

# Hydra y la filosofización del arte acción. Recuento crítico de una poiesis.



Mónica Miroslava Salcido Macías (Miroslava Salcido)

Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México.  
liquidskymiros@gmail.com

*Fecha de recepción: 17/03/2022. Fecha de aceptación: 29/04/2022*

## Resumen

El presente ensayo busca visibilizar algunos problemas teóricos a los que arroja la práctica del grupo de investigación Hydra Transfilosofía Escénica, que desde la experimentación busca poner en vilo el canon conceptual del arte, de la filosofía y de la investigación académica, para cuestionar, deconstruir y transvalorar estas definiciones y los entramados de poder que producen tanto sus discursos, como sus espacios e identidades. Se postula la transfilosofía escénica como un pensamiento intersticial que establece un cruce entre la ética, la estética y la política, echando mano de la mirada teatral en dos sentidos: apelando al ensayo como laboratorio de investigación y al uso de la teatralidad como conciencia de que la realidad y sus estructuras políticas no son algo acabado sino un proceso continuo, una puesta en escena de modos de representación y de percepción de esta representación. Así, se piensan las estrategias del performance y su estética de la transitoriedad, como la herramienta del grupo para superar valores dominantes en la academia, en un intento de abrir otras líneas de fuga para la teoría y la escritura que circulan normativamente en la teatrología.

**Palabras clave:** filosofía performativa, teatralidad, minoración, potencia crítica, investigación académica, Hydra Transfilosofía Escénica

## Hydra and the Philosophising of Action Art. Critical Recount of a Poiesis

### Abstract

This essay seeks to make visible some theoretical problems to which the practice of the Hydra Transfilosofía Escénica research group throws, which from experimentation strives for putting in suspense the conceptual canon of art, philosophy and academic research, in order to question, deconstruct and transvalue these definitions and the

frameworks of power that produce their speeches, as well as their spaces and identities. Scenic trans-philosophy is postulated as an interstitial thought that establishes a cross between ethics, aesthetics and politics, making use of the theatrical gaze in two ways: appealing to the essay as a research laboratory and to the use of theatricality as an awareness that reality and its political structures are not something finished but a continuous process, a staging of modes of representation and perception of this representation. Thus, the strategies of performance and its aesthetics of transience are thought of as the tool of the group to overcome dominant values in the academy, in an attempt to open other lines of escape for theory and writing that circulate normatively in the theater studies

**Keywords:** performative philosophy, theatricality, becoming-minority, critical power, academic research. Hydra Transfilosofía Escénica

Me adhiero a la realidad de las cosas y a su sustancia  
(Mark Rothko, 1945)

En mi práctica como accionista e investigadora escénica en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, formada en la academia filosófica de mi querida Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, he unido el pensamiento con el laboratorio escénico como asunción de un vitalismo filosófico que pone a prueba los conceptos con y por el cuerpo. A esta práctica la llamo *transfilosofía escénica*: un cruce entre seminario filosófico, laboratorio escénico y escritura, un equipo interdisciplinario llamado Hydra. Bajo mi dirección y con la permanencia de Manuel Cruz (Investigador escénico, director y formador teatral), Hydra Transfilosofía Escénica ha tenido distintos miembros a lo largo de su historia, desde 2015: Guillermo Navarro (Director escénico), Jonathan Caudillo (filósofo y ejecutante de danza butoh), Roberto Eslava (Director e investigador escénico), Totem (músico guitarrista, compositor y productor), Homero Guerrero (músico), Pere Nomdedeu (poeta), Azur Zágada (actriz) y Fernanda Palacios (artista circense).

Hydra trabaja a conciencia la crítica, rehabilitación y creación de conceptos a través del arte acción, entendido en tres sentidos: como método de producción de acontecimientos; como laboratorio corporal de historias inéditas y como observatorio de experiencias ex-céntricas. La investigación teórica desde el epicentro de la experimentación escénica me ha llevado a la construcción de una zona en la que el ejercicio filosófico hace uso de la teatralidad para postular problemas ontológicos, antropológicos y estéticos: en primer lugar, el hecho escénico como acontecer vital, productor de entes poiéticos; luego, la acción artística como ejercicio del ser humano activo que abre las fronteras de su existencia; finalmente, el arte en relación con el vitalismo filosófico. Este cruce retoma el laudatorio romántico que concibe al arte como *vía de expansión de la vida*, avanzando por las corrientes posmodernas que dan el paso del arte a la estetización de la existencia, guiándose con el ideal intramundano de la filosofía de Nietzsche en la que la vida se entiende como espontaneidad que desarticula y desvaloriza los mecanismos estratificantes, las lógicas coercitivas, las pálidas abstracciones.

En el ámbito del arte contemporáneo, el arte acción me interesa como fenómeno por lo que aporta al pensamiento filosófico: una estocada bien dada. Es sabido que el tránsito de la obra, que va del soporte material o el culmen del proceso, a su cavidad dramática en la acción y el devenir, puso en vilo, al menos desde las vanguardias del siglo XX, tanto el concepto canónico del arte como toda teoría estética que intentara organizar una mirada sobre algo que, básicamente y por su naturaleza, se le escapa. A este fenómeno, Arthur Danto lo ha llamado “muerte del arte”, vinculando dicho acontecimiento con la propia filosofización del arte, es decir, su énfasis en desmembrar, cuestionar, deconstruir, transvalorar no solo su definición, sino los

espacios e identidades que lo circunscribían. Desde que el arte ya no se reduce a la producción de objetos llamados obras, teorizar sobre el mismo como acontecimiento cronotópico supone una actividad paradójica y absurda en, al menos, un doble sentido: primero, porque se escribe sobre una experiencia que rebasa al texto, que es básicamente un acontecimiento vivo, distinto siempre del documento. Por el otro, porque como he escrito en otro lugar, si bien “El arte acción es un ejercicio artístico de muerte voluntaria: un acontecimiento escénico en el que un ser humano es *obra* en un sentido muy peculiar: en su propia fugacidad y transitoriedad, puestas ahí, en un observatorio ontológico, para ser vistas” (Salcido, 2019: 136), estamos ante un arte que es experiencia pasajera y, por lo mismo, sujeto al devenir de la vida. Para Nietzsche, el arte es una extensión de la vida: constante actividad autogeneradora, fuerza primigenia de construcción y destrucción, movimiento revolvente que se quiere a sí mismo en círculo, devenir inmanente que invierte todo platonismo moralizante que quiera establecer esencias, modelos. Parecería pues que el arte que desarticula su propia noción, como es el arte acción, es un ejercicio de transvaloración donde, como escribe Deleuze en *Lógica del sentido*: “Invertir el platonismo es ante todo destituir las esencias, sustituirlas por los acontecimientos como fuentes de singularidades.” (Deleuze, 2005: 141) Siguiendo al pensador francés, podemos decir que el arte acción es un acontecimiento que debe su aparición a una fuerza que lo produce y de la cual es síntoma; es la emergencia de una protuberancia, la introducción de una diferencia en la que lo trascendental es el cuerpo y donde “El lugar de la génesis del sentido y de la producción de los acontecimientos no se halla en las profundidades ni en las alturas, sino en la superficie, en las membranas, en los accidentes geográficos” (Deleuze, en Ordoñez 2011: 135).

