

Peter Brook y el pensamiento tradicional *El poder del teatro frente al Poder*

Filosofía, teatro y comunidad: Diálogo con Germain Meyer

Antonin Artaud, triple testigo

Lloraba / mis lágrimas reían sobre mis mejillas: METATEXTOS

De viajes y testimonios. Los críticos teatrales como viajeros

Un testimonio sobre actos trans-escénicos: París-Aviñón 2011

Construir/deconstruir el travestismo en escena



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



Segunda época

Vol. I/Núm. 2

Otoño 2011

ISSN 1665-8728

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Segunda época
Vol. I/Núm. 2
Otoño 2011

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Segunda época, Vol. 1, Núm. 2, Otoño 2011

Revista bianual publicada por la Facultad de Teatro y la Dirección Editorial de la Universidad Veracruzana.

Director: Domingo Adame

Editor: Antonio Prieto Stambaugh

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Martín Zapata

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (UAM-A, Presidente de la AMIT)

Consejo Asesor

Óscar Armando García (UNAM)

José Ramón Alcántara (UIA)

Rodolfo Obregón (CITRU)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

Diana Taylor (Universidad de Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política)

André Carreira (Universidad do Estado de Santa Catarina, Brasil)

Asistente de redacción: José Roberto Pulido

Traducciones: Alejandro Adame, Domingo Adame y Luis L. Esparza

Diseños de portada y editorial: Rosa Manuela Hernández García

Imagen de la portada: Griet Debacker canta *Cucurrucucú paloma* en el espectáculo *Gardenia* (2011), de los directores belgas Alian Platel y Franck Van Laecke.

Foto © Luk Monsaert

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*

Facultad de Teatro

Universidad Veracruzana

Belisario Domínguez 25, Col. Centro

Xalapa, Veracruz, C.P. 91000, México

Tel. + 52 (228) 817-2134; (228) 186-4314

Correo electrónico: dadame@uv.mx, anprieto@uv.mx

ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana

NÚMERO ESPECIAL: DIÁLOGOS CON LA ESCENA EUROPEA

Editorial..... 5

ENSAYOS

🌀 **Peter Brook y el pensamiento tradicional**..... 9
Basarab Nicolescu

🌀 **El poder del teatro frente al Poder**.....42
Discursos emergentes / discursos hegemónicos
Daniel Meyran

🌀 **Construir/deconstruir el travestismo en escena:**..... 64
***Gardenia*, un espectáculo de Alain Platel y Franck Van Laecke**
(Bélgica, 2010)
Antoine Rodríguez

TESTIMONIOS

🌀 **Antonin Artaud, triple testigo:**..... 84
de sí mismo, de una generación, y testigo del otro
Monique Borie

🌀 **De viajes y testimonios**..... 94
Los críticos teatrales como viajeros
Georges Banu

🌀 **Filosofía, teatro y comunidad:**..... 105
Diálogo con Germain Meyer
Salvador Solís

DOCUMENTO

- ❧ *Lloraba / mis lágrimas reían sobre mis mejillas: METATEXTOS.....119*
Primeros acercamientos para una *dramaturgia interfásica*
Gaël Bandelier

RESEÑA

- ❧ **Un testimonio sobre actos trans-escénicos:.....144**
París-Aviñón 2011
Domingo Adame

Colaboradores153

Información para autores.....156

Editorial

El presente número de *Investigación teatral* está dedicado a la escena europea actual y en sus páginas nuestros lectores podrán encontrar respuestas a preguntas como: ¿Qué relación existe entre el teatro de Europa y el de México a principios de la segunda década del siglo XXI? ¿Qué es lo que ha cambiado desde los primeros contactos en el siglo XVI? ¿Cuál ha sido el impacto de los más destacados representantes de la escena europea en el siglo XX? ¿Cómo vemos hoy, desde México, al teatro europeo? ¿Cómo ven a México los estudiosos del teatro europeo? ¿Qué podemos compartir?

Sin lugar a dudas, desde la época de la conquista el teatro en México ha estado fuertemente marcado por los cánones estéticos que trajeron los españoles, inicialmente como instrumento de propaganda ideológica. A pesar del sincretismo cultural y los procesos de apropiación creativa por parte de indígenas y mestizos en los siglos siguientes, no es posible hablar de un “teatro mexicano” de la misma manera como se habla de un teatro francés, inglés o japonés, ya que el lenguaje teatral que se desarrolló desde esos primeros contactos siguió en el continente americano el modelo impuesto por Europa.

Pese a su origen colonialista, en México el teatro encontró tierra fértil para prosperar y diversificarse. Se podría decir que nuestro teatro es producto de un impulso por encontrar una voz propia, aunque esa búsqueda ha estado acompañada de un diálogo con creadores de Europa y otras regiones del mundo. La riqueza cultural de un pueblo, la fuente que nutre sus expresiones artísticas, se encuentra sobre todo en sus tradiciones más arraigadas y, en la medida en que se producen intercambios con otras culturas, sus productos artísticos se enriquecen y transforman.

Es por ello que con el ánimo de encontrar respuestas, no sólo a las preguntas iniciales, sino a otras que los lectores se formulen, hemos querido hacer un número especial de *Investigación teatral* con la intención de retomar el diálogo que desde la investigación escénica se inició entre Europa y México en las últimas décadas del siglo pasado. Las páginas que siguen contienen reflexiones acerca del legado de creadores tan fundamentales como Antonin Artaud y Peter Brook, así como textos sobre las tendencias más recientes de la escena europea actual y sus resonancias con el teatro mexicano del siglo XXI.

Agradecemos a todos los autores que aceptaron nuestra invitación a colaborar en este número y esperamos que en los próximos el diálogo se fortalezca y amplíe con colegas de otras culturas.

Con el actual número de *Investigación teatral* presentamos el diseño definitivo de ésta su segunda época. También anunciamos que en febrero de 2012 estará disponible la versión electrónica de nuestra revista mediante el portal de la Univeridad Veracruzana. ¡Estén atentos!



∞ Ensayos



© Peter Brook (2011). Foto cortesía de Domingo Adame.

Peter Brook y el pensamiento tradicional¹

Basarab Nicolescu

Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios

La trayectoria creativa de Peter Brook tiene su fuente en la investigación sobre la tradición. En este ensayo se hace un recorrido por su concepción teatral y se revisan los diversos sentidos del concepto “tradición”. Desde la perspectiva transdisciplinaria se analizan los componentes centrales del teatro de Brook: energía, movimiento e interrelación, así como la estructura ternaria del espacio, la relación entre determinismo y espontaneidad y la imposibilidad de un lenguaje universal. El pensamiento teatral de Brook permite ver al teatro como un campo privilegiado para el estudio de la tradición.

Palabras clave: Peter Brook, teatro, tradición, contradicción, evento, percepción.

Peter Brook and Traditional Thought

Peter Brook's creative trajectory starts with his research on tradition. This essay delves into his conceptions of theatre and reviews the various meanings given to the concept of “tradition”. From a trans-disciplinary perspective, Brook's central theatre components are analyzed: energy, movement and inter-relation; as well as the threefold structure of space, the relationship between determinism and spontaneity and the impossibility of a universal language. Brook's propositions on theatre allows us to see it as a privileged field for the study of tradition.

Key words: Peter Brook, theatre, tradition, contradiction, event, perception.

¹ Este ensayo fue publicado originalmente en francés en *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. XIII (CNRS Editions, París, 1985, editado por Georges Banu). La segunda mitad (comenzando con la sección titulada “Teatro, determinismo y espontaneidad”) fue publicada primero en inglés en la *Revista Contemporánea de Teatro*, vol. VII, pp. 11-23, copyright © 1997 OPA (Asociación de Ultramar) de los editores, N.V. Copyright francés original © Basarab Nicolescu 1985/CNRS. La presente traducción de A. Adame y su publicación se hace con la autorización del autor y del editor como un homenaje a Peter Brook quien, en 2011, realizó una gira por Latinoamérica con su montaje *La flauta mágica*.



© Basarab Nicolescu (2011). Foto de Domingo Adame.

“La tradición en sí misma es, en tiempos de dogmatismo y de revolución dogmática, una fuerza revolucionaria que debe ser salvaguardada”.

Peter Brook

Teatro y tradición

La investigación permanente del significado del teatro que sostiene todo el trabajo de Peter Brook, lo condujo inevitablemente a investigar en la

tradición. Si el teatro surge a partir de la vida, entonces la vida misma debe ser cuestionada. La comprensión de la realidad teatral también exige entender a los actores de esa realidad, a los participantes en cualquier evento de teatro: actores, directores, espectadores. Para un hombre que rechaza todo dogma y sistemas cerrados de pensamiento, la tradición ofrece la característica ideal de la unidad en la contradicción. Si bien esto afirma su naturaleza inmutable, aparece también en formas de gran heterogeneidad: mientras Brook se dedica a la comprensión de la unidad, lo hace centrando sus preocupaciones en la diversidad infinita de la realidad. Finalmente, la tradición concibe a la comprensión como algo que ha sido engendrado originalmente por la experiencia, más allá de toda explicación y generalización teórica. ¿El evento teatral no es en sí mismo “experiencia”, sobre cualquier otra cosa?

Incluso en el más superficial de los niveles, el interés de Brook por la tradición es evidente: basta pensar en su adaptación al teatro de una de las joyas de la literatura Sufi: *La conferencia de los pájaros*, de Farid ud-Din Attar; en su película basada en uno de los libros de Gurdjieff,² *Encuentros con hombres notables*, y en su trabajo sobre *El Mahabharata*. Así, una investigación sobre los puntos de convergencia entre el trabajo teatral de Brook y el pensamiento tradicional no está desprovista de propósito.

Es necesario aclarar desde el principio un asunto importante: la palabra “tradición” (del latín “tradere” que significa restaurar, transmitir) contiene una contradicción llena de consecuencias. En su uso familiar primario, la palabra “tradición” significa “una manera de pensar o de actuar heredada del pasado” (*Le Petit Robert* 1970, 1810): por lo tanto se liga a la palabra “vestido” o “hábito”. En este sentido, se puede uno referir a la “tradición académica”, a la tradición de la “*Comédie Française*” o a la tradición Shakespeareana.

En teatro, la tradición representa un intento de momificación, de preservación de formas externas a toda costa, que encubren inevitablemente un cadáver, porque cualquier correspondencia vital con el momento actual está enteramente ausente. Por lo tanto, según este primer uso de la tradición, el teatro de Brook parece ser antitradicional, o más exactamente, *atradicional*. Brook mismo ha dicho:

2 George Ivanovich Gurdjieff (1877(?)-1949) fue un filósofo de origen griego y armenio que se dedicó al estudio de tradiciones esotéricas (n. del ed.).

Incluso si es antiguo, por su propia naturaleza, el teatro es siempre un arte de la modernidad. Un Fénix que tiene que ser traído constantemente de nuevo a la vida. Porque la imagen que se comunica en el mundo en el cual vivimos, el efecto que crea un vínculo directo entre la representación y el público, muere muy rápidamente. En cinco años una producción es anticuada. Entonces, debemos abandonar completamente cualquier noción de tradición teatral (Brook en Montassier 1980, 21).

Un segundo significado, menos familiar de “Tradición” —y que será utilizado a través de este ensayo— es “un conjunto de doctrinas y de prácticas religiosas o morales, transmitidas de siglo en siglo originalmente por tradición oral o a través del ejemplo, o por un cuerpo de información más o menos legendaria relacionado con el pasado, transmitida sobre todo oralmente de generación en generación” (*Le Petit Robert* 1970, 1810). Según esta definición, “Tradición” comprende diferentes tradiciones: cristiana, judía, islámica, budista, sufi, etc. (Para evitar cualquier confusión entre estos dos usos aceptados de la misma palabra, una mayúscula será empleada en todas partes al referir a este último uso).

Así, en esencia, Tradición se refiere a la transmisión de un cuerpo de conocimientos sobre la evolución espiritual del hombre, su posición en diversos mundos, su relación con diversos “cosmos”. Este cuerpo de conocimientos es, por lo tanto, *invariable*, estable, permanente, a pesar de la multiplicidad de formas asumidas en su transmisión, y a pesar de las distorsiones causadas por la historia y el paso del tiempo. Aunque su transmisión es generalmente oral, la Tradición se puede transmitir por medio de la ciencia de símbolos, por varias escrituras y obras de arte, así como por mitos y rituales.

El conocimiento tradicional fue establecido en épocas antiguas, pero sería vano buscar una “fuente” de la Tradición. Por lo que concierne a sus raíces más profundas, la Tradición se podría concebir fuera del espacio (geográfico) y del tiempo (histórico). Está eternamente presente, aquí y ahora, en cada ser humano, como un manantial constante y vital.

La “fuente” de la Tradición sólo puede ser metafísica. Por tratarse de lo que es esencial para la humanidad, la tradición parece muy viva en nuestra época. Los trabajos de René Guénon o de Mircea Eliade han demostrado ampliamente el grado en que el pensamiento tradicional puede ser de vehemente interés para nuestra propia época. Además, estudios

cada vez más detallados demuestran los puntos de convergencia en términos estructurales entre la ciencia y la tradición contemporáneas. Se puede encontrar un punto justo de contacto entre Tradición y teatro en la arraigada cualidad de la urgencia vital —una cualidad reflejada en su transmisión oral, en su referencia constante al presente y a la experiencia en el actual momento. Brook mismo se refiere a esto de manera más o a menos directa cuando escribe:

El teatro existe en el aquí y el ahora. Es lo que sucede en el momento exacto cuando se actúa, ese momento en el cual el mundo de los actores y el mundo de los espectadores se encuentran. Una sociedad en miniatura, un microcosmos reunido cada tarde dentro de un espacio. El papel del teatro es dar a este microcosmos el sabor incandescente y efímero de otro mundo y así afectarlo, transformarlo e integrarlo (Brook 1980, 122).

Evidentemente, según la visión de Brook, aunque el teatro es por su misma naturaleza “atradicional”, podría ser concebido como un campo de estudio para confrontar y explorar la Tradición. Las razones del interés de Brook en el pensamiento de Gurdjieff son también evidentes: como sabemos, Brook dedicó varios años de trabajo para realizar una versión de la película de uno de sus libros. Creemos que existen correspondencias significativas entre el trabajo de Brook en el teatro y las enseñanzas de Gurdjieff: y por esa razón el nombre de Gurdjieff se repetirá a través de este ensayo.

Mientras Gurdjieff permaneció resueltamente como un hombre de Tradición supo expresar sus enseñanzas en lenguaje contemporáneo. También tuvo éxito en localizar y formular, de una manera científica, leyes comunes para todos los niveles de realidad. Estas leyes aseguran la “unidad en la diversidad” (Ouspensky 1978, 393),³ una unidad más allá de la variedad infinita de formas asociadas a los diversos niveles. Estas leyes explican por qué la humanidad no necesita ser un estado fragmentado en mil realidades, sino en una sola realidad multifacética.

La realidad estética, la realidad espiritual y la realidad científica:

3 Publicado en inglés como *In Search of the Miraculous*, se trata de la más profunda e iluminadora introducción al pensamiento de Gurdjieff. Para un estudio de la relación entre Gurdjieff y el pensamiento científico contemporáneo, ver Basarab Nicolescu, ‘G.I. Gurdjieff’, en *Encyclopédie des Sciences Esotériques*, Paris, Quillet, 1985.

¿no convergen todas ellas en uno y el mismo centro, mientras permanecen completamente distintas y diferentes en sí mismas? ¿No ha descubierto por sí mismo el pensamiento científico contemporáneo (cuántico y subcuántico) los aspectos paradójicos y sorprendentes de la naturaleza, aspectos completamente inimaginables que aparecen significativamente más cercanos a la Tradición ?(Nicolescu 1982, 4–13)

Trabajo teatral, pensamiento tradicional, pensamiento científico: tal reunión es quizás inusual, pero ciertamente no fortuita. Peter Brook admitió que lo que le atraía tanto de la forma teatral como del estudio de la Tradición era precisamente esa contradicción aparente entre arte y ciencia. Por eso no es sorprendente que un libro, *Le Nombre d'Or* de Matila Ghyka (una discusión de la relación entre los números, las proporciones y las emociones) haya causado una impresión tan fuerte en él.

Los posibles diálogos entre ciencia y Tradición, arte y Tradición, ciencia y arte, son ricos y fructíferos; ofrecen potencialmente un medio para entender un mundo sumergido bajo complejidades cada vez más enajenantes.

El teatro como campo de estudio de la energía, del movimiento y de las interrelaciones

Creemos que la investigación del teatro de Brook está estructurada alrededor de tres elementos centrales: energía, movimiento e interrelaciones. “Sabemos que el mundo de apariencias”, escribe Brook, “es una corteza —debajo de la corteza nosotros vemos la materia que arde si miramos fijamente dentro de un volcán. ¿Cómo podemos acceder a esta energía?” (Brook 1977, 58). La realidad del teatro será determinada por la energía en movimiento, un movimiento solamente perceptible por medio de ciertas relaciones: las interrelaciones entre los actores y el texto, entre los actores y los espectadores.

El movimiento no puede ser resultado de la acción de un actor: el actor no “hace” un movimiento, él se mueve a través del movimiento. Brook toma a Merce Cunningham como ejemplo, él “ha acostumbrado su cuerpo a obedecer, su técnica está a su servicio, de modo que, en lugar de quedar envuelto en la ejecución del movimiento, puede hacer que el movimiento se desarrolle en compañía íntima de la música que se despliega” (64).

La presencia simultánea de la energía, del movimiento y de ciertas interrelaciones hace emerger a la vida el evento teatral. Con referencia a

Orghast,⁴ Brook hablaba de “el fuego” del evento, que es “esa cosa maravillosa de la representación en el teatro. A través de él, todas las cosas que habíamos estado trabajando repentinamente tomaron su lugar” (Smith 1972, 257). Este “tomar su lugar” indica el descubrimiento *repentino* de una estructura oculta debajo de la multiplicidad de formas, extendidas al parecer en todas las direcciones. Es por eso que Brook cree que la esencia del trabajo teatral “libera el proceso dinámico” (Heilpern 1979, 103). Es cuestión de “liberar” y no de “fijar” o “capturar” este proceso que explica lo repentino del evento. Un desenvolvimiento lineal significaría un determinismo mecánico, mientras que aquí el evento está ligado a una estructura que no es de ningún modo lineal, sino de interrelaciones e interconexiones laterales.

“Evento” es otra palabra clave que se repite con frecuencia en el trabajo de Brook. Seguramente no es simple coincidencia que la misma palabra sea una noción central en la teoría científica moderna, desde Einstein y Minkowski. Más allá de la multiplicidad infinita de apariencias ¿no se basa la realidad en un sólo fundamento?

