

# Urdimento


REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Condiciones para una teoría por venir, o la teoría después de la teoría, o las potencias del tiempo

Óscar Cornago

Para citar este artigo:

CORNAGO, Óscar. Condiciones para una teoría por venir, o la teoría después de la teoría, o las potencias del tiempo. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573102512024e0101

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



## Condiciones para una teoría por venir, o la teoría después de la teoría, o las potencias del tiempo

Óscar Cornago<sup>1</sup>

### Resumen

Partiendo de la dimensión temporal puesta en juego por la pregunta por la teoría, este estudio apunta a la temporalidad del hecho escénico como una potencia crítica. Para ello, dado que la teoría como la escena empieza con una mirada, se buscaron miradas desde la filosofía hasta la performance, pasando por el teatro dramático y las intervenciones escénicas, que sirvieran de guía en esta búsqueda. Estas miradas se analizan como operaciones en el tiempo en torno a una constelación de términos como cesura, superposición, coexistencia, soplo, desdoblamiento, cruce o metamorfosis, presentados aquí como condiciones para una teoría por venir.

**Palabras-clave:** Performance. Modernidad. Tiempo. Ecología. Antropoceno.

## Conditions for a theory to come, or theory after theory, or the powers of time

### Abstract

Taking advantage of the temporal dimension open to the question about theory, this study started from the temporality of the scenic event as a critical power. Taking into account that theory, like the scene, begins with a look, views were sought from philosophy to performance, through dramatic theater and stage interventions, which have served as a guide in this search. These views are analyzed as operations in time around a constellation of terms such as caesura, superposition, coexistence, breath, unfolding, crossing or metamorphosis, presented here as conditions for a theory to come.

**Keywords:** Performance. Modernity. Time. Ecology. Anthropocene.



## Condições para o surgimento de uma teoria, ou a teoria após a teoria, ou os poderes do tempo

### Resumo

Partindo da dimensão temporal posta em jogo pela questão da teoria, este estudo aponta para a temporalidade do acontecimento cênico como potência crítica. Para isso, dado que a teoria diz que a cena começa com um olhar, buscou-se olhares desde a filosofia até a performance, passando pelo teatro dramático e pelas intervenções cênicas, para servir de guia nesse estudo. Essas visões são analisadas como operações no tempo em torno de uma constelação de termos como cesura, superposição, coexistência, respiração, desdobramento, cruzamento ou metamorfose, aqui apresentados como condições para uma teoria que está por vir.

**Palavras-chave:** Performance. Modernidade. Tempo. Ecologia. Antropoceno.

---

<sup>1</sup> Beca posdoctoral en el Instituto de Ciencias del Teatro de la Universidad Libre de Berlín. Doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid en Filología Hispánica. Es investigador del Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid.  [oscarcornago@yahoo.com](mailto:oscarcornago@yahoo.com)  
 <https://orcid.org/0000-0002-3660-6392>



## Introducción

No se propone aquí la teoría como un tipo de discurso sobre algún aspecto formal, época o corriente, sino como una operación desplegada en el tiempo. La finalidad es la apertura de un lugar de reflexión, un medio que implica una diversidad de actores y puntos de vista, una manera de situarse y mirar alrededor, un espacio para la escucha y la intervención en un entorno complejo y cambiante; más que de una teoría sobre el teatro, se trata aquí de la teatralidad de la teoría, de su puesta en escena y funcionamiento como dispositivo de investigación. Pero no es este tampoco el objetivo, sino en todo caso el método para llegar al objeto último de esta búsqueda que son las condiciones para una posible teoría en un tiempo por venir, que estudiaremos a partir de una serie de miradas. La finalidad de estas condiciones, que podemos sintetizar en torno a los términos/acciones: cesura, discontinuidad, soplo, juego y metamorfosis, es hacer posible el ejercicio de la teoría como una práctica de aprendizaje en movimiento, una manera de estar y no estar en nuestro tiempo, un movimiento de suspensión como estrategia frente a una cultura de la aceleración y una economía de los resultados y las lógicas binarias, de la discriminación y los extremos.

Este estudio se divide en una serie de miradas de las que se deducen estas condiciones. Cada una de ellas se desdobra a su vez como reflejo de aquello que están mirando. De este modo, sujeto y objeto, el que mira y lo que mira, cuerpo e identidad, reflexión y percepción, se muestran como posiciones en movimiento que se distancian, se cruzan y confunden. Las miradas en cuestión son la de un poeta, Ósip Mandelstam, dirigida a un tiempo de revoluciones en pleno años 20 del siglo XX en la Unión Soviética; un filósofo/creador (Gilles Deleuze) que observa la obra de un dramaturgo y director italiano de los años 70 (Carmelo Bene); un actor/personaje/autor (Hamlet/Heiner Müller) que mira su historia y su pasado; una máquina/animal/sonido (Teatro Ojo) que mira a lo lejos, que es también lo que hay más cerca; y un espectador/teórico/artista que observa de cerca la obra que ya realizó o que está realizando (Jaime Vallaure). Todas ellas se interrogan por la cualidad de los medios, del tiempo, los cuerpos y materiales para situarse en su momento, frente a un tiempo que está pasando y una historia que ya pasó. Aunque



están dispuestas siguiendo una cierta secuencia, pueden leerse en cualquier orden.

## La teoría y el tiempo, o el problema de la contemporaneidad

Politemporalidad. Todos somos de distintos tiempos a la vez. Ninguna actividad es homogénea desde el punto de vista de su temporalidad.  
(Bruno Latour, 2007, p. 113)

Mirar al tiempo, a nuestro propio tiempo, personal, histórico, geológico o ancestral, supone abrirse a un juego de desdoblamientos en el que no hay posiciones fijas, sino, como afirma Latour ya a comienzos de los años 90, relaciones entre seres, superposiciones, distancias y confluencias. Pero, por otro lado, si algo caracteriza la actualidad, también en el ámbito de la teoría, es un régimen económico que determina una manera de entender el tiempo en términos de aceleración, inmediatez y urgencia, incluida la urgencia de compromiso con un tiempo por venir, que es la otra cara de una obsesión por cerrar los pasados tan pronto como han ocurrido. Esta maquinaria de ordenación del tiempo funciona como un eficaz mecanismo de establecimiento de límites y exclusiones, de lo que cuenta y lo que no cuenta en ese aquí y ahora. El resultado es que nada puede ser fuera de esa inmediatez que señala también su inevitable obsolescencia, olvido, sustitución por una nueva producción (de novedad).

Ahora bien, sabemos que este enfoque, a pesar de la apariencia con la que se impone, es de todo menos nuevo, antes bien lo podríamos considerar como aquello que fundamenta y sostiene dicha temporalidad sobre su propio anacronismo; un anacronismo, en el sentido de falla temporal que nos da también, paradójicamente, las llaves para abrir este planteamiento a otras temporalidades y modos de actuar.

