# APROXIMACIÓN A UN PROTOCOLO TEÓRICO DE LA EXPERIENCIA PARA PENSAR EL ARTE Y LA CULTURA

**MARCELA ARPES**

**MARCELA ARPES:** Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Cursante del Posdoctorado en Humanidades y Artes del CEA-UNC. Profesora Adjunta Ordinaria de Literatura Argentina I y Literatura Argentina II del Profesorado y Licenciatura en Letras de la UARG-UNPA.

Correo electrónico: mm_arpes@yahoo.com.ar

## RESUMEN

El camino de la *crítica acéfala* propuesto por Raúl Antelo (2008:13-85) para desautomatizar lo que el autor considera el discurso crítico académico, esclerosado y repetitivo, se presenta como alternativa metodológica viable al momento de encarar una investigación sobre los temas de arte y cultura. Para Antelo, la *acefalidad* como condición del crítico es "un entre-lugar teórico" (2008: 9); una brecha abierta a la "pedagogía de la diferencia" (2008: 39), "un vértigo intelectual" (2008: 46). La definición de *crítica acéfala* tiene su vinculación con lo que Bajtín proponía como método de investigación de la cultura o de las ciencias sociales, es decir, el *método comprensivo* por sobre el *explicativo*. Cuando una investigación se orienta hacia el método comprensivo "la investigación se convierte en interrogación y plática, o sea, diálogo" nos dice Bajtín (1995: 305). En ambas opciones teóricas, la investigación sobre los bienes simbólicos de la cultura plantea, a la vez que las pertinentes indagaciones estéticas, un detenimiento aunque involuntario, en la ética y la responsabilidad crítica como desagregados de la tarea, más allá y a pesar, de las insistencias sobre el carácter descomprometido o apolítico del arte y las teorías posmodernas. A su vez, un protocolo acéfalo para la indagación teórica privilegia una posición ligada estrechamente, con la noción de acontecimiento en lugar de objeto; y de *experiencia* más que de representación. Por ello, el acontecimiento estético como experiencia no guarda una relación necesaria ni de implicancia con el tipo de paradigma de representación del que se trate, aunque, según rastrea Martin Jay (2001) en las distintas acepciones que la palabra "experiencia" fue adquiriendo, a lo largo del tiempo, la crisis de la experiencia o la imposibilidad ya de experimentar, se registra como efecto de la modernidad radicalizada y arrasada.

## PALABRAS CLAVE:

Experiencia | Arte | Metodología de investigación | Raúl Antelo | Teatro

## ABSTRACT

The itinerary of the *acephalous criticism* proposed by Raul Antelo (2008: 13-85) in order to make the process of the sclerotic and repetitive critical academic discourse less automatic, appears as a viable alternative when addressing research on artistic and cultural issues. For Antelo, the critical condition of acephalous is an in-between place (2008: 9); a gap open to the "pedagogy of difference" (2008:39),and to "intellectual vertigo" (2008: 46). The definition of acephalous criticism has its connection with what Bakhtin proposed as a research method for culture or social sciences, that is to say the comprehensive method over the explanatory. When an investigation is oriented towards a comprehensive method "research consists of inquiry and discussion, i.e. dialogue" Bakhtin (1995: 305). In the above theoretical options, the research on the symbolic assets of culture poses at the same time, aesthetic investigations and a carefully although involuntary, ethical and critical responsibility as a disaggregated task, beyond and in spite of the uncompromising insistence on the apolitical character of art and postmodern theories. An acephalous protocol for theoretical inquiry privileges a position closely linked to the notion of event rather than object; and experience rather than representation. Therefore, the aesthetic event as experience bears no necessary relationship or involvement with the kind of paradigm of representation in question, although, according to Martin Jay (2001) research on the different meanings that the word "experience" has acquired over time, the crisis of experience or inability to experience is recognized as the effect of radicalized, devastated modernity.

