



Revista N.º 8
Guayaquil, Ecuador
octubre 2023
ISSN: 2697-3596

Entrevista

Entrevista a José Antonio Sánchez

«No se trata de construir mundos paralelos, sino de plantear otros modos de organización de la realidad que son posibles»

Bertha Díaz

Bertha Díaz (BD): Si bien creo que mayoritariamente nos referimos a ti como investigador del ámbito de las artes escénicas, siempre en tus presentaciones te nominas como investigador de la escena, el cine, las artes visuales y la literatura, lo cual —quienes seguimos de cerca tu trabajo— sabemos que definirlo así es lo preciso, ya que te desplazas de un sitio a otro según las necesidades que tu pensamiento requiere pero que es ese mismo juego de ecosistema de saberes lo que da otro carácter al llamarte «investigador escénico». Por otro lado, en la génesis del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (adscrito a la Universidad de Castilla La Mancha), que fundaste hace algunos años, también es notorio el deseo de construcción de un campo que movilice a los y las maestrantes de un espacio de sentido a otro —como en su mismo nombre se sugiere— y que, por ende, produzcan su práctica en esos cruces. Quiero comenzar subrayando esas dos cuestiones en tu propia trayectoria, justamente porque este número de la revista *F-ILIA* se titula «Procedimientos escénicos para la investigación-creación en escena y por fuera de ella». Nos situamos, entonces, en el deseo de hacer visible que los modos de hacer escénicos pueden ser volcados por fuera de sus (aparentes) marcos y, con ello, polinizar

otros campos. Pero, también, el enunciado guarda una latencia: la de pensar que, si los procedimientos de la escena pueden ir a un fuera de sí, también existen procedimientos de otros campos disciplinares, o tal vez quepa mejor decir: de saberes diversos, que están desplazándose hacia la escena para azuzarla, cuestionarla, ampliar sus bordes. Te dejo esto como primera inquietación.

José Antonio Sánchez (JAS): Efectivamente he intentado situarme en un lugar que, de cierto modo, intenta no prescindir de los límites disciplinares, que me parece que son importantes para poder pensar y para poder hacer, pero eso teniendo en cuenta que la práctica artística, sea cual sea su medio, implica un doble proceso en relación con la necesidad de expresión subjetiva, por un lado; y en relación con la respuesta o el diálogo con la realidad, con lo social, con lo político, o con el propio medio artístico, por otro lado. Entonces, entre el deseo y la expresión, de un lado; y la consciencia de la realidad, sea cual sea la realidad: política o la del medio artístico, hay un proceso de negociación. Mi proceso se dio primeramente por un interés por la literatura, que luego derivó hacia la práctica escénica, pero que siempre ha tenido un fuerte anclaje en las artes visuales. Lo que me parece importante, en cualquier caso, es de qué modo desde la práctica artística, en general —sea literaria, escénica, visual, cinematográfica, musical, etcétera—, se responde de manera efectiva a problemas, a inquietudes o a anhelos que tenemos no solo desde el lugar subjetivo, sino también desde un lugar colectivo. El arte no puede prescindir de la subjetividad, por tanto, siempre hay esta componente subjetiva, que es lo que distingue a la práctica artística de otras prácticas de conocimiento. Pero la subjetividad, en sí misma, nos llevaría a un narcisismo absurdo, si no es en diálogo con el colectivo. Para mí existen ciertos momentos o contextos en los que las artes visuales han conseguido tener una mayor eficiencia, una mayor precisión, una mayor agilidad de respuesta o, en algunos casos, sus medios mismos han permitido un mayor desarrollo de pensamiento; entonces, me he acercado más ahí. Y hay momentos en que eso ha ocurrido en la literatura, o ha ocurrido en el cine. Yo creo que lo interesante, desde el lugar de la práctica artística, es prestar la escucha a diferentes lugares donde se producen formulaciones poéticas,

así como respuestas poéticas potentes en relación con las experiencias contemporáneas o con las problemáticas contemporáneas.

BD: Esto me permite conectar con esa provocación que nos trajiste cuando nos visitaste en la Universidad de las Artes el año pasado para compartirnos el seminario titulado «La ficción como procedimiento de investigación». Me gustaría anclarme en el término «ficción», que es el que va a activar la travesía o, tal vez, quepa decir, la movimentalidad que se da con relación a cómo las disciplinas, pero también los medios, han generado respuestas poéticas a las realidades singulares, subjetivas, pero también colectivas... me refiero a la ficción como operadora de esas posibilidades. Y quería, para el efecto, remitirme a tu libro *Ética y representación*, porque ahí hay una aproximación que desarrollas de la mano de Rancière que me permito leer, literalmente:

(...) «ficción» no tiene que ver con la verosimilitud y el artificio, pues procede del latín *fingere* , que significa «forjar» y no «fingir». [...] «Ficción» no debe ser entendida, por tanto, como una «invención» opuesta a la «realidad», sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad.¹

Me valgo de ello para devolverte la provocación que nos trajiste y que nos compartes a lxs lectorxs del libro mencionado. Quisiera que podamos horadar en las razones en que la ficción posibilita la producción de pensamiento... o, tal vez, quepa decir, cómo ella puede empujar al pensamiento a producir modos de mundos.