Cómo responder entonces a esta demanda de actualidad e inmediatez, de presencia y presente, sin por ello convertirse en un elemento más de una maquinaria de producción que desecha las cosas tan pronto como las utiliza. Para discutir la pregunta por la contemporaneidad, que en definitiva es la pregunta por el tiempo presente, por la actualidad, Giorgio Agamben recupera un poema de 1923 de Ósip Mandelstam, “El siglo”, en el que se despliega esta mirada. El autor ruso, que vivió el auge y declive de la revolución soviética, de la que finalmente fue

víctima, asesinado en un campo de detención una década después, apunta directamente a la cesura entre dos tiempos: “Siglo mío, bestia mía, ¿quién podrá / mirar en tus ojos / y soldar con su sangre / las vértebras de dos siglos” (apud Agamben, 2011, p. 19). Pero estos dos siglos, como explica el filósofo, no son solo el siglo XIX y el XX, sino el siglo personal, el tiempo de la vida, y el siglo histórico y colectivo, el tiempo oficial.

Esta cesura entre cuerpo y sujeto, percepción y política, explica que ser contemporáneo, siguiendo a Agamben (2011), tenga que pasar por una falla, falta o retraso al que por otro lado no podemos faltar; “ser puntuales en una cita a la que solo es posible fallar”, dice Agamben (2011, p.23). Estar presentes, ser contemporáneos, y en el caso de la teoría ser actual, supone entonces poner en juego no solo la actualidad, las evidencias, lo visible, sino la inactualidad, el anacronismo, las oscuridades; oscuridades que Agamben, siguiendo la explicación astronómica de un universo en expansión, define como astros que se están alejando y cuya velocidad impide que la luz llegue. Una teoría contemporánea sería entonces esa que percibe “en la oscuridad del presente esa luz que trata de alcanzarnos y no puede” (Agamben, 2011, p. 23). Es desde estos tiempos intermedios, pasados, inestables, que es posible seguir atendiendo a esa cita con el presente.

Plantear hoy la pregunta por la teoría conduce en este sentido a destapar las temporalidades de la misma teoría y de aquello con lo que se construye, en nuestro caso, el teatro, entendiendo este término no solo como un género histórico, sino como una herramienta abstracta con un carácter esencialmente temporal y por ello cambiante.

A diferencia del hecho teatral, que implica la materialización de esta abstracción en un espacio y circunstancias concretas, la escritura teórica tiende a ignorar las huellas de su contingencia en beneficio de su autoridad. El borramiento del lugar desde el que se construye potencia su capacidad colonizadora, su deseo de proyectarse a través de una escritura autorizada más allá de su presente. Descolonizar la teoría empieza por el reconocimiento de su vulnerabilidad, de lo incierto de un momento de enunciación que solo puede sostenerse en relación con otros momentos, lugares y circunstancias de enunciación, de miradas o



puntos de vistas.

## Por una teoría menos, o la teoría como práctica en el tiempo

En 1977 Gilles Deleuze escribe una introducción al *Ricardo III* de Carmelo Bene, “Un manifiesto menos”, o una introducción menos, podríamos decir, pues lo importante no es el sustantivo, sino la operación de la resta, que remite a su vez a la primera de las obras que integran la trilogía del actor, director y dramaturgo italiano, *Un Hamlet menos*. En su texto, Deleuze explica el sentido de esta resta con respecto a un modelo teatral fuertemente identificado todavía en aquel momento con el texto, la trama y los personajes. Sustraer un elemento a esa maquinaria, presentada como un mecanismo de ordenamientos y jerarquías, implicaba dejarla coja, hacer que se tambaleara. La operación abre un territorio de experimentación, cuyo sentido se planteaba, entonces, como crítica de un horizonte cultural que hoy, según nos situemos, nos puede parecer ya pasado.

Ciertamente, ese teatro dramático nunca fue el único modelo teatral, pero el discurso crítico de los dos últimos siglos lo utilizó como horizonte de análisis para articular las críticas de la modernidad; una modernidad producto también de la maquinaria política de inclusiones y exclusiones de Occidente. Esta historia con todas sus críticas, resistencias y oposiciones la conocemos bien, y también la inmovilidad a la larga de este tipo de planteamientos binarios, en los que se modifica el valor de los extremos, pero el funcionamiento básico de un sistema de jerarquías y dominación se mantienen. Deleuze sortea este riesgo a través de un modelo dinámico donde lo importante no son los polos, sino su devenir, los movimientos y trayectorias, aquello en que se *trans-forman*. Emancipar la teoría de los planteamientos duales implica tomar distancia frente a los modelos lineales en términos de superación, rechazo u oposición, para desplegar espacios donde lógicas, actores y temporalidades distintas coexisten.

Estamos habituados a que el teatro se defina por su carácter espacial, es decir, como lugar de la mirada frente al actor. Esta operación, que Morton (2019, p. 63) calificaría como *agrilogística*, una lógica que remonta a los comienzos del Antropoceno con la agricultura hace 12.000 años, no deja de tener algo de colonial, como denuncia el autor: “El concepto de espacio fue siempre una máquina de



presencia constante para que las cosas pareciesen sólidas y coherentes, para que fuesen más fáciles de colonizar, esclavizar y saquear. La presencia constante formaba parte de un ceremonial antropocéntrico de colonización” (Morton, 2019, p. 27). La arquitectura de los grandes espacios escénicos a partir del siglo XVIII, no por azar estrechamente identificada con la consolidación de las identidades nacionales, hace patente la utilidad del teatro como herramienta de colonización.

Frente a esta dimensión espacial, el teatro debe entenderse también como un fenómeno que ocurre en distintos tiempos a la vez, no solo en el de la actuación, sino en el antes y el después de la obra: tiempos de fabular, de idear e imaginar, de ensayar y probar la obra por venir, o tiempos para la memoria, el análisis o la actualización de obras pasadas. El tiempo se convierte en una potencia, activa no solo en el durante, sino también en el antes y después de la obra.

Es en este sentido que podemos afirmar que el teatro siempre ocurre de algún modo después del teatro, y por extensión la teoría después de la teoría. Esto es especialmente evidente en el caso del Ricardo III de Bene, que viene lógicamente después del texto de Shakespeare y a su vez antes que la adaptación que Georges Lavaudant hará del trabajo de Bene en 1979, que a su vez volvió a montarse con motivo de la muerte de este en el 2002. Esta dimensión temporal explica el carácter repertorial de las artes escénicas en la que las obras perviven como potencia más allá del momento de su realización. La importancia de estas temporalidades explica el predominio que en un momento dado va a adquirir el texto dramático por encima incluso de su realización escénica. Que esto haya podido ocurrir y en muchos casos siga ocurriendo nos habla de esta capacidad de pervivencia.