## KEYWORDS:

Experience | Arts | Research Methodology | Raúl Antelo | Theatre

Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos.
Georges Didi–Huberman

La experiencia no tiene valor ético alguno, es simplemente el nombre que damos a nuestros errores.
Oscar Wilde

## 1.- ¿CRISIS DE LA EXPERIENCIA?

El 12 de noviembre de 2001 en el Instituto Goethe en Buenos Aires, Martin Jay pronunciaba su conferencia sobre la crisis de la experiencia en la "era pos-subjetiva". Allí, el catedrático de la Universidad de California, comenzaba su disertación con un inventario de decires apocalípticos de filósofos que habían vaticinado la pérdida de la experiencia y el vacío en que vivimos los sujetos del presente. Desde Adorno y sus *Notas sobre literatura*, pasando por Walter Benjamin hasta el Giorgio Agamben del año 1978, en su *Infancia e Historia* – texto en el que el filósofo italiano afirma que: "La cuestión de la experiencia sólo puede ser abordada en la actualidad si se reconoce que ya no es accesible para nosotros", la propuesta de Martin Jay en aquella conferencia fue poner en crisis la afirmación de la crisis de la experiencia. Entonces, el análisis se detuvo en la noción de experiencia en tanto concepto sujeto al devenir del tiempo, con el fin de deslindar los enredos semánticos que tensionan la noción y, a través de una reflexión de corte etimológico, tratar de explicar la ansiedad y, por qué no, la angustia, generada por múltiples estudios y desde diferentes perspectivas teóricas desde finales del siglo XX hasta esta primera década del XXI, sobre la supuesta caída de la experiencia o la imposibilidad de experimentar para los hombres de hoy.

Cuando se dice "experiencia", ¿qué se dice realmente?

En principio se enuncia una paradoja: por un lado, la experiencia se presenta como algo personal dentro del ámbito de lo cotidiano, circula por lo individual y padece de la restricción de ser intransferible o incomunicable. Pero, por otro, la experiencia, sólo es reductible o mediada por las posibilidades del lenguaje (contar la experiencia) es fruto de una relación con aquello que afecta y modifica desde el exterior a quien la vive. "El sujeto de la experiencia afirma Jay, antes que un ego soberano, narcisista, depende siempre en un grado significativo del otro tanto humano cuanto natural situado más allá de su interioridad" (2001), es decir, la experiencia es un acontecimiento empírico y conceptual a la vez y siempre está determinado por los lazos o redes con el mundo y los otros. Los otros intervienen de manera definitiva en la experiencia ya que ella es cognoscible a través de una especie de "relato ex post facto" o una narrativa llena de sentido para *uno* pero, fundamentalmente, para *un otro*.

Del rastreo etimológico emprendido por Martin Jay desde los griegos hasta las variantes alemanas de la palabra, se puede diagramar un itinerario de significados para entender de qué hablamos cuando hablamos de experiencia y comprobar si en este presente la experiencia nos es negada. De esta manera la experiencia es:

-Conocimiento empírico y experimentación
-Lo que sucede cuando "estamos abiertos" a nuevos estímulos y de qué manera esos estímulos se integran al conocimiento acumulado
-Viaje o travesía riesgosa
-Interrupción dramática en el curso normal de una vida
-Suceso intenso y no mediado

Cuando nos referimos a una proposición como puede ser "modos de la experiencia", en ella están resonando todas estas posibilidades de sentido sedimentadas en la palabra, de tal suerte que los sujetos somos susceptibles de diversos modos de experiencia: la estética, la científica, la histórica, la práctica, la religiosa, entre

otras muchas y, demasiadas veces, belicosas o contradictorias entre sí.

## 2.-TERRITORIOS DE ANCLAJE A PESAR DE LA CRISIS DE LA EXPERIENCIA

Si en las miradas más escépticas sobre la posibilidad de tener experiencias, el lenguaje aparece como el lugar de redención, en Foucault, por ejemplo, o aún en una postura más radicalizada en cuanto a la imposibilidad de experimentar, la que se expresa en Agamben, para quien la infancia, es decir, la etapa prelingüística, se constituye en la zona – intangible – de experimentación, el arte sigue funcionando como el ámbito para capturar una respuesta creativa ante los desesperados gritos que se alzan contra el fin de la experiencia.

Jauss (2002)[1] ha definido tres posibilidades de experiencia estética: la *poiesis*, el placer producido por las propias producciones; la *aisthesis*, el placer que produce en uno la obra de los otros; la *catarsis*, el placer en las propias emociones derivadas del encuentro estético que provoca una transformación o liberación. Las tres alternativas están impregnadas de una noción: placer, goce como el efecto primordial del arte, en una especie de defensa apasionada frente a las teorías de la negatividad. Pero Jauss va más allá de afirmar que hay goce en el arte y que se experimenta goce al entrar en contacto con él, propone la transferencia del placer de la experiencia artística en sí hacia la zona de la crítica y la reflexión teórica y académica tradicionalmente desvinculadas de esa emoción, es decir, su intención es destruir la afirmación que versa: "el arte es una *cosa* y la reflexión científica, histórica o teórica sobre la experiencia estética, *otra*":

