

Que é teatro resoante?

Manuel Cebral Loureda

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO *Teatro Resoante* –agora na rede teatro LUZ <<http://teatroluz.es>> comeza sendo un proxecto de innovación pedagóxica no que se procura implementar a docencia e os procesos cognitivos seriais e logocéntricos con procesos doutra orde, máis vencellados ao estético, espacial, simultáneo, corporal, intuitivo. Facemos referencia, nas primeiras fundamentacións do proxecto, á división de rexións e competencias cerebrais –hemisferio esquerdo/dereito– e aos diferentes modos de elaborar a información que implica. Fronte a una lección explicativa, segundo causas-efectos, un teatro –espazo do simulacro– resoante; isto é: onde a relación entre causa e efecto non está clara, senón que se rexe por outros valores e parámetros que os da lóxica formal/racional. Unha resonancia, un eco, unha repetición e unha diferenza xerada no mesmo proceso produtivo.

PALABRAS CHAVE: espazo, simulacro, teatro resoante.

ABSTRACT *Resonant Theater* (now in the theater network LIGHT <<http://teatroluz.es>> begins as a teaching innovation project which seeks to implement teaching and cognitive processes serial and logocentric with processes of another order, more linked to the aesthetic, spatial, simultaneous body and intuitive. We refer, in the first foundations of the project, the division of powers brain regions –left brain / right– and the different ways of processing the information involved. Faced with an explanatory lecture, by cause-effect, a theater –space simulation– resonant, that is where the relationship between cause and effect is not clear, but it is governed by other values and parameters that formal logic / rational. Resonance, an echo, a repetition and difference generated in the production process.

KEYWORDS: resonant theatre, simulation, space.

Houbo (Hegel, Sartre) a filosofía-novela; houbo a filosofía-meditación (Descartes-Heidegger). Velaquí, despois de Zaratustra, o retorno da filosofía-teatro.

En absoluto reflexión sobre o teatro; en absoluto teatro cargado de significacións.

Senón unha filosofía convertida en escena, personaxes, signos, repetición dun acontecemento único e que non se reproduce xamais.

Michel Foucault, *Ariadna colgouse*.

Teatro resoante –agora na rede *teatro LUZ* <<http://teatroluz.es>> comeza sendo un proxecto de innovación pedagóxica no que se procura implementar a docencia, e os procesos cognitivos seriais e logocéntricos, con procesos doutra orde, máis vencellados ao estético, espacial, simultáneo, corporal, intuitivo. Facemos referencia, nas primeiras fundamentacións do proxecto, á división de rexións e competencias cerebrais –hemisferio esquerdo/dereito– e aos diferentes modos de elaborar a información que implica. Fronte a una lección explicativa, segundo causas-efectos, un teatro –espazo do simulacro– resoante, isto é, onde a relación entre causa e efecto non está clara, senón que se rexe por outros valores e parámetros que os da lóxica formal/racional. Unha resonancia, un eco, unha *repetición* e unha *diferenza* xerada no mesmo proceso produtivo.

78

Teatro resoante sería un espazo imaxinario, poboado por dispositivos que dalgún modo nos internasen nunha temática, un autor, unha época. Caeríamos así nunha sorte de recreación dos “espíritos da época”, case ao modo hegeliano, historicista e, polo mesmo, sempre cunha distancia insalvável con respecto ao presente, ao que acontece a día de hoxe, aquilo que verdadeiramente nos ocupa e preocupa, alén do mero conto histórico? Se cadra, esa foi unha das primeiras trabas e retos para concibir o noso teatro. Por iso, o teatro resoante tiña que selo ao mesmo tempo que en relación coa súa lóxica e dinámica produtiva, tamén en relación coa nosa época, co noso momento, como potencia do presente; en lugar de actualización. Efectivamente: non actualizar os temas ou épocas pasadas no presente, senón ver de que modo están contidos na nosa actualidade sen que por iso fagamos unha actualización dos contidos. Teremos que escoller textos pasados, da tradición, mais que, postos en segundo que circunstancias e contextos, segundo a súa roupaxe, nos falasen, nos ferisen, nos afectasen doutro modo. Atopar a vibración exacta na que estes textos producisen en nós unha reterritorialización case insoportábel; e por iso mesmo, unha desterritorialización. Levalos a un punto impredicíbel, inesperado, onde o eco da tradición soa con tanta forza que estoupa ante os nosos ollos, cambia a nosa mirada, esíxenos apartala por un momento do que se nos amosa e mirar ao noso lado.

