

DE LA DESMATERIALIZACIÓN EN EL TEATRO: LA **CONTINGENCIA** COMO TRÁNSITO DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN

Resumen: El artículo tematiza el concepto de crisis del teatro dramático como crisis de la representación. Hace una revisión exhaustiva de la configuración del teatro de occidente como construcción mimética y de las rupturas a las que fue sometida dicha concepción durante el siglo XX. El planteamiento se sostiene a partir del criterio de materialidad y mercancía a que llegó el teatro en el siglo XIX -particularmente en el drama burgués- y cómo las teatralidades contemporáneas trabajan sobre la posibilidad de romper dicha materialidad para que el teatro vuelva a tener algo que decir al mundo de hoy.

Resumo: O artigo trata o conceito de crise no teatro dramático, como crise da representação. Faz uma revisão exhaustiva da configuração do teatro ocidental como uma construção mimética e das rupturas para as quais foi submetido durante o século XX. A abordagem é argumentar a partir do critério de materialidade e de mercadoria a que chegou o teatro no século XIX -em particular no drama burguês- e como a teatralidade contemporânea trabalha com a possibilidade de quebrar esta materialidade para que o teatro tenha de novo alguma coisa a dizer ao mundo de hoje.

Preludio: Este texto parte de una tesis que aunque polémica sirve de excusa para situarme en el panorama del teatro como creador/educador que reflexiona sus propios procesos: la crisis del teatro nacional contemporáneo se debe a la materialización de la obra de arte teatral como mercancía.

Si esto es así, es un reto para el artista buscar en medio de dicha crisis alternativas para salir de ella y devolver al teatro una relación transformadora y directa con la sociedad.

En este sentido, estos apuntes quieren constituirse como una mirada crítica del teatro de hoy, pero sobre todo como un palimpsesto que servirá de soporte a una reflexión posterior mucho más firme que podrá ser desarrollada desde una investigación en la Universidad Pedagógica Nacional o en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional.

Fuga número 1:

El problema del arte y la cosidad.

La indagación heideggeriana sobre el origen de la obra de arte nos señala que una pregunta por el origen es también una pregunta por el destino y por ello es *genealógica*. No nos preguntamos por el arte con el ánimo de satisfacer una curiosidad pueril o de dotarnos de una definición taxativa: queremos comprender el sentido del arte y el valor que tiene para la vida. Si el arte es parte de la indagación humana sobre el cosmos, como veremos, la pregunta por el origen del arte es también una pregunta por el destino del ser humano.

Si la obra tiene un origen, ese origen es el ser humano artista, pero a su vez sólo se es artista por medio de la obra de arte, lo que implica que estas dos entidades (obra y artista) son interdependientes: sólo es artista el que hace obras de arte y sólo hay obras de arte hechas por artistas.

Por otra parte, afirmamos la existencia de estas dos entidades, pero para tratar de entender su tipo de existencia. Para su examen, será necesario separar obra y artista para volverlos a unir más adelante.

Las obras de arte existen como cosas. Una pintura, una escultura, una pieza musical, una película, un poema, etc., tienen existencia cósmica evidente, una materialidad. Pero la obra de arte no se agota allí: *Die musikalische Opfer*, es algo más que un disco compacto de la *Deutsche Gramophon*. Para precisar qué es este “algo más”, debemos comenzar por admitir que es la naturaleza misma del arte lo que le da existencia. Sin embargo, como no sabemos cuál es la naturaleza misma del arte, deberemos recorrer el camino mismo de la cosidad, revisar qué cosa es una cosa, y para ello tendremos que dar un rodeo ontológico en el que trataremos de inspeccionar la naturaleza de lo existente en cuanto tal.



Ese problema -qué cosa es una cosa- para el cual la historia de la filosofía occidental ha planteado diversas respuestas, se puede articular en tres momentos fundamentales.

1. El primer momento es el concepto de *υποκειμενον-συμβεβηκος* (*upokeimenon - sumbebekos*) que tiene que ver con la *sustancia* y los *accidentes*, en el que la existencia de una cosa está determinada por un núcleo sustancial y unos accidentes materiales. En ese orden de ideas, una silla se mantiene en su contenido sustancial, así sea estilo Luis XV, Segundo Imperio o Bauhaus.