> Y quisiera por eso restituir de nuevo la buena conciencia al investigador que disfruta y reflexiona sobre el arte, proponiendo la siguiente tesis: «La actitud de goce, que desencadena y posibilita el arte, es la experiencia estética primordial; no puede ser excluida, sino que ha de convertirse de nuevo en objeto de reflexión teórica, si actualmente es importante para nosotros justificar ante sus detractores la función social del arte y de la ciencia a su servicio, tanto frente a los intelectuales como frente a los iletrados". (2002: 31)

Restituir al investigador la buena conciencia que disfruta y reflexiona sobre el arte, y transformar esa vivencia en objeto de reflexión pareciera erigirse en una alternativa metodológica o, en todo caso, un aspecto más del protocolo teórico-crítico. Devenirse, podríamos afirmar con Deleuze (2006) en motivo, también entre otros, de intención teórica es un modo de la experiencia intelectual.

## 3.-UN LINAJE TEÓRICO PARA LA CRISIS DE LA EXPERIENCIA

El año pasado la revista *Celeuma* de la Universidad de San Pablo, en su Número 2 de diciembre de 2013 publica los resultados de una encuesta que había sido destinada a prestigiosos investigadores, científicos y teóricos del campo de la cultura y el arte de Brasil cuyo tema fue: el error crítico. Más que resultados, el dossier que se titula "O error crítico", es una suma de ensayos que los propios intelectuales del campo académico escribieron ante el desafío de contar sus equívocos teóricos, sus lecturas fallidas, sus incertezas. La revista apuesta aún más e "inverte o jogo", dice, al convocar a artistas para que refieran "la experiencia" de recepción de las críticas sobre sus trabajos. De esta manera, se invierten los roles y los artistas funcionarán como críticos de los críticos, discutiendo las lecturas erradas de aquellos que han tomado sus obras como objeto de juicio, estableciéndose de esta manera un grado de metacrítica muy interesante en una suerte de lecturas de lecturas y de experiencias sobre experiencias.

1.- En tal sentido Jauss, dos años después de que Adorno formulara su teoría estética (1970), escribe la *Pequeña apología de la experiencia estética* (1972) con un sentido abiertamente polémico hacia la teoría de Adorno, vincula la experiencia estética a dos nociones fundamentales: goce y dignidad cognoscitiva. La intervención de Jauss, trata de disolver un esquema polar dentro del campo del arte: por un lado, los que niegan la estética a favor del conocimiento, y por otro, los que niegan al arte una posibilidad de acercamiento al mundo, pensando la experiencia artística como pura conmoción perceptiva. Jauss, rompe con la polaridad definiendo a la experiencia artística como un primordial e insustituible acontecimiento de goce y conocimiento.

La originalidad de la iniciativa que produjo la narración, no de los aciertos, certezas y triunfos valorativos sino, todo lo contrario, habilitaron en todos los ensayos dos derivas sumamente novedosas. Por un lado, obligó a cada investigador a partir necesariamente de la noción de experiencia sobre su tarea, a interrogarse acerca de qué manera se deviene (Deleuze, op. cit.) crítico o teórico o cientista del arte, enunciando desde la zona de cercanía, de indiscernibilidad o de indiferenciación pero no ya con el objeto, sino con la propia vida puesta en la tarea reflexiva. Por otro, los ensayos revelan una condición del trabajo analítico: la potencia del error. En muchos de los relatos de experiencias la equivocación fue productiva ya sea porque logró el abandono de una rutina de investigación autoimpuesta o, logró innovar frente a un protocolo que se presentaba esclerosado, paradigmático o hegemónico en los diversos campos disciplinares.

El camino de la *crítica acéfala* propuesto por Raúl Antelo (2008, sobre todo el primer apartado "Acéfalo": 13-85) para desautomatizar lo que el autor considera el discurso crítico académico repetitivo y falto de dinamismo, es una alternativa nocional que vinculo al problema de la experiencia dentro de los protocolos e instancias de institucionalización del saber en el campo de las ciencias humanas. Para Antelo, la acefalidad como condición del crítico es "un entre-lugar teórico" (2008: 9); una brecha abierta a la "pedagogía de la diferencia" (2008: 39), "un vértigo intelectual" (2008: 46).

Es inevitable asociar la aseveración de entre *lugar teórico al devenir-se*, que propone Deleuze y que venimos comentando. La acefalía anteliana o el devenir deleuziano, instauran una zona de proximidad no ya con el objeto, sino con quien se impone la obligación intelectual de decir algo sobre dicho objeto-arte: "El devenir (de quien escribe) es siempre "entre" o "en medio" de", nos dice categórico Deleuze (2006: 14).

