

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 12, Núm. 20

octubre 2021-marzo 2022

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Este obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

Miroslava Salcido*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, México.
e-mail: filomedusa@hotmail.com

Recibido: 20 de octubre de 2020

Aceptado: 24 de mayo de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2688

Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

Resumen

El grupo de investigación Hydra Transfilosofía Escénica trabaja en los intersticios entre la metáfora y el concepto, el acontecimiento y la teoría. Desde el trabajo interdisciplinario, triangula el seminario teórico, la escritura de textos académicos y el arte acción, en busca de un desarrollo orgánico de ideas, de un pensamiento sostenido en los juegos del cuerpo. El presente artículo aborda las problemáticas teóricas a las que arroja el concepto de transfilosofía escénica, como propio de un discurso que se articula de manera escénico-teórica, asumiendo al arte acción como una toma de postura: el arte como experimento filosofante.

Palabras clave: acontecimiento; complejidad; teatralidad; performatividad; teoría.

Performance transphilosophy: conceptual becoming of the body and Situationist writing

Abstract

The Hydra Transfilosofía Escénica research group works in the interstices between metaphor and concept, event and theory, with an interdisciplinary approach. The group brings together a theoretical seminar, the writing of academic texts and action art interventions, in search of an organic development of ideas sustained by a ludic approach to the body. This article addresses the theoretical challenges posed by concept of performance transphilosophy, assuming action art as a stance, and art as a philosophical experiment.

Keywords: event; complexity; theatricality; performativity; theory.



Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista

No hay hechos, sólo interpretaciones
F. Nietzsche

El *trans* de la filosofía

El grupo de investigación y arte acción Hydra Transfilosofía Escénica¹ nació una tarde nublada del año 2015, en el quinto nivel de una torre en la Ciudad de México, a la altura de un diálogo repentinamente silenciado por el frío soplo del viento. Iniciamos los trabajos a partir de la pregunta sobre qué significa pensar filosóficamente al teatro y en el teatro. De allí se estableció un seminario que fue el umbral de una serie de diálogos, textos y acontecimientos que entablaron su propia batalla contra la amenazante derrota del

¹ Bajo la dirección de Miroslava Salcido y con la permanencia de Manuel Cruz (investigador escénico, director y formador teatral), Hydra Transfilosofía Escénica ha tenido distintos miembros a lo largo de su historia. Actualmente forman parte del equipo: Tótem (músico guitarrista, compositor y productor) y Yupanky Aguilar (director de teatro). Formaron parte fundamental de sus filas: Guillermo Navarro (director escénico), Jonathan Caudillo (filósofo y ejecutante de danza butoh) y Roberto Eslava (director e investigador escénico). También participaron Homero Guerrero (músico), Pere Nomdedeu (poeta), Azur Zágada (actriz) y Fernanda Palacios (artista circense).

pensamiento en el arte. Lo que inicié como un seminario que reunía, bajo mi dirección, a una serie de personas dedicadas a la creación escénica, interesadas en el ejercicio teórico, se transformó con ese próspero viento atravesando nuestras entrañas, en una zona intersticial habitada por un monstruo con cuerpo de escritura y varias cabezas parlantes listas para lanzar la llama de sus ideas y configurar, en el fuego, el acontecimiento afectivo-corporal de la filosofía. La permanencia del grupo ha respondido a la necesidad de plantear preguntas filosóficas al y desde el hecho escénico-poético, en el entorno de una época en la que el arte sobrevive en medio de la polución cultural.

Desde esos primeros meses de 2015, Hydra Transfilosofía Escénica trabaja con las escrituras del cuerpo, con el pensamiento vertido en arte acción, haciendo del acontecimiento un ejercicio filosófico para pensar a martillazos sobre el problema de la relación entre arte, vida y pensamiento. Su método investigativo es una toma de postura: el arte como experimento filosofante para el cual no hay “sentido” sino fragilidades, explosiones, barrancos y mesetas. Como constructor de acontecimientos teórico-escénicos –que van de la teoría a la conferencia performativa, del arte acción a la escritura–, Hydra hace del cuerpo y su fugacidad el soporte artístico de las ideas, en el intento de asimilar ontologías casi incomprensibles: la del cuerpo como juego de dominaciones azarosas, la de la poética escénica como desintegración y reconstrucción del pensamiento, y la de la escritura como extensión de la acción (y viceversa). El arte acción es, para nosotros, una filosofía performativa situada en una zona de transvaloración disciplinar donde filosofía, música, artes visuales e investigación académica se funden en un laboratorio.

Este laboratorio permite replantearse viejos interrogantes filosóficos sobre el arte, a la luz de otras experiencias, una vez que ni la obra ni el objeto artístico resultan hoy prioritarios. Si es posible afirmar que el arte acción responde a la atmósfera conceptual del arte contemporáneo, y que por ello no es posible reconocer sus preguntas a partir de indagaciones tradicionales –sin, de alguna manera, mutilar su carácter proteico–, el grupo ha ido configurando una filosofía acontecimental, una teoría que toca la vida cuando él o la que piensa se arroja a las ideas sin eludir sus intermitencias corporales: a este tipo de pensamiento –y de abrir los oídos teórico-escriturales a los cuestionamientos que implica el arte acción como proceso abierto– le llamaremos, a partir de aquí, *transfilosofía escénica*.² Un tipo de investigación que, sin huir del rigor de una filosofía argumentativa, impide que la argumentación vaya en contra de la teoría como eyección de un cuerpo pensante. A través de acciones en las que el *pensador en escena* –retomo el concepto de Peter Sloterdijk– participa en la construcción de sentido, el *trans* de esta filosofía alude a un

² Concepto acuñado por Manuel Cruz durante el seminario.

constructivismo teórico que procede por acontecimientos de diversos tipos: puede ser un texto teórico, una arquitectura académica apuntalada con castillos conceptuales y trabes argumentativas. También puede ejercerse en la discusión en seminario, como un discurso que avanza a velocidades diferentes por medio de un sujeto pensante que se derrama, que piensa en estado de fuga, que se comunica y dialoga con otros y sus territorialidades. Asimismo, puede ser un *dispositivo escénico en devenir* (DEeD), un plan de juego escénico que se libera a sí mismo para alcanzar su propia escritura en los cuerpos, cual dramaturgia prófuga tanto de lo que podemos entender por “teatro”, como por “filosofía”, esas cajas negras para las cuales hemos sido adiestrados en la academia.