Antes que identificar el teatro con un arte del presente y la presencia, hay que identificarlo entonces con una potencia por venir, una potencia inscrita en las relaciones, cuerpos, espacios y objetos en los que ya está inscrita la posibilidad de una trama. El borramiento de estos tiempos se corresponde con una economía de las obras, las acciones, los resultados, característica del capitalismo, que busca picos de visibilidad en detrimento de los restos, los medios, lo de antes o lo de después, que queda a la sombra.

A diferencia de la convivencia, que ha centrado gran parte del debate contemporáneo, la coexistencia, término central en las ecologías oscuras de Morton, es antes que nada coexistencia de temporalidades en las que entran en juego otro tipo de vidas, saberes y materiales. Frente a la puesta en juego de lo subjetivo y emocional que implica el término convivencia, la coexistencia supone tiempos, sensorialidad, materialidades y extrañamiento, un medio a distintas escalas en el que el sujeto humano pierde el centro.

### Teoría y revolución: Mi drama, si hubiera tenido lugar<sup>2</sup>

*Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, puede entenderse como la puesta en escena de una cesura, un intermedio o discontinuidad temporal que funciona como una maquinaria centrífuga tanto a nivel dramático, como por el lugar y la influencia que ha tenido en la historiografía teatral del siglo XX. Esta cesura se construye a partir de una mirada que implica una toma de conciencia de la separación entre cuerpo y sujeto, presente y pasado, realidad e imaginación. Esta conciencia se redobra por el hecho de tratarse de un actor que se presenta desde su incapacidad para seguir actuando. Ese personaje sin actor, personaje fantasma, no puede ser otro que Hamlet, paradigma del personaje dramático, al que se llega tras un pacto con los muertos, con el pasado, o los regresados de ese pasado, incorporado en el fantasma del padre a quien jura venganza.

La cesura abre el tiempo de la escena, irreal, doloroso e incierto, un diálogo con los fantasmas que define lo teatral. Este umbral surge entre lo que el personaje/Hamlet/actor tiene a sus espaldas, las ruinas de Europa y con ellas del propio teatro, las ruinas de la actuación como proyección de la voluntad de un sujeto, y lo que está por venir, pero que ya está ocurriendo, la tragedia en medio de las ruinas. Entre el **ya no** y el **todavía no** se despliega el medio de la escena, los cuerpos y la historia. Si la teoría empieza con un punto de vista, un lugar desde el que mirar, entonces empieza también, si adoptamos como guía la mirada de Hamlet/Müller, con el corte, la cesura, el intervalo, los fantasmas, la suspensión.

La obra es de 1977, casualmente el mismo año en que Carmelo Bene hace su

---

<sup>2</sup> La cita completa en el original en alemán sería: "Mein Drama, wenn es noch stattfindet würde, fände in der Zeit des Aufstands statt" (Müller, 2001, p. 550). (Traducción nuestra.)



*Ricardo III*, trabajos que se convertirán en referencias para una escena que, como supo ver Deleuze, estaba engrasando sus capacidades como maquinarias del tiempo, brújulas para orientarse en la historia. En los dos casos se trata de actores que trabajan a partir de una relación de conflicto con su condición de actores/personajes.

En el caso de Hamlet/Müller la negación de la interpretación, que apunta indirectamente a la performance, se convierte en un eje temporal en torno al cual se condensa este texto de apenas 10 páginas con el que el autor quiso reducir la tragedia por antonomasia a su expresión mínima. De este modo, a medida que avanza la maquinaria dramática, o anti-dramática, la cesura gana en complejidad con la superposición de distintas temporalidades. Al pasado inicial del personaje, de la historia, del teatro, “Yo fui Hamlet”, le sigue el presente de la negación de esa historia, “Ya no soy Hamlet”, el abandono del personaje y la escena dramática; pero a ese presente no le sigue, como podría esperarse, un futuro, lo que el actor hará en el tiempo por venir, sino una subordinada condicional que expresa un potencial, es decir, lo que podría pasar si ese tiempo, condicionado, llegase a darse; y ese tiempo, continúa diciendo el texto, sería el tiempo de la revolución, una potencia ligada a una posibilidad política.

Resulta significativo que esta parte de la obra, a pesar de situarse en ese tiempo imaginario de lo que podría ser, es a su vez la parte más extensa, cuando poco antes del final la utopía se hace presente de la mano del deseo y la imaginación a través de un tiempo escénico en el que las cosas pueden ser aún sin llegar a ser, acontecer como una pura potencia, un movimiento colectivo, que aun sin llegar a ocurrir en la lógica lineal de la historia, no deja de tener lugar. Ese es el tiempo también de la revolución, de todas las revoluciones, antes de que la palabra, la ley y la representación vuelvan a fijar un orden.

Mientras este tiempo/relato potencial de la revolución se despliega, el presente del teatro dramático y la interpretación actoral continúa su proceso de desintegración. Entran los utileros para colocar un decorado que, como se dice en el texto, ya no le importa a nadie, un monumento a los grandes hombres de la patria; a continuación, traen tres televisores y un frigorífico, que dejan en el escenario indiferentes a lo que está ocurriendo, que ya no es el drama, sino la

imposibilidad del drama, la imposibilidad del teatro. De esta introducción de lo real material, cuya otra cara será la performance, lo real físico, nos hablan estos aparatos cargados de cotidianeidad, cuya utilidad los colocaba al margen, al menos en ese momento, del mundo teatral. Desde entonces veremos cómo la escena se irá llenando de este tipo de electrodomésticos como un signo de realidad que desafía la idea de decorado y ficción; un desafío que el teatro no tardará en naturalizar.

*Máquina Hamlet*, que adquiere fama mundial a partir de la puesta en escena de Robert Wilson de 1986, es una de las referencias iniciales del concepto de teatro posdramático, acuñado dos décadas más tarde (Lehman, 2013). La construcción de este término como superación del teatro dramático explica sus limitaciones como perspectiva de análisis o instrumento de periodización al ponerlo en referencia a un horizonte teatral tan amplio históricamente como reducido teóricamente. Sin embargo, como en el caso de Bene, la desintegración de un modelo teatral, convertido en objeto de un movimiento centrífugo, ofrece también los medios para entender esta operación no como negación, sino afirmación y apertura, dispersión y transformación.

La potencia de esta maquinaria se irá dejando sentir de muy distintas maneras a lo largo de las décadas siguientes descubriendo nuevas posibilidades para el teatro y la teoría, no en términos de estilo, crítica o periodización, sino de modos de entender la práctica escénica/teórica como proceso abierto de aprendizaje y experimentación situado en el tiempo a través de una trama de actores/aliados a distintos niveles.

