

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

Jonathan Caudillo Lozano*

* Universidad Iberoamericana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7003-7904>

e-mail: jonathan.caudillo@cenart.gob.mx

Recibido: 22 de diciembre de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2730>

Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

Resumen

La intención de este artículo es problematizar la cuestión de la memoria desde el pensamiento de Henri Bergson, Samuel Beckett y Friedrich Nietzsche, buscando, sin intentar agotar su complejidad, extraer elementos que permitan pensar dicho problema como una potencia que lleve a comprender la teatralidad en cuanto manera de pensar las estructuras modernas de representación, y particularmente el problema del yo como identidad unitaria. En las páginas que siguen, se realiza un recorrido que intenta mostrar dos aspectos de la memoria que, en su dimensión ontológica, tienen implicaciones tanto en la creación artística como en lo político, y para explicitar dichas implicaciones se mantendrá un diálogo con el pensamiento de Jerzy Grotowski y su noción de cuerpo-memoria.

Palabras clave: imagen; alteridad; ontología; animalidad; devenir; duración.

Theatricalities of Body and Memory: A Possible Dialogue between Bergson, Beckett, Nietzsche, and Grotowski

Abstract

The paper aims to address the problem of memory from the thoughts of Henri Bergson, Samuel Beckett, and Friedrich Nietzsche. Without attempting to exhaust its complexity, the research seeks in these works for some elements that could allow us to think of memory as a potency, in a way that could lead us to understand theatricality as a means of thinking of the modern structures of representation, particularly the issue of the self as a unitary identity. More specifically, the following pages contain a journey that aims to show two aspects of memory. In their ontological dimension, these aspects have consequences in the spheres of politics and artistic creation. To explain such implications, a dialogue is established with Jerzy Grotowski's thought and his notion of body-memory.

Keywords: image; alterity; ontology; animality, devenir [change]; duration.

Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

[...] abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas de bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

A manera de introducción

Aproximarse al problema de la memoria desde una clave teatral no se refiere únicamente a la práctica del teatro en cualquiera de sus facetas; en todo caso, la cuestión de la memoria se encuentra en la base de toda práctica artística, pero en lo que a este texto se refiere, la teatralidad se entiende como un aparato que permite problematizar la tensión entre aquello que se muestra y lo que se oculta. En las páginas que siguen, se realiza un recorrido que intenta mostrar dos aspectos de la memoria que, en su dimensión ontológica, tienen ciertas implicaciones en la creación artística y en lo político, entendiendo esto último como la manera en que se tejen las relaciones entre los cuerpos desde la diferencia.

La constelación de pensadores que se presentan en este texto tiene como base compartida, además de la reflexión sobre el problema de la memoria, una especie de zona de indiscernibilidad entre lo singular y lo colectivo, que permite pensar la cuestión en cierta zona difusa entre lo político y lo singular, pero al mismo tiempo rehúyen la petrificación en estructuras teóricas fijas. La intención de este artículo es problematizar la cuestión de la memoria desde el pensamiento de Henri Bergson, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski y Friedrich Nietzsche, buscando, sin intentar agotar su complejidad, extraer elementos que permitan pensar dicho problema como una potencia que lleve a comprender la teatralidad en cuanto una manera de pensar las estructuras modernas de representación, y particularmente el problema del yo como identidad unitaria.

La teatralidad del cuerpo y la memoria es la ambigüedad de aquello que se muestra entre lo decible y lo indecible; el cuerpo, al mismo tiempo que es extenso, se abre a una espiritualidad de las imágenes en la memoria, la cual, mientras por un lado es repetición y automatismo, también es espontaneidad, devenir y virtualidad, que pone en cuestión al tiempo lineal. En este sentido, la teatralidad se refiere aquí al juego de máscaras que se mueve entre la aparente estabilidad y lo constitutivamente moviente. Para mostrar la pertinencia de esta reflexión en el terreno de la poética teatral, se mantendrá un diálogo con el pensamiento de Jerzy Grotowski y su noción de cuerpo-memoria, sobre todo como una manera de establecer un puente entre la práctica del teatro y la teatralidad como forma de pensar ontológicamente la relación entre cuerpo, subjetividad y alteridad.

La constante mención a la memoria involuntaria, que se desarrollará a continuación, es también una perspectiva trágica de la creación artística en la medida que se reconoce que su potencia está en la imposibilidad de capturar eso que se encuentra en fuga, lo que se escapa, pero que, en su tragedia, se abre la posibilidad de habitar el mundo de una manera que ponga en crisis los intentos de petrificación y, por lo tanto, de dominación, que atraviesa la corporeidad.

El problema de la memoria en el vitalismo de Henri Bergson y su posible diálogo con Grotowski

Bergson

La filosofía de Bergson se caracteriza por mantener una posición crítica respecto a la manera mecanicista de entender la vida. En este sentido, lo viviente es un flujo continuo y exuberante que desborda las estructuras que intentan capturarlo. En el bergsonismo se

pone en cuestión la concepción finalista de la vida en la medida que se la considera como un prejuicio antropomórfico, en donde su crítica al mecanicismo es que aún conserva un resabio del mecanicismo físico-matemático que supone una especie de armonía racional y metafísica que le da un orden totalizante al mundo; para Bergson lo viviente es creación en el sentido de que es proliferación de multiplicidad de formas que se definen en su movimiento, de tal manera que la vida es movimiento, creación y devenir; en palabras del filósofo francés, es duración.

Es precisamente por este devenir constituyente que Bergson guarda distancia crítica de todo sistema teórico que pretenda capturar por medio del ejercicio del intelecto el flujo de lo viviente, ya que el intelecto funciona geoméricamente en cuanto que sólo puede pensar lo viviente deteniendo su flujo, petrificando su devenir y, por tal motivo, el intelecto, de tal manera que, visto desde esta perspectiva, se encuentra separado abismalmente del flujo de lo vivo. En este sentido, el lenguaje conceptual es una herramienta de cristalización si sólo pretende detener aquello que está en permanente flujo, de tal manera que la filosofía, más que ser el intento de llevar a cabo esta cristalización mediante el concepto, recurre a la intuición como la única forma que Bergson encuentra para aproximarse a la vida como duración. La metafísica bergsoniana adquiere un sentido muy particular, pues se refiere al conocimiento de lo viviente directamente por medio de la intuición; por tal motivo, la corporalidad juega un papel central, ya que, siendo la única imagen que puede conocerse desde adentro y conocer lo vivo, la intuición es una experiencia sensible, que en un segundo momento construye símbolos para poder aprehender los objetos, aunque estos símbolos precisamente estén caracterizados por su constituyente desajuste respecto a lo vivo. En su libro *Introducción a la metafísica* Bergson señala:

Llamamos aquí intuición a la simpatía por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpresable. El análisis es al contrario la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es (16).