En 1900, Planck introdujo el concepto del “*quantum* elemental de acción”, una teoría de la física basada en la noción de continuidad: la energía tiene una estructura discreta, discontinua. En 1905, Einstein formuló su teoría especial de la relatividad, revelando una nueva relación entre el espacio y el tiempo: contribuiría así a una nueva evaluación radical de la jerarquía objeto/energía. Gradualmente, la noción de “objeto” sería substituida por la de “evento” “relación” e “interconexión”, el movimiento real sería el de la energía. La teoría de la mecánica cuántica elaborada mucho más tarde, alrededor de 1930 rompió el concepto de la identidad en una partícula clásica. Por primera vez la posibilidad de un espacio/tiempo *discontinuum* fue reconocida como lógicamente válida. Y, finalmente, la teoría de partículas elementales —una continuación de la mecánica cuántica y la teoría de la relatividad, tanto como un intento de ir más allá de ambas teorías físicas— está hoy todavía en proceso de elaboración. Como ambos científicos contemporáneos y Gurdjieff, Brook se convenció de la materialidad de la energía. Describiendo las características del “teatro toscó” Brook señala:

4 *Orghast* es una obra que dirigió Brook en 1971, basada en el mito de Prometeo y hablada en una lengua inventada por el poeta Ted Hughes (n. del ed.).

El teatro sagrado tiene su energía, el tosco tiene otra. La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que también produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio (Brook 1977, 79).

¿No fue Gurdjieff mismo quien dijo que: “todo en el universo es material, y por esa misma razón la comprensión última es más materialista que el materialismo”? (Gurdjieff 1980, 35). Por supuesto él distinguía “materia”, que es siempre la misma, de *materialidad* que es cambiante. Y los diversos grados de materialidad dependen directamente de las cualidades y de las características de energía manifestada en un punto dado (Ouspensky 1978, 133). Así, los “objetos” serán configuraciones localizadas de energía.

Pero, ¿de dónde viene esta energía? ¿Cuáles son las leyes que gobiernan la transformación de la energía no diferenciada en una forma específica de energía? ¿Es esta energía no diferenciada el sustrato fundamental de todas las formas? ¿En qué medida pueden los actores y los espectadores de una función de teatro llegar a estar implicados e integrados con la lucha formidable de energías que ocurre a cada momento en la naturaleza?

En primer lugar, es importante reconocer que en la investigación teatral de Peter Brook el agrupamiento texto-actor-espectador refleja las características de un sistema natural: cuando ocurre un verdadero evento teatral éste es mayor que la suma de sus partes. Las interacciones texto-actores, texto-espectadores, y actores-espectadores constituyen el elemento nuevo e irreductible.

Al mismo tiempo: texto, actores y espectadores son verdaderos subsistemas, abiertos cada uno al otro. En este sentido se puede hablar de la vida de un texto. Como Brook lo ha dicho muchas veces, una obra no tiene una forma fijada para siempre. Se desarrolla (o implica) por la relación entre actores y espectadores. La muerte de un texto está conectada con un proceso de clausura, por una ausencia de intercambio. En *El espacio vacío*, leemos: “Un doctor puede distinguir inmediatamente entre el rastro de la vida y el inútil saco de huesos que la vida ha dejado. Pero nosotros tenemos menos práctica en la observación de cómo una idea, una actitud o una forma pueden pasar de lo viviente a lo moribundo” (Brook 1977, 13).

Podría uno sugerir que el sistema texto-actor-espectador posee otra de las características importantes de los sistemas naturales, como ser

“módulos de coordinación en la jerarquía de la naturaleza” (Laszlo 1981, 59).⁵ Ciertamente, en ese caso, el espectador sale de un evento teatral enriquecido con nueva información en la esfera de la energía: “Yo también he buscado el movimiento y la energía. La energía corporal, tanto como las emociones, de tal manera que la energía lanzada desde la escena pueda desencadenar dentro del espectador una sensación de vitalidad que no encontraría en su vida diaria” (Brook 1980, 111). Como portador de esta “sensación de vitalidad”, el espectador podría participar en otras aperturas y otros intercambios en su vida.

Pero lo que es esencial está en otra parte: en el reconocimiento, en su propio nivel, de la acción de esas leyes comunes para todos los niveles. Se puede concebir el universo (como en la cosmología de Gurdjieff, o en la teoría científica de los sistemas) como una gran Todo, una extensa matriz cósmica dentro de la cual todo está en movimiento perpetuo, en una reestructuración continua de energías. Tal unidad no es estática, implica la diferenciación y la diversidad en la existencia no de una sustancia, sino de una organización común: las leyes de determinación del Todo. Estas leyes sólo son completamente operacionales cuando los sistemas están mutuamente abiertos el uno al otro, en un intercambio incesante y universal de energía. Es precisamente este intercambio que confirma lo que Gurdjieff llamó “el movimiento armónico general de sistemas”, o “la armonía de mantenimiento recíproco en todas las concentraciones cósmicas” (Gurdjieff, vol. 1, 84, 166, 167, 254). La apertura de un sistema prevé su degradación y, en última instancia, su muerte. La *Inseparabilidad* es la salvaguarda de la vida. Es bien sabido que todos los sistemas físicos cerrados están sujetos al principio de Clausius-Carnot, que implica una degeneración inevitable de la energía, un desorden cada vez mayor. Para que haya orden y estabilidad, debe haber apertura e intercambio. Tal intercambio puede ocurrir entre síntesis en un solo nivel, o entre sistemas que pertenecen a diversos niveles.

Casi todos los ejercicios e improvisaciones de los actores en el Centro de Brook parecen tener como objetivo engendrar apertura e intercambio.⁶ Los testimonios de primera mano para este efecto son nume-

5 Es una introducción excelente a la teoría de los sistemas.

6 Después de su trabajo inicial en Inglaterra con la Royal Shakespeare Company, en 1970 Brook fundó el Centro Internacional para la Investigación Teatral en París (n. del ed.).

rosos: por ejemplo las descripciones sobre los procesos preparatorios para *La conferencia de los pájaros*, *Orghast* y *Carmen* (Smith 1972; Heilpern 1979; Rostain 1985). Brook ha dicho explícitamente que, por medio de estos ejercicios e improvisaciones, los actores intentaban conseguir lo que es esencial: en otras palabras, llegar a ese punto en el cual los impulsos de uno se unen con los impulsos del otro para resonar juntos (Brook 1979, 75). Michel Rostain describe cómo, durante la preparación para *Carmen*, un cantante se ponía de espaldas a otro e intentaba reconstruir, sin verlo, el gesto que hacía el otro cantante. Los actores se sentaban en un círculo procurando transmitir gestos o palabras: y al final la fuerza y la claridad de las imágenes internas les permiten hacerse visibles. Éste es un trabajo de investigación genuino, exacto y riguroso.

En un ejercicio durante la preparación para *Orghast*, cada actor representó la parte de una persona incluyendo, por ejemplo, “la voz del subconsciente” (Smith 1972, 127). En otros, los actores participaron en la recitación de un monólogo de un texto de Shakespeare, haciéndolo como una rutina para tres voces: “repentinamente el actor hacía estallar una barrera y experimentaba cuanta libertad podía haber dentro de la disciplina más estricta” (Brook 1977, 33). Y eso es lo esencial: el descubrimiento de la libertad sometiéndose a las leyes que permiten una apertura hacia lo desconocido “hacia una relación”. “Ser medios para estar en relación...” fue la fórmula inicial del fundador de la semántica general, Alfred Korzybski (Korzybski 1958, 161). Ejercicios e improvisaciones ofrecen la posibilidad de “interrelacionar los niveles más ordinarios y ocultos de la experiencia” (Smith 1972, 255), de descubrir equivalencias potencialmente de gran alcance entre gestos, palabras y sonidos. De esta manera, las palabras, el vehículo usual del significado, pueden ser substituidas por gestos o sonidos. Penetrar en lo desconocido es siempre aterrador. Cada letra es causa de la letra que sigue. En la búsqueda para liberar la palabra —el sonido— pueden pasar horas para liberar diez letras. Según Brook, “*No estamos intentando crear un método; deseamos hacer descubrimientos*” (123).

Los ejercicios y las improvisaciones tienen poco valor particular en sí mismos, pero permiten templar el “instrumento” del teatro que es el ser del actor, y una circulación del “flujo dramático viviente” (Brook 1977, 128) en los actores como grupo. El “milagro” del teatro se produce después, con la presencia activa de los espectadores, cuando una apertura hacia lo “desconocido” puede movilizarse completamente. ¿Pero cuál

es la naturaleza de eso desconocido? ¿Es otro nombre para la unidad de conexiones indefinidas en “sistemas de sistemas”, como diría Stephane Lupasco (ver por ejemplo Lupasco 1982), en una coexistencia paradójica de determinado e indeterminado, de disciplina y de espontaneidad, de homogeneidad y de heterogeneidad? Cómo podemos entender lo mejor posible las palabras de Attar cuando escribió en la “invocación” de *La conferencia de los pájaros*: “Para cada átomo hay una diferente puerta, y para cada átomo hay un camino diferente el cual conduce a ese misterioso Ser de quien hablo... En estos extensos océanos ¿el mundo es un átomo y el átomo es un mundo...?” (Attar 1971).

El pensamiento tradicional ha afirmado siempre que la realidad no está ligada al espacio-tiempo: simplemente *es*. Cuando Gurdjieff habló de los procesos “trogoautoegocráticos” los cuales aseguran la nutrición recíproca de todo lo que existe, los proponía como “nuestro salvador infalible desde la acción, en conformidad con las leyes impías de Heropass...” (Gurdjieff, vol. 2, 14-15). Una vez que uno sabe que para él “Heropass” significa tiempo, se puede entender el sentido de su declaración: la unidad de vínculos indefinidos entre los sistemas evade la acción del tiempo; está fuera del espacio-tiempo. El tiempo —ese fenómeno único e idealmente subjetivo— no existe *per se*. Así, la serie continua del espacio-tiempo, cuando se considera aisladamente, es una suerte de aproximación, un fenómeno subjetivo ligado a un subsistema. Cada subsistema, correspondiendo a cierto grado de materialidad, posee su propio espacio-tiempo.

Finalmente, en ciertas teorías científicas recientes⁷ las descripciones de la realidad física han necesitado la introducción de otras dimensiones que las de espacio-tiempo. El evento físico ocurre en todas las dimensiones al mismo tiempo. Por lo tanto, uno no puede hablar más que de nivel lineal en un tiempo continuo. Hay una ley de la causalidad, pero el evento ocurre de manera repentina. No hay ni un “antes” ni un “después” en el sentido usual de los términos: hay algo como una discontinuidad en la noción del tiempo en sí mismo.

¿Sería posible discutir un evento de teatro sin sumergirse en una experiencia del tiempo? Se puede sostener que la esencia de un evento teatral de Peter Brook está en su espontaneidad, en su naturaleza imprevista (en el sentido de la imposibilidad de la reproducción exacta a volun-

7 Ver, por ejemplo, los artículos en la revista *3ème Millénaire*, No. 1-2, 1982, y No. 7, 1983.

tad). Brook dice: “los momentos especiales no suceden por suerte. Con todo, no pueden ser repetidos. Es por eso que los eventos espontáneos son tan aterradorantes y maravillosos. Ellos sólo pueden ser redescubiertos” (Heilpern 1979, 136). El significado “nunca pertenece al pasado” (Brook 1977, 14-15): aparece en el misterio del momento actual, en el instante de apertura hacia una relación. Este “significado” es infinitamente más rico que aquél al cual el pensamiento racional clásico tiene acceso, basado, como está (quizá sin estar enterado) en la causalidad lineal, en el determinismo mecánico. En los momentos efímeros, los grandes actores tocan esta nueva clase de “significado”. En Paul Scofield, por ejemplo,

... el instrumento y el jugador son uno —un instrumento de carne y sangre que se abre hacia lo desconocido... como si el acto de decir una palabra fuera enviarla a través de vibraciones que resonaban detrás de significados lejanos, más complejos de lo que el pensamiento racional podría encontrar (124).

Hay algo primitivo, directo e inmediato en la idea del “momento presente”: una suerte de libertad absoluta en relación a la representación, una espontaneidad sintiente, vivificante. “La idea del momento presente”, escribe Peirce, “dentro de la cual, si eso existe o no, uno piensa naturalmente en un punto en el tiempo en que ningún pensamiento puede ocurrir, cuando ningún detalle puede ser distinguido, es una idea de *Primeridad*” (Pierce 1978, 23-24). Primeridad es “el modo de ser de todo lo que es tal como *es*, de una manera positiva, sin referencia a cualquier otra cosa” (22).

El milagro del teatro de Peter Brook, me parece, reside precisamente en ese exacto sentido del momento, en la liberación de las energías que circulan en flujo armónico, incorporando al espectador como participante activo en el evento teatral. Paradójicamente, encontramos incorporados todos los puntos de convergencia que han sido discutidos a través de este estudio no tanto en su película *Encuentros con hombres notables*, como en su adaptación de *El jardín de los cerezos*. Esto se debe, quizás, a la diferencia entre el cine y el teatro que Brook ha subrayado:

Hay solamente una diferencia interesante entre el cine y el teatro. El cine proyecta sobre una pantalla imágenes del pasado. Por ser esto lo que hace la mente a través de la vida, el cine parece verdadero. Por supuesto,

no es nada de suerte; es una satisfacción y una extensión agradable de lo irreal de la percepción ordinaria. El teatro, por otra parte, se afirma siempre en el presente. Esto es lo que puede hacerlo más verdadero que la corriente normal del sentido. Esto es también lo que puede hacerlo perturbador (Brook 1977, 111).

Textos de Chejov, “el dramaturgo del movimiento de la vida” (109) o de Shakespeare, permiten que cada dimensión del teatro de Brook sea revelada. En *El jardín de los cerezos* hay momentos específicos, cuando las palabras y los gestos al parecer banales se abren repentinamente a otra realidad, que uno siente de alguna manera como lo único que cuenta. Un flujo de una nueva calidad de energía comienza a circular y conduce al espectador a nuevas alturas, en una confrontación repentina con él/ella. Las marcas grabadas en nuestra memoria duran, de esta manera, un periodo muy largo: aunque el teatro es “un arte auto-destructivo” (18), no obstante es capaz de lograr cierta permanencia.

La estructura ternaria del espacio en el teatro de Brook

Otro punto importante de encuentro entre el trabajo teatral de Peter Brook, el pensamiento tradicional y la teoría cuántica, está en su reconocimiento compartido de la contradicción como el motor de cada proceso sobre la realidad. El papel de la contradicción es evidente en los cambios de Brook a través de su carrera: de Shakespeare, a la comedia comercial; de la televisión al cine y a la ópera: “Yo realmente he pasado toda mi vida laboral en busca de los contrarios”, afirmó Brook en una entrevista con *The Times*, “es un principio dialéctico de encontrar la realidad a través de los opuestos”.⁸ Él acentúa el papel de la contradicción como un medio de despertar la comprensión, tomando el drama isabelino como ejemplo: “El drama isabelino era exposición, era confrontación, era contradicción y condujo al análisis, implicación, reconocimiento y a un eventual despertar para entender que la contradicción no es destructiva, sino una fuerza que equilibra” (1977, 40). Juega un papel en la génesis de todos los procesos. La ausencia de la contradicción conduciría a la homogeneización general, a una disminución de la energía y a la muerte

8 Peter Brook, entrevistado por Ronald Hayman, el 29 de agosto de 1970, en *The Times*.

eventual. “Lo que contiene contradicción... contiene el mundo”, postula Lupasco, cuyas conclusiones se basan en la física cuántica (Lupasco 1982, 138). Brook precisa el papel constructivo de la negación en el teatro de Beckett: “Beckett no dice “no” con satisfacción: forja su “no” escéptico fuera de un deseo para el “sí”, y así su desesperación es la negativa desde la cual el contorno de su contrario se puede dibujar” (Brook 1977, 65).

La contradicción desempeña también un papel central en los trabajos de Shakespeare quien pasa “a través de muchos estados de conciencia: lo qué le permitió técnicamente hacerlo así pues, la esencia, de hecho, de su estilo, es una aspereza de la textura y una mezcla consciente de los contrarios...” (98). Shakespeare sigue siendo el gran ideal, la cumbre, un punto indeleble de la referencia para una evolución posible del teatro:

Es a través de esta oposición irreconciliable entre “tosco y sagrado”, a través de un grito atonal de formas absolutamente antitéticas que alcanzamos las perturbadoras e inolvidables impresiones de sus obras. Es porque las contradicciones son tan fuertes que se calcinan en nosotros tan profundamente (96).

Brook ve al *Rey Lear* (1962) como “poema extenso, complejo, coherente” que alcanza dimensiones cósmicas en su revelación del “poder y el vacío de la nada —los aspectos positivos y negativos latentes en el cero” (105).

La contradicción es *sine qua non* indispensable de una representación teatral exitosa. Zeami (1363-1444), uno de los primeros grandes maestros del Nô —su tratado se conoce como *La tradición secreta del Nô*— observó hace cinco siglos:

Debes saber que en todas las cosas hay un punto crítico de equilibrio armónico entre el yin y el yang donde está situada la perfección... si uno debiera interpretar el yang a la manera del yang, o el yin a la manera del yin, no podría haber equilibrio de la armonización, y la perfección sería imposible. ¿Sin la perfección, cómo podría uno ser interesante? (Zeami 1960, 77).

Para ciertos pensadores tradicionales como Zeami, Jakob Böhme o Gurdjieff, así como para ciertos filósofos cuyos pensamientos se basan en conocimientos científicos, como Pierce y Lupasco, la contradicción es simplemente la correlación dinámica de tres fuerzas indepen-

dientes, presentes simultáneamente en cada proceso de realidad: una fuerza afirmativa, una fuerza negativa y una fuerza conciliatoria. Por lo tanto la realidad tiene una estructura dinámica ternaria, una estructura dialéctica.

Por ejemplo, Zeami elaboró una ley llamada el *jo-ha-kyu*, al cual Brook se refiere a menudo. “*Jo*” significa comenzar o “apertura”: “*ha*” significa “medio” o desarrollo (así como ruptura, “echado fuera”): “*kyu*” significa el extremo o final (así como velocidad, clímax, paroxismo). Según Zeami no es solamente la representación teatral que puede encajar en *jo*, *ha* y *kyu*, sino también cada frase vocal o instrumental, cada movimiento, cada paso, cada palabra (ver Heilpern 1979, 120-121).

Los comentarios de Zeami siguen siendo vitalmente relevantes hoy día. Se puede imaginar fácilmente, por ejemplo, el aburrimiento provocado por la representación de una obra trágica que comienza en paroxismo culminante y luego se desarrolla a través de exposiciones interminables de las causas del drama. Al mismo tiempo sería posible emprender un análisis detallado de la atmósfera única creada en las obras realizadas por Peter Brook en conformidad con la ley del *jo-ha-kyu*; en la progresión estructural de estas obras, así como en la interpretación de los actores. Pero el aspecto más personal del trabajo teatral de Brook parece descansar en su elaboración y presentación de una nueva estructuración ternaria.