En ese sentido, una obra de arte sería sustancialmente arte, independientemente de que sea escultura, música, pintura, etc., que serían a su vez formas accidentales.

2. La segunda concepción se refiere al hecho de que constantemente estamos siendo afectados por cosas. En cada instante de nuestra vida, las cosas, en su existencia, atacan casi literalmente nuestros sentidos. Por ello la cosa existe como *αισθητων* (*aistheton*) *multiplicidad que es reunida por los sentidos*.

Si bien en la primera opción la obra de arte como cosa es objetual, en la segunda es perceptual: la existencia de la obra de arte depende de la unidad de la percepción subjetiva.

3. En tercer lugar viene la antigua concepción de que la cosa es una materia *νη* (ule) con una determinada forma *μορφη* (morfe). En ese sentido, la piedra es lo *νη* de la *μορφη* que es la estatua de David, esculpida por Miguel Ángel.

Pero aún con este rodeo no nos queda claro cuál de estos tres postulados nos acerca mejor a una concepción de la existencia de la obra de arte. Tratemos, sin embargo, de indagar a partir de la última alternativa, que es una de las que más ha acompañado a la estética.



Un pedazo de mármol es una materia con una forma caótica, pero dicha piedra tallada como lavadero, como lápida o como escultura griega, adquiere otra circunstancia, que tiene que ver con la posibilidad de ser útil. De algún modo es su utilidad lo que determina su forma y la forma determina a su vez la materia (nunca o rara vez se fabrica un lavadero de hierro, por ejemplo).

De este modo, podemos afirmar que la existencia de las cosas está determinada por su utilidad, por aquello para lo que sirven al ser humano, y a su vez el ser humano las crea para su beneficio instrumental; lo que quiere decir que la existencia de la cosa no está en la cosa, sino en el ser humano. Es él quien da sentido a la articulación entre materia y forma. Es la unión que Hegel desarrolla entre el ser (representación)¹⁰⁹ y el aparecer (presentación) o la dialéctica entre el sujeto y el objeto. La concepción misma de trabajo que aporta Hegel se constituye justamente a partir de esta articulación que el sujeto produce entre la materia y la forma.

Aunque la materia pueda estar primitivamente en la naturaleza, es el sujeto el que mediante una operación compleja del espíritu -y del cuerpo- la transforma de tal modo que da forma a esa materia caótica dada y la reconfigura en mundo, le da sentido. Esa transformación de la naturaleza material y caótica es el vórtice mismo de la modernidad. En ese sentido el concepto complejo de útil como síntesis absoluta de la relación sujeto-objeto cobra sentido.

Adentrándonos en este problema es Heidegger el que nos propone de nuevo pensar desde su utilidad el par de zapatos de un labriego.

El labriego los calza en la tierra, en el camino, tal vez no los piensa, tampoco los contempla, simplemente los usa y les da sentido en su uso. Sin embargo, si vemos los zapatos de labriego pintados en un cuadro de Van Gogh: vemos en el cuadro que 'En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los lagos y monótonos surcos de la tierra labrada, sobre la que sopla un ronco

*viento. En el cuero está lo que tiene de húmedo y graso el suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad del camino que va a través de la tarde que cae. En el zapato vibra la tácita llamada de la tierra, su reposado ofrendar el trigo que madura y su enigmático rehusarse en el yermo campo en baldío del invierno. Por este útil (los zapatos) cruza el mudo temer por la seguridad del pan, la callada alegría de volver a salir de la miseria, el palpitar ante la llegada del hijo y el temblar ante la inminencia de la muerte. Propiedad de la tierra es este útil y lo resguarda el mundo de la labriega'. De esta resguardada propiedad emerge el útil mismo en su existencia en sí. Pero todo esto quizás lo atribuimos al útil sólo al verlo en el cuadro. La labriega en cambio lleva simplemente los zapatos, si este simple llevarlos fuera tan simple realmente.*¹¹⁰

Quiero detenerme entonces en el texto de Heidegger, pero por ahora sólo en las primeras líneas: "el labriego los calza... tal vez no los piensa"... o de otro modo, "lleva simplemente los zapatos, si este simple llevarlos fuera tan simple realmente". La cosa, no es ya pensada como la naturaleza sola (tierra); la cosa es una interacción significativa entre el sujeto y el objeto (mundo)¹¹¹. Sin embargo dicha relación compleja que está presupuesta en la cosa no es ya pensada, lo que es el olvido mismo del ser. Ahora sólo aparece el plano del útil: la alienación de la relación sujeto-objeto.

