

DISPOSITIVOS DE PARTICIPACIÓN

“[...] Estos tipos quieren / que todos sean iguales pero son / incapaces de vivir solos”, se quejaba el renegado Fatzer frente a las presiones de Koch, el jefe de la célula comunista que pretendía domar su egoísmo y hacerlo productivo para el colectivo. Brecht escribió *Untergang des egoisten Fatzer / La decadencia del egoísta Fatzer* como un exorcismo contra su propio individualismo anarquista y también como una advertencia contra el igualitarismo burocratizante. A Brecht le gustaban las paradojas, pero quedarse en la paradoja no es admisible cuando la historia nos enfrenta a la necesidad ética de tomar decisiones con consecuencias políticas. Tal vez por ello Brecht no concluyó la pieza y sólo Heiner Müller se atrevió a hacerlo y llevarla al escenario del Berliner Ensemble (1978) cuando al otro lado del muro se iniciaba la sonámbula posmodernidad y se inventaba el neoliberalismo.

Brecht optó por el “acuerdo”: el individuo debe renunciar a sus deseos privados, debe ponerse la máscara y aceptar que el bien colectivo está por encima del bien particular. En aquella época, Brecht no disponía de algunos conceptos que luego serían irrenunciables, como “cuerpo subjetivo” y “singularidad”. Por ello creyó que podía *matar* metafóricamente a los individuos para convertirlos en ciudadanos revolucionarios, asumiendo que *matar, mutilar o modelar* podían ser entendidas como actos morales, nombres de un nuevo catálogo de “tecnologías del yo” libremente asumidas, que no ponían en riesgo la integridad física de los individuos, aunque su objetivo fuera de hecho la modificación del “gesto”, es decir, del comportamiento público.

La desaparición del espacio público, cubierto primero por el espacio social y a continuación por el espacio privado, ha vuelto obsoleta la tecnología propuesta por Brecht. El mismo tenía sus dudas sobre su conveniencia, a juzgar por el inacabado *Fatzer*. Sin embargo, la paradoja de Brecht, el anarquista que sinceramente quiso ser comunista, sigue abierta y su pregunta vuelve a requerir una respuesta decidida. Esto podría explicar la emergencia de prácticas escénicas que reinterpretan lo que Brecht denominó “gran pedagogía”, es decir, la realización de un teatro sin espectadores o un teatro en que los “consumidores culturales” se transforman en “actores” para aprender nuevos comportamientos éticos y políticos.

En los años veinte, a los espectadores se les ofrecía convertirse en actores colocándose una máscara, enfundándose un traje, memorizando una partitura o sometándose a una disciplina. Se aceptaba que el modo de componer la colectividad pasaba por una homogeneización de los cuerpos en el espacio público (dando por hecho que los cuerpos seguirían siendo singulares en el privado). En la actualidad, *privados de espacio público*, es decir, condenados a un espacio privado expandido, la singularidad de los cuerpos subjetivos se presenta como punto de partida necesario para la recuperación de lo público, que ya no es fin en sí mismo, sino medio para la reapropiación de lo común. Si en los años veinte los cuerpos se ocultaban para mimetizarse con las máquinas, en la actualidad, cuerpos y máquinas (en algunos casos invisibles o abstractas) conviven en el interior de dispositivos. La intención de los artistas que trabajan animados por el impulso de esta nueva “gran pedagogía” es, obviamente, la de proponer dispositivos de participación, alternativos a los dispositivos de poder que habitualmente regulan la vida social (laboral, familiar y política).



Hace dos semanas, Idoia Zabaleta e Ixiar Rozas me invitaron a impartir un seminario en el marco *Proklama*, el ciclo que organizan en colaboración con Artium, Vitoria. El seminario se tituló *Cosas para estar juntos*, y se desarrolló en paralelo a la presentación de *Atlas*, de Ana Borralho y João Galante. *Atlas* (2011) es un dispositivo de participación escénica que replica las políticas de manifestación de multitudes que se activaron ese año en actos como los del 15-M. Este dispositivo no requiere

máquinas visibles, la mecánica la establece una regla que procede de una canción infantil: cada uno de los cien participantes sale a escena enumerando su posición y declarando su profesión; las profesiones van cambiando, los números van subiendo. La pieza podría comenzar con la entrada de una joven que diría: “Se uma estudante incomoda muita gente, duas estudantes incomodam muitos mais”. Y continuar (en castellano) con la entrada de un hombre que diría: “Si dos bomberos molestan a mucha gente, tres bomberos molestan a muchos más”. A continuación la joven y el hombre repetirían la frase de éste y esperarían la entrada de una tercera persona para repetir movimiento y acción.

El dispositivo es sencillo, pero de una gran eficacia estética. Los individuos, en cuanto cuerpos singulares, se manifiestan en escena declarando únicamente su perfil público (su profesión u ocupación), pero manifestando también su desacuerdo, el que los vuelve incómodos o molestos “a mucha gente”. El dispositivo no exige de los individuos ningún esfuerzo: sólo tienen que caminar siguiendo distintas pautas, hablar, ocupar las posiciones asignadas. Tampoco les exige el tipo de exposición que a veces se requiere a los actores. En su interior, los participantes se encuentran cómodos, protegidos, cuidados. Son individuos que manifiestan públicamente su singularidad; a cambio, deben estar “de acuerdo” en manifestar su “desacuerdo”, o bien, deben estar “de acuerdo” en contribuir al funcionamiento de un dispositivo estético disidente.