La intuición es lo que permite adentrarse en lo viviente sin traicionar su flujo y su radical singularidad y diferencia. Para Bergson hay una distinción entre la materia y la vida, no entendida como un dualismo de oposición, sino más bien como dos aspectos de una misma realidad en donde el análisis y el conocimiento científico pueden conocer la materia, pero la vida queda como un resto que rebasa la estructura intelectual, pues es impulso creador y movimiento que estalla en multiplicidad de formas y a la que sólo es posible aproximarse por medio de la intuición. Es así como la metafísica bergsoniana no es un

alejamiento de lo viviente por medio del ejercicio de la razón, sino, al contrario, es una aproximación a lo viviente desde la inmanencia.

La intuición se dirige hacia lo que hay de único e inexpressable en lo viviente. Desde este punto de vista, la condición del lenguaje es la imposibilidad de capturar lo viviente, perspectiva que pone en cuestión las pretensiones de la modernidad tradicional que intentaba someterlo todo al tribunal de la razón y a la cristalización del concepto; sin embargo, no todo orden de lenguaje queda clausurado, ya que se abre el campo vital de la palabra poética como una modalidad del lenguaje que no pretende evadir esta imposibilidad, sino que la asume como su condición, como es el caso de la poética de Samuel Beckett. Si bien es cierto que este último siempre se posicionó en contra de la metafísica, no hay que olvidar que dicha oposición está dirigida más bien a la manera tradicional de entender a la metafísica en Occidente, es decir, como separación y, por momentos, anulación de lo corpóreo. En palabras de Beckett:

La Poesía es esencialmente la antítesis de la Metafísica: la Metafísica purga a la mente, la libera de los sentidos, cultiva la descorporización de lo espiritual; la Poesía es toda pasión y sentimiento y anima lo inanimado; la Metafísica es más perfecta mientras más se preocupa de lo universal, y la Poesía mientras más se preocupa de lo particular (*Proust y otros ensayos* 35).

Sin embargo, la metafísica planteada por Bergson se encuentra en las antípodas de esta concepción abstracta y anticorpórea, debido a que todo el pensamiento bergsoniano depende de la inmanencia de lo sensible y la intuición. Por tal motivo, puede verse que esta filosofía guarda una relación muy cercana con las artes, ya que en su dimensión ontológica opera un desgarramiento en la percepción que, en condiciones ordinarias, se mantiene capturada por la estructura petrificada del intelecto. Las artes, y la creación poética en particular, son una modalidad del lenguaje que permite la irrupción de la intuición como percepción sensible del mundo en su flujo inatrapable.

Para Bergson la intuición descubre y comprende la vida como duración en el sentido de que el tiempo es percibido como movimiento y mutación, y se presenta como memoria cuando se dirige al pasado y como impulso vital si se liga a la temporalidad del futuro en cuanto indeterminación. El bergsonismo cuestiona el dualismo radical entre el realismo y el idealismo, y aunque se podría decir, en un primer momento, que la memoria y sus imágenes se encuentran a medio camino entre estos extremos, la cuestión es más compleja que eso.

Para el autor de *La evolución creadora*, el cuerpo expuesto al mundo se ve afectado por él, articulando el conjunto de imágenes que llama *universo*, en donde la corporalidad es la única imagen que puede conocerse desde adentro. En *Materia y memoria*, Bergson intenta

liberar la memoria de su sujeción a los estudios neurológicos que comienzan a emerger en su época y, hasta cierto punto, la sujetan a condiciones mecanicistas en la medida que la reducen a una función del organismo. Esta reflexión es relevante, pues permite identificar la concepción de espiritualidad del filósofo francés, así como su relación con la materia. El cuerpo, al estar rodeado por objetos, refleja en ellos la acción posible, ya que, en un primer nivel, el encuentro con el mundo está condicionado por la posibilidad de accionar en él de tal manera que la percepción bosqueja la posibilidad de acciones que el cuerpo puede llevar a cabo sobre las imágenes. Tal como es señalado en *Materia y memoria*:

Plantado esto, hemos considerado el cuerpo viviente como una especie de centro desde donde se refleja, sobre los objetos circundantes, la acción que esos objetos ejercen sobre él: la percepción exterior consiste en esta reflexión. Pero este centro no es un punto matemático: es un cuerpo, expuesto como todos los cuerpos de la naturaleza, a la acción de las causas exteriores que amenazan descomponerlo. [...] No se limita a reflejar la acción del afuera, sino que lucha, y absorbe de ese modo algo de esa acción. Ahí estaría la fuente de la afección (70).

Debido a esto, el cuerpo es imagen y articula imágenes al ser afectado por el mundo circundante y absorberlo en la memoria; el cuerpo jamás está solo ni en el vacío, sino que se encuentra en relación directa con las imágenes que lo circundan, las cuales están en permanente devenir, y lo posicionan en relación con ellas. Es por esto por lo que la imagen-cuerpo jamás es estable, sino que se transforma según las relaciones que establezca con las imágenes que la rodean; a su vez, sobre la imagen-cuerpo se regulan las otras imágenes según la percepción del mundo material, de tal manera que la interioridad y la exterioridad en realidad son relaciones entre imágenes. Esta proliferación del flujo en las relaciones entre imágenes depende del mundo material y la percepción, pero al mismo tiempo se almacenan en la memoria y adquieren un movimiento propio. Es en este punto que aparece un primer ámbito de la memoria para Bergson, ya que la percepción no es un acto pasivo de recepción de impresiones, sino que toda percepción está impregnada de recuerdos de tal manera que en las impresiones de los sentidos se encuentran mezclados miles de detalles de las experiencias pasadas; por tanto, toda percepción se encuentra penetrada por el pasado y está en la base de nuestro conocimiento de las cosas.