La transfilosofía escénica se relaciona con el arte acción en la medida que es un *hacer filosofía* a partir del encuentro con la materia, renunciando al despliegue metahistórico de las significaciones ideales, para percatarnos, como señala Foucault, de que el comienzo de las cosas no es la identidad, sino el disparate. Preguntándose por cómo desarmar las sanciones de la razón académica hegemónica, busca la emergencia de nuevos cuerpos y otros estados de fuerzas que abran brecha para *poder pensar*, esto es, *poner en crisis* los relatos deterministas que deciden qué y qué no, a quién y a quién no, colocar en el pedestal de las instituciones Arte, Filosofía, Investigación, en busca de la superación de lo que Deleuze y Guattari llaman un “pensamiento arborescente”, que fija un punto, un orden absolutizante que procede por dicotomía:

Los sistemas arborescentes son sistemas jerárquicos que implican centros de significación y de subjetivación, autómatas centrales como memorias organizadas. Corresponden a modelos en los que un elemento solo recibe información de una unidad superior, y una afectación subjetiva de nociones preestablecidas. (Deleuze-Guattari, 2000: 21)

Cerrar los conceptos teatro, arte acción, filosofía, investigación escénica, obedece a ciertas estructuras de poder que siguen la lógica del árbol, es decir, la de los sistemas verticales cerrados que por medio de teoremas dictatoriales y su repetición, terminan por colocarse en el cuerpo, estratificando todo tipo de relaciones, desde la sexualidad y la reproducción hasta la forma en la que pensamos y hacemos teatro, performance, filosofía. La estructura arborescente procede por regímenes de representación, es decir, estructuras construidas por el cruce entre discursos, saberes, poderes y prácticas, que construyen procesos de subjetivación de las estructuras de dominación que se pliegan produciendo identidad. Asimismo, en dichos dispositivos hay un alto grado de teatralidad invisibilizada, modos de representación y de percepción de esa representación que se caracterizan por pretenderse como naturales, esenciales, y ahistóricos, exentos del devenir siempre cambiante de la historicidad, de la performatividad y dinamismo de lo que entendemos por realidad. Estas estructuras de

representación atraviesan los cuerpos, configuran los deseos, construyen las identidades que quedarán fetichizadas, supuestas y naturalizadas, como si estas figuras del yo no fueran parte de un entramado simbólico y jerarquizado de dominación. Lo mismo sucede con la figura del filósofo, del investigador teatral, del artista escénico, del teórico del arte: ninguno de ellos está disociado de los entramados de poder que atraviesan su identidad. Y tampoco lo que entendemos por investigación académica. Como explica Horkheimer en su *Teoría crítica* (2003), en la investigación académica el concepto tradicional de teoría, como resultado de lo que se considera la conducción ordenada del pensamiento, es un conjunto de proposiciones acerca de un campo de objetos, una acumulación del saber utilizable para caracterizar los hechos de la forma más acabada posible, estableciendo una relación entre la percepción del hecho y la estructura conceptual de este saber. Pareciera que hasta hace poco en la concepción moderna del pensamiento, concebimos la teoría como una mirada objetiva sobre el mundo de las cosas, sin embargo, habiendo atravesado ya el clima de la teoría crítica y el postestructuralismo, es posible afirmar que toda regla empírica no es otra cosa que una formulación de nuestro intelecto (algo que ya Kant había señalado en su crítica), con cuya ayuda construimos los procesos probables, eliminando o introduciendo el acontecimiento que sirve a la explicación, con base en relaciones históricas determinadas. El teórico, sostuvo Horkheimer, está sujeto al aparato social: "...así como la influencia del material sobre la teoría, tampoco la aplicación de la teoría al material es solo un proceso intracientífico; es, al mismo tiempo, social. La relación entre las hipótesis y los hechos, finalmente, no se cumple en la cabeza del científico sino en la industria..." (230); más aún, "sus logros son un momento de la auto conservación, de la constante reproducción de lo establecido..." (*Ibid*). Es pertinente continuar con su texto para aclarar lo siguiente:

Ni la estructura de la producción, dividida en industrial y agraria, ni la separación entre las llamadas funciones directivas y ejecutivas, entre los servicios, las ocupaciones manuales y las intelectuales, son situaciones eternas o naturales; ellas proceden, por el contrario, del modo de producción en determinadas formas de sociedad. La ilusión de independencia que ofrecen procesos de trabajo cuyo cumplimiento, según se pretende, derivaría de la íntima esencia de su objeto, corresponde a la libertad aparente de los sujetos económicos dentro de la sociedad burguesa. Estos creen actuar de acuerdo con decisiones individuales, cuando hasta en sus más complicadas especulaciones son exponentes del inaprehensible mecanismo social. (231)

Retomando la anterior cita, hasta hace poco la investigación académica no estaba exenta de las estructuras de representación que separan a la teoría de la práctica, a la escritura del acontecimiento, al concepto del precepto, desconociendo sus tensiones y devenires. Como sucede, por ejemplo, con la heteronormatividad que rige la vida sexual, estas estructuras transmiten una forma de concebir el pensar: como camino racional y vertical y no como un agenciamiento que, unido a los afectos, no acepta, al menos sin morir de alguna manera, la estructura arborescente. Si como señaló Nietzsche debe llegar un momento en que la filosofía se convierta en fisiología, esto es, un investigar-diagnóstico no solo sobre el cuerpo, sino desde, por y para el cuerpo, la fisiología del arte sobre la que se fundamenta la transfilosofía como método de investigación escénica, es un programa que procede por *amputación* de lo que, para Deleuze, hace poder y que, de algún modo, queda especificado con Horkheimer: las nociones de teórico/a, investigación, teoría, hechos, objetividad, entre otros. Si como podemos identificar en el breve y contundente texto de Deleuze *Un manifiesto menos* (1979), en el plano de la escena performativa el teatro contemporáneo es más un paisaje de acontecimientos que la resolución de un texto dramático, la sustracción de lo que comúnmente se entiende como texto deriva de una crítica a los conflictos normalizados, codificados, institucionalizados. La renuncia a la resolución en una

*obra* nos dice que nuestra sensibilidad ha cambiado, pues otros sistemas de fuerzas nos atraviesan y los cruces, oposiciones y negaciones que hoy vivimos como artistas e investigadores responde a que la caja negra tanto del teatro como de la teoría del arte se ha fracturado.

En la difuminación de los límites entre representación y presentación de un mundo mediatizado es preciso hacerse cargo del detrimento de las categorías: el investigador/a, el/la artista deben responder ante tales condiciones con un ojo de bisturí que ve en la representación un constante hacerse, un proliferante *work in progress*. Que lo real irrumpa en escena y, con ello, la ausencia de fines del devenir, bien puede ser pensado filosóficamente como un acontecimiento trágico, una inversión del platonismo caracterizada por Foucault como un *theatrum philosophicum*:

No tratemos, tampoco, de recobrar el gran gesto solemne que estableció, de una vez por todas, la idea inaccesible. Abramos más bien la puerta a todos esos astutos que simulan y chismean en la puerta. Y entonces, sumergiendo la apariencia, rompiendo sus noviazgos con la esencia, entrará el acontecimiento; expulsando la pesadez de la materia, la insistencia intemporal; purificándose de todas las mezclas con la pureza, la singularidad impenetrable; ayudando a la falsedad de la falsa apariencia, la apariencia misma del simulacro. (Foucault, 1995: 6)