JAS: Es un tema muy grande, con muchos conceptos, el que has lanzado, y que da lugar a diferentes reflexiones. Por una parte, efectivamente, está la cuestión de la ficción, que es algo que en los últimos años he estado pensando bastante. Es curioso que esta cuestión apareció después de haber investigado y escrito ese libro anterior que se llamó *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Fue prestando atención a las prácticas escénicas, cinematográficas y también literarias que trabajaban con

¹ José A. Sánchez, *Ética y representación* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016), 179-180.

lo real, con lo real crudo, o intentando tener una relación muy directa con la realidad social o la realidad política, que me di cuenta de que la aportación del arte estaba muy vinculada a la construcción de ficciones. Y que, precisamente, el gran aporte de esas prácticas artísticas más apegadas a la realidad, incluso prácticas artísticas directamente muy politizadas, por ejemplo, o prácticas artísticas que tenían que ver con experiencias extremas, relacionadas con la enfermedad o con la muerte, etcétera, su principal aportación estaba en la elaboración ficcional de esas experiencias, o de esas realidades. Claro, la ficción, efectivamente, tal como propone Rancière, pero anteriormente ya lo había propuesto Paul Ricoeur en su elaboración sobre la mimesis, que sería el término primo o hermano de ficción, es más una construcción, con los mismos elementos de la realidad, que algo que emerge de un lugar distinto de la realidad. Entonces, la realidad social, la realidad política e incluso la realidad personal o la identidad, etcétera, se construye a partir de datos y a partir de experiencias concretas que elaboramos en forma de relatos o en forma de representaciones.

Hay representaciones o relatos que asumimos como reales, porque son hegemónicos o son compartidos en un contexto determinado; pero hay otros modos de elaborar esos mismos datos, esas mismas experiencias, que se hacen desde una subjetividad o se hacen sea desde una potencia creativa o desde una potencia poética, y que no coinciden con los relatos de la realidad: es a ello a lo que llamamos ficciones. Pero las ficciones tienen una potencia y es que pueden plantear resistencias, sea resistencias poéticas, resistencias políticas o resistencias éticas a los relatos hegemónicos, los relatos asumidos o a los relatos que aceptamos por inercia. Justo esa es la potencia del arte: la potencia política del arte y su potencia ética. No se trata de construir mundos paralelos, sino de plantear otros modos de organización de la realidad que son posibles y eso es lo que me parece interesante: que son posibles; es decir, no son ensoñaciones fantásticas.

Me gustaría también referir que la ficción tiene distintos grados. Tiene grados muy básicos que implican mínimos desplazamientos y, por tanto, se sitúan muy cerca de lo que concebimos como realidad. Y tiene grados muy extremos que nos llevarían a lo fantástico. Ahí hay una diferencia que en *Prácticas de lo real...* elaboré, que tenía ver con la distinción entre lo que consideramos ficción, que es algo que siempre

está apegado a la voluntad de transformar la realidad desde un lugar de la poesía o desde el lugar de la práctica artística; y lo que podríamos llamar la ilusión o lo irreal, que implicaría modos de alejarse de la realidad, de una forma no comprometida. Entonces, para mí, la ficción interesante, o — mejor dicho — la ficción artística que a mí me interesa, es la que mantiene un compromiso ético o un compromiso político con la transformación de la realidad existente y, por tanto, no es una negación de la realidad, sino que contempla una voluntad de intervenir en la realidad.

La ficción, decía antes, está emparentada con la mimesis casi como una hermana. Se podría considerar que el origen del teatro, o de lo que referimos coloquialmente como hacer teatro, es imaginar que eres otra persona o que eres otro ser. Esa idea de fingir en el sentido de ser otra o ser otro es lo que entendemos con el concepto de mimesis, en lo más original del término. La mimesis se traduce habitualmente como imitación. Pero la mimesis no es exactamente imitación: es colocarte en lugar de otra o de otro, que puede ser una divinidad, puede ser el viento, puede ser un animal o puede ser otra persona, o también puede ser un personaje. Y entonces ahí entramos en el terreno de la representación. Pero antes de la representación se da esta voluntad de tener la experiencia de ser otro o de ser otra. Eso es algo que tiene que ver con un grado básico de ficción que es, al mismo tiempo, el origen de las artes escénicas, pero también es el origen de la pintura. De hecho, Aristóteles, cuando escribe la *Poética*, incluso habla de una mimesis que está en la música y que tiene que ver con una expansión de la propia experiencia hacia el lugar de una experiencia que no es la que vives cotidianamente.

