

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.



Reseña de libro

Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político

Geraldine Lamadrid Guerrero*

* Centro de Estudios y Documentación
Latinoamericanos,
Universidad de Ámsterdam, Ámsterdam.
e-mail: serexpresion@hotmail.com

Recibido: 20 de enero de 2021

Aceptado: 10 de febrero de 2021

Doi: 10.25009/it.v12i20.2693

Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político

Culp, Edwin. *Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político*. Colección Textos, Texturas, Textualidades, México: Universidad Iberoamericana, 2020, pp. 198. ISBN: 978-607-417-697-1.

Preámbulo o de cómo hacer tiempo(s)

Remontar reflexivamente a Brecht es el objetivo que plantea el investigador mexicano Edwin Culp en el prólogo de su reciente libro *Hacer tiempo. Estrategias críticas del arte en lo político* (2020). El autor propone el gesto reflexivo del remontaje a partir de tres categorías que suscitan una comprensión sobre cómo la obra de arte puede abrir espacios de tiempo para que surjan otras formas de percibir e intercambiar sentidos, más allá del producto cultural como mercancía. Si bien Culp no tiene por objetivo ahondar en la condicionalidad de las obras de arte como mercancía en circulación, sí lo menciona, pues resulta imprescindible para situar el problema de las posibles estrategias críticas. Lo que encontramos es el análisis y la discusión sobre las cualidades contenidas en tres ejemplos de creación contemporánea, los cuales resultan bastante atinados al momento de repensar las posibilidades de las ideas de distanciamiento y de remontaje: *Optimistic versus Pessimistic*, de L'Alakran (2005); *Dogville*, de Lars von Trier (2003), y *Re-enactments*, de Francis Alÿs (2000).

En este libro se nos invita a reflexionar sobre la experiencia estética que abre la posibilidad de la emergencia, el gesto citable y el remontaje reflexivo, con la finalidad de apreciar las particularidades del montaje escénico, del montaje cinematográfico y del montaje de la videoinstalación, respectivamente: “Los gestos generan una forma de montaje particular para el medio en el que se produce” (16). El bricolaje y la bufonería, la afección y la trampa, el simulacro y la falsificación aparecen como recursos de narración que se manifiestan en al menos tres formas posibles de interrupciones de la temporalidad: la suspensión, el retardamiento y el *déjà vu* (15).

El libro está estructurado en dos partes:

Primero, con la reflexión sobre las posibilidades de la crítica y la pertinencia del arte crítico [...] el tiempo del objeto y el tiempo de la crítica. [...] La segunda parte entretiene el programa brechtiano-benjaminiano de la experiencia y la crítica en sentido histórico con el problema de la venta de la fuerza de trabajo en el capitalismo. [...] Busco producir una discusión transversal hacia la historiografía del arte, que ponga en perspectiva el trabajo crítico con las obras y sus estrategias, más que buscar situarlas en esquemas históricos o estilísticos (17).

Comúnmente, cuando pensamos en las ideas que sustentaban las puestas en escena de Brecht, recurrimos a una imagen estática, a una referencia de la experiencia fijada en una fotografía, una alusión icónica de un estilo de autor en la que buscamos una pista para recrear la corporeización del efecto de distanciamiento. Este recurso es limitado, aunque comprensible como primer paso en nuestra búsqueda de aquello a lo que quisiéramos acceder: la experiencia corporeizada de la puesta en escena de dicho recurso escénico. En ese marco, y ante el impedimento de acceder a la experiencia viva, este libro incita a la reflexión de cómo esas herramientas que daban dinamismo a lo que ahora percibimos como un índice de la experiencia fijado en una imagen del recuerdo o en una discusión de intelectuales, pueden hacerse patentes en las creaciones artísticas seleccionadas para el análisis. Podemos preguntarnos entonces si es posible actualizar las palabras heredadas en su valor de gesto político. Aun si contamos con buenas referencias escritas para acceder a esa experiencia histórica, tal vez nos falta el acceso por medio de la narración oral para suplir la ausencia de la experiencia estética. La oralidad aparece en el libro como un elemento de interés central, una prolífica manera de contar historias encarnadas que permiten transmitir la experiencia humana más allá de la codificación en palabras escritas, y que incluye la riqueza de la integración de las respiraciones, entonaciones y asimilaciones propias del acto de narrar en las que se entretiene lo que se hereda, por medio de la palabra viva y la propia experiencia de quien porta el relato. Ante la doble ausencia, la de la experiencia estética de las puestas en escena brechtianas y la falta de la herencia narrada oralmente, contamos con la posibilidad de la exploración corporeizada que nos da la experiencia de recepción estética, punto de observación desde el que se sitúa el autor.