La noción de crítica acéfala y de devenir se conectan, en última instancia, con lo que Bajtín proponía a principios del siglo XX, como método de investigación de la cultura o de las ciencias sociales, es decir, el método comprensivo por sobre el explicativo. Cuando una investigación se orienta hacia el método comprensivo "la investigación se convierte en interrogación y plática, o sea, diálogo" afirma Bajtín (1995: 305).

En las tres opciones teóricas, la investigación sobre los bienes simbólicos de la cultura plantea, a la vez que las pertinentes indagaciones estéticas, un detenimiento aunque involuntario, en las cuestiones de ética, responsabilidad crítica y acontecimiento reflexivo como acto de experiencia. Estas zonas de detenimiento parecen ir adquiriendo cada vez más importancia o centralidad en los protocolos teóricos de las ciencias humanas, especialmente las dedicadas a pensar el arte y que no tienen que ver con las voluntarias declaraciones de compromiso político u opciones ideológicas más o menos explicitadas. Los protocolos teóricos de la experiencia son, en última instancia, menos la revelación de una eficaz manera de pensar –no ya desde una zona bien delimitada y conectada sino desde zonas 'entre' o 'en medio'–, que la ratificación de que el arte es el lugar privilegiado "de las querellas de racionalidades", para apropiarnos de una muy buena definición de Ranciere (2005). Los modos de percepción del arte y los modos de interpretación del mundo anclados en la posibilidad del discurso teórico crítico no es un lazo que ha caído en desuso, es una alianza que sigue operando hoy con sus propios desplazamientos, más allá de la sentencia de muerte al arte, y de las angustiantes imposibilidades de referir la experiencia.

Un protocolo teórico de la experiencia en el campo de la investigación estética, que tome el camino de la acefalía, del devenir o de lo dialógico (para Bajtín siempre lo dialógico es lucha, siempre lo dialógico es beligerante), convierte al investigador, en principio, en una suerte de espectador más que de sujeto ocupando un territorio que se vacía de las improntas esperables o convencionalizadas; y aún más, lo experiencial como posición del investigador remite al origen de la noción de estética. Ranciere acierta en recordarnos que dentro de los estudios ya consagrados, el origen de la noción de estética remite al año 1750, a una obra titulada precisamente, *Estética*, y a un autor, Baumgarten. Se dice que la estética designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido estas cosas son objeto de pensamiento (2005: 22-23). Pero, acudiendo al original, resulta que Baumgarten no homologó de ninguna manera el término estética con

una teoría del arte, sino más bien, como un dominio del conocimiento sensible, "de ese conocimiento claro pero todavía confuso que se opone al conocimiento claro y distinto de la lógica" (2005: 23). Es decir, el territorio que produce el pensamiento sobre el arte está habitado por un sujeto que debe reportar un conocimiento sobre el arte a través de sus reflexiones, pero cuyo pensamiento está atravesado por lo no claro, lo indiscernible, lo confuso. En mi intención de construir un linaje entre Antelo, Deleuze y el propio Ranciere: lo acefálico, lo que está por venir y sólo se intuye.

## 4.-El lugar de la mirada como ejercicio de la experiencia

Al llegar acá, parece apropiado traer las consideraciones de Didi-Huberman (2010) respecto del lugar del que mira, del espectador de una obra de arte. El arte justamente por ser el territorio de destrucción de todas las racionalidades, provoca una inquietud en quien mira (el espectador, el crítico) sobre la naturaleza de lo mirado. Didi-Huberman afirma que la pregunta inquietante, que siempre rodea a las cuestiones del sentido, puede responderse de dos maneras, devolviendo al espectador a la tranquilidad sobre lo mirado. Una de ellas, se asocia con lo que el filósofo denomina *ejercicio tautológico* (2010: 21). El espectador que mira poniendo en juego el ejercicio tautológico acepta como "verdad chata" lo que se ve. Es decir, el ejercicio tautológico interviene inmediatamente para obturar la escisión, para completar el vacío, para subsanar el estado de pérdida al que la experiencia artística condujo al sujeto a través de un lenguaje de la afirmación, que el autor traduce en fórmulas renegadoras del tipo: "no hay allí nada más que un volumen o una forma" o, "ese objeto que veo es lo que veo, un punto, eso es todo" (2010: 21)[2].

