

**«Al
capitalismo
no le gusta
el silencio»**



SALTO DE TIGRE

**Byung-
Chul
Han,
Thomas
Oster-
meier,
Florian
Borch-
meyer**

**Publicado por Salto de Tigre
2020, Valladolid (España)
Carlos Chávez**

**Esta traducción se encuentra bajo licencia
de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-
Compartir igual 3.0 España (cc-by-nc-sa-3.0
España)**

Usted es libre de:

**Compartir — copiar y redistribuir el material en
cualquier medio o formato.**

**Adaptar — remezclar, transformar y crear a partir
del material.**

**El licenciador no puede revocar estas libertades
mientras cumpla con los términos de la licencia,
bajo las condiciones siguientes:**

**Reconocimiento — Debe reconocer adecuadamente la
autoría, proporcionar un enlace a la licencia e
indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo
de cualquier manera razonable, pero no de una
manera que sugiera que tiene el apoyo del
licenciador o lo recibe por el uso que hace.**

**No Comercial — No puede utilizar el material para
una finalidad comercial.**

**Compartir Igual — Si remezcla, transforma o crea a
partir del material, deberá difundir sus
contribuciones bajo la misma licencia que el
original.**

Foto: National Theater, Marion S. Trikosko, 1965.
Dominio público

www.carloschavez.es



Presentamos aquí una entrevista de 2012 sobre teatro, capitalismo y la crisis de los sentimientos, realizada por Thomas Ostermeier y Florian Borchmeyer a Byung-Chul Han, filósofo y profesor de Ciencias de la Cultura en la Universidad de las Artes de Berlín, que ha escrito libros como *La sociedad del cansancio*, *La sociedad de la transparencia* y *La Agonía del Eros*, entre otros. Ostermeier, director de teatro y escenógrafo, es desde hace casi dos décadas el director artístico del teatro Schaubühne de Berlín, ha recibido numerosos premios internacionales y ha realizado montajes de obras de Shakespeare, Büchner, Sarah Kane, David Harrower o Ibsen, entre muchos otros. Borchmeyer es dramaturgo y guionista, y ha realizado adaptaciones de obras como *Melancolía de la resistencia*, del húngaro Lazslo Krazsnahorkai, para el director David Marton y *For the disconnected child* para Falk Richter, además de ser el director del documental *Habana*.

Thomas Ostermeier: ¿Podemos explicar con la codicia la crisis desatada por los mercados financieros?

Byung-Chul Han: Únicamente por la codicia no se puede explicar el capitalismo. Pienso que la pulsión de muerte ya está en la obra. Pero mejor vayamos a la base. Destruir para generar crecimiento. No hay renovación. Su renovación consiste en dejar que las cosas envejezcan lo antes posible. Una máquina de destrucción, en realidad. Hoy en día las cosas ya nacen muertas. La guerra surge cuando las fuerzas de producción en constante crecimiento empiezan a expandirse por caminos no naturales a causa de la escasez de ventas en los mercados. La guerra destruye las cosas por caminos no naturales. El consumo destruye las cosas por caminos naturales. Consumimos para la paz. (Ríe) No solo destrucción de la naturaleza, sino también destrucción mental...

T.O.: ... y destrucción personal. Lo que usted describe en su libro *La sociedad del cansancio* es también un tipo de destrucción de la psique humana...

B-CH.: ... sí, y por eso, hablo de pulsión de muerte...

Florian Borchmeyer: Tal vez, no se trate solo de codicia, sino también de anhelo. El capitalismo es un sistema que genera deseos que hasta ahora no estaban a nuestro alcance. Se inventan, para los nuevos productos, nuevas necesidades y anhelos que hasta el momento nadie había sentido.

B-CH.: Eva Illouz conecta el capitalismo con el Romanticismo, con el Romanticismo consumista. Pero yo no sé exactamente hasta qué punto es romántico el capitalismo. El anhelo se refiere a lo imposible, a lo inalcanzable. No es consumible. Se produce, a la inversa, la negación del anhelo. ¿Quién sufre hoy en día anhelo de amor? Incluso el amor no es más que una serie de sentimientos consumibles. El capitalismo fabrica constantemente necesidades de consumo. Nadie anhela un nuevo *smartphone*. Ni siquiera Internet es un espacio de anhelos.