La creación teatral contiene la cualidad de la transmisión oral, así como de la recreación de las dinámicas de la vida; de esta forma es posible tomar conciencia de los motores de las acciones, de las intenciones, del tejido de cuerpos físicos, emocionales, mentales, vistos o escuchados, o de silenciosos actuantes. En el teatro, así como en la puesta en escena que puede tener una codificación audiovisual, la forma y la figura actualizada del efecto

de distanciamiento se encuentra en nuestras propias dinámicas de reconocimiento de las situaciones contemporáneas y la posibilidad de establecer una mirada lo suficientemente acuciosa sobre los mecanismos que sostienen el simulacro. Esa es la mirada que devela las teatralidades contenidas en los modelos de representación.

El tiempo bajo la mirada crítica

La crítica se centra en la anomalía del tiempo presente. ¿Puede el arte contribuir a develar los mecanismos de la anomalía social y política? Quien observa, puede participar de la crítica como facultad que se desenvuelve en “[...] un doble movimiento [...] por un lado, la cercanía con los detalles y la facilidad de la obra para acceder al tiempo anterior; por otro, la distancia mediada de la experiencia para traer el momento del objeto al momento en que se critica ese objeto” (24). En la actualidad, los desafíos en los alcances críticos de las obras de arte se complejizan por el entorno de intercambio en el que se distribuyen. Es común que el entorno no sostenga el valor en el que se asienta la obra y no siempre quien la recibe puede reconocer la llave de su potencialidad, debido a la tendencia homogeneizante de los tiempos de la globalidad espectacularizada; esta es la afectación de nuestra época y anomalía del tiempo presente:

[...] el supuesto de partida es que toda nuestra experiencia ha devenido en la del espectador, [...] la pasividad ha inundado nuestro devenir temporal, sobre todo en cuanto a la experiencia de la historia. [...] Como señala Paolo Virno en su crítica al estado de ánimo de la *sociedad del espectáculo*, que preserva y venera al pasado nostálgico: “Esto significa que [el individuo] se vuelve espectador de sí mismo; y también, aunque sea la misma cosa, que colecciona su propia vida mientras ella transcurre, en lugar de vivirla [...]. La parálisis de la acción, acompañada con frecuencia de un irónico desencanto, deriva sobre todo de la incapacidad de soportar la experiencia de lo posible”. [...] pensar el arte crítico contemporáneo tendría sobre todo que ver con formas que inciden en el tiempo cronológico, causal y supeditado al progreso para restituirle la facultad, o habilidad, al ahora (35-37).

La cita anterior nos sitúa en la idea de la parálisis de la acción y su consecuente e irónico desencanto; una pasividad que deriva en la ausencia de una potencia en acto que favorezca el restablecimiento de los límites dentro del control mediático y tecnológico, los cuales condicionan nuestros sentidos y nuestros comportamientos, y que en estos tiempos se imponen como un medio de comunicación dominante.

Esta reflexión implícitamente promueve la acción artística como una posibilidad para desafiar las estructuras de representación social al establecer tensiones entre lo narrado y la forma de narrar, y que despiertan sensaciones no confortables al ofrecernos la oportunidad de salir de la zona de comodidad a la que fácilmente tiende nuestro comportamiento, esa tendencia de la que echan mano las tecnologías exógenas. Tal vez sea necesario aprender a desobedecer aquellas estructuras que nos arrullan en aparente inocuidad y encontrar rápidamente los límites a los que se enfrenta nuestra voluntad al momento de exponer las acotaciones de las normas de representación artística y social. Resulta conveniente, aunque sea inicialmente como mera experimentación, considerar la urgencia de la implementación de acciones críticas para develar posibles formas de sentir, de pensar, de estar y de no estar, ahora que la inmediatez tecnológica nos lleva a una expresión forzada de omnipresencia virtual. Omnipresencia que se produce desde la discontinuidad de nuestro cuerpo físico y cuya extensión en imagen adquiere cierta autonomía virtual. Esta discontinuidad en nuestras formas de vivir plantea la necesidad de reformular lo que es considerado normal y enfrentar la tendencia a las asimilaciones acríticas, ya que requiere menos esfuerzo consciente vivir en la pretensión, en la fragmentación de la conciencia de las cosas, en la fuga virtual, que asumir la potencia de nuestros actos y su lectura como gestos políticos y recuperar nuestra conciencia de lo real basada en una ética de la presencia.