La repetición es uno de los procedimientos que aseguran la comodidad: la repetición es nuclear en el funcionamiento de las máquinas, pero también lo es en la estructura de los ciclos naturales y de los ritos sociales. Porque esta repetición tiene más que ver con la observación de la naturaleza y de la sociedad que con el rendimiento de la máquina, la repetición admite excepciones, y las excepciones se muestran necesarias para que el dispositivo funcione humanamente. Mediante la repetición, salpicada de excepciones, los participantes se incorporan al grupo sin alienarse en una masa: constituye más bien una multitud. A la multitud no le es dado el discurso dramático, es decir, el compuesto de voces individualizadas correspondientes cada una a una persona o personaje. A la multitud le es dado el discurso performativo: un hablar que no refiere, sino que es ante todo un manifestarse.

El problema comienza cuando la “gran pedagogía” se transforma en “pequeña pedagogía”, es decir, cuando la manifestación colectiva se muestra a otros en forma de espectáculo. Quienes miran son obligados a posicionarse de un lado u otro de la

gente que molesta o la gente a quien se molesta. No hay términos medios. Pero los problemas no se le plantean a los espectadores, sino a los participantes que sólo querían ser agentes de una manifestación y ahora también son actores, es decir, acceden al también “pequeño” privilegio de la representación. La multitud que se manifiesta se convierte entonces en coro. El coro fue el procedimiento al que recurrió Brecht para sus piezas didácticas. En los años treinta, el coro podía hablar con una sola voz. Pero a principios del siglo XXI, ¿cómo articular un discurso respetando la singularidad de cada una de las voces? Borralho y Galante proponen una fórmula: cada voz es escuchada una vez a condición de que luego participe en la enunciación repetida de cada una de las siguientes voces. Sin embargo, esta fórmula puede no resultar suficiente.

Müller puso en evidencia los límites del “acuerdo” brechtiano en términos muy simples: una vez que el individuo aprende a matar al egoísta, es imposible garantizar que no pueda también matar a cualquiera. La paradoja que se presenta a Borralho y Galante no es tan trágica, pero igualmente preocupante: una vez que el individuo aprende a manifestar su desacuerdo, ¿cómo garantizar que no va a disentir de la regla que establece la manifestación de su desacuerdo?

Y esto es precisamente lo que ocurre en *Atlas*: los individuos no se conforman con el dispositivo colectivo, quieren manifestar también su singularidad de manera personal. Hay manifestaciones singulares que refuerzan el dispositivo, especialmente cuando comportan no ya variaciones de la regla, sino subversiones radicales de la misma. Pero la repetición de tales manifestaciones y, sobre todo, la irrupción de lo privado o de la personalidad, lejos de contribuir al enriquecimiento orgánico del dispositivo, puede provocar un sabotaje interno e involuntario de aquello que permite a todos y cada uno la capacidad de enunciación.

La *personalización* de la fórmula que activa el dispositivo tiene una eficacia terapéutica para los participantes. Sin embargo, la multiplicación de las *personalizaciones* acaba destruyendo su eficacia estética. Y al destruir su eficacia estética destruye también su eficacia política. Por otra parte, ni siquiera garantiza la manifestación de la singularidad, pues si se pierde la capacidad de enunciación colectiva, ninguna singularidad podrá tampoco ser enunciada. Lo que es eficaz como “gran pedagogía” se demuestra destructivo en el ámbito de la “pequeña pedagogía”. ¿Debemos soñar que vivimos en un mundo revolucionado dónde nos es dado entregarnos al ejercicio

de la “gran pedagogía” y prescindir completamente de la eficacia estética (y de la política)? ¿O debemos suspender parcialmente nuestras fobias morales para, reconociendo la realidad, procurar tal eficacia?

Educados en el rechazo a la repetición fordista y a la masa totalitaria, prevenidos contra héroes y jerarquías, nos olvidamos de que en nuestras sociedades ya no existen ese tipo de fábricas ni existen tampoco los territorios que permitían la identificación de las masas, pero sí dispositivos que perpetúan el poder de unas cuantas familias (naturales y *políticas*). Los dispositivos de poder jerárquicos sólo pueden ser combatidos mediante la participación en dispositivos de empoderamiento de las multitudes. Las multitudes se constituyen en la unión de las singularidades, que no hablan dramáticamente (con voces privadas), sino performativamente, en los modos de la manifestación. Los individuos sólo devienen cuerpos singulares en el interior de dispositivos de participación, pues fuera de ellos el individuo es inerte ante los dispositivos de control. Los dispositivos de disenso se activan como dispositivos de empoderamiento a condición de que los cuerpos singulares practiquen el acuerdo, la repetición y las reglas consensuadas. Y de que acepten la excepción. La excepción es la garantía de que en el dispositivo siga dominando la vida sobre la máquina (la excepción es también necesaria para que siga siendo posible pensar lo artístico, puede que también lo político). Pero la “excepción” sólo es posible en la repetición. Más le valdría a Koch aceptar la excepcionalidad de Fatzer y a Fatzer no olvidar que él tampoco podría sobrevivir sin los muchos que aceptan su excepción.

José Antonio Sánchez

Vitoria, Madrid, julio 2015