T.O.: Usted escribe en su libro *El capitalismo no es una religión* que el capitalismo no concede ningún tipo de liberación de las culpas, tampoco de expiación.

B-CH.: Sí, me refiero a eso, sobre todo, en contra de la teoría de Walter Benjamin, que decía que el capitalismo no es un culto que evite la expiación sino que lo es de la inculpación. Sin embargo, expiación y redención de la culpa son ideas también pertenecientes en esencia a la religión, pues una religión sin redención no es religión. El capitalismo solo puede existir cargándose de culpas. El hombre culpabiliza para no ser libre. Cuando se es libre, hay que actuar. Uno se remite a su culpa para no tener que actuar. También Max Weber conecta el capitalismo con la posibilidad de redención.

T.O.: ¿Y en qué consiste la redención del capitalismo?

B-CH.: En que no todos pertenecen a los elegidos. Y no se sabe si se pertenece a los elegidos, ni si tendrá éxito,

acumularé capital y entonces perteneceré al selecto grupo de elegidos.

T.O.: Calvinismo... Pero el capitalismo no promete ninguna redención en un más allá, sino solo más acá.

B-CH.: Si todos los años gano diez millones de euros, estamos entonces ante una dimensión superior.

T.O.: Pero no de redención.

B-CH.: Apariencia de redención. Cuando poseo un gran patrimonio, se produce una ilusión de omnipotencia e inmortalidad. Patrimonio: qué bonita palabra. Un patrimonio sin fin maximiza la idea de «poder» (posibilidad) haciendo resplandecer la finitud de las cosas. ¿En qué consiste la redención? Esa ilusión debe ser lo suficientemente potente. Ahí hay una dimensión teológica que no tiene que ver con la codicia material. En el capitalismo hay muchas dimensiones de la misma pulsión de muerte. ¿Cuánto queremos destruir? Todo el mundo lo sabe: hoy las cosas ya nacen muertas.

T.O.: De acuerdo. Hablemos del amor. En el teatro nos encontramos en medio de una crisis enorme debido a que no somos capaces de hablar de sentimientos en el escenario.

B-CH.: ¿Y por qué iba a necesitar obligatoriamente el teatro a los sentimientos?

T.O.: Porque se describen situaciones emocionales.

B-CH.: Usted describe situaciones, luego podrán venir las emociones y, entonces, aparecen los sentimientos. Interpreto un personaje, carente de emoción, hago un gesto. Ese gesto puede arrebatar al público. Cuando creo un personaje, unos gestos, se origina una narración. La narración provoca sentimientos. Si usted quiere trasladar los sentimientos directamente a expresiones, entonces hará porno, como criticó Botho Strauss, diciendo que el teatro es hoy en día porno, le falta el erotismo. Los actores son todos psicópatas y él hablaba de una degeneración esencial del teatro.

T.O.: ¿Y qué debemos contar?

B-CH.: ¡Argumentos!

T.O.: Por supuesto. Pero, sin embargo, hay un momento en el que con el argumento (y usaré ahora algo parecido al viejo concepto de «*katharsis*») se coloca al espectador en una posición en la que puede purificarse emocionalmente por el hecho de haber tenido una vivencia emocional: a través de la observación de un argumento.

B-CH.: Los sentimientos están siempre codificados. Y siempre en el teatro, ya desde el siglo XVIII, la sociedad corroboraba ese código. Y dentro de ese código surgen también sentimientos, sentimientos que son confirmaciones de ese código.

F.B.: Tal vez, no deberíamos quedarnos tanto en la idea de narrar sentimientos, puesto que los sentimientos no son contados como tema del drama sino, más bien, como las fuerzas de impulso dentro del drama...

B-CH.: ¡Eso sí que es interesante!

F.B.: Cuando alguien quiere hacer una obra sobre un sentimiento como el amor, una obra que lo explique o exponga, los sentimientos no construyen en sí el argumento, pues si no, caeríamos de seguro en el porno. Sin embargo, desde la tragedia griega, los sentimientos son las fuerzas de impulso de la trama. Tampoco en Antígona son probablemente los sentimientos el tema, pero sí la fuerza que lo empuja todo.