Las poéticas contemporáneas, con variedad de estrategias escénicas, como señala el teórico español de la escena actual Óscar Cornago, recurren al simulacro como una forma de hacer visible el funcionamiento de la maquinaria de representación. Deleuze podría referirlo como un “antihegelianismo generalizado” en el que la diferencia y la repetición ocuparían el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción. Retomo aquí un fragmento de *Diferencia y repetición* para aclararme:

El primado de la identidad, cualquiera que sea la forma en que esta sea concebida, define el mundo de la representación. Pero el pensamiento moderno nace del fracaso de la representación, de la pérdida de las identidades y del descubrimiento de todas las fuerzas que actúan bajo la representación de lo idéntico. El mundo moderno es el de los simulacros. Un mundo en el que el hombre no sobrevive a Dios, ni la identidad del sujeto sobrevive a la sustancia. Todas las identidades son sólo simuladas, producidas como un “efecto” óptico, por un juego más profundo que es de la diferencia de la repetición. (Deleuze, 2002: 15-16)

Así pues, como estrategia artística y, más aún, como elemento político, el simulacro cuestiona lo real desde lo poético, es decir, desde la quebradura de la realidad y la suspensión de los elementos formales que ordenan jerárquicamente la obra en función de un sentido totalitario. El simulacro no ofrece una obra acabada sino un proceso de construcción, un énfasis en lo performativo que, como elemento de sustracción de los elementos de poder, desprende una nueva potencialidad para el teatro: una fuerza no representativa que hace proliferar lo inesperado, haciendo aparecer aquello que no existía en el texto. Este teatro, que Hans-Thies Lehmann (2013) caracteriza como teatralidad fronteriza, próxima al gesto de autopresentación del artista y al acontecimiento en el performance, y que Deleuze postula como de precisión quirúrgica, crítico y constituyente, es el objetivo de la teoría escénica que propone la transfilosofía como método de minoración. Retomemos a Deleuze en lo que respecta a la diferencia entre las lenguas mayores, esto es, los procesos de normalización, y las menores, es decir, los ejercicios críticos. Por mayor, entendamos: “Nos elevamos a lo mayor de un pensamiento cuando hacemos una doctrina, de una manera de vivir hacemos una cultura, de un acontecimiento hacemos la historia. Pretendemos reconocer y admirar, pero de hecho normalizamos” (Deleuze, 1979: 6). Por menor o minoración, entendamos: “Entonces, operación por operación, cirugía contra cirugía, cabe concebir la inversa:

como “minorar” ...como imponer un tratamiento menor o de minoración para generar devenires contra la historia, vidas contra la cultura, pensamientos contra la cortina, gracias o desgracias contra el dogma.” (6).

El dispositivo escénico en devenir (DEeD) -el elemento que puede concebirse en el triángulo seminario-laboratorio escénico-escritura como más cercano al arte acción y cuyo plan de juego aparece al inicio de este texto- es para Hydra Transfilosofía Escénica una exploración acontecimental que quiere funcionar como crítica a las estructuras de representación que determinan las formas de pensar en el ámbito de la investigación académica. Se trata de usar la teatralidad -la cual rebasa el ámbito del teatro y atañe a la concepción de la realidad como un proceso de puesta en escena, modos de representación y de percepción de esta representación - y la performatividad -término que nos permite señalar que esta misma realidad no es algo acabado sino un continuo hacerse- para visibilizar problemas que atañen a los procesos críticos de subjetivación, de ahí que como pensamiento intersticial establezca un cruce entre la ética, la estética y la política. La transfilosofía echa mano de la experiencia escénica en al menos dos sentidos: apelando al proceso de ensayos como laboratorio de investigación, tanto en el orden de lo corporal como de lo conceptual. Por otra parte, las estrategias del performance y su estética de la transitoriedad, como un lugar para pensar al y en el arte como un movimiento crítico, como un ejercicio filosofante que lanza preguntas a su propia época, un aspecto que me parece fundamental no soslayar en el ámbito de los estudios teatrales, tanto en la investigación como en la pedagogía. La transfilosofía como vía de mi quehacer como investigadora es, más que filosofía, una imagen del pensamiento que procede por inmanencia; es un devenir filosofante que como transmigración performativa del ejercicio teórico, busca visibilizar las zonas ciegas del mismo a través de acciones en las que el pensador en escena -retomo el concepto de Peter Sloterdijk (2000)- participa en la construcción de sentido, es decir, en el trazo de perímetros, en la organización de secuencias que se modifican constantemente para decir que la representación y sus sujetos no son nunca algo acabado y definido. Como método escénico, es una dramaturgia existencial en la que no se trata de presentar un problema sino, retomando el término de las artes plásticas, de *escorzarlo*: de dar la sensación de su profundidad, haciendo referencia a un cuerpo no simplificado y, por tanto, a un sujeto des-sujetado. Hay escorzo en una filosofía del hecho escénico cuando la proyección performativa de su contenido no es ortogonal y produce contradicciones proyectivas, dando mayor intensidad de volumen y de perspectiva a sus problemas. El *trans* de esta filosofía alude a su perpetuo estado de digresión, a un constructivismo que se establece por acontecimientos y cuya verdad depende de su propio plano, esto es, de las condiciones de su creación. Puede ser un texto teórico, una arquitectura académica; también puede ejercerse en la discusión de textos filosóficos en el seminario, como un discurso que avanza en flujos de distintas territorialidades. Y también es un DEeD, un plan de juego escénico que se libera a sí mismo para alcanzar su propia escritura en los cuerpos, una dramaturgia prófuga tanto de lo que podemos entender por teatro pero también por filosofía, esas cajas negras o dispositivos para los cuales somos adiestrados en la academia. La transfilosofía no apela, pues, al ángulo recto: en tanto que escritura, es la medida de otra cosa, es una máquina productora de representaciones que quieren crecer fuera de modelos de representación hegemónicos, es decir, aquellos que asignan el reparto de lugares y que buscan crear consensos que legitiman su autoridad. Implica pues una práctica escritural que amplía el concepto, justamente, de escritura, que no propone modelos estables y que reconoce que no hay posibilidad de cubrir *lo real* desde un discurso de grado cero, puesto que toda realidad está previamente estructurada, establecida. En esa dirección, un DEeD como *Symposium, Post Scriptum*, o *Lapsus Corvis* (*Symposium*, Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC/UNAM, febrero 2019; *Post Scriptum*, Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL/UNAM, 2018; *Lapsus Corvis*,

Festival Intra Europeo de Performance, Auditorio Che Guevara, UNAM, 2017) es un pequeño libro en el sentido en que Deleuze y Guattari conciben ese objeto:

En un libro, como en cualquier cosa, hay líneas de articulación o segmentariedad, estratos, territorialidades, pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de desestratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura. Todo eso, las líneas y las velocidades mesurables, constituyen un agenciamiento (*agencemênt*). Un libro es precisamente un agenciamiento de este tipo, y como tal, inatribuible. Un libro es una multiplicidad. (Deleuze y Guattari, 2002: 10)

¿Dónde inicia, entonces, la transfilosofía escénica? ¿En el seminario? ¿En el laboratorio escénico? ¿En las piezas performativas llamadas *dispositivo escénico en devenir*? ¿En la escritura de textos teóricos? No hay principio ni final, sino múltiples entradas que se alargan, se prolongan o producen variaciones de direcciones quebradas: una máquina que bien produce un acontecimiento o una línea teórica que busca su propia fuga. En estos términos, la transfilosofía es un mapa, “orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real” (18). En tanto que mapa,