La filosofía, afirman Deleuze y Guattari, está en perpetuo estado de digresión (*¿Qué es filosofía?*). Es un pensamiento situado *hic et nunc* que inventa conceptos cuya verdad depende de su propio plano, es decir, de sus condiciones de creación. Más que a una voluntad de verdad, la filosofía apuesta por la mera posibilidad de pensar, de aportar una imagen posible del pensamiento cuyo devenir es más una coexistencia de planos, de puntos de vista, que una sucesión de sistemas. Productora de acontecimientos de pensamiento, determinada hasta cierto punto por las condiciones de producción de su siglo, la filosofía posee una *ecceicidad*, un aquí y ahora que, sin embargo, no depende en su totalidad de lo dado: nos provee de un orden de pensamiento que, en tanto que ejercicio crítico, reconstituye una especie de caos, una desorientación con respecto a los sistemas de referencia hegemónicos. Es, pues, un interpretar activo que dibuja horizontes en movimiento que hacen aparecer lo no pensado o lo posible de ser pensado. La raigambre crítica de la filosofía que no consiste en *saber* sino en localizar y/o producir problemas, inventar conceptos, hacer preguntas que abran brecha, promover la potencialidad de lo dado por medio del cuestionamiento: ¿a qué problema responde un concepto?, ¿cuáles son las incógnitas de ese problema?, ¿quién se juega en ese plano del pensamiento? Lo que pueda pensarse a partir de aquí reclamará los derechos de una espontaneidad subjetiva y la potencia para construir nuevos escenarios en un horizonte en el que verdad, objeto y sujeto están en devenir, localizados en un plano inmanente que pertenece sólo a sí mismo y que responde a un empirismo radical. Así, el pensamiento filosófico es cercano al arte, porque en él no sólo actúan conceptos y razón: también hay afectos, desbordamiento, vivencia, trazos irracionales que conducen a lo otro: “uno no piensa sin convertirse en otra cosa, en algo que no piensa, un animal, un vegetal” (Deleuze y Guattari, *¿Qué es filosofía?* 46).

Si con el acontecer de la filosofía, una pensadora o pensador suspende el sueño de la identidad para devenir una aptitud del pensamiento, dejándose atravesar por aquello que piensa, pensar desde el arte acción las posibilidades críticas del arte exige renunciar a una voluntad doxográfica, puesto que no se trata de escribir una vez más una historia del performance, un recuento de personalidades enmarcadas en una estructura política y un

reparto de lo sensible institucionalmente articulado. En tanto que crítico, al filósofo le interesan del arte sus devenires, sus resistencias, su autopoicionamiento: más que la categorización y ontologización de su objeto, para decir qué sí y qué no es, busca la apertura de su indefinición. Pensar el arte desde el arte, hacer filosofía desde el acontecimiento como “sobrevuelo inmanente de un campo sin sujeto” (51), necesita del laboratorio, del lugar de experimentación. No es el filósofo el que piensa, ni es el artista el que se transforma: tanto pensar como crear son eventos acontecimentales que nos atraviesan como ondas de radio a través de una antena, como señalan Deleuze y Guattari: “Pensar es experimentar pero la experimentación es siempre lo que se está haciendo: lo nuevo, lo destacable, lo interesante, que sustituyen a la apariencia de Verdad y que son más exigentes que ella. Lo que se está haciendo no es lo que acaba, aunque tampoco es lo que empieza” (112).

Las razones del arte, escribe Gerard de Vilar, son las “sinrazones del mundo” (11). Esas razones llaman a la puerta de nuestro pensamiento, una vez que somos capaces de reconocer las preguntas que nos lanza una racionalidad localizada en el flujo de los acontecimientos y los fenómenos; racionalidad sin fondo, sin fundamento último, que nos invita a renuncias y desacatos con respecto a lo ideológico, lo justificatorio, lo categorial. Si el preguntar del arte es una de sus razones, el trabajo del investigador es, precisamente, reconocer la forma, el contenido, el trasfondo de este cuestionamiento tan temporal, dinámico e implicativo.

Me he acercado al arte acción, dirigiendo a este grupo, como a una forma de pensamiento que busca hacer visible la separación entre arte y teoría y ejercer lo que hoy se conoce como *practice as research* (la práctica como forma de investigación). Si bien la ligadura entre escritura, acción y pensamiento es borrosa, podría decir que incluso inclasificable, la experimentación *in situ* –con el cuerpo como epicentro de la teoría– ha sido una vía para problematizar las gramáticas en las que el artista y el intelectual ocupan lugares distintos, con base en repartos determinados que definen el campo de lo visible y que quieren ver homogeneidad donde no la hay. Como Nietzsche escribió a Erwin Rohde en 1870, “Ciencia, arte y filosofía forman un amasijo tan informe en mi interior, que puede que algún día engendre centauros” (Nietzsche, *Correspondencia* 52).

La tesis fundamental de mi libro *Performance: hacia una filosofía del cuerpo y el pensamiento subversivos*, resultado del proceso de investigación con el grupo Hydra, es que la teoría del performance debe surgir de la misma acción corporal, que considero un ejercicio consciente de crítica y problematización y, por tanto, filosofante. Mi objetivo como investigadora no ha sido escribir *sobre*, sino pensar y practicar *desde* el arte acción a la propia performatividad del pensamiento. Mi escritura se pregunta qué significa pensar filosóficamente, y a partir de ahí problematizar los relatos deterministas, devolviendo a la filosofía una potencia crítica aplicable a otros territorios. Se trata de un ejercicio crítico tanto de

la filosofía sobre sí misma, como de la teatralidad, que utiliza las herramientas filosóficas para pensar el acontecimiento escénico como operación quirúrgica de los problemas que derivan de la representación, conduciendo a un concepto de investigación más flexible y acorde con las manifestaciones escénicas que apuestan por lo transitorio, no sólo como estética sino como apuesta política.

La deslimitación del concepto

Los investigadores trabajamos con conceptos, ¿cierto? Pues bien, para abordar la complejidad de los problemas a los que nos acercamos o fundamos, es necesario echar mano, no de cualquier concepto, sino de aquellos que nos permitan analizar objetos, situaciones, estados. Cuando Deleuze y Guattari afirmaron que todo concepto es una multiplicidad (un proceso de articulación, repartición, intersección entre conceptos circunscritos en un universo), se refirieron a que el concepto no es una idea general abstracta que describe lo que algo es: es un acto de pensamiento que establece acontecimientos que bien pueden cambiar de plano. Conceptos como “filosofía”, “arte acción”, “escritura”, “texto”, son de perímetro irregular, proceden de diversos campos, responden a problemas variados y viajan entre sí, en el sentido de lo que Mieke Bal llama “viaje”, aludiendo a la movilidad, la historicidad y la mutabilidad contextual de estos conceptos. En *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, Bal plantea los conceptos como herramientas de intersubjetividad que promueven el diálogo, más que como determinaciones que indican qué es o qué no es una cosa. Los conceptos, señala, son potencias para distorsionar, desestabilizar, para “dar una inflexión al objeto” (35). Como herramientas clave de una filosofía experimental, no sólo necesitan ser inventados o reformulados, sino también importados de otras disciplinas, utilizándolos en toda su fuerza operativa, sin la rigidez, aunque sí la claridad, de la jerga especializada.

Es en este sentido que puede pensarse que, si el arte contemporáneo se sitúa en la crisis del canon clásico de las artes, que define y separa pintura, escultura, música, danza, teatro, literatura, este arte es, en su contemporaneidad, una crisis de los conceptos, una crítica activa a la tradición. La interdisciplina responde también a esta crisis, con base en la cual se dará una necesaria reevaluación; al activar conceptos desde distintas áreas del saber, en lugar de constreñirlos, la mirada multidimensional pondrá en escena la potencia de éstos, produciendo una reorganización de fenómenos que da pie a nuevas formas de comprensión, a otros terrenos de visibilidad y enunciación, esto es, no sólo a otras disciplinas sino a otras formas de crítica y, más aún, a otro tipo de objetos.

