

Teatro en estado latente: Crítica radical en la obra de Rabih Mroué

Katia Arfara

Resumen

El creador libanés Rabih Mroué, en su obra *Looking for a Missing Employee* (*En busca de un empleado desaparecido*), funge como un intermediario con el objetivo de rememorar los horrores de la guerra, reprimidos en la memoria colectiva por el gobierno de su país, además de reflexionar sobre los conflictos políticos internos y las tensiones sociales. Por medio de un performance en el cual se vale de medios impresos y audiovisuales, Mroué replantea la relación del actor con el espectador al poner a este último en una situación de incomodidad con respecto al espacio-tiempo al estar él presente, a su vez que ausente en la escena. Declara que los desaparecidos permanecen en un “estado latente”, comparando la incertidumbre de su paradero con una fotografía sin revelar.

Palabras clave: Rabih Mroué, desapariciones, estado latente, guerra civil, recursos documentales, performance, Líbano.

Abstract

Theatre in a state of latency: Radical criticism in the work of Rabih Mroué

In his performative lecture *Looking for a Missing Employee*, the Lebanese director and visual artist Rabih Mroué serves as an intermediary whose objective is to recall the horrors of war, suppressed in the collective memory by the government of his country. His work comments on internal political conflicts and social tensions in Lebanon. By means of a performance, in which he takes advantage of audiovisual and print media, Mroué reformulates the relationship actor-spectator by putting the latter in an uncomfortable situation regarding space-time, being himself present and absent on stage. He states that the missing people remain in “latency”, comparing the uncertainty of their whereabouts with an undeveloped photographic film.

Key words: Rabih Mroué, disappearances, latency, civil war, documentary resources, performance, Lebanon.

Distanciándose de las dicotomías entre lo real y la ficción, la biografía y la estadística, el actor, director y artista visual Rabih Mroué ha modificado el teatro árabe contemporáneo. Valiéndose de recursos documentales que recientemente han ampliado la expresión artística en el mundo árabe, el artista libanés presenta al teatro como un evento público de intervención, concebido con y a través del espectador. Sus conferencias performativas (*performative lectures*) e instalaciones escénicas articulan alrededor de documentos visuales o auditivos (películas, videos, grabaciones, diarios, archivos de sonido, fotografías, etcétera), ya sean producidos por él mismo o capturados de otros medios. En el proceso, Mroué crea archivos personales ficticios que cuestionan los procedimientos políticos y la cerrazón oficial durante el periodo de las guerras civiles libanesas (1975-1990), además del efecto que estas experiencias de guerra siguen teniendo en el presente. El archivo representa la única posibilidad de recordar lo ocurrido en un pasado traumático y, en todo caso, la única posibilidad de confirmar que un suceso realmente ocurrió. Las obras posdramáticas —o, más bien antidramáticas— de Mroué, basadas como están en una neutralidad intencional, se convierten en un mapa virtual de los dudosos procesos de una sociedad libanesa en estado de guerra, y constituyen una crítica aguda de la manera en que nos relacionamos con la Historia. De hecho, el artista comparte con el espectador la revelación de un aspecto olvidado, desconocido o mal interpretado del pasado reciente. El uso de documentos como herramientas críticas parece ser algo extremadamente radical en un país que guarda una compleja relación con sus imágenes: mientras que los retratos de los mártires son exhibidos públicamente, el gobierno reprime la memoria colectiva al prohibir la exhibición de retratos de personas desaparecidas, así como el discurso público acerca de esos sucesos.

