilidades de vida. La emancipación, entendida tras este vuelco de la perspectiva, no es ya un salto entre dos precipicios que se abre a una nueva época, sino que es un conjunto de transformaciones en conexión que generan procesos de subjetivación y cambios en las coordenadas de nuestra sensibilidad, y se traducen en maneras diferentes de vivir y de relacionarnos con los demás. Es por ello que el pueblo por-venir no es el pueblo del futuro, sino el pueblo en devenir, para el cual hay que sembrar de la misma manera que siembra un poeta, lanzando sus versos al porvenir, alimentando esa transformación que escriba y se inscriba en la materialidad del mundo.

Para ello, de nuevo, pensar lo real contra lo posible consiste en extraer y potenciar los espacios y los tiempos capaces de conectar con un devenir-revolucionario. No ya depositar las esperanzas de la revolución en un futuro horizonte, sino generar las condiciones para darnos, nosotros, el horizonte que queramos. Para ello, restituir la confianza en las fuerzas virtuales del presente es tan importante como ayudarlas a respirar: allí donde se mapee un desvío constituyente potenciarlo, organizar encuentros, estar siempre al acecho y trabajando para avivar la inactualidad del porvenir. No es el futuro de la revolución lo que hay que pensar, pues desde este prisma las revoluciones siempre son traicionadas. Lo que es, sin embargo, digno de atención son las posibilidades revolucionarias que ya se están haciendo posibles, los efectivos devenires-revolucionarios de la gente.

Sobre esta cuestión, no sólo los films de Brook, sino también los documentales-ficción de Joaquim Jordà o de Basilio Martín Patino arrojan luz sobre otros modos de pensar estos procesos en relación con la ficción. Lo interesante es que ponen en marcha una reflexión que ya no excluye lo real de lo ficticio sino que, como vengo diciendo, muestra la ficción como una parte componente más de la realidad, igualmente capaz de generar efectos de realidad y potenciar devenires. Este realismo de ficción es necesario para pensar el devenir-revolucionario al que refiere Deleuze. Es ésta una propuesta que ya no piensa la historia como el proceso de las Grandes Revoluciones, guiadas por sujetos políticos constituidos (determinados, en este caso, por su situación en el sistema de producción, estudiados bajo una fuerte caracterización sociológica y económica). Si, como afirma Rancière, «lo real debe ser ficcionalizado para ser pensado» (Rancière, 2014, 61) -a lo cual yo añadiría que también debe ser experimentado-, entonces crear una sensibilidad para lo común, dotarnos de imágenes y palabras que nos ayuden a producir esos espacios y tiempos por-venir y por crear, es una tarea que se extrae de las consecuencias de este texto.

En Charenton, cuando los internos salen de sus celdas y se encuentran en el baño para teatralizar el proceso revolucionario, crean entre ellos, en el tiempo y el espacio que les da el teatro, una posibilidad real que les permite encontrarse. El teatro les permite crear una suerte de vacío pleno, que posibilita el surgimiento de una multiplicidad de sentidos y de ideas. Para que esta revelación del pensamiento se produzca, para que la idea revolucionaria pueda brotar, primero hay que crear esa apertura que fabrique las condiciones para una nueva crítica. En ese espacio abierto donde prolifera la sublevación, la violencia del nuevo pensamiento acontece en los límites del lenguaje, allí donde ya no se representa más y la escritura se vive; y, entonces, surge el cuerpo. Es ese vacío que genera el teatro, donde la palabra se encarna y se vive, el que permite que el espacio se llene de cuerpos y, como ya dijo Spinoza, nadie sabe lo que puede un cuerpo.



Como consecuencia de todo esto y una vez dilucidadas las condiciones estético-políticas para el surgimiento de un pueblo por-venir, queda pensar sobre las relaciones que se dan en ese espacio entre los cuerpos que encarnan las ficciones. Los retos y las preguntas que quedan abiertas a partir de ahora tienen que ver con lo que sucede entre los cuerpos en ese proceso de transformación. En definitiva, si los cuerpos son los que encarnan el tiempo y el espacio, así como los encargados de producirlos, son ellos los que cobran importancia a partir de ahora. Son los cuerpos, en tanto en cuanto atesoran la potencialidad transformadora de la vida, los que plantean un nuevo reto a la hora de pensar los problemas estéticos y políticos que nos ocupan. Pues es en los cuerpos y en su escalada al límite donde aflora una expresión poética y donde se dice una verdad que anima y reaviva a los que antes estaban muertos en vida.

Notas

(1) Para los textos que han sido trabajados en francés (Diferencia y repetición y Crítica y clínica), la traducción es mía y la referencia corresponde a la edición francesa. En la bibliografía se indicará la correspondiente edición en castellano.

(2) Sobre activismo-ficción, y cómo se ha recurrido a personajes de la cultura popular – sobre todo del mundo del cómic, como V de Vendetta -, se aconseja ver el documental “Activismo y Ficción”, que habla de la apropiación activista de estos personajes para conglomerar a las clases populares en torno al movimiento y, así, producir un común. Estos fenómenos fueron recurrentes en movimientos de América Latina.

(3) Entiéndase por virtualidad constituyente la capacidad ontológica que poseen algunas dimensiones de lo real de constituir Ser. Es un modo de existencia que no habita el plano de los entes, de lo ya actualizado, sino que permanece en un estado de potencialidad latente que se activa por un acto de creación.

(4) Entiéndase por “reparto de lo sensible”, un concepto de Jacques Rancière, una determinada ordenación, como si

se tratara de una clave de bóveda, del marco de lo decible, lo pensable y lo visible. Cf.: RANCIÈRE, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible*, Buenos Aires, Prometeo.

Bibliografía

DELEUZE, Gilles (2014), *Différence et répétition*. París, PUF. [trad. cast.: DELEUZE, Gilles (2012), Diferencia y repetición, trad. M. S. Delpy y H. Beccacece, Buenos Aires, Amorrortu]_____, (1993), *Critique et clinique*, París, Éditions de Minuit [trad. cast. :Deleuze, Gilles (2016), Crítica y clínica, trad. Thomas Kauf, Madrid, Anagrama]

DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (2013), *Diálogos*, trad. J. Vázquez Pérez, Valencia, PreTextos.

NÚÑEZ, Amanda (2010), "Gilles Deleuze. Pensar el porvenir", *Daimon*, 3, pp. 107-115.

RANCIÈRE, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible*, trad. Mónica Padró, Buenos Aires, Prometeo.

Filmografía

Marat/Sade (Peter BROOK, 1967)

ARTÍCULO

ISSN:2173-0040

#SEIS

re-*vis*iones

10

ARTÍCULO

ISSN:2173-0040

#SEIS

re-*vis*iones

11