Las puestas en escena de *Máquina Hamlet* se multiplicaron a lo largo de los años 90 a modo de celebración de unas exequias de un tipo de teatro y un modo de hacer la historia que, sin embargo, mirando hoy hacia atrás, diríamos que no han dejado de estar ahí. La puesta en escena de *Periférico de Objetos en el Callejón de los Deseos* en Buenos Aires en 1995 con muñecos manipulados por los actores en la oscuridad de un reducido espacio fantasmal fue una de la más icónicas en el panorama latinoamericano. Pero las direcciones que se fueron abriendo desde los años 70 a partir de la dramaturgia de Müller fueron muy distintas; valga a modo de muestra el trabajo de São Jorge Variedades, *Quem não sabe mais quem é, o*



*que é e onde está precisa se mexer*, realizado en el 2009, que se iniciaba justamente con un recorrido por las calles de Barra Funda en São Paulo retomando aquel tiempo potencial de la revolución, que como se dice con el texto, debía empezar con un paseo a contracorriente.

### Cosmologías y colonialismos: soplos, balidos, trenes y dioses

La siguiente mirada no es de un actor humano, sino de un muñeco, un autómatas. Como en el caso del Actor que interpreta a Hamlet, no se trata solo de una mirada, sino de una situación, un paisaje de fondo, un tiempo sostenido en el que se despliega una heterogeneidad de actores. Si en *Máquina Hamlet* el fondo lo ocupaban las ruinas del teatro, los restos de una historia, la del socialismo, en *Volverse negro*, de Teatro Ojo, pueden entenderse como los restos de un ecosistema atravesado por los colonialismos históricos y los más actuales derivados del capitalismo. *Volverse negro* nombra ya desde el título un devenir, retomando la terminología deleuziana, un proceso o práctica de supervivencia, una operación de desplazamientos y metamorfosis, que funciona también como invocación de otros fantasmas, de otras ausencias.

La imagen resulta extraña, representa a un niño tocando la flauta en la cornisa del conjunto conventual de los agustinos, el recinto histórico del siglo XVII que alberga el Centro de Artes de Guanajuato de México. El trabajo se propone a modo de intervención en la ciudad de Salamanca en el 2020, en medio de los confinamientos y la pandemia por el coronavirus, lo que explica también el formato digital en el que se registra y expone el trabajo a través de una página web *volverse negro.mx*. Dentro de la discusión de los modos temporales que estamos desarrollando aquí, la pandemia supuso un momento fundamental de reflexión; el mundo, tal y como lo conocíamos, quedó suspendido temporalmente para dar lugar a otras posibilidades de mundo, otros mundos entre medias, ensayos e improvisaciones al margen del mundo real. El trabajo de Teatro Ojo explora estas otras temporalidades como posibilidades de intervención en un entorno inmediato y remoto, presente y ausente.

Esta doble sensación de distancia y proximidad es lo que se siente al ingresar



en la página del proyecto *volverse negro.mx*, lo primero que se percibe y lo que permanece a lo largo de todo el recorrido, no es una mirada, tampoco una imagen o una acción, sino un sonido de aire, persistente y discontinuo que produce una sensación de algo que está transcurriendo; sensación a la que contribuye de un modo distinto el reloj que se activa al entrar y que nos informa del tiempo que llevamos conectados a la página, el tiempo que llevamos escuchando, presentes o ausentes frente al fondo gris de una pantalla en la que figura también el nombre del centro de artes junto a la fecha actual y las coordenadas de su ubicación geográfica; por último, entre medias de este espacio/tiempo sonoro, aparecen y desaparecen unos pequeños dibujos cada vez que hacemos click en algún punto de la pantalla.

Los insectos y la mirada, el paisaje, los balidos y las palabras van apareciendo a medida que se avanza hacia abajo por la página. Entonces se descubre el paisaje de fondo y la figura del niño en primer término con la mirada suspendida en el horizonte de la ciudad que se extiende indiferente a sus pies. A lo lejos se divisan las columnas de humo y fuego de las chimeneas de la mayor refinería de petróleo del país, insignias de la ciudad y orgullo del Estado. Este enorme complejo industrial es la causa no solo de la tremenda contaminación del aire y el olor a petróleo que inunda toda la región, sino también de la degradación del tejido social y la violencia causada por la economía sumergida en torno al negocio del petróleo. La figura ha sido realizada con cera siguiendo una tradición local, y está habitada por abejas y otros insectos. Junto a ella hay otro artefacto que suena, como una suerte de acordeón, accionado igualmente por el aire.

Teatro Ojo es un colectivo ubicado en el DF y reunido en torno a Héctor Bourges. Se forma en el 2002 en el ámbito teatral, pero pronto evoluciona hacia trabajos de intervención en lugares específicos y en formatos muy distintos. Esta trayectoria permite hablar incluso en un sentido literal de un teatro después del teatro en el que sin perder una mirada escénica se han ido incorporando modos de encuentro, de acción y exposición, y formas de poner en circulación los materiales respondiendo a las circunstancias y contextos de cada lugar y proyecto.

El soplo es el principio que da vida al trabajo, cobrando así su sentido originario como acción que anima un organismo poniéndolo en movimiento; el



soplo es el *pneuma*, hálito, ánima o espíritu de cuerpo. Pero este cuerpo no es el cuerpo individual de un actor-sujeto, sino un cuerpo colectivo resultado del intercambio entre una heterogeneidad de actores. La finalidad última de este tejido de relaciones sostenido en el tiempo es difícil de determinar, como si tuviera un fin secreto o se tratara de una *conspiración*, en el sentido literal de respirar con los otros, donde lo importante no es lo que hace cada uno, sino la trabazón y las dependencias entre mundos distintos.

El niño flautista nos haría pensar en aquel autómatas jugador invencible de ajedrez del que nos habla Walter Benjamin (1973) en la primera de sus tesis sobre la historia como alegoría del modelo occidental de historia. Ese enano, que es un jugador invencible al ajedrez, es la teleología que guía la historia en función de un fin, dice el filósofo, y ese fin es ganar la partida (de la historia). El flautista y el ajedrecista comparten el mismo gesto de ausencia característico del autómatas, pero se diferencian claramente por aquello que los mueve: mientras el jugador esconde a un profesional del juego (de la historia), el niño contiene un panel de abejas entre otros insectos que habitan en su interior. Donde antes estaba la teleología, los fines, ahora hay un ecosistema, los medios.

La finalidad queda *suspendida*, lo que puede entenderse, como se dice en algún momento del texto en *Volverse negro*, como un «acto fallido», comparado en este sentido a los predicadores evangélicos que en la plaza frente al centro de artes gritan el nombre de dios, aunque no haya nadie escuchando. ¿Qué sentido tiene hacer una obra que no llega a verse desde la calle, una obra que no requiere de espectador? ¿Para quién se hacen las obras? Preguntas que resuenan igualmente en el ámbito de la teoría.

