

Los hilos de la otredad

Teatralidad liminal en la obra *Horizontal-vertical*

Emma Osorio Jacob¹

Universidad Veracruzana

*Now I am a lake. A woman bends over me,
Searching my reaches for what she really is.
Sylvia Plath, *Mirror*.*

Horizontal-vertical, obra de teatro montada originalmente en Poznan, Polonia, en 2009 por el creador mexicano Alberto Ruiz y la creadora polaca Justyna Tomczak, y posteriormente en Guadalajara, México, en octubre del mismo año, es sobresaliente por el uso que hace de espacios y situaciones escénicas liminales que transitan entre la realidad y la ficción. En el presente escrito se analiza *Horizontal-vertical* desde las perspectivas teóricas de la teatralidad y la *textralidad*.

Palabras clave: Liminal, teatralidad, *textralidad*, otredad.

The strings of otherness. Liminal theatricality in the performance of the play *Horizontal-vertical*

Horizontal-vertical was produced in Poznan, Poland in 2009 by Alberto Ruiz and Justyna Tomczak, and presented in Guadalajara, Mexico, later

¹ Pasante de la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

the same year, in October. The play is remarkable for the use it makes of liminal spaces and situations that move between reality and fiction. The analysis of the production carried out here is based on the theories of theatricality and *textuality*.

Key words: Liminal, theatricality, *textuality*, otherness.

Del texto literario a la puesta en escena

El presente trabajo explora los lazos tendidos entre obra, creadores y espectadores en la puesta en escena *Horizontal-vertical*. El análisis parte de las teorías de la teatralidad propuestas por Jorge Dubatti, Domingo Adame y Josette Féral, y la óptica de la *textualidad* expuesta por José Ramón Alcántara. Me interesa cómo los creadores Alberto Ruiz² y Justyna Tomczak³ llevaron a cabo el proceso de generación de esta obra a partir de la novela *La campana de cristal*, de la escritora estadounidense Sylvia Plath. En enero de 1963, un mes antes de su muerte, Plath publicó *La campana de cristal*, bajo el seudónimo de Victoria Lucas. Esa fue la única novela de la brillante poeta nacida poco más de treinta años antes en Massachusetts. Sobre el título de la novela, Mary Ellman afirma que “alude a la campana de cristal que descende sobre la loca, ‘separando el aire que respira del aire de los cuerdos’” (Ellman, citada por Pardo 1974, 34).

El personaje principal de esta novela semiautobiográfica, Esther Greenwood, es una joven escritora de provincia que gana una beca para hacer un internado en la ciudad de Nueva York. Allí descubre el desencanto de no estarla pasando tan bien como debería, y el miedo de no cumplir las expectativas que se han puesto en ella. Una vez de regreso en su ciudad, Esther enfrenta un fuerte episodio depresivo que la lle-

2 Alberto Ruiz (Guadalajara, Jalisco, 1968) es un creador que tiene formación en teatro y danza. En 1986 se incorporó a la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, y en 2010 dirigió la obra *El gesticulador* con la Compañía Estatal de Teatro de Jalisco. En 2005 estudió en el Theatre Training and Research Programme de Singapur, y en 2008 ganó la beca del Fonca para creadores con trayectoria, con la cual viajó a Polonia para realizar *Horizontal-vertical* en colaboración con Justyna Tomczak.

3 Justyna Tomczak (Wagrowiec, Polonia, 1976) es una actriz y filóloga polaca que dirige el grupo independiente Teatro-Y. Conoció a Alberto Ruiz durante una estancia académica en México, con quien trabajó por primera vez como actriz en el montaje de *Ubú Rey*, dirigido por Ruiz en el año 2005.

va a una institución mental en donde sufre tratamientos de electroshocks. Para Plath, éste debe haber sido un episodio que marcaría su vida, pues la misma novela comienza hablando de la electrocución de los Rosenberg:⁴

Era un verano extraño, sofocante, el verano en el que electrocutaron a los Rosenberg y yo no sabía qué estaba haciendo en Nueva York. La idea de ser electrocutada me pone mala [...] No tenía nada que ver conmigo, pero no podía evitar preguntarme qué se siente ser quemado vivo de la cabeza a los pies (Plath, 9).

Es interesante cómo la autora refiere este suceso, aclarando que “no tenía nada que ver con ella”. Más adelante se verá que sí, pues aunque nunca conoció a los Rosenberg, ella viviría su propia versión de aquella electrocución. Curiosamente, este “no tiene nada que ver conmigo” fue también el primer pensamiento de Alberto Ruiz al acercarse a este texto.