T.O.: Lo que empuja el argumento es siempre la diferencia entre cómo un personaje se ubica en el espacio y cómo le gustaría en realidad hacerlo. Y, por eso, un personaje comienza a urdir la trama.

F.B.: Y lo que se desencadena, según Aristóteles, es temor y compasión, que, una vez más, son categorías emocionales.

B-CH.: Señor Ostermeier, usted ha dicho que la crisis del teatro de hoy en día consiste en la dificultad de hablar sobre sentimientos, ¿por qué esa es una crisis de hoy en día? ¿Antes era de otro modo?

T.O.: Antes era de otro modo porque los sentimientos no estaban mal vistos, pues los sentimientos existían y las palabras podían contenerlos. Mientras que para nosotros, como usted describe en su libro, el Eros ha desaparecido con la pérdida del Otro.

B-CH.: ¿Los sentimientos están mal vistos hoy en día?
¿Por qué?

T.O.: Al menos, en teatro es así. Se ven mal sentimientos como la compasión, la pena, la empatía, el cariño, el entusiasmo...

F.B.: ... o, al menos, su representación sin fisuras...

T.O.: La emoción básica que yo percibo del escenario, casi cada vez que voy al teatro, es la agresión. Una

agresión frontal. Y me pregunto: ¿por qué alguien me está chillando constantemente? Yo no le he hecho nada...

B-CH.: Ya entiendo... Hace poco estuve en el teatro. Había muchísimo ruido. Me molestaba, me importunaba. En la pausa, me marché. Siempre, en el teatro, he preferido el silencio, que se susurre. ¿Por qué se vocifera de esa manera?

T.O.: Eso mismo es lo que yo me pregunto a menudo. ¿Es únicamente una manera de expresar que ya no disponemos de las herramientas? No porque el teatro esté en crisis, sino porque el teatro solo puede ser como la sociedad que refleja. Y una sociedad que es chillona o callada, tendrá un teatro donde solo se chille o si no, no existirá. Entonces, ¿cuál podría ser una posible respuesta a la pregunta sobre la crisis de los sentimientos?

B-CH.: Para empezar, tiene que deslindar los conceptos. Un sentimiento es algo muy distinto de una emoción. Un sentimiento es algo muy distinto de un afecto. Con respecto a esto, en sus preguntas hay un solapamiento de

conceptos. Necesitamos aclarar los conceptos para poder discutir sobre ellos. Puede hablar sobre el sentimiento de lo bello. Pero no puede decir: la emoción de lo bello o el afecto de lo bello. Y únicamente puede deducir de los giros del lenguaje cuán violenta es la diferencia entre sentimiento y afecto. En el fútbol, por ejemplo, se tiene un cierto sentido del balón... Pero, ¿un afecto del balón? ¿Una emoción? (Ríe). O se dice un sentido de la lengua¹. Un sentimiento es un estado o algo que se tiene, algo estático. Y la emoción es siempre algo que commueve. Así que la emoción puede desatar un argumento. Podemos decirlo así: nos encontramos en una crisis del sentimiento a causa de la coyuntura de los afectos. Me acaba de preguntar por qué se chillan de esa manera en los escenarios. Porque interpretan afectos, no sentimientos. Los sentimientos son intersubjetivos. Los sentimientos fundan una comunidad, es decir, son algo social. Los

¹ En alemán habla de ‘Ballgefühl’, que literalmente sería el «sentimiento del balón», pero que debemos traducir como ‘sentido’. Igual que más adelante cuando menciona el «sentido de la lengua», el ‘Sprachgefühl’. N. del T.

afectos pueden ser asociales, algo individual o que individualice.

T.O.: La rabia, ¿es un afecto o un sentimiento?

B-CH.: Depende del contexto. Un afecto no se puede cantar. Narrar sentimientos significa cantarlos. En el teatro se canta. Para cantar hace falta una estructura narrativa, un espacio narrativo. Por eso, depende de lo que se entienda por rabia. Coja la primera palabra de *La Ilíada*, «menin».

F.B.: El relato de la cólera. «Cántame, oh musa, la cólera»...