La otra posibilidad, es el *modelo ficticio*, en el que el ejercicio tautológico es reemplazado por un *ejercicio de creencia* (2010: 22)[3]. ¿Qué ficción o qué creencia? La creencia de que todo es factible de reorganización y de subsistencia en *otro lado* o, en otras palabras, de resignificación en la creación de ficciones o sueños. Ambas alternativas de evitación del vacío o de esclarecimiento del pensamiento confuso, la tautología y la creencia, suponen para Didi-Huberman un "horror y una negación de lo pleno", es decir, una reacción y una resistencia al espanto de permanecer en la vivencia de lo ineluctable. Pero hay una tercera manera de proceder que evita reponer un sentido tranquilizador y es al que Didi-Huberman refiere con la noción de *ejercicio de experiencia*. El fenómeno de la *experiencia*[4] procede por tensión o pasaje del objeto a sujeto como potencia y como fuerza, a tal punto que el objeto mirado se convierte "insensiblemente en una especie de sujeto" (2010: 37) y de allí el título de su obra: *Lo que vemos, lo que nos mira*.

Didi-Huberman se deshace del dilema de oposición binaria, hallando esta tercera vía de interpretación, que se resuelve en una tensión entre lo que vemos y lo que nos mira:

> Es el momento preciso en que lo que vemos comienza a ser alcanzado por lo que nos mira, un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (el que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología). El momento en que se abre el antro cavado por lo que nos mira en lo que vemos. (2010: 47)

2.- Justamente esta proposición o versiones similares a ella, vienen a operar a contrapelo de lo freudiano. En el hombre tautológico, Didi-Huberman reconoce el reverso de la actitud del psicoanálisis de Freud, fundamentalmente en lo que refiere a la interpretación de los sueños.

3.- Aquí el caso más elocuente que expone el filósofo es el universo creado por la creencia cristiana: "El 'arte' cristiano habrá producido entonces las imágenes innumerables de tumbas fantasmáticamente vaciadas de sus cuerpos y, por lo tanto, en cierto sentido, vaciadas de su propia capacidad vaciante o angustiante. Su modelo sigue siendo desde luego, el de Cristo mismo, quien, por el mero hecho de abandonar su tumba, suscita y compromete en su totalidad el proceso mismo de la creencia. El Evangelio de San Juan nos da de ello una formulación completamente cristalina. Nos referimos al momento en que el discípulo, precedido por Simón, Pedro y seguido por María, luego por María Magdalena, llega ante la tumba, comprueba la piedra desplazada y mira en su interior... 'Vio y creyó' *(et videt et credidit)* anota lapidariamente San Juan: creyó porque vio, como más adelante otros creerán por haber tocado, y otros incluso por no haber visto ni tocado. Pero, en cuanto a él, ¿qué es lo que vio? Nada, justamente" (2010: 23).

4.- Didi-Huberman reconoce la instancia fenomenológica de la experiencia, no en la pintura medieval sino, en algunos casos de la pintura y esculturas minimalistas (Jude, Kosuth, Morris, Smith) y sus series de los cubos.

El *ejercicio de la experiencia que el filósofo homologa también bajo el concepto de ejercicio de dialectización* no supone evitar el vacío, ni eludir el pensamiento confuso, ni ratificar una identidad, ni repetir el paradigma política o intelectualmente correcto, sino todo lo contrario. Supone asociar la experiencia estética como protocolo teórico-crítico a una configuración específica del terreno de la estética, en la cual se transforma el régimen de pensamiento, el que ahora se reorganiza alrededor de nociones que apuestan por una liberación del dogma académico pero fundamentalmente, colocan al sujeto que piensa, en una posición de objeto tanto como los objetos de los que se ocupa.

¿Cuál sería ese repertorio nocional tramado en un protocolo teórico-crítico de la experiencia? Diálogo, acefalía o método teórico-crítico acéfalo, devenir-se, crítico-espectador emancipado. Asimismo, dicho repertorio se presenta como la respuesta de un habla peculiar, de allí dialectización, surgido de la inquietud que sustrae al objeto de toda perfección y de toda plenitud:

> (...) la sospecha de algo que falta ser visto se impone en lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente privada, por lo tanto oscura, vaciada del objeto (Didi-Huberman, 2010: 78)

Y aún más, se interpreta el ejercicio de dialectización como un acontecimiento fundado en el *proceso* que intenta la restitución de eso que "falta ser visto" o "no se ve claramente" instancia privilegiada porque básicamente impide la clausura, el cierre o la sutura de la escisión que provoca toda experiencia estética.