El espacio teatral de Brook se podría representar por un triángulo, con la línea de base para la conciencia del espectador, y los dos otros lados para la vida interna de los actores y sus relaciones con sus asociados. Esta configuración ternaria está constantemente presente en la práctica y escrituras de Brook. En la vida diaria nuestros contactos se limitan a menudo a una confrontación entre nuestra vida interna y nuestras relaciones con nuestros asociados: se mutila el triángulo porque su base está ausente. En el teatro los actores están obligados a enfrentar “su responsabilidad última y absoluta, la relación con una audiencia, que es la que, en efecto, da al teatro su significado fundamental” (Brook 1980, 115-116). Volveremos al papel central de los espectadores en el espacio teatral de Brook en la sección siguiente.

Otra estructura ternaria activa en el espacio del teatro puede ser localizada si se acepta la noción de los “centros” propuesta por Gurdjieff. Él creyó que lo que distingue a la humanidad de otras entidades orgánicas en la naturaleza es el hecho de ser “tricéntricas” o “tricerebrales”; un Ser

con tres centros o cerebros. De hecho un ser humano se podría representar por un triángulo: la base representando el centro emocional (lugar geométrico de la reconciliación), los otros dos lados el centro intelectual (lugar geométrico de la afirmación) y el centro instintivo motor (lugar geométrico de la negación). La armonía proviene de un estado del equilibrio entre estos tres centros.

Está muy claro que las condiciones de la vida moderna favorecen solamente el funcionamiento del centro intelectual, particularmente la parte automatizada de ese centro, que uno podría llamar actividad “cerebral”. Este elemento ideacional, que es por supuesto un poderoso medio en la adaptación del hombre a su ambiente, ha cambiado de “medio” a “fin”, adoptando el papel de tirano omnipotente. Por lo tanto el triángulo que representa a la humanidad amenaza con romperse a causa del alargamiento desproporcionado de uno de sus lados. El espacio teatral, a su vez, no puede dejar de sentir las consecuencias de este proceso.

John Heilpern —quien describió la expedición de los actores del Centro Internacional para la Investigación Teatral a África— recuerda su asombro cuando escuchó a Brook hablar del papel de la actividad cerebral: “señaló el desequilibrio dentro de nosotros donde el becerro de oro del intelecto es adorado a costa de las sensaciones y de las experiencias verdaderas. Como Jung, él cree que lo intelectual —el intelecto solamente— nos protege contra los sentimientos verdaderos, sofoca y camufla el espíritu en una colección ciega de hechos y de conceptos. Con todo, cuando Brook me habló de eso, me di cuenta forzosamente de que él era una figura intelectual suprema para poder expresarse de esa manera” (Heilpern 1979, 69). Por ser alguien que había calificado al hombre del siglo veinte como “constipado emocionalmente” (Smith 1972, 250), Brook no vierte ninguna lágrima por el *teatro mortal*, al cual considera la expresión perfecta del elemento cerebral en su tentativa de apropiarse de sensaciones y de experiencias verdaderas:

Para empeorar las cosas siempre hay un espectador “mortal” que, por razones especiales, gusta de una falta de intensidad e incluso de distracción, tal como el erudito que emerge sonriendo de las interpretaciones rutinarias de las obras clásicas porque nada les ha impedido probar y confirmar sus queridas teorías mientras recita sus versos favoritos en voz baja. En el fondo desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida, y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera

experiencia que anhela (Brook 1977, 12-13).

La armonía entre los centros facilita el desarrollo de una nueva calidad de percepción, una percepción directa e inmediata que no pasa a través del filtro deformado de la actividad cerebral. Así, una nueva inteligencia puede emerger: junto con la emoción, aparece siempre una inteligencia especial que no está ahí desde el principio, sino que tiene que ser desarrollada como un instrumento selecto (132).

Muchos de los ejercicios elaborados por Peter Brook tienen como meta precisa el desarrollo de ese estado de unidad entre pensamiento, cuerpo y sensaciones, liberando al actor de un acercamiento sobreracional. De esta manera, el actor puede integrarse orgánicamente y actuar como un ser unificado y no fragmentado. A través de dicho trabajo de investigación se descubre gradualmente que un aspecto importante del funcionamiento de los centros —la gran diferencia— es su “velocidad”. Según Gurdjieff (Ouspensky 1978, 275-277), el centro intelectual es de los más lentos, mientras que el centro emocional es el más rápido —sus impresiones nos aparecen inmediatamente.

Está muy claro de qué manera las demandas de un ejercicio pueden permitir el descubrimiento de la regla común movilizandando la intervención de los centros más rápidos. Durante los ensayos de *Carmen*,⁹ se les pidió a los actores caminar mientras emitían un sonido, después tenían que pasar de *piano* a *fortissimo* sin alterar la dinámica y el paso de la caminata.¹⁰ La dificultad de este ejercicio reveló la disonancia entre los centros, un bloqueo de los centros más rápidos por el intelectual. Esto se contrastó con otro ejercicio donde los actores requerían marcar ritmos en tiempo de cuatro/cuartos con sus pies, mientras que sus manos llevaban el tiempo de tres/tercios. Ciertos ejercicios permiten que, en un momento dado, sea tomada una especie de fotografía del funcionamiento de los centros. Fijado en cierta actitud, el actor puede descubrir el trabajo contradictorio de los diversos centros y, de tal modo, encontrar en el experimento el camino hacia un funcionamiento más integrado y armónico.

Es posible establecer puntos que revelen la correspondencia entre los dos triángulos —el del espacio teatral de Brook y el de los centros de

9 Estrenada bajo el título de *La Tragédie de Carmen* en 1981 (n. del ed.).

10 Para una descripción más completa de tales ejercicios, ver Rostain (1985) del diario de los ensayos de *La Tragédie de Carmen*.

Gurdjieff. En particular, este “isomorfismo” entre los dos triángulos podría iluminarnos, tanto como el rol de los espectadores, en su capacidad como catalizador del centro emocional de las impresiones. Pero eso nos alejaría de las preocupaciones que aquí tenemos, y ningún análisis teórico podría sustituir la riqueza de una experiencia de inmersión de primera mano en el espacio del teatro de Brook.

La ilustración más espectacular del papel crucial, primario, de la experiencia en el trabajo de Brook se encuentra en la preparación de *La conferencia de los pájaros* (1979). En vez de sumergir a sus actores en un estudio del poema de Attar, o de involucrarlos en un análisis erudito de los textos Sufis, Brook los condujo a una expedición extraordinaria a África. Enfrentados con las dificultades inherentes de una travesía en el desierto del Sahara, obligados a improvisar delante de los habitantes de aldeas africanas, los actores fueron inexorablemente hacia el encuentro consigo mismos: “cada cosa que hicimos en ese viaje era un ejercicio... para aumentar la percepción en cada nivel concebible. Se puede llamar a cada representación “el gran ejercicio”. Pero todo alimentaba el trabajo, y todo lo circundante era parte de una prueba más grande de conocimiento. Llamé a esto “el super-gran ejercicio”” (Heilpern 1979, 50). La autoconfrontación, después de un proceso largo y arduo de auto-iniciación es la verdadera clave del poema de Attar. Esta clase de acercamiento experimental, orgánico, a un texto tiene un valor infinitamente mayor que el estudio teórico, metódico o sistemático. Su valor llega a ser evidente en la estimulación de una cualidad muy particular, esto constituye la característica más tangible del trabajo de Brook.

Sus comentarios sobre *Orghast* son tan significativos y válidos para *La conferencia de los pájaros* como, de hecho, para todas las otras representaciones: “el resultado por el cual estamos trabajando no es una forma, no es una imagen, sino un conjunto de condiciones en las cuales cierta calidad de la representación puede emerger” (Smith 1972, 108). Esta calidad está conectada directamente con la libre circulación de energías, a través de un trabajo exacto y detallado (se le podría incluso llamar “científico”) sobre la *percepción*. La disciplina se asocia inextricablemente con la espontaneidad, la precisión con la libertad.

Teatro, determinismo y espontaneidad

¿Cómo hacen la disciplina y la espontaneidad para coexistir y para inte-

ractuar? ¿De dónde puede aparecer la espontaneidad? ¿Cómo se puede distinguir la genuina espontaneidad de una respuesta automática simple, asociada a un conjunto (si bien inconsciente) de clichés preexistentes? En otras palabras ¿cómo se puede distinguir entre una asociación —quizá inesperada, pero no obstante mecánica— con su fuente en la que ya ha sido vista, y la emergencia de algo realmente nuevo?

La espontaneidad introduce un elemento indeterminado en un proceso evolutivo. La celebrada “relación de incertidumbre” o “principio de incertidumbre” de Heisenberg, indica que la espontaneidad es efectivamente activa en la naturaleza. Este principio nos dice que el producto de un aumento en cantidad de un *momentum* de evento cuántico con su extensión espacial, o el producto de un aumento en energía con su extensión temporal debe ser superior a cierta representación constante del *cuantum* elemental de acción.

Entonces, al ser cuestionados, por ejemplo, sobre una localización espacial exacta del evento cuántico, el resultado sería un aumento infinito en el nivel de la incertidumbre del *momentum*: justo como si uno fuera cuestionado sobre la localización temporal exacta, establecida claramente, el resultado sería un aumento infinito en el nivel de la energía. No hay necesidad de un alto grado de sofisticación en matemáticas o física para comprender que este *momentum* significa la imposibilidad de una localización exacta en espacio-tiempo de cualquier evento cuántico. El concepto de *identidad* en una partícula clásica (identidad definida en relación a la partícula misma, como un parte separada del todo) es, por lo tanto, necesariamente destruido.

El evento cuántico no se compone de onda o partícula, es simultáneamente onda y partícula. La imposibilidad de localización exacta de un evento cuántico en espacio-tiempo se puede entender como consecuencia de la inseparabilidad de los eventos. Su “aleatoriedad” o carácter probabilístico no refleja la oportunidad de la acción. El *quantum* aleatorio es constructivo, tiene una dirección; la misma de la autoorganización de los sistemas naturales. Al mismo tiempo, el observador deja de ser un observador y se convierte, como lo ha dicho Wheeler, en “un participante”. La teoría del *quantum* tiene su lugar en el “Valle del asombro” (uno de los siete valles en *La conferencia de los pájaros*) donde la contradicción y el indeterminismo están en espera del viajero.

Se podría postular la existencia de un *principio general de incertidumbre* activo en cualquier proceso en realidad y también, nece-

sariamente, activo en el espacio teatral, sobretudo en la relación entre espectadores y representación. En la “fórmula” que Brook sugiere para el teatro (Teatro = Era: Ensayo, representación, asistencia), la presencia —asistencia— de espectadores desempeña un papel esencial: “La única cosa que todas las formas de teatro tienen en común es la necesidad de un público. Esto es más que una expresión: en el teatro el público completa los pasos de la creación” (Brook 1977, 154).

El público es parte de una unidad mucho mayor, conforme al principio de incertidumbre: “es difícil entender la función verdadera del espectador, ahí y no ahí, ignorado pero necesario. El trabajo del actor nunca es para un público; siempre es para sí mismo” (142). Los espectadores inducen a los actores a abrirse, en su deseo de “verse más claramente a sí mismos” (57) y así, la representación comienza a actuar más completamente en los espectadores. Abriéndose a sí mismos, los espectadores comienzan alternadamente a influenciar a los actores, si la calidad de su percepción permite la interacción.

Esto explica por qué la visión global de un director puede ser disuelta por la presencia de un público que muestra la no conformidad de esta visión con la estructura del evento teatral. El evento teatral es indeterminado, instantáneo, imprevisible, incluso si requiere la existencia de un conjunto de condiciones claramente determinadas. El rol del director consiste en trabajar con gran apertura y preparar minuciosamente a los actores, permitiendo así la aparición del evento teatral. Todas las tentativas de anticipar o de predeterminar el evento teatral están condenadas a fracasar: el director o la directora no pueden sustituir a los espectadores.

El triángulo que abarca “la vida interna de los actores —sus relaciones con sus asociados— la conciencia del público”, solamente se engendra en el momento real de la representación. La entidad colectiva que es el público hace indispensable el elemento conciliatorio del nacimiento del evento teatral: “la verdadera actividad del público puede ser invisible, pero también indivisible” (152).

No obstante invisible, esta participación activa de los espectadores no es menos material y potente: “cuando la producción del *Rey Lear* de la Royal Shakespeare Company viajó a través de Europa, la obra mejoraba a cada función... La calidad de la atención del público, expresada en silencio y concentración, generó un sentimiento que influyó en los actores, como si una luz brillante iluminara su trabajo” (144). Así, resulta evidente por qué el trabajo de investigación de Brook tiende hacia “un teatro necesario en el

cual solamente hay una diferencia práctica, no fundamental, entre actores y espectadores” (25). El espacio en el cual la interacción entre los espectadores y los actores ocurre es infinitamente más sutil que el de ideas, conceptos, prejuicios o precondiciones. La calidad de atención de espectadores y actores permite al evento ocurrir como manifestación completa de la espontaneidad. Esta interacción puede superar idealmente barreras lingüísticas y culturales. Los actores del Centro Internacional para la Investigación Teatral pueden comunicarse del mismo modo con los aldeanos africanos, que con los aborígenes australianos o los habitantes de Brooklyn; el teatro no es acerca de una historia. La historia no es necesaria. Los eventos hacen al conjunto (150).

Muchas de las confusiones referentes al problema de la espontaneidad parecen tener su fuente en un concepto lineal, mono-dimensional del evento teatral. Se puede creer fácilmente en la existencia de leyes tales como el *jo-ha-kyu* de Zeami, pero eso es insuficiente en la comprensión de cómo un evento teatral puede ocurrir a través de la transición entre los diversos elementos del *jo-ha-kyu*. Si uno se limita a una mirada categóricamente horizontal de la acción del *jo-ha-kyu* (*jo*, el principio: *ha*, el desarrollo: *kyu*, la conclusión), es imposible entender cómo se puede llegar, por ejemplo, a la última sutileza de la parte *ha* de *ha*, o a un pico paroxístico en la parte *kyu* de *kyu*. ¿Qué puede producir los necesarios choques dinámicos para que el movimiento no se detenga y no se bloquee? ¿Cómo puede, la necesaria continuidad de una representación teatral, estar reconciliada con la discontinuidad inherente a sus diversos componentes? ¿Cómo se pueden armonizar la progresión de la obra, el trabajo de los actores y la libre percepción de los espectadores? En otras palabras, el movimiento horizontal es menos significativo por sí mismo. Permanece en el mismo nivel por siempre, sin ninguna información agregada. Este movimiento sólo adquiere significación si se combina con una dinámica *evolutiva*. Es como si cada fenómeno en realidad estuviera sujeto, en cada momento, a dos movimientos contradictorios, en dos direcciones de oposición: uno que asciende, el otro que desciende. Como si hubiera dos ríos paralelos, fluyendo con fuerza considerable en dos direcciones opuestas: listos para pasar de un río al otro, una intervención externa —un choque— es absolutamente esencial. Aquí es donde se revela la riqueza completa de significación de la noción de “discontinuidad”.

Pero para que este choque sea eficaz debe existir cierta concordancia o traslape entre el choque (que en sí mismo está conforme a la ley del

jo-ha-kyu) y el sistema sobre el cual está actuando. Por lo tanto, es claro por qué cada elemento del *jo-ha-kyu* se debe componer alternadamente de los otros tres elementos —es decir por qué tiene que haber una secuencia *jo-ha-kyu* dentro del *jo*, de *ha* y de *kyu*. Estos diversos componentes permiten que ocurra la interacción entre los diversos sistemas.

Por lo tanto, para que un movimiento armónico aparezca, debe estar presente una nueva dimensión: el *jo-ha-kyu* no es solamente activo horizontalmente, sino también verticalmente. Si cada elemento (*jo*, *ha* y *kyu*) se compone alternadamente de los otros tres elementos tenemos, por lo tanto, nueve elementos, dos de los cuales representan una clase de intervalo. Uno de éstos se llena por el choque que permite acontecer a la transición horizontal, el otro por el choque que permite acontecer a la transición vertical. De esta manera se concluye que la visión de la acción del *jo-ha-kyu* de Zeami está muy cerca de la exacta formulación matemática que Gurdjieff elaboró para su ley del siete o la ley de las octavas.¹¹

Cuando uno considera esta visión de dos dimensiones de la acción del *jo-ha-kyu*, la insistencia de Peter Brook respecto al papel central de la audiencia en un evento teatral se hace más clara. Los espectadores pueden seguir las sugerencias propuestas para ellos por la obra, los actores y el director. El primer intervalo —entre el *jo* y el *ha*— se puede atravesar por medio de un intercambio más o menos automático, la obra puede continuar su movimiento horizontal. Pero la audiencia también tiene su propia presencia irreducible: su cultura, su sensibilidad, su experiencia de vida, su calidad de atención, la intensidad de su percepción. Una resonancia entre el trabajo de los actores y la vida interna de la audiencia puede ocurrir.

Por lo tanto el evento teatral puede aparecer completamente espontáneo, por medio del intercambio vertical —que implica un cierto grado de voluntad y de conocimiento— conduciendo de tal modo hacia algo verdaderamente nuevo, no pre-existente en la representación teatral. El asenso de la acción del *jo-ha-kyu* hacia el clímax de la obra —el *kyu* del *kyu*— puede, por lo tanto, ocurrir. El segundo intervalo se completa por un verdadero choque, permitiendo la coexistencia paradójica de la continuidad y de la discontinuidad.

11 Según Gurdjieff, el número de las leyes fundamentales que regulan cada proceso en el mundo y en la humanidad es muy estricto. En su cosmología las leyes fundamentales son las leyes del tres y la del siete, descrito en detalle exhaustivo en *Fragments* (Ouspensky 1978).

Hemos descrito qué se podría considerar como un primer nivel de la percepción en un evento teatral. Este análisis podría ser afinado más a fondo considerando los tres componentes estructurales (nunca concluyentes) del *jo-ha-kyu*. Diversos niveles de percepción, estructurados jerárquicamente en una escala cualitativa se podrían descubrir de esta manera. Hay grados de espontaneidad, así como hay grados de percepción. La calidad de una representación teatral está determinada por la presencia eficaz de estos grados.

También hemos referido a una dimensión vertical en la acción del *jo-ha-kyu*. Esta dimensión se asocia a dos impulsos posibles: uno que asciende (evolución), y otro que desciende (involución entrópica). La curva ascendente corresponde a una densificación de la energía, reflejando la tendencia hacia la unidad en la diversidad y un aumento del conocimiento. Es en este sentido que hemos descrito la acción del *jo-ha-kyu* hasta este punto.

