

Ethos y techné teatrales. Reflejos de las sociedades de dominación y de colaboración



Mario Cantú Toscano

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California
mario.cantu@uabc.edu.mx

Guadalupe Bejarle Pano

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California
linguistica@uabc.edu.mx

Denisse Zúñiga Gómez

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California
denissez@uabc.edu.mx

Daniel Serrano Moreno

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California
daniel@uabc.edu.mx

Fecha de recepción: 18/02/2022. Fecha de aceptación: 22/03/2022

Resumen

En este trabajo se indaga sobre la ética de la técnica *τεχνη* teatral, la cual se entiende más allá de simplemente una técnica, sino como algo imprescindible para la calidad de factura de la obra artística. El uso correcto de esta *τεχνη* tiene implicaciones éticas en cuanto a la identificación con dos modelos básicos de relaciones interpersonales, sociales, culturales e incluso económicas: la dominación y la colaboración. La *τεχνη* teatral tiene implicaciones éticas porque en su desarrollo está en que, a diferencia de otras disciplinas artísticas, no se trabaja directamente para el espectador, sino para el compañero.

■ **Palabras clave:** Técnica, ética, teatro, actuación, colaboración, dominación.

Theatrical Ethos and techné. Reflexes of the Domination and Collaboration Societies

Abstract

This paper aims to explore the ethics of theatrical technique, *τεχνη*, which extends far beyond the purely technical aspects of the notion, referring instead to the essential quality attached to artistic workmanship. The correct usage of this *τεχνη* has ethical ramifications that involve the identification of two basic models of interpersonal, social, cultural and economic relationships: domination and collaboration. Unlike other artistic disciplines, theatrical *τεχνη* has proper ethical implications that stem from the fact that, on stage, the actor does not work directly for the spectator, but for his partner.

■ **Key words:** Technique, ethics, stage, theater, performance, collaboration, domination.

Introducción

Durante las últimas décadas, algunas corrientes artísticas han dejado de prestar atención en la *τεχνη* (*techné*), es decir, en las destrezas creativas que cada disciplina emplea para la producción de obra. En el caso específico del teatro mexicano, se han dado algunas posturas estéticas en las que prescinden de la *τεχνη* teatral — especialmente la actuarial—, o al menos la pasan a un segundo o tercer plano. También existen otras en las que se ha tergiversado el *ηθος* (*ethos*) de la *τεχνη*. Estas omisiones y tergiversaciones no sólo tienen una repercusión estética, sino que además traen consigo consecuencias éticas, no sólo en cuanto a lo teatral sino en lo social.

¿Pero de qué tipo de consecuencias se está hablando? ¿A qué se refieren estas consecuencias éticas? ¿En qué consiste el empleo correcto o incorrecto de una *τεχνη* teatral? ¿Cómo es que las destrezas e imaginación empleadas en una disciplina artística pueden tener repercusión ética no sólo en el producto resultante, sino en el impacto social que produce la recepción de una obra artística?

Para contestar estas preguntas habrá que establecer antes un marco antropológico de dos sistemas de organización social: la dominación y la colaboración. Luego se establecerá la relación que existe entre la forma de empleo de una *τεχνη* con la ética que se desprende de su aplicación. Y de esta forma se podrán identificar los resultados como pertenecientes a una de estas dos formas de organización social: la dominación o la colaboración. Así que de esta forma habrá que comenzar con la definición de dos conceptos claves: *androcracia* y *gilania*.

Androcracia vs. gilania

La antropóloga alemana emigrada a Estados Unidos Riane Eisler, en su libro clásico *El cáliz y la espada* (2021), distingue dos tipos básicos de organización social: la androcracia y la gilania. El primer sistema está basado en las relaciones de dominación; mientras que el segundo, en la cooperación:

Como resultado, hasta nuestras complejas lenguas modernas, con términos técnicos para todo lo que uno pueda imaginar, no cuenta con términos de género específico para describir la profunda diferencia entre lo que hasta ahora hemos llamado una sociedad de dominación y una sociedad colaborativa. [Eisler, 2021: 251-250]

Como término más preciso al de *patriarcado* para describir un sistema social gobernado mediante la fuerza o la amenaza de fuerza ejercida por los hombres, propongo el término *androcracia*. [...] Para describir la alternativa real a un sistema basado en el orden que pone a la mitad de la humanidad por encima de la otra, propongo el término nuevo *gilania*. *Gi* deriva de la raíz griega *gini*, que significa mujer. *An* es una forma apocopada de *andros*, u “hombre”. [...] En griego, [la letra l] deriva del verbo *líen* o *lio*, que a su vez tiene doble significado: “solucionar” o “resolver” (como en *análisis*) y “disolver” o “soltar” (como en *catálisis*). En este sentido, la letra *l* significa la resolución de nuestros problemas, que pasa porque las dos mitades de la humanidad se liberen de la rigidez embrutecedora y distorsionado de roles impuestos por las jerarquías de dominación inherentes a los sistemas androcárnicos. [Eisler, 2021: 252-252]

Unos de los objetivos del libro de Eisler es el de proponer una alternativa al modelo androcárnico, cuya dominación no se limita a hombres sobre mujeres. Si bien la dominación masculina es una constante y un *modelo*, la dominación se extiende a todas las formas de convivencia y actividad humanas. La economía capitalista, por ejemplo, está basada en un modelo de dominación del centro a la periferia, lo que crea un sistema de privilegios para una cierta clase. Y esto, a su vez, está sustentado en una bioética que data del siglo XVIII con Robert Malthus, quien influencia a Charles Darwin, y éste, a su vez, provee las bases científicas de dominación para los argumentos de Herbert Spencer y los llamados “daráwinistas sociales” (Polo Blanco, 2016). Todo esto como un modelo de dominación sustentado ya no en la religión, sino en la ciencia. Como dice Marshall Sahlins: “Mi modesta conclusión es que toda la civilización occidental ha sido construida sobre una idea perversa y equivocada de la naturaleza humana” (2014: 125). Esa idea perversa, a partir de la Modernidad, se sustenta en la ciencia.