En esa voluntad de expandir tu propia experiencia, que es lo que intentan las artistas y los artistas, asumes la forma o los modos de relación con el mundo de seres que no eres tú. No eres tú porque intentas ver el mundo como un animal o intentas ver el mundo como alguien del pasado, o intentas de ver el mundo como alguien del futuro o tienes un interés de ver el mundo como si fueras una montaña. Ese ejercicio sería como un grado muy básico de ficción, al que se sumaría ese otro sentido que nos da Rancière que tendría más que ver con un ejercicio de articulación de elementos de la realidad. Habría, entonces, esos dos modos de entender la ficción: desde la mimesis, por una parte, del ser otro; y desde la composición, que tendría más que ver con lo que Aristóteles llama la composición de la trama o la composición del relato,

o la composición de la representación, lo que tendría un componente en donde se podría introducir elementos más políticos, en la medida en que se pueden articular modelos de realidad, modos de convivencia o modos de conocer el mundo distintos a los hegemónicos... Creo que había unas cuestiones más por abordar, pero, pero no sé si quieres que desarrolle algo de eso o prefieres que pasemos a otra cuestión.

BD: Me interesa mucho lo que mencionas de la intervención de la ficción dentro de la realidad y cómo ello permite el surgimiento orgánico de palabras como ética, compromiso o la voluntad de la transformación, de aproximación. Insisto en cómo todo eso transforma la potencia del pensamiento relacional; o, más bien, cómo la relación genera una afectación para producir modos de pensamiento-creación. Retomo eso para pensar en aquello que lanzaste aquí en la Universidad de las Artes de Ecuador, hace ya algunos años, cuando te referiste al arte no como productor de conocimiento, sino de pensamiento...

JAS: Eso es una idea que tomé de Hannah Arendt. Ella lo formula de una forma taxativa en *La condición humana*. Para ella, el arte se distingue muy claramente de las ciencias experimentales o de otras formas de conocimiento, sea conocimiento sobre la naturaleza o conocimiento sobre la sociedad, etc. Ella dice: lo que el arte es, es un modo de pensar. Obviamente esto puede ser cuestionable porque depende de cómo empleemos cada uno de los términos, pues hay otro lugar que podríamos considerar como de mediación o comprensión entre de pensamiento y conocimiento, que es el término que has usado tú antes: el saber, como conocimiento atravesado por la experiencia o que tiene que ver con la experiencia. En la medida que es atravesado por la experiencia, el saber es también atravesado por el pensamiento. Básicamente, yo me sitúo en pensar la práctica artística como pensamiento. Obviamente eso no significa que en el arte no haya conocimientos, sí que los hay, y son conocimientos de muy diverso tipo: hay conocimientos científicos, históricos, hay conocimientos empíricos que tienen que ver con el propio recorrido experiencial de las personas que producen arte, etc., pero la práctica artística en sí misma no genera modos de conocimiento fácilmente transferibles, como ocurre en el ámbito de las ciencias. Esa es también una dificultad para la práctica artística en el ámbito de la

Universidad y es una dificultad que comparte con la filosofía, que es el lugar del pensamiento verbal o estudio del lenguaje como instrumento de pensamiento. El interés, en cualquier caso, no es producir un conocimiento estático, sino un saber permanentemente dinámico, que, en muchos casos, además, es contextual; y, en otros casos, está atravesado por la subjetividad. Por tanto, es muy difícil establecer criterios de valoración de la práctica artística similares a los que se pueden establecer en el ámbito de las ciencias, sean ciencias sociales o ciencias humanas o ciencias experimentales o de la naturaleza, etcétera.

Pensamiento, ¿qué significa?, pues que nos interesan más las diferencias que las categorías. En la práctica artística, como en el pensamiento filosófico, es más interesante insistir en las diferencias, insistir en las singularidades como diferencias y, por tanto, es mucho más interesante insistir en los matices, es más interesante insistir en lo que se escapa y en lo que puede ser incluso invisible o inaudible. Y en cambio, obviamente, el objetivo del conocimiento científico tiene que ver precisamente con lo contrario: tiene que ver con hacer que aquello que es invisible tenga nombre y pueda ser calculable. En el arte no hay forma de calcular. Podemos, sí, tener un conocimiento histórico del arte, podemos tener un conocimiento de las técnicas del arte, pero no podemos tenerlo de la práctica artística en sí misma. Eso no significa, sin embargo, que las artes sean pura subjetividad. También hay una posibilidad de objetivar esas prácticas y esa sería también la negociación importante a hacer en relación con las artistas o los artistas que dicen «mi obra es esta y no hay nada que discutir». No. Eso no es verdad, porque cualquier obra artística, como cualquier obra humana, es resultado de una filtración por la subjetividad o por parte de un colectivo específico de saberes y de muchas experiencias y de muchas formulaciones previas que se han hecho en el contexto artístico, así como en el contexto de otras muchas disciplinas que pueden ser retomadas por una disciplina artística, como de la antropología, de la sociología o de la literatura o de otras artes. Por tanto, todo ese acervo de formas propio de la creación artística, la elaboración formal de aquello y los conocimientos o saberes que van entretejidos con esas formas, son parte de algo que no se individualiza de la subjetividad o que excede los límites del colectivo que está haciendo una práctica artística; por tanto, son también sociales y tienen un cierto grado de objetivación. En esa

negociación es donde podemos jugar el pensar el arte desde un lugar que no es meramente subjetivo, pero que se distingue claramente de un conocimiento plenamente objetivo.