Así, no primeiro relato adaptado, *A caverna de Platón* <www.teatroluz.es/index.php?option=com_content&view=section&id=5&Itemid=57> trátase precisamente este aspecto. @s pres@s están obrigad@s a mirar de fronte e a non apartar a mirada do correlato que se lles amosa ao fondo da pantalla:

na caverna, no simulacro. Se ben, esta é a descrición que nos ofrece Platón e, dalgún modo, a valoración que se desprende do mesmo, consideramos –non somos os únicos!– que o relato tiña –e ten– outras potencialidades, virtualidades –valla a redundancia. Que casualidade, que sendo Platón, en gran medida, o pai da tradición occidental, e o seu racionalismo, esencialismo, etc., porén, conteña á súa vez, o relato por excelencia onde se presenta, quizais mellor que en ningún, a noción de simulacro. Gran paradoxo do destino! Platón describe, neste relato, unha maquinaria extraordinariamente semellante ao cinema que posteriormente inventan os irmáns Lumière e que revolucionará a produción cultural do século XX, incluso a sociedade mesma, a un nivel non só de comunicación, senón tamén estético, estereotípico, inconsciente, desexante.

Consultamos máis bibliografía e atopámonos, por exemplo, con máis vínculos interesantes. No seu estudo *En los oscuros lugares del saber*, Peter Kingsley propón que Parménides, cuñado como pai da lóxica racional/formal occidental, e dentro desa mesma tradición, pai –para moitos– da filosofía platónica, referente ao Ser como univocidade estática ontolóxica, non o era tanto. Parménides seica estaba tamén interesado na outra vía –a da morte, máis que a da opinión– que normalmente se menospreza ou infravalora no seu poema. Como xa outros moitos teñen indicado, os presocráticos non eran filósofos nun sentido de oficina, escritorio, etc., senón á súa vez médicos, políticos, incluso unha sorte de xamáns. Neste senso, *En los oscuros lugares del saber* danse datos arqueolóxicos sobre todo de por que o poema de Parménides debería entenderse no contexto desas prácticas: rituais en covas –cavernas!– ou lugares arcanos cunha natureza impactante: acantilados, fortes paisaxes, etc. Neses lugares, o ritual de Parménides consistía na permanencia, efectivamente, en posición fetal, coa orella pegada ao chan, inmóbiles, case coma pedras, afrontando os nosos medos e alporizamentos máis íntimos e soterrados, baleirando todo o entretemento que nos separa daquilo que nos doe, temor, evasión, mirar para outro lado... Que curiosos de novo! que xustamente agora a nosa caverna televisiva se asocia coa industria do entretemento!

Baixo esa sospeita, de que había conexións non tomadas o suficientemente en serio, así como unha vontade irresistible de darlle outra magnitude á nosa tradición e pensamento occidental, comezamos a probar vínculos, a forzar un pouco as situacións. Ao cabo, xa o mesmo Heidegger nos daba algo –ou

moita se cabe– a razón: unha das súas teses básicas era que a diferenza Parménides/Heráclito non era tanta como a tradición afirmara, que había máis conexións entre o aparente inmovilismo e o movemento respectivos. Que ambos os dous facían unha virada ontolóxica cara á causa das causas e entendían o principio alén das súas connotacións físicas como algo propiamente doutra orde, etc. E sobre todo iso, quixemos montar *A caverna de Platón* como un espazo desta orde: xamánico, inconsciente, poboado de sombras e razóns non máis que larvarias. Cun discurso incipiente, evocativo máis que nada, onde estivese moi presente o corpo e dende onde o resto do discurso platónico quedase en suspenso. Isto é importante tamén: non desacreditar por iso o discurso platónico, senón esbozar un espazo que sen desacreditalo o permitise todo, practicamente; até o seu contrario. Ou dito doutra forma: levar a Platón á súa antítese, á caverna, a un espazo virtual, simulado, físico, onde os *performers* sobre todo empregan o chan para moverse. Digamos con Deleuze: acantoar a Platón e aínda así ver o que queda, o que se salva, rescatar deste modo o seu máximo abstracto.