La ciencia, la religión y la filosofía han ayudado a sustentar modelos androcárnicos. Por supuesto que ni toda la ciencia, ni toda la filosofía y probablemente no todas las religiones. Pero sí una gran mayoría que crea una generalidad. Esta idea perversa de la que habla Sahlins es la dominación: hombre sobre mujeres, ricos sobre pobres, blancos sobre todos los demás. El mundo está visto a través de los espejuelos de la lucha. No sólo una lucha por la supervivencia, sino una lucha por la dominación. La bien conocida dialéctica hegeliana del amo y el esclavo plantea exactamente eso. El deseo es deseo, porque se desea a sí mismo. Pero en el caso humano, según Hegel, el deseo desea otros deseos: es decir, dominación. Por eso, durante una lucha, quien desee más dominar que conservar su propia vida será el ganador y, por lo tanto, el amo. Así, el otro será el esclavo. Y de esta forma se justifica el que siempre tenga que haber una clase dominante. Si Descartes puso la racionalidad como excusa para la dominación de la naturaleza por el hombre y la Ilustración usa la misma excusa para la dominación del hombre por el hombre (incluida la famosa frase de Hobbes “*homo hominis lupus*”), Hegel lo convierte en parte de la naturaleza humana. Y esto va a estar avalado por sus subsecuentes: Marx, Nietzsche, Spencer y muchos más, quienes justifican la dominación como parte inherente a la naturaleza humana.

Se insiste mucho en la selección natural para justificar los modelos de dominación social, económica y cultural. Sin embargo, nuestra evolución biológica ha sido mediante la selección cultural:

Las evidencias de la existencia de la cultura en la línea humana se remontan a unos tres millones de años, mientras que la actual forma humana tiene sólo unos cientos de miles de años. [...] lo que significa que la cultura es 60 veces más antigua que la especie en la que nos reconocemos. [...] El meollo de la cuestión es que durante esos tres millones de años los humanos evolucionaron biológicamente

por selección cultural. Hemos sido creados en cuerpo y alma para una existencia cultural. [Sahlins, 2014: 117]

Todos estos esquemas andrococráticos como parte de una naturaleza humana —o incluso como parte de la Naturaleza— no son sino interpretaciones de *verdades* científicas, filosóficas o religiosas. Nos han formado bajo una creencia sobre lo que somos intelectual e incluso biológicamente. El mundo siempre en dicotomía de dominación:

...como hemos visto, el problema no son los hombres como sexo, sino hombres y mujeres tal y como deben ser socializados en un sistema de dominación. [...] Sin embargo, como sucede en el caso de la coraza externa o caparazón que recubre a insectos y otros artrópodos, la organización social andrococrática encapsula a ambas mitades de la humanidad en roles rígidos y jerarquizados que retienen su desarrollo. [Eisler, 2021: 423]

En la mayor parte de nuestros sistemas socioculturales está instalada la idea de la competencia. Para todo se compite y se ha llevado a la literalidad la metáfora de *la ley de la jungla*. Claro, una jungla como la concibieron los conquistadores del siglo XVI y los exploradores/explotadores del siglo XIX. Una jungla donde el orden jerárquico está decidido por el más fuerte, el más despiadado, el más violento. No obstante, la nueva ciencia muestra la actualidad de los estudios en muchos documentales que se pueden encontrar en los servicios de *streaming*. En la jungla no hay tal lucha: hay cooperación. Las raíces de las plantas forman grandes redes de comunicación y colaboración subterránea. Se ha desenmascarado el mito de que, por ejemplo, los árboles compiten por la luz del sol. Los árboles que tienen acceso a los rayos solares envían nutrientes a los que no los alcanzan. Incluso pueden enviar nutrientes a decenas de metros de distancia a través de las raíces. Tantos videos en los que se muestra cómo animales depredadores matan a su presa y luego se hacen cargo de las crías de ésta. Ya desde finales del siglo XIX, el anarquista ruso Piotr Kropotkin (2019: 1-61) se encargó de documentar —en contra de los darwinistas sociales— muchas formas de cooperación entre especies.

Si bien el pensamiento hegemónico en cuanto a organización social, económica y cultural se ha decantado hacia la dominación, ha habido lo que Edgar Morin llama *pensamiento desviante* (que se opone a la ideología hegemónica) desde la ética. Aquí se mencionan tres autores cuyo su desarrollo teórico será adecuado para demostrar que la calidad de la obra artística tiene sustento en una ética de la colaboración. El primero de ellos es el de los dos imperativos categóricos de Immanuel Kant. Éstos son hartos conocidos:

- » Obra solo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en ley universal.
- » Obra de tal modo que trates a la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre al mismo tiempo como fin y nunca simplemente como medio.

El primero de los imperativos categóricos trata sobre el respeto. Es algo que la sabiduría popular ha entendido como *no hagas a otros lo que no quieres que te hagan a ti*. El $\eta\theta\omicron\varsigma$ personal debe ofrecer el respeto que uno quiere para sí mismo. Pero esto no se limita a los otros, sino que es para con todo el medio circundante. Es decir, no sólo se contraponen a la andrococracia dialéctica que plantean Hegel, Nietzsche y Marx —entre otros—, sino incluso la dominación de la naturaleza planteada por Descartes. El otro imperativo categórico hace referencia a la dignidad de la vida humana simplemente por el hecho de ser una vida humana: es un fin en sí mismo y nunca un medio. Esto, obviamente, también se contraponen con una ética de la dominación, pues en el

capitalismo, por ejemplo, la vida humana se vuelve un medio. Y esto se hace patente en el lenguaje usado por las empresas e instituciones que tienen departamentos de *recursos humanos*. La vida humana está etiquetada como un recurso, es decir, un medio para un fin: el capital, ya sea económico o simbólico (por usar el término de Bourdieu).