BD: En esa construcción de una posible epistemología artística —y quiero remarcar no de las artes, pues me interesa pensar «lo artístico» como adjetivo, como modo de hacer y estar— en el seminario antes mencionado: «La ficción como procedimiento de investigación», incluías términos como asociación, deriva, desvío, desplazamiento, transgresión, profanación, disidencia y uno siempre presente: ética. Me gustaría que podamos horadar en ese conjunto de conceptos que permitirían estar fuera de un conocimiento clasificable, que no está sujeto a estadísticas, lo que no implica que no estemos todo el tiempo en la negociación y en las experimentaciones sobre cómo activar material-filosóficamente todo aquello que se resiste a entrar en el lenguaje o en los lenguajes, que nos ocupa tanto...

JAS: Justo el término profanación es interesante porque lo que se profana es lo sagrado. Cuando se habla de profanación o del origen del término profanación está asociado a algo que es sagrado, como una iglesia; se profana algo que está protegido por un sacramento; por ejemplo, la profanación del matrimonio; o se genera la profanación de una imagen sagrada: la profanación de una Virgen. Pero lo que ocurre es que muchas veces lo sagrado está pervertido. ¿Entonces, qué es lo sagrado? Lo sagrado es aquello que se protege porque es muy valioso. Y lo más valioso que tenemos, en realidad, es la vida. En ese sentido, lo más sagrado es la vida... Cuando se profana la vida o hablamos de profanación en relación con ella, hablamos en términos de violencia contra la vida o de agresión contra la integridad de personas, pero, también, de agresiones contra personas o ecosistemas que nutren la vida. Lo que pasa es que las instituciones humanas tienden a fijar lo sagrado en otros lugares que se van quedando obsoletos. Por el contrario, en vez de ir poniendo lo sagrado en relación con esto, con todo aquello que potencia la vida, a veces colocamos lo sagrado en relación con los símbolos religiosos, con las instituciones culturales o con las banderas nacionales. Y, entonces, cuando alguien ataca una bandera o hace algún improperio contra una imagen religiosa o pone en cuestión la legitimidad de un sistema político, se puede pensar

que está profanando algo... pero en realidad ahí no hay profanación, porque eso ha dejado de tener sacralidad. Tenemos que estar atentos a cuáles son los símbolos que realmente siguen potenciando la vida, porque puede haber cultos religiosos, por ejemplo, que para una comunidad sean en el modo en que están defendiendo lo sagrado de la vida, entonces atacar ese culto, pues sí que sería una profanación. En cambio, hay otras cosas que ya no defiendan la vida. Si tú atacas o pones en cuestión una determinada institución esclerotizada o acartonada, o disecada, pues no estás profanando nada, porque estás simplemente mostrando la propia perversión de esa institución. Creo que la práctica artística cuando es una práctica profanadora, disidente o propone esos desplazamientos, lo hace para llamar la atención sobre la falsedad que se está produciendo en determinados lugares que pretenden ser el lugar del arte o el lugar de la verdad o el lugar de la belleza y ya no lo son, y —desde ahí— están traicionando su propia potencialidad. Por eso, cuando hay prácticas artísticas, en el ámbito de las artes escénicas, por ejemplo, a las que se llama disidentes porque no hacen un teatro reconocible como aquel de personajes y de dramas que forman parte del patrimonio literario universal, sino que hacen otro tipo de prácticas más asociadas a la corporalidad o prácticas en las que se exploran ciertos límites y se las llama disidentes, pues en realidad lo que hay que destacar es que esa disidencia tiene un sentido claro: es poner de relieve de qué modo las prácticas hegemónicas, las prácticas institucionalizadas —que son reconocidas como las únicas valiosas en muchos casos— están traicionando el compromiso con la poesía, con la belleza, con la potenciación de la vida, etcétera, etcétera. Por eso siempre me ha parecido tan importante prestar atención a esas prácticas, del mismo modo que me parece importante prestar atención a otras prácticas disidentes en otros ámbitos: en el político, en el ámbito sexual o en el ámbito económico, etcétera. Porque las disidencias cuando se hacen desde un lugar de un compromiso ético o desde un compromiso político, están poniendo de relieve esas carencias, esas fijaciones, esas inercias perversas en las que muchas veces caen las instituciones o los sistemas estructurados en los que habitamos.

BD: Ese énfasis en la defensa de la vida y en la defensa de lo poético, en donde está la latencia de la ética, me gustaría que pudieses enlazarlo con tu trabajo más reciente titulado *Tenéis la palabra. Apuntes sobre*

teatralidad y justicia. En este libro, que todavía no nos llega, pero que conocemos a través de textos que has tenido a bien compartir a través de lo virtual, refieres que cuando el teatro aborda procesos vinculados con lo judicial, se permite una intervención que deja relucir los fallos de la justicia, los límites éticos y —con ello— surge la necesidad de actuar. Para eso sé que te haces eco de Agnes Heller, la filósofa húngara, en relación con «actuar más allá de la justicia, con un afán de transformar y de cambiar el presente». Me gustaría que abordaras algunos de los ejemplos interpellantes que mencionas en el libro para hilvanarlos con cuestión de los procedimientos escénicos puestos al servicio de un más allá del teatro. Me refiero a cómo tales procedimientos pueden generar reparaciones poético-sociales o pueden señalar y evidenciar el cómo las ficciones dominantes, con sus máquinas sofisticadas, desvían nuestra atención o la someten a sus discursos.