Como señalaba, el vórtice mismo de la modernidad es justamente esa relación, porque es con el advenimiento del capitalismo, con el antropocentrismo renacentista, que se vuelve realidad que enfrentemos a la naturaleza primitiva (tierra, materia, cosa en sí) no en calidad de discípulos, sino en calidad de jueces que someten, cuestionan y transforman¹¹². Sin embargo dicha relación en el despliegue del capitalismo deviene en olvido, en alienación del sentido, esto es: mercancía.

Fuga número 2 el arte como mercancía

La constitución de la modernidad la podemos entender bajo cuatro perspectivas: la configuración de la subjetividad racional, el advenimiento del capitalismo, el despliegue del mundo burgués y la confianza en la democratización del mundo. Aunque estos ámbitos están completamente ligados, para el trabajo que nos compete sólo haremos referencia directa, en continuidad con la fuga anterior, al problema del capitalismo.

Autores como Baudelaire y Benjamin nos sirven como telón de fondo para presentar la modernidad capitalista como la época más compleja de la historia: “*Benjamin en vez de permanecer en las esferas del sueño prefirió crear las constelaciones del despertar de la ilusión*”¹¹³. Dicha época se cierne como la más terrible de todas: la de la estulticia, la de la alienación, la del fracaso, la del horror, la del error; como dice Bretón: “*podemos afirmar sin exageración que la civilización humana no se había visto amenazada por tantos peligros como hoy*”. ¿Puede haber una época más dura que aquella en que el hombre mismo deviene mercancía? Pues “*es en el trato con la máquina donde el obrero aprende a coordinar su propio movimiento con el siempre uniforme de un autómeta*”¹¹⁴.

Esta alusión de Benjamin es muy interesante y se presenta a su vez como una paradoja porque si bien es claro que es la modernidad, como tribunal de lo existente, la que

encumbra al sujeto desde la perspectiva del *yo pienso* (Descartes, Kant y Hegel), es este mismo tribunal el que convierte al sujeto en una mercancía, en objeto alienado.

Tratemos de dar un paso en el abismo de la condición humana cosificada mirando su rostro en el fracaso de la ilusión historicista. El siglo XIX es el siglo de las ilusiones y una de las más grandes fue la de la historia como progreso, desde el agenciamiento hegeliano-marxista. El nuevo momento del sentido, después de Dios, la razón y la ciencia, fue la historia. La mirada optimista de Hegel al reconocer el sentido de lo humano en el despliegue del espíritu absoluto nos muestra aquí su fracaso. La experiencia humana como experiencia histórica no tiende hacia el progreso ni está ordenada en forma rectilínea ni de espiral. La guerra y la miseria nos muestran su fracaso. El historicismo tiene que retroceder en su idea positivista de proponerse como objeto la historia humana porque ella no se da bajo el mismo respecto; la vida está viva y por ende la historia. ¿Cómo hacer una historia científica de lo que no permanece, de lo que fluye y se desvanece? Como dice Hessel, “no son fáciles ni la observación ni el habitar una ciudad que siempre está de paso, que siempre está en trance de convertirse en algo diferente y que nunca descansa en su ayer”¹¹⁵, o Baudelaire en el ensayo sobre el pintor de la vida moderna: la modernidad es lo fugaz, lo transitorio, lo contingente.