Por otro lado, Emmanuel Lévinas promueve una ética del cuidado y la responsabilidad. El filósofo lituano promueve la responsabilidad de los actos propios y del cuidado del otro:

Al extender la mano para acercar una silla, he arrugado la manga de mi chaqueta, he rayado el suelo, he derramado la ceniza de mi cigarro. Al hacer lo que quería hacer, he hecho miles de cosas no deseadas. El acto no ha sido puro, ha dejado huellas. Y, al borrar esas huellas, he dejado otras. [...] Cuando la torpeza del acto se vuelve contra el fin perseguido, nos encontramos de lleno en la tragedia. Para frustrar las funestas predicciones, Layo hará exactamente lo que precisa para que se cumplan. Edipo, al triunfar, construye su propia desgracia. [...] De este modo, somos responsables más allá de nuestras intenciones. [Lévinas, 2001: 15]

Lévinas asegura que lo interhumano reside también en el auxilio de unos a otros más allá de los “buenos modales” (2001: 125). Lejos de un esquema androcático, propone que las relaciones sean de cuidado, de auxilio, de responsabilidad, es decir: colaboración. “El encuentro con el Otro es ante todo mi responsabilidad respecto de él. Este hacerse responsable del prójimo es, sin duda, el nombre serio de lo que se llama amor al prójimo, amor sin Eros, caridad, un amor en el cual el momento ético domina sobre el momento pasional, un amor sin concupiscencia” (129). Bajo este esquema gilánico no puede haber dominación. Y la razón radica en su conocida sentencia: “Dios es el rostro del otro”. Dios ya no es este ente supremo e incognoscible que habita más allá del alcance de los sentidos y las formas de medición. Al contrario del Cristo, que nació humano y ascendió “a los Cielos” para estar en el mismo plano óntico que el Padre, el Dios de Lévinas dejó el *Topos Uranus* para hacerse carne y *ser-con*. (Heidegger dice que el ente es un ser-con, porque no está aislado, sino que está siempre en relación con otros entes. Es decir, que parte del ser del ente está en la relación que expresa con otros entes.) Y es precisamente en su ser-con que expresa su relación: el rostro.

Según mi análisis, el Rostro del otro no es en absoluto una forma plástica como un retrato; la relación con el Rostro es, por una parte, una relación con lo absolutamente débil—lo que está expuesto absolutamente, lo que está desnudo y despojado—, es la relación con lo desnudo y, en consecuencia, con quien está solo y puede sufrir ese supremo abandono que llamamos muerte; así pues, en el Rostro del otro está siempre la mente del otro y también, en cierto modo, una incitación al asesinato, la tentación de llegar hasta el final, de despreciar completamente al otro; y, por otra parte y al mismo tiempo—esto es lo paradójico—, el Rostro es también el “No matarás”. Un no matarás que también puede explicitarse más: es el hecho de que no puedo dejar a otro morir solo, de que hay una suerte de apelación a mí; vemos así, y esto es lo que me parece importante, que la relación con el otro no es simétrica... [Lévinas, 2001: 130]

El rostro es los que nos identifica ante los otros. Es la identidad. El *id* del ente, es decir, el sí mismo. Y al presentarse así, sin anonimato, al desnudo, se está desprotegido, lo cual representa una tentación: la de matar. Al encontrarnos con el otro tenemos la hegeliana tentación de la dominación, pero también tenemos la responsabilidad de su cuidado. Ahí está el dilema: competir o colaborar. Obviamente Lévinas se decanta por lo segundo: el cuidado de la identidad del otro, del ser del otro.

El asunto de la identidad nos lleva al tercer autor: Paul Ricoeur. El filósofo francés termina con el dualismo cartesiano: “[...] la persona no podrá ser tenida por una *conciencia pura* a la que se le añadiría a título secundario un cuerpo, como ocurre en todos los dualismos del alma y del cuerpo” (2003: 9-10). La significación profunda de terminar con este dualismo es la predominancia de la racionalidad como agente legitimador para la dominación. Así como la mente domina el cuerpo, así las racionalidades dominan la naturaleza y los cuerpos. Es la excusa para la esclavitud, para la colonización, para la androcracia. Entender el cuerpo-mente como una sola unidad es hablar de colaboración.

Pero también Ricoeur distingue dos tipos de identidad: *ipse e idem*. La primera es la identidad de *el mismo*, la identidad vista como un retrato, un algo sincrónico sin dimensión diacrónica. Pero entender la identidad como un *sí mismo* es entenderla como una narración, algo que se va construyendo y que está inacabado, como el *Dasein* heideggeriano. El ser humano no es accidentalmente un cuerpo como en el mundo platónico-racionalista. El ser humano es, ante todo, un cuerpo que se construye en su relación con el mundo, en relación de su experiencia con la experiencia de los otros. “Que mi carne sea un cuerpo, ¿no implica que aparezca como tal a los ojos de los otros? Sólo una carne (para mí) que es cuerpo (para otro) puede desempeñar el papel de primer *análogon* en la traslación analógica de carne a carne” (Ricoeur, 2003: 370). El otro no es un medio, sino un fin en sí mismo: “el otro no está condenado a ser un extraño, sino que puede convertirse en mi semejante, a saber, alguien que, como yo, dice ‘yo’” (372).

Estos tres autores —entre otros más— forman una disidencia, un pensamiento desviante con respecto a la hegemonía androcrática: la competencia, la lucha, la guerra, la colonización. Pero se están eligiendo aquí porque proveen las herramientas teóricas necesarias para la demostración de la *gilania ética* en la estética teatral.