80

Este espazo resultou ser un Teatro da Crueldade. Certamente, seguindo os preceptos de Artaud viamos como moito do que se pretendía comezaba a funcionar. De feito, Artaud, coa súa concepción dun teatro que nos obrigase a pensar, a afrontar o insoportábel do pensamento, un teatro no que o efémero e o signo máis superficial estivese en contacto co máis profundo e ontolóxico da existencia, achegábase moito a esta contraefectuación de *A caverna* que nós pretendíamos. É dicir: 1º) unha ontoloxía afrontada dende o simulacro; 2º) esa ontoloxía non era meramente coñecemento e información sen afecto, senón algo que toca e fere o máis profundo da nosa existencia e polo tanto re(des)configura a nosa relación co espazo-tempo máis inmediato. Por riba en Artaud había notas tales como que había que fuxir da frontalidade escenográfica, facer cadeiras móbiles, reutilizar vellas estancias como teatros. Todo isto nos levou a pensar que a caverna non sería senón iso: que xa o tiñamos coma quen di todo montado, feito. Sinxelamente había que readaptar espazos nos IES, sacar as cadeiras, facer un espazo móbil, recrear a caverna de Platón como espazo onde se cuestiona a noción do lectivo fronte ao meramente visual, auditivo, físico.

E así, sacamos o primeiro vídeo: unha superposición do texto de *A caverna de Platón* sobre imaxes do televisor onde ademais hai unha saída fóra da caverna gravada nunha espectacular paisaxe galega: a cova das choias no

Courel. Evidentemente, para a execución cinematográfica contamos con outro grande aliado que até o de agora apenas mencionamos: Gilles Deleuze. Ao seu través, conectamos por unha banda con Artaud, mais por outra tamén con Platón. Porque para Deleuze, se ben toda a súa filosofía confesa que é un anti-platonismo, ao mesmo tempo confesa que Platón está moi preto dunha fórmula convincente, e que mecanismos como os da anamnese ou mesmo a dialéctica se achegan moito a unha noción de diferenza inmanente tal como el a defende. Agora ben, sempre nalgún momento en Platón se acredita unha xeneralidade que impide toda a potencia sen referencia da singularidade e, por iso, a forza do simulacro sen alusión a un orixinal. Todo isto, e máis, estaba en Deleuze, como por exemplo toda a súa concepción do cinema: *imaxe-movemento* e *imaxe-tempo*.

Na súa concepción da imaxe-tempo, Deleuze destaca a produción dun tipo de imaxe que se volverá clave, dividida á súa vez en dúas: o *opsygnó* e o *sonsygnó*. O *opsygnó* é a imaxe óptica pura que se desprende da lóxica causa-efecto da montaxe –ou digamos que se desprende da trama como presentación-nó-desenlace– e introduce o fragmentario que vale por si mesmo. Un *opsygnó* e/ou *sonsygnó* emancípase e adquire independencia a respecto da cadea sensoriomotriz na que se basea a imaxe-movemento do cinema clásico. Agora xa, o cinema, en vez de retratar accións que ocorren nun mundo externo, espazo-temporalmente situado e realista neste senso –representativo, etc.–, fai perder as súas coordenadas e referencias e a imaxe adquire valor e importancia por si mesma, neste desprendemento que toca e afecta o cerebro mesmo e a súa lóxica produtiva, non afecta tanto a cadea das cousas, senón aos procesos de pensamento –nunha argumentación moi artaudiana tamén. De aquí sacamos que *A caverna* de Platón tiña que basearse neste tipo de imaxe onde as interrupcións de súpeto tivesen unha importancia argumental. Así foi como a pantalla de neve (tv desintonizada <www.youtube.com/watch?v=jfJBTXVuWyA> ou o asubío agudo da carta de axuste, coa pantalla de banda de cores asociada <www.youtube.com/watch?v=okZtAykC8h8>, serviron, non só de transicións escénicas, senón que incluso son xeradoras de contidos, articuladoras de movementos dos *performers* e sentido da posta en escena. Debuxan toda unha escenografía inmaterial que evidencia, ao mesmo tempo, os dispositivos operativos da TV, a súa capacidade de dispersión, irrupción, interrupción, atordamento, axustamento, etc. Hai aquí toda unha serie de calidades e matices xeradas por estes dispositivos que estudamos e traballamos de feito na *performance*.