Esta ruptura del *continuum* histórico implica un problema muy complejo: desbaratar el concepto mismo de sujeto, de experiencia, de relación con el mundo, de construcción de humanidad. El fenómeno de la mercancía abarcará de ahora en adelante todas las posibles dimensiones de la vida; la fetichización del sujeto no es otra cosa que su muerte, y por ende la muerte del arte en su capacidad de transformación del existir. Ahora el arte sólo vale como reproducción mercantil (Benjamin)¹¹⁶ y como decoración, derroche y entretenimiento; incluso como representación de clase (Adorno)¹¹⁷.

Muchas veces se ha planteado que el teatro y las artes escénicas en general se constituyen como un arte sin materialidad, queriendo decir con esto que el arte escénico se produce por aquel encuentro efímero entre el espectador y el actor. Pero mirado en profundidad, el teatro tampoco pudo escapar al fenómeno de la mercancía y a la posterior muerte del arte.

No pudo sustraerse a esta mercantilización no sólo porque toda la institución teatral se convirtió rápidamente en una representación de clase -en el sentido de “ir a teatro” como consumidor culto de obra artística-, sino porque además el teatro burgués perdió completamente esa idea de convergencia y crítica social tan importante en la tragedia griega, en el teatro isabelino, en el corral español de comedias, y degeneró en un consumo de buen gusto y en esnobismo.



“Muchas veces se ha planteado que el teatro y las artes escénicas en general se constituyen como un arte sin materialidad”

Pero el problema estético más complejo es la materialización de la obra como un fenómeno de reproductibilidad técnica que noche tras noche se presenta ante los ojos del espectador burgués como una obra cerrada, en un espacio comprado y especial en el cual, incluso, se apaga la luz de la platea -anulando la interacción social- para ver cómodamente representaciones de la vida. Estas representaciones son vehículos ideológicos de la burguesía y son utilizadas puramente como entretenimiento y adorno, para alienación de sujetos y sociedades.

La reproductibilidad técnica de la obra de teatro deviene en re-presentación porque propone una imagen ideológica de una realidad simulada que nos aleja de nuestra condición humana, cosificándonos. El arte teatral de la representación, pese a que podemos debatirlo, es también un arte de los medios, un arte alejado en el tiempo y en el espacio.

Fuga número 3: La representación en teatro y el teatro de la representación

El encerramiento de la obra de arte teatral en el paquete de la mercantilización implica un fenómeno complejo de la institución misma, que he tratado de plantear en los siguientes términos:

A través de la compleja historia del drama occidental, una y otra vez se ha examinado el teatro como un encuentro entre el es-

pectador y el actor. Dicho enfoque se podría leer desde Aristóteles bajo la fórmula teatro es *mimesis*.

La idea de la mimesis en el teatro implica sobre todo una elaboración muy compleja de la relación entre el escenario y la realidad, que nos permite pensar el escenario como una forma de representación de lo humano, de la postura del sujeto frente al mundo.

Aún por el camino aristotélico de la identificación y la catarsis (por la vía del terror y la conmiseración) se pone en evidencia la relación escenario-público u obra de arte-realidad. Dicha relación compleja implica sobre todo una fuerte alusión a la estructura teatral como una institución que desde Aristóteles hasta aquí tiene unos ejes transversales. *“No se dejará de observar que la práctica del teatro en Occidente ha obedecido siempre a la misma definición global, ratificada por la conciencia colectiva y que no se puede rechazar radicalmente sin recusar la civilización que la ha producido”*¹¹⁸

Esto quiere decir que se podría asumir la existencia de unas posibles lógicas de la estructura del teatro, que aunque dinámicas por efecto de la historia occidental, permanecen moviéndose sobre los mismos rieles (orden-desorden-orden, línea de sucesos, espacio, tiempo, circunstancias, etc.), a las que denominamos institución teatral propiamente dicha; y que instauradas desde la secularización del ritual diti-

rámico en Grecia, han permanecido con escasas alteraciones hasta el siglo XX.

*“De todas las teorías propuestas hasta ahora, a decir verdad sólo hay tres que hayan puesto en peligro los fundamentos mismos del teatro: Craig, Brecht y Artaud”*¹¹⁹

Dicha estructura teatral, a la que llamo *Teatrum Ex Machina*, ha tenido diferentes momentos según la historia de Occidente, pero podríamos aventurarnos a plantear que es Brecht el que la ha movilizado.