En su lectura de *La campana de cristal*, Alberto Ruiz y Justyna Tomczak realizaron la adaptación dramatúrgica de un texto que no fue escrito con la intención de ser representado. En este sentido, Ruiz y Tomczak realizaron la teatralización de la novela, si entendemos teatralización como “la estructuración teatral de un texto no dramático” (Adame 2005, 43).

Ruiz reconoce que el montaje sólo conserva algunos elementos de la novela y que el resultado final al que llegaron él y Tomczak dista mucho de la idea que él tenía en un principio (Ruiz 2011). Entonces, el resultado no es una síntesis ni una adaptación de la novela a una pieza de teatro, sino una creación nueva cuyo punto de partida fue *La campana de cristal*. Los creadores tenían la necesidad de hablar de las expectativas que se ciernen sobre la vida de una persona —en este caso una joven escritora— y cómo en algunos casos esas expectativas pueden acabar siendo un problema. Para ello, extrajeron los elementos de la novela que a ellos les parecieron más significativos para plasmarlos el montaje escénico.

4 La autora se refiere a la ejecución de Julius y Ethel Rosenberg ocurrida el 19 de junio de 1953 en el estado de Nueva York. La pareja fue acusada de haber revelado información clasificada sobre tecnología atómica de Estados Unidos al gobierno soviético.

Horizontal-vertical, de Poznan a Guadalajara

Horizontal-vertical fue una obra gestada en la ciudad de Poznan, Polonia, en el año 2009. Tomczak le presentó a Ruiz la novela de Plath con la idea de realizar a partir de ella una puesta en escena y cumplir así la promesa que años antes se habían hecho mutuamente de colaborar en un proyecto conjunto.

El título de la obra está inspirado en el poema *Soy vertical* de Plath, que alude a la contradicción y los opuestos que conviven en una persona.

Soy vertical
pero preferiría ser horizontal.
No soy un árbol con las raíces en la tierra
absorbiendo minerales y amor maternal
para que cada marzo florezcan las hojas,
no soy la belleza del jardín
de llamativos colores que atrae exclamaciones de admiración
ignorando que pronto perderá sus pétalos.
Comparado conmigo, un árbol es inmortal,
y una flor no tan alta, pero sí más llamativa,
y quiero la longevidad de una y la valentía de la otra.
Esta noche, bajo la luz infinitesimal de las estrellas,
los árboles y las flores han derramado sus olores frescos.
Camino entre ellos, pero no se dan cuenta.
A veces pienso que cuando estoy durmiendo
me debo parecer a ellos a la perfección,
oscurecidos ya los pensamientos.
Para mí es más natural estar tendida.
Es entonces cuando el cielo y yo conversamos con libertad,
y así seré útil cuando al fin me tienda:
entonces los árboles podrán tocarme por una vez
y las flores tener tiempo para mí (Plath 1974, 124; traducción mía).

Las nociones de horizontalidad y verticalidad son también una referencia directa a la necesidad humana del equilibrio. Presencí la obra en una breve temporada en la que viajé a la ciudad de Guadalajara en octubre de 2009. Como espectadora hubo muchos elementos que llamaron mi atención, el más importante de los cuales fue la transgresión de los

límites convencionales del espacio teatral.

Esa noche, poco antes de la función, una mujer de aproximadamente 50 años de edad se encontraba tejiendo en el *lobby* del Teatro Experimental. Oí comentarios de algunos espectadores que se preguntaban sobre la posibilidad de que esa señora fuera parte del espectáculo, ya que no parecía estar caracterizada como personaje, ni daba la impresión de ser actriz. Una vez dentro del foro, pudimos constatar que la mujer sí era parte del espectáculo, ya que en escena se veía a Alberto Ruiz tejiendo sobre una especie de tarima de salvavidas. Algunos hilos de su tejido llegaban hasta la cama de hospital donde estaba sentada la actriz Justyna Tomczak, quien interpretaba el personaje de Esther Greenwood. Los asistentes nos fuimos sentando en silencio en las bancas que se habían dispuesto en el escenario, a pocos metros de ellos. El personaje interpretado por Alberto Ruiz, a quien llamaremos “El hombre de blanco”, bajó del banco para tomarle la temperatura a la chica. Poco después, Ruiz formó con su mano un tercer personaje —al parecer un doctor— que le dijo a Esther, en un idioma ininteligible, que aún no estaba lista para salir.