La percepción ocupa cierta duración en donde la memoria prolonga una multiplicidad de momentos mezclándolos unos en otros. La memoria interviene y cubre con sus recuerdos toda percepción inmediata, envolviéndola con una multiplicidad de momentos virtuales. En otras palabras, la percepción del objeto es profundamente creativa al encontrarse

plagada de los recuerdos que intervienen en la relación con las cosas. Sin embargo, esta acumulación de recuerdos es tan múltiple que difícilmente es captada por la conciencia, de tal manera que ella sólo alcanza una parte de esa prolija memoria.

Esta memoria siempre se encuentra presente como virtualidad y no deja de acumular imágenes en su relación con el mundo. Es de esta manera que Bergson argumenta que la memoria, entendida como la acumulación de imágenes que se relacionan entre sí de múltiples maneras, opera con independencia de los centros neurológicos de percepción, ya que este mundo de imágenes, si bien pende de la estructura física y material, no depende de ella en la medida que adquiere un movimiento autónomo.

Es así que el filósofo francés distingue dos aspectos de la memoria; una que depende de los mecanismos motores y se dirige a la acción, la cual puede verse en el aprendizaje de memoria de algún saber o alguna práctica, como, por ejemplo, el aprendizaje de una coreografía de danza, que responde a la repetición y a la voluntad del bailarín que, una vez aprendida cierta secuencia de movimientos puede repetirlos cuando así lo desee, lo que puede entenderse como memoria mecánica. Pero ese otro reservorio de imágenes virtuales que son recuerdos independientes de los mecanismos motores, y que tienen un flujo autónomo propio, irrumpe sin la voluntad del sujeto. Para pensar la distinción de los tipos de memoria en los términos de Bergson:

De las dos memorias que hemos distinguido, la segunda que es activa o motriz, deberá pues inhibir constantemente a la primera, o al menos no aceptar de ella sino lo que pueda aclarar y completar útilmente la situación presente: así se deducen las leyes de asociación de las ideas. Pero independientemente de los servicios que puedan aportar por su asociación a una percepción presente, las imágenes almacenadas por la memoria espontánea tienen todavía otro uso. Sin dudas son imágenes de ensueño; sin dudas aparecen y desaparecen de ordinario independientemente de nuestra voluntad; y justamente por eso estamos obligados, para *saber* realmente una cosa, para tenerla a nuestra disposición, a aprenderla de memoria, es decir a sustituir la imagen espontánea por un mecanismo motor capaz de suplirla (*Materia y memoria* 99).

Llama la atención que uno de los elementos que cifran la memoria voluntaria y mecánica es la utilidad, pues permite actuar en el mundo y establecer hábitos, pero la memoria no se reduce a este aspecto utilitario. En la filosofía de Bergson hay una puesta en cuestión del tiempo lineal que muestra cómo los tiempos se entrecruzan en la memoria, de tal manera que el pasado nunca se queda en el pasado. Los dos tipos de memoria están anclados en dos formas de aproximarse a la corporeidad y a su relación con el mundo. La primera, ya que

la memoria automática, la memoria del hábito, se acerca más al mecanismo que configura cierta manera de subjetivación que aparece como identidad que emerge en un entramado sociopolítico determinado, hace aparecer una corporalidad que debe tener aprendidos los códigos que le permiten moverse en un espacio histórico y le permiten ser reconocida en él. La otra memoria, una memoria espontánea intensiva, siempre en movimiento, es la huella de la duración, la huella del tiempo vital del devenir, que conforma el cúmulo de imágenes que irrumpen involuntariamente, y cuya articulación espontánea es lo que propiamente puede entenderse como una imaginación corpórea que está en la base de lo que Grotowski llama cuerpo-memoria.

Grotowski

Jerzy Grotowski, en el texto basado en una conferencia pronunciada en 1980, titulada “Respuesta a Stanislavski”, articula una crítica sobre la manera en la que se ha comprendido el trabajo de Konstantín Stanislavski por parte de los creadores teatrales, que tiene muchas resonancias sobre la concepción bifronte de la memoria en Bergson. En este texto, Grotowski se refiere a Meyerhold como un verdadero alumno de Stanislavski, en la medida en que no se preocupó por reproducir su método escolásticamente. Durante su época de estudiante, Grotowski era un gran entusiasta del trabajo de Stanislavski, el cual estaba orientado a encontrar las vías hacia aquello que es misterioso en el trabajo del actor y en el teatro. En la etapa del método de acciones físicas, el artista polaco expresó la admiración por un Stanislavski que tuvo que poner en cuestión muchos de sus descubrimientos anteriores, bajo la revelación de que “los sentimientos no dependen de nuestra voluntad”, ya que en su fase precedente Stanislavski:

Buscaba la famosa “memoria emotiva”. Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había un error; la fe en el hecho que los sentimientos dependen de la voluntad. En la vida se puede verificar que los sentimientos son independientes de la voluntad (Grotowski, “Respuesta a Stanislavski” 20).

Esta discusión se vuelve muy relevante, pues permite comprender esa ambigüedad de la memoria que descubre Bergson y que aparece en el pensamiento teatral de Grotowski en lo que se refiere al trabajo del actor. Precisamente, el problema que descubre Stanislavski es que no se pueden traer los sentimientos por sí mismos a través de la memoria voluntaria, de tal manera que las acciones físicas son la manera de concentrarse en aquello que

sí es voluntario. En lo que respecta al trabajo de Grotowski, y a partir de esta discusión, se desarrollan estas dos nociones desde la dimensión ontológica del teatro, a saber, la acción y la memoria. Estas dos nociones están insertas en el *entre* de lo voluntario y lo involuntario, y se encuentran en la base de su investigación sobre el ritual y su relación con el teatro.