B-CH.: El primer drama de la cultura europea comienza con la cólera: «menin». Cantar la cólera. Esa cólera que se puede cantar no es un afecto, sino otra cosa, algo que porta toda la comunidad y que genera toda la trama.

F.B.: Se narra una cólera que, sin embargo, excede la rabia individual de Aquiles...

B-CH.: ¡Eso es!

F.B.: ... Y que cuestiona por completo todo el sistema de la comunidad e incluso el mundo de los dioses. Y es que *La Ilíada* cuenta la historia de la guerra de Troya de principio a fin. El drama comienza en el momento en el que nace la cólera de Aquiles y cuando la cólera se calma, también el drama se acaba. De ese modo, la cólera se convierte en algo dramático.

B-CH.: Esa cólera es cantable, lo que quiere decir que es narrable. Y en este drama el problema no está en la pregunta sobre cómo puedo narrar sentimientos. Este drama consiste en la narración de un sentimiento llamado cólera. Solo se puede entender la crisis de los sentimientos si diferenciamos entre afectos y sentimientos. Para generar sentimientos, usted tiene que establecer un espacio de resonancia. Pero no así con los afectos, que son como un proyectil, siempre buscando una trayectoria. Usted no puede abrir un espacio así.

T.O.: Según sus conocimientos de Historia del Pensamiento, ¿le parece que hay ciertos sentimientos que están desapareciendo? ¿Y otros que se estén extendiendo? O, tal vez, ¿solo podemos decir que los sentimientos disminuyen y los afectos aumentan?

B-CH.: A mí me parece que los sentimientos son espacialidades que no se pueden consumir. Pero las emociones y los afectos sí pueden hacerse consumibles.

T.O.: (en voz baja) ¡También los sentimientos!

B-CH.: Los sentimientos no pueden ser consumidos. La tristeza no puede usted consumirla. No puede hacer dinero con la tristeza. Hoy hay un enfado burgués y olas de indignación. Pero, ¿es esa indignación cólera? La cólera puede cantarse. La indignación no. La indignación es algo subjetivo, individual.

T.O.: ¿Y los indignados en España?

B-CH.: No solo ellos, sino también todo el movimiento *Occupy* se está yendo al garete.

T.O.: ¿Por qué?

B-CH.: Este sistema aísla a las personas. ¿Cómo se puede generar un «nosotros» en un sistema donde cada uno solo es para sí mismo? Todo es volátil.

T.O.: Pero, al mismo tiempo, se dice continuamente que las empresas construyen hoy en día sentimientos similares a los de la familia. Se intenta ligar emocionalmente a los trabajadores con la empresa para poder explotarlos mejor. Un trabajador de una fábrica sabía hasta ahora que su jefe le explotaba, no tengo otra opción, pensaba, ya que tengo que alimentar a mis cinco hijos. Ahora, por el contrario, se da un fenómeno del que también usted habla en su libro La sociedad del cansancio: la autoexplotación, que empieza en el momento en el que yo digo: «Mi empresa, para la que trabajo, es mi familia, mi patria, mi tierra, donde también emocionalmente estoy protegido».

B-CH.: El capitalismo economiza los sentimientos. Si tomase la decisión de comprar algo de manera racional,

entonces apenas compraría nada. Hace falta movilizar las emociones para generar más necesidades.

F.B.: ¿Emociones o sentimientos?

B-CH.: ¡Emociones! La emoción es un movimiento que me lleva a agarrar cosas. Las emociones son muy inestables. La razón es estable. Puedo mantener mis convicciones, pero las emociones oscilan, y para generar necesidades y ventas, el capitalismo necesita algo más que razón. Por eso, el capitalismo descubrió las emociones en el plano del consumo. La publicidad debe despertar emociones, de manera que se combre, que se consuma mas allá de las necesidades racionales. También en el plano de la dirección de empresas se sacan emociones, pues un liderazgo emocional consigue explotar de raíz a alguien de manera más profunda. Ese sentimiento de libertad del «no trabajas para nadie más que para ti, tú te optimizas a ti mismo, te formas» sigue el mismo mecanismo que el de: «Estoy en una familia, me desarrollo, consigo mi plenitud»...

T.O.: ... «Realizo un proyecto»...