JAS: Claro, efectivamente, el tema de la justicia comencé a pensarlo a partir de la discusión sobre la ética. En mi libro anterior, *Ética y representación*, había una cuestión subyacente que no estaba desarrollada, que tenía que ver con el problema del mal, el mal como hacer daño innecesario a otras personas. A veces es inevitable hacer daño para poder hacer algo, pues hay personas que sufren como consecuencia de procesos de transformación que son necesarios... pero hay una clase de daño que es innecesario porque es desproporcionado. En algunos casos tiene que ver con la malevolencia, con personas a las que les gusta hacer daño; en otros casos, tiene que ver con la soberbia, con el desprecio a personas que se considera que importan menos. Y, finalmente, en otros casos tiene que ver simplemente con la indiferencia, con una falta de empatía absoluta. El problema del mal ha sido abordado y desarrollado en muchos ámbitos. En la literatura, por ejemplo, ha sido abordado de manera excelente con Dostoievski. Hay que reconocer que el mal conduce siempre a una especie de callejón sin salida y que la única forma social, el único medio social para lidiar con el mal es la justicia. Tú puedes pensar filosóficamente las razones del mal o por qué existe el mal o si el mal somos todos o si el mal lo llevamos todos, etcétera, depende de dónde te encuentres. Sin embargo, ante las consecuencias del daño, las consecuencias desproporcionadas de los daños injustos, la única forma de solventarlas es con la justicia o la única forma de prevenirlas es cambiando el modelo

social o el modelo ético, que pasa no solo por la educación, sino que pasa también por la construcción de modelos éticos de comportamiento donde intervienen muchos factores. Hay que considerar que esas son formas de transformación social a futuro. Y que en el presente el único modo de lidiar con el mal es la justicia. Eso me llevó a indagar sobre la justicia y su relación con el teatro, a partir de algunas propuestas escénicas a las que fui asistiendo en los últimos años, que —curiosamente— podían ser consideradas «prácticas de lo real», utilizando ese término con el que me referí a ciertos trabajos en otro libro de hace 20 años. Al mismo tiempo, son ficciones, porque toda práctica artística que trabaja con lo real es una ficción. Lo que te refiero se superpone a ese proyecto que fue *Palabras ajenas*, de León Ferrari. Con *Palabras ajenas* lo que se producía era, entre otras cosas, una denuncia de la injusticia que se está produciendo en la guerra de Vietnam, porque el ejército estadounidense del inicio de los años 60 atacó desproporcionadamente a la población campesina vietnamita en su pretensión de luchar contra el Vietcong, interviniendo en la guerra civil entre Vietnam del Norte y del Sur. Lanzan la guerra y ocurren actos criminales desproporcionados que escapan a la ética. A ese tipo de soldados que estuvieron allí los volvimos a ver en Irak o lo hemos visto tantas veces en América Latina, en las actuaciones de las fuerzas de seguridad de los ejércitos que, en su acción, atacan desproporcionadamente a la población civil. Eso ocurrió en Vietnam antes de que comenzaran los procesos más dolorosos que ocurrieron en América Latina en la década de los 70. Por esa razón, Vietnam es tan importante y por eso yo creo que León Ferrari cuando escribió esta obra en 1967 estaba denunciando lo de Vietnam, pero —al mismo tiempo— se estaba adelantando a las violencias que ocurrían en América Latina en los años 70 y 80, —posteriormente— también en muchos otros países.

Ferrari hacía un paralelismo entre el mal que se está produciendo en cuanto a daño, en cuanto a violencia gratuita, en cuanto a violencia innecesaria en el contexto de Vietnam en el año 65, con esas otras manifestaciones extremas del mal que fueron los crímenes de guerra nazi durante la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los campos de exterminio, pero no solo ahí. Y que luego fueron replicados en la guerra de Argelia por el Ejército francés y más adelante en tantos otros países.

Lo más interesante de todo, en Ferrari, es la apelación a la violencia contenida en el Antiguo Testamento y en parte en el Nuevo Testamento.