© Justyna Tomczak y Alberto Ruiz en *Horizontal-vertical* (2009). Imagen cortesía de Alberto Ruiz.

La ubicación de los asientos sobre el escenario permitió que los espectadores nos sintiéramos más cerca de los protagonistas y de su mundo. Éramos entonces parte de un acontecimiento convivial, en términos de Dubatti, quien platea que en el teatro se construye “otro mundo posible dentro del mundo” (2002, 52). El universo paralelo de *Horizontal-vertical* está en la mente de Esther Greenwood, en donde habitan ella y El hombre de blanco, quien controla los hilos que mueven la cama de la enferma y, a lo largo de la obra, encarna a distintos personajes: el doctor y el jefe de Greenwood (quien la interroga sobre su vida). El hombre de blanco también se convierte en un galán de Chicago con quien ella pasa una velada romántica, pero que finalmente resulta tratarla de forma cínica. Este personaje se dedica a controlarla, impidiendo que deje la cama y obligándola a tomar sus medicinas. Al final de la obra, él abandona el escenario y ella finalmente es dada de alta. En ese momento, El hombre de blanco reaparece enredado en una tela que pende sobre Esther y se pregunta si la campana de cristal algún día volverá a descender.



© Justyna Tomczak y Alberto Ruiz en *Horizontal-vertical* (2009). Imagen cortesía de Alberto Ruiz.

Al terminar la función, salimos al *lobby* del Teatro Experimental,

que se encontraba lleno de telarañas gigantes hechas con hilos parecidos a los que usó la mujer que mencioné arriba. Ahí estaban también los personajes de la obra. Ahora nosotros teníamos que sortear esos obstáculos para poder regresar a nuestra vida. ¿Quién las había tejido? ¿En dónde estaban realmente? La obra se había salido del escenario, la circunstancia había trascendido a los personajes para implicarnos a nosotros como espectadores.

Horizontal-vertical se destaca por transgredir diversas fronteras: las existentes entre novela, poesía y teatro, entre persona y personaje, entre espacio escénico y espacio cotidiano, entre actor y espectador. Se trata de un fenómeno de *textralidad*, como lo plantea Alcántara, quien afirma que “en la *textralidad* lo definitivamente ausente son márgenes precisos, ya sea entre texto y representación, entre géneros y formas, entre arte y realidad, entre verdad y ficción, entre acción y performatividad” (Alcántara 2010, 10). A continuación abordaré algunos de los procesos creativos que formaron parte del montaje, a fin de analizar su teatralidad particular.

Los personajes

Al realizar la dramaturgia, los creadores decidieron que el único personaje de la novela que mantendrían en la obra sería el de Esther Greenwood, interpretado por Tomczak. Al inicio de la obra, este personaje fue ubicado en una cama portátil de hospital, conectada mediante unos hilos a la tarima de El hombre de blanco (interpretado por Ruiz), personaje que no aparece en la novela pero que, según Ruiz, encarna el tema de la misma: la enfermedad.⁵ El hombre de blanco representa a varios personajes que tienen relación con Esther y que se distinguen mediante el uso de ciertos objetos o accesorios de vestuario. Como apunté arriba, El hombre de blanco aparece inicialmente tejiendo con hilos que llegan hasta la cama de la enferma, e incluso pueden mo-

5 La identidad de El hombre de blanco como “enfermedad” no es explícita en escena, aunque sí es clara su presencia incómoda y constante en la vida de la protagonista. Los actores lograron diferenciar los planos de existencia de ambos personajes mediante técnicas de actuación contrastantes: mientras que Tomczak actuaba de forma realista, Ruiz recurrió a la gestualidad estilizada.

verla. El peso de sus acciones es corporal y solamente tiene diálogos con Esther cuando encarna a algún otro personaje, como puede ser su editor o aquel hombre con quien ella tiene un idilio en la ciudad de Chicago. El resto del tiempo se dedica a tomarle la temperatura, a darle pastillas y, en general, a confrontarla con sus acciones. No obstante, este hombre sufrirá el mismo tormento de la protagonista al momento en que le son administrados los electroshocks.