No está de más decir que los conceptos, los objetos, las teorías, son mutables; su claridad no está dada de antemano ni tampoco asegurada. De ahí que sean controversiales,

de ahí su potencia para promover las fuerzas analíticas, las discusiones, la interacción con el objeto. En el ámbito de la investigación teórica de la escena contemporánea, pero también en las propias estrategias performativas del arte actual, la aproximación y la utilización despreocupada de un concepto, la apelación acrítica a la jerga académica de moda, la aplicación de conceptos teóricos como herramientas de un acontecimiento escénico, confiando en su fijeza, conducirá al borramiento de los problemas que éstos abren, así como de las preguntas que generan. Identificar esto es importante no sólo para la escritura de nuestros textos teóricos, sino también para aquellos ejercicios escénicos que se quieren conceptuales, precisamente porque partimos de la idea de que el arte es un ejercicio pensante que lanza preguntas desde el propio acontecimiento. No se trata, pues, de utilizar un concepto apelando a su verdad, a su realismo, mucho menos a su actualidad, sino de cuestionarnos sobre su adecuación y su interés: no desde el sueño de la neutralidad en la relación del observador y el objeto, sino desde una epistemología posicionada en la que los conceptos tienen capacidad de propagación; esto es –según Bal– de dispersión hacia otras áreas, de producción de sentido, de fundación, incluso, de un objeto que le sea consistente, estableciendo nuevas prioridades y nueva ordenación de fenómenos desde una modalidad discursiva que se activa en muchos campos. Se trata, pues, de “des-endurecer el concepto”, de “des-naturalizar la auto-evidencia” (Bal 51).

Todo inicia el primer cuatrimestre de 2015, en el que el seminario bajo mi dirección practicó una cirugía sobre la idea de la muerte de dios, que de la filosofía iba a transitar a la primera pieza del grupo: *Tierra de nadie*.³ Dicha metáfora fue la plataforma para pensar la revolución estética del siglo xx como una transvaloración de los valores. La primera asunción era que el concepto de la muerte de dios es concomitante a lo que en la estética contemporánea se llama la muerte del arte: el desbordamiento de las fronteras, la crisis del arte canónico, el papel del cuerpo como centro de la escena disruptiva, y la necesidad, por tanto, de pensar al arte desde otros lugares. La cuestión no era, sin embargo, sólo teórica: sabíamos que esta irrupción del cuerpo implicaba la crisis de los paradigmas metafísicos no sólo del pensamiento, sino también de los del propio mundo del arte, donde la crisis del Sentido derivaría en una importantísima rehabilitación: la del cuerpo como Gran razón, que Nietzsche anuncia en *Así habló Zaratustra*, cuya urdimbre filosófico-estética se encuentra en su metafísica de artista en *El nacimiento de la tragedia*, texto fundamental para la teoría y la práctica escénica implícitas en la revolución performativa del teatro en occidente. El análisis de esta metafísica intramundana se precipitó en un acontecimiento materialista

³ La pieza se presentó en el Encuentro Internacional de Performance “Poética de la acción” (mayo de 2015), en el Centro Nacional de las Artes, antecedida por mi conferencia inaugural “Performance y teatralidad: hacia una filosofía de la corporalidad subversiva”.

que escenificó una filosofía performativa, cuya completud teórica puede leerse en mi libro antes mencionado. Allí planteo que el giro performativo de las artes apuntó desde sus inicios a una, digamos, profanación del cuerpo: su devolución al mundo de la vida y, con ello, a su potencia como materia artística. Es por eso que podemos hablar de la prolongación del objeto artístico en el gesto y en el acontecimiento existencial concebido como *obra*. El DEeD *Tierra de nadie* –cuyas figuras corporales principales fueron tomadas de la relación Cristo/Magdalena, el sagrado corazón, la cruz y la tierra, en busca de ese contra-evangelio que es *Así habló Zaratustra*– fue la primera apuesta para hacer de los planteamientos teóricos del seminario un ente matérico, un *soma* filosófico que en la acción re-escenificara las andanzas cónicas de los Diógenes que atraviesan la historia del arte contemporáneo.

A pesar del constante análisis en seminario de esta metáfora filosófica, no había palabras ni texto suficiente que expresaran de manera profunda la comprensión vitalista de la experiencia, extraña en su desnudez al ejercicio teórico. Pensamos que no había texto posible que expresara la vivencia y que, para poder escribir sobre ello, había que hacer el tránsito corporal de los conceptos que iban surgiendo a lo largo del trabajo reflexivo de academia. Así, durante tres meses, sentados a la mesa en el salón de ensayos del CITRU, con libros abiertos, plumas jadeantes, cuadernos expectantes, nos dimos a la tarea de deconstruir y reconstruir de una manera personal la frase de Nietzsche “Dios ha muerto”. Las fuentes primarias se centraron en algunas otras obras del filósofo alemán, empezando por *Los filósofos preplatónicos* (de manera particular el apartado dedicado a Heráclito, cuyos fragmentos en la edición de Rodolfo Mondolfo fueron también fundamentales). Para una caracterización de la filosofía como experiencia vital, retomamos reinención autobiográfica de Nietzsche en *Ecce Homo*; algunos fragmentos de *Así habló Zaratustra* detonaron no sólo la discusión sobre el cuerpo como *Gran razón*, sino incluso algunos ejercicios escénicos que luego darían forma a las acciones ejecutadas en la pieza. Partes fundamentales de este contra-evangelio fueron: el prólogo (de manera muy fehaciente la frase: “La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso”); “De las tres transformaciones”; “De los despreciadores del cuerpo”, “Del camino del creador”, y varios otros párrafos cuya elección dependió del eco que provocaba de maneras diversas en cada uno de los pensadores escénicos. Durante el recorrido teórico, utilizamos asimismo la compilación de Adriana Yáñez de los textos románticos sobre el concepto de la muerte de Dios, específicamente el de Jean Paul Richter, titulado *El sueño*. En relación con la idea del deicidio –pues para Nietzsche la muerte de Dios se da a manos del ser humano– profundizamos en el proyecto artaudiano de *terminar con el juicio de dios. El teatro y su doble* fue asimismo un elemento importante para construir el concepto guía del *cuerpo en estado de epidemia*, arrancado del orden, entregado a la desorganización y la anarquía. Durante el trabajo de

seminario y montaje, es decir, a lo largo del análisis teórico y la experiencia en las sesiones del laboratorio escénico, se tomaron como guía dos textos más: *Tierra baldía* y *Los hombres huecos*, de T.S. Elliot. El texto utilizado para pensar el enlace de la filosofía a la vida personal, y de ahí a los ejercicios escénicos con los cuales se fue construyendo la pieza, fue mi primer manifiesto: “Yo, filósofa”, mismo que sirvió como punto de partida para un diálogo escritural entre los y las participantes. El recorrido teórico del seminario y la pieza fue, esquemáticamente, el siguiente: 1. El cuerpo como punto de partida del pensamiento; 2. La filosofía del cuerpo como filosofía de barricada; y 3. Consecuencias filosóficas del cuerpo como centro de gravedad del pensamiento.