La calidad estética como comportamiento ético

En el marco de la XVIII Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, la cual se llevó a cabo de manera virtual en reuniones por Zoom y retransmitidas por Facebook Live del 26 al 30 de octubre de 2020, el dramaturgo español Juan Mayorga realizó una charla con sus colegas mexicanos Bárbara Colio y Mario Cantú Toscano. En ella hizo notar que con la reapertura de los teatros se ponía de manifiesto un imperativo ético para los teatristas: la calidad de las obras.

Claro que hemos comprendido —yo creo— todos los que hacemos teatro que ahora tenemos que ser todavía más exigentes con nosotros mismos. ¿Por qué? Porque tenemos que hacer algo tan poderoso como para que a la gente le merezca la pena salir de casa. Y tenemos que hacer algo tan poderoso como para que esa gente que ha salido de casa quiera volver a salir para ver más teatro. No ya para ver nuestros trabajos, sino para asistir al teatro. En este sentido, claro que esta crisis, esta conmoción, ha de alterarnos en el mejor sentido. En el sentido de que hay que hacernos más exigentes. Ha de desafiarnos. Ha de obligarnos, precisamente, a ser más respetuosos todavía con la gente. [...] Cada vez que tomamos la pluma para escribir, cada vez que nos reunimos con otros en una sala de ensayos, cada vez que pensamos un proyecto, yo creo que tenemos que ser más exigentes que nunca con nosotros mismos. [Mayorga, 2020: 14:01-15:42]

Dado que el teatro requiere la presencia viva de actores, técnicos y espectadores (Dubatti, 2007: 49-57), la gente debe salir de sus casas para acudir al teatro. Salir a la calle se ha convertido en un riesgo para la salud, la integridad física e incluso para la vida.

La pandemia ha puesto de manifiesto a los teatrístas que es un gran compromiso ético pedirle al espectador que arriesgue su vida o su salud para ir a verlos. A diferencia del cine, la televisión y otras manifestaciones audiovisuales, el teatro necesita el *convivio*, entendido como presencia áurea sin intermediación tecnológica (Dubatti, 2009: 43-49). Es raro que el espectáculo sea llevado a casa del espectador. Y aunque así sucediera, la intromisión de al menos un actor que ha estado expuesto al contagio resulta un riesgo. ¿Pero sucedía esto antes de la pandemia? Por supuesto que sí, pero la pandemia vino a subrayarlo, a ponerlo de manifiesto. Salir a la calle en las ciudades implica un riesgo cada vez mayor: contaminación, asaltos, estafas, accidentes de todo tipo, abusos policiales, fuego cruzado entre bandos, secuestro, violación, feminicidio, etcétera. Entre más grande y compleja sea la ciudad, regularmente más oferta teatral; sin embargo, casi siempre también implica un mayor peligro en las calles. Y salta a la vista que el teatro tiene mayor presencia en el ámbito urbano que en el rural.

Lo que se intenta aquí es poner de manifiesto que el teatro, dada su condición *sine qua non* de presencialidad, le pide al espectador no sólo que deje el confort de su hogar, sino que además arriesgue —como mínimo— su integridad física. En este mundo posmoderno no sólo los servicios digitales son llevados a casa sino casi cualquier materialidad: comida, libros, artículos de limpieza, etcétera. El teatro es una actividad que sigue pidiendo un encuentro con el otro. En su sociología de los sentidos, Georg Simel afirma que “Todo el trato entre los hombres, sus acuerdos y sus repulsiones, su intimidad y su indiferencia, cambiarían de un modo incalculable si no existiese la mirada cara a cara, que engendra una relación completamente nueva e incomparable, a diferencia de la mera visión u observación del otro” (2015: posición 14897). [El libro electrónico en formato Kindle no da páginas, sino posiciones.] Aunque se hayan hecho adaptaciones al lenguaje del Zoom y otras herramientas digitales, no hay teatro: la teatralidad exige que la mirada sea devuelta. Cuando se mira a la cámara o a la pantalla, aunque se mire el rostro del otro, éste no devuelve la mirada: no hay responsabilidad, no hay cuidado, no se puede dar esa forma especial de empatía. Hablando fenomenológicamente, la experienciación es distinta.

Uno de los imperativos categóricos de Kant ya advirtió que se tendría que desear para el otro lo mismo que para uno. Así que uno quisiera que, si se va a arriesgar la integridad física, que sea por algo de cierta calidad. No es solamente una cuestión de dinero. Si se compra un libro, renta una película o sintoniza un programa de televisión y no se queda satisfecho con la calidad, lo único que se ha perdido es dinero. Sin embargo, no se arriesga la integridad física para obtener estos productos. La presencialidad implica el riesgo, este riesgo que siempre ha existido pero la pandemia lo ha visibilizado, como bien apuntó Mayorga. Es por lo anterior que la calidad se vuelve un imperativo para el cuidado del otro. Cuidado para el espectador y para el colega, pues se espera que el espectador quede tan complacido que vaya a ver más teatro: el de los colegas.

¿Pero qué entendemos por esta calidad? Algunos confunden la calidad de la obra de arte con un *mensaje* del cual supuestamente la obra es portadora. Sin embargo, “el arte expresa lo que no se puede expresar de otro modo; dice lo que de otro modo sería indecible; presenta ambiguamente, aunque sea en forma negativa, como vestigio y signo retraído, lo que de por sí es impresentable” (García Leal, s/f: 84). Las cosas son obras de arte no porque un autor así lo declare; ni porque cumplan una función social, cultural o comunicativa predeterminada; tampoco porque se legitimen dentro de un espacio institucional. “Entonces, en la obra no se trata de la reproducción de entes singulares existentes, sino al contrario, de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, 2012: 45). Es decir, “La esencia del arte sería, pues, ésta: el poner en operación la verdad del ente” (44). Ontológicamente, ciertos objetos o

acontecimientos (en el caso de las artes vivas) son arte porque contienen verdad en el sentido griego de *ἀληθεία* (aletheia): un desocultamiento, una revelación.