... es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantes modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. (*Ibid*)

Como grupo de investigación, para el grupo Hydra Transfilosofía Escénica es importante intentar otras operaciones, “situar los puntos muertos sobre el mapa, y abrirlos así a posibles líneas de fuga... mostrar en qué punto del rizoma se forman fenómenos de masificación, de burocracia, de leadership, de fascitización...”(19). Traigo a colación algunos ejemplos: El DEEd *Lapsus: Un esquizoanálisis beckettiano*, el cual se presentó en la galería del colectivo Cráter Invertido, en julio de 2017 (puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=5gzscetbDv8>), tuvo una duración de cuarenta minutos aproximadamente. Fue un acontecimiento escénico situado en el intersticio entre el performance, el teatro y la experimentación audiovisual, fundamentándose en la concepción tripartita del tiempo como *Kronos*, *Aión* y *Kairós*, a los cuales llamamos *pliegues* durante el trabajo del seminario. Ejecutado por cinco accionistas (Miroslava Salcido, Guillermo Navarro, Manuel Cruz, Jonathan Caudillo y Homero Guerrero) en una pequeña galería, el dispositivo escénico en devenir transcurrió como una serie de acciones escénicas que produjeron diversas experiencias de tiempo, tomando como inspiración los conceptos de Gilles Deleuze y las metáforas contenidas en la obra de Samuel Beckett: tiempo de la errancia, espera, fractura del lenguaje, fin de la representación, devenir otro, entre otros. Cada accionista ponía en acto desde el cuerpo su propia relación polémica con el tiempo, en discusión con lo que actualmente se conoce en el arte interdisciplinario como *performance*, pero que específicamente en el trabajo del grupo Hydra se ha trasladado al cruce del arte acción con el pensamiento filosófico. En busca de arribar al problema de la duración del tiempo vida/muerte, los accionistas nos relacionamos con objetos o elementos que medían orgánicamente el tiempo: caída de arena/tierra, el derretirse de la cera, el flujo del agua o su goteo, la respiración como ritmo y el sonido como reconfigurador de espacio y tiempo. El espacio se construyó a partir de dos practicables rectangulares negros de dos metros de largo, dispuestos en línea, a cuyo centro se colocó un metrónomo de péndulo. Sobre el metrónomo había otro péndulo de luz, colgando del techo. Dicha instalación fue rodeada por el público a máximo medio metro de distancia, para detonar una experiencia envolvente en la que éste se viera involucrado. Las acciones, solo cuatro

asignadas a cada uno de los ejecutantes, continuamente repetidas, fueron atravesadas por intervenciones visuales relacionadas con los conceptos del dispositivo escénico, en conjunción con intervenciones sonoras en tiempo real que retomaron la sonoridad emergente durante la acción. La intensa irrupción accidental de un perro fue un factor detonador de otras posibilidades dentro del plan de juego que había sido trazado, apelando la absurdo -más no gratuidad- de la acción. Al final de la pieza, se abrió un conversatorio con los participantes. Una conclusión a la que los asistentes llegaron fue la siguiente: “esto que vimos no es ni teatro ni performance”. Meses antes de la presentación de esta pieza, el trabajo en seminario detonó preguntas puntuales sobre la relación del hombre con el tiempo: ¿cómo y en qué sentido el arte es capaz de introducir una temporalidad otra dentro del tiempo lineal? ¿En qué consiste el arte acción como un hacer acontecer los acontecimientos, de crearlos en medio del *kronos*, el tiempo medible, el tiempo de la funcionalidad? ¿Qué aporta a nuestra conciencia de seres mortales un arte que desaparece en la medida que acontece? El seminario se centró en un *esquizoanálisis beckettiano*, en el que nos propusimos pensar una crítica a las estructuras de la representación. Nos preguntábamos acerca de qué Beckett queremos construir. Sabíamos que no trabajaríamos con el dramaturgo sino con el pensador, el crítico de arte, el autor de la novela rota, así que tomamos como línea teórica a Deleuze y sus conceptos de diferencia y repetición, trasladándolos a *El innombrable* y a los *Ensayos sobre Proust*. Las metáforas contenidas en la obra de Samuel Beckett: tiempo de la errancia, espera, fractura del lenguaje, fin de la representación, devenir otro, hicieron un viaje inverso hacia nuestra propia experiencia vital. Y así, nos preguntamos: ¿qué pregunta Beckett? ¿Cómo podemos pensar la diferencia, la repetición, en tanto que acontecimiento? Había que visibilizar los problemas teóricos que aquí surgían, habitarlos de cierta manera. “Hagamos una pieza, un teatro de la repetición”, pensamos, y así construimos este DEED, mismo que posteriormente se desarrolló con otras estrategias en la pieza *Lapsus corvis* en el marco del Festival Intra Europeo de Performance, Auditorio Che Guevara, UNAM, en diciembre de 2017.

La ruta ha sido desde el 2015, año de conformación del grupo, la misma aunque distinta en cada proceso, con variados problemas filosóficos, con preguntas situadas. El grupo nació con la pieza *Tierra de nadie*, misma que se fundamentó en el trabajo en seminario de la frase de Nietzsche “Dios ha muerto”, y que es parte fundamental de mi libro *Performance: Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* (2019). Luego vinieron conferencias performativas como *Teatro y poder: Mesa nómada* (Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, foro experimental José Luis Ibañez, del anexo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, septiembre, 2016) o *Hacia un teatro cínico* (Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, Universidad de Querétaro, Teatro Ángela Peralta, marzo, 2017) en las que hemos puesto en vilo el formato academicista del congreso, cuestionando el reparto jerárquico de lugares entre intelectuales y público. A lo largo de varios años, la investigación en seminario de problemas filosóficos a los que lanza la escena, las preguntas generadas por textos muy puntuales, han conducido a distintas estrategias en las que los dispositivos escénicos en devenir nos han hecho transitar por otros abrevaderos teóricos, otros cuestionamientos, otras escrituras. A partir de ello han surgido preocupaciones fundamentales con respecto a esta práctica: ¿qué ha sido primero? ¿Están ya las intuiciones teóricas circulando en el proceso de laboratorio escénico? ¿Se producen conceptos a partir de las piezas o son éstas ya los propios conceptos? ¿Dónde comenzó la escritura? ¿En el seminario, en el cuerpo-acción, con el texto? No hay ni primero ni último. Se trata de una filosofía nómada, de una vía de investigación que no se hace la pregunta *¿qué es x?*: no busca producir definiciones en ningún sentido. Así, como pensamiento migratorio, la transfilosofía escénica no ontologiza, sino que piensa a partir de lo local, de lo pequeño, haciendo de los problemas, actos. Esto significa que los problemas no vienen preparados ni desaparecen con respuestas o soluciones: son acontecimentales y no se confunden con la dramaturgia



ordinaria de la disertación. Preguntan ¿qué sucede aquí? para hacer un ejercicio de minoración, esto es, para ejercer la crítica.