En ese *collage* en donde todos los textos son reales, por eso he dicho que es una «práctica de lo real», porque son textos periodísticos o son textos históricos, o son textos de la Biblia, que no son reales, pero que mucha gente se ha tomado como reales, y, por tanto, han tenido una incidencia real y la sigue teniendo porque mucha gente que cree en ellos como si fueran reales y por tanto son reales, en esas formas de justificar y de hablar sobre el daño a otras personas con una absoluta falta de empatía, están planteando esa cuestión del mal. La pregunta que adviene es: ¿y a eso cómo se responde? Pues en muchos casos la única respuesta, una vez que el mal se ha cometido, es con la justicia una justicia que, por una parte, tiene una función ejemplarizante de construir un *ethos* diferente; y, por otra parte, una función más instrumental, como de castigo, a modo de compensación de los crímenes. Justo uno de los referentes que más ha sido decisivo para la escritura de ese libro *Teatralidad y justicia*, es Milo Rau, quien planteaba esa idea de cómo el teatro puede contribuir a crear una justicia similar a las que pueden producir las comisiones de verdad o los tribunales internacionales, o sea, formas de justicia transicional o formas de justicia internacional en relación con crímenes de guerra o con crímenes en situaciones excepcionales. En una guerra la ética desaparece, en una guerra se suspende la legalidad, se suspende cualquier consideración de lo que es humano, porque lo que único que importa es ver si alguien es enemigo o no enemigo, pero incluso ahí hay límites. La propuesta de Milo Rau es construir también un escenario de lo real, de un modo muy diferente al de León Ferrari, pero cercano al que hicieron Bertrand Russell, Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir también para denunciar Vietnam. Russell, Sartre y de Beauvoir, construyeron un Tribunal de intelectuales, de escritores y políticos no alineados, para denunciar Estados Unidos en su agresión contra Vietnam. Milo Rau, por su parte, construye también un tribunal a modo de una especie de comisión de la verdad, sobre la guerra del Congo y los crímenes contra la humanidad cometidos en el Congo. Por otro lado, activa un tribunal para juzgar los crímenes de Estado o, más bien, el abuso del Estado en relación con prácticas artísticas a las que se censuró o que se consideró como censurables. Y, entonces, lo que se crean son tribunales que no tienen una potestad para dictar sentencias efectivas, no pueden enviar a nadie a la cárcel o no puede poner multas; sin embargo, tienen una capacidad de intervenir en el debate público, en

el ámbito de la esfera pública y, por tanto, actuar de forma subsidiaria de la justicia formal. Eso para producir esas otras situaciones de justicia. Claro, no se trata de un acto de justicia poética del que solo se enteran 20 personas, porque eso no nos lleva a ninguna parte, sino de tener la capacidad para llegar a instalar un discurso en el ámbito de la esfera pública. Es decir, un modo de recuperar una capacidad política que desde hace muchas décadas ha perdido en casi todos los contextos. Eso, en gran parte por la especialización cultural, en el sector cultural, o en el sector acotado de la cultura de las prácticas artísticas. Cómo romper esa acotación sin renunciar a la autonomía de la práctica artística para poder intervenir precisamente desde ese lugar, el de la autonomía discursiva y poder producir al menos un debate que puede darle lugar a transformaciones, aunque sean transformaciones discursivas en el público: ese es el desafío de proyectos como estos mencionados.

BD: En vínculo con la justicia, con la ética, con la posibilidad también de cómo la operación teatral permite hacer posibles otros modos de estar juntos, pienso en un término que está latente también en tu trabajo y que los has mencionado varias veces, que es el término poético, o la idea de acción poética. Esto me hace pensar, además, en la figura del poeta. Hace unos días, leyendo a Mario Montalbetti, el poeta, lingüista, ensayista y profesor peruano, en un precioso libro editado acá en Ecuador por el Centro Cultural Benjamín Carrión, llamado *Adiós al lenguaje y otros ensayos*, consta un texto llamado «En defensa del poema como aberración significativa». Justamente allí Montalbetti establece al poema como algo que opera fuera de serie, es decir, fuera de la serialidad, pero que, también, de algún modo, ese operar «fuera de serie» excluye al poema y al poeta de una cierta «seriedad social». Traigo todo esto a colación un poco para ir volcando lo antes dicho hacia el campo de tensiones dentro de la academia, precisamente dentro de una universidad de artes, en referencia al sitio desde el que estoy hablando, que si bien por un lado está generando una defensa por fuera de lo serial, lo que implica, por ende, una resistencia al neoliberalismo, por otro lado también tiene que lidiar con la cuestión de las acreditaciones, de las estadísticas, de las indexaciones que están por fuera de las morfologías diversas que un «poeta» (como arquetipo del artista-pensador) se permitiera...

Te invito a pensar en esto desde ese otro lugar tuyo desde el que también te enuncias siempre, el de profesor. Pero, asimismo, como fundador de espacios académicos formales de maestría y doctorados. ¿Cómo lidiar con esta contradicción? ¿Qué políticas implementadas puedes compartirnos para seguir dentro de la academia? ¿Cómo construir procesos «fuera de serie»?... No hay, obviamente, respuestas, pero te lo comparto para seguir pensando en tácticas, así como las que has apuntado en tu libro sobre teatralidad y justicia.