B-CH.: ... una iniciativa... De dentro afuera. Evidentemente, esto es mucho más eficiente que explotar a un desconocido. Con las emociones se pueden crear ataduras interiores, y éstas son aun peores que las exteriores.

T.O.: El auge de los afectos a costa de los sentimientos. Entonces, se puede sopesar la tesis que usted acaba de señalar: en el momento en el que una sociedad nos resulta cada vez más extraña, es cuando los sentimientos se nos hacen extraños.

B-CH.: Botho Strauss dice: «A veces oímos esa entonación, casi cantada, como de niña, y en el instante siguiente ese tono se hunde en un intervalo repentino y por momentos, en un sonido ordinario y gutural, casi un berrido. El cambio rapidísimo del ambiente vocal no tiene nada que ver con darle color a un gesto, sino con un potente vínculo dialógico: querer a toda costa experimentar algo de alguien y, al mismo tiempo, hacerlo

con él». Así que para Botho Strauss el teatro es un espacio dialógico y solo allí está el Eros, es decir, en la preocupación por atraer al Otro.

T.O.: Este ha sido mi principal tema en mis ensayos de los dos últimos años, puesto que ese tema lo reconocí únicamente a través de una gran frustración en la interpretación y porque me dije: «Déjalo ya, deja de querer provocar sentimientos». Antes se miraba al Otro. No sé si antes se interpretaban sentimientos, pero, por lo menos, se miraban unos a otros y generaban su código estético. Intentaban experimentar a los otros actores para comprender o convencer. En el actual arte de dirigir teatro el acuerdo básico estético es: «Rampa adelante, mirada al público y berridos». Lo que históricamente hizo una vez del teatro un acto revolucionario se ha convertido en un gesto estético banal y hueco, pues ya no es revolucionario sino, más bien, la repetición de un viejo modelo.

B-CH.: Si se quiere hablar sobre sentimientos, primero, hay que aprender a actuar con ellos. Cuando se actúa con ellos, entonces se está narrando.

T.O.: Exacto. Eso es lo que yo hago en mis ensayos. Le digo a los actores: «parad ya de hacer y pensar como si fuieseis obreros de la construcción, aquí está la figura y ahora le voy dando pinceladas con mis herramientas».

B-CH.: El teatro es muy ruidoso. Me siento más cómodo en el japonés: en el Kabuki o el Nô no me siento acosado. Me gusta ir al cine. Cuando voy al teatro me siento acosado por las personas que actúan. (Ríe)

T.O.: ... porque las personas que actúan en él sólo tienen un sentimiento: quieren acosar. Es estúpido. El teatro ruidoso es la expresión de una sociedad a la que le resulta extraño el sentimiento como fenómeno social y, puesto que en teatro lo que queremos es invocar sentimientos, actuamos solo con afectos para provocarlos.

B-CH.: ¿Provocar?

T.O.: Sí, nuestros afectos provocan una emoción en el espacio del espectador.

B-CH.: Pero, en realidad, los afectos no pueden generar sentimientos.

T.O.: No, realmente son contraafectos. Los afectos provocan justamente lo que dicen: ¡es muy ruidoso! Esa fue su reacción: únicamente un afecto y nada más, ¿verdad?

B-CH.: No. Era muy ruidoso. No había ningún tipo de tensión narrativa.

T.O.: ¡La tensión narrativa está absolutamente mal vista!

B-CH.: Pues solo la tensión narrativa genera sentimientos.

T.O.: Pero, ¿cómo puede hacerse eso, en un medio ambiente teatral donde el discurso imperante es el postdramático?

B-CH.: ¿Pero qué significa postdramático?

F.B.: Circunstancias en lugar de argumentos...

T.O.: Postdramático significa: en un mundo en el que ya no puede haber relatos porque no me puedo identificar más con un sujeto argumental, no se pueden construir argumentos dramáticos. Mi experiencia del mundo está desorientada por completo, no sé quién es el responsable de eso ni qué sucede. Y yo intento reflejar ese mundo, pero la imagen que muestra solo es postdramática.

B-CH.: Pero se puede hacer un contraesbozo.

T.O.: Yo pretendo conseguir con mi teatro un contraesbozo que desespere.