La naturaleza fractal de la transfilosofía escénica, en la que la postura teórica deviene hecho escénico y éste escritura, es resultado de la reevaluación del concepto de investigación académica como trazo de un territorio, como posicionamiento intelectual. A partir del constructivismo propio del acercamiento filosófico, esta transfilosofía se hace cargo de los conceptos que la atraviesan desde una reflexión fundamental sobre la propia práctica, haciéndose cargo de ellos en su potencia como categorías de análisis, y no sólo como palabras que forman de parte de un léxico actual y muchas veces manoseado, sin ningún trabajo teórico de por medio: “deconstrucción”, “posdramático”, “contradispositivo”, “expansión”, “hibridación”, “intervención”, “rizoma”. Nuestro trabajo triangula el trabajo en seminario, la escritura teórica y el laboratorio escénico, en busca de conceptos acontecimentales con los cuales *pensar teatralmente* contra el despliegue del poder sobre los movimientos del cuerpo y el pensamiento. Es desde ahí que hemos publicado diversos textos teóricos tanto individuales como colectivos, posicionándonos en nuestro “No manifiesto” con respecto al performance como una práctica que encontramos no sólo sanguinariamente engullida por el sistema, sino además vinculada muchas veces a una falta de cuestionamiento, análisis y diagnóstico de la propia práctica, sumándose en ocasiones a lo que Theodor Adorno describe como “la organización cultural de la prominencia del éxito y el prestigio de los productos del mercado” (326).

Mieke Bal ha señalado con mucha claridad que los conceptos no son palabras comunes ni etiquetas; usarlos mal sometiéndolos a la moda les hace perder su fuerza operativa, su capacidad para abrir problemas y preguntas relevantes. Un concepto, tanto en el plano teórico como en la ejecución escénica, cumple su función cuando se somete al escrutinio, cuando es reevaluado, cuando atiende su capacidad para organizar fenómenos de manera innovadora, promoviendo la producción de significado. Su capacidad de propagación se da, según esta autora, en dos sentidos: como difusión, es decir, como aplicación ligera, como etiqueta, como palabra, o como epidemia: como linterna potente capaz de arrojar luz sobre problemas hasta entonces no visibles y, más aún, como posibilidad de un acontecimiento. De este modo, localizada en la estética de la transitoriedad, la transfilosofía aborda problemas

estéticos, éticos y políticos echando mano de la teatralidad como desocultamiento de operaciones no localizables, mediante las herramientas conceptuales del pensamiento académico. Lo que aquí entendemos por *poner el cuerpo por delante* para teorizar y escribir, nos significa producir una filosofía del arte sujeta a los juegos azarosos de la experiencia en la escena, comprendiendo así por escritura no sólo la producción del objeto *libro*, sino la que el accionista hace con su cuerpo en el quiasmo entre el tiempo y el espacio, en relación siempre con la *circunstancia* y con la fuerza operativa del concepto.

La potencia crítica del acontecimiento

Si, como ha señalado Óscar Cornago (“Teatro y poder”), el teatro actual es una reflexión radical sobre el fenómeno de la representación, es innegable que pensarlo filosóficamente nos lleva a concebirlo como ejercicio crítico, como posicionamiento frente a la función política del arte en una sociedad desbordada de representaciones que, a todas luces, son estrategias de manipulación. La teorización y la escritura de la historia del teatro contemporáneo, además de ofrecer un catálogo de tipos de teatro que se consideran anti-representacionales, ha implicado un análisis de los modos en que se toma distancia de la representación, los discursos y las ideologías como ejercicio de poder. Las nuevas teatralidades han hecho surgir nuevos problemas y, por supuesto, nuevas conceptualizaciones que abren preguntas sobre las estrategias específicas con las cuales se distancian tanto del canon teatral, como de las políticas de representación y visibilización que éste genera, y sirven como herramientas críticas para las que es imprescindible preguntarse de qué se distancian y qué critican desde medios específicamente escénicos.

Me parece que esta reflexión, en la que los cruces entre teatralidad y performatividad hacen de nuevas manifestaciones escénicas herramientas críticas, es fundamental para la teatrología, específicamente para toda filosofía del hecho escénico. Hacer filosofía, no sólo sobre el arte acción, sino *desde* el arte acción, me ha interesado a partir de pensar el acontecimiento escénico como un fenómeno múltiple que supone un pensamiento complejo, profundo y autónomo que, por lo mismo, no debe interpretarse sólo desde una visión estética, sociológica e histórica sobre el mismo: el acontecimiento escénico como fenómeno poético-pensante que lanza preguntas al mundo, es concomitante al pensar radical, crítico y productor de sentido del ejercicio filosófico como potencia del pensamiento. El arte acción es filosofante en la medida en que su mismo proceso genera preguntas ontológicas, que no ontologizantes, que conducen a problemas estéticos, éticos y políticos que funcionan como diagnóstico de su propia época, y que bien pueden ubicarse en las problemáticas generadas por los conceptos de teatralidad, performatividad y el cuerpo como epicentro del acontecimiento escénico.

He asumido una filosofía performativa del performance que potencializa su carácter fragmentario y nómada. Este impulso no es único: podemos identificar de primera mano el tipo de investigación desarrollado por la red internacional Performance Philosophy, radicada en Londres, abierta a todos aquellos investigadores preocupados por la relación entre filosofía y performance, produciendo textos teóricos que aterrizan en su revista, libros colectivos que reúnen monografías y ensayos que exploran la interacción entre las distintas tradiciones filosóficas y las prácticas performativas, incluyendo drama, teatro, performance, danza, música y otras artes. Asimismo, produce eventos –como la *Performance Philosophy Biennial*– en los que se programan conferencias performativas, talleres y grupos de trabajo interdisciplinarios, reuniendo a académicos y practicantes de todo el mundo para discutir, experimentar y compartir nuevas ideas y formatos de interacción que soportan las filosofías que derivan de la investigación artística.

Es en este tenor que Hydra Transfilosofía Escénica, ubicándose en los intersticios entre la metáfora y el concepto, el acontecimiento y la teoría, realiza un trabajo interdisciplinario entre creadores escénicos que también son investigadores de raigambre académica. El proyecto construye una zona de transvaloración disciplinar, en busca de la superación del binarismo que separa a la práctica artística de la investigación teóricamente sustentada y la escritura, desde la concepción de que toda obra de arte es un manifiesto de ideas que exigen ponerse en escena. A partir de la circulación entre seminario permanente, laboratorio escénico y escritura, apoyados en un cruce entre la filosofía del cuerpo y el arte acción. Hydra está interesado en la vertiente intelectual del performance como hecho escénico y laboratorio de reflexión, a partir de lo cual ha realizado tanto piezas de arte acción, como conferencias performativas y talleres. Estos últimos, echando mano del pensamiento filosófico contemporáneo que le es pertinente a las problemáticas actuales de las teatralidades contemporáneas, tienen como objetivo proveer a los participantes de herramientas conceptuales, que les permitan producir preguntas sobre la propia problemática del hecho escénico y, a partir de ahí, establecer planes de juego en los que la acción puede ser absurda, más no gratuita.

En el ámbito de un centro de investigación teatral, he recurrido al –llamado así por Alain Badiou– *teatro de la operación*, teatro cero. En éste, el propio proceso se muestra aquí y ahora como acontecimiento escénico donde la representación se critica a sí misma, donde la “investigación” es resultado de un cruce entre la práctica escénica y los abrevaderos teóricos y epistemológicos propios de la academia. Una de las preguntas fundamentales que han guiado este proceso es aquella que se cuestiona cuál es la función crítica del acontecimiento escénico, pensando que las diversas estrategias de representación de la escena contemporánea deben impactar, a su vez, en la forma de concebir lo que es propiamente la teatrología y la generación de textos teóricos. Si, como puntualiza Cornago, la representación contemporánea es una máquina averiada, “una maquinaria de representa-

ción que se descompone, un mecanismo averiado, la constatación de una imposibilidad, una representación chirriante que gira sobre sí misma, atrapada en un bucle” (“Teatro y poder” 74), entonces es fundamental asumir, para la investigación, una experiencia concomitante en la que deberá ejercer sobre sí misma una crítica, esto es, el análisis de sus condiciones de posibilidad.