JAS: Gracias por esta pregunta que es realmente muy importante el contexto en el que estamos hablando. Cuando hablo de lo poético siempre doy algunas referencias que están en mis libros. Hablo de María Zambrano, por ejemplo... Pero justo cuando estabas hablando de la aberración significativa, expresión que me parece tan precisa, no sé por qué me ha venido a la cabeza la poesía del gran escritor palestino Mahmoud Darwish. He pensado que están estos poetas en el sentido literal de la palabra, es decir, personas que trabajan con las palabras para producir poemas literarios, que tienen ese saber-hacer con el lenguaje, una capacidad de invención, de elaboración metafórica, de producción de aberraciones significantes con las palabras. Pero que, al mismo tiempo, son también capaces de recoger y de plasmar un sentir común y un deseo político. Esa es la otra figura de la poesía que ha sido tan importante históricamente y que, en situaciones de excepcionalidad por cuestiones de violencia política o situaciones de exilio, se vuelven tan importantes. Me interesa reflexionar cómo justamente eso que consideramos tan alejado de lo preciso —en sentido del conocimiento— y de lo cuantificable, que se puede considerar incluso como alejado de la realidad, se vuelve el mejor modo para dar cuerpo al sufrimiento, al deseo, incluso aquello se convierte en modo de activación política, como lo hace la poesía de Darwish y en relación con muchas otras poetas a lo largo de la historia.

En relación con las artes escénicas o con las artes vivas en vínculo con lo poético, yo me aproximo mucho a la elaboración de nuestros amigos Heidi y Rolf Abderhalden, de Mapa Teatro, que también —paradójicamente— trabajan muy próximos de realidades concretas, de la memoria, de la historia de la violencia en Colombia o de prácticas que tienen que ver con experiencias

sociales contemporáneas muy territorializadas, muy situadas, pero cuyo principal objetivo a nivel creativo siempre ha sido encontrar la formulación poética. Tanto Heidi como Rolf insisten mucho en esa cuestión de lo poético, que al principio me resultaba chocante. Cuando estaban haciendo su trabajo de la anatomía de la violencia en Colombia, por ejemplo, estaban trabajando con materiales documentales y con personas que ellos llaman «invitados en escena», que están hablando desde ese lugar socialmente muy situado y, sin embargo, el énfasis estaba en lo poético y, efectivamente, esa es su gran aportación. Antes hablábamos de la ficción en relación con las prácticas de lo real. En el caso de Mapa Teatro la ficción también es muy importante. Ellos hablan desde concepto de «etnoficción», que es tan nuclear en las prácticas, pero tan nuclear como la ficción, es también lo poético. Lo poético ya no entendido en el sentido literal como lo hablábamos antes, sino en el sentido de la producción — como lo definió Badiou — de algo que no existe o que para el imperio no existe. El imperio no es el imperio militar estadounidense, sino que el imperio es también la burocracia que tú decías antes. El imperio es el modo en que el poder del capital se introduce en nuestras vidas cotidianas. En el ámbito de la Universidad, pues el imperio se introduce en nuestras vidas cotidianas por medio de esos modos de control cuantificables que tienen que ver con las estadísticas, las indexaciones, con el número de aprobados y de suspensos, es decir: números, números... ese es el imperio.

BD: Otra cosa que Montalbetti reclama es la defensa permanente de la letra versus el número, en la Universidad, como imagen de eso...

JAS: Sí, exactamente, siempre tenemos que recordar que el lugar en el que estamos es un lugar donde supuestamente estamos trabajando por formar o, más bien, por acompañar el aprendizaje de personas que tiene una inquietud artística, que tienen una inquietud poética. No necesariamente todas y todos los artistas desarrollan esa inquietud poética, porque hay artistas a los que probablemente les interesa más pone el énfasis en un trabajo más tecnológico, o en un trabajo más pedagógico o en otras formas de práctica creativa. Pero lo poético es nuclear a la práctica artística. Si extirpamos lo poético de nuestra práctica

artística o de nuestra práctica docente en el ámbito de la formación artística o del acompañamiento de procesos de aprendizaje artístico, pues carece de sentido. Obviamente vivimos en un mundo muy complejo y, por tanto, tampoco podemos ser puristas y decir: bueno, pues ahora ya prescindimos de la burocracia y prescindimos de todo. No, tampoco. Esas son las cosas con las que hay que lidiar, como todo en la vida, porque también tenemos que ser conscientes de que es muy importante que existan instituciones como la Universidad de las Artes en Guayaquil, porque están colocando a las artes en un lugar de visibilidad y en lugar de cierta centralidad que no tenían antes. Que existan facultades de Bellas Artes es importante. O que existan museos de arte contemporáneo es importante. O que existan publicaciones con una voluntad de difundir y de hacer pública, de hacer extensiva la experiencia poética en un ámbito social amplio, pues es muy importante. Por tanto, tenemos que defender esas instituciones que muchas veces pueden ser sometidas a procesos de perversión, como decíamos antes, y que hacen que se olviden de cuáles son sus funciones, pero otras veces no, otras veces consiguen sortear las dificultades... Lo que es cierto, es que tenemos que trabajar con las instituciones o trabajar con esos espacios estructurados en donde se produce la formación artística, se produce arte, se produce poesía o donde son posibles las publicaciones profesionales, digamos, y que eso exige también saber contabilidad y saber rellenar formularios, saber y dedicar tiempo a la burocracia. Ahora, ese tiempo que tenemos que dedicar a la administración no puede convertirse en sustituto de lo otro. Y no puede hacernos olvidar que todo eso lo hacemos en función de otra cosa. Por eso, siempre me parece tan importante hacer lo que haya que hacer para sostener las instituciones, pero no tomárselo tan en serio como para pensar que eso es nuestro trabajo: ese no es nuestro trabajo. Eso es lo que tenemos que hacer para que no se nos caiga la casa en la que hacemos nuestro trabajo y es muy importante que esa casa exista porque sin esa casa las cosas que suceden tendrían que lidiar con muchas más dificultades, primero porque a lo mejor mucha gente ni sabría que existe esa posibilidad de vida que se llama creación artística, o creación poética, o creación cinematográfica. El hecho de que exista esa casa está indicando a las personas jóvenes que ese es un camino posible. La casa en sí no es el objetivo, el objetivo es lo que se hace en esa