Pero se puede concebir el *jo-ha-kyu al revés*, tal como aparece, por ejemplo, en el tema de la película de Peter Brook *El señor de las moscas* (1963), en la que uno atestigua la degradación progresiva de un paraíso hacia un infierno. Un espacio ideal, inocente no existe en ninguna parte. Abandonados a ellos mismos, sin la intervención de la conciencia y del conocimiento, las “leyes de la creación” conducen inexorablemente a los individuos hacia la fragmentación mecánica y, en última instancia, a la violencia y a la destrucción. De esta manera la espontaneidad se transforma en mecanicidad.

Se debe observar que la espontaneidad y la sinceridad están ligadas muy de cerca. La connotación moral de sinceridad significa generalmente su reducción a un funcionamiento automático, basado en un sistema de ideas y de creencias implantadas en la psique colectiva de una manera accidental a través del tiempo. En este sentido la sinceridad está cerca de la mentira, en lo referente a sí mismo. Librándose del lastre de aquello que no pertenece a nosotros podemos ser eventualmente sinceros: reconociendo leyes, observándose a uno mismo, abriéndose uno mismo a las relaciones con otras personas. Tal proceso exige trabajo, un grado significativo de esfuerzo: la sinceridad se debe aprender (Ouspensky 1978, 216). Con respecto a nuestra concepción general, esta clase de sinceridad se asemeja a la falta de sinceridad con sus insinuaciones morales, la palabra causa gran confusión. De cierto modo, la característica de mayor alcance de los actores de Brecht era su falta de sinceridad. Es solamente a través del distanciamiento que un actor verá sus propios clichés (Brook 1977,

130). El actor habita un espacio doble de falsa y verdadera sinceridad, el movimiento más provechoso es una oscilación entre las dos: “el actor es llamado para estar implicado totalmente mientras está distanciado, separado sin separación. Debe ser sincero y debe ser insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir verazmente. Esto es casi imposible, pero es esencial” (131).

El predicamento del actor es evocador de la perplejidad de Arjuna cuando se enfrenta con el consejo que Krishna le da, en el *Bhagavad Gita*, para reconciliar la acción y no acción: paradójicamente, la acción emprendida con la comprensión llega a ser entrelazada con la inacción. En cada momento el actor es confrontado con una opción entre actuar y no actuar, entre una acción visible para los espectadores y una acción invisible, ligada a su vida interna. Zeami figuró nuestra atención por la importancia de intervalos de no interpretación o de “no acción”, separando gestos, acciones o movimientos:

Una concentración espiritual permitirá que usted permanezca en guardia, conservando toda su atención, en ese momento, cuando usted pare de bailar o cantar, o en cualquier otra circunstancia durante un intervalo en el texto o en el arte mímico. La emoción creada por esta concentración espiritual interna —que se manifiesta externamente— produce interés y disfrute. Es con relación al grado de no-conciencia y de desprendimiento con una actitud mental en la cual la realidad espiritual se oculta incluso de uno mismo, que uno debe forjar el acoplamiento entre lo que precede y lo que sigue a los intervalos de no acción. Esto es lo que constituye la fuerza interna que puede servir para juntar los diez mil medios de expresión en la unidad del espíritu (Zeami 1960, 131).¹²

Es sólo por el dominio de las actitudes y las asociaciones producidas de esta manera que el actor puede verdaderamente “actuar la parte” poniéndose en otro lugar. En cada momento, escribió Gurdjieff, las asociaciones cambian automáticamente, una evoca a otra, etcétera. Si estoy en el proceso de actuar una parte, debo estar en control todo el tiempo. Es imposible comenzar otra vez con el impulso dado (Gurdjieff 1980, 230).

12 Nota del traductor: Quizás la más útil de las traducciones inglesas disponibles sobre este tema es: *Los tratados principales de Zeami*, traducidos por J. Thomas Rimer y Yamazaki Masakazu, Nueva Jersey, Prensa de la Universidad de Princeton, 1984.

En cierto sentido un hombre libre es uno que puede verdaderamente “actuar la parte”.

A la luz de todo lo que se ha dicho hasta ahora en este ensayo, ¿no sería posible indicar ahora que hay una relación muy fuerte entre el trabajo teatral y el espiritual? Si bien uno convenga o no, se debe hacer una distinción clara e importante entre la investigación del teatro y la investigación tradicional para evitar una cadena infinita de confusiones perjudiciales que, en cualquier caso, han atenuado ya ciertos esfuerzos en el teatro moderno. La investigación tradicional trata al hombre en su totalidad, poniendo en juego una amplia gama de aspectos, infinitamente más rica que la de la investigación teatral: después de todo, el último extremo es estético. La investigación tradicional se liga de cerca a una enseñanza oral, intraducible en lengua ordinaria. ¿No es significativo que los escritos no tradicionales nunca describan los procesos de autoiniciación? En su “Tercera serie” enfrentado con la imposibilidad de su tarea, Gurdjieff prefirió destruir su manuscrito —que fue publicado fortuitamente como *La vida es real sólo entonces, cuando “yo soy”*, y es solamente una colección de fragmentos de ese manuscrito. En varias ocasiones San Juan de la Cruz anunció un tratado sobre la “unión mística”, pero no se ha encontrado ningún rastro de tal documento. Finalmente, Attar dedicó la mayor parte de su poema *La conferencia de los pájaros* a la historia de las discusiones entre los pájaros y una descripción de la preparación para su viaje: el viaje en sí mismo y el encuentro con el Simorgh toman solamente algunas líneas.

La investigación teatral tiene claramente otro propósito en mente: el arte y el teatro. Peter Brook mismo ha acentuado fuertemente la necesidad de tal distinción: “el trabajo del teatro no es un sustituto para una búsqueda espiritual” (Smith 1972, 251). En sí misma la experiencia teatral es insuficiente para transformar la vida de un actor. Sin embargo, como un sabio, por ejemplo, o cualquier ser humano, el actor puede experimentar lo efímero que podría ser “el nivel más alto de la evolución”. El teatro es una imitación de la vida, pero una imitación basada sobre la concentración de las energías desplegadas en la creación de un evento teatral. Uno se puede dar cuenta, en un nivel experimental, de la riqueza completa del momento presente. Si el teatro no es verdaderamente el encuentro decisivo consigo mismo y con los otros permite, al menos, que ocurra cierto grado de exploración.

Esta ambigüedad fundamental se repite en el acercamiento de Grotowski, por lo menos tal como es descrita por Brook: “el teatro, cree

Grotowski, no puede ser un fin en sí mismo: como bailar o hacer música en ciertas órdenes derviches, el teatro es un vehículo, un medio para el auto-estudio, la auto-exploración...” (Brook 1977, 66). Según el concepto de Brook, el teatro no puede pretender la unidad, en términos de sus fines. Por supuesto, se puede llegar a ciertos momentos privilegiados; “en ciertos momentos, este mundo hecho añicos aparece unido y, por cierto tiempo, puede volver a descubrir la maravilla de la vida orgánica. La maravilla de ser uno” (Smith 1972, 52). Pero el trabajo teatral es efímero, sujeto a las influencias (evolutivas e involutivas) del ambiente. Esta impermanencia evita que se llegue a los puntos “de concentración dinámica”. En respuesta a una pregunta sobre *Orghast*, Brook contestó que el trabajo teatral es:

auto destructivo dentro de olas (...) Tú pasas a través de líneas y de puntos. La línea que va a través de *Orghast* debe llegar a un punto, y el punto debe ser un trabajo (...) Obviamente hay una cristalización necesaria del trabajo en una forma concentrada. Siempre se trata de llegar a estos puntos de concentración (264).

La posibilidad de un lenguaje universal

Cuando A.C.H. Smith le preguntó sobre la posibilidad de un “lenguaje universal”, Peter Brook eludió la pregunta por carecer de sentido (255-256). Su respuesta refleja el temor por la opresión de una pregunta vital bajo consideraciones teóricas sin fin, por abstracciones deformadas y mutiladas. ¿Cuántos prejuicios y clichés son liberados automáticamente simplemente por pronunciar las dos palabras “lenguaje universal”? Pero todo el trabajo de Brook da testimonio de su búsqueda por un nuevo lenguaje que se esfuerza por unir sonido, gesto y palabra y, de esta manera, liberar los significados que no se podrían expresar de ninguna otra manera. Pero, sobre todo, su investigación es experimental: algo viviente emerge en el espacio del teatro, e importa poco el nombre que se le pueda dar a esto. ¿Qué sucede? pregunta Brook, ¿cuando el gesto y el sonido giran dentro de la palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Como vibración? ¿Concepto? ¿Música? ¿Es cualquier evidencia enterrada en la estructura de ciertas lenguas antiguas? (42).

El hecho de que, por sí mismas, las palabras no puedan proporcionar un acceso total a la realidad es bien conocido desde hace mucho tiempo. En el análisis final, cualquier definición de palabras por palabras se basa en términos indefinidos. ¿Dónde comienza el determinismo lin-

güístico y dónde termina? ¿Puede ser caracterizado por un sólo valor, por un número finito de valores o por un número infinito? Y si, según la frase famosa de Korzybski, “el mapa no es el territorio” (Korzybski 1958, 58), tiene, sin embargo, la ventaja considerable de una estructura similar a la del territorio. ¿Cómo puede esta semejanza llegar a ser operativa? La palabra es una pequeña porción visible de una gigantesca formación no visible, escribe Brook (Brook 1977, 15). Comenzando con esta “pequeña porción visible”, ¿cómo puede uno acceder a la formación gigantesca del universo en su totalidad? Un evento de teatro, como se ha sugerido ya, determina el aspecto de una escala estructurada en diversos niveles de percepción. ¿Cómo puede una sola palabra encapsular la suma de estos niveles?

La relativización de la percepción nos ha permitido especificar el lugar de un fenómeno en la realidad y cómo éste se liga al resto. Una palabra, un gesto, una acción están todas ligadas a cierto nivel de percepción, pero, en el verdadero evento teatral también se ligan a otros niveles presentes en el evento. La relatividad permite que descubramos la *invariancia* encubierta detrás de la multiplicidad de formas, de fenómenos en diversos sistemas de referencia. Esta visión de las cosas está cerca de lo que implica el “principio de relatividad” formulado por Gurdjieff (Ouspensky 1978, 111).

La relatividad condiciona la visión: sin relatividad no puede haber visión. El dramaturgo que toma su propia realidad por la realidad en su totalidad presenta la imagen de un mundo disecado y muerto, a pesar de cualquier originalidad que pudiera haber mostrado. “Desafortunadamente el dramaturgo raramente busca relacionar estos detalles con cualquier estructura más grande; es como si aceptara indiscutiblemente su intuición como completa, su realidad como toda la realidad” (Brook 1977, 40). La muerte en sí misma puede ser relativizada en una aceptación de la contradicción. Brook cita el ejemplo de Chejov: “en el trabajo de Chejov, la muerte es omnipresente... Pero él aprendió cómo balancear la compasión con la distancia... Este conocimiento de la muerte, y de los momentos preciosos que podrían ser vividos, dotan su trabajo con un sentido de relatividad: es decir, un punto de vista en el cual lo trágico es siempre un poco absurdo” (Brook 1977, 110).¹³ “No identifica-

13 En el programa para *La Cerisaie*.

ción” es otra manera de entender la visión.

El trabajo teatral puede ser la búsqueda constante para una percepción simultánea de actores y espectadores, de cada nivel presente en un evento. Brook describe su propia investigación en esta formulación concisa:

la simple relación del movimiento y del sonido que pasa directamente, y el elemento singular que tiene la ambigüedad y la densidad que permite ser leído de forma simultánea en una multiplicidad de niveles; éstos son los dos puntos sobre los que gira mi investigación (Smith 1972, 248).

El principio de la relatividad clarifica lo que podría ser un eventual “lenguaje universal”. Para Gurdjieff, esta nueva y exacta lengua matemática debería estar centrada alrededor de la idea de evolución:

La característica fundamental de esta nueva lengua es que todas las ideas están concentradas alrededor de una sola idea: es decir, todas se consideran, en términos de sus relaciones mutuas, desde el punto de vista de una sola idea. Y esta idea es la de evolución. No en el sentido de una evolución mecánica, naturalmente, porque no existe eso, sino en el sentido de una evolución consciente y voluntaria. Esta es la única clase posible... El lenguaje que permite la comprensión se basa en el conocimiento de su lugar en la escala evolutiva (Ouspensky 1978, 112).

Lo sagrado mismo se podría entender como cualquier cosa que se liga a un proceso evolutivo.

Este nuevo lenguaje implica la participación del cuerpo y las emociones. Los seres humanos en su totalidad, como imagen de la realidad, podían por lo tanto forjar un nuevo lenguaje. Vivimos no solamente en el mundo de la acción y de la reacción, sino también en el de la espontaneidad y del pensamiento autoconciente.

El lenguaje simbólico tradicional prefigura este nuevo lenguaje. Al hablar de diversos sistemas que contienen la idea de la unidad, Gurdjieff dijo:

Un símbolo no se puede tomar nunca en sentido definitivo y exclusivo. En cuanto expresa las leyes de la unidad en diversidad indefinida un símbolo posee, en sí mismo, un número infinito de aspectos, los cua-

les pueden ser considerados, y exige de cualquiera la capacidad de verlo desde diversos puntos de vista. Los símbolos que son transpuestos a las palabras de la lengua ordinaria se endurecen, llegan a ser menos claros: pueden convertirse fácilmente en sus propios contrarios, encarcelando el significado dentro de armazones dogmáticas y estrechas, sin permitir la libertad relativa de un examen lógico del tema. La razón les proporciona simplemente una comprensión literal a los símbolos, atribuyéndoles solamente un solo significado (400-401).

El hecho de que un símbolo posea un número indefinido de aspectos no significa que sea impreciso en todos. Es de hecho su lectura en un número indefinido de niveles que le confiere su precisión extrema. Comentando respecto al teatro de Samuel Beckett, Brook escribió:

Las obras de Beckett son símbolos en el sentido exacto de la palabra. Un símbolo falso es suave y vago: un símbolo verdadero es duro y claro. Cuando decimos “simbólico” significamos a menudo algo aburridamente oscuro: un símbolo verdadero es específico, es la única forma que cierta verdad puede tomar... No conseguimos nada si esperamos decir lo que significan, con todo, tienen una relación con nosotros que no podemos negar. Si aceptamos esto, el símbolo abre en nosotros una gran pregunta (Brook 1977, 64-65).

Está claro, por lo tanto, por qué Brook cree que la calidad esencial de Chejov es su “precisión”, y eso explica su vigencia... la fidelidad es la preocupación central, un acercamiento que hace necesario pesar cada palabra e iluminarla con un potente foco (Brook 1977, 107-108).¹⁴ Solamente entonces las palabras tienen una influencia: pueden convertirse en portadoras activas de significación verdadera, si el actor se comporta como medio, lo que le permite actuar a través de las palabras y de su color directo, sin que él o ella intenten manipularlas (Smith 1972, 27).

Olvidándose de la relatividad, el lenguaje ha llegado a ser inevitablemente más estrecho con el tiempo, disminuido en su capacidad emocional e incluso intelectual. Ha sido necesariamente “bastardizado”: una palabra se toma para otra, un significado por otro. El experimento de *Orghast* demos-

14 En el programa para *La Cerisaie*.

tró de manera sorprendente que una vuelta a una lengua orgánica, separada del pavor de la abstracción por la abstracción, es posible.

Las palabras inventadas por el poeta Ted Hughes y los fragmentos representados en diversos idiomas antiguos, actuaban como catalizadores de la transformación recíproca entre el movimiento y el sonido, como expresión de un estado interno, significando lo innecesario de ser filtrado aisladamente a través de la actividad cerebral. En una entrevista con *American Theatre*, Brook enfatizó que los actores, cualquiera que sea su origen, pueden actuar intuitivamente un trabajo en su lengua original. Este principio simple es la cosa más inusual que existe en el teatro... (Brook en Smith 1972, 40).

La relativización de la percepción exige evidentemente un trabajo duro, un esfuerzo considerable, un silencio interno como una suerte de penitencia. El silencio hace parte integral en el trabajo de Brook, comenzando por la investigación de la interrelación entre silencio y duración con su taller del Teatro de la crueldad en 1964, y culminando en el ritmo puntuado con silencios que está imperecederamente presente en el corazón de su película *Encuentros con hombres notables*: “En el silencio hay muchas potencialidades: el caos o el orden, el desorden o el modelo, todo miente —lo invisible-hecho-visible es de naturaleza sagrada...” (Brook 1977, 64). El silencio es total, y contiene incontables “capas” (29).

Se podría sugerir que los eventos y el silencio constituyen la materia de cualquier representación teatral. El silencio viene al final de la acción, como en *La conferencia de los pájaros*: una hermosa y simbólica oposición se dibuja entre el negro del material de luto y las tonalidades de las marionetas. Se suprime el color, desaparece toda la chispa, el silencio se establece, observa Georges Banu (1982, 285). La riqueza del silencio confunde, desconcierta y disturba, pero es la alegría que se oculta dentro de él, esa alegría irracional y extraña que Brook ha detectado en los juegos de Samuel Beckett (Brook 1977, 66).

No es ninguna coincidencia que el término “espacio vacío” fuera el título del primer libro sobre teatro que publicó Brook. Uno debe crear un vacío, un silencio dentro de sí para permitir la emergencia de la realidad en toda su potencialidad. Esto es lo que siempre nos enseña la tradición.

¿Es el silencio la muestra premonitoria de un “lenguaje universal” verdadero? En *El espacio vacío*, Brook escribió “cada cosa es un lenguaje para alguien y nada es un lenguaje para todo” (133). ¿Es esta “nada” —sin forma, insondable, como Jacob Böhme lo llama— la base de toda la for-

ma, proceso y evento? ¿Y cómo puede uno reconciliar este silencio infinitamente rico e informe con la forma estética, sino es con la búsqueda incesante y directa, con la investigación continua, y preguntando implacablemente, como perseguidos hasta el borde de una orilla? Quizá sean sobre todo quienes caminan en la cuerda floja los que hacen faltan en la investigación artística contemporánea:

Podemos intentar capturar lo invisible, pero no debemos perder contacto con el sentido común... El modelo está en Shakespeare. Su meta es continuamente sagrada, metafísica, pero nunca comete el error de permanecer demasiado tiempo en el plano más alto. Él sabía lo difícil que nos resulta mantenernos en compañía con lo absoluto —y por eso nos envía continuamente a la tierra... Hemos de aceptar que nunca podremos ver todo lo invisible. Así, después de hacer un esfuerzo en esta dirección, tenemos que hacer frente a la derrota, caer e iniciar de nuevo la marcha (69).

Peter Brook es el único que puede seguir la trayectoria elegida por él. En tal trayectoria no puede haber ni fuentes “ni modelos absolutos”.