Para Grotowski ese *entre*, ese intersticio, es el que orienta el trabajo de entrenamiento del *Performer*, en donde los ejercicios no pretenden desarrollar un virtuosismo corporal, ni tampoco una fortaleza atlética, sino introducir la corporeidad en una experiencia paradójica de precisión y espontaneidad. En este sentido, existe una exigencia de precisión en los ejercicios, en la misma medida en que es necesaria la precisión en cualquier manifestación de ritualidad que también detona una experiencia de encuentro con lo sagrado, entendido como alteridad radical, que desestabiliza la subjetividad unitaria. Esta experiencia de desestabilización del yo se clarifica en tanto que se entiende la concepción de memoria que atraviesa la poética de Grotowski y su manera de concebir esta tensa relación entre la espontaneidad y la precisión. En sus palabras:

La precisión es el sexo, mientras que la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos desmembrados. Sólo cuando existen juntos, no en cuanto a unión de dos cosas, sino como una cosa única, entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal, no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre (“Respuesta a Stanislavski” 23).

La experiencia paradójica entre la espontaneidad y la precisión está justamente inserta en la bifrontalidad de la memoria; por un lado, el acto de detonar esa experiencia desestabilizante no ocurre por sí mismo, sino que exige un conjunto de ejercicios, pero, por otro, éstos no deben ser una finalidad en sí mismos, y mucho menos memorizarse mecánicamente, sino que tienen que llevar a esa experiencia de lo otro que, como dice Grotowski, no es la naturaleza humana, sino “toda la naturaleza en el hombre”(23).

En otras palabras, una memoria conforma al yo y los hábitos e inercias, pero la otra lleva al sujeto fuera de sí, lo *desubjetiva*, por decirlo de alguna manera, en la medida que lo arroja a una experiencia de extrañamiento a la que la obra de Beckett hace referencia y que funda la noción del cuerpo-memoria en Grotowski. Esta memoria involuntaria es el flujo de la duración en donde colapsa la construcción lineal del tiempo, el pasado como una multiplicidad de flujos que se acumulan en el presente, en tanto virtualidad. Aquí, aparece el cuerpo, ya no como objeto de captura de los dispositivos que lo subjetivan, sino como espacio intensivo de multiplicidades que dejan al yo en suspenso y muestran su condición

artificial; no porque exista un “verdadero yo” debajo de la máscara de esta identidad unitaria, sino porque bajo esta máscara hay otra y otra, pues son enmascaramientos de las memorias que atraviesan el cuerpo.

Samuel Beckett y los dos tipos de memoria

Distinguir estos dos aspectos de la memoria ofrece los indicios necesarios para entender por qué el elemento voluntario de la memoria, asociado al aprendizaje mecánico de hábitos, es fundamento de la construcción del yo, mientras que la memoria involuntaria es una fuerza *desubjetivante* que devela la multiplicidad constituyente que, además, irrumpe sin previo aviso, abriendo una ventana a la intuición de la duración que permanecía inconsciente, como en el epígrafe de este texto sobre la magdalena para Marcel Proust y en la reflexión de Grotowski sobre el *Performer*. Esta memoria intensiva es la huella del paso del cuerpo por el mundo y, en su relación sensible con las cosas, pone en suspenso el yo al mostrar su carácter relacional, ya que devela el paso de la duración y la huella del mundo que funda la corporeidad.

La memoria es la huella del mundo en su flujo vital, de tal manera que la singularidad deviene otra al compás de este atravesamiento de lo otro. Los olores, los colores, las texturas, el clima, la temperatura, la luz y las sombras son afectos que rebasan la narrativa identitaria en la medida que son imágenes sensoriales que pulsan con autonomía, mostrando el carácter extranjero que subyace al yo. Beckett da cuenta de ello de la siguiente forma:

Nuestro misterio es el “ayer”: el ayer no sólo nos ha producido un mayor cansancio, o nos ha hecho avanzar más en el camino: somos otros, “ya no lo que éramos antes de la calamidad de ayer”. Las aspiraciones de ayer valían para el yo de ayer, no para el de hoy; su cumplimiento, “la identificación del sujeto con el objeto de su deseo”, no tiene validez perdurable (*El innombrable* 20).

El poeta nos muestra que la duración establece relaciones impermanentes en el deseo, el yo y el objeto, de tal suerte que el yo es una formación contingente, y transitoria, que se almacena en el cúmulo de imágenes de la memoria involuntaria. La memoria intensiva es el lugar donde habita la multitud que somos. Precisamente es la obra del literato de influencia bergsoniana Marcel Proust la que le permite a Beckett pensar sobre la memoria. Para Beckett somos prisioneros del tiempo en la medida que es la base ineludible de la existencia, y el hábito es la manera en la que se consolida el yo a través de sus repeticiones en el tiempo. Sin embargo, la obra de Beckett está fundada en la posibilidad de mostrar las líneas

de fuga que ponen en crisis la constitución de la identidad de cara a abrir otras posibilidades vitales. El tiempo, efectivamente, es la base que en su repetición consolida mecánicamente los hábitos que configuran al yo, pero al mismo tiempo es el flujo del devenir inatrapable, que permanentemente se resiste a los intentos de petrificación. Siguiendo a Proust, Beckett también hará una distinción importante entre las dos memorias y los efectos que tienen en la manera de entender el mundo. Respecto a la memoria que él llama voluntaria, el dramaturgo irlandés señala:

Las leyes de la memoria están sujetas a las leyes más generales del hábito. El hábito es un pacto efectuado entre el individuo y su entorno, o entre el individuo y sus propias excentricidades orgánicas: la garantía de una inviolabilidad mediocre, el pararrayos de su existencia. El hábito es el lastre que encadena el perro a su vómito. Respirar es hábito. La vida es hábito. O más bien la vida es una sucesión de hábitos, pues el individuo es una sucesión de individuos (*Proust y otros ensayos* 54).

Esta memoria voluntaria es la memoria del hábito que configura al yo y su relación con el estado de cosas de su entorno. El devenir es cambio, movimiento y también profunda angustia existencial, individual y colectivamente, la memoria voluntaria es una forma de suturar la experiencia trágica de un mundo que en su constante flujo se escapa. Este aspecto de la memoria, como repetición de lo mismo, produce una ilusión de estabilidad y de seguridad que excluye la diferencia en tanto que aparece como amenazante. Pareciera que hay cierta resonancia del pensamiento nietzscheano en la medida que esta manera de entender la memoria aparece como una forma de domesticación a través de la costumbre, pero esto se abordará más adelante.