La complejidad del pensamiento

La transfilosofía escénica es un método que construye otros sistemas de referencia para pensar el flujo del devenir que es el arte acción como expresión contemporánea (no en el sentido de “actual” sino –como señala Agamben en su texto “¿Qué es lo contemporáneo?”– como crítica de su propio tiempo, como toma de conciencia y visibilización del reparto de lo sensible). Jacques Rancière se refiere, en *El reparto de lo sensible*, a los sistemas de representación y las relaciones que éstos establecen entre política y estética, y que impactan, como toda relación de dominación, en el cuerpo.

La transfilosofía crece en diversos puntos de una misma geografía en devenir: (a) es una categoría conceptual de análisis para pensar el acontecimiento escénico; (b) es un acto filosofante que visibiliza los procesos por medio de los cuales el ejecutante, o *pensador en escena*, se apropia del proceso de la vida para preguntar algo; (c) es un tipo de pensamiento intersticial que produce escénicamente conceptos en devenir, sin modelo, sin trascendencia, a partir de una postura epistemológica respecto de la representación, para la cual no hay ser sino *siendo*, no hay *nóumeno* sino *simulacro*.

Como epicentro del proceso de investigación, como teoría crítica de la representación, a partir de la asunción del pensamiento como *intensificación sujeta a lo real del cuerpo*, este método acepta la contradicción producida por la acción como capa profunda de su producción teórica, reconociendo la presencia insoslayable de la incertidumbre y la incapacidad del pensamiento para agotar su objeto. Como un modo de liminalidad entre los procesos de investigación y creación, es una forma posible de lo que Edgar Morin llama “pensamiento complejo”, un “pensamiento acribillado de agujeros” (101) que comercia con el mundo empírico para redirigir el delirio de la coherencia absoluta exigida por el ámbito academicista, cuyo discurso racionalizante muchas veces unifica, a base de paradigmas –de relaciones lógicas extremadamente fuertes entre nociones maestras–, lo disperso. Si la racionalización responde a la necesidad de encerrar la realidad en un sistema coherente, este método tiene como condición una racionalidad autocrítica, definida por Morin en los siguientes términos:

La racionalidad es el juego, el diálogo incesante, entre nuestro espíritu, que crea estructuras lógicas, que las aplica al mundo, y que dialoga con el mundo real. Cuando ese mundo no está de acuerdo con nuestro sistema lógico, hay que admitir que nuestro sistema lógico es insuficiente, que no se encuentra más que con una parte de lo real. La racionalidad, de algún modo, no tiene jamás la pretensión de englobar la totalidad de lo real dentro de un sistema lógico, pero tiene la voluntad de dialogar con aquello que lo resiste (102).

De este modo, la complejidad de la transfilosofía como método de investigación-creación, está animada por la tensión permanente de un saber no parcelado, siempre inacabado, incompleto. La teoría escénica producida desde aquí es, en sí misma, una estrategia que problematiza aquello que –al decir de Deleuze, en “Un manifiesto menos”– *hace poder* en el teatro: el texto, el diálogo, el actor, el director, la estructura, la escena; nociones cuyas definiciones, a todas luces, han venido estallando en la práctica teatral contemporánea en busca de otras posibilidades creativas, menos puristas, más contaminadas. Si el giro performativo de las artes ha hecho del soporte de la obra una cavidad dramática, la teoría sobre las nuevas teatralidades no tendría por qué postergar su propio acontecer, su falta de fundamento absoluto, su carácter procesual. De este modo, la transfilosofía es, más que filosofía, una imagen del pensamiento que procede por inmanencia; es un devenir filosofante que, como transmigración performativa del ejercicio teórico, busca visibilizar las zonas ciegas del mismo, a través de acciones en las que el pensador en escena participa en la construcción de sentido. Es decir, en el trazo de perímetros, en la organización de secuencias que se modifican constantemente para decir que la representación no es nunca algo acabado y definido.

Abrevaderos teóricos como la Escuela de Frankfurt y el posestructuralismo, movimientos críticos de las humanidades que sería anacrónico no relacionar con la complejidad actual del paisaje escénico, nos condujeron, como grupo de investigación, a la construcción de situaciones. A un juego de acontecimientos –al *DeeD*– como comentario en profundidad de lo que se piensa como común, natural, obvio de una realidad que es más una estrategia, una práctica de poder, una ideología en funcionamiento que organiza, jerarquiza y separa entre sí al artista, al pensador, al actor, al filósofo, al conferencista. Sin duda, el canon separatista de la escena, como pensó Deleuze, no sólo se refiere a la representación del poder en el teatro, sino, más aún, al poder de la representación: a los aparatos de Estado, a las regiones codificadas, a las instituciones y discursos hegemónicos. La transfilosofía recurre al simulacro no como juego de ficción, ilusión y artificio, sino como eso que Deleuze concibe en su *Lógica del sentido* como “un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, el Mismo, lo Semejante” (28).

Fue así que Hydra presentó la conferencia performativa “Mesa nómada. El poder en escena”, donde se utilizó el formato de la mesa de discusión para escenificar, en el foro experimental José Luis Ibañez de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, una conferencia con especialistas inexistentes que iniciaron su discurso teórico disfrazándose de académicos. La mesa de discusión terminó involucrando al público como agente de ideas y acontecimientos, a través de un catálogo de acciones que dependían de los conceptos puestos en discusión en dicha mesa ilógica, en el entorno de un encuentro de investigación teatral⁴ que, en todo momento, respetó los formatos tradicionales de la academia, para debatir sobre lo performático en la escena actual. Echando mano de la caja negra del teatro para postular la verdad como ficción, Hydra ha presentado otras conferencias performativas, por ejemplo: “Hacia un teatro cínico: De perros, artistas y filósofos” o “Acerca de los derroteros de la transfilosofía escénica, y otras cosas dignas de ser nombradas”, en el teatro Esperanza Iris, en el entorno del Primer Congreso en Celebración del Teatro, auspiciado por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, en 2017; “*Post Scriptum*”, en el Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL/UNAM, en 2018; “*Symposium*”, en el Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC, en 2019. Todas estas conferencias performativas han sido un ejercicio consciente de crítica y problematización de lo que entendemos por representación, recurriendo a una característica fundamental del arte contemporáneo: la pérdida de los criterios artísticos que hacían referencia a una obra, a una unidad que podía ser revisada con mayor facilidad.