La suspensión supone una percepción no dirigida. Su movimiento es a la vez de concentración y dispersión, concentración en los detalles y dispersión en el espacio, detención y errancia, como el sonido entrecortado de la flauta. La disposición de los materiales insiste en su condición fragmentaria y cíclica, ordenada y caótica, algo que también ocurría en *Máquina Hamlet*.

El soplo crea un ritmo, una cadencia, que organiza la obra como una espiral. La narrativa crece de forma laberíntica dispersándose en voces que por momentos



convergen en una retahíla ininteligible; un ritmo *in crescendo* que se termina confundiendo con el zumbido de los insectos, el sonido de los trenes, el balido de las ovejas, el silencio. Los motivos, referencias y sonoridades saltan de una escala a otra, cuestionando las fronteras lógicas. Paisaje, mito y naturaleza se entrelazan en una textualidad sonora y visual que crece en torno a una serie de motivos recurrentes, como el valle, las columnas de humo, el tiempo y el petróleo, el aire, las ovejas y las abejas, robots y replicantes, trenes y humo, espejos humeantes, sacerdotes aztecas, balidos e instrumentos de viento, la banda municipal y el coro de niños, expiración e inspiración, instrumentos de viento cada tarde en los balcones durante la pandemia, agonía y muerte, el Cristo Negro de Salamanca, el negro de los esclavos, el color como una forma de ausencia, teatro y supervivencia, Tezcatlipoca, el dios negro de los nahuas, el negro sobre negro de Malévich, la contaminación, el aire.

Lo que se cuenta no tiene un principio ni un fin, sino que crece por los medios; podría haber empezado antes, con el primer soplo de aire y continuar hasta el final de los tiempos. Este juego de temporalidades adquiere una resonancia mítica, como si el trabajo se dirigiera no solo a los posibles visitantes, sus contemporáneos, sino a otras personas o replicantes, épocas y paisajes que ya no están o que todavía no han llegado. De fondo late una posibilidad oscura de supervivencia, para la que se invocan siglos de historia, saberes e invenciones.

La teatralidad de *Volverse negro*, no muy distinta en este sentido a *Máquina Hamlet*, puede entenderse, al igual que la teoría, como un archivo en el que se componen y descomponen los restos de algo que ya pasó y sin embargo sigue pasando. Estos restos, supervivientes de otras extinciones, son invocados por los materiales expuestos como restos de la intervención en un lugar en el que probablemente ya no quedan trazos de esa obra.

*Volverse negro* es un gesto mínimo convertido en acto de supervivencia. La supervivencia implica cambiar de forma, nacer en el cuerpo de otro para dejar el que ya teníamos, no ser más gusano, pero todavía no mariposa, o en términos de Deleuze, devenir negro, animal, robot, polen, aire. Es en este sentido que Coccia (2021) llega a la metamorfosis como principio que da continuidad a todo lo vivo: “La metamorfosis es a la vez, por una parte, la fuerza que permite que todo viviente



se despliegue en varias formas de manera simultánea y sucesiva, y, por otra, el aliento que permite que estas formas se conecten entre sí, que pasen de una a otra” (Coccia, 2021, p. 22).

### La obra y el artista: desdoblamientos

Esta es la mirada de un espectador sobre un artista que a su vez observa con fijación su propia obra, que no consiste únicamente en el objeto, dibujo, instalación, que está mostrando y al que mira con cierta obstinación, sino en el momento de hacerlo y hacerse público, en la situación que se crea frente a ese grupo de personas del que forma parte el espectador del que parte esta mirada, o encadenamientos de miradas, rescatadas ahora como condición para una teoría por hacer. Esta condición se refiere aquí a un juego de desdoblamientos a lo largo de un bucle que no deja de volver al punto de partida, al lugar de la mirada, que es siempre el mismo y distinto, contingente y situado.

La obra en cuestión es *El desdoblamiento*, un trabajo de Jaime Vallauré presentado como exposición en La Casa Encendida de Madrid a finales del 2014 (La Casa Encendida, 2024). Revisando la documentación sobre el trabajo, el espectador se sorprende al reconocerse en el vídeo que el centro cultural hizo a modo de documentación y que puede consultarse también en el sitio web del artista (La Casa Encendida 2014; Vallauré, 2023); ahí se ve fugazmente entre el público reflejado en ese otro yo, que regresa tiempo después a través de aquella imagen, de aquel momento, en los que se descubre más joven, pero con un gesto entre sonriente y reflexivo que no le deja de resultar familiar. Imposible saber ahora en qué estaría exactamente pensando, pero posiblemente aquel gesto tuviera ya entonces algo que ver con estas discusiones teóricas, quizá en torno a lo que podría venir después de la performance, deduce por el momento de la obra y el tema de un artículo que escribió por entonces, en el que trataba también un trabajo de Jaime Vallauré como parte de Los Torreznos y que fue publicado casualmente en esta misma revista (Cornago, 2016). Pero esto no sería —se dice el espectador— más que una proyección bastante forzada desde el presente, una proyección que no pasa todavía por aquel momento de *desdoblamiento* del que trataba la obra y que de algún modo debió afectar no solo a nuestro espectador,

sino a aquella teoría por venir, entendida también como una manera de mirar y desdoblarse en el tiempo, reconociendo y desconociendo aquella imagen de él mismo.

En cualquier caso, probablemente lo que tuviera entonces en la cabeza sería una sensación más bien borrosa, inmediata y menos conceptual que una reflexión acabada sobre la suerte de la performance; con seguridad aquel gesto tan solo respondía a la excitación por el extrañamiento producido por un tipo de trabajo que no esperaba de un creador cuya obra, al menos en su línea más performativa, había seguido con interés. Pero esto que estaba viendo, decididamente, o era distinto o pertenecía a otro momento.

Vallaure es un artista multidisciplinar con sede en Madrid. Su trayectoria se inició a comienzos de los años 90 en el ámbito de la performance y los experimentalismos conceptuales. Desde entonces su producción ha pasado por formatos, medios y lenguajes distintos, como vídeo, dibujo, collage, la edición, y aunque se ha presentado a menudo en espacios teatrales, sobre todo y de forma creciente a partir de los 2000, no sería justo identificarlo como creador escénico, dramaturgo, actor o director, aunque su actividad artística participa en gran medida de todo ello. En todo caso, lo que se ha mantenido desde los inicios es el espíritu de la performance y una forma de trabajar desde la inmediatez del hacer, el cuerpo, la acción y la experiencia, y posiblemente es desde esta inquietud (performativa) que hay que entender la voluntad experimental que anima su trabajo.

Con Los Torreznos, formación que crea junto con Rafael Lamata en 1999 y con la que reciben un amplio reconocimiento más allá del ámbito de la performance, introducen ya un claro desplazamiento hacia la escena, pero la acción física, rítmica y conceptual seguirá siendo el eje de construcción (AA.VV., 2014). *El desdoblamiento* avanza en una dirección en cierto modo comparable, pero claramente distinta. La escena funciona como un medio para modular la relación del artista con su obra. De este giro hacia uno mismo nace el teatro, y en cierto modo también la teoría, aunque en este caso no se trata del teatro o la teoría como un fin al que se quiera llegar, sino de un uso más bien instrumental o accidental.