Si aceptamos la sugerencia de Korzybski, la historia del pensamiento humano se puede dividir en tres períodos, adoptando como base para su clasificación la relación entre el observador y lo que observa (1958, 99). En el primer período (pre científico), el observador es todo, mientras lo que se observa tiene poca o ninguna importancia. En el segundo período (clásico o semi científico), lo que se observa abarca el único aspecto importante: esta tendencia clásica del materialismo sigue siendo en nuestros días el mayor motivo de preocupación. Finalmente, en el tercer período (científico, aún embrionario actualmente), un período en el cual Peter Brook es, según nos parece, uno de los exploradores más intrépidos, es claro que el conocimiento resulta de la unidad entre el observador y lo observado. Sólo un encuentro con la tradición puede enriquecer y ennoblecer este concepto de unidad. Para el teatro tal unión no es abstracta o intelectual, sino experimental. Podría sugerirse, incluso, que el teatro es un campo privilegiado para el estudio de la tradición.

Hacia el final de este ensayo, quizá debo confesar que parece imposible acercarse al trabajo teatral de Brook desde un punto de vista teórico. Todo lo que podemos ofrecer es una lectura entre una multiplicidad de posibilidades. En *El espacio vacío*, Brook señala:

La mayoría de lo que se llama teatro en cualquier parte del mundo es un travestismo de una palabra alguna vez llena de sentido. Tanto en la guerra como en la paz, el colosal carromato de la cultura sigue rodando y aporta las huellas de cada artista al montón cada vez más alto de inmundicias (...) Estamos demasiado ocupados para hacer las únicas preguntas vitales que dan la medida de toda la estructura: ¿por qué, para qué el teatro? (...) ¿Tiene la escena un lugar verdadero en nuestras vidas? ¿Qué función puede tener? ¿Para qué podría servir? (Brook 1977, 45-46).

La preguntas todavía siguen en pie.

Bibliografía

Attar, Farid ud-Din. 1971. *Conference of the Birds*. Boulder: Shambhala.

Banu, Georges. 1982. “*La Conférence des Oiseaux, ou le chemin vers soi-même*” en *Les Voies de La Création Théâtrale*, Vol. 10. París: C.N.R.S.

Brook, Peter. 1977. *The Empty Space*. Harmondsworth: Penguin Books.

_____. 1979. *La Conférence des Oiseaux*. Paris: C.I.R.T.

Gurdjieff, G. I. 1980. *Gurdjieff parle à ses élèves*. París: Stock/Monde ouvert.

_____. S/F *Récits de Belzébuth à son petit-fils*, vol. 1, 2. Mónaco: Rocher/Littérature.

Hayman, Ronald. 1970. Entrevista a Peter Brook, *The Times*, 29 de agosto.

Heilpern, John. 1979. *The Conference of the Birds. The Story of Peter Brook in Africa*. Harmondsworth: Penguin.

Korzybski, Alfred. 1958. *Ciencia y cordura*. Lakeville, Connecticut: International Non-Aristotelian Library.

Laszlo, Ervin. 1981. *Le systémisme— vision nouvelle du mond*. París: Per-

gamon Press.

Lupasco, Stéphane. 1982. *Les Trois Matières*. Estrasburgo: Coherence.

Montassier, Gérard. 1980. *Le Fait Culturel*. Paris : Fayard.

Nicolescu, Basarab. 1982. "Physique contemporain et Tradition occidentale". 3^{ème} *Millénaire* no. 2, (may/jun), pp. 4–13.

_____. 1985. *Encyclopédie des Sciences Esotériques*. Paris: Quillet.

Ouspensky, P.D. 1978. *Fragments d'un enseignement inconnu*. Paris: Stock.
Le Petit Robert. 1970. Paris: S.N.L.

Peirce, Charles S. 1978. *Ecrits sur le signe*. Paris : Editions du Seuil.

Rostain, Michel. 1985. "Carmen" en *Les Voies de la Création Théâtrale*, vol. 13. Paris: Editions de C.N.R.S.

Smith, A.G.H. 1972. *Orghast at Persepolis*. Londres: Eyre Methuen.

Zeami. 1960. *L'art secret du Nô*. Paris: Gallimard.

El poder del teatro frente al Poder

Discursos emergentes / discursos hegemónicos¹

Daniel Meyran

Universidad de Perpignan

Las nociones de discursos emergentes y discursos hegemónicos en relación al teatro permiten revisitar lo que constituye el fundamento de la articulación discurso/escritura, es decir, el imaginario hegemónico como producto socio-histórico en el que todo individuo busca y selecciona los enunciados y signos que utilizará para su propuesta de mundo. Desde esta perspectiva, el presente ensayo cuestiona los conceptos de “discurso”, “emergencia” y “hegemonía” aplicados al teatro mexicano, chileno y argentino, así como a la escena francesa actual. El lector notará que hay muchas pasarelas entre las dramaturgias europeas y latinoamericanas. Desde el mismo momento histórico, plantean el problema de la relación entre el individuo y la historia colectiva de la humanidad con la emergencia de una escritura nueva, destacando, más allá del realismo y de lo épico, un estallido de formas representacionales novedosas. Para todos aquellos jóvenes sumergidos por las diferencias socioeconómicas tan injustas y por la violencia de la crisis mundial, el teatro se propone como arma de resistencia al discurso hegemónico del Poder.

Palabras clave: discursos emergentes, discursos hegemónicos, Poder, dramaturgia, México, Francia.

The Power of Theatre before Power. Emerging Discourses / Hegemonic Discourses
Emerging and hegemonic discourses on theatre allow us to revisit the articulation of discourse and writing at the fundamental level of the hegemonic imaginary, a socio-historic product sought by every individual to select the signs and statements needed to build their own notion of the world. This essay interrogates

¹ El presente trabajo tiene su origen en la conferencia magistral que el autor presentó en la inauguración del XVII Encuentro Internacional de Investigación Teatral de la AMIT, en la Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, el 1 de junio de 2011.

the concepts of ‘discourse’, ‘emergency’ and ‘hegemony’ in Mexican, Chilean and Argentinian theatre, as well as the current French stage. The reader will discover the many existing connections between European and Latin American dramaturgies which —from the same historical moment—address the relationship between the individual and the collective history of mankind with the emergence of a new writing which displays original representational forms that go beyond realism and the epic. Theatre is proposed here as a weapon available to young people in their resistance to hegemonic Power, the oppression of unfair economic policies and the violence of the global crisis.

Key words: emerging discourse, hegemonic discourses, Power, dramaturgy, Latin America, France.

“Briser le langage pour toucher la vie, c’est faire ou refaire le théâtre”.

Antonin Artaud

“El teatro como fuerza de oposición, de pensamiento autónomo, de sueño colectivo, de conciencia colectiva, el teatro resulta un poder frente al poder”.

Emilio Carballido

La emergencia del discurso

La problemática implicada por las nociones de discursos emergentes y discursos hegemónicos en relación al teatro me permiten visitar lo que, para mí, constituye el fundamento de la articulación discurso/escritura, es decir el imaginario hegemónico como producto sociohistórico en el que, en toda sociedad, los individuos buscan y seleccionan los enunciados y signos que van a utilizar para su propuesta de mundo. En las páginas que siguen cuestionaré, a partir de mi propia reflexión teórica, los conceptos de “discurso”, “emergencia” y “hegemonía” aplicados al teatro latinoamericano, así como a ejemplos del teatro francés actual, para rendir honor a la “influencia francesa” de la que hablaba Rodolfo Usigli (ver Meyran 1993).

En una tertulia durante el Festival de Avignon, el reconocido director francés Claude Régy insistía en el hecho de que: “escribir teatro es

antes que nada inventar una lengua”. Bien sabemos que hay pocos acontecimientos en la historia de las ciencias que tuvieron tal eco y resonancia en el pensamiento como la irrupción de la lingüística. Seguro que la invención del psicoanálisis también jugó un papel considerable y modificó nuestra manera de pensar el imaginario individual y colectivo. Pero nada conmovió tanto nuestra relación con el mundo y el conocimiento como la lingüística pues nos hizo tomar conciencia de la materialidad y de la opacidad del lenguaje. Hasta su aparición como ciencia, el lenguaje sólo era un “médium” dotado de cierta transparencia que únicamente funcionaba como herramienta mental para expresar un pensamiento preexistente. El filósofo trabajaba el lenguaje para que emergiera la idea que deseaba expresar. El lenguaje era invisible, transparente como un vidrio, el cristal por el que el hombre miraría y pensaría el afuera.

Al principio del siglo pasado, la lingüística pone en tela de juicio la idea de la transparencia. La nueva ciencia demuestra que cada lengua constituye un universo autónomo, una red de significaciones diferente de las demás y si cada lengua es un hipersigno, un complejo cerrado de signos, cada signo de este complejo sólo cobra sentido por su relación con los demás, por el juego de su diferencia, revelando, así, que no hay correspondencia entre los universos semánticos de diferentes lenguas. Dos palabras de lenguas diferentes que indican cosas similares no son perfectamente idénticas. Si lo fueran sería pura casualidad. Ya Nietzsche, en 1873, escribía en *Verdad y mentira en el sentido extramoral*:

¿Qué es una palabra? La transposición sonora de una excitación nerviosa (...) Clasificamos las cosas a partir de géneros, designamos el árbol como masculino y la planta como femenina: ¡qué transposiciones arbitrarias! (...) Comparadas entre sí, las diferentes lenguas muestran que las palabras nunca alcanzan la verdad, tampoco una expresión adecuada; si fuera diferente no habría en efecto tanto número de lenguas (...) La “cosa en sí” queda inasible y absolutamente indigna de los esfuerzos cuyo objeto sería por el que crea un lenguaje. Sólo designa la relación de los hombres con las cosas y para expresarlas se sirve de metáforas llenas de audacia (Nietzsche 2000, 400-417).

Nietzsche anuncia, de cierto modo, que la significación adviene al signo a partir del objeto y así el signo produce el objeto con la ayuda de su poder de representación. Confirma Octavio Paz: “El objeto, aquello que se

presenta a los ojos o a la imaginación, nunca aparece tal cual es la forma de aparición de la presencia, es la representación. El ser es invisible y estamos condenados a verlo a través de una vestidura de símbolos” (1973, 33).

El eco de tal toma de conciencia es relevante: la arbitrariedad y la materialidad del signo en la lengua aparecen y ya no se puede ahorrar el hecho de que el pensamiento está trabajado desde dentro por una fuerza ciega que le impone su recorte semántico a la lengua. El estudio de lenguas diferentes de los sistemas occidentales —el náhuatl, el maya o el quiché, por ejemplo— lo refuerza. El pensamiento depende del *médium* por el cual y dentro del cual se forma. Al principio está el lenguaje, inmanente en toda enunciación, estructurando lo que va del pensamiento al objeto, lo que nos obliga a dudar de nuestra capacidad a enunciar un discurso “verdadero” sobre el mundo. Pero ¿dónde está la verdad? Así, los universos del discurso y del pensamiento despegan del mundo como dos conjuntos distintos. Por un lado, el mundo real con su materialidad y por el otro, el mundo puesto en discurso que tiene su propia existencia y que, como el primero, explica las conductas de los hombres, siendo, sin embargo, heterogéneo. Todo es cuestión de representación. Por eso, el discurso teatral, como el discurso literario, se moldea a partir del discurso ordinario y habla todos los discursos posibles, porque el discurso es algo que adviene, que ocurre, es un “acontecimiento de la lengua” como lo demuestra Paul Ricoeur (Ricoeur 1986).

“*Dis-cursus*”, es decir, etimológicamente, la acción de correr por aquí y por allá, idas y vueltas, “marchas y contramarchas” que, a mi parecer, explican en la historia del teatro los vaivenes entre discursos emergentes y discursos hegemónicos ya que, necesariamente, el discurso hegemónico ha sido antes un discurso emergente. Como apunta Ricoeur, “Lo que se tiene que interpretar en un texto es una propuesta de mundo, de un mundo tal que me sea posible habitarlo para proyectar en él una de mis posibilidades más personales (...) El mundo del texto no es el del lenguaje cotidiano: en este sentido, constituye una nueva distancia entre él mismo y la realidad” (1986, 114-115, la traducción es mía).

Sin embargo, el discurso es práctica social y las representaciones que lo construyen son objetos sociales que compartidos, heredados, discutidos, combatidos, circulan según un movimiento ondulatorio que reduce las posibilidades interpretativas en un repertorio determinado de propuestas aceptadas o debatidas. Si el discurso, y en este caso particular, el discurso teatral depende de las representaciones dominantes que se

imponen a cada locutor, es necesario concluir que existe una homología entre lo que va del locutor al lenguaje y del locutor a las categorías que hereda. ¿Por qué? Sencillamente:

1) Porque el discurso individual concreto es engendrado por una “formación discursiva”, es decir, un sistema preestablecido de determinaciones, de reglas, de normas susceptibles de producir una cantidad ilimitada de discursos individuales concretos.

2) Porque, a pesar de ser distinto del mundo de la realidad representada, es, de todos modos, social, codificado por procesos colectivos de elaboración de los signos y de intercambios entre modos de decir y pensar las cosas.

En la formación discursiva a la que pertenece, el discurso funciona como un espacio de reformulación, como una ilusión necesaria, según la cual cada uno sabe de antemano lo que el otro va a pensar y decir, ya que el discurso de uno reproduce el del otro como si fuera un espejo. Y esto es así desde los tiempos más remotos de la antigüedad clásica como lo demuestran Platón y Aristóteles, dos figuras imprescindibles de la historia de nuestro pensamiento. En su utópico tratado de *La República* (libros III y X), Platón inventa una *polis* “justa” con una perfecta organización y con un reglamento tan revolucionario que se vuelve totalitario y radical, excluyendo hasta a Homero de su modelo de ciudad porque, para asegurar una buena educación de los guardianes de la ciudad ideal, hay que vigilar lo que se debe decir y la manera como debe decirse. Platón instala un poder y un discurso hegemónico que rechaza al dramaturgo. Su alumno Aristóteles propone virtudes más humanas, y como es más realista que su maestro, compara las ventajas y desventajas de las constituciones existentes, es más moderado y atento a no perturbar el orden social. Lo que inventan Platón y Aristóteles, es un modo discursivo que alterna entre emergencia y hegemonía, un modelo esencial para el pensamiento occidental: una pareja de amigos/enemigos que se completan y se combaten. Una buena lectura de este itinerario está dada por Augusto Boal en su siempre actual *Teatro del oprimido*:

Aristóteles ha puesto en marcha un sistema muy potente de intimidación poético-política del espectador, un sistema destinado a eliminar las tendencias prohibidas del espectador. Este sistema está todavía amplia-

mente utilizado no sólo en el teatro convencional sino en las telenovelas y los *westerns*. ... cine, teatro y tele se unen aristotélicamente para reprimir al pueblo (...) Pero bien está claro que el sistema aristotélico no ahoga al teatro. Hay otras maneras de hacer teatro (Boal 1985, 82, la traducción es mía).

A pesar del aporte considerable del *Teatro del oprimido* y de la teorías de Boal al lado de las de Brecht, hasta hoy en día, la problemática de la emergencia de los discursos teatrales, dentro de o frente a la hegemonía de los mismos, no se fundamenta en el examen de formas de acción dramática aristotélicas o no aristotélicas, sino más bien en la relación que se establece al nivel del discurso escénico entre el teatro y el poder (político, cultural o económico). Cada vez que la modernidad se instala, nuestra percepción de la realidad vista por el teatro cambia también. De nuevo Boal me sirve de respaldo: “El teatro es cambio y no simple representación de lo que existe, el teatro es devenir y no ser” (Boal 1985, 104).²

Multimedia y discursos teatrales emergentes

En la actualidad globalizada que nos orilla a vivir en una “iconoesfera” donde los medios de comunicación lo dominan todo y la imagen asume su poder, el teatro multimedia trata de reinventarse a sí mismo, utilizando una nueva gramática de la escena que manifiesta un discurso emergente, cibernético y virtual en su cuestionamiento de la capacidad que tiene el teatro de dar cuenta del mundo.³ Para mí, éste es un discurso teatral emergente, pero que recupera y cruza el discurso hegemónico de las nuevas tecnologías en una sociedad contemporánea saturada de imágenes virtuales. Si lo efímero es un rasgo definidor del espectáculo teatral, lo es aún más en el caso de esta forma discursiva emergente. Raúl Miranda es un director de teatro, escenógrafo y artista plástico que ha teorizado sobre las emergencias de un teatro multimedia. En su página Web, www.minimale.cl, uno puede leer sus planteamientos teóricos en torno a ciertos montajes suyos. Los espectáculos analizados condenan el consumismo, la globali-

2 Sobre los modelos aristotélicos y no aristotélicos, consultar Partida Tayzán (2004) y el prefacio de Daniel Meyran en Román Calvo (2007).

3 Es el caso, entre otros, del chileno Raúl Miranda, del brasileño Renato Cohen, que se sirve únicamente de la red, o del franco libano canadiense Wajdi Mouawad.

zación, los propios medios de comunicación que él utiliza en la escena, según lo comenta Claudia Villegas-Silvia: “Para destruir la posibilidad de estos modelos como una respuesta utópica a la realidad actual” (Villegas 2009, 28-36).

El uso de videos y de multimedia no es otro objeto escénico más, sino que Miranda los utiliza como actores de la obra en *Mac.TV* (2000), estrenada en el hegemónico foro de “la Sala Blanca del Museo Nacional de Bellas Artes” en Santiago de Chile. La obra utiliza como referentes los textos, aún más hegemónicos de Shakespeare, en este caso *Macbeth*.⁴ Treinta televisores intervienen físicamente en el espacio del Museo: “Las imágenes históricas, superficiales, vacías del *zapping* televisivo son el soporte del miedo y de la locura de los personajes, siendo ellos mismos una copia más patética que el patetismo de la televisión actual” (Villegas 2009, 28-36). El propio Miranda afirma: “*Mac.TV* es una demostración de la influencia que tiene la información audiovisual que nos rodea al utilizar imágenes comerciales, históricas, ecológicas, de noticiarios deportivos, dibujos animados o simplemente imágenes de evasión” (*Minimale*, núm. 4, www.minimale.cl).