¿Qué es lo que produce dicho desocultamiento? El establecimiento de un mundo. Este mundo, de naturaleza simbólico-metafórica, está configurado de tal manera que, al ser recibido por el lector-espectador, le provoca a éste una revelación sobre aquello que Dilthey llamaba *idea de mundo* e *idea de vida*. “También en el arte se da, dentro de su historicidad, un nexo constante de propiedades. Se halla determinado por la relación de la fantasía con las propiedades objetivas del mundo, que mediante ellas son elevadas a conciencia” (Dilthey, 2015: posición 716). Por ello considera que “El arte es, con respecto a las visiones de la vida y del mundo, la forma más neutral de expresarle” (Posición 699). Así que, “el ser de la obra consiste en establecer un mundo, así también es necesaria la hechura, porque el ser-obra tiene el carácter de la hechura” (Heidegger, 2012: 53). La obra es obra porque está hecha, y es obra de arte porque en la configuración de esa hechura está contenida potencialmente la verdad que le será revelada al lector-espectador. Ciertamente no es la misma revelación para todos, pero todas dentro de un abanico de posibilidades contenidas en dicha configuración de la hechura. La obra de arte es el producto resultante de una *τεχνη*:

Pero el escultor no gasta la piedra. Esto sólo sucede en cierto modo cuando la obra fracasa. También el pintor se sirve del colorante, pero de manera que no se gasta el color, sino haciéndolo lucir. También el poeta se sirve de la palabra, pero no como los que hablan y escriben habitualmente, gastando las palabras, sino de manera que la palabra se hace y queda como una palabra. [Heidegger, 2012: 106-107]

La *τεχνη* no es sólo técnica. “La prueba más fina de un conocimiento semejante [lo que más tarde Heidegger nombrará como desocultamiento] se halla en el hallazgo de la relación entre el contenido histórico de la fantasía y la técnica” (Dilthey, 2015: posición 723). La *τεχνη* es una *destreza técnica* combinada con la *fantasía* en el sentido de *imaginación creativa*. Ambas —claro está— dentro de un marco histórico. Por ejemplo, la técnica del punto de fuga y la perspectiva surgen en la plástica durante el Renacimiento por las condiciones históricas que se están viviendo, asimismo los temas y las formas de abordarlos: al establecer un mundo, guardan un pedazo del mundo en el que fueron creadas. La técnica por la técnica no da como resultado obra de arte, de la misma forma que el discurso impreso en la placa de la obra o en el programa de mano no es la obra de arte. La obra descansa en su hechura. Y la calidad de factura es producto de una destreza y la fantasía. La fantasía no es ocurrencia y la destreza no debe agotarse en sí misma, en su lucimiento. La *τεχνη* de una obra le da su calidad de factura y es lo que permite desocultar a través de la transformación de la materia, o del signo lingüístico, o del tiempo y el espacio.

Se ha hecho observar con frecuencia que los griegos, que entendían algo de obras de arte, usaban la misma palabra *τεχνη* para la artesanía y el arte, y designaban con la misma palabra *τεχνιτης* al artesano y al artista. [...] Por habitual y obvia que sea la referencia a la usual designación griega de artesanía y arte con la misma palabra *τεχνη*, es, sin embargo, equivocada y superficial, porque *τεχνη* no significaba ni arte ni artesanía [...] La palabra *τεχνη* nunca significa en general una especie de ejecución práctica, sino que nombra, más bien, una especie de saber. [...] La esencia del saber, para el pensamiento griego, descansa en la *ἀληθεια*, o sea en la desocultación del ente. [Heidegger, 2012: 66-67]

Así que la calidad que se le debe al espectador no está en el tipo o cantidad de información o *mensaje* que contenga la obra. No está en la intencionalidad declarada del autor. Tampoco está en una funcionalidad de goce estético como la diversión, el entretenimiento o la conmoción. Y menos se encuentra en la legitimación que otorgue

el espacio oficial o privado en el que se presente. La calidad está en una cualidad cognitiva —desocultamiento— producto de la hechura de la obra. Es decir, la calidad es calidad de factura realizada por una *τεχνη*. Y aquí es que se enlaza el tema ético: la calidad de factura de la obra (estética) tiene una dimensión ética en sus procedimientos de composición dramática, que es lo que se verá a continuación.

La ética teatral: trabajar para el otro

La pregunta que hasta el momento ha de seguir rondando es ¿qué tiene que ver la androcracia y la gilania con las técnicas teatrales? Ya quedó manifiesto el imperativo kantiano de retribuir el riesgo que corre el espectador con la calidad de la obra. Y que la calidad de factura de la obra no tiene nada que ver con una transmisión de ideas, con cumplir funciones socioculturales, con declarar intencionalidades, ni con cumplir con una legitimación institucional. La calidad de factura de la obra está ligada a su hechura, que la obra esté configurada y realizada de tal manera que provoque un desocultamiento en el espectador (manifestado a través de la revelación de las ideas de mundo y de vida). La conexión faltante radica en que, en el caso del teatro, la *τεχνη* está ligada a la colaboración, es decir, a un enfoque gilánico.

Aunque la organización teatral pudiera parecer sumamente jerarquizada, ya sea con un director o un productor a la cabeza, las verdaderas obras de arte en el teatro responden a un proceso gilánico: colaborativo, de cuidado para el otro.