En la memoria del hábito, la relación con la vida queda cifrada por el aburrimiento y el tedio existencial, como el que podemos encontrar en *Esperando a Godot*, que corresponde a la manera en la que se articula el yo, como lo familiar y conocido y, aparentemente, estable hasta el punto del hastío. Para Beckett el deber de la costumbre es mantener la sensibilidad ajustada a las condiciones de su entorno. Debido a esto, es posible entender el diálogo que establece Beckett con la filosofía de Schopenhauer; para el autor de *El mundo como voluntad y representación*, la vida se mueve como péndulo entre el sufrimiento y el aburrimiento, ya que la existencia queda reducida a la estabilidad de la rutina. Pero para Beckett:

La memoria involuntaria es un mago rebelde al que no se puede importunar. Escoge su propio tiempo y lugar para realizar el milagro. No sé con qué frecuencia se repite ese milagro en Proust. Creo que doce o trece veces. Pero basta con la primera –el

famoso episodio de la magdalena remojada en el té– para que se pueda afirmar que el libro entero es un monumento a la memoria involuntaria y la epopeya de su actuar (*Proust y otros ensayos* 62-63).

La memoria involuntaria es un mago rebelde, pues irrumpe cuando le place, en un asalto furtivo y fugaz, el cual hay que leer en clave bergsoniana, ya que es la irrupción de las imágenes que espontáneamente irrumpen y transfiguran la existencia y la manera en la que se habita la vida. La memoria involuntaria interrumpe la supuesta estabilidad de la rutina, pero también lleva a una experiencia de extrañamiento en donde la irrupción de lo irrepitible abre una experiencia entera de salida de sí, que devela la multiplicidad de la duración que siempre está presente en una dimensión virtual que se actualiza con la entrada caprichosa del mago rebelde, hasta el punto de llevar al lenguaje organizado del yo al balbuceo. La textualidad beckettiana es una poética que apela a la fuerza desestabilizante de la creación artística, en la medida que muestra la posibilidad de operar una experiencia de apertura y salida de sí.

Es posible pensar entonces que, en la obra beckettiana, queda en suspenso no sólo la estructura del teatro en su sentido tradicional, sino toda representación unitaria que dependa del principio de identidad sujeta a cualquier principio absoluto, sea este religioso o político. Para Beckett, el ejercicio literario es creación de imágenes que apelan a una realidad en devenir que tiene como base la experiencia singular de la duración. La literatura es un lenguaje que no pretende capturar su objeto, sino que se reconoce a sí misma en su imposibilidad de dar cuenta del flujo de lo viviente, es decir, es potencia del balbuceo.

Tomando como punto de partida la paradójica relación entre la experiencia intuitiva de la duración y la experiencia intelectual, la literatura de Beckett muestra la imposibilidad de subsumir una memoria a la otra, pero también de separarlas. Los personajes beckettianos son la expresión de una crisis de la subjetividad unitaria, en su proceso de extrañamiento. La teatralidad, en este sentido, no está circunscrita a la dramaturgia, sino a la puesta en cuestión de la máscara del yo y el develamiento de la multiplicidad de imágenes de una memoria involuntaria y pulsante.

Es por esta razón que, al poner en cuestión la concepción lógico-aristotélica del relato, necesariamente queda en suspenso el principio de identidad que territorializa la experiencia unitaria que el sujeto tiene de sí. Por tal motivo, es posible leer en la novela de Beckett *El in-nombrable* una manera de dar cuenta de esta experiencia heraclítea de extrañamiento:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto

adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me haré más preguntas. Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí (20).

Pareciera que, en este devenir otro, encontramos un intento de fracturar la aparente totalidad coherente del principio de identidad, en donde el yo queda en suspenso por su imposibilidad de nombrarse en la experiencia de la duración. Es así como, a partir de la obra de Samuel Beckett, es posible pensar en una puesta en crisis de los procesos de subjetivación que operan en el lenguaje y que abren paso a una experiencia paradójica, ya que la escritura de Beckett emerge desde un no-lugar, desde una errancia que él entiende como el purgatorio en cuanto zona de paso y de perpetuo vagabundeo. El carácter antiesencialista del dramaturgo muestra a todos sus personajes en un lugar de crisis permanente, en una estética del fracaso y de la precariedad que implica enfrentarse al mundo sin certezas.

La obra de Beckett se encuentra en permanente cuestionamiento de todo proyecto, pues es un cúmulo de intentos humanos por sobreponerse al devenir como flujo del mundo que va más allá de cualquier tentativa de control. Sin duda, el pensamiento de Beckett es un pensamiento de la multiplicidad y el flujo que desplaza la centralidad de la racionalidad cartesiana que cree que puede captar y controlarlo todo por medio de cierto ejercicio de la razón. Los personajes beckettianos muestran el lugar de una humanidad desplazada de su centro que tiene que vérselas con el flujo inatrapable de lo vivo. Por este motivo, el fracaso es posibilitante en la medida que implica la necesidad de asumir un mundo plural, sin absolutos que intenten abarcar todas las singularidades y el devenir diferencial de la experiencia. Esta “absoluta ausencia de absolutos”, como es enunciada por S. E. Gontarski en su análisis de la obra de Beckett, constituye la visión purgatorial que atraviesa la obra del poeta, dicho en sus palabras:

El Infierno es la monotonía estática del vicio sin fin. El Paraíso es la monotonía estática de la perfección sin fin. El Purgatorio es una avalancha de movimiento y vitalidad liberada por la combinación de esos dos elementos. Hay un proceso purgatorial continuo, en el sentido de que el círculo vicioso de la humanidad se está cumpliendo, y ese logro depende del predominio recurrente de una de dos cualidades generales. Sin resistencia, no hay erupción; sólo en el Infierno y el Paraíso no hay erupciones, ni la

necesidad ni la posibilidad de ellas. En esa tierra que es Purgatorio, el Vicio y la Virtud –que pueden tomarse como cualquier par de factores humanos imponentes y contrarios– deben purgarse a su vez hasta constituirse en nada más que espíritus de rebeldía (Beckett *Proust y otros ensayos* 46).