A partir de aquí van xurdindo outros traballos no seo de Teatro Resoante que se envorcarán tamén na rede como *teatro luz* –cuestións artísticas– e que seguirán versando e abrindo liñas de investigación e produción cognitiva a partir do até aquí esbozado. Así, xorde rapidamente un traballo, en forma de sesións VJ cinema, a base de experimentar e comprobar, sobre todo, as posibilidades e potencialidades dun aparello relativamente sinxelo como é un software de VJ –videomestura en directo. En *VJ Historia do Cinema* <www.teatroluz.es/index.php?option=com_content&view=category&id=77&Itemid=89> seguimos os estudos que fai Deleuze sobre cinema, mais dámoslles este formato de videomestura do que estamos a falar, o cal nos achegaba dun modo moi inmediato, ao que Godard fai nas súas *Histoire(s) du cinema*. Esa superposición de capas nas que ao mesmo tempo vemos, lemos, escoitamos. Unha sesión na que as cousas se explican, mais ao mesmo tempo se implican e fan resonancias entre si. Que a pantalla teña un carácter lectivo, iso era fundamental neste proxecto, ao mesmo tempo que desenvolvía ese aspecto xa contido en *A caverna de Platón*. E quizais, sobre todo, que pasaba con o cinema? Por que e como ese acontecer no seo da cultura occidental? Como trastorna os seus –nosos– supostos? Ofrece efectivamente un novo paradigma cognitivo como insinúa Deleuze a través de Bergson? Pode chegar ás capas do inconsciente como pretendían os surrealistas? E incluso: que relación mantén coa historia, coa memoria, coa visión do exterior, a(s) colonización(s)? Non sabemos até que punto o cinema nos invita a recordar, e nos axuda, ou pola contra nos impón un imaxinario imposto polas industrias...

E xorde neste contexto, nesta investigación, un terceiro proxecto: *tarOt esquizoanAlise* <www.teatroluz.es/index.php?option=com_content&view=category&id=74&Itemid=87>, un proxecto con cámaras web, nun espazo videovixiado, a medio camiño entre a *performance* e un taller de varios días sobre estas nocións: corpo, memoria, creatividade. A través das cámaras configuramos un novo espazo teatral no que a tecnoloxía nos permite diferenciar mellor as variadas intensidades dos seus subespazos —por así dicilo: o espazo imaxinario ou interior, o espazo inmediato do propio corpo, o espazo medio de acción (na imaxe-movemento, por exemplo), o espazo total ou escénico ante quen está sempre o *performer*, actor, bailarín. Poderíase dicir moito á súa vez sobre este proxecto, tanto como até agora ou máis. Non hai tempo, nin espazo. Pódense consultar os arquivos na web. Mais queda presentada aquí a proposta no marco xeral do proxecto teatro resoante/teatro luz.

E nesta liña seguimos coa intención de facer próximos traballos con textos de Hegel, Descartes e Nietzsche como liña curricular do proxecto. Tamén se pode consultar todo isto na web. En xeral, habería moito que dicir sobre o famoso “cambio de paradigma” e a relación do mesmo coas novas tecnoloxías. Seguindo en gran medida a McLuhan, gústanos pensar que xa había tecnoloxías anteriores á escritura, é dicir, formas de relacionarse coa “materia cognitiva”. A escritura, como nova tecnoloxía, cambia a nosa forma de coñecer e sobre todo recordar, acudindo ao texto escrito en vez de, por exemplo, á tradición oral. Agora ben, mediante o audiovisual e as novas tecnoloxías desta era á que estanos chegando, que suplantán a escritura e entre as que está internet, por suposto, que novo tipo de coñecemento se xera? que novo tipo de sociedade da información? que novo tipo de memoria, cando hai arquivos sonoros, visuais, etc., de multitude de eventos, acontecementos? Dende logo, estes novos rexistros e arquivos alteran a capacidade de apropiación exclusiva que, polo xeral, os poderes oficiais fan da historia, como unha interesada versión oficial dos feitos. A historia cóntana os vencedores.

Como alteran as novas tecnoloxías a reinterpretación da historia, do pasado, da tradición? Neste senso, introducimos un (case) novo termo: o da hermÉTICa. Seguimos á esquizoanálise cando nos di que a hermenéutica segue interpretando e que, certamente, non se trata de interpretar. A hermenéutica segue, en gran medida, conservando o *cógito* e o logocentrismo, mentres que do que se trata na esquizoanálise é de producir, activar as máquinas desexantes, liberadas da apropiación sistemática do capital e o Estado (o Imperio, dirían outr@s). Neste senso, a hermÉTICa, rexeita en gran medida esa infinita reinterpretación que si permite a hermenéutica, e asume o pechado como prego da conciencia (*pechar o fóra* é a fórmula de Foucault), mais ao mesmo tempo asume que hai unhas *tecnoloxías do eu* (Foucault, de novo). As TIC condicionan o noso pensar, o noso corpo, a nosa relación co espazo e co tempo, a relación entre o analóxico e o dixital. Todos estes ámbitos poden ser obxectos dun teatro por vir, que non é burgués no sentido de psicolóxico ou representativo, un teatro ancestral, vencellado incluso ao territorio, á arquitectura, á medicina, á política tamén, por suposto.

Manuel Cebral Loureda