Ahora bien, ¿de qué estamos hablando cuando decimos que *hacemos crítica*? Hacer crítica es establecer las condiciones para un debate sobre la inconsistencia de nociones y prácticas de lógicas representativas. Suspender valores. Develar constelaciones de poder en una práctica material que está en estado de alerta con respecto a toda acción mecánica, lógico-formal y administrativa que decida sobre las formaciones culturales y subjetivantes: hacer crítica, precisamente, es llevar éstas *formas ejemplares* a juicio, preguntándose por su institucionalización categorial. Para ello, hemos tenido que reconocer y hasta producir rasgaduras en el tejido de nuestra red epistemológica, pensando desde una voz teórica que reconoce que ningún discurso es adecuado y que los dispositivos académicos que nos rigen son resultado de una relación entre saber y poder, de ciertos regímenes históricos de enunciación y visibilidad que administran, gobiernan, controlan, dan sentido a comportamientos, gestos y pensamientos en los individuos, esto es, que producen formas de subjetividad que se inscriben en los cuerpos. Más aún, ¿cómo hacemos crítica? Planteando preguntas, identificando problemas, los que no necesitan ser resueltos, sino que muchas veces son irresolubles y aporéticos. Hacer crítica implica poner en crisis la metafísica de la presencia, lo que Derrida llama el *falogocentrismo*: ese afán de la cultura y la filosofía occidentales por hallar verdades objetivas a partir de una serie de oposiciones; la necesidad de fijar un origen para todo, una figura original visible, un principio patriarcal que, bien mirado, responde a una *falacia ad verecundiam* que exige una presencia objetiva, un creador, más aún, un autor que asegure la presencia del sentido como borradura de la diferencia. La crítica implica, pues, la puesta en crisis del origen, de la unidad sólida y fundamental, por eso se da como insistencia y resistencia frente a cualquier instancia totalizante, conduciendo al cuestionamiento radical y masivo de la pregunta ¿qué es?, acción que Derrida relaciona con todo proceso de deconstrucción. Poner bajo sospecha la pregunta ontologizante ¿qué es? nos lleva a pensar lo que enuncia Mieke Bal (2002) sobre la investigación como un cuestionamiento de los términos; podemos, en ese sentido, decir que toda investigación implica un ejercicio de la crítica y que esa crítica es, de primera instancia, el reconocimiento de que no nos es posible alcanzar un conocimiento circular del objeto, definitivo, en el terreno de una totalidad programada. Para la transfilosofía la investigación es más cercana a un escenario, a un espacio que ordena la mirada, que obedece a una teatralidad, esto es, a una “forma, medio o actividad (aunque ninguna de estas palabras sea adecuada), en la que el objeto de análisis cultural performa un encuentro entre el art(ificio) y la realidad (social)” (132). La relación que la investigación como *mise-en-scène* tiene con el teatro es la siguiente:

La materialización de un texto –palabra y partitura– en una forma que es accesible a la recepción pública y colectiva; una mediación entre una obra de teatro y un público múltiple, con cada uno de los individuos que lo componen; una organización artística del espacio en el que se sitúa la obra; una cierta disposición de una sección limitada y delimitada de tiempo y espacio reales. Todos esos arreglos dan como resultado una sección de tiempo y espacio ficticios, delimitada de forma diferente que puede dar cabida a las actividades ficticias de los actores, que representan sus papeles para construir una trama. (*Ibid*)

Lo fundamental aquí es señalar que lo que nos lleva del teatro a la investigación como puesta en escena, como organización de una mirada cronotópica que reconoce su propio status ilusorio, es la potencia crítica de ambos:

La actividad de la *mise-en-scène* permite una intervención revolucionaria, convirtiendo palabras que llevan a la formación de significados abstractos atrapados

en una tragedia cultural centrípeta en un espectáculo receptivo al torbellino de significados liberados, adosados a fenómenos y signos concretos, visibles o audibles. ... *Mise-en scène*, un término tomado del teatro, indica la actividad artística global cuyos resultados alojarán y promoverán la *performance*, que por definición es única. (133)

La transfilosofía escénica como filosofía performativa es un método de producción de conceptos, entendidos no solo como elementos teóricos sino como aparatos de problematización e intervención de la realidad, como tácticas productoras de horizontes de sentido desde la acción, lo cual exige un pensamiento desde la teatralidad –a sabiendas de que es una organización posible de la mirada– y a partir de su performatividad, es decir, de su carácter procesual y acontecimental. He expuesto a lo largo de este texto de qué modo la transfilosofía asume la potencia de la performatividad para transvalorar valores dominantes en la academia, en un intento de abrir otras líneas de fuga para la teoría y la escritura que circulan normativamente en la teatrología. Como postura epistemológica y estrategia escénica que procede por desequilibrio y visibilización de las estrategias de poder, apelo a una filosofía acontecimental del arte que permite el entrecruzamiento entre el discurso teórico y la práctica, reformulando el concepto de investigación académica y postulando el acontecimiento escénico como acto crítico-filosofante, como pensamiento en escena que asume la tarea no de sumar sino de restar modelos de representación dominantes.

Por otra parte, a transfilosofía tiene que ver con la vida: hace énfasis en el *proceso* –el de la investigación conceptual, el de la escritura, el del laboratorio escénico–, buscando visibilizar a un pensador en escena que se apropia del devenir que la caracteriza. Es a través de su acontecer escénico que se dirige hacia aquello que el concepto no puede tocar, a ideas que el seminario no puede concebir sin recurrir al cuerpo como epicentro, en su aquí y ahora, en la total ecceicidad: aquí está el viviente. El/la ejecutante en la transfilosofía escénica no es un filósofo/a: es una aptitud del pensamiento, un acontecimiento pensante, un devenir en el que el sujeto sobrevuela dejándose atravesar por ideas-acción, ideas-música, ideas-pintura. Se es, entonces, pensador en tanto que efecto sonoro, música en tanto que accionista, texto en tanto que cuerpo, ser humano en tanto que animal o vegetal. Este atletismo modifica decisivamente lo que implica pensar. Dirían Deleuze y Guattari que es instaurar planos de inmanencia nuevos que no se ocupan sólo de crear conceptos, sino de poblar con otras entidades poéticas, con otras intensificaciones dramáticas, con otras experiencias novelescas. Si la filosofía piensa con conceptos y el arte con afectos y preceptos, la transfilosofía, hay que aclarar, no es una síntesis de ambos, es una bifurcación, un ejercicio vitalista de “híbridos que no borran la diferencia de la naturaleza, no la colman, pero emplean, por el contrario, todos los recursos de su atletismo para instalarse precisamente en esta diferencia...” (Deleuze y Guattari, 1997: 69)

Como tipo de escritura que busca su propio acontecimiento, produce conceptos desde el flujo sanguíneo del *autor*, esa llamada por Foucault “función identitaria” de la que el sujeto como nombre propio desaparece, estableciendo la relación de la escritura con la muerte: “el sujeto escritor desvía todos los signos de su individualidad particular; la marca del escritor ya no es más que la singularidad de su ausencia; tiene que representar el papel del muerto en el juego de la escritura” (1998: 56). En lo que en un DEED puede concebirse como la escritura, el autor se derrama en un cuerpo que piensa en escena: se trata de una escritura que rebasa la página, una dramaturgia prófuga del texto logocéntrico, que disponiéndose a la aparición caótica de lo no controlado, abriéndose a la complejidad allí donde ésta parece estar ausente, se pregunta por la relación entre cuerpo y escritura, por las condiciones en que un sujeto aparece en el orden del discurso, por qué es escribir al margen, más aún, por qué es estar al margen. En la medida en que este preguntarse es un ejercicio de autorreflexión y

autorreferencialidad, está obligado a cuestionar sus propios mecanismos de cuestionamiento; es lo que Derrida llama una “estrategia deconstructiva” que para ser debe eludir su definición total dado que la estrategia está siempre inscrita en un contexto, desde una fisiología singular y en la imposibilidad de elegir entre una cosa y otra: esto es teatro, esto es performance, esto es filosofía. Se actúa deconstructivamente cuando se muestra que siempre resta algo incalculable, algo de lo que no podemos apropiarnos. Ese resto, ese excedente que ninguna ontología puede definir del todo, provoca el deseo de sistema al mismo tiempo que clausura su posibilidad. La cuestión aquí no atañe sólo a la filosofía como pensamiento de barricada, puesto que es el resto, el excedente, lo inatrapable por los dispositivos institucionales, lo que las iniciativas y las movilizaciones sociales llevan a la plaza pública con una teatralidad que ya no obedece a los márgenes del espectáculo, a las representaciones que fijan papeles y lugares, desempeños y discursos, que fijan la mirada en lo digno de ser imitado, sino a ese otro teatro: el teatro de los cuerpos, de la acción, de la realización práctica sin productividad.