Alegoría de las posibilidades críticas

El *Angelus Novus* de Paul Klee se presenta aquí como una alegoría visual ante la posibilidad de reflexionar sobre el devenir de la historia. Sabemos que mira al frente, pero no sabemos bien qué deja atrás; el lugar intermedio entre dos espacios de tiempo que se deben completar a partir de la interpretación y la acción. La figura del ángel señala el instante preciso en el que se debe dar el salto a lo posible. Ese instante, el del aquí y el ahora como *motto* de la actuación teatral y de la vivencia, es la clave para situarse en el devenir histórico. En este sentido, la actuación teatral presenta la posibilidad de dar un salto temporal donde el vértigo del instante efímero de la existencia es afianzado como visión de pasado y de futuro para condensarse en una sensación de acumulación de lo vivido. El vértigo que produce la conciencia de la fugacidad del presente es a la vez su fuerza transformadora para aprender, de forma dialéctica, el potencial de sostener un acto presente: aprender a transformar al sostener la presencia y consolidar el acto de hacerse presente como un método para lograrlo. ¿Cómo activar el tiempo del ahora? Se plantea en el libro que existe una posibilidad en las irrupciones. Lo podemos ir descubriendo por medio de las irrupciones artísticas poco condescendientes con el sistema de producción que tiende a neutralizarlas; en las irrup-

ciones que nos obliguen a salir de la ilusión de la tibieza –de que ciertas cuestiones sociales, históricas y políticas que el capitalismo ha naturalizado no se pueden cambiar– y así reconocer las potencialidades transformativas, además de su urgencia.

Hacer tiempo puede ser leído como una invitación a actualizarse en la presencia, en el ahora del entorno al que cada uno pertenece y, de esa manera, incidir en la globalidad de manera exponencial, como la suma de potencias activas, presentes y conscientes de los alcances de los actos y de su posible visibilidad digital. La discusión intelectual en la que se inscribe el libro antecede a la preocupación de cómo sentir y transmitir nuestra capacidad de incidencia histórica. Nuestras formas de expresión artística se mueven al menos entre esos dos extremos de posibilidad; el de la presentación de la información factual y el de la transmisión sensorial. Se inscribe entre estos extremos el gesto político de la creación como impronta de la actuación en el tiempo presente. Gesto político que puede ser suspendido por un momento de ser para sí y para quien lo observa, estableciendo un diálogo que escapa de la asimilación acrítica. El efecto de distanciamiento brechtiano o *Verfremdungseffekt* indica un movimiento en dos direcciones que deja expuesta la disonancia cognitiva en la que vivimos actualmente: una disonancia entre el velo de la ilusión a la que obedecemos y el conocimiento de su trasfondo, movimientos en los que se diluye la manipulación del deseo por medio de expresiones sentimentalistas que manipulan las categorías de agencia política mediante una instrumentalización demagógica de la capacidad de transformarse en medio de la incomprensión de los acontecimientos.

Las posibilidades de la impostura

El tercer capítulo está dedicado al análisis de *Optimistic vs Pessimistic* de L'Alakran y las posibilidades que se exploraron a través de esta propuesta escénica en cuanto a posiciones y oposiciones entre los sujetos y elementos materiales que formaban parte del juego escénico. El subtítulo de la obra, "En el fracaso está la solución", invita a pensar en la posibilidad de encontrarse con el error y, a partir de esa grieta, explorar formas de reorganización continua de los elementos en juego que no permiten la diferenciación de los roles entre actores y espectadores. El influjo continuo de estímulos evita la posibilidad de estancarse en una zona de contemplación pasiva confortable y condiciona a moverse literal y metafóricamente en el transcurso de la obra a través de la constante toma de decisiones, ya sea para tener una incidencia con una acción directa o para ganar pasividad. Otro elemento de referencia es la risa como disruptivo que impide la reflexión seria y solemne. Asimismo, otro componente importante en este capítulo es el trabajo de Robert Filliou y su postura ante la creación artística inacabada como gesto de resis-