El purgatorio es la imagen del flujo permanente del devenir que colapsa toda estructura totalizante. La teatralidad, entendida como juego entre lo que se muestra y se oculta, emerge necesariamente de esta crisis y de reconocer la imposibilidad constitutiva del lenguaje que no puede, ni debe, capturar el devenir temporal de una vez y para siempre. La creación poética aparece aquí más como un ejercicio balbuceante que en su procesualidad dice sin decir.

En la irrupción de la memoria involuntaria se muestra que la identidad es una máscara que cree que es verdadera, pero que queda en suspenso en la intrusión de la multiplicidad de las imágenes en donde irrumpe la multiplicidad de máscaras sin ningún rostro verdadero. Tal como lo señala Bergson en *La evolución creadora*:

La memoria, como hemos tratado de probar, no es una facultad de clasificar recuerdos en el cajón de un armario o de inscribirlos en un registro. No hay registro ni cajón; no hay incluso aquí, hablando con propiedad, una facultad, porque una facultad se ejercita intermitentemente, cuando quiere o cuando puede, en tanto que el amontonamiento del pasado sobre el pasado se prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiendo sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera (18).

Los personajes beckettianos son la expresión de esa irrupción de la memoria involuntaria que arroja al yo fuera de sí, en una experiencia donde el lenguaje se abre a su propia imposibilidad. Llama la atención la manera en la que esta concepción ontológica de la memoria resuena fuertemente en el pensamiento de Grotowski que, en el texto de la conferencia “Tú eres hijo de alguien”, al referirse a la importancia del canto como forma de indagar en el cuerpo-memoria, dice:

Pero si estás explorando a tu abuela, con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni “tú” ni tu “abuela quien ha cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional que es anónima (75).

La memoria es un reservorio múltiple y pulsante de imágenes que, cuando irrumpe, deja al yo en suspenso, develando las fuerzas que estaban ocultas, en una experiencia de anonimato, es decir, una singularidad que en su multiplicidad no es nadie. Lo otro es precisamente eso que queda fuera de la configuración mecanizada y habituada, por así decirlo, de la identidad, pero que irrumpe de nuevo en la memoria intensiva para mostrar que el yo es sólo una máscara entre otras. Esta poética, que muestra el flujo de la duración como alteridad en la multiplicidad de imágenes con sus propias voces, también puede verse en este fragmento de la obra *No yo*:

[...] y ahora este flujo... sin entender ni la mitad... ni la cuarta parte... ni idea... de lo que estaba diciendo... ¡imagínate!... ni idea de lo que estaba diciendo... hasta que comenzó a intentar... engañarse a sí misma... no era la suya en absoluto... no era su voz en absoluto... y sin duda sería... vital que ella... estaba a punto... tras largos esfuerzos... cuando de repente sintió... poco a poco sintió... moverse sus labios... ¡imagínate!... ¡sus labios moviéndose!... como si hasta entonces no hubiera... y no sólo los labios... las mejillas... la mandíbula... toda la cara... todos esos... ¿qué?... ¿la lengua?... sí... la lengua dentro de la boca... todas esas contorsiones sin las cuales... no es posible hablar... y que normalmente... no se sienten... tan concentrado está uno... en lo que dice... todo el ser... pendiente de sus palabras... de forma que ella no solamente debía... ¿debía?... ¿no solamente debía?... renunciar... aceptar las suyas únicamente... únicamente su voz... sino también este otro horrible pensamiento... oh, mucho después... brusco destello... mucho más horrible si es que fuera posible... esta sensación estaba volviendo... ¡imagínate!... la sensación estaba volviendo (“Samuel Beckett”).

En suma, la escritura beckettiana y los cantos ancestrales de Grotowski develan la pluralidad constituyente de la memoria, como una fuerza creadora, pero también desestabilizante, cuya potencia permite la irrupción de otra relación con el mundo. Una emergencia de las palabras como flujo intensivo que pone en cuestión las estructuras estables de significado, que asume la imposibilidad de determinar el sentido de una vez y para siempre. La memoria involuntaria es la impronta de la duración como acontecimiento. Es la impronta del “haciéndose” de la vida en su creatividad.

Nietzsche, olvido y animalidad

Llegado este punto de la reflexión, vale la pena detenerse en el problema del olvido, entre otras cosas, porque pareciera ser una especie de fuerza opuesta a la memoria. Debido a

esto, en lo que sigue, se intentará mostrar que, siguiendo a Nietzsche, en esta discusión el olvido no se opone a la memoria en general, sino a un tipo de memoria específica que la filósofa Vanessa Lemm, en su texto *La filosofía animal de Nietzsche*, llama *memoria de la voluntad*, la cual puede entenderse como petrificación de la memoria voluntaria y mecánica, mostrada por Bergson y Beckett, y que en Nietzsche tiene el sentido de ser una forma de dominación.

En el segundo tratado de *La genealogía de la moral*, Nietzsche se pregunta por cómo se configura la memoria del animal humano, principalmente por la manera en que la memoria opera como una forma de domesticación. Los problemas señalados por Nietzsche, tanto en esta obra como en su pensamiento, se mueven en cierta zona de indiscernibilidad entre lo singular y lo colectivo, en otras palabras, la forma en la que se tensa la relación entre memoria y olvido opera tanto en el territorio político como en la configuración de la singularidad.

“¿Cómo hacerle una memoria al animal-hombre? ¿Cómo imprimir algo en este entendimiento del instante, entendimiento en parte obtuso, en parte aturdido, en esta viviente capacidad de olvido, de tal manera que permanezca presente?” [...] Puede imaginarse que este antiquísimo problema no fue resuelto precisamente con respuestas y medios delicados; tal vez no haya, en la entera prehistoria del hombre, nada más terrible y siniestro que su mnemotécnica. “Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (Nietzsche, *La genealogía de la moral* 88).