En el teatro, a diferencia quizá de otras disciplinas artísticas, todo está a escala humana. Este es otro imperativo kantiano aplicado al teatro: todo en escena está a escala humana, a la escala del actor. Si Kant y Ricoeur plantean la vida humana como valor absoluto, el cuerpo del actor se vuelve el absoluto a lo que lo demás será relativo en escena. Se comienza por admitir, como lo hacía Paul Ricoeur, que este cuerpo del *performer* no tiene dicotomías: “No se puede separar el alma del cuerpo [...] En toda tarea física y en toda tarea psicológica hay mucho de lo uno y de lo otro. No se puede separar” (Stanislavski, 2007: 161). No va el cuerpo por un lado y la mente o el espíritu por otro. Espíritu en el sentido que le da Edgar Morin, quien no habla de mente, sino de espíritu en un sentido no religioso, ya que, para él el espíritu abarca la mente, lo emocional y la memoria. Y todo en escena se refiere a este cuerpo-mente.

En cuanto al texto literario, la diferencia profunda entre la literatura dramática y otras manifestaciones literarias radica en que no está hecha para la lectura del destinatario final, sino para un intermediario. Lope de Vega dice en sus conocidos versos 274 a 276 en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*: “los [soliloquios] pinte de manera / que se transforme todo el recitante, / y con mudarse a sí mismo, mude al oyente”. De esta forma el Fénix de los Ingenios resume en tres versos el meollo de la literatura dramática. Cuando se escribe literatura dramática, no se escribe para conmover al espectador, sino para provocar al actor y que éste pueda conmover —o mejor aún: desocultarle— al espectador. Es decir, se trabaja para el compañero. La gran diferencia entre la escritura dramática con las de otros géneros literarios es que se trabaja para la cooperación, es decir, hay una *τεχνη* que implica una ética gilánica.

La plástica escénica, si bien trabaja con la materialidad de la escenografía y la iluminación, también tiene que destinar su trabajo no al espectador, sino al actor. Por eso Gordon Craig considera que “El actor es una realidad viva a quien no alcanzan esas luces y sombras pintadas, una realidad que no puede estar en relación orgánica con objetos pintados” (2005: 10). Dado que el cuerpo tridimensional del actor es para quien se trabaja, Craig considera que hacer escenografía bidimensional no puede interactuar de forma orgánica. “El actor debe ocupar el primer lugar. Después de él la

disposición general de la escena debe estar en función de las dimensiones y movilidad del actor” (10). Y es que los decorados bidimensionales estaban más en función del espectador que del actor. El escenógrafo también trabaja para el compañero... incluso para el que no está en escena: “Si admitimos que el texto escrito tiene valor, nuestro fin no será anularlo sino exaltarlo” (12). Resulta más que obvio que el vestuario y la utilería también deben estar en función del actor.

Pero el actor tampoco actúa para su lucimiento en escena, es decir, no actúa directamente para el espectador. En la tradición oral de la enseñanza de la actuación, hay una máxima que reza: “Se actúa para el compañero”. Stanislavski lo dice de esta forma: “Esto deriva de que la naturaleza del teatro se basa en la comunicación de los personajes entre sí y de cada uno consigo mismo” (2007: 252). Ya que actuar para el espectador no es lo más conveniente, según el maestro ruso: “Aquí tienen un material de aire con el que los actores se comunican a menudo con la platea, murmurando las palabras del papel y sin preocuparse por su sentido, ni por su subtexto, sino tan sólo por su efecto” (262). Al igual que en la escritura dramática y la plástica escénica, en la actuación no se actúa directamente para el espectador, sino para el compañero. Incluso en monólogos y unipersonales, se actúa para un compañero imaginario.

La *τεχνη* del trabajo teatral exige una ética gilánica para una calidad de factura que permita el desocultamiento. Hay una responsabilidad para con el espectador, pero no se trabaja —paradójicamente— para éste de forma directa, sino a través del trabajo para el compañero. Y también se trabaja para el colega que no está en escena, pues si se logra el desocultamiento, alentaremos al espectador a que vuelva a salir de casa para ver el trabajo de los colegas. Adaptando la máxima de Lévinas, el teatro está en el cuerpo del Otro. Porque en el teatro no sólo el rostro es identidad, sino todo el cuerpo. En el teatro uno se debe hacer responsable del compañero. Al hacerse responsable del compañero, se hace responsable del espectador y del colega a través de la calidad de factura mediante una experiencia cognitiva particular: el desocultamiento. Esta calidad de factura como conocimiento se da en el encuentro de la fantasía con la técnica: la *τεχνη*. ¿Pero qué pasa cuando no es así? La crítica de artes plásticas Avelina Lésper dice en entrevista:

La retórica que legitima actualmente las obras es una mezcla de todo, de panfleto político y social, de luchas de género, de psicoanálisis. Cada idea de moda y cada tema de moda se incorporan a esa retórica y a las obras. Las obras sobre redes sociales, internet, feminismo, etcétera, son legión. Nunca el arte había sido tan panfletario, tan saturado de buenas intenciones, tan moralista. Las obras actualmente son objetos cargados de eslóganes, como los eslóganes de las oenegés o de los partidos políticos. El arte VIP es, al mismo tiempo que frívolo y banal, ideologizado. La demagogia de estas obras se ve en que, al mismo tiempo que muestran esa cara de ideologización, no consisten sino en un capricho del mercado. [Bossini, 2015]

Otra forma de entender lo que Lésper está criticando en el arte contemporáneo es que se ha abandonado la *τεχνη* en favor del discurso ideológico, lo cual banaliza la obra de arte. Ya no importa la hechura ni que ésta provoque un desocultamiento, sino que se lanza sobre la moralización directa, el *mensaje*. Esto que Lésper critica en la plástica, también sucede en las artes escénicas con un fenómeno que bien se podría denominar *teatro de trending topic*, el cual resulta frívolo, moralista e ideologizado. A continuación un ejemplo de esto: antes de la pandemia hubo una *puesta en escena* llamada *Safari Tepito*. Ésta consistía en que los actores llevaran en motocicleta a los espectadores a recorrer las calles de este barrio para *denunciar* ante los espectadores la *dura realidad* de este barrio tradicional de clase baja en la Ciudad de México. La finalidad era hacer conciencia sobre la marginalidad en las grandes urbes, crear

conciencia social. Lo cancelaron cuando salió una crítica que daba cuenta de que se trataba a los habitantes de Tepito precisamente como un safari, como animales en exhibición “en su hábitat natural”. Esto es un ejemplo de *experimentos* que dejan de lado la *τεχνη* en favor del discurso ideológico, políticamente correcto y moralizante.