Antes, la vida era sencilla; uno podía escoger entre el cine y el teatro, entre imágenes que se mueven en la pantalla y cuerpos que se mueven en la escena. Actualmente, las cosas se complican. En París, en “Théâtre du Rond-point” se ha estrenado *La Loi du Marcheur*, una adaptación de los textos del crítico de cine Serge Daney por el director-actor Nicolás Bruchaud que transpone secuencias del film *Río Bravo* de John Ford y se vuelve doble e interlocutor de los personajes actuados por John Wayne y Dean Martin (ver “*La vidéo sur le plateau*”, en *L'Express*, 2010). Es un signo de la época: los videos y las cámaras están vigilando por las calles e invaden el lugar escénico. Una nueva generación de actores y directores remueve los códigos de la tradición y de la representación con el advenimiento de lo digital, poniendo en tela de juicio los canónicos espacios teatrales como el “Théâtre de l’Odéon” en octubre de 2010 con el Festival “Tiempo de imágenes” (2010). Allí, el director David Bobée montó un *Hamlet* con una armada de Webcams, herramienta dramática que le permite establecer una relación íntima con el actor en primer término. Por su parte, Wajdi Mouawad, construye las tres

4 Miranda, con una de sus últimas piezas *Vanitas*, en 2006, utiliza otro intertexto de Shakespeare: el de *Julio César*.

primeras piezas de su tetralogía épica —*Littoral, Incendies, Forêts, Ciel*— a partir de la relación texto-actor en un espacio vacío. Con la cuarta —*Ciel*— Mouawad amplifica tal relación poniendo énfasis en otros espacios como el sonido y el video.⁵ Se trata de un teatro vivo en el que el discurso teatral emergente cuestiona el discurso teatral hegemónico, aportando una buena noticia: el teatro vive porque el teatro es la vida y la vida es un teatro. Comentaba Usigli a propósito de su obra *El gran teatro del nuevo mundo*: “La teoría del teatro es sencilla, consiste en cambiar el orden rutinario y en vez de decir: ‘es teatro lo que yo soy’, decir: ‘lo que yo soy es teatro’” (Usigli 1979, 671).

Pienso, además, que el teatro ofrece una “lectura del tiempo sobre el tiempo” y que puede usarse como modelo de lectura de la historia (ver Meyran 2008). En este sentido, los discursos teatrales emergentes son los que, a lo largo de la historia, permiten pensar en contra del sistema, permiten atreverse y afirmar que para hablar de este tiempo es necesario encontrar nuevos códigos estéticos para seguir adelante. No voy a remontar al pasado porque en cada momento de la historia hay una necesidad de emergencia. Tan sólo notaré unos ejemplos significativos de esta evidencia según la cual el espacio y el tiempo del poder interfieren con el espacio y el tiempo del teatro.

La “antihistoria” de Usigli como un discurso emergente de su tiempo

En los primeros momentos de la institucionalización de la Revolución Mexicana en los años 1920-1930, los “Contemporáneos” producen un discurso teatral emergente con nuevos experimentos escénicos, con la voluntad de ser espectadores del mundo y universalistas en sus modelos teatrales en contra del discurso hegemónico nacionalista anclado en la mexicanidad dictado por el poder político-cultural en aquella época. Pero Rodolfo Usigli, compañero de camino del “grupo sin grupo”, producía un discurso teatral contrario y no menos emergente cuando luchaba en pro de un teatro realista y afirmaba que “para alcanzar la universalidad precisamos ser mexicanos integrales”.

5 En el Festival de Avignon en julio de 2011 Wajdi Mouawad presentó su teatro épico. Con música rock ofreció una nueva mirada al teatro de Sófocles con la lucha de tres mujeres Antígona, Electra y Dejanira.

Recordar lo que escribe Juan Villegas:

La inserción o la marginación de ciertos textos dentro de la historia del teatro se funda en la valoración positiva de un sistema de valores o una imagen del mundo y el rechazo de otros e implica el imaginario social que el grupo productor de teatro intenta comunicar a sus potenciales espectadores (Villegas 1997, 118).

En la historia del teatro latinoamericano, notamos unos picos contextuales de discursos teatrales emergentes que acompañan el discurso teatral hegemónico. Aquellos picos o momentos entresacados del imaginario social son estéticos e ideológicos y corresponden a momentos de crisis: la revolución, la nacionalización, el “68”, el neoliberalismo y la globalización, el movimiento indígena, el narcotráfico y la violencia fronteriza. En cada momento se pone énfasis en la confrontación entre el poder y el teatro. El encuentro y, a veces, el choque entre dos formas de poder, el paso de una forma a otra, tiene una evidente influencia en la expresión teatral porque cada tipo de discurso teatral está vinculado con un tipo de poder, y del mismo modo que pasamos de una forma de poder a otra, pasamos de una forma de teatro a otra. Así, cuando el investigador estudia un periodo de la historia del teatro, debe tener presente en la mente todo lo que puede mantener del periodo anterior, todo lo que rechaza y todo lo que proyecta hacia el periodo siguiente. Dos formas de discursos teatrales emergentes me parecen esenciales para comprender mejor esta problemática en la historia del teatro mexicano, dos formas que parten: 1) del concepto de historia y antihistoria, y 2) del concepto de frontera. Las dos formas me parecen converger para mostrar el poder del teatro frente al Poder.

Bien sabemos que para la mayoría de nosotros, la historia se reduce, de cierta forma, a la reconstitución del pasado por parte de los que están vivos. Aparece como memoria individual y como memoria colectiva, produciendo signos de pertenencias, espacios de anclajes, creando y al mismo tiempo destruyendo los mitos, y se encuentra en contacto con la emoción, con la ciencia y con las conciencias individuales y colectivas. En sí, la historia no existe, puesto que lo es todo y está en todas partes. En los años cuarenta Rodolfo Usigli inventa el concepto de “antihistoria”, a propósito su trilogía de “las tres coronas”: *Corona de sombra*, *Corona de fuego*, *Corona de Luz* (Usigli 1973), después de haber propuesto el concepto de “impolítica” para sus famosas comedias de los años treinta, *Noche de*

estío, *El presidente y el ideal* y *Estado de secreto* (Usigli 1963). “Antihistoria” fue en aquel entonces un concepto clave del discurso teatral emergente, en materia de re-visitación de la historia mexicana y del discurso hegemónico que la estructura. Lo que importa para Usigli, es aprehender el acontecimiento histórico tanto en su interior como en su exterior; interior porque el acontecimiento es de la índole del pensamiento y exterior porque ocurre en el mundo. Para Usigli un discurso es “antihistórico” en la medida que subvierte al discurso hegemónico, sea éste sobre la revolución, la conquista, la colonia o la intervención francesa, para desenmascarar la identidad mexicana “desplazada” por el discurso de la ideología dominante. Así, las obras de Usigli van a recordar la historia “con la ayuda de la imaginación” (Usigli 1979, 608), para “incendiar la verdad al público comunicante” porque “sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico” (Usigli 1973, 62).

La teoría de lo antihistórico va a tener un éxito considerable a pesar de la personalidad marginalizada de su autor Usigli. Su eco alcanza a Juan Tovar, Jaime Chabaud, Víctor Hugo Rascón Banda, Flavio González Mello y, más recientemente, Edgar Chías con su obra: *Benito antes de Juárez*, que se estrenó en junio de 2008 —anticipando los festejos de la celebración del bicentenario de la Independencia y del centenario de la Revolución— con dirección y actuación de Esteban Castellanos, mostrando cómo el discurso hegemónico recupera el discurso emergente de la antihistoria y viceversa. Edgar Chías comenta el evento en el programa de mano: “*Benito antes de Juárez* es un puente en el tiempo. Hablamos de 1834, de un tiempo ficcionalizado, de un ‘entonces’, convencidos de que, al hacerlo, hablamos profundamente del presente. Hablamos de algo que sucede hoy, que sucedió ayer y que no dejará de suceder pronto” (2010).

¡Bello homenaje a la teoría usigliana! Él mismo lo dijo así: “la historia no es ayer, sino hoy, mañana, siempre” (Usigli 1973). Lo mismo ocurre con el discurso emergente sobre la Malinche que desmorona, en los años noventa, el discurso hegemónico sobre la misma y sobre el “malinchismo”,⁶ hasta tal punto que el mito de la Malinche alcanza Suramérica, particularmente a Chile. En 1992, la dramaturga chilena Inés Margarita Stranger estrena una *Malinche*. La obra está seleccionada para

6 Véase la famosa canción de Gabino Palomares en 1968 *la maldición de Malinche*: “Se nos quedó el maleficio/ de brindar al extranjero/ nuestra fe, nuestra cultura/ nuestro pan, nuestro dinero...”.

presentarse en el Festival de Cádiz pero todo falla y se publica en *Primer acto* en 1993 (ver Stranger en Bravo-Elizondo 1996). La dramaturga chilena, en su voluntad de afirmar un discurso feminista marcado por la cuestión de la diferencia, se orienta (¡la interculturalidad obliga!) hacia “la tercera vía”, el punto de vista que Rosario Castellanos ya pintaba en su obra *El eterno femenino* en 1973: “Señora 4 : La tercera vía tiene que llegar hasta el fondo del problema (...) No basta imitar los modelos que nos proponen y que son la respuesta o otras circunstancias que las nuestras. No basta ni siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos” (Castellanos 1975, 193-194).

Hay otras emergencias de aquel personaje emblemático de la conquista: *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda y Johann Kresnik, estrenada en el Festival Cervantino de Guanajuato en 1998, con una escenificación atrevida y arriesgada, a pesar de ser un montaje comisionado por el INBA (ver Rascón 2000).

Frontera y teatro

A la luz de lo arriba expuesto, dos preguntas claves se plantean: ¿Cómo las formas del teatro discuten y negocian con la expresión del poder político? y ¿Quién gestiona las reglas y códigos de tal negociación, los que producen el teatro o los que dirigen la comunidad del teatro?

Es cuestión de fronteras, eternas fronteras entre el arte y la ciudad, entre la realidad y la ficción, fronteras geopolíticas, fronteras entre clases sociales, entre géneros, fronteras estéticas e ideológicas. En este mundo de globalización en el que vivimos, la frontera, como signo, acondiciona la segunda forma de aparición de discurso teatral emergente. No es por nada que Régis Debray escribe en la actualidad (2010), un *Eloge des frontières*: “la frontera sobrevive a sus metamorfosis” (Debray 2010, 45).

Víctor Hugo Rascón Banda, nuestro amigo fallecido en 2008, apuntó que la frontera es:

una tierra de paso, de sueños y de esperanza... una tierra de conflictos, de choques, de ficción (...) El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto y acción (2004).

Rascón Banda hablaba sobre la frontera como discurso emergente de la periferia respecto al centro hegemónico donde él vivía. “La frontera, un mundo flotante que ha inventado sus propias reglas de convivencia más allá de las leyes, más allá de las políticas del Estado y de los Estados (...) dos comunidades unidas por un pasado común y el arte” (2004).

“El Arte” es ante todo teatro, pues la noción de frontera es una categoría espacial, inherente al teatro “lugar donde se ve otro lugar”. A partir del elemento arquitectónico y sus candilejas, es posible acceder al límite, a la superación de sí mismo, a la aventura. Es el espacio donde espectador y actor se enfrentan, el paso obligado entre el mundo conocido y el mundo desconocido, entre la realidad y el sueño, entre “topos” y “utopos”. Es protección, filtración, pero también “*nepantla*”.⁷ La frontera evoca la violencia, la transgresión, la emergencia, una especie de “extraterritorialidad espacial” de donde emerge la más formidable protesta contra lo que *es*, y un teatro de gran efervescencia dramática con Hugo Salcedo, Enrique Mijares, Manuel Talavera, Ángel Norzagaray, Roberto Corolla, Oscar Liera, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, gran parte de cuyas obras fueron publicadas en dos antologías: *Teatro del norte y Teatro de frontera*.

Desde el punto de vista teatrológico, a mi parecer, son los modos de transgresión genérica de la frontera entre teatro y narrativa lo que llaman mi atención. Como explica Edgar Chías en las primeras líneas de su obra *El cielo en la piel*: “La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura, un atreverse a mostrar y conocer”⁸ (Chías en García 2008, 455). Así da su primera “instrucción” Chías, al levantar el telón de dicha “rapsodia escénica” —según la califica el autor— representada el 13 de noviembre de 2005 en el teatro del Centro Cultural Helénico en México D.F. Una “rapsodia” es una pieza instrumental de forma libre, en la cual se juntan varios temas de carácter diferente y de origen común. En la antigüedad clásica, el rapsoda era el “declamador”, el que lúdicamente cantaba, como en el teatro, versos seleccionados de Homero. En el *Ion*,

7 *Nepantla* es un vocablo náhuatl que significa “entre dos mundos”.

8 La obra se estrenó el 6 de octubre de 2004 en el teatro La Capilla en Coyoacán (México D.F.).

Platón pone en escena a un rapsoda que explica su arte a Sócrates y le dice: “Desde el lugar escénico donde estoy, miro a mi público. Es necesario que sus llantos, sus miradas asombradas, su temor respondan a mis palabras” (Platón 1950).

¿No recuerda esto al famoso “convivio” teatral del que nos habla el argentino Jorge Dubatti (Dubatti 2003) —al comentar la emergencia del “nuevo teatro” postdictadura en Argentina— un nuevo teatro que reformula y amplifica el concepto de dramaturgia, como una dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo con sus respectivas combinaciones y formas híbridas?

El rapsoda (declamador), entonces, al lado del “*aedo*” (poeta/creador) es el “co-creador”, de cierto modo, porque no declama un corpus fijo e inmutable, sino que, de acuerdo con las necesidades y gustos del público, teje, de manera oral, el material poético del que dispone.

Esta emergencia en el discurso teatral de una reconsideración del estatuto del texto dramático implica el cuestionamiento de la escritura dramática. *El cielo en la piel*, por ejemplo, ofrece al lector-espectador un texto dramático que funciona voluntariamente como dramaturgia autónoma sin *dramatis personae*, sin acotaciones escénicas para concentrarse en el discurso narrativo de la fábula y en la fuerza de la acción dramática que este discurso organiza dejando libre la imaginación del director, “artífice de la teatralidad” (Adame 1994) para configurar el hecho teatral. “Un fragmento de alquimia escénica contemporánea” comenta la crítica acerca de la obra, reiterando que, en esta puesta en escena, lo narrativo y lo dramático no se confunden, sino que se alternan. Ya Sanchis Sinisterra había hablado de “teatro fronterizo” (Sinisterra 2010), y luego acuña el término “narraturgia”, que define como “este perenne trasiego entre drama y relato, entre mimesis y diégesis” (2007).⁹

Presenciamos en la escritura dramaturgica contemporánea de México, Argentina y Francia una exploración de las fronteras entre teatro y narrativa a partir de un nuevo tratamiento de la palabra. Pero esta confrontación entre narración y drama no es nada nueva y se remonta a la *Poética* de Aristóteles, como apunta José Luis García Barrientos (2006). En el drama, el mundo de la ficción se materializa ante los ojos del espec-

9 Véase también el dossier “¿Dramativa o narraturgia? Nuevos caminos de la escritura dramática” en la revista *Paso de Gato*, n°26, julio-septiembre de 2006.

tador. He aquí la fuerza mágica del teatro: la representación como “ojo social” que sólo existe para representarse y cuya teatralidad incluye todos los elementos que hacen posible la producción de una puesta en escena. Drama y relato se reúnen a un nivel superior de abstracción: el de ficción y poesía, y pueden cruzarse y contaminarse a niveles inferiores desde los géneros históricos hasta las propias obras, gracias al proceso de “transmodalización” del que nos habla Gérard Genette (1986). El relato en el drama y el drama en el relato son evidentes en obras como *El cielo en la piel*, *Mestiza power* de Concepción León (2005), y en *Bizarra* del argentino Rafael Spregelburd (2003).

Nuevo teatro argentino

En el “nuevo teatro” argentino, muy marcado por la guerra de las Malvinas y por la crisis económica de los años 2000, Spregelburd —alumno de Mauricio Kartún— ocupa un lugar destacado, ya que representa a la generación que reivindica una nueva manera de vivir el teatro y que enfatiza la emergencia de “nuevas” categorías teóricas como la de “teatrista” para redefinir prácticas ancestrales. “Teatrista” designa al creador que no limita su actividad a un determinado papel (dramaturgo, director, actor, escenógrafo...) e integra en su práctica varios recursos de manera indiferenciada, como lo señala Jorge Dubatti: “Todos los oficios en un teatrista y cada oficio en todos. Los conceptos de dramaturgia de actor de director o de grupo buscan reconocer prácticas escriturarias que exceden la tradicional del escritor de teatro...” (2003, 50-51).

Hoy, Rafael Spregelburd ha escrito y estrenado unas cuarenta obras que han sido representadas en Hispanoamérica y Europa. Destacan particularmente, *Remanente de invierno*, *Fractal*, *La heptalogía de Hierónimus Bosch*, *Buenos Aires*, *Todo* y *Bizarra* por la que obtiene, en Italia, el premio Ubu en su versión romana en 2010. *Bizarra* es, que yo sepa, la primera obra de “teatro-telenovela”. Tiene la estructura de una telenovela latinoamericana: se divide en capítulos, uno cada semana (diez capítulos para unos cien personajes) que el público debe presenciar para llegar al final de la historia. Fue puesta en escena el año 2003, entre agosto (primer capítulo) y noviembre (último). El tema es la crisis argentina de 2001 contemplada con todos los clichés de la telenovela clásica: las hermanas Velita y Candela que no saben lo que son, una es pobre la otra es rica, madres que mienten sobre su identidad, mujeres con amores imposibles...,

todo subvertido con un humor extremo que hace soportable una escenificación de la crisis de 2001. *Bizarra* fue un verdadero fenómeno social. La puesta se hizo en un lugar iniciador de la vanguardia teatral durante la postdictadura argentina, el centro cultural Ricardo Rojas, con cuatro funciones por capítulo en una sala para cuatrocientos espectadores, llena cada noche. Se calcula que a cuatro funciones por semana y diez capítulos son 16,000 espectadores que asistieron a la representación. Además con un costo de tres pesos la entrada en 2003 (equivalente a un dólar americano), la concurrencia fue masiva. Como siempre, la crítica estuvo dividida, pero Javier Daulte, dramaturgo argentino de la misma generación, se entusiasmó y vio, en este evento, “un nuevo Teatro Abierto 2003. Jorge Dubatti, en sus *Micropoéticas*, reconoce a Spregelburd como un genio y califica su obra como “monumental”:

Bizarra arrasa, pulveriza todos los discursos sociales para construir la metáfora de un país impresentable, degradado, insostenible, con formato de telenovela, que se parece mucho a nuestra Argentina. Demolidos por la crítica todos los discursos, el espectador llega a través de la risa (mucho risa) a un sentimiento de carencia y de sustitución-porque todo lo que se cuestiona en la obra ha tomado el lugar de lo otro posible y ausente- y es invitado a imaginar el otro país que desearía, debería, podría tener. En éste, su último teatro, Spregelburd pone en práctica una nueva modalidad política de la sátira, variante de “la distopía” o “utopía negativa”, que denuncia una realidad degradada y, aniquilándola simbólicamente, permite ver que esa realidad ha sustituido a otra posible que no conocemos y deberíamos empezar a soñar. Es el teatro grado cero de la utopía a partir del que hay que empezar a soñar otra vez. Spregelburd no dice cómo debemos pensar, sólo invita a pensar nuevamente porque es indispensable (Dubatti 2003, 1).