Para Nietzsche al igual que para Bergson, la memoria está íntimamente relacionada con el cuerpo; sin embargo, la diferencia para Nietzsche es que el punto de anclaje de aquella es el dolor. En este sentido, la memoria civilizatoria que es denunciada en *La genealogía de la moral* está más cerca de la memoria mecánica del hábito, en Bergson, y la memoria voluntaria de Beckett; pero siguiendo con la imagen de lo animal, Nietzsche estaría planteando que la memoria civilizatoria opera como una petrificación de esta modalidad de la memoria orientada a la domesticación de los cuerpos. Dicho de otra manera, ninguno de estos autores está pensando que algún extremo de la bifrontalidad de la memoria sea mejor, o pueda prescindir de su contraparte; más bien, Nietzsche denuncia que la modernidad tradicional tiende a consolidar su historicidad civilizatoria, clausurando la multiplicidad de la memoria intensiva, petrificando un relato monumental que articula un régimen de identidad, ya no solamente individual, sino colectivo.

En el pensamiento de Nietzsche, la imagen del animal es más que únicamente una metáfora, ya que es la expresión de una fuerza que se contrapone a esta memoria do-

mesticadora, el olvido. En *La segunda consideración intempestiva*, el filósofo alemán afirma que, a pesar de que el ser humano se vanagloria de su humanidad, en realidad envidia al animal:

Porque él, en el fondo, sólo quiere esto: vivir sin hartazgo y sin dolores como el animal, aunque lo quiera, sin embargo, en vano, porque no lo quiere tal y como lo quiere éste. Así el hombre pregunta al animal: “¿Por qué no me hablas de tu felicidad y únicamente me miras?”. El animal quiere responderle y decirle: “esto pasa porque siempre olvido lo que quisiera decir”. Entonces, también se olvidó de esta respuesta y calló, de modo que el hombre se quedó asombrado (*Sobre la utilidad* 327).

Entre los elementos más importantes de este texto se encuentra la reflexión sobre la historia y la manera en la que condiciona la identidad, sujetándola a una memoria histórico-política, de tal suerte que el yo es resultado de los dispositivos que arraigan el proyecto civilizatorio de la modernidad tradicional en el cuerpo y la sensibilidad, a través de múltiples vertientes de domesticación, como puede ser el racionalismo que tiende a expulsar la corporalidad y la animalidad de dicho proyecto. En este sentido, Vanessa Lemm extrae de su análisis de la obra de Nietzsche una distinción que permite encuadrar la discusión acerca de la tensión entre memoria y olvido:

Para Nietzsche el proyecto de la civilización representa un proceso de mejoramiento moral y racional del ser humano que no cultiva la vida animal, sino que la “extirpa” y la oprime. [...] En oposición a la civilización, el desafío de la cultura es el de generar formas de vida y de pensamiento plenas y desbordantes de vida, que no constituyan formas de poder sobre la vida animal. Sostengo que la cultura recupera esta plenitud de vida en los sueños, las ilusiones y las pasiones del animal (20).

Son bien conocidas las críticas al racionalismo occidental en la obra de Nietzsche, las cuales ya comienzan desde *El nacimiento de la tragedia*, pero lo que no siempre es claro es la politicidad que está implícita en esta crítica. Tanto para Bergson como para Nietzsche, la sobrevalorada racionalidad humana clausura el flujo del devenir de lo viviente y, en el caso del pensamiento de Nietzsche, se vuelve el fundamento de las formas de dominación y sometimiento. Para Vanessa Lemm esta crítica hace que Nietzsche elabore una distinción entre civilización y cultura.

La modernidad tradicional se caracteriza por la construcción del proyecto civilizatorio cifrado por el encumbramiento de la razón instrumental y por las formas monolíticas de entender lo viviente que excluyen la multiplicidad y el devenir. Estos procesos apelan

al desarrollo de la razón y la moralidad como maneras de domesticar y clausurar la realidad corporal del animal humano, precisamente por considerar lo animal como aquello que debe ser superado. Lemm identifica que, a esta concepción civilizadora, Nietzsche opone la idea de cultura, que no se enfrenta a la multiplicidad de lo viviente, sino que es su expresión, entendiendo esto como la proliferación de multiplicidad de formas de habitar la vida.

En este punto aparece claramente la cercanía entre Nietzsche y Bergson, pues para ambos la vida es exuberancia, creación, multiplicidad y flujo, de tal modo que, por un lado, la civilización intenta someter esta multiplicidad organizándola en grandes discursos totalizantes que clausuran la pluralidad; mientras que, por otro, la cultura es el proceso de cultivo que expresa esta multiplicidad y flujo, pluralizando las maneras de estar en el mundo. En la primera, lo humano se entiende como una superación y exclusión de lo animal, pero en la segunda, lo animal es expresión de la alteridad de lo viviente y lo humano es apertura a esta alteridad que lo constituye más allá de sí mismo. Debido a esto, la filósofa alemana hace énfasis en el sesgo antropocéntrico de los proyectos civilizatorios en el relato tradicional de Occidente:

Nietzsche cuestiona la creencia habitual de que la vida crece a partir de su pasado animal según una concepción del tiempo lineal, como algo de lo que proviene o de lo que se ha emancipado con éxito. En el pensamiento de Nietzsche, en cambio, la animalidad aparece como otredad, como un reservorio de fuerzas creativas y regenerativas de vida que permiten al ser humano lanzarse hacia el futuro. El futuro emerge de la capacidad humana para superarse. Pero, para superarse a sí mismo, el ser humano necesita volver a su animalidad (y al olvido animal). Por esta razón, el (olvido) animal siempre está al comienzo y al recomienzo de la cultura (Lemm 37).

En esta tensión, la memoria y el olvido aparecen como fuerzas primordiales de la vida; la memoria no está inmediatamente asociada con la civilización, sino que Lemm habla de la *memoria de la voluntad* para referirse a la manera en la que la civilización se consolida a sí misma en los cuerpos, articulando las imágenes históricas y su régimen de identidades. Así, el olvido no debe entenderse como un borramiento de las imágenes, sino más bien como el impulso vital que hace que dichas imágenes irruman espontáneamente, se mezclen, y produzcan el mundo de formas múltiples e insospechadas.