No hacemos teatro, ni tampoco hacemos performance: la cuestión se ha ido complejizando, porque no parece que las interrogantes que surgen de este tipo de prácticas se resuelvan de manera simple, afirmando por ejemplo que arte y filosofía, teatro y performance, son cosas distintas, siguiendo la lógica binaria de la dicotomía. Pensar sus cruces demanda un pensamiento de la multiplicidad, del entre, del medio, que en estos términos es el *trans* de la transfilosofía, su complejidad. Lo que cuenta aquí es la *heterogénesis*, el modo de desarrollo que opera sin que haya división, sin relación localizable, afirmando la ausencia de fundamento, de unidad, no como una deficiencia, sino como posibilidad de creación, experimentación y agenciamiento. Así como, según Deleuze y Guattari, la orquídea deviene avispa y la avispa orquídea: “No hay imitación ni semejanza, sino surgimiento, a partir de dos series heterogéneas, de una línea de fuga compuesta de un rizoma común que ya no puede ser atribuido ni sometido a significante alguno” (“Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos” 16).

⁴ XXII Congreso Internacional de Investigación teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral: “Disyuntivas performáticas de la escena mexicana”, celebrado del 16 al 19 de octubre de 2016.

Se distingue al teatro del arte acción porque, se dice, uno representa y otro presenta, pero este dualismo queda superado si uno cae en la cuenta de que aquí el concepto de representación apela a una visión dual platónica que separa a la idea, al fundamento, del mundo, más aún, del cuerpo. Este dualismo platonizante que privilegia la pureza formal de las cosas, con el consecuente menoscabo de su principio físico, determinó hasta hace no mucho no sólo al arte, sino también la forma de hacer filosofía, más aún, de hacer filosofía del arte. Más allá de la estética, la idea de lo real y la representación como opuestos es derivada de una organización social que se sostiene en un sistema de valores rígidamente jerarquizados, en función de una representación del mundo dada. Esta construcción de una visión del mundo, este horizonte de aparente estabilidad, ha venido desmantelándose con mucha claridad desde el siglo xx, de muy diversas maneras. La crisis de la distinción entre lo real y la representación nos permitió pensar la realidad como un dispositivo teatral, como la inmovilización del ojo en un punto fijo. Como dispositivo, Agamben se refiere, en “¿Qué es dispositivo?”, a todo aquello que tenga la capacidad de modelar y controlar gestos, conductas, opiniones y discursos en tanto que forman parte de una red de saber y poder.

La distinción ontológica entre presencia y representación con la que se quiere pensar la diferencia entre teatro y performance, puede estar, sin embargo, fundamentada en el mismo dispositivo de la representación que tanto se critica. Un dualismo naif que impacta tanto en el nivel de la teoría como en la propia práctica, produciendo no sólo navegaciones superficiales del problema, sino además un efectismo gratuito en la acción escénica. Sin detrimento de la teoría dura y su importancia, viene bien a nuestra época hacer teoría desde el cruce, puesto que, según Lehmann, “del mismo modo que el performance art refuta los criterios de la obra, en el nuevo teatro la práctica de la realización escénica exige también una valoración estética no pre-existente: el derecho a un posicionamiento performativo sin una base sobre la cual representar” (Lehmann 240).

Teatralidad y performatividad de la crítica

Coloquémonos ahora en el siguiente plano: desplazemos la reflexión sobre el teatro a la teatralidad, y sobre el performance al problema de la performatividad. Mientras que el teatro puede entenderse en su forma disciplinaria y tradicional como una estructura de representación que acontece entre actores y espectadores, en un espacio de juego y con una ficción dada, en el marco de una institucionalidad pensada únicamente en el registro de las artes, la teatralidad es una táctica que permite visibilizar y problematizar las estructuras de representación que determinan las relaciones entre los cuerpos y la vida, las jerarquías

de dominación que acontecen en estas relaciones, en diversos escenarios, en puestas en escena múltiples y siempre inestables. Su relación con la performatividad radica en que su verdad se manifiesta sólo en la medida en que *está teniendo lugar* como juego de representaciones, como campo de lo visible, como espacio significativo. La teatralidad del teatro y la performatividad del performance, así como la teatralidad del performance y la performatividad del teatro, pueden ser estrategias conscientes, vías críticas para pensar que la realidad es un juego de representaciones. En ese sentido, dan pie a una transvaloración, esto es, al cuestionamiento del sentido ulterior de este juego, de su estabilidad finita. Para decirlo de una vez, la teatralidad y la performatividad, explayándose como estrategias de representación en la escena contemporánea, son operaciones críticas que permiten ver los límites de la representación, cuestionando “el sentido de lo real, no para rechazarlo, como se hizo en las vanguardias, sino para someterlo a un constante proceso de revisión, de revisión de verdades y dogmas, de ideologías y discursos con pretensiones de verdad” (Cornago, “¿Qué es la teatralidad?”).

Esta mirada consciente sobre el juego del artificio es un ejercicio antiplatónico que expone “la verdad de lo real” como una actividad política: una técnica de exclusiones y desapariciones en donde la voluntad de verdad y las divisiones que la rigen no dependen de una auto-constitución soberana, es decir, no son obvios ni naturales. Preguntémonos entonces si pensar el teatro y pensar el performance son lo mismo que pensar teatralmente y pensar performativamente, entendiendo por *pensar* un *poner en crisis* los relatos deterministas, en busca de la superación de lo que Deleuze y Guattari llaman un “pensamiento arborescente”, esto es, el que fija un punto, un orden absolutizante que procede por dicotomía:

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significación y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe información de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas. (“Rizoma” 21)

Cerrar los conceptos teatro, performance, arte acción, filosofía, investigación escénica, obedece a ciertas estructuras de poder que siguen la lógica del árbol, es decir, la de los sistemas verticales cerrados que por medio de teoremas dictatoriales y su repetición, terminan por colocarse en el cuerpo, estratificando todo tipo de relaciones, desde la sexualidad y la reproducción hasta la forma en la que pensamos y hacemos teatro, performance, teatrología. La estructura arborescente procede por regímenes de representación, es decir, estructuras construidas por el cruce entre discursos, saberes, poderes y prácticas, que construyen procesos de subjetivación de las estructuras de dominación que se pliegan produciendo identidad. La transfilosofía escénica retoma la idea poses-

tructualista de que en todo régimen de representación hay un alto grado de teatralidad invisibilizada, modos de representación y de percepción de esa representación que se caracterizan por pretenderse como naturales, esenciales, y ahistóricos, exentos del devenir siempre cambiante de la historicidad, de la performatividad y dinamismo de lo que entendemos por realidad.

Trasladar, para pensarlo, el problema del teatro al de la teatralidad es inevitable si entendemos que la realidad es un proceso de puesta en escena que funciona en la medida en que se está produciendo. En esa misma medida, el problema del performance debe lanzarnos a pensar la performatividad –al decir de Judith Butler, el poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que nombra e impone–, principalmente porque la estructura de representación que atraviesa los cuerpos y configura los deseos, la imagen de la identidad, el yo mujer, hombre, padre, madre, hijo, maestro, estudiante, actor, espectador, es una estructura que, por su cercanía y aparente intimidad, queda fetichizada, supuesta y naturalizada, como si estas figuras del yo no fueran parte de un entramado simbólico y jerarquizado de dominación. Lo mismo sucede con la figura del investigador teatral: el teórico no está disociado de los entramados de poder que lo atraviesan.