Este trabajo consiste efectivamente en una serie de desdoblamientos, no solo de las hojas de papel dobladas una y otra vez hasta reducirlas a su mínima expresión que formaban parte de la exposición, sino los desdoblamientos de la propia exposición consistente en una y varias cosas al mismo tiempo. Por un lado, se trata de un recorrido guiado por dicha exposición, pero este recorrido supone tanto una dramaturgia performativa de la misma exposición, que es el encargo inicial que le hace la institución, como un trabajo de mediación no solo de la exposición, sino por extensión de la propia institución. La dimensión pedagógica no ocupa, como se entiende a menudo, una posición secundaria con respecto a las otras dos, recorrido y exposición, performance y obra plástica, hasta el punto de que sería difícil separarlos; cada una hace posible que existan las otras, por lo que finalmente podría considerarse toda la obra como una extraña operación teatral de desdoblamiento y multiplicación, una obra con varias caras superpuestas, como si de un cubo mágico se tratara.

La propuesta no se presenta con pretensiones de gran obra. Su tono menor, como si fuera una especie de juego, experimento o complot, disimula la complejidad de la construcción. Es parte de la teatralidad de toda la presentación. Todo resulta cercano, cálido, y al mismo tiempo raro y teatral. De este modo, el recorrido no se inicia en una sala o espacio de la institución, ni tampoco en la entrada central del edificio, sino que el artista, vestido con una bata blanca, recibe a un reducido grupo de público integrado por no mucho más de una decena, en un pequeño acceso lateral utilizado únicamente por los trabajadores del centro. Ahí comienza una deriva por los sitios más recónditos del edificio, pasillos estrechos, sótanos, falsos techos, ascensores, oficinas, salidas de emergencia, llamando la atención hacia rincones en los que difícilmente se hubiera detenido la mirada. En estos lugares insospechados aparecen las obras objeto de la exposición, obras no siempre evidentes que de otro modo hubieran pasado inadvertidas, como chicles pegados en el techo, calcetines enrollados dispuestos en estanterías, pequeñas montañas de pelusas, armas hechas con plásticos reciclados, o simplemente ángulos y perspectivas desde los que se descubren dimensiones imprevistas sobre el espacio, la realidad y la institución.

El guía hace pensar en un habitante solitario y obsesivo de un submundo que

podría ser el submundo del arte, de la institución, o de su propia vida. Por la relación que se plantea, se diría que el trabajo no se hace para el público, sino con el público, y que su mirada/presencia es un elemento más de un escenario con varias caras construido frente a un tercer ojo, encarnado en la institución, el arte, la historia o alguna otra construcción de la conciencia pública.

La estructura de la obra, se dice en la presentación, “explica una manera de afrontar la creación” (Vallaure, 2023); posición que podemos rescatar para el campo de la teoría en cuanto no solo un resultado, sino un modo de afrontar una actividad. Esta intención pedagógica y autorreflexiva articula la dramaturgia de un teatro/presentación que funciona en relación, pero sin perder una cierta autonomía, con las obras expuestas; incluso podría pensarse la exposición como una suerte de ficción para sostener la obra, pero también lo contrario. El guía no escatima recursos para aclarar los misterios de las piezas expuestas o de la propia institución. Pero las explicaciones, lejos de resolver los misterios, se sumerge en ellos sin renunciar a la pedagogía, sino al contrario, tratando de ser todavía más claro.

La credibilidad de este entramado queda *lógicamente* en suspenso, pues es la propia lógica que delimita y separa cada uno de estos campos, como la exposición, el arte o la institución, o en otro orden de cosas, teoría y práctica, arte y conocimiento, la que se diluye y confunde. Pero la sorpresa de aquel espectador no estaba causada por este carácter híbrido del trabajo, algo a lo que seguramente estaba acostumbrado, sino por algo tal vez menor o meramente instrumental, aunque probablemente relacionado con lo anterior, que era la función del teatro dentro de esta maquinaria expositiva, pedagógica y performativa. Eso sería lo que se le escapaba. Dónde empezaba y acaba el teatro dentro de este espacio de tierras movedizas.

Este trabajo no fue un caso aislado de experimentación con lo teatral en la obra de Vallaure, sino al contrario, el recurso al teatro y lo teatral se fue diversificando desde aquellos años a través de proyectos muy distintos. *El desdoblamiento*, concretamente, pasó a formar parte de una línea de investigación iniciada en el 2013 sobre la performatividad de la exposición, en la que se fueron integrando otras presentaciones en las que se cruzaba teatralidad y pedagogía en

función de las líneas de trabajo de los proyectos expositivos. El autor se refiere a este giro como un “momento determinante” y “un punto de partida hacia nuevos territorios donde la huella de la acción no es un lugar conclusivo como suele ser la norma sino todo lo contrario es el origen, la pregunta, la tesis a desarrollar” (Vallaure, 2021, p. 35). Considerar la acción no ya como un resultado o realización puntual en un momento presente, sino como punto de partida para un tiempo de *después de*, supone un cambio de perspectiva importante en la toma de consciencia de una temporalidad más compleja.

Estas obras, a modo de conferencias performativas, se presentan como relato y práctica de un proceso de experiencia/aprendizaje reconstruido frente al público a partir de las huellas dejadas por la obra-acción; lo que supone un modo de replantear, continúa el autor, “donde está la obra y cuáles son sus límites” (Vallaure, 2021, p. 35). Un planteamiento que podemos extrapolar también al campo de la teoría para preguntarnos por su lugar, límites y modos de pervivencia, o lo que es lo mismo, por la teoría después de la teoría.

En otras líneas de trabajo no serán ya los restos dejados por la acción los que funcionarán como paisaje de fondo, sino la vida biológica y afectiva del artista, recuperada a modo de archivo desde la conciencia de su transcurso temporal. Este es el caso de *La mitad (una celebración)*, un proyecto de larga duración sobre el paso del tiempo y el cuerpo iniciado a raíz de su 50 aniversario en el 2015, que ha ido presentándose desde entonces periódicamente, ajustándose más o menos a los sucesivos cumpleaños del autor, dando lugar a obras siempre distintas. O en el caso de la serie de presentaciones en formato de conciertos escénicos o conferencias rítmicas a partir de su experiencia de la pandemia, entre las que destaca *Teatro pandémico animal*, del 2021, será el mundo en su sentido cósmico el que se recupera como paisaje de fondo. Estos tres núcleos, obra plástica, cuerpo biológico-afectivo y mundo-cosmos-sonoro, delimitan tres tipos de pasados/presentes sobre los que se construye estos teatros después del teatro, presentados a su vez como una suerte de prácticas de la teoría.