B-CH.: Pero, sin embargo, no deberíamos repetir lo que ya se superó hace tiempo, sino inventar una nueva forma de narración.

T.O.: Y esa forma es dramática. La tensión de la narración genera sentimientos. Para lo cual necesito un argumento dramático.

B-CH.: No estoy seguro de que la narración deba ser siempre dramática.

T.O.: No, no tiene por qué. Es como en una novela.

F.B.: Eso es. Y tal vez, aun tengamos que ir un poco más allá en el teatro. En *La agonía del Eros* usted escribió: «El amor es positivado hoy como una forma de disfrute, genera sentimientos positivos, no es un argumento, una narración ni un drama, sino, más bien, una emoción sin consecuencias, una excitación». Hasta ahora nos hemos aproximado a eso con el teatro. Sin embargo, parece ser solamente un reflejo de lo que ocurre en nuestra sociedad.

B-CH.: El amor también es un argumento. Pero hoy en día es únicamente un acuerdo entre sentimientos cómodos y consumibles. La fidelidad no es una emoción, la fidelidad es un argumento. Firmeza. La fidelidad da la posibilidad azarosa al destino. Genera la eternidad.

T.O.: La mayoría de las personas piensa hoy en día que el amor es un baño de espuma.

B-CH.: Un baño de intercambio de afectos. Y por eso, se cambia de pareja, porque se está hambriento de nuevos afectos, de nuevas experiencias afectivas. Y de este modo, el amor pierde estabilidad.

T.O.: ¿Cuál sería su respuesta a la cuestión del cambio continuo de pareja para satisfacer así los afectos?

B-CH.: Eso se produce porque el amor ya no es un argumento. En *Carta de Gorz a D.*, las cartas de un filósofo francés a su mujer, hay algo de esa manifestación de la fidelidad: «Tienes 85 años y has encogido cinco centímetros, ya solo pesas 40 kilos, pero aun sigues siendo apetecible». Esa fidelidad es argumento. La fidelidad no consiste únicamente en lo sentimental.

T.O.: Y ahí sí que aparecen afectos del tipo: «¡Vaya, pero por qué sé que esta persona es la persona a la que amo, con quien deseo llevar a cabo la trama del amor y la

trama de la fidelidad toda mi vida, y no es alguno de los otros ocho que podrían ser también!».

B-CH.: Hoy en día, vivimos en una sociedad en la que ya no hay argumentos. Y en una sociedad afectiva yo no puedo urdir tramas. Tal vez, esta poligamia o poliamor (usando una expresión horrible) en la sociedad sea atribuible al capitalismo o al modo de producción neoliberal. Maximizar las opciones: maximizar las opciones afectivas. El modo de producción económica se refleja de nuevo en el plano del amor.

F.B.: En *La agonía del Eros*, usted escribe que hoy desaparece el Otro. ¿A qué se refiere?

B-CH.: En nombre de la libertad, nos hemos deshecho del Otro, de su negatividad. También en nombre de la libertad, hemos dejado de lado todos los significantes-amo como Dios o Falo. Le contaré una historia: un artista japonés se cortó su falo y le encargó a un cocinero que se lo preparara, después invitó a la gente por el tuiter a que se lo comiera. Hizo una performance y sus invitados se

comieron su falo. Él quería ser libre, independiente del género sexual, y poder abrazar cualquier identidad. Pagamos un precio por abarcar de forma total la libertad: la pérdida de la orientación, de los lazos sociales. No hay un Otro delante de nosotros. Cada uno se tiene solo a sí mismo delante.

T.O.: Acaba de tratar el problema de la fidelidad. ¿Por qué cree usted que hay tantas personas en nuestra sociedad que tienen problemas con la fidelidad?

B-CH.: Fidelidad y productividad se excluyen la una a la otra. La infidelidad es lo que nos provee de mayor crecimiento y productividad. Pero quisiera volver al teatro. Para usted, el teatro del futuro es un lugar libre de las restricciones de la economía. Yo también tengo una imagen del teatro del futuro: tendría que ser un teatro del silencio. Tal vez, queramos decir lo mismo. Al capitalismo no le gusta el silencio.





SALTO DE TIGRE