Si atendemos a las más recientes teorías estéticas, la preocupación por la relación obra/público permanece vigente; la teoría de la recepción, por ejemplo, postula que la obra es completada por la experiencia de vida del espectador. Esto es más que radical en el arte teatral, ya que si bien en la pintura o en otras formas de arte plástico tradicional encontramos la materialización de la obra en su condición de cosa¹²⁰, en el teatro la materialización está ausente: en apariencia es sólo el encuentro entre la obra y el público. Sin embargo la obra funciona como un objeto de arte frente al cual el espectador se sienta cómodamente, a oscuras, de manera completamente anónima, o como dice Müller en *Hamlet Máquina*, “en la sala los espectadores no mueven ni un pelo”.

Ahora bien, es esa máquina teatral la que Brecht ha intentado romper con la tensión que supone el teatro épico y el efecto de



Registro: Obra “La Caravana académica de los siete pecados capitales”. Universidad Pedagógica Nacional. 2007

distanciación o extrañamiento, que trata de fracturar la relación de identificación escenario-realidad señalada por Aristóteles (ya mencionada más atrás).

Brecht apela a un teatro de la representación que le permita al espectador percibir el sistema teatral como un laboratorio en el que se observan diversas posturas sobre el mundo que se pueden analizar críticamente y sobre las cuales se puede tomar partido. La materialización de la escena se vuelve más que evidente.

En este contexto se produce el trabajo de Heiner Müller, que va más allá, lo que nos sitúa de algún modo en un teatro post-dramático. Este concepto de teatro post-dramático empieza a circular en Europa a propósito de los últimos trabajos de Beckett en los que se abandona radicalmente el concepto de acción; pero sobre todo se refiere al trabajo de los dramaturgos que cuestionan desde la escritura y desde la puesta en escena misma el concepto del teatro como representación, el teatro con la estructura teatral externa, el teatro como materialización objetual.

Müller rompe completamente la idea de la obra como objeto terminado para la puesta en escena; esto quiere decir que se distancia de Brecht, en el sentido de que por más que se trate -en Brecht- de un teatro dialéctico, la obra siempre cuenta una historia conclusa y perfecta, la fábula aparece y se representa en el escenario; en Müller, en cambio, no sólo no hay fábula sino que se prescinde de ella abruptamente. En Müller no hay obra: hay un material plástico que se puede poner en escena de cualquier manera; es un material atmosférico, que cuestiona no solo la relación escenario/público -creando el distanciamiento brechtiano-, sino la representación misma; no hay obra, ni puesta en escena, es un laboratorio social que usa los lenguajes como material plástico.

Dicho laboratorio social sería asumir el teatro a la manera de un nuevo realismo; el abandono de la representación en pos de la presentación, despojando al teatro el carácter de cosa mercantilizada para recuperar la oportunidad de construcción colectiva de sentido.

En todo el semestre de la maestría¹²¹ hemos venido desarrollando varios ejercicios escénicos que justamente tienen ese objetivo: abandonar la obra como un objeto cerrado y devolverle su fuerza motora de un aquí y ahora que es lugar de enunciación y construcción de sentido.

Coda: El teatro y la presentación desde el tránsito de la contingencia

La contingencia se opone a la necesidad, en el sentido que el ser -en potencia- puede no llegar a materializarse -en el acto-; el no-ser puede ya convertirse en un gesto de arte tan sorprendentemente crítico como el “preferiría no hacerlo” de Bartleby.

“Ir de la potencia al acto -o del pensamiento a la acción- es obligatoriamente atravesar el abismo que ha tenido en vilo a la filosofía desde tiempos inmemoriales, es quizás por ello que la labor del artista se convierta -como asegura Nietzsche en *La Voluntad de poder* como Arte o Heidegger en *Poética* -mente habita el Hombre- en la única salida a dicha disputa ontológica: El arte es la actividad ontológica por excelencia”.