Aquí se pierde la relación de igual con el otro, y más bien se establece una relación androcática. ¿En qué sentido? Primero, al trabajar directamente para *denunciar*, se está objetualizando a la gente de dicho *tema social*, es decir, se está tratando a los habitantes de Tepito como material de exhibición para demostrar un punto. Pero también se trata al espectador en una relación de inferioridad, de condescendencia: “yo sé lo que está mal en este mundo y te lo voy a explicar”. Por si fuera poco, esto hace que el artista lucre ya sea con la desgracia ajena, con un tema de moda o con algún movimiento social. Por supuesto que el artista debe lucrar, pero no con lo ajeno, sino con lo propio: la fantasía y la técnica —es decir, la *τεχνη*. Lucrar con algo que no le pertenece a uno se llama explotación, es decir, dominación: androcracia. Y esto en algunos casos resulta paradójico, ya que —por ejemplo— algunas obras experimentales de corte feminista que evaden la *τεχνη* lucran con el movimiento. Entonces usan una estética con ética androcática para criticar al patriarcado: reproducen el modelo que critican.

Por otro lado, hay veces que se usa la *τεχνη* pero con una ética androcática. Begoña Gómez Urzáiz publica en *El País* el artículo “El final del actor intenso: por qué el público ya no ama a las estrellas capaces de todo por un papel”. Y aunque habla del cine y la TV, aplica también para el teatro. El artículo habla sobre este tipo de actores que *hacen todo* por llegar hasta el límite con su personaje:

Quando se dice que alguien es actor del Método ya no se piensa en Stanislavski, ni en Paul Newman asistiendo a las clases de Lee Strasberg en Nueva York, sino en Jim Carrey sacando de quicio a Milos Forman en el rodaje de *Man on the Moon*, como se recogió en el documental *Jim & Andy*, cuando el actor se metió tanto en el personaje de Charlie Kaufman que creyó que tenía que pasarse meses hablando de Jim Carrey en tercera persona y tratando a todo el mundo que se cruzaba con él como un capullo grosero. [Gómez Urzáiz: 2021]

Habría que aclarar que el Método —creado por Lee Strasberg, Harold Clurman, Stella Adler, Robert Lewis y Elia Kazan a partir del sistema Stanislavski— no es esto que se describe. Más bien esta metodología del “actor intenso” es una distorsión del Método. Es frecuente en el *teatro de primeras figuras* o *teatro comercial* este tipo de *actor intenso* que usa una *τεχνη* androcática en el sentido de que actúa directamente para el espectador para lograr el lucimiento. Es una actitud totalmente egoísta ya que no se trabaja para el compañero, sino para el lucimiento propio. Se está tan *comprometido con el papel* que se ha roto el compromiso con el compañero, con el espectador y con el colega. Se trabaja directamente para el lucimiento, lo cual no genera desocultamiento, sino entretenimiento o asombro o conmoción. Esto parecería beneficiar al espectador; sin embargo, no es así: se trabaja para la admiración, la veneración. Y es precisamente por ello que en el cine y la televisión se convierten en ídolos, estrellas, en estos seres míticos e inalcanzables. Se trabaja para ser una figura de admiración, y esta forma tampoco puede generar relaciones cognitivas horizontales, como sí lo hace el desocultamiento. No se trabaja para el compañero, y esto afecta de manera negativa su trabajo. En lugar de generarle una experiencia cognitiva de revelación de la idea de mundo y de vida al espectador le genera una relación de admirador-admirado. Y esto no permite que el espectador salga a nuevamente a ver el trabajo de los colegas, ya que solamente querrá ver el trabajo de la gente a la que admira, no de la gente que puede ser su igual.

El trabajar ya sea con una *τεχνη* androcática o sin una *τεχνη* deriva en relaciones éticas y cognitivas no horizontales, no permiten ver al otro como “alguien que también dice yo”, en palabras de Ricoeur. Esto ya que lo coloca como alguien que tiene que ser instruido, educado mediante el mensaje o la denuncia, en un caso; o, en otro, porque coloca al espectador como alguien que tiene que admirar, reverenciar la destreza o incluso la personalidad. Ni el teatro de *trending topic* ni el de primeras figuras crean público. En todo caso, uno genera fans y el otro una especie de feligreses, quienes se sienten “socialmente responsables” después de haber asistido a la homilía de la denuncia y lo políticamente correcto. Lo que generan es para sí mismos, no para los colegas.

Cuando la denuncia se hace a través de la *τεχνη* (fantasía más técnica), ya no hay adoctrinamiento, sino *αληθεια* (verdad, revelación), como lo demuestran los 30 años en escena del Teatro la Candelaria en Colombia, por poner un ejemplo clásico. Cuando se trabaja con una *τεχνη* gilánica (colaborativa, de trabajo para el compañero), no se crean admiradores ni fans, sino que se genera público, gente que va a ver teatro por el teatro y no por el culto a la personalidad. Tampoco genera estos feligreses que descansan su buena conciencia tras haber asistido a la doctrina. En la denuncia y la admiración no puede haber relaciones de iguales, lo que hay es imposición... aunque ésta haya sido endulzada por el asombro o la moralidad de la corrección política.