Si mucho de la filosofía se caracterizó por un deseo de sistema, de sistematización y ordenamiento coherente de los contenidos posibles del saber, como pensamiento complejo la transfilosofía está animada por una tensión permanente que reconoce, por una parte, que no podemos conocer de modo definitivo, y por otra, que como escritura es una tarea absurda porque es probable que ni una sola línea de ésta roce siquiera una realidad que ha sido abierta en canal por el acontecimiento escénico. Como expresión de una investigación académica en la que sujeto y objeto se funden, está condenada a su propia incompletud, pues difícilmente puede verificarse que los textos teóricos producidos por esta práctica sean el aterrizaje absoluto de un acontecimiento ni que el acontecimiento sea punto de partida o resultado final de la investigación teórica. Nada asegura, por ejemplo, que la investigación de Hydra realizada en seminario sobre los pliegues del tiempo, haya aterrizado en la pieza *Lapsus* o en su posterior desarrollo en *Lapsus Corvis*, en diciembre de 2018, donde las metáforas beckettianas ocuparon la escalera del auditorio Che Guevara en la Facultad de Filosofía Letras de la UNAM, atravesadas por los flujos y dramaturgias sonoras de Totem y Roberto Eslava. ¿Qué tipo de filosofía puede producirse desde una mesa nómada, como *Teatro y poder*, que en el ámbito de un encuentro académico, presenta investigadores de curriculas inexistentes que se debaten en discusiones ficticias sobre la relación entre la teatralidad y el reparto de lugares, para terminar amarrando a los espectadores? En la conferencia performativa *Post Scriptum*, impartida en 2018 en la Facultad de filosofía y letras de la UNAM, con cuyo plan de juego inicia este texto, Manuel Cruz subió al pódium vestido de cura para exponer a grandes rasgos la siguiente idea:

La transfilosofía responde antes que a una lógica identitaria a una lógica de magmas, a una modificación del significado de pensar de la modernidad en busca de una filosofía que proceda por inmanencia, estableciendo planos e imágenes del pensamiento que no tienen que ver ni con la verdad ni con el error, sino con la transmigración performativa de las zonas oscuras del pensamiento. (Hydra, 2018)

Este texto cobró peso más allá de la cuartilla cuando Jonathan Caudillo, transformándose en simio, discutió en escena con el cura el parágrafo 125 de la *Gaya ciencia*, donde Nietzsche declara la muerte de Dios. Este tema está desarrollado a cabalidad en el capítulo “Muerte de Dios/muerte del arte. El antiplatonismo a escena”, de mi libro *Performance. Hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos* (2019). La trifulca del acontecimiento, mientras a unos metros de distancia tenía lugar en el aula magna un congreso sobre filosofía presocrática, muy respetuoso del lugar que el académico se ha ganado en el pódium, creció más allá de lo escénico hasta convertirse en, al menos, el texto que tiene usted entre sus manos. La pregunta

entonces es: ¿dónde inicia y dónde acaba su escritura? ¿En qué se resuelve un tipo de investigación filosófica que, desde la escena, se postula como un empirismo radical que hace del concepto un objeto de encuentro? Tal parecería ser que la forma de proceder teóricamente en la transfilosofía tiene que ver con una suerte de drama en el que los conceptos reciben su coherencia desde otra parte, desde una zona de presencia, desde una situación local a partir de la cual la teoría construye un horizonte móvil de interpretación que de ninguna manera es agotada por la escritura teórica.

La transfilosofía escénica, siempre un trabajo conjunto, es la forma que encontré para hacer de la filosofía en un centro de investigación teatral un ejercicio crítico que nos ayude a pensar las fuerzas que intervienen a nivel estético, ético y político en la crisis de las fronteras, en el ejercicio crítico de la escena como vía de denuncia de los regímenes de representación hegemónicos en los que el saber tiene un valor de consumo, donde la figura del académico obedece a principio de sujeción que no solamente estandariza la escritura, restándole su potencia revolucionaria, sino que además le sujeta al requerimiento de la autoexplotación propia del capitalismo neoliberal. Es necesario que, para ir hacia la conclusión, retomemos aquí el concepto de crítica que Deleuze y Guattari construyen:

La crítica implica conceptos nuevos (de lo que se critica) tanto como la creación más positiva. ... Los conceptos más universales, los que se suelen presentar como formas o valores eternos son al respecto los más esqueléticos, los menos interesantes. No se hace nada positivo, pero nada tampoco en el terreno de la crítica ni de la historia, cuando nos limitamos a esgrimir viejos conceptos estereotipados como esqueletos destinados a coartar toda creación, sin ver que los viejos filósofos de quienes los hemos tomado prestados ya hacían lo que se trata de impedir que hagan los modernos: creaban sus conceptos, y no se contentaban con limpiar, roer huesos, como el crítico o el historiador de nuestra época. Hasta la historia de la filosofía carece del todo de interés si no se propone despertar un concepto adormecido, representarlo otra vez sobre un escenario nuevo, aun a costa de volverlo contra sí mismo. (1997, 85)

Si podemos decir que el teatro -de la academia- puede ser un ejercicio crítico es porque su concepción institucional se ha mostrado equívoca, porque su estructura arbórea no puede eludir las deformaciones anárquicas del acontecimiento y el ritmo y rumbo del momento histórico. Es en su performatividad deconstructiva que este teatro puede conducir a lo que Tania Bruguera llama *autocrítica institucional*, cuya meta es establecer una institución paralela tan efectiva que acabe reemplazando la original mediante el cambio de conciencia, tanto de los funcionarios, los participantes y del público, mediante el proceso de ejecución de lo que hasta ahora se había llamado obra de arte y que hoy debe ser vista más que como objeto de contemplación, como problematización de las gramáticas, esas lenguas mayores que quieren ver homogeneidad donde no la hay. Como ejercicio crítico, lo que he llamado “pensar teatralmente” es una variación posible de la teatrología considerada como un ejercicio escénico en el que la legitimidad del discurso teórico y académico está sometido a la variación y el devenir, que son, quiérase o no, el plano de inmanencia de toda representación, así se quiera a sí misma ahistórica y mayoritaria. Esta deconstrucción atañe pues a lo que sería una verdadera crítica: el hacer entrar en crisis las máscaras del binarismo jerarquizado, propias de las estructuras mayoritarias de representación: como son padre-hijo, hombre-mujer, normal-anormal, bueno-malo, verdad-mentira, presentación-representación; vulnerar el binarismo teatral actor-espectador, director-actor, autor-director, texto-puesta en escena, teatro-teatrología. Más aún, liberar el peso que separa al artista del pensador. La crítica sería entonces, al final del día, una estrategia de dinamitación de todas aquellas máscaras que obedecen a la diada amo-esclavo, el binarismo máximo que atraviesa las relaciones en la modernidad. Si como señala Deleuze el teatro crítico