Esta discusión implica revisar desde Agamben la naturaleza misma de la potencia, desde las tres versiones o estadios que sugiere Avicena a partir de Aristóteles: *La potencia material*, del niño que puede llegar a escribir sin saber nada de la escritura; *la potencia fácil*, en la que se descubre la posibilidad de escribir apenas en el comienzo del aprendizaje, y *la potencia perfecta*, que es en la que se halla Bartleby, en la que se sabe perfectamente escribir pero no se hace: no se llega a producir escritura.

En ese sentido abordamos la consideración sobre la necesidad y la contingencia, que es una mirada paralela al tránsito de la potencia al acto. Porque si la creación es un proceso de necesidad el ser en estado de potencia no puede no ser, es decir no puede dejar de atravesar el abismo para llegar al acto. Pero si tomamos la creación como contingencia, el ser en potencia puede preferir no ser. La ‘impotencia’ es ya en sí misma un gesto de creación. El gesto de Bartleby pareciera mostrar la función del arte contemporáneo en la que no se trata de llegar a objetos, sino al ‘gesto’ que tiene implicaciones en el otro y transforma desde allí la vida¹²².

La negación de Bartleby a permanecer en la cadena de reproductibilidad técnica, rompe inmediatamente la alienación, obliga a pensar la circunstancia de la relación sujeto-mundo que se había olvidado, pone la representación en entredicho. Romper la representación, el juego de las convenciones de la realidad burguesa, lo obliga a negarse a seguir “materializando” su relación con el mundo; negarse a “trabajar” desde la perspectiva hegeliana se convierte en la reconstrucción misma de la relación sujeto-objeto. La contingencia es dicha negación; aquello que en Hegel se constituyó como la condición misma de la subjetividad -el trabajo como síntesis dialéctica sujeto-objeto-, el capitalismo lo convirtió en mercancía, colocando un velo sobre dicha relación y empañando la realidad de representación y simulacro; la tarea del artista es, entonces, la contingencia, desmaterializar las obras, descorrer el velo, presentar lo irrepresentable.

El aquí y el ahora de lo contingente, de la labor del artista como negatividad, es un rompimiento de la continuidad histórica y del sujeto mismo, es salir del tiempo como continuidad rectilínea e ir a buscar la argumentación en la experiencia de lo presente permanente. Es interesante ver como aparece la fugacidad del presente que muere

bajo las palabras alemanas *Jetztzeit* y *Jetztsein* (Dasein). Aparece también en el tiempo del ahora que funda todo (no ya el pasado, tampoco el futuro) y en el ser que es en el presente (del aquí y el ahora, que es un tránsito y un ocaso). “*Tres mil seiscientas veces por hora el segundo murmura: recuerda*” dice Baudelaire. O Hessel: “*La visión despertó en mí una gran serie de imágenes del pasado y el futuro, un magnífico desarrollo de la historia, que llevaba como el oleaje del mar al pequeño barco del propio ser*”. O como aparece en Benjamin: “*La modernidad aparece identificada con la discontinuidad de la experiencia, en el sentido de que la reflexión sobre el presente ha quedado separada de lo que ya existía*”¹²³.

Pero es todavía más dura la experiencia que supone la intimidad, porque si ya no hay credibilidad en la experiencia histórica y si en la experiencia individual (*erfahrung por erlebnis*) el derrumbamiento del sujeto como unidad sintética de la percepción ha resultado un acontecimiento mayor, o en otras palabras, si no hay historia y lo que queda es la intimidad, hemos descubierto la herida por el mecanismo de Freud y del romanticismo: el sujeto en sí mismo está roto. Perdió su identidad; no es uno y el mismo en cada instante; cada vez es distinto de sí mismo; su esencialidad es el ocaso y la fragmentariedad, la nostalgia de lo que es, de lo que será y de lo que fue: La Negación. “*¿No soy un falso acorde en la divina sinfonía? ¿Es toda mi sangre este veneno negro? Soy el siniestro espejo donde la furia se contempla. Soy la herida y el puñal. Soy la bofetada y la mejilla. Soy la víctima y el verdugo. Soy de mi corazón el vampiro*”¹²⁴