En este trabajo me enfocaré en el performance *Looking for a Missing Employee* (*En busca de un empleado perdido*), de Rabih Mroué, dirigido por él mismo. La obra —interpretada por Rabih Mroue y Hatem Imam, con la escenografía de Samar Maakaron y Talal Chatila— se presentó por primera vez en el teatro Al-Madina de Beirut, en noviembre de 2003 en el marco del foro cultural Home Works 2 organizado por la Asociación Li-

banesa de Artes Plásticas, Askhal Alwan. Como sucede con otros trabajos de este autor, esta pieza se articula alrededor de un operador como agente principal de la narración en un contexto representacional específico. Más específicamente, *Looking for a Missing Employee* comienza con la exhibición frente a una cámara de un primer cuaderno de notas que contiene recortes de periódico de personas desaparecidas desde el final de las guerras civiles libanesas, así como distintos reportes acerca de las circunstancias de su desaparición. En Líbano el acto testimonial es una necesidad tanto personal como social, y Mroué se expresa así de los distintos tipos de desaparecidos:

Jean, un joven desaparecido; Pema, quien solía trabajar en una casa como empleada doméstica y huyó; Artin Alí, quien no podía hablar bien y desapareció sin llevar consigo ningún documento de identidad. Sami, que estaba sentado en una cafetería, se dirigió a su casa y nunca llegó; Faten, Suleiman, Mohsen y muchos, muchos otros (Mroué 2003).

Como en Líbano nunca hubo un comité oficial que se ocupara de las desapariciones, toca a las familias de los desaparecidos presionar constantemente a las autoridades para que echen a andar las investigaciones.¹ En la mayoría de los casos, los cuerpos no se recuperan. El 23 de junio de 1995 se promulgó una ley que establece que para reportar a una persona como desaparecida, sus familiares deben esperar a que pasen cuatro años. Por consiguiente, declara Mroué, el desaparecido se mantiene siempre en un estado latente. Una imagen latente es aquella contenida en la película fotográfica antes de hacer el revelado, que no por ser invisible deja de existir. De igual forma, la persona desaparecida, mientras no se la compruebe muerta, existe en estado ausente y se la puede mirar, pero sólo oblicuamente. Mroué narra la inquietante historia de personas que los espectadores no podemos ver y que nos contentamos con imaginar. Es precisamente este estado de ‘presencia ausente’ el que nos permite tejer distintas historias alrededor de estas personas; inventarlas, crearlas, imaginarlas y contarlas.

De manera específica, esta obra de Mroué investiga las circunstancias en las que se dio la desaparición virtual de Raa'fat Sleiman, empleado del Ministerio de Finanzas libanés. En la pantalla grande, como si fuera una

¹ Para una discusión completa de este tema tabú, véase Kanafani-Zahar (2011, 89-110).

estación de policía, se dibujan los retratos hablados de las personas buscadas o desaparecidas, y vemos una mano que traza la imagen de Sleiman. Esta noticia virtual se construye supuestamente sobre una real publicada en 1996 en un periódico con el título “Esposa de empleado busca a su marido”.



© *Looking for a Missing Employee (En busca de un empleado perdido)*, de Rabih Mroué (2003). Foto de Houssam Mchaimch.

Como consigna el libreto, la obra escenifica las complicaciones políticas, sociales, jurídicas y de seguridad que acompañaron al proceso de investigación. En particular se trata de cartografiar una serie de documentos ficticios a manera de registro diario de lo que pudo haber aparecido en los periódicos, incluyendo notas, artículos, análisis, entrevistas, comentarios y declaraciones. Mroué emplea el concepto de mapa para organizar la información y los testimonios heterogéneos en un mismo marco de “espacialidad no jerarquizada” (Foster 2004, 4), al tiempo que contribuye a mantener un tono narrativo neutral y distante.

Mroué se mueve en el espacio intersticial de la percepción del arte en Occidente y en Oriente Medio, y su trabajo contribuye a debilitar las cuestiones cruciales de autenticidad y autoría que acompañan a la crisis de la representación en la era posmoderna. Me permitiré citar la intro-

ducción de la obra, que sirve como una especie de guía para transitar por entre un material escénico de varias capas:

Desde 1995 he estado coleccionando las fotografías de personas desaparecidas publicadas en periódicos. Las recorto y conservo en un cuaderno especial, sin saber por qué lo hago. Al parecer, y sin estar consciente de ello, algo me atrae hacia estas personas, confundíendome, intrigándome sobre su paradero, especialmente en un país tan pequeño como Líbano, donde supuestamente todos se conocen, y del cual se han escrito cosas como que la sociedad sigue las tradiciones de la familia, la tribu, las aldeas y la religión.