## 5.-EL TEATRO DE LA EXPERIENCIA

Con el fin de profundizar en un pensamiento orientado hacia los protocolos teóricos de la experiencia quiero detenerme en un caso singular o si se quiere una filigrana más dentro de los diseños del campo artístico. El caso del teatro.

Al teatro como práctica le sucede lo que le sucede al arte en general: es un acontecimiento de experiencia estética para quien lo hace, lo ve y lo piensa. Producto de esta manera de concebir al teatro es que se han trazado nuevos protocolos teóricos inscriptos en los propios textos autopoéticos y metateatrales de sus hacedores (dramaturgos, directores, actores, escenógrafos etc.), en los textos críticos sobre puestas en escena y, en la discursividad teórica, específicamente teatrológica, o en cruce con otras disciplinas como la antropología, la filosofía, la historia, los estudios culturales, la sociología, el psicoanálisis.
Hablamos de teatro posdramático, de performatividad, de liminalidad del género, de deslimitación en la búsqueda de expansión o ampliación de la categoría de teatralidad, de desregulación de la práctica en un estallido de poéticas. Asimismo, se piensa en términos de transteatralidad, de teatro social, de sociedad del espectáculo, de transespectacularización.

Pero más allá de los protocolos teóricos con los que se piensa la práctica teatral en Argentina y en el mundo, el teatro parece querer volver a recuperar el vacío de su identidad, a profetizar su fin, parafraseando a Borges, y vislumbrar su potencia experiencial. No en vano, otro gran filósofo, Alan Badiou, prefiere indagar en el teatro y lo define como acontecimiento que es vivido y que sucede en un acto que, como analiza Florence Dupont, es convivial desde siempre y poético, porque funciona como máquina de *poiesis*.

El teatro es una práctica especialmente susceptible para el ejercicio de la experiencia: vemos y somos mirados todo el tiempo, y en esa experiencia básica de presencias, de lenguaje, de cuerpos y de percepción, sin embargo, hay algo que es ineluctable, para recuperar a Didi-Huberman, algo que se escapa, algo que permanece como misterio debido al carácter de presente perpetuo inherente a las artes escénicas.

Para retornar al principio pero de manera diferente, el crítico y teórico del teatro argentino, Jorge Dubatti, asocia la noción de *teatro de la experiencia* con la zona in-fante de toda cultura, de acuerdo a Agamben. El teatro de la experiencia supera los problemas de su propia teatralidad y de las definiciones de los estudios teatrológicos para desviarse por un camino que intenta decir de sí lo indecible:

> Sentados en la butaca pensamos estremecidos: ¿Qué invisible e inaudible acontecimiento hace posible esta reunión de personas? ¿Por qué esta poiesis es ahora y no en el pasado o en el futuro? ¿Qué tramas internas de mi persona se tejen y destejen en este convivio sin que yo perciba el tejido? ¿A qué origen o final han concurrido la función de anoche y las de la semana pasada? (Dubatti, 2007: 156)

Múltiples respuestas provisorias y fragmentarias, se ensayan a estos interrogantes desde el ámbito de la escena y desde la zona de expectación. Quizás el más lúcido pensador del teatro de la experiencia haya sido Antonin Artaud, quien desde el manicomio, halló la manera de recuperar la experiencia teatral desaparecida para él desde que caímos bajo el yugo del látigo aristotélico.

La prescripción final: "Y el resto se hace con gritos" del ensayo de Artaud titulado "El atletismo afectivo" se dirige a los actores. Allí se exponen las analogías entre la musculatura entrenada de los atletas y la emoción y la pasión como los músculos a desarrollar en el entrenamiento actoral. También se dedica a denostar el teatro psicológico occidental de su época con actores que "no saben hacer otra cosa que hablar" y a exaltar en cambio, el físico actuado por estos atletas de la emoción sólo reconocibles en el teatro oriental. Frente al habla de los actores adormecidos, el grito exacerbado de un teatro que deberá anclar "para siempre en la poesía y la ciencia" con un lenguaje desarticulado, con un lenguaje infantil.

Anteriores al ensayo citado, son las "Cartas sobre el lenguaje" que Artaud escribe en París desde septiembre de 1931 hasta mayo de 1933, cartas en las que el poeta se desvela por independizar el teatro del texto, o mejor, por encontrar un justo medio en el que palabra y gesto, lenguaje verbal y lenguaje sígnico logren transgredir las leyes clásicas del teatro:

Así lejos de restringir las posibilidades del teatro y del lenguaje, so pretexto de que no presentaré piezas escritas, amplío el lenguaje de la escena y multiplico sus posibilidades (113).