procede por sustracción, por amputación de todo lo que suponga un elemento de poder en tanto dominación, lo que la transfilosofía escénica sustrae es la lógica binaria para dar paso a un cromatismo generalizado en el que el mínimo de constantes y de homogeneidad estructurales apuntan a la construcción de una variabilidad donde la lengua imperial se ve socavada por sus usos menores. He señalado antes que la transfilosofía exige ser comprendida no sólo como ejercicio teórico, sino antes y más allá de lo filosófico, como una especie de experimentación titubeante cuyo objetivo es desorientar al pensamiento, dirigiendo la noción de *ensayo* a su naturaleza experimental, tanto en la escritura como en el proceso de creación escénica. El ensayo es aquí la zona limítrofe entre la escritura y la escena, el lugar donde el teórico deviene ejecutante; el ejecutante, personaje conceptual; el acontecimiento, pensamiento. Es en ese sentido que la transfilosofía conserva siempre para sí su estado procesual, lo ensayístico como zona de lo que siempre se está haciendo, lo nuevo, lo actual, lo otro. Apelando siempre a la experimentación en la que el juicio se encuentra a su anchas, exponiendo el mismo proceso de pensar como un acto problematizador que conduce a su objeto a una plenitud de significado, la transfilosofía escénica transita de la sistematización teórica al desorden artístico, buscando en su práctica lo que Ortega y Gasset alguna vez vislumbró como tarea del ensayo: “dado un hecho –un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor- llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones” (2005:105).

## ANEXO

### HYDRA TRANSFILOSOFÍA ESCÉNICA

#### POST ESCRIPTUM

Dispositivo Escénico en Devenir

Coloquio Filosofía Pop y nuevas imágenes del pensamiento

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

3 de mayo de 2018

#### PLAN DE JUEGO

Personajes conceptuales:

ÉL: El simio

ELLA: La tierra, el cuerpo

ELLO: El ciego, el cura

FLUJO SONORO: El devenir

LA TIERRA: Línea de acceso o salida al espacio

LA CORONA: la anarquía coronada

EL HILO: La acción absurda y repetitiva

EL MICRÓFONO EN ESCENA: El espacio de la academia y la misa

LA CAJA: solo es caja

LA CUBETA/AGUA NEGRA: solo es cubeta/agua negra

*1ra. acción: Flujos sonoros habitan el espacio. Ello marca una línea de tierra que recorre el espacio dirigiéndose a la caja, colocada al centro del pódium, frente a la primera fila de testigos. Ella, con vestido negro, camina sobre la tierra hasta la caja, colocada cerca del podium, frente a la primera fila de testigos*

*2da acción ELLA, camina hacia la caja de la cual extrae un cordel rojo que irá desenredando para luego envolverse con él, diciendo:*

Seres finitos y encarnados. No hay coherencia, no hay equilibrio. Humanos: somos herederos de un texto que nos antecede, que no termina nunca de escribirse. Amenazados por lo extraño, por el caos, por la extrañeza del cuerpo, somos carne y sangre. Somos seres gramaticales, existiendo entre comillas y puntos suspensivos

*3ra acción CORONACIÓN. Ella extrae de la caja una corona de cuernos de venado, con la cual se enviste a sí misma, mientras se repite su VOZ EN OFF. Primer audio:*

Vivir es el incendio permanente del mundo que nos narra.

**4ta acción** *ELLO toma el hilo del cuerpo de ella y lo vuelve a enredar en sí mismo, diciendo:*

Hay en toda vida una presencia extraña inicial a partir de la cual no podemos llegar a ser nosotros mismos de modo definitivo. La tarea ha sido absurda pero no debe detenerse.

**5TA acción.** *Ella, coronada, se dirige al pódium, mientras Ello enreda y desenreda el hilo. Desde el atril, en tono de conferencia, Ella dice:*

Dada la compleja relación entre el plano del ejercicio teórico y el plano estético de la composición, investigar no requiere de plegarse diligentemente a los marcos de interpretación heredados. ¿Qué es investigar? Es disponerse a crear los conceptos que nos ayuden a dar lugar a otros sistemas de referencia para objetivar el flujo del devenir que es el acontecimiento escénico.

La teoría es una singularidad errabunda que, como el teatro mismo, produce bloques de sentido y acontecimiento en el caos como productor máximo de potencialidades. Así, transfilosofía escénica es un ejercicio crítico que busca hacer visible la separación entre arte e investigación como un dispositivo normativo que puede ser desmantelado. El monstruo Hydra supone dos problemas. El primero: la hydra es nuestra forma mítica de combatir al ciclope, esto es, la clausura de lo múltiple por la hegemonía del Uno. La hydra de múltiples cabezas, es el advenimiento de la multitud, de los otros que se encuentran de la piel hacia afuera y de la piel hacia adentro. Es la irrupción caótica que pone en cuestión toda ilusión fantasmática de orden en lo real y en lo racional. Es el híbrido monstruoso, la zona de transvaloración disciplinar donde circulan seminario, laboratorio escénico y escritura, desde la concepción de que toda obra de arte es un manifiesto de ideas que exigen ponerse en escena.

**6ta acción.** *Entran a escena CUBETA, LIQUIDO NEGRO, ESTOPA. ÉL sale del área de testigos. Se desnuda. Transita por la línea tierra y se quita la ropa. Ella y Ello forman tejas de estopa mojadas en líquido negro, lanzándolas contra su cuerpo, el cual se va pintando mientras dice:*

**2DA VOZ EN OFF:**

Si hemos de ser considerados investigadores es en los términos de un pensamiento conmocionado que pasa por la carne, donde todo concepto tiene como superficie de inscripción el territorio de lo sensible. Es un tipo de escritura filosófica que busca su propio acontecimiento; es una creación de conceptos desde el flujo sanguíneo de lo que hasta hace poco se llamaba autor, esa función identitaria que aquí se derrama en un cuerpo que piensa en escena.

**7ma acción.** *ELLA, baja hacia la tierra y recorre el camino con los movimientos de una tarántula mientras se escucha VOZ EN OFF, 3er AUDIO:*

Soy un ser inacabado: soy filósofa en tanto que accionista, pensadora en tanto que escritora. Me es inevitable unir mi escritura con la condición desertora del viviente, la teoría del arte con su fractura inminente en el acontecimiento.

**8va acción:** *Ello se viste de cura y dice desde el atril o pódium, en tono de conferencia-misa.:*

Pensemos en multiplicidades en tensión consigo mismas, sin ningún fondo metafísico o modelo esencial. Pensemos a partir de una intensificación sujeta a lo real del cuerpo.