Pienso en ello y, francamente, me embarga un sentimiento de tranquilidad, ya que, no importa cuánto controlemos este país, siempre habrá agujeros y hendiduras por las cuales pueda desaparecer una persona. Precipitarse por entre las grietas del pavimento, perderse y, posiblemente, cometer un crimen. Todo esto sin dejar huella.

¿Quiere decir esto que el desaparecido es un signo de la modernidad? No tengo una respuesta. Pero me parece que, para alcanzar nuestra individualidad, hay que pagar un alto precio, ya sea dejarse secuestrar, desaparecer, dejarse asesinar, o convertirse en mártir. Y, francamente, no estoy siquiera seguro de que todo esto sea suficiente (Mroué 2003).

El escenario consiste en dos pantallas grandes en el fondo, una al lado de la otra. En medio del escenario, de cara al público, hay un escritorio de madera y una silla, detrás de la cual cuelga una pantalla más, de tamaño medio, al nivel del escritorio. Hay en el auditorio dos lugares reservados para los actores: el primero a la derecha del escenario, en las primeras filas, y el segundo a la izquierda, en las filas de la parte trasera. Frente al primer actor (Hatem Imam) hay una pequeña mesa con un pizarrón blanco en el que éste habrá de dibujar y escribir los nombres y ubicaciones a los que se hace alusión en la escenificación, a fin de producir un itinerario explicativo de los acontecimientos. Estos dibujos aparecen en la pantalla derecha. Al frente del segundo actor (el mismo Mroué), hay también una pequeña mesa en la que se exhiben cuadernos cuyas páginas van pasando de una en una ante la cámara de video. Los cuadernos contienen recortes de periódico con notas acerca de la desaparición, que el actor mostrará al público mientras narra lo sucedido. Las páginas de los cuadernos se muestran en

la pantalla de la izquierda. Mroué toma asiento entre el público, y desde esta ubicación narra los sucesos relacionados con el caso del empleado desaparecido. Frente a él hay una cámara, a nivel de su cara, la cual aparece en la pantalla central tras su escritorio. Mirando directamente a la cámara, Mroué puede mirar fijamente al público a los ojos.



© *Looking for a Missing Employee (En busca de un empleado perdido)*, de Rabih Mroué (2003). Foto de Houssam Mchaimech.

Frente al público se levanta un escenario prácticamente vacío; carente, desde el principio y hasta el final del espectáculo, de presencia física alguna. Con esta privación del cuerpo del actor en el escenario, Mroué bloquea la posibilidad de identificación: sin un cuerpo real de carne y hueso que sirva de vehículo de verdad, la única presencia —inmaterial y mediada— es la de la cámara, que hace las veces de sujeto al tiempo que sirve de instrumento. El público sigue la narración de Mroué en la pantalla, donde aparece su rostro en tiempo real. El proyector de video, única conexión entre el actor y el público, replantea la condición de ‘aquí

y ahora' de cualquier puesta en escena y de cualquier transmisión en vivo. Según explica Mroué en un reciente artículo:

La principal función de la transmisión en directo es tomar el acontecimiento del lugar donde está sucediendo y llevarlo a otro, frente a personas que no tienen acceso al lugar donde acontece la acción. Por lo tanto, la transmisión en directo saca el acontecimiento del lugar donde realmente está sucediendo y se lo lleva a otro público para que pueda verlo y presenciarlo como si estuviera allí presente (2013, 245).

No obstante, al reapropiarse de las condiciones de transmisión en vivo, Mroué impide la posibilidad de una intervención o interacción verdaderas, aunque parezca permitir a los espectadores el acceso a su material de archivo.

Al subvertir el estatus de la cámara en vivo para convertirla en prueba documental de los sucesos narrados, Mroué subraya la naturaleza manipulable de los hechos y problematiza la relación entre el espacio virtual de la cámara y el espacio real del teatro, así como la relación entre el testimonio personal y el testimonio real. Al mismo tiempo, con su personificación virtual, Mroué invierte la relación física convencional entre espectador y actor al impedir cualquier contacto visual que no sea el mediado por la cámara. El espectador es colocado entonces en una situación incómoda en la que las pantallas funcionan como el elemento principal de la escenografía, referencias sin mediación al archivo ficticio de Mroué que, además reflejan de manera concreta, casi literal, la condición de persona desaparecida. Ésta, como lo pone Mroué:

...está ausente pero puede volver. Es decir, está aquí y no está. Está presente pero es invisible. No muerta, pero tampoco realmente viva [...] El desaparecido se encuentra en un estado latente. La persona desaparecida es un suelo fértil que, querámoslo o no, nos permite tejer historias a su alrededor, historias que inventamos, creamos, imaginamos y contamos (2003).

Como el actor se encuentra sentado entre los espectadores, mirando en la misma dirección (hacia un escenario desprovisto de cualquier presencia física), a los espectadores se les dificulta seguir el espectáculo dentro de

una condición espaciotemporal convencional, la cual supondría un sentido de totalidad y corporeidad. *Looking for a Missing Employee* es un performance colocado ‘ante los ojos’, en el escenario, a través del medio inmaterial del video (‘colocar ante los ojos’ en el sentido de ‘poner en imágenes’, ya que el suceso real, como declara Mroué, ha terminado por convertirse en su imagen). Al desplazar su cuerpo y colocar en su lugar la cámara, Mroué toma distancia espacial y temporal de los sucesos, al tiempo que brinda al espectador un punto de vista del escenario hacia afuera.

Con este reencuadre del material documental, *Looking for a Missing Employee* radicaliza el concepto occidental de teatro de lo real. Como dice Paul Ricoeur:

La inserción de la historia en la acción y en la vida, su capacidad de reconfigurar el tiempo, pone en juego la cuestión de la verdad en la historia. Esta cuestión es inseparable de lo que yo llamo la imbricada relación entre la pretensión de verdad de la historia y la de la ficción; entre la verdad imaginaria y la verdad empírica (Ricoeur 1984, 92).

En el marco performativo altamente mediatizado de Mroué, la verdad, como la historia, no sólo se problematiza sino se fabrica. Por otra parte, los planteamientos que construye la obra existen sólo en el momento en que se interpretan, lo cual trasciende las limitaciones de los discursos históricos, basados por lo general en hechos ‘confirmados’. Hay un constante ir y venir entre la proyección del video en la pantalla y el espacio donde tiene lugar la proyección, de manera que el espectador experimenta una inestabilidad en tiempo y espacio, mientras que el agente principal del performance (Rabih Mroué) ha sido desplazado del escenario a las butacas del público. Lo que aquí experimentamos es una condición *posperformativa* que redefine la relación entre actor y espectador. Una vez que el actor toma asiento entre el público, éste tiene la posibilidad de escoger hacia dónde dirigir su atención, la cual puede ser ilusoria o distanciada: los asistentes pueden ya sea ver directamente al actor o ignorar su presencia y mirar su imagen en la pantalla, como si estuvieran viendo una transmisión televisiva.

A diferencia del uso dominante que se hace del filme y la fotografía documentales como medio de restablecer la memoria colectiva, la veracidad del documento no figura entre las consideraciones principales de Mroué. No es casual que la presentación comience con la siguiente declaración:

Este performance no busca llegar a la verdad, ni mostrar verdad alguna... ni la del acusado, ni la del inocente, ni la del criminal, ni la de la víctima... No se busca halagar ni denostar a nadie... Entre la verdad y la mentira no cabe más que un cabello, y lo que busco es retirar ese cabello (Mroué 2003).

Al mismo tiempo, al explorar las ideas acerca de la aparición y desaparición de la presencia física en escena, Mroué cuestiona la manera en que percibimos aquello que sucede en vivo. *Looking for a Missing Employee* abre posibilidades para reimaginar el papel de los actores como testigos que nos retan a reflexionar acerca del estatus ontológico de un escenario que, desprovisto del 'aquí absoluto' del cuerpo viviente, se ha convertido en un espacio habitado que emana una sensación de inquietud (Ricoeur 2004, 149).

En lugar de una presentación en tiempo real, lo que experimentamos aquí es la práctica consciente de una 'presentificación', en la que lo recordado, lo ficticio y lo descrito se entrelazan (Ricoeur 2004, 48).² A diferencia del teatro documental, 'lo real' para Mroué no está ligado a la dimensión de la presencia física e inalterada del actor, sino a su 'efecto de presencia'. Con excepción de la entrevista al *sheyi*³ al final de la presentación, que habla del cruel asesinato del empleado, el resto del material consiste en fotografías tomadas de periódicos o retratos hablados y, ciertamente, de la imagen en vivo del narrador. Al mediatizar la comunicación entre escenario y espectador, Mroué cuestiona la manera en que recibimos y procesamos la información en la vida cotidiana, de acuerdo con ciertos patrones generales de comunicación, estrategias mediáticas predominantes y criterios de verdad, y nos presenta un archivo como lugar público que nos permite escapar al actualismo y a la versión mediaticizada autoritativa de 'lo que ocurrió'.

De acuerdo con Michel Foucault, el archivo es "el sistema general de la formación y transformación" de una multiplicidad de declaraciones (declaraciones respecto a hechos y cosas) que elucida nuevas formas de escenificar la existencia y coexistencia y que escapa a las narrativas lineales.

² Ricoeur se refiere aquí al concepto husserliano de *Bild* como una 'presentificación' que describe algo de manera indirecta (retratos, pinturas, fotografías, etcétera).

³ Se prefiere aquí esta transliteración a la palabra 'jeque', cuyo uso corriente en castellano es ligeramente distinto al término en árabe, honorífico para las personas respetadas por su edad o conocimientos [N. del T.].

les, al tiempo que confiere al escenario una calidad de lugar discursivo (Foucault 1972, 130-131). Más específicamente, el archivo se ubica en el límite entre aquello que ya no podemos decir y la ‘identidad temporal’ de nuestra práctica discursiva vigente. Al privarnos de esa ‘identidad temporal’ —en otras palabras, de nuestras continuidades—, el archivo disuelve las narrativas clásicas en distintas formas de percibir la Historia sin necesidad de buscar un principio o un fin. De acuerdo con Foucault, el archivo no es “un sistema que vuelva a recoger el polvo de unas declaraciones inertes para posibilitar el milagro de su resurrección”, sino un sistema que “establece que somos diferencia, que nuestra razón es la diferencia de los discursos, nuestra historia la diferencia de los tiempos, y nuestras personas la diferencia de las máscaras” (*Ibid.*, 129 y 131). Es un sistema no jerárquico que excluye cualquier dogmatismo o pretensión autoritaria de objetividad (el archivo, declara Foucault, “surge en fragmentos”).

Una vez que se ha desprovisto al escenario de su dimensión material, la tensión dramática se traslada de las narrativas a las pausas que median entre los testimonios oficiales o personales; en otras palabras, de lo ‘representado’ a lo que Paul Ricoeur llama lo ‘representativo’. Aunque Mroué actúa como si siguiese una narración cronológica, la narrativa no es coherente, y sólo en apariencia lineal. Las pausas narrativas funcionan como una canción brechtiana y generan subjetividad al tiempo que obligan al espectador a tomar conciencia de su propia presencia (“16 días sin una sola noticia. Comprimamos estos 16 días en tres minutos de música”). Hay también referencias a actividades cotidianas que restan eficacia al filtro de ficción por el que cada espectador hace pasar la información recibida (“Sí, ahora recuerdo, yo estaba en el consultorio del dentista, esperando mi turno y hojeando algunas revistas, cuando di con este artículo”), información contradictoria que una vez narrada es rechazada inmediatamente como falsa, pero también comentarios políticos directos sobre la situación política del Líbano, tales como “La administración es corrupta y hay que poner fin a este deterioro”.

Mroué parece insistir en que cada narración, aún si está basada en hechos reales, contiene un punto de vista muy personal. Al poner al descubierto los patrones predominantes de la percepción, la obra se proyecta más allá de lo momentáneo y los hechos reales se vuelven una reflexión de cómo nos relacionamos con la verdad; más específicamente, de cómo nos las arreglamos con las estructuras dominantes de verdad al interior de cada realidad cotidiana y de cada sistema político. Al apropiarse de un

archivo ficticio para luego escenificarlo en vivo, Mroué pone en cuestión la negación oficial de la memoria de las guerras civiles y, por lo tanto, de la historia: en Líbano, recordar es una manera de reflexionar críticamente sobre la guerra y, especialmente, sobre las tensiones sociales y los conflictos políticos (véase Kanafani-Zahar 2011, 17).

La transmisión en vivo del video en la obra altera la manera en que los espectadores acostumbran mirar un espectáculo, ya sea en un escenario o en televisión. El medio (la cámara, el proyector y la pantalla) desplaza al espectador de la experiencia del 'aquí y ahora' de una escenificación y lo obliga a seguirlo a distancia, una distancia que se hace necesaria para cualquier método eficaz de propaganda en el que se desconfía del contacto visual y, por lo tanto, se le excluye.

Poco antes de que la obra llegue a su fin, el actor termina su narración, y un pesado silencio se apodera del recinto. En medio del escenario puede verse aún al actor detrás de su escritorio, mirando a los espectadores, quienes pronto descubren que lo que están viendo en escena no es una transmisión en vivo del actor —quien se ha ido ya— sino una imagen grabada. Cito del libreto: “¿En qué momento su cuerpo se separó de su imagen? ¿En qué momento se pasó de transmisión en vivo a reproducción de una grabación? ¿Cómo y cuándo se manipuló y transformó su imagen para pasar de una reflexión del presente a una reproducción del pasado?” (Mroué 2003). La revelación del material pregrabado subraya la pluralidad de temporalidades y apunta hacia distintos grados de implicación por parte del espectador. Al final de la representación virtual, el actor tiene que sintetizar y reconectar las diferencias temporales y espaciales. En otras palabras, el espectador se confronta con un proceso altamente sofisticado de 'presentificación' que superpone la ficción y la realidad, la memoria personal y el olvido colectivo.

Las estrategias filmicas de Rabih Mroué reencuadran la experiencia escénica con una práctica discursiva; una práctica que sugiere una relación muy distinta con lo 'real' y que altera las verdades absolutas y las continuidades históricas: sus obras no pueden reducirse a esquemas absolutos anclados en abreviaciones ideológicas. Valiéndose de los nuevos medios de comunicación, Mroué trasciende los límites de la representación para proponer un nuevo sitio tanto para el espectador como para el actor. Una vez que se ha borrado la autorreferenciación del acto performático, el escenario se vuelve un lugar abierto para reflexionar acerca de la memoria y la historia desde la condición del 'aquí y ahora'.

Superando la distinción binaria simplista entre ficción y no ficción, Mroué destaca todos los modos complejos de información y comunicación que quedan al descubierto a partir de unos (pseudo)documentos. La actuación de un archivo no puede restringirse a una investigación del horror de las desapariciones en Líbano; por el contrario, actúa como agente de la memoria, subrayando la imposibilidad de capturar la realidad y generando nuevas formas de pensar.

Bibliografía

- Foster, Hal. 2004. "An Archival Impulse", *October* 110: pp. 3-22. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Foucault, Michel. 1972. "The Historical a priori and the Archive". *The Archeology of Knowledge* and *The Discourse on Language*. Trad. Alan Sheridan Smith, Londres: Tavistock Publications/Nueva York: Pantheon Books.
- Kanafani-Zahar, Aïda. 2011. *Liban. La guerre et la mémoire*, préface d'Antoine Garapon, Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes.
- Mroué, Rabih. 2013. *Image(s), mon amour*, ed. Aurora Fernández Polanco, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo.
- _____. 2003. *Looking for a Missing Employee*. Libreto inédito.
- Ricoeur, Paul. 2004. *Memory, History, Forgetting*. Traducción de Kathleen McLaughlin y David Pellauer, Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- _____. 1984. *Time and Narrative, vol. I*. Traducción de Kathleen McLaughlin y David Pellauer. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.