De objetos e hilos

Los objetos de la puesta en escena fueron en algunos casos inspirados directamente en imágenes evocadas en la novela de Plath (específicamente la cama de Esther), y en otros fueron propuestas escénicas de los creadores, como la tarima de *El hombre de blanco*, o los lentes para representar al doctor. El recurso escénico más llamativo es el de los hilos —estambres o resortes— con los que podría decirse que se “tejen” las escenas. Con estos hilos se mueve la cama, se atrapa a la protagonista y se hacen los remos para llevarla a dar un paseo.

Me parece que los hilos articulan lo que Alcántara denomina “textualidad simbiótica”:

La extensión simbiótica al presente está dada por la relación con los objetos materiales que constituyen y construyen la realidad, superando su estatuto simbólico para hacerse ellos mismos presentes como artefactos culturales, dejando a un lado el puro esteticismo para adquirir una funcionalidad vital (Alcántara 2010, 183).

Los hilos son un objeto presente a lo largo de toda la obra y tienen un fin práctico, ya que ayudan a mover la escenografía, aunque su presencia trasciende lo utilitario. Pueden ser vistos como hilos de significación, evocando el planteamiento del sociólogo Max Weber en el sentido de que “el hombre es un animal suspendido en redes de significación que él mismo ha tejido” (Weber, citado por Garza 2007, 1).

Finalmente, los hilos representan los vínculos de ideas dispersas creadas en la mente de la protagonista, pero también tejen un vínculo con los espectadores, ya que conectan al espacio de la ficción con el espacio real.

La alteridad y el encuentro consigo mismo

Como dice Josette Féral, el teatro es un fenómeno que genera alteridad:

La condición de la *teatralidad* sería entonces la identificación (cuando ella fuese deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto la proyecta sobre las cosas) de un *espacio otro* del cotidiano, un espacio que ha sido creado por la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio crea un afuera y un adentro de la teatralidad, es el espacio del otro. Es el fundador de la alteridad de la *teatralidad* (Féral 2003, 95).

En el caso de *Horizontal-vertical*, los límites espaciales son poco claros, ya que la teatralidad del escenario se extiende hacia el *lobby* del teatro para abarcar a los espectadores. Se genera así un espacio liminal en el que los límites de la teatralidad se ven problematizados. Féral establece que la teatralidad está dada por una mirada que es la que crea un espacio alterno en donde surge la alteridad y la ficción (Féral 2003, 94). Los espectadores identificamos el espacio del *lobby* del teatro como un espacio cotidiano en donde por lo general no se desarrollan ficciones; sin embargo, la obra desafió nuestra percepción de lo que separa lo real de lo simulado.

Para analizar un aspecto de la alteridad que plantea la teatralidad, abordaré brevemente el proceso de creación de la obra. Ruiz me dijo en entrevista que al principio del proceso creativo no se sintió identificado con la anécdota de la novela ni, específicamente, con la depresión y ese lado oscuro que se manifiesta en ella. Fue hasta que él mismo pasó por un estado de depresión que el texto de Plath dejó de ser algo lejano, ajeno y estático para convertirse en un texto en movimiento, directamente relacionado con la obra en proceso y con la realidad misma, y capaz de modificar a ambas. Se podría decir que Ruiz experimentó la *textralidad* como simbiosis que plantea Alcántara, en la cual se rebasa el nivel de intertextualidad o intercambio entre dos textos, para llegar más bien al intercambio entre “dos organismos vivos cuya relación vital significa la transformación *est/ética* del uno por el otro” (Alcántara 2010, 185). Ruiz abunda sobre su acercamiento vital al texto:

Lo que yo creo que luego en los trabajos lo que ocurre, con esta obra lo comprobé, es que uno invoca cosas, yo creo que las obras de teatro son

invocaciones de uno. En las obras de teatro no nada más habla de lo que ya fue, sino de lo que está ahí y no ha sido, en mi caso, yo creo que siempre ha sido así, es decir, no nada más hablo de lo que ya viví, sino de lo que está vivo en mí y aún no he recorrido, y muchas cosas de las que yo he dirigido parece que luego llaman experiencias de mi vida para que yo las enfrente más hacia el futuro que como reflexión hacia atrás y claro, pareciera ser que todo se conjugaba y esta parte es ligeramente como mágica, si tu quieres esotérica (Ruiz 2011).