Crecamos en diversos puntos de una misma geografía en devenir, en un acto filoso-  
fante para apropiarnos del proceso de la vida para preguntar algo. Pensar es escribir  
en escena, queridos míos. Somos todos una dramaturgia prófuga del texto: un plan  
de juego que se abre a la aparición caótica (que no católica) de lo no controlado.  
Filosofía: un dispositivo que debe ser deconstruido, profanado. Pensemos con la  
lógica del magma, híeranme por inmanencia, porque no tengo nada que ver ni con la  
verdad ni con el error, sino con la transmigración performativa de las zonas oscuras  
del pensamiento.

**9na Acción. Acción sonora: *Leiv motiv: Movimiento y pensamiento. Armonías superpuestas. TOTEM.***

**10ma. ACCIÓN: *Ello sube al podium sustituyendo al Sacerdote. Transformándose en simio dice:***

¿No oísteis de aquel loco que en pleno día corría por la plaza pública con una linterna  
encendida, gritando sin cesar: ¡busco a Dios!? Como estaban presentes muchos que  
no creían en Dios, sus gritos provocaron risa. ¿Se te ha extraviado? -decía uno-. ¿Se  
ha perdido como un niño? -preguntaba otro-. ¿Se ha escondido?, ¿tiene miedo de  
nosotros?, ¿se ha embarcado?, ¿ha emigrado? Y a estas preguntas acompañaban risas  
en el coro. El loco se encaró con ellos y, clavándoles la mirada, exclamó: “¿Dónde  
está Dios? Os lo voy a decir. Le hemos matado ; vosotros y yo, todos nosotros somos  
sus asesinos. Pero ¿cómo hemos podido hacerlo? ¿Cómo pudimos vaciar el mar?  
¿Quién nos dio la esponja para borrar el horizonte? ¿Qué hemos hecho después de  
desprender a la tierra de la caverna de su sol? ¿Dónde la conducen ahora sus movi-  
mientos? ¿Ahora la llevan los nuestros? ¿Es que caemos sin cesar? ¿Vamos hacia  
adelante, hacia atrás, hacia algún lado, erramos en todas direcciones? ¿Hay todavía  
un arriba y un abajo? ¿Flotamos en una nada infinita? ¿Nos persigue el vacío con su  
aliento? ¿No sentimos frío? ¿No veis de continuo acercarse la noche, cada vez más  
cerrada? ¿Necesitamos encender las linternas antes del mediodía? ¿No oís el rumor  
de sepultureros que entierran a Dios? ¿No percibimos aún nada de la descomposición  
divina?... Los dioses también se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece  
muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte!

***El y ella rompen 7 calaveras a martillazos frente al público.***

**ACCIONISTAS:**

**ELLA:** Miroslava Salcido

**ÉL:** Jonathan Caudillo

**ELLO:** Manuel Cruz

**FLUJO SONORO:** Totem

**FLUJOS MATERIALES:** texto, tierra, cubeta/agua negra, corona, hilo rojo, calaveras,  
micrófono.

**TESTIGOS**



## Bibliografía

- » Adorno, T. (2017). “El ensayo como forma”, [Texto en línea]. Consultado el 20 de febrero de 2016 en: [https://www.academia.edu/21475179/EL\\_ENSAYO\\_CO-MO\\_FORMA\\_Theodor\\_Adorno\\_?auto=download](https://www.academia.edu/21475179/EL_ENSAYO_CO-MO_FORMA_Theodor_Adorno_?auto=download)
- » Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*. Murcia: CENDEAC.
- » Cornago, O. (2006). “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. [Texto en línea] Consultado el 16 de abril de 2018 en: [http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/lberoamericana/2006/Nr\\_21/21\\_Cornago.pdf](http://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/lberoamericana/2006/Nr_21/21_Cornago.pdf)
- » Deleuze G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Deleuze G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- » Deleuze G. (1979). “Un manifiesto menos”, en *Superposiciones*. Ediciones Artes del sur, [en línea]. Consultado el 21 de noviembre de 2017 en: <https://es.scribd.com/document/113071924/Un-Manifiesto-Menos-Deleuze-Sobre-Bene>
- » Deleuze, G. y F. Guattari (1997). *¿Qué es filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- » Deleuze, G. y F. Guattari (2002). “Rizoma”, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- » Derrida, J. (1991). “El sacrificio”, Intervención realizada el 20 de octubre de 1991 en el Encuentro “Lo irrepresentable, el secreto, la noche, lo forcluído”. [en línea] Consultado el 08 de octubre de 2021 en: [www.jacquesderrida.com.ar](http://www.jacquesderrida.com.ar)
- » Derrida, J. (2004). “¿Qué es la deconstrucción?”. *Artilería Inmanente* [en línea] Consultado el 22 de abril de 2018 en: <http://artilleriainmanente.blogspot.mx/2013/11/jacques-derrida-que-es-la-deconstruccion.html>
- » Derrida, J. (2010). “Las artes del espacio”, [En línea]. Consultado el 12 de marzo de 2020 en: <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artes-del-espacio.pdf>
- » Derrida, J. (2013). *Artes de lo visible*, Pontevedra: Ellago Ediciones
- » Foucault, M. (1995). *Theatrum Philosophicum*. Barcelona: Anagrama.
- » Foucault, M. (1998). “¿Qué es un autor?”. [en línea] Consultado el 9 de mayo de 2020 en: [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion\\_adicional/311\\_escuelas\\_psicologicas/docs/Foucault\\_Que\\_autor.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf)
- » Gómez Martínez, J. L. (1999). *Teoría del ensayo*. [en línea] Consultado el 20 de julio de 2017 en: <http://www.ensayistas.or/critica/ensayo/gomez/indice.htm>
- » Horkheimer, M. (2003). *Teoría crítica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- » Hydra Transfilosofía Escénica (2015). *Desintegrando*. Dispositivo escénico en devenir. Feria del Libro Teatral, Centro Cultural del Bosque.
- » Hydra Transfilosofía Escénica (2016). *La carne en suspenso*. Dispositivo escénico en devenir. Festival Teatro para el Fin del mundo, Tamaulipas.
- » Hydra Transfilosofía Escénica (2016). *Teatro y poder. Mesa nómada*. Dispositivo

escénico en devenir Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, Foro experimental José Luis Ibañez, FFyL, UNAM:

- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2015). *Tierra de nadie*. Dispositivo escénico en devenir. Encuentro Internacional de Performance, CENART.
- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2017). *Hacia un teatro cínico*. Dispositivo escénico en devenir, Primer Encuentro Internacional en Festejo del Teatro, Universidad de Querétaro.
- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2017). *Lapsus Corvis*. Dispositivo escénico en devenir, Festival Intra Europeo de Performance, Auditorio Che Guevara, UNAM
- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2017). *Lapsus*. Dispositivo escénico en devenir. Galería Cráter Invertido. Ciudad de México.
- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2019). *Symposium*, Dispositivo escénico en devenir, Encuentro Internacional Imaginación Política, MUAC/UNAM.
- » Hydra Transfilosofía Escénica. (2018). *Post Scriptum*. Dispositivo escénico en devenir, Coloquio Internacional de Filosofía Pop, FFyL/UNAM
- » Kaprow, A. (1993). *Essays on the Blurring of Life and Art*. Editado por Jeff Kelly. Londres: University of California Press.
- » Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato/Cendeac.
- » Nietzsche, F. (2000). *El libro del filósofo*. Madrid: Taurus
- » Ortega y Gasset, J. (2005). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra.
- » Rothko, M. (2015). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Paidós.
- » Salcido, M. (2019). *Performance, hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. México: CITRU/INBA.
- » Sloterdijk, P. (2000). *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.