Este tipo de trabajos, a los que podríamos referirnos como disertaciones prácticas, conciertos teóricos o experiencias conceptuales, se presentan no como ficciones o representaciones teatrales, aunque participen de ambas cosas, sino



como trabajos de investigación, mediación y pedagogía que buscan una comunicación directa con el público, a modo de charla o conferencia, lo que hace pensar, en cuanto a marco escénico, en una **situación** antes que en una acción o representación. Ahora bien, la claridad expositiva de estas presentaciones es el otro lado sobre el que se sostiene la opacidad del momento de experiencia del que parte y al que llegan.

Podríamos preguntarnos igualmente sobre la teoría como situación (de reflexión), antes que presentación con un tono afirmativo que se cierra con unas conclusiones; o dicho de otro modo, al taller como lugar de la teoría, recuperando la función de este tipo de espacios en la pedagogía performativa de Vallaurie, como lugares de transición, de transformación. Lo que se muestra, aquello sobre lo que se habla y actúa, viene de atrás y viaja hacia otro lugar. No nace y acaba en la obra/teoría/explicación, sino que esta se construye como un intermedio entre mundos, un lugar de paso entre el dibujo y la mano, la imagen y la mirada, las ideas y el cuerpo, el pasado y lo por venir.

Esta conciencia temporal, que recorre todo su trabajo, se refleja igualmente en la disposición de su página web en la que se recogen sus trabajos, así como apuntes e impresiones puntuales al hilo de la construcción de la propia página. Si sus proyectos se construyen desde un presente-pasado que les hace tomar conciencia de su durabilidad, en la web se recuperan desde un presente-futuro que mira al después de las obras, clasificándolas según fueron hechas hace mucho o hace poco, o si se han vuelto a hacer muchas veces o nunca más. Pero todos esos tiempos, cuando se navega por la página, se terminan cruzando y confundiendo, lo de antes con lo de ahora, lo de siempre con lo de casi nunca. De ahí la necesidad de una brújula para moverse en el tiempo; estas brújulas son las propias obras funcionando como dispositivos temporales o lecciones de teoría práctica para ubicarse en el tiempo. Así, cuando un 3 de marzo del 2021, dice en uno de los apuntes en la web, recibe una foto suya de 30 años atrás, como si de un resto de un tiempo remoto se tratara, se le enciende el piloto de emergencias: “Sigo fiel a mi máxima: yo soy otro”. Un sentimiento de otredad que nos devuelve al principio de esta mirada teórica.



## Balance provisional

“El cruce es el lugar de la incertidumbre, de la no-evidencia, de lo extraño. Y todo eso no es una debilidad, sino una potencia”, dice Paul B. Preciado (2019, p.23). Llegados a este punto toca efectivamente preguntarse por la utilidad o la potencia de una teoría para un tiempo por venir en la que parece caber todo o casi todo, colonizadores y colonizados, capitalismo y cosmogonías, política y estética, mitos y modernidad; una teoría en la que no hay un principio de ordenación y clasificación. Su utilidad no iría ciertamente en la dirección de los contenidos, las ideas, las referencias, sino en sus modos, medios y operaciones; es ahí que estas condiciones en torno a discontinuidades, intervalos y cesuras, soplos y vida, juegos y metamorfosis, pueden tener sentido, no para añadir, sino para restar o abrir, crear huecos, suspender la cronología lineal y dejar actuar otro tipo de tiempos y relaciones.

Una teoría es un capítulo de una biografía que en este caso tiene una clara genealogía académica, normativa, blanca y europea. Estos son también sus límites, pero los límites no tendrían que funcionar necesariamente como limitaciones, sino como umbrales de cruce y transformación, en el sentido en que lo propone Preciado, el cruce con lo otro y los otros, espacios intermedios en los que armar y desarmar teorías con lo que somos y no somos, de donde estamos y no estamos.

Por los mismos años 90 y comienzos de los 2000 en los que el teatro volvía la mirada al horizonte dramático como línea de flotación de una modernidad escénica y política, desarrollando perspectivas teóricas para nombrar aquellos otros teatros que habían quedado fuera de la normalidad dramática, como dramaturgias de la imagen (Sánchez, 1994), teatro posdramático (Lehmann, 2013), estética de lo performativo (Fischer-Lichte, 2013), por citar algunas de las que han tenido mayor repercusión, desde otros lugares a mitad de camino entre la sociología, la filosofía de la ciencia, la estética o las ciencias naturales, se tomaba distancia de esa misma modernidad para ampliar el campo de juego de las ciencias, ensayar otros modos de trabajo. Así, desde la recuperación en algunos casos de perspectivas anteriores, como la mirada rizomática de Deleuze, al comienzo de esta revisión, hasta el activismo teórico contra las políticas binarias de Paul B. Preciado (2019), pasando por voces muy distintas como Emanuel Coccia

(2021), Timothy Morton (2019), Donna Haraway (2019), Kared Barad (2006) o Jane Bennett (2022), se han ido abriendo otros campos de juego para la ciencia y la investigación, campos que ya no se entregan como teorías hechas, sino como posibilidades para sostener imaginarios de lo que puede ser, lo que será o lo que fue la teoría en un mundo que se está haciendo, en pasado, presente y futuro. El objetivo no es ya la oposición o superación de esa modernidad capitalista, colonial y patriarcal, sino su desplazamiento o puesta a distancia; un movimiento que haga posible imaginarios y modos actuación supervivientes a las lógicas binarias que excluyen los puntos medios, los cruces y transiciones. Entre estos dos polos queda lo demás, todo o casi todo, los híbridos, los medios, las máquinas, los cruces y los monstruos, lo que no era ni modernidad ni posmodernidad, ni fundamentos ni escepticismo, ni espíritu ni cuerpo. Es la tesis de Latour (2007) con la que ponía en evidencia el entramado teórico de la modernidad.

Ciertamente, bastaría con entrar en los imaginarios de las cosmogonías indígenas o los tiempos previos al desarrollo de la economía y la ciencia modernas en Occidente para encontrarse con esos híbridos, que tan a menudo han habitado los escenarios; pero no se trata aquí de citar más o menos autoridades, fuentes o referencias, como parece defender Demos (2020) como forma de descolonizar los métodos, sino de transformar modos y miradas que están en la base de esas formas de legitimación/dominación.

La pregunta, entonces, por el después de la performance que se hacía aquel espectador/teórico en el 2014 no estaba bien planteada, o podemos decir mejor que era una trampa, una trampa en el mal sentido si consideramos ese *después* de dentro de una cronología lineal que quisiera dejar la performance como un capítulo superado del pasado, pero una trampa o trampilla, en el buen sentido, si consideramos ese después de como un tobogán por el que deslizarse hacia un territorio abierto de relaciones inciertas con seres, lógicas y tiempos dispares.