En principio podríamos afirmar que, efectivamente, hay un límite inaccesible en la teoría de Artaud, un límite paradojalmente autoimpuesto y experimentado de manera angustiante por él mismo. Sin embargo, el teatro contemporáneo, al hacer suyas muchas de sus concepciones, posibilitó la ruptura deseada teóricamente por el vanguardista de la crueldad.

Es cierto que la interpretación universalmente consagrada de la teoría artaudiana es la del teatro sin habla, desprovisto de fines referenciales, sostenido en el gesto, el ademán y la materialidad física, la terrible sentencia de muerte que firma sin titubeos sobre el teatro occidental al considerarlo un soporífero del pensamiento y la emoción. Pero no menos cierto es que un anhelo constante se desprende de sus afirmaciones: el de recuperar la palabra de la poesía:

> Yo añado al lenguaje hablado otro lenguaje, y procuro darle al lenguaje del habla, cuyas misteriosas posibilidades se han olvidado, su vieja eficacia mágica, su eficacia hechizadora, integral […] incluso la parte hablada y escrita lo será en un sentido nuevo. (cita de Antonin Artaud, en Derrida, J. [1989: 329])

Si además, de las cartas y de los manifiestos de la crueldad, leemos *El pesa-nervios* y *El ombligo de los limbos*, entendemos que la pretensión de Artaud no es menos que la del rescate de una lengua viva y libre

para el teatro tan atrevida como la de la poesía, la asunción de un lenguaje que corra el riesgo de comunicar y emocionar desde una palabra vaciada de la doxa de la verdad. Deleuze señala en la literatura de Lewis Carol algo que resuena como eco artaudiano y que se proyecta hacia la escritura dramática actual: no se trata de simples juegos de palabras sino de acontecimientos de lenguaje capaces de crear realidades: "Hay que luchar contra el lenguaje, inventar el tartamudeo, para trazar una vocal escrita que hará correr el lenguaje entre esos dualismos y que definirá un uso minoritario del lenguaje, una variación".

El hacer con gritos lo que resta no significa la ausencia de la palabra en el teatro sino la presencia de ella con la potencia inusitada de la literatura en una suerte de repetición de un ciclo que no sintetiza ni condensa ni homologa sino, que dispersa, disemina y distorsiona. El hacer con gritos lo que resta, es tratar de articular ese lenguaje pre lingüístico de Agamben en esa zona de la infancia desde la cual se experimenta la experiencia. El hacer con gritos lo que resta nos plantea a los investigadores del arte, el desafío de experimentar una escritura que se atreva a la pasión y a la liberación de los esquemas que, si bien tranquilizan, esclerosan nuestra creación.

## 6.-La experiencia sensible. Notas finales

La experiencia como acontecimiento de la vida y la experiencia como creación no han desaparecido, todo lo contrario, adquieren la fuerza o la potencia que nos saca de nuestra naturaleza y nos arroja a la posibilidad de sentir y conocer en el mundo. Experiencia como acto creador, como expansión y efecto de sentido, como lectura y como autoindagación, ese fue el itinerario que me propuse en la aproximación a la noción que ha sido, muchas veces y de variadas formas, sentenciada a muerte. La muerte de la experiencia. En la sospecha de que dicha declaración apocalíptica no fuera cierta o, por lo menos, plenamente comprobable, me dejé atravesar por los pensamientos que me han interpelado lúcidamente sobre la factibilidad de unir tarea intelectual con experiencia vital. Para ello, los aportes de Martin Jay, de Jauss, Deleuze, de Raúl Antelo, Bajtín, Didi-Huberman, Agamben y todos los mencionados aquí, fueron de vital importancia en este interés por discutir, en alguna medida, las afirmaciones sobre el fin de la experiencia o su imposibilidad de acontecer. Lejos de pretender una conclusión, las paradojas y tensiones sobre lo que significa experimentar *en* y *por* el acontecimiento artístico, generan una expansión de la problemática que, en última instancia, puede sintetizarse como el juego entre *el aparecer* y *lo que aparece*. Entre lo que aparece como objeto que nos interpela y el aparecer, es decir, las múltiples parcialidades o aspectos a través de las cuales percibimos y experimentamos, se diseñan derivas teóricas vinculadas al sentido, a la referencia, a la identidad y al juicio crítico. Por otra parte, prácticas artísticas nominadas bajo el rótulo de *teatro de la experiencia* o *poesía de la experiencia*, por ejemplo, intentan recuperar como acontecimiento la dimensión subjetividad individual pero mucho más, la dimensión colectiva de la experiencia. Esta dimensión colectiva de la experiencia abre el camino hacia una comunicación capaz de afectar al que lee, mira y escucha desde el sentido etimológico de *poiesis*, es decir, actitud creadora y transformadora. Porque no debemos olvidar que en el origen etimológico de la palabra experiencia se articulan dos sentidos, por un lado, el conocimiento que se adquiere por la repetición de vivir y sentir algo; por otro parte, el condicionamiento temporal que conlleva la adquisición de dichos saberes intelectuales y emocionales. No podemos provocar la experiencia como los científicos generan en el laboratorio el experimento para la comprobación. Sólo podemos estar atentos al suceso, a la espera del acontecimiento que nos haga reconocer nuestras vivencias como experiencias. Kant nos lo había afirmado y luego la historia del pensamiento nos lo ha recordado de muy diversas maneras:

Sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. Los pensamientos sin contenido son vacíos; las intuiciones sin conceptos son ciegas. Por ello es tan necesario hacer sensibles los conceptos (es decir, añadirles el objeto en la intuición) como hacer inteligibles las intuiciones (es decir, someterlas a conceptos). Las dos facultades o capacidades no pueden intercambiar sus funciones. Ni el entendimiento puede intuir nada, ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento únicamente puede surgir de la unión de ambos (Kant: 93) .

## BIBLIOGRAFÍA

Agamben, G. (2004). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Agamben, G. (2010). *El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Alcalá Román, R. (2007). Del arte con fronteras a las obras nómadas. Si el arte ha muerto: ¿qué es el arte? A propósito de Arthur. Fedro, *Revista de estética y teoría de las artes*, 6, (2007).

Antelo, R. (1999). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC.

---------- (2008). *Crítica acéfala.* Buenos Aires: Grumo.

Antelo, R.; Gerbaudo, A.; Arpes, M.; Vallejos, C. (Eds.) (2009). *Lindes, límites: literatura(s).* Santa Fe, Río Gallegos, Florianópolis: UNL, UNPA, UFSC.

Artaud, A. (1979). [1964] *El teatro y su doble.* Buenos Aires: Sudamericana.

Badiou, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro.* Buenos Aires: Manantial.

Bajtin, M. (1995). *Estética de la creación verbal.* Buenos Aires: Siglo XXI.

Borges J.L. (1974). La supersticiosa ética del lector. En *Obras Completas*, Buenos Aires: EMECE.

Danto, A. (2005). La crítica de arte moderna y posmoderna. Once respuestas a Anna María Guasch. *Revista Artes*, Nº 9, Vol. 5, enero/junio, Universidad de Antioquía.

Deleuze, G. (2006). *La literatura y la vida.* Córdoba: Alción Editora.

Deleuze, G. y PARNET, C.: (1980 [1977]). *Diálogos*. Paris: Editorial Pretextos.

Deleuze, G. (2003 [1979]) Un Manifiesto Menos. En Bene, Carmelo y Deleuze, Gilles. *Superposiciones*, Buenos Aires: Artes Del Sur.

Derrida, J. (1989). La palabra soplada y El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.

---------- (2006). *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---------- (2008). *Cuando las imágenes toman posición.* Madrid: Machado.

---------- (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira.* Buenos Aires: Manantial.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política.* Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.* Buenos Aires: Atuel.

Genette, G. (1983). Transtextualidades. *Magazine litteraire*, N° 192, París, febrero.

Gerbaudo, A. (2007). *Derrida y la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias.* Córdoba: Universitas, Sarmiento editor y UNC.

Hans-Thies Lehmann (2010 [1999-2002]). "El teatro posdramático: una introducción". Traducción Paula Riva en Telóndefondo. *Revista de teoría y crítica teatral*, Nº 12, diciembre. Disponible en: www.telondefondo.org

Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.

Jay, M. (2001. *La crisis de la experiencia en la era (pos) subjetiva.* Versión disponible en: http://www.slideshare.net/shayvel/la-crisis-de-la-experiencia-en-la-poca-postsubjetiva-martin-jay

------- (2009). *Cantos de experiencia.* Buenos Aires: Paidós.

Ranciere, J. (2005). *El inconsciente estético.* Buenos Aires: del Estante Editorial.

---------- (2008). *El espectador emancipado.* Buenos Aires: Manantial.

Revista *CELUMA* (2013). O error crítico, 2. Disponible en: http://mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/