Al lado de teatristas como Spregelburd, emergen grupos que conciben una nueva relación convivial con el público, relación más anclada en lo político. Entre muchos, los que me llaman la atención, son:

1) El grupo de “El Bachín Teatro”, creado en 1999, con *El apoteosis final organizado* (2002) y *Siberia* (2003). Trabaja el grupo sobre el modelo de despojo estético del “teatro pobre” de Grotowski y de “Teatro del oprimido” de Boal, estableciendo una relación de “convivio” sin frontera

entre actores y espectadores: “Somos un grupo que busca una identidad en medio que no contiene los deseos (...) hacer teatro es generar preguntas (...) hay una urgencia de decir (...) Nos encontramos en un momento histórico de profunda crisis social, política y económica” (Santos en Torres 2003).

2) El grupo de “El Baldío Teatro”, creado en 1985, se sitúa en la perspectiva del “tercer teatro” de Eugenio Barba. La obra que me llamó la atención es *Fría como azulejo de cocina* que se estrenó entre 2001 y 2002. Se estructura alrededor de seis monólogos cuyos relatos son autónomos pero que coinciden con el tema general, basados parcialmente en textos de Susana Torres Molina y también en textos de creación propia. Los personajes comentan, desde una óptica femenina y con humor, tópicos de la vida cotidiana en la sociedad argentina actual: se mezclan el amor, el sexo, la vida en pareja, la familia y el machismo. Escénicamente hay un manejo de danza, música, y expresión corporal. En retrospectiva, la obra me recuerda a las mestizas yucatecas que escenifica Concepción León en su *Mestiza Power*.

3) El tercer grupo que me parece relevante es el de “Las Calandracas” cuyo primer espectáculo estrenó en 1989 con un programa de intervención directa tanto en la calle como en las salas teatrales. El grupo —que también se adhiere al “Teatro del oprimido” de Augusto Boal— utiliza el teatro como herramienta para escenificar temas sociales. El “convivio” aquí consiste en “despertar” al espectador y convertirlo en actor de su propia vida. No estamos lejos de lo que CLETA hacía en México en los años 70.

Todos ellos participan de un discurso teatral emergente que se afirma como bastión de resistencia para la reconstrucción de una identidad social y cultural, reactivando los discursos teóricos de Grotowski o de Boal, aunque dichas teorías que fuesen en su momento emergentes, tiendan a convertirse en hegemónicas hoy día. A continuación identificaremos preocupaciones, cuestionamientos, y compromisos similares en la escena francesa actual.

Escena emergente en Francia

En Francia el teatro de autor tiende a borrarse tras la adaptación o la transposición de textos no forzosamente destinados al teatro, como son

los casos del dramaturgo Olivier Py o del actor/director Arthur Nauzyciel.

Durante el Festival de Avignon de 2011, Arthur Nauzyciel llevó a escena la novela de Yannick Haenel, *Jan Karski*, publicada dos años antes. El director se manifestó perturbado por este relato testimonial del holocausto judío en Varsovia durante la segunda guerra mundial, tragedia que le recordó la deportación y muerte de sus abuelos. Así, Nauzyciel decidió darle eco a sus inquietudes en el espacio escénico porque, como en sus orígenes, el teatro puede dar voz a los que ya no la tienen y transmitir al público la tragedia del silencio impuesto. Acompañado por el actor Laurent Poitrenaux, Nauzyciel afirmó su deseo de un teatro que se pone en tela de juicio, mientras sigue cuestionando la historia del mundo. En la escena, el director aparece narrando las palabras del protagonista Jan Karski, siendo así, fiel a la novela, porque “el teatro es el lugar ideal para que los muertos hablen” (ver Nauzyciel 2011).

Olivier Py, el exdirector del “Théâtre de l’Odéon” en París, escenificó en 2011 una obra impresionante sobre los últimos días de la presidencia de Mitterrand, titulada *Adagio, Mitterrand, le secret et la mort*. El propio Olivier Py explica:

[Mitterrand] es un personaje novelesco. Ha asumido el poder durante catorce años en presencia de la inminencia de la muerte (...) **Mitterrand es un rey shakespeariano**, es decir un rey que lo piensa todo: la política pero también la historia, el amor, el teatro, la poética (...) El teatro no tiene la vocación de ser actual, pero puede relacionar el presente a la historia de la humanidad (2011).

Ya Juan Tovar había declarado que “representar el pasado es repasar el presente” (1986). Por otra parte, es notable la atracción u obsesión por Shakespeare en el repertorio parisino del primer semestre de la temporada 2011. Aparte del “Mitterrand rey shakespeariano”, apareció *Othello*, del director alemán Thomas Ostermeier, quien anunció su deseo de “montar, a partir de esta fecha, un Shakespeare cada año”; *Hamlet*, a cargo del francés Igor Menjinski con un grupo de jóvenes actores, sin decorado en la escena, como si fuera un estilo para las futuras generaciones; otro *Hamlet* por el director lituano Nekrosius que transforma a Hamlet en estrella de rock cantado *Sweet Dreams* del grupo Eurythmics; *Richard II* por Jean Baptiste Sastre; *La tempête* por Georges Lavaudant; *La nuit des rois* de Jean Michel Rabeux, con una orquesta que transforma

la escena en “*dance-floor*”. Finalmente, Arthur Nauzyciel monta un *Julio César*, justificando de la siguiente manera la permanencia shakespeariana: “Shakespeare es nuestro contemporáneo, pero sí que pone una conciencia del mundo tal, que parece anticipar sobre las preguntas que nos planteamos hoy” (Nauzyciel 2011).

El retorno de lo colectivo y lo político

El joven teatro francés manifiesta otra preocupación que concuerda con la de los jóvenes teatristas latinoamericanos: la vuelta a lo colectivo, el interés por el rechazo del sistema y de la jerarquía tradicional, en busca, no de un autor, sino de una nueva escritura. Reaparece en Francia una nueva generación de actores y de directores (“teatristas”) que reinventan la creación en la escena. Por ejemplo, el colectivo “La vie brève”, con el montaje *Robert Plankett*. ¿Quién es este Robert Plankett que acaba de fallecer, víctima de un accidente cerebral? Es un director de escena, ni más ni menos que el protagonista del espectáculo. “Matar” al director es una meta definida por los colectivos de teatro que vuelven a la escena. Son grupos, no compañías estructuradas, son actores que quieren asumir su destino reivindicando una especie de autogestión. Son “Les chiens de Navarre”, “Festival, qui va-là?”, colectivo “La vie brève”, “D’ores et déjà”, “Les possédés”, etc. Todos, sin excepción, ponen énfasis en la respuesta que “el colectivo” puede dar a una situación política y se sitúan en la herencia del 68, rescatan las experiencias de Ariane Mnouchkine y reivindican las de Augusto Boal. El periódico *L’Express* los cita a propósito de esto: “Nos inspiramos del teatro del oprimido que en los años 70 predicaba el ‘espectador’ e iba contra la idea de un actor que perteneciera a una élite, jugando su papel ante un público ignorante” (D’ Avila 2011).

Conclusión

El lector habrá notado, junto conmigo, que hay muchas pasarelas entre las dramaturgias europeas (particularmente las francesas) y latinoamericanas. Juntas y en el mismo momento histórico, ambas dramaturgias plantean el problema de la relación entre el individuo y la historia colectiva de la humanidad. Escenifican esta antigua preocupación con una escritura nueva que destaca, más allá del realismo y de lo épico, un estallido de

formas representacionales novedosas. Para todos aquellos jóvenes que se encuentran sumergidos por las diferencias socioeconómicas tan injustas y por la violencia de la crisis mundial, los nuevos teatristas proponen el teatro como arma de resistencia al discurso hegemónico del Poder.

He aquí la fuerza del teatro y su necesidad, como lo afirmaba el dramaturgo-actor-director francés Jean Luc Lagarce (fallecido en 1995): “el teatro es un escaparate social”¹⁰ (Lagarce 2000). ¿Por qué? Porque el teatro permite la representación de los conflictos, la confrontación entre dos polos, dos verdades, la de la realidad y la de su ilusión. Entonces, la obra de teatro sólo es la puesta en signos/escena de la vanidad de esta lucha que evidencia el papel de regulador del poder. A la vez, el teatro se ofrece como un arma del poder. Aunque quizás no puede transformar la estructura del grupo social, tiene la capacidad de subvertir al poder por el sueño colectivo que representa y por la fuerza del vínculo que teje con el espectador. Ésta es la vida del teatro, una vida que queda siempre por renovar y reinventar.

Bibliografía

Adame, Domingo. 1994. *El director teatral intérprete-creador*. México: Ediciones las Américas-Cholula.

Alcántara, José Ramón. 2002. “Postcolonialismo y dramaturgia femenina”, en *Théâtre et Pouvoir*, eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda. Perpignan: PUP.

Artaud, Antonin. 1964. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard.

Boal, Augusto. 1985. *Théâtre del'opprimé*. París: La Découverte.

Bravo-Elizondo, Pedro. 1996. “Una entrevista con Inés Margarita Stranger y sus personajes femeninos”. *Latin American Theatre Review*, vol. 30, núm. 1 (otoño), pp. 89-95.

10 El original dice “*Le théâtre est un garde fou social*”.

Carballido, Emilio. 2002. "El poder del teatro frente al poder", en *Théâtre et Pouvoir*, eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz, Francis Sureda, pp. 723-725, Perpignan: PUP.

Castellanos, Rosario. 1975. *El eterno femenino*. México: FCE.

Chías, Edgar. 2008. *El cielo en la piel*, en *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*, vol. 2. García Gutiérrez, Oscar Armando (coordinador). México: Eón, UNAM/UAM.

_____. Programa de mano [en línea]. www.teatroelmilagro.blogspot.com/benito-antes-de-juarez.html

D'Avila Benshalah, Thissa. 2011. "De(s) amorce(s)". *L'Express (arts et spectacles)*, 16 de marzo.

Debray, Régis. 2010. *Eloge des frontières*. París: Gallimard.

Dubatti, Jorge (coord.). 2003. *Micropoéticas II (El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002)*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini.

_____. 2009 Ñ, *revista de cultura*, 4/2009. www.revistaenie.clarin.com.

García Barrientos, José Luis. 2006. "Tesis sobre la narración en el drama y contra la narraturgia". *Paso de gato*, núm. 26 (julio-septiembre).

Genette, Gérard. 1986. *Théorie des genres*. París: Seuil.

Lagarce, Jean Luc. 2000. *Théâtre et Pouvoir en Occident*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

Meyran, Daniel. 1993. *El discurso teatral de Rodolfo Usigli (del signo al discurso)*. México: CITRU-IFAL.

_____. 2008. "Una lectura del tiempo sobre el tiempo o el teatro como modelo sociocrítico de lectura de la historia". *Káñina, Revista de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica, vol. 32.

- Miranda, Raul. “ Minimale 4” [en línea]. www.minimale.cl
- Nauzyciel, Arthur. 2011. “Un désir nommé Shakespeare”. *L'Express (arts et spectacles)*, 15 de marzo.
- Nauzyciel, Arthur (entrevista). 2011. “Itinéraire d'un enfant hanté”, *L'Express (Spécial Avignon)*, núm. 3131, 6 de junio.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *Vérité et mensonge au sens extra-moral en Euvres complètes*. París: Gallimard.
- Partida Tayzán, Armando. 2004. *Modelos de acción dramática aristotélicos y noaristotélicos*. México: Ítaca-UNAM.
- Paz, Octavio. 1973. *Corriente alterna*. México: Joaquín Mortiz.
- Platón. 1950. *ION ou sur l'Iliade en Euvres complètes*, T1. París: Gallimard.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. 2000. *Malinche*. México: Plaza y Janés.
- _____. 2004. “Entre el conflicto y la acción: el teatro que nos viene de la frontera norte”. *Paso de gato*, núm. 14/15 (enero-marzo).
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action, essais d'Herméneutique*. 2 vol. París: Seuil.
- Román Calvo, Norma (coord.). 2007. *Los géneros dramáticos: su trayectoria y su especificidad*. México: UNAM.
- Sanchis Sinisterra, José. 2010. “El teatro fronterizo : manifiesto y planteamientos”, en *¡Ay ! Carmela*. Madrid: Cátedra.
- _____. 2007. “Narraturgia”, *Revista Teatro* 31. CELCIT, núm. 31.
- Schaeffer, Jean Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* París: Seuil.
- Sorin, Etienne. 2010. “La vidéo sur le plateau”. *L'Express (arts et spectacles)*, 16 de octubre.
- Torres, Melania. 2003. “El bachín teatro y el apoteótico final organizado,

elogio de la duda”, en *Micropoéticas II (El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002)*, Dubatti, Jorge (coord.). Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de Cooperación Floreal Gorini.

Tovar, Juan. 1986. “La madrugada”, en *Las adoraciones*. México: Joaquín Mortiz / SEP.

Usigli, Rodolfo. 1973. “Prólogo”, en *Corona de Sombra*. México: Porrúa.

_____. 1973. “Primer prólogo”, en *Corona de luz*. México: Porrúa.

_____. 1973. *Corona de sombra, Corona de fuego, Corona de luz*. México: Porrúa.

_____. 1979. *Noche de estío, Estado de secreto, El presidente y el ideal*, en *Teatro completo*, T1. México: FCE.

_____. 1979. “El gran teatro del mundo: Prólogo a *Los Fugitivos*”, en *Teatro Completo*, T 3. México: FCE.

_____. 1979. “El gran teatro del nuevo mundo”, en *Teatro completo*, T 3. México: FCE.

Villegas, Juan. 1997. *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos.

Villegas Silvia, Claudia. 2009. “Tecnologias em cena: teatro multimédia, cibernético e na internet” [pdf]. En línea: www.ctalmada.pt/festivals/2009/images/teatro_latino-americano.pdf.

Py, Olivier (entrevista). 2011. “Mitterand roi shakespearien”, *L'Express (arts et spectacles)*, núm. 3116, 23 de marzo.

Construir/deconstruir el travestismo en escena: *Gardenia*, un espectáculo de Alain Platel y Franck Van Laecke (Bélgica, 2010)

Antoine Rodríguez

Centro de investigación CECILLE Université Charles de Gaulle – Lille 3

Gardenia, que pone en escena a travestis y transexuales mayores de edad, es un espectáculo representativo de las orientaciones coreográfico-teatrales belgas actuales. Lo que importa en el proceso creativo de *Gardenia* es reflexionar sobre cómo se transforma en arte la exhibición de cuerpos envejecidos, cuando lo que valora la sociedad de consumo es el cuerpo marcado por códigos de belleza, tal y como los difunden los medios de comunicación masiva. A lo largo de este ensayo —que se fijará en la génesis del espectáculo, en su estructura, en los actores que contribuyen a su construcción, en lo que se muestra y lo que se oculta en escena— se intenta dar respuesta a la pregunta: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

Palabras clave: *Gardenia*, travestismo, transexualismo, vejez, cabaret, Bélgica.

Constructing / Deconstructing Transvertism on Stage

Gardenia, a performance which stages older transvestites and transsexuals, is representative of Belgian theatrical and choreographic trends today. What matters in the creative process of *Gardenia* is to reflect on how the exhibition of aging bodies becomes a work of art, at a time when consumer society values bodies that follow dominant codes of beauty as promoted by fashion, advertising and the media. The following essay discusses the genesis and structure of the show, as well as the actors who contributed to its creation. In addressing that which is displayed and that which is hidden from view, the following question will be kept in mind: what is the ultimate purpose of staging the (aged) transvestite body out of context in a theatrical stage?

Keywords: *Gardenia*, Transvestism, Transsexualism, Aging, Cabaret, Belgium.

Gardenia, que pone en escena a travestis y transexuales mayores —entre 57 y 67 años de edad—, es un espectáculo muy representativo de las orientaciones coreográfico-teatrales de la escena flamenca de Bélgica actual, particularmente a través de las propuestas de Alain Platel y de Franck Van Laecke.¹ Sus obras se han programado durante los últimos diez años en centros dramáticos nacionales europeos tales como *La rose des vents*, ubicado en la región transfronteriza del Norte de Francia. Romper con las definiciones de la obra de teatro tradicional, con los códigos convencionales de la danza contemporánea, crear espectáculos con fronteras borrosas entre la propuesta teatral y la propuesta coreográfica contemporánea, apostar, en resumidas cuentas, por lo híbrido, haciendo imposible una inscripción de la obra en un género particular, son unas de las características estéticas de los trabajos de estos directores flamencos. *Gardenia* es un buen ejemplo de ello. Ni teatro, ni cabaret, ni danza, ni *performance* o, dicho de otro modo, teatro, cabaret, *performance* y danza al mismo tiempo, lo que importa en el proceso creativo de *Gardenia* es reflexionar sobre cómo se transforma en obra artística la exhibición de cuerpos envejecidos de transexuales y travestis, cuando lo que valora la sociedad de consumo es el cuerpo marcado por códigos de belleza, tal y como los difunden masivamente la moda, la publicidad y la prensa especializada: cuerpos jóvenes, delgados, enérgicos, musculosos y ágiles, símbolos normativos del erotismo contemporáneo. *Gardenia* se propone exhibir en el escenario lo que la sociedad intenta ocultar: la vejez, uno de sus mayores tabúes. Para ello, el artificio al que se recurre y que da coherencia al conjunto del espectáculo es la preparación de la última función de travestis en un cabaret, el Cabaret Gardenia, que está a punto de cerrar definitivamente sus puertas.

El presente trabajo abordará la génesis del espectáculo, su estructura, así como los actores/personas/personajes que contribuyen a su construcción, para analizar aquello que se muestra y lo que se oculta en escena. El análisis estará guiado por una pregunta a la que intentaré dar respuesta al final: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

1 Habría que citar a otros directores y compañías como por ejemplo Jan Lauwers y la Needcompany (Bruselas), los coreógrafos y *performers*: Jan Fabre (Amberes) y Anne Teresa De Keersmaecker (Malinas), entre otros.