La teatrología no ha estado exenta de las estructuras de representación que separan a la teoría de la práctica, a la escritura del acontecimiento, al concepto del percepto, desconociendo sus tensiones y devenires. Y tampoco la filosofía del arte. Si como señaló Nietzsche, debe llegar un momento en que la filosofía se convierta en fisiología –esto es, un investigar-diagnosia no sólo *sobre* el cuerpo sino *desde, por y para* el cuerpo–, toda fisiología del arte es un programa que procede por *amputación* de lo que, dice Deleuze, *hace poder*. En el plano de la escena performativa, el teatro es más un paisaje de acontecimientos que la resolución de un texto dramático, pero eso no queda ahí: la sustracción de lo que comúnmente se entiende como texto deriva de una crítica a los conflictos normalizados, codificados, institucionalizados. Eso debe impactar también en nuestra forma de hacer academia, puesto que nuestra sensibilidad ha cambiado: otros sistemas de fuerzas nos atraviesan y los cruces, oposiciones y negaciones que hoy vivimos como artistas e investigadores responden a que la caja de la representación se ha fracturado. Para eso, sin embargo, hay que estar atentos, inmiscuirse en la dinámica de tensiones y desestabilizaciones para habitarnos, como en un nuevo concepto de teatro, en el paisaje enigmático de los acontecimientos. La pura afirmación de la crisis de la representación no basta, como no basta calificarnos como contemporáneos sin de algún modo adentrarnos en el problema de la contemporaneidad como observación crítica de nuestra propia época, como desfasaje –y rumia– de lo que la época venera de sí misma. En la difuminación de los límites entre representación y presentación de un mundo mediatizado, es preciso estar despiertos para hacernos cargo del detrimento de las categorías y responder como

investigadores y artistas, ante tales condiciones, con un ojo de bisturí que ve en la representación un constante hacerse, un proliferante *work in progress*. Es por esta vía que según Bernard Dort arribamos a la vocación última del teatro: no ilustrar un texto, no organizar un espectáculo, precisamente porque el teatro es la crítica en acto de la representación y la interrogación del sentido. Como expresa Bartís, “Actuar significa atacar el concepto de realidad, de verdad, de existencia” (Bartís, cit. en Cornago).

Esfuerzos en este sentido, van ya caracterizando otro modo de concebir la investigación, como el proyecto de cooperación internacional *Philosophy in Experiment*, auspiciado, entre 2012 y 2016, por la Academia de Ciencias de la República Checa. Dicho proyecto consistió en el cultivo del pensamiento filosófico en concomitancia con el cultivo de la autopercepción y la expresión en el espacio, mediante la experimentación de un teatro no representacional inspirado en Nietzsche, Husserl, Bergson, Merleau-Ponty, Artaud, Deleuze, Guattari, Foucault, Austin, Bataille, vertido en talleres, conferencias, performances y escrituras de todo tipo. Los esfuerzos por la deslimitación están en curso.

Las poéticas contemporáneas, con variedad de estrategias escénicas, recurren al simulacro como una forma de hacer visible el funcionamiento de la maquinaria de representación. Deleuze podría referirlo como un “antihegelianismo generalizado” en el que la diferencia y la repetición ocuparían el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción. Sin entrar del todo en el tema, me parece aquí necesario retomar un fragmento de *Diferencia y repetición*, para aclararme:

El primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que ésta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la sustancia. Todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un “efecto” óptico, por un juego más profundo que es el de la diferencia de la repetición (Deleuze, *Diferencia y repetición* 15-16).

En términos de estrategia artística y, más aún, como elemento político, el simulacro cuestiona lo real desde lo poético, es decir, desde la quebradura de la realidad y la suspensión de los elementos formales que ordenan jerárquicamente la obra en función de un sentido totalitario. El simulacro no ofrece una obra acabada sino un proceso de construcción, un énfasis en lo performativo que, como elemento de sustracción de los elementos de poder, desprende una nueva potencialidad para el teatro: una fuerza no representativa que hace proliferar lo inesperado, haciendo aparecer aquello que no existía en el texto. Este teatro,

que Lehmann señala como teatralidad fronteriza, próxima al gesto de autopresentación del artista y al acontecimiento en el performance, y que Deleuze postula como de precisión quirúrgica, crítico y constituyente, es el objetivo de la teoría escénica que propone la transfilosofía como método de minoración. Retomemos a Deleuze en lo que respecta a la diferencia entre las lenguas mayores, esto es, los procesos de normalización, y las menores, es decir, los ejercicios críticos. Por mayor, entendamos: “Nos elevamos a lo mayor de un pensamiento cuando hacemos una doctrina, de una manera de vivir hacemos una cultura, de un acontecimiento hacemos la historia. Pretendemos reconocer y admirar, pero de hecho normalizamos” (Deleuze, “Un manifiesto menos” 6). Por menor o minoración, entendamos: “Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, cabe concebir la inversa: como ‘minorar’... como imponer un tratamiento menor o de minoración para generar devenires contra la historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la cortina, gracias o desgracias contra el dogma” (6).

La transfilosofía como vía de investigación no apela, pues, al ángulo recto ni a la lengua mayor: en tanto que escritura, es la medida de otra cosa; es una máquina productora de representaciones que quieren crecer fuera de modelos de representación hegemónicos, es decir, aquellos que asignan el reparto de lugares y que buscan crear consensos que legitiman su autoridad. Implica, pues, tomar distancia y observar para llegar a un grado cero, un lugar vacío que, sin proponer modelos estables, permita pensar que no hay posibilidad de cubrir “lo real”, puesto que toda realidad está previamente estructurada, establecida. En esa dirección, conferencias performativas como “*Symposium*”⁵ y “*Post Scriptum*”⁶ o los DEED *Lapsus Corvis*⁷ y *Lapsus: Un esquizoanálisis beckettiano*,⁸ son pequeños libros fugaces, que hacen y no resuelven: ¿dónde inicia la transfilosofía escénica? ¿En el seminario? ¿En el laboratorio escénico? ¿En las piezas? ¿En la escritura de textos teóricos? No hay principio ni final, sino múltiples entradas que se alargan, se prolongan o producen variaciones de direcciones quebradas: la transfilosofía es una máquina que bien produce un acontecimiento o una línea teórica que busca su propia fuga. Es su proteicidad la que permite que una filosofía performativa sea más bien un problema para sí misma, que abra discusiones, que escenifique la relación agónica entre ideas, que pueda ser, más que texto, gesto. Más aún, que abra la naturaleza indagatoria que le es tan propia, lanzando preguntas: ¿qué significa pensar?, ¿de qué forma el performance filosófico apunta de manera directa al pensamiento como evento, distinguiéndose del

⁵ Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC, 2019.

⁶ Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL / UNAM, 2018.

⁷ Festival Intra Europeo de Performance, Auditorio Che Guevara, UNAM, 2017.

⁸ Galería Cráter Invertido, 2017.

teatro y del arte acción?, ¿por qué y cómo el arte acción es un acontecimiento pensante?, ¿cómo se retroalimentan el acontecimiento y el discurso académico?, ¿qué sucede con la estructuración del argumento cuando ésta ya no acontece en la privacidad del estudio sino frente y con el público?