casa, que tiene que ver con el trabajo artístico o con el trabajo poético. Tenemos que intentar que nuestras estructuras sean sólidas para que socialmente sean reconocida nuestras prácticas, pero —al mismo tiempo— dentro de esas instituciones tenemos que intentar que todo sea lo más fluido posible, para que eso que es la institución no acabe matando aquello que es lo que nos parece valioso.

Sobre José Antonio Sánchez

José Antonio Sánchez es catedrático de Historia del Arte con docencia en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España, y director del grupo de investigación ARTEA. Autor y editor de libros como *Brecht y el expresionismo* (Cuenca, 1992), *Dramaturgias de la imagen* (Cuenca, 1994 y 1999), *La escena moderna* (Madrid, 1999), *Cuerpos sobre blanco* (Madrid, 2003), *Prácticas de lo real* (Madrid, 2007 y México, 2012), *Practising the Real* (Bristol, 2014), *No hay más poesía que la acción* (México, 2015), *Ética y representación* (México, 2016), *Cuerpos ajenos* (Segovia, 2017), *Tenéis la palabra. Apuntes sobre teatralidad y justicia* (Segovia, 2023). Director, con Ruth Estévez y Juan Ernesto Díaz, de la puesta en voz de *Palabras ajenas*, de León Ferrari, en el ReDCAT: Los Ángeles (2017), Miami, Madrid, Bogotá, México (2018). Fundador y director del Archivo Virtual de Artes escénicas (<http://archivoartea.uclm.es>), 2005-2020. Fundador del Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (UCLM-MNCARS) que codirigió con Victoria Pérez Royo de 2009 a 2016. Asesor del Museo Reina Sofía (Madrid, 2008-2010 y 2018-2020) y coordinador del programa Teatralidades Expandidas (2013-2017). Director de la revista *Cairon* (Madrid, 2009-2012). Comisario de proyectos multidisciplinares: *Desviaciones* (Madrid 2001, con Blanca Calvo y La Ribot), *Situaciones* (Cuenca, 1999, 2001, 2002), Seminario Internacional sobre Nuevas Dramaturgias (Murcia, 2009), «Arte es acción = acción es producción» (Madrid, 2010, con Tamara Alegre), *Jerusalem Show* (Jerusalén y Ramala, 2011, con Lara Khaldi), «No hay más poesía que la acción» (MNCARS, Madrid, 2013), *Artes en Vivo en la Bienal de La Habana* (2015), *Dispositivos Escénicos* (MNCARS, Madrid, 2016), «Retórica y poder en *Palabras ajenas* de León Ferrari» (MNCARS, Madrid, 2018), «Un teatro

del presente: poética, política, realidad» (Museo del Chopo-CCeMX, México, 2019). Ha sido investigador principal de ocho proyectos I+D financiados en convocatorias competitivas. En el grupo participan o han participado investigadores de 20 universidades en ocho países (Argentina, Brasil, Chile, Eslovenia, España, Estados Unidos, México, Turquía). Además, ha coordinado en la UCLM el proyecto europeo ECLAP (2010-2013). Ha sido coordinador de programas de doctorado y máster: Doctorado «La nueva cultura visual: la incidencia de las tecnologías en las dos últimas décadas» (UCLM, 2003-2005 y 2004-2006); Máster de Arte en la Esfera Pública (UCLM en coordinación con seis universidades europeas integrantes del grupo MAPS, 2006); Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual (ARTEA, UAH 2009-2012 y UCLM 2013-2017), en colaboración con el Museo Reina Sofía, Matadero Madrid, La Casa Encendida, Teatro Pradillo y Azala. Ha dirigido trece tesis doctorales, presentadas en las universidades de Castilla-La Mancha, Málaga, País Vasco, Valencia, Warwick (Reino Unido), Niza (Francia) y Católica de Chile. Decano de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca (1996-2000) y director del Departamento de Historia del Arte de la UCLM (2012-2016). <http://blog.uclm.es/joseasanchez/>.