Si hubiera que añadir una etiqueta a las ya existentes, hablaríamos de un teatro/teoría de los medios o los cruces, en el que el desplazamiento de los centros, llámese sujeto, logos, palabra, heronormatividad u occidente, activa un espacio de metamorfosis en los que conviven estas escalas temporales y tipos de agencia distintos. La escena se descubre antes como un umbral de operaciones



que escapa a un único punto de vista o modelo historiográfico. Frente al actor dramático del teatro de representación y el actor ejecutante de la performance, el actor del medio es un operador, un conector entre medios, tiempos y lógicas, no es solo el que mira, sino el que es mirado, convertido él también en objeto.

En un coloquio con Teatro Ojo (2023), a raíz de la experiencia en Salamanca con el proyecto *Volverse negro*, Bourges se refiere a la metáfora del naufragio con espectador, a la que Hans Blumenberg (1979) dedica su estudio, para referirse a la relación del niño flautista frente al horizonte de la ciudad de México coronada con las chimeneas incendiadas de la refinería. Sin embargo, algo ha cambiado en la relación entre sujeto y paisaje, algo que aquel actor que hacía de Hamlet también sentía, y es que el sujeto ha perdido aquella posición clásica de privilegio que le ponía a salvo del naufragio, el naufragio de un orden teórico, teatral o político en términos de sujetos y objetos, actores y personajes, espacio y tiempo que en realidad nunca hubo, o no al menos del todo. El actor que mira, que es también el actor teórico o la teoría como agencia, es ahora un elemento más de ese *entanglement* al que se refiere Barad (2006), un enredo entre los restos de un pasado que no por ello deja de volver. La ilusión de estar a salvo no se sostiene ni para el actor/Hamlet/Müller, ni para el niño flautista carcomido por los efectos del medio, como tampoco para aquel espectador/teórico o para el artista y su propia obra. Todo es ya parte de un pasado, pero no tiene que ser entendido tampoco como una limitación, sino como una posibilidad para ganar otros sentidos y utilidades de cara al presente. Es por esto que estos proyectos, como la propia teoría que se deriva, pueden entenderse también como archivos efímeros de una historia en relación con el momento en que se actualizan.

Este ejercicio de desplazamientos no debería restarle potencia a la teoría, sino teatralizar sus modos para cargarla con la potencia de lo que ya pasó o podría pasar. Esta solo podría ser una teoría inacabada, o por hacer, porque las miradas, referencias y contextos que podrían sumarse serían infinitos. Es la teoría como condición de ese tiempo potencial del paseo con el que empezaba la revolución y el deseo, una teoría que no aspira a sumarse a otra teoría o a sustituir o superar una corriente previa, sino a abrir huecos, a permanecer en los cruces, porque, volviendo con Preciado (2019, p. 21), es el cruce “el único sitio que existe, lo sepan



o no. No existe ninguna de las dos orillas. Estamos todos en el cruce”.

## Referências

AA.VV. *Los Torreznos. Cuatrocientos setenta y tres millones trescientos cincuenta y tres mil ochocientos noventa segundos*. Comunidad de Madrid / CA2M, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. ¿Qué es lo contemporáneo? [2009]. Trad. Cristina Sardoy. En: *Desnudez*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 17-29.

BARAD, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke: University Press, 2006.

BENE, Carmelo, y Gilles DELEUZE. *Superposiciones* [1979]. Trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Ediciones al Sur, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre el concepto de la historia* [1940]. Trad. Jesús Aguirre. Madrid, Taurus, 1973.

BENNETT, Jane. *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas* [2010]. Trad. Maximiliano Gonnet. Buenos Aires: Caja Negra, 2022.

BLUMENBERG, Hans. *Nafragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia* [1975]. Trad. Jorge Vigil. Madrid: Visor, 1979.

COCCIA, Emanuele. *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida* [2020]. Trad. Pablo Ariel Ires. Madrid: Siruela, 2021.

CORNAGO, Óscar. ¿Y después de la performance qué? Consideraciones sobre público y teatralidad a principios del siglo XXI. *Urdimento - Revista de Estudios em Artes Cênicas*, Florianópolis, v.1, n. 26, p.85-95, 2016. Consultada en: 15 abril 2024. DOI: 10.5965/1414573101262016020.

DEMOS, T.J. *Descolonizar la naturaleza. Arte contemporáneo y políticas de la ecología* [2018]. Trad. Pilar Cáceres. Madrid: Akal, 2020.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo* [2004]. Trad. Diana González Martín y David Martínez Perrucha. Madrid: Abada, 2013.

HARAWAY, Donna. *Seguir con el problema. Crear parentesco en el Chtchuluceno* [2016]. Trad. Helen Torres. Bilbao: Consonni, 2019.

LA CASA ENCENDIDA. El desdoblamiento, de Jaime Vallauré. 14 noviembre 2014. Canal de YouTube. ["El desdoblamiento", de Jaime Vallauré - YouTube](#)

LA CASA ENCENDIDA. El desdoblamiento, de Jaime Vallauré. Actividades. Escénicas. [El Desdoblamiento Jaime Vallauré | La Casa Encendida](#). Consultado en: 30 abr. 2024.





LATOURE, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica* [1991]. Trad. Víctor Goldstein. Barcelona: Siglo XXI, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático* [1999]. Trad. Diana González Martín. Murcia: Cendeac, 2013.

MORTON, Timothy. *Ecología oscura. Sobre la coexistencia futura* [2014]. Trad. Fernando Borrajo. Barcelona: Paidós, 2019.

MÜLLER, Heiner. *Die Haletmaschine*. En: *Werke*. Herausgegeben von Frank Hörnigk in Zusammenarbeit mit der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Band 4: Die Stücke 2. Frankfurt am Main, 2001, p. 543–554.

PRECIADO, Paul B. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Prólogo de Virginie Despentes. Madrid: Anagrama, 2019.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad Castilla-La Mancha, 1994.

TEATRO OJO. “5 Volverse negro”. *Estudios Culturales y Crítica Poscolonial*. Vídeo de YouTube 20 mayo 2023, 1:35:05. [5 Volverse negro - YouTube](#)  
Consultado en: 15 enero 2023.

VALLAURE, Jaime. “44 puntos final”. En: *Fugas e interferencias. VI International Performance Art Conference*. Ed. Marta Pol y Rigau y Carlos Tejo. Vigo: Universidad de Vigo/Centro Galego de Arte Contemporánea, 2021, p. 25-38.

VALLAURE, Jaime. *La web que el artista nunca quiso tener*. [jaimevallaure.com](http://jaimevallaure.com). Consultado en: 22 set 2023.

Recebido en: 30/04/2024  
Aprobado en: 09/05/2024