tencia a la asimilación mercantilista de las obras de arte como productos terminados en tiempo y forma de rentabilidad económica u otras formas de capital social y cultural. Al respecto, se puede decir que la presentación aparentemente inacabada de una dramaturgia escénica es en sí misma una estrategia de movilización reflexiva, sensible, que toma ventaja de la disrupción de sentido que se produce cuando la obra de arte en cuestión no se muestra como un todo perfecto, y deja entrever los cabos sueltos o los cortes abruptos como zonas de acceso a preguntas que llevan a nuevos sentidos de valor e interpretación. En esos intersticios donde aparentemente falta algo, lo que hay es el espacio y el tiempo en potencia, lo que aún puede ser.

Construir distancia para acercarse a la extrañeza

El cuarto capítulo se centra en la reflexión sobre el efecto de distanciamiento y su operatividad en la película *Dogville*, de Lars von Trier. Esta película resulta una referencia frecuente por la riqueza interpretativa que ofrece desde el enfoque teatral cuando se quieren encontrar analogías con el teatro dentro del cine como puesta en escena cinematográfica, formas de representación conectadas en su potencialidad de construir una apreciación ilusoria de la realidad que presentan y en las que se puede hacer patente que el objetivo operativo del efecto de distanciamiento es la revelación del funcionamiento de los aparatos de ilusión.

En el contexto del desarrollo histórico de dicha estrategia de observación, el énfasis estaba en develar el andamiaje social que sostenía la dominación de la clase burguesa sobre la clase proletaria –descrito en términos del discurso marxista–, apoyo ideológico de Brecht en su crítica a la clase política. La exposición de cómo funcionan los mecanismos de construcción de la representación permite a quien observa tomar conciencia de que, en tanto constructo, ese mecanismo es modificable y, por lo tanto, no se trata de un proceso de desarrollo o evolución que tenga como finalidad haber alcanzado esa distinción en términos de dominación; cabe preguntarnos ahora cuáles son las relaciones de dominación que nos interesa develar. En este contexto, se entiende que:

El teatro épico no busca eliminar por completo la identificación, sino utilizar la distancia y el extrañamiento como formas de alejarse de ésta, de mostrar que aquello que se identifica es contradictorio, de resaltar las diferencias sobre las identidades. Lo que se produce con el *Verfremdung* no es lo opuesto a la identificación, sino que la identificación y su distancia chocan en una puesta dialéctica de elementos heterogéneos [...] (104).

En la película, el distanciamiento opera como una disrupción contradictoria de emociones por una acumulación afectiva que no se dirige a un proceso de sublimación catártica como en estructuras narrativas más convencionales en las que se lleva de la mano a los espectadores hacia la restitución del equilibrio emocional y moral. En palabras del autor: “La afección se acumula sin actualizarse en el filme. Si existe la posibilidad de crítica en estos filmes, no se dará a través de la distancia consciente y racional, todo lo contrario, la crítica vendrá como acumulación de afecciones, como posibilidad de acción, vendrá de la serie de rostros vacíos de emoción, de la potencia contenida en las imágenes intolerables” (117). La tensión que caracteriza a las películas de Von Trier se inscribe en la reflexión de cómo se presenta el horror banalizado, el sufrimiento, la identificación inmediata con quien parece ser la víctima y el repudio al victimario, el deseo no declarado de que se produzca una venganza y la turbación de ser testigo de lo que se desea por el reconocimiento de su desaprobación moral. A través del análisis que el autor nos ofrece podemos reconocer cómo es que continuamente estamos expuestos a la manipulación por medio de los diferentes formatos de representación. Surge la posibilidad mediadora cuando somos testigos de historias de injusticia y recae en nuestra conciencia; a partir de ese reconocimiento es que podemos también encarnar una posibilidad de acción, de construcción de opinión frente a aquello de lo que somos testigos. Es una negociación de los límites de la representación, que en el mejor de los casos será de responsabilidad compartida y permitirá encontrar formas de asociación y entendimiento a partir de esas experiencias referenciales que nos permitan extraer una especie de radiografías del aparato de dominación y sus efectos opresivos.