Génesis del espectáculo

La idea del montaje surgió de la actriz transexual Vanessa Van Durme.² Inspirada en el documental español *Yo soy así* (Sonia Herman Dolz 2000) que retrata, a raíz del cierre definitivo del cabaret de travestis *Bodega Bohemia* en Barcelona, la vida privada de un grupo de actores ya mayores. Van Durme convocó a un grupo de amigos travestis, la mayoría sin experiencia teatral, y propuso a los directores Alain Platel y Franck Van Laecke la trama de lo que podría ser una puesta en espacio de cuerpos envejecidos que transitan entre los polos convencionales de lo masculino y lo femenino. Estos amigos fueron travestis en algún momento de su vida, algunos de ellos estuvieron en espectáculos de cabaret, pero cambiaron de vida para trabajar como enfermeros o funcionarios, según cuenta la propia Vanessa Van Durme en una de las muchas entrevistas que dio a raíz del montaje (Heliani 2010). Uno de los acuerdos fundamentales a la hora de elaborar el espectáculo fue que el elenco no se compusiera de actores profesionales, sino de personas “reales” capaces de transmitir “cosas sinceras y honestas” (Van Durme citada por Cervera 2011). Agregados al grupo de travestis y de la transexual, como enmarcándolos, se hallan un joven bailarín ruso de 25 años y una actriz no transexual de 45 años. Para Alain Platel, la presencia del joven bailarín funciona como una metáfora o un reflejo de la tristeza con la que cada travesti carga.³

A los directores la propuesta de Van Durme les pareció un reto interesante. Alain Platel y Franck Van Laecke no habían trabajado juntos,

2 Vanessa Van Durme (Bélgica, 1948) estudió arte dramático en el conservatorio de Gante. Inició la carrera de actor en la compañía *Nederlands Tonel Gent*. En 1975, dejó la compañía para operarse en Marruecos y proceder a lo que hoy se denomina “reasignación de sexo”. Posteriormente, trabajó en un cabaret de Barcelona como transexual. Al cabo de veinte años, regresó al teatro e incursionó en los medios electrónicos. Escribió comedias populares, guiones para televisión y se convirtió en figura popular de la radio. En 1999, volvió al escenario con el papel de *Tosca*, una madre con cuatro hijos en la obra *Allemaal Indiaan* [Todos Indios] dirigida por Alain Platel. Escribió un libro autobiográfico — *Kijk mama, ik dans* (Mira mamá, yo bailo)— que adaptó al teatro bajo la forma de un monólogo que dirigió Franck Van Laecke en 2006. Este monólogo fue interpretado por Vanessa en cuatro lenguas durante una gira por Europa y dió lugar a un documental de Jean-Baptiste Dumont: *Vanessa danse encore* [Vanessa sigue bailando], estrenado en 2008.

3 Derivo la información del Dossier de Prensa “Gardenia” (en adelante, D.P.), que el centro dramático nacional *La rose des vents* tuvo la amabilidad de facilitarme.

se conocían poco y provenían de universos estéticos diferentes, pero aceptaron reflexionar sobre cómo convertir la materia prima que les ofrecían las experiencias del grupo en un objeto que trascendiera el mero relato y no se quedara en lo que podría parecer un documental. Conscientes de que el tema se expone al voyeurismo del público, los directores optaron por no eludir la carga espectacular y estereotipada que acarrea el mundo del *show* travesti. A propósito de los clichés, Franck Van Laecke dijo: “No queremos eludir los clichés, porque forman parte de este universo. Pero hay que darles forma para que las cosas se precisen bajo esta superficie y se puedan abordar diferentes capas simultáneamente” (D.P., todas las traducciones son mías).

Una de las líneas que definieron para la composición del espectáculo fue que, más allá de la presencia muy visible de los cuerpos que se travisten, se expusieran sentimientos contradictorios capaces de provocar empatía en el público. A propósito de esto, Alain Platel dice: “A través de una buena catarsis, queremos que la gente presencie un momento que deje en un estado de ánimo enérgico y simplemente feliz. No siempre hay que buscar la complejidad: la gente quiere a veces sencillamente asistir a un espectáculo dedicado a la belleza del ser humano” (D.P.).

Estructura del espectáculo

Con influencia de la escenografía minimalista propia de la coreógrafa alemana Pina Bausch, particularmente de *Café Muller* (1978) y de *Kontakt* (1978), el escenario reproduce, en plano ligeramente inclinado hacia el público (ver foto 1), un suelo de parquet color miel con unas sillas estilo *bistrot*. Cuando se levanta el telón, están en penumbra y esparcidas por el escenario nueve personas vestidas todas con traje masculino. Se oyen unas notas de piano y el sonido continuo, monótono y grave de un órgano. Para dar una idea del conjunto de la obra, ésta se puede dividir en varias secuencias que expondré a continuación:⁴

4 Para la estructura del espectáculo, me baso en una función videograbada que me facilitó amablemente *La rose des vents*.



● Foto 1. Primera secuencia de *Gardenia*. Foto © Christophe Raynaud de Loge, Festival d'Avignon.

Secuencia 1 : Introducción⁵

9 hombres parados en el escenario. Movimiento lento de Vanessa Van Durme (traje de hombre, zapatos de mujer) hacia el público. Canta con voz grave sosteniendo un micrófono la canción *Over the rainbow*.⁶ La actriz agradece al público su fidelidad y anuncia el cierre del cabaret *Gardenia*. Le pide al público que se levante y guarde un minuto de silencio “en memoria de los que se han ido”.

Secuencia 2 : Presentación de los actores del cabaret

Conforme va presentando Vanessa a los travestis por su nombre o apodo femenino, los travestis vestidos de hombre avanzan hacia el público. Cada uno cuenta una anécdota de su abundante vida sexual. Las presentaciones cierran con Manolita, la única mujer no operada, vestida con traje de hombre y zapatos de mujer. Empiezan todos a caminar por el escenario como ancianos, con paso muy lento y van a sentarse en sendas sillas ubicadas en los laterales del escenario, desde donde entonan juntos un canto melancólico.

5 Los títulos de las secuencias son míos.

6 Canción de la película *El mago de Oz*, cantada originalmente por Judy Garland, icono para la comunidad gay (n. del ed.).



● Foto 2. “Primera transformación”. Foto © Christophe Raynaud de Loge, Festival Avignon.

Secuencia 3: Primera transformación

Música : *Traviata* (preludio) de Verdi

Frente al público los actores se quitan la ropa masculina y dejan ver los floreados vestidos de mujer que llevan debajo.

Cambio de música: *Forever young*, de Alphaville.

Movimientos rápidos de los actores por el escenario. Posan como si los fueran a fotografiar.

Cambio de música : *Traviata* (preludio) de Verdi.

Secuencia 4 : Vuelta a la ropa masculina

Los actores se quitan los vestidos y vuelven a ponerse la ropa masculina. Se sientan nuevamente en las sillas ubicadas en los laterales del escenario, como al final de la secuencia 2.

Secuencia 5 : Anuncios por micrófono

Cada actor se describe usando un micrófono, con distorsión acústica de la voz. Lo hacen como si se tratara de un anuncio en una revista del corazón, lo que provoca las risas del público.

Secuencia 6 : Coreografía

Música : *Je vais à Rio*, de Claude François (Canción pop francesa de 1977).

Cambio de escenografía: instalan un andamio con vestuario de cabaret al fondo del escenario (foto 3). De la parte superior del andamio cuelga una tela roja que los actores van desplegando. Traen también una mesa de madera estilizada y la ponen al fondo del escenario, hacia la izquierda. Va a servir para figurar el camerino donde los actores se maquillan. Una alfombra roja enrollada es instalada al fondo del escenario.

Sentados en sendas sillas, en el centro del escenario, dos actores, vestidos con sendos trajes de hombre, ejecutan una coreografía con algunos gestos que se repiten a lo largo de la canción de Claude François. Al final de la secuencia, que tiene un ambiente alegre y festivo, los actores se instalan al fondo del escenario, a la vez que concluye la canción.



● Foto 3. Griet Debacker canta *Cucurrucucú paloma*. Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 7 : *Cucurrucucú paloma*

Primer número de cabaret. La actriz (Griet Debacker), vestida con traje de caballero y con peluca rubia, avanza hasta el centro del escenario y canta en *playback*, iluminada por un cenital, la canción *Cucurrucucú paloma*, en la versión

de Caetano Veloso. Los demás actores, vestidos con traje masculino, fuman y se mueven por el fondo del escenario. Cuando acaba la canción, la actriz se cubre el rostro con las manos, llora unos segundos, luego saluda al público con una sonrisa.

Secuencia 8 : Travestis de cabaret (segunda transformación).

[Secuencia larga : 16 minutos]

Música : *Bolero* de Ravel + ecos de voces grabadas en varios idiomas + aplausos. Los actores se maquillan y se visten progresivamente. Lo hacen a través de una coreografía que consiste en pasearse por el escenario, según líneas definidas (diagonales, líneas rectas), mostrando el proceso de travestismo (vestidos con trajes al principio, luego semidesnudos, con una prenda del vestido, etc.). La repetición de los movimientos en el escenario está acompañada por la repetición del *Bolero* de Ravel. Ya transformados, los personajes ejecutan una coreografía en línea paralela al público. Con las últimas notas del *Bolero*, se reúnen y forman un conjunto agrupado en el centro. Aplauso del público. Vanessa, vestida con una larga blusa de seda, indica a los personajes el lugar que han de ocupar en el escenario, a la vez que intercambian insultos.

Secuencia 9: “Je suis un homo comme ils disent” [“Soy un homosexual, como dicen”].

Música : *Comme ils disent*, de Charles Aznavour (1972).⁷

Coreografía del joven bailarín ruso (Timur Magomedgadzhiev), en calzones rojos, que genera el aplauso del público.

Secuencia 10: El lamento del joven

Transición musical: Vals N° 2, de Shostakovitch.

El joven se pone un vestido de mujer y se pasea por el escenario con la mirada perdida y desesperada. Le suceden varias intervenciones de los travestis con micrófono. Ante el sufrimiento del joven, Vanessa le dice en francés “El amor, mi’jito, siempre duele”. En cuclillas, el joven canta una canción triste en ruso, mientras un travesti vestido de rojo, dice un texto en ruso.

⁷ En esta canción, el protagonista homosexual que se expresa en primera persona, cuenta que tiene una vida normal en casa de su mamá pero que por las noches hace de travesti en un cabaret. Cuando, después de la función, va a cenar con amigos, algunos clientes se burlan de los homosexuales imitando gestos afeminados. Acaba la canción diciendo que está secretamente enamorado de un hombre que pasa la mayor parte de su tiempo acostándose con mujeres.



● Foto 4. A la izquierda: Vanessa Van Durme. En primer plano: el joven bailarín ruso (Timur Magomedgadzhev). Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 11: Canción rusa

El travesti vestido de rojo canta una canción rusa. El joven llora, se quita el vestido y se vuelve a poner el traje de caballero.

Secuencia 12: Pelea entre el joven y la actriz no trans

La mujer va a buscar los micrófonos y los acerca al joven, a quien acaricia y abraza. El joven arrastra a la mujer, le quiere quitar la ropa. Lucha violenta entre ambos. Triunfa la mujer, quien carga al joven sobre su espalda y lo sienta en una silla.

Secuencia 13: Transición

Sonido de órgano continuo como al principio. Vanessa se cambia: peluca roja, medias negras, sostén y bragas rojas, zapatos de tacón negros. Todos se reúnen al fondo del escenario mientras Vanessa despliega la alfombra roja. Desfile de los travestis por la alfombra, del fondo hacia el público. Coreografía común con gestos estilo cámara lenta.



● Foto 5. Richard “Tootsie” Dierick canta, *Sag mir wo die blumen sind?* Foto © Luk Monsaert.

Secuencia 14: ¿A dónde se fueron todas las flores?

El travesti Richard “Tootsie” Dierick, con vestido largo y abrigo de piel blanco canta, “*Sag mir wo die blumen sind?*” (¿A dónde se fueron todas las flores?), canción de Marlene Dietrich.

Secuencia 15 : *Over the rainbow*

Después de un breve desfile, todos cantan, frente al público, la canción *Over the rainbow* que Vanessa cantaba al principio de la obra. Al final de la canción se sientan, formando una línea paralela en el centro del escenario. Miran al público, satisfechos y contentos. Oscuro final.

Como se puede deducir de la estructura, la obra se construye progresivamente en torno a varios ejes específicos que van dando sentido a la puesta en escena: de la penumbra a la luz, de lo uniforme a la singularidad, de lo solemne a la alegría. La canción *Over the rainbow*, cantada al principio con voz grave por Vanessa Van Durme, se convierte al final en himno de esperanza. Los personajes/personas, que están todos vestidos al

principio con uniformes trajes masculinos, van cobrando a lo largo de la obra personalidad propia, a través de unas cuantas metamorfosis respecto a vestimenta y gestión del cuerpo. El tono solemne y grave del principio, casi tétrico, se transforma en arranques de violencia y descargas de alegría conforme los actores se van transformando en travestis femeninos.

La obra no pretende ser una imitación de un espectáculo de cabaret —son contadas las veces en que el teatro europeo ha sabido competir con este género—⁸ sino más bien utiliza el pre-texto del cabaret (algunos de sus códigos) para darle forma a una serie de secuencias dramáticas que tienen que ver con cuerpos envejecidos, cuerpos diferentes o alternativos, cuerpos espectaculares, en un proceso de deconstrucción de las normas de género sexual que *descentraliza* una mirada coercitivamente impregnada por estereotipos sociales.

Cuerpos que importan⁹

El elenco de *Gardenia* está compuesto por 6 travestis entre 57 y 67 años, una mujer transexual de 63 años, un joven bailarín de 25 años y una mujer no trans de 45 años (ver ficha técnica al final de este trabajo). Dicha elección de personas/personajes se puede descifrar como la voluntad de crear, dentro del espectáculo, una gramática sexogenérica específica. El binarismo genérico —tal y como lo entiende mayoritariamente la sociedad y que encuentra una fuerte ilustración en las actas de nacimiento o en la distinción *damas/caballeros* de los baños públicos— está representado por el joven bailarín y la “verdadera” mujer,¹⁰ ambos más jóvenes que el resto de los actores. Entre estos dos polos, transitan Vanessa Van Durme —maestra de ceremonia transexual— y los travestis. El joven parece representar el punto de partida o el origen de los cuerpos travestidos o transexuales: cuerpo joven y masculino; mientras que la “verdadera” mujer sería el polo hacia el cual han tendido o tienden los cuerpos de los mayores, en

8 La única obra de teatro que sí me pareció cumplir totalmente con los códigos del cabaret se remonta a los años 1980: *Les mélodies du malheur* (1981), de la compañía *Le grand Magic Circus*, dirigida por el francés Jérôme Savary, nacido en Buenos Aires, y luego con *Cabaret* (1986), de la misma compañía.

9 El subtítulo alude a la traducción castellana del libro *Bodies that Matter*, de Judith Butler (n. del ed.)

10 Retomo el adjetivo empleado de forma entrecomillada en el dossier de prensa de *Gardenia*.

su búsqueda identitaria. Esos personajes funcionan como una metáfora: juventud/pasado, por una parte, adecuación socialmente fantaseada entre género y sexo, por otra parte. El resto de los actores recorre un largo camino identitario entre las prescripciones sociales dominantes y coercitivas respecto a las normas sexo-genéricas y una identidad personal en trasgresión frente a los efectos y comportamientos que socialmente han de producir los cuerpos “masculinos”.

El joven bailarín (Timur Magomedgadzhiev) parece ocupar un lugar particular. A diferencia del resto de los actores, no es presentado al principio de la obra por la maestra de ceremonias. Presente corporalmente en el escenario pero ausente de la trama dramática principal, este personaje parece funcionar, hasta cierto punto, como metáfora especular del grupo de travestis. Si durante casi todo el espectáculo lleva un traje de hombre, reforzando de este modo su masculinidad, en la secuencia 10 se viste de mujer para expresar una especie de lamento. El vestirse de mujer parece provocar en el personaje un conflicto identitario doloroso, conflicto por el que pasaron seguramente los travestis de la obra. Esta me parece ser una de las interpretaciones a las que, lateralmente, invita *Gardenia*, cuya partitura textual se reduce a lo mínimo, privilegiando lo visual y lo musical contra la exposición didáctica.

La “verdadera mujer”,¹¹ interpretada por la actriz Griet Debacker, es presentada al principio de la obra como “nuestro ángel de la guarda, la que lava nuestros calzones cuando sufrimos un incidente desagradable. Si necesitan cualquier cosa, vaselina, condones, una blenorragia o una coca, no lo duden, solicítenla, aquí está: Manolita”. Ella está vestida con un traje de hombre pero lleva, contrariamente al grupo de los travestis, zapatos rojos de mujer y tiene protagonismo en el *show* que están montado para la última función de cabaret. Su papel oscila entre travestirse como hombre (particularmente cuando, usando peluca rubia, traje de caballero y zapatos de mujer rojos, “canta” con voz masculina *Cucurrucú paloma* en la versión de Caetano Veloso) y encarnar una princesa vestida de azul casi al final de la obra. En la secuencia 8 (“Travestis de cabaret”) se pasea por el escenario exhibiendo su pecho. Además de su interpretación de personaje de cabaret, Manolita también funciona como metáfora de una inscripción

11 Aparece en la foto 1, a la derecha, de pie, abrazando a un actor sentado; en la foto 2, a la izquierda, sentada; en la foto 3 cantando *Cucurrucú paloma*.

sinuosa por los polos sociales del género.

En la secuencia 12 (“pelea entre el joven y la actriz no trans”), asistimos a una lucha violenta entre el joven, ya vestido de hombre, y la actriz. Es un movimiento de atracción/repulsión entre ambos que va cobrando también un sentido metafórico. Quien parece triunfar al final es la mujer (vestida de hombre) que carga con el joven en su espalda.¹² En su lucha pasada, simbolizada por el joven, los actores travestis también se enfrentaron violentamente a sentimientos contradictorios en los que acabó sobresaliendo la identidad genérica que la sociedad le atribuye de manera incuestionable al *sexo opuesto*.

Los cuerpos que llaman más la atención, desde un punto de vista social y espectacular, son los de los travestis y el de Vanessa Van Durme. Como ya señalamos, son cuerpos de gente mayor que transitan por el escenario en proceso de transformación/travestismo para la función de cabaret. Se exhiben semidesnudos mientras se van maquillando y cambiando de ropa: cuerpos marcados por el transcurrir del tiempo, con arrugas, pecho flácido, algunos con acumulación de grasa. Cuerpos reales de gente con más de 50 años que se presentan tales y como son, sin ningún complejo, lejos de los artificios estéticos a los que nos han acostumbrado la moda, la televisión y las revistas. El escenario de *Gardenia* parece ser uno de los pocos lugares en los que pueden mostrarse cuerpos socialmente devaluados: cuerpos que sí importan humanamente y que el espectáculo dignifica, a través, entre otras cosas, de la elección de la música que oscila entre alta cultura (Verdi, Prokofiev) y cultura popular “canonizada” (Aznavour, Claude François, Alphaville).

Lo que se muestra, lo que se oculta

En *Gardenia*, asistimos a una increíble y espectacular transformación, posibilitada por una hábil puesta en escena. Al principio de la obra, nos cuesta trabajo imaginar que los ancianitos presentados por la maestra de ceremonia (ver foto 1) son efectivamente Lili “panocha al aire”, o Shirley, de quien se nos informa