Conclusiones

Se parte de que hay dos modelos básicos para las relaciones interpersonales, sociales, culturales e incluso económicas. Por un lado, está la androcracia, entendida como un modelo de dominación de una persona sobre otra, de grupo sobre otro, de una cultura sobre otra; por otro lado, la gilania, un modelo de colaboración y relaciones de iguales.

La relación que establece la obra de arte —no el artista— con el espectador es de naturaleza gilánica porque en la experienciación del desocultamiento la relación ética implícita es de horizontalidad, de colaboración. La obra establece un mundo y en él se le revela al espectador algo sobre la idea de mundo y la idea de vida... de su mundo y de su vida. La obra modifica al espectador, pero el espectador completa la obra.

Se podría considerar que la obra es fallida cuando no ocurre dicho desocultamiento. Aunque no exista desocultamiento puede haber otro tipo de relación cognitiva, como un *mensaje* que se esté transmitiendo. O puede haber relaciones afectivas en el sentido de que la obra divierte, entretiene, asombra, etcétera. Sin embargo, las relaciones cognitivas de no-desocultación no son de iguales. Cuando la relación es informativa en el sentido de la transmisión de información (mensaje, denuncia) no puede haber relación de iguales, ya que está implícito que la obra detenta saberes que el espectador no posee. La obra que asombra o divierte tampoco genera relaciones de iguales ya que crea veneración, fanatismo. El que la obra produzca un desocultamiento o no descansa en su calidad de factura, y ésta es producto de una *τεχνη*, entendida como destreza técnica con imaginación creativa.

En el caso del teatro, arte colaborativo por excelencia, el establecimiento de un mundo que resulte en desocultamiento para el espectador tiene que ver con una *τεχνη* gilánica, es decir, una ética colaborativa. Cada uno de los creadores involucrados en la producción de obra trabaja no para el destinatario final sino para el compañero. La medida de las cosas es el cuerpo del actor, un cuerpo que abarca lo mental, lo emotivo y lo mnémico: sin dualismos. El texto está escrito para el cuerpo del actor, la plástica diseñada para el cuerpo del actor, y el actor actúa para el compañero.

Existen casos en que la *τεχνη* es omitida o reducida, generalmente por trabajar directamente para un tema social. Esto deviene en adoctrinamiento, como lo eran los autos sacramentales con los que se evangelizaba a los indígenas del Nuevo Mundo, sólo que ahora se evangeliza con el *trending topic* y la corrección política moralizante. Un teatro de buenas intenciones, pero sin *τεχνη*. Esto provoca una paradoja: que se critiquen o denuncien relaciones androcráticas replicando un modelo ético de dominación en la relación obra-espectador.

También existen casos en los que se exagera el uso de la técnica, de las destrezas, y se trabaja directamente para el espectador. En este caso lo que se reproduce también un modelo androcrático porque lo que se busca es la admiración del otro, la veneración.

La *τεχνη* teatral se nos hace necesaria, urgente, dentro de este contexto pandémico porque hace falta crear más relaciones gilánicas, empáticas. El trabajo para el compañero permite relaciones laborales más sanas y resultados artísticos con calidad de factura. El desocultamiento se hace necesario porque crea relaciones horizontales entre la obra y quien especta, además de que promueve que haya más público para los colegas. El teatro que revela cosas sobre las ideas de mundo y de vida, en relaciones de igualdad y de cara a cara con los espectadores, se hace necesario en un contexto en el que el pensamiento hegemónico son las relaciones de dominación, que además están inmersas en un ambiente de miedo e incertidumbre por la pandemia.

Referencias bibliográficas

- » Bissini, S. (2015). “Avelina Lésper: ‘El arte contemporáneo es una farsa’”. *Diario ABC*. 5 de diciembre. Recuperado de
- » <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/avelina-lesper-el-arte-contemporaneo-es-una-farsa-1433354.html>
- » Craig, E. G. (2005). “Dispositivo escénico”. *Máscara. Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología*. Año 13. Número 34. Octubre, 2005.
- » Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Autel.
- » Eisler, R. (2021). *El cáliz y la espada. De las diosas a los dioses. Culturas pre-patriarcales*. Madrid: Capitán Swing.
- » García Leal, J. (s.f.). *Filosofía del arte*. Madrid: Síntesis.
- » Gómez Urzáiz, B. (2021). “El final del actor intenso: por qué el público ya no ama a las estrellas capaces de todo por un papel”. *El País*. 14 de diciembre. Recuperado de <https://elpais.com/icon/cultura/2021-12-15/el-final-del-actor-intenso-por-que-el-publico-ya-no-ama-a-las-estrellas-capaces-de-todo-por-un-papel.html>
- » Heidegger, M. (2012). *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica. [Libro electrónico]
- » Kropotkin, P. (2019). *El apoyo mutuo. Un factor en la evolución*. Sait Luis Missouri: Dialectics.
- » Lévinas, E. (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Valencia: Pre-Textos.
- » Mayorga, J. (2020). “Charla con el dramaturgo Juan Mayorga”. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=_Zojot97Yi8
- » Polo Blanco, J. (2016). “Economía y biología. La decisiva influencia del naturalismo en la construcción teórica de la economía política”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*. Número 69, 93-108.
- » Ricoeur, P. (2003). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- » Sahlins, M. (2014). *La ilusión occidental de la naturaleza humana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- » Simel, G. (2015). *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización*. México: Fondo de Cultura Económica. [Libro electrónico]
- » Stanislavski, K. (2007). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Madrid: Alba.