La potencia en acto

El quinto capítulo tiene como referencia principal el trabajo de Francis Alÿs, en especial su acción *Re-enactments*, realizada por primera vez el 4 de noviembre del año 2000:

[...] Francis Alÿs compró una pistola Beretta 9mm, la cargó cortó cartucho salió a caminar por las calles del Centro Histórico de la Ciudad de México. Caminó durante casi 12 minutos hasta que fue detenido por la policía y llevado en un coche de policía. La acción se documentó en video. Al día siguiente, Alÿs repitió y documentó nuevamente la acción, a manera de reconstrucción, con la participación de los mismos policías que lo habían detenido el día anterior y de algunos transeúntes que pasaban por ahí (141).

A partir de esta acción, el autor expone las potencias de la épica, entendida no desde la tradición homérica que la establece como estilo narrativo que relata las peripecias del héroe,

sino desde la acepción alemana contenida en la palabra *episch* que comprende lo que se ha traducido como épica, pero que se refiere a las prácticas de narración cotidiana y oralidad (139). Resulta de especial interés lo que el autor expresa en términos de la épica del rumor: “Los trabajos de Alÿs siempre cuentan algo y, más aún, siempre pueden contarse a otros. [...] busca introducir nuevos entramados sobre los signos existentes, al volver sobre éstos. Se crea entonces un nuevo relato cuya forma de propagación ya no es la de la narración oral, sino la del rumor” (166). Se trata de la inserción de un elemento narrativo en un marco de cotidianidad y la expansión de la potencia imaginativa que contiene mediante los mecanismos de diseminación de la oralidad. La acción se expande por los caminos del relato apócrifo que cobra vida propia en la imaginación y la voz de los sujetos que se apropian de él. La posibilidad de transmisión idéntica se anula por completo, la reproducibilidad de la obra de arte se vuelve potencia de acto creativo cada vez que es enunciada como rumor y se detiene la reproducción vacía de sentido, pues lo que se pone en circulación es el valor atribuido por la asimilación y apropiación de la subjetividad de cada sujeto. La acción escapa entonces al formato de registro para el que fue realizada inicialmente y se convierte en leyenda que abre la posibilidad de la duda sobre lo que sucedió. Las acciones proponen como marco de reflexión la posibilidad de desmitificar el sentido de originalidad; la posibilidad de falsificación aparece como ironía de los dispositivos de registro del supuesto evento original. Esta es una constante que encontramos en las diferentes obras analizadas en el libro para enmarcar el debate sobre las estrategias del arte en lo político, apuntando hacia las posibilidades que este ofrece como mecanismo de revelación de aquello que de otra manera permanecería oculto. El desafío en los procesos de representación está en la asociación de los elementos; por otro lado, el desafío en los procesos de observación para deconstruirlos está en el reconocimiento de cómo opera la lógica asociativa de esos elementos.

Epílogo

El campo artístico como territorio de exploración nos ofrece la posibilidad de encontrar las dislocaciones que en aparente organicidad se presentan en el montaje del simulacro, en el ejercicio del “como si” que hace referencia al estilo de René Magritte (155). Las categorías de apariencia, montaje y simulacro se encuentran en constante interrelación y dan lugar a las formas de representación. Estas constituyen mecanismos de construcción inherentes a las políticas de la imagen, es decir, métodos de observación que producen y reproducen sentidos.

En la lectura del libro *Hacer tiempo, estrategias críticas del arte en lo político* de Edwin Culp, los lectores encontrarán los debates situados en los ejemplos de las obras señaladas

anteriormente: reflexiones enriquecedoras que versan sobre los alcances de la representación y las formas de distanciarse, enmarcadas en las experiencias artísticas revisadas. La lectura de *Hacer tiempo* se presenta como una invitación a reconocer la potencia de la acción y la importancia de que esta sea reflexionada y contextualizada históricamente de manera dialógica. El libro de Culp nos ofrece una revisión del pasado en donde se razona el presente para discernir las opciones del futuro. Tal vez encontremos que la experiencia del presente es también una especie de *déjà vu* de un instante remoto, aquel en el que la discusión sobre la participación en el curso de la historia se actualiza: “El *déjà vu* [...] desarticula la posibilidad de un presente original y se abre a la potencia al reintroducirla en el acto mismo. El acto ya no aparece como acabado, el pasado no aparece como clausurado [...]” (178). El pasado queda abierto para quien lo quiera revisar y reinsertar en el presente aquel instante que lo actualiza y le da potencia de futuro.