El sujeto escindido de la modernidad horrorosa es un poeta que grita sus inmundicias, no es el vate de la antigüedad griega y romántica; es el vagabundo que, como dice Benjamin, “*se debate en las calles abandonadas por su poético botín*”¹²⁵, un aborto incompleto que obliga a su madre a maldecir: “*Cuando el poeta aparece en este mundo enojoso, su madre, aterrada y profiriendo blasfemias crispera sus puños hacia dios: ¿Ah, no haber parido un nido de viboras antes que alimentar esta irrisión! ¡Maldita sea la noche de placeres efímeros en la que mi vientre concibió mi expiación!*”¹²⁶

A un mundo de horror, un sujeto de horror; a un mundo en pedazos, un sujeto en pedazos, un flaneur, un trapero, un pintor surrealista que trata de conciliar el método de las imágenes dialécticas.

Entrando al último estadio, el intento por construir un arte de la contingencia que se acomode a un sujeto fragmentario en un mundo fragmentario es la salida que le dan Benjamín y Adorno a la dialéctica negativa: proyectar filosóficamente el surrealismo para hacer un bricolaje al mundo de lo efímero, “*transplantar el principio del montaje a la historia*” o emprender “*el proyecto [que] representa la utilización filosófica del surrealismo como el intento de afirmar la imagen histórica desde sus desechos*”. En palabras del mismo Benjamin: construir la imagen dialéctica de una interrupción, que a su vez es una destrucción¹²⁷.

Carlos Eduardo Sepúlveda Medina: Docente Universitario y Director de teatro. Se encuentra desarrollando la Maestría interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, especialista en Educación artística Integral de la Universidad Nacional. Ha desarrollado estudios de pregrado en Filosofía, Maestro en Teatro con énfasis en Dirección escénica y licenciado en educación básica con énfasis en educación artística.

Notas

- ¹⁰⁹ Se puede hallar el problema de la representación y la presentación no sólo en Hegel, sino también en Platón, en el sentido de que el ser esencial es la idea, la abstracción representativa del mundo, el paradigma que nos es dado, pero que requiere el aparecer material en el mundo para completarse.
- ¹¹⁰ Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios del Fondo de Cultura Económica, México, 1992, pp. 59-60.
- ¹¹¹ El problema que he tratado de plantear como representación-presentación o materia-forma en Hegel, también es el problema que revisamos en el seminario con los términos kantianos noumeno-fenómeno, y ahora en Heidegger bajo la figura tierra-mundo.
- ¹¹² Kant, Manuel. *Prólogo de la segunda edición a la Crítica de la Razón Pura*, Editorial Porrúa, México, 1982, p. 11
- ¹¹³ Frisby, David. *Fragmentos de modernidad*. Visor, La balsa de la medusa, Madrid, 1992 p. 378.
- ¹¹⁴ Benjamin, Walter. *La muerte de un ideal capitalista*. p. 147.
- ¹¹⁵ Hessel, Franz. *Paseos por Berlín*, Tecnos, Madrid, 1997 p. 17.
- ¹¹⁶ Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Página web: www.literaturalibre.com. Diciembre de 2007
- ¹¹⁷ Adorno, Theodor. *Teoría estética*, Ediciones Orbis, Barcelona, 1983.
- ¹¹⁸ Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. ADE, Consejería de Educación y Cultura. Bogotá, 1992, p. 15.
- ¹¹⁹ Abirached. *Ibid*, p. 18.
- ¹²⁰ Heidegger, Martin. *El Origen de la obra de arte*.
- ¹²¹ Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia.
- ¹²² Texto que presenté como protocolo a una sesión de la maestra Adriana Urrea.
- ¹²³ Frisby, David. *Op.cit*, p. 375.
- ¹²⁴ Baudelaire, Charles. *Poesía completa*. Ediciones río nuevo, Barcelona, 1997. P. 231.
- ¹²⁵ Frisby, Op. cit. p. 135.
- ¹²⁶ Baudelaire, Charles. *Op.cit*. p. 39.
- ¹²⁷ Benjamin, Walter. *El libro de los pasajes*. Akal, Madrid, 2005, p. 396.