En otras palabras, el olvido es una fuerza disolutiva, no de las imágenes, sino de la manera en la que la articulación civilizatoria las petrifica; no borra las imágenes, ya que esto es imposible, sino que es una potencia creadora que, al desarticular el proceder hegemónico, identitario y petrificado en el que la civilización articula las imágenes, abre

la posibilidad de que éstas se organicen entre sí de maneras plurales e inesperadas. Precisamente, la posibilidad del paso de la memoria automatizada a la irrupción del flujo involuntario, caótico y moviente de las imágenes es la fuerza disolutiva del olvido animal y es la base de lo político en la teatralidad, ya que abre la posibilidad de múltiples construcciones de imágenes que permitan otras relaciones con la vida en común. Grotowski enfatiza así esta potencia:

Toda la vida se trata de un complejo fenómeno de re-equilibraje. No se trata de tener una imagen conceptual de esto, sino de preguntarse: ¿esta vida que están viviendo les basta?, ¿están felices con ello?, ¿están satisfechos con la vida que los rodea? El arte o la cultura o la religión (en el sentido de fuentes vivas; no en el sentido de las iglesias, a menudo al opuesto), todo esto es una manera de no estar satisfecho. No, esta vida no es suficiente. Entonces hacemos algo, proponemos algo, cumplimos algo que es respuesta a esa carencia. No se trata de la carencia en la imagen de la sociedad, sino de la carencia en la manera de vivir la vida (“Tú eres hijo de alguien” 70).

Es así como este proceso, que parecía únicamente singular, irrumpe también en la vida en común, ya que la potencia desestabilizante del teatro opera en la apertura a la multiplicidad de las imágenes, en donde, además de irrumpir otra memoria colectiva, se abre otra posibilidad de elaborar nuevas relaciones con la vida en su conjunto. Es ésta la importancia que tiene para Grotowski reencontrarse con las raíces rituales del teatro, no para imitarlas, ni como una forma de teología teatral, sino como un encuentro con esa experiencia originaria que religa con la vida en común, y que desestabiliza las construcciones petrificadas del relato civilizatorio, para abrirse a la alteridad de lo viviente en su multiplicidad de imágenes.

En suma, el olvido no es lo que se le opone a la memoria en sentido estricto, sino más bien la fuerza dionisiaca que permite el paso de una organización petrificada, y automatizante, de las imágenes a la apertura de su flujo constituyente y múltiple. Es en este sentido que el arte adquiere una dimensión ontológica, en la medida que permite una desorganización de la percepción y la sensibilidad, al mismo tiempo que posibilita la irrupción de otras maneras de composición de las imágenes y de los afectos que implican. El arte logra estos efectos al posicionarse en esa zona paradójica de la precisión y la espontaneidad, o en palabras de Grotowski:

La verdadera rebelión del arte es persistente, dominada, nunca diletante. El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia, y por este mismo hecho es complementario de la realidad social. No hay que focalizarse sólo sobre una cosa

demasiado limitada como el teatro. El teatro, son todos los fenómenos alrededor del teatro, toda la cultura. Podemos emplear la palabra teatro como podemos abolirla (“Tú eres hijo de alguien” 70).

Reflexiones finales

Por momentos, al hablar de los dos aspectos de la memoria, que no dejarán de aparecer en el pensamiento de estos autores, se tiene la impresión de recorrer un camino paradójico, en la medida en que se asume que las palabras están siempre en falta para dar cuenta de lo que está en perpetuo movimiento.

La memoria es simultáneamente lo que ajusta y desajusta la realidad; debido a esto, se puede pensar que toda práctica artística es un trabajo sobre y desde la memoria, como irrupción intensiva de imágenes que no habitan únicamente al artista en su identidad individual, sino en cuanto cúmulo de imágenes que desbordan toda subjetividad. La memoria involuntaria suspende al yo en la medida que las imágenes son pre individuales y ponen en crisis todo régimen de identidades. Sin embargo, siempre acecha la memoria de la voluntad, como dispositivo de repetición de las formas de dominación, adquiriendo fuerza la imagen propuesta por Beckett en donde el tiempo aparece como un monstruo bicéfalo.

Por tal motivo, este tema es una de las cuestiones más fundamentales para pensar la teatralidad en su dimensión ontológica, y difícilmente encontraremos una reflexión sobre el teatro que no pase por la cuestión de la memoria, desde la perspectiva de Stanislavski hasta de creadores más contemporáneos y disímiles como Grotowski y Kantor, que sin perder de vista el hecho de que desarrollan poéticas muy diferentes, hay en la memoria una problemática compartida.

A lo largo de este recorrido se ha intentado mostrar que, al pensar acerca de la memoria más allá, en los bordes de la práctica del teatro, la propia teatralidad se convierte en un aparato que la moviliza, cuya repercusión tiene resonancia en la manera de habitar el mundo, en un sentido ético, político y ontológico. Pareciera que esta indagación permite aproximarse a la teatralidad como una forma de comprender y elaborar el mundo, al mismo tiempo que nos lleva a repensar la práctica misma del teatro y el lugar de la corporeidad en esta cuestión.

A pesar de que la memoria ha sido un dispositivo que intenta consolidar cierto estado de cosas, también es la multiplicidad que nos habita y nos muestra que debajo de la pesada máscara del yo, y del régimen de identidades al que está sujeto, hay una multitud que pulsa en su virtualidad, y que de vez en cuando se actualiza, dando paso a un mundo viviente y extraordinario.

Fuentes consultadas

- Beckett, Samuel. *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella, Barcelona: Lumen, 2007.
- Beckett, Samuel. *Proust y otros ensayos*. Traducción de Marcela Fuentealba, Chile: Universidad Diego Portales, 2008.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Traducción de María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1979.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Grotowski, Jerzy. "Respuesta a Stanislavski". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 18-26 pp.
- Grotowski, Jerzy. "Tú eres hijo de alguien". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 69-75 pp.
- Grotowski, Jerzy. "El Performer". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 76-79 pp.
- Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche*. Traducción de Diego Rossello, Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Traducción de Germán Cano, Madrid: Gredos, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2014.
- "Samuel Beckett", *Not i – No yo*, Blog: Persona, 24 de agosto, 2009, <https://perssona.blogspot.com/2009/08/sarah-kane.html>. Consultado el 2 de noviembre de 2017.