La producción teórico-escénica ha sido para mí *un mapa*, es decir, un asunto de performance, no de fatalidad (“la teoría es esto o esto otro”). Nunca he identificado la investigación con una estabilización, con una neutralización de multiplicidades. Para Hydra siempre ha sido importante intentar otras operaciones, “situar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga... mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de *leadership*, de fascistización...” (Deleuze y Guattari, “Cómo hacerse de un cuerpo” 19). A partir de ello han surgido preocupaciones fundamentales con respecto a esta práctica: ¿qué ha sido primero? ¿Están ya las intuiciones teóricas circulando en el proceso del laboratorio escénico? ¿Se producen conceptos a partir de las piezas o son éstas ya los propios conceptos? ¿Dónde comenzó la escritura? ¿En el seminario, en el cuerpo-acción, con el texto? No hay ni primero ni último. Se trata de una filosofía nómada, de una vía de investigación que no se hace la pregunta “¿qué es x?”. Como pensamiento migratorio, no ontologiza tratando de encontrar la verdad, sino que piensa a partir de lo local, de lo pequeño. Hacer transfilosofía escénica es buscar problemas, y los problemas son actos. Esto significa que los problemas no vienen preparados ni desaparecen con respuestas o soluciones, es decir, con los calcos. Antes bien, son acontecimentales y no se confunden con la dramaturgia de la disertación. Preguntan: ¿qué sucede aquí? Y en ese pequeño ámbito de reflexión, cual cristales, arrojan luz hacia algo más grande. La fuente nunca es una: es móvil, migratoria, múltiple.

En este sentido, pensar el arte acción desde la práctica del mismo permite la tempestad orgánica necesaria para una filosofía conmocionada, para la extensión corporal de una escritura que busca su cavidad dramática. Mucho más cercana al cuerpo, esta escritura es multívoca, una flecha lanzada al vacío, del mismo modo que, según Demócrito, los átomos caen para formar figuras que se desintegran. Si el accionista es un filósofo que piensa a partir de su propia precipitación atómica en la tierra, la transfilosofía, como *excritura* del cuerpo, de ser efectiva proyectará la escritura hacia el acontecimiento de las ideas, dotando a la filosofía de ese desasosiego somático necesario para pensar más allá del cristaloides, para precipitarse en el flujo del arte filosofante al pensamiento creador, de la idea al acontecimiento matérico, del concepto al arte acción, circulando en las dos arterias de un mismo sistema circulatorio: el de la vida como vida de los cuerpos.

Fuentes consultadas

- Adorno, Theodor W. "El ensayo como forma". *Notas de literatura*. Traducido por Isabel Llano, Barcelona: Columna, 2001, pp. 11-34.
- Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Traducido por Mercedes Ruvituso, Barcelona: Anagrama, 2015.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez, Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2009.
- Badiou, Alain. "¿Qué piensa el teatro?". *Reflexiones sobre nuestro tiempo*. Buenos Aires: Ediciones del Cifrado, 2015, pp. 101-107.
- Badiou, Alain. Entrevista de Elie During. "Un teatro de la operación". Un teatro sin teatro. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, pp. 22-27, http://www.macba.cat/PDFs/alain_badiou_elie_during_teatre_cas.pdf, consultado el 18 de mayo de 2019.
- Bolt, Barbara. "Artistic Research: A Performative Paradigm?". *Parse Journal. Telón de fondo*, 2016, <https://parsejournal.com/article/artistic-research-a-performative-paradigm/>, consultado el 20 de diciembre de 2020.
- Boyer, Amalia, et al. "What is philo-performance? A roundtable". *Performance Philosophy*, vol. 1, 2015, pp. 148-160, <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/17>, consultado el 15 de octubre de 2018.
- Bowie, Andrew. "The 'philosophy or performance' and the performance of philosophy". *Performance Philosophy*, vol. 1, 2015, pp. 51-58, <https://www.performancephilosophy.org/journal/article/view/31>, consultado el 22 de octubre de 2018.
- Cornago, Óscar. "Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea", *IBEROAMERICANA. América Latino – España - Portugal*, vol. 6, núm. 21, 2006, pp. 71-90, <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/iberoamericana/article/view/951>, consultado el 9 de septiembre de 2016.
- Cornago, Óscar. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad". *Telón de fondo*, núm. 1, 2005, pp. 18-35, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9684>, consultado el 7 de noviembre del 2011.
- Cornago, Óscar. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". *Archivo Artea. Artes vivas. Artes escénicas*, 2006, <http://archivoartea.uclm.es/textos/teatro-post-dramatico-las-resistencias-de-la-representacion/>, consultado el 11 de octubre de 2016.
- Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey, Buenos Aires: Paidós, 2005.

- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Traducido por María Silvia Delpi y Hugo Beccacece, Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles. "Un manifiesto menos". *Superposiciones*. Traducido por Pablo Ires, Argentina: Ediciones Artes del Sur, 1979, pp. 75-102.
- Deleuze, G. y Guattari, F. "¿Cómo hacerse de un cuerpo sin órganos?". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2000, pp. 155-171.
- Deleuze, G. y Guattari, F. "Rizoma". *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por José Pérez Vázquez, Valencia: Pre-Textos, 2002, pp. 9-32.
- Deleuze, G. y Guattari, F. *¿Qué es filosofía?* Traducido por Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama, 1997.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducido por Diana González Martín y David Martínez Perucha, Madrid: Abada Editores, 2011.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Desintegrando". Feria del Libro Teatral, 29 de septiembre – 4 de octubre de 2015, Centro Cultural del Bosque, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Hacia un teatro cínico". Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, 28 de marzo de 2017, Teatro Esperanza Cabrera, Universidad de Querétaro. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "La carne en suspenso". V Festival Internacional Teatro para el Fin del Mundo; falsas reconstrucciones, 2 de octubre – 8 de octubre de 2016, Tampico, Tamaulipas. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Lapsus Corvis". Festival Intra Europeo del Performance, 2017, Auditorio Ché Guevara, Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México. Performance.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Lapsus: Un esquizoanálisis beckettiano". Galería Cráter Invertido, 2017, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Post Scriptum". Coloquio Experimental: Filosofía Pop y Nuevas Imágenes de Pensamiento, 2 – 3 de mayo de 2018, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Symposium". Imaginación Política: Encuentro Internacional, 25 – 27 de febrero de 2019, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Hydra Transfilosofía Escénica. "Tierra de nadie". Encuentro Internacional Poética de la Acción. Performance, teatralidad, cuerpo y memoria, 28 de mayo de 2015, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México. Conferencia performativa.
- Kirkkopelto, Esa. "For what do we need performance philosophy?". *Performance Philoso-*

- phy*, vol. 1, núm. 6, 2015, pp. 4-6, <https://performancephilosophy.org/journal/article/view/7>, consultado el 7 de octubre de 2021.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducido por Diana González, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Traducido por Marcelo Pakman, Ciudad de México: Gedisa, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Traducido por Patricio Bulnes, Madrid: Arena Libros, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus, 2000.
- Nietzsche, Friedrich. *Correspondencia I: Junio 1850 – Abril 1869*. Traducido por Luis Enrique de Santiago Guervós, Madrid: Trotta, 2005.
- Salcido, Miroslava. *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2019.
- Santiago Guervós, Luis Enrique de. “La filosofía experimental en el pensamiento de Friedrich Nietzsche: la autointerpretación del filósofo en su obra”. *Nietzsche: el desafío del pensamiento*. Coordinado por Paulina Rivero Weber, México: Fondo de Cultura Económica, 2016, pp. 33-54.
- Sloterdijk, Peter. *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Traducido por Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Toro, Fernando de. ¿Qué es performance? Entre la teatralidad y la performatividad, *Cuadernos de ensayo teatral*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.
- Vilar, Gerard de. *Las razones del arte*. Madrid: Antonio Machado, 2005.