Los límites entre el pasado, el presente y el futuro también son confusos: Ruiz habla de lo latente, Alcántara identifica esta característica con el barroco, el investigador habla de una nostalgia del barroco de un *déjà vu*, y de una resonancia histórica. Luego el investigador compara al barroco con el teatro, en el aspecto reflexivo de ambos:

La *textralidad* barroca es, entonces, primeramente un espacio de reflexión. Ya desde su etimología la palabra reflexión también alude al teatro, pues ésta implica reflejo, verse a sí mismo, pensarse a sí mismo, plegarse en sí mismo para usar la expresión de Deleuze (Alcántara 2010, 189).

De esta manera, Alcántara señala el aspecto reflexivo que tienen tanto el barroco como el teatro. Sin embargo, observa que esta reflexión es “hacia el otro”:

Pero es un plegarse no hacia dentro sino hacia fuera, hacia el espejo, para pensarse otro, para decirse a sí mismo y entonces hacerse otro, para verse otro, en fin, para *textralizarse* en otro, verterse hacia fuera con el objeto de mirarse hacia dentro (Alcántara 2010, 189).

Es curioso cómo en *Espejo* —uno de sus poemas más famosos— Plath habla del paso del tiempo de esta vida y de esa necesidad que tenemos de ir al encuentro de nosotros mismos:

Ahora soy un lago. Una mujer se inclina sobre mí,
buscando en mi superficie lo que realmente es.
Luego se vuelve hacia esas mentirosas, las velas o la luna.
Veo su espalda, y la reflejo con toda fidelidad.

Ella me recompensa con su llanto y un movimiento de manos.
Soy importante para ella. Ella viene y va.
Cada mañana su rostro viene a reemplazar la oscuridad.
En mí ella ha ahogado a una joven, y en mí una anciana hoy
se yergue hacia ella, día tras día, como un pez terrible (Plath 1974, 156.
Traducción mía).

Para lograr ese encuentro necesitamos de un tercero, que en este caso es el espejo de agua del lago. El teatro es, al igual que ese lago, un espacio de reflexión.

Conclusión

Una constante a lo largo de *Horizontal-vertical* es el juego con los hilos; de hecho, este juego comienza antes de que empiece la obra (convencionalmente hablando) y acaba después. La fuerza de esos hilos radica, principalmente, en traspasar los límites espaciotemporales. No se trata manifiestamente de lo que conocemos como teatro participativo, en el que el espectador es invitado a realizar acciones dentro del espacio destinado a la ficción. Sin embargo, la disposición de estos hilos al final en el *lobby* obliga al espectador a poner su cuerpo en acción extracotidiana para sortear los obstáculos. Estos elementos que remiten a la ficción de la obra en los espacios identificados por los espectadores como cotidianos y reales, crean así un vínculo entre ficción y realidad. Al trascender los límites del espacio escénico, Alberto Ruiz y Justyna Tomczak trascienden también los límites de la ficción e invitan así a que la reflexión del espectador se extienda más allá de la obra.

Fuentes Consultadas

Adame, Domingo. 2005. *Elogio del oxímoron*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Alcántara, José Ramón. 2010. *Textralidad, textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana.

- Dubatti, Jorge. 2002. *El teatro jeroglífico*. Buenos Aires: Atuel.
- Féral, Josette. 2003. “La teatralidad”. En: *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Garza, Sergio. 2007. “El símbolo significante”. En: *Asequias* núm 39 [en línea]. Consultado el 5 de diciembre de 2011.
<http://www.lag.uia.mx/acequias/acequias39/a39elsimbolo.pdf>.
- La Nación*. 2003. “Los Rosenberg, 50 años después”. Consultado el 12 de abril de 2012. <http://www.lanacion.com.ar/505479-los-rosenberg-50-anos-despues>.
- Pardo, Jesús. 1974. “Sylvia Plath: Ensayo biográfico”. En: *Antología de Sylvia Plath*, pp.7-48). Madrid: Plaza y Janés.
- Plath, Sylvia. 1974. *Antología*. Texto Bilingüe. Versión de Jesús Pardo. Madrid: Plaza y Janés.
- Plath, Sylvia. 2008. “Espejo”. En: “Tres poemas escogidos de Sylvia Plath”. Traducción de Xoán Abeleira. Bartleby Editores. Consultado el 01 de diciembre de 2011 en: <http://www.adn.es/cultura/20081023/NWS-0644-sylvia-plath-poemas.html>
- Plath, Sylvia. 2008. *La Campana de Cristal*. Traducción de Elena Rius. Barcelona: Edhasa.
- Ruiz, Alberto. 2011. Entrevistas personales realizadas por Emma Osorio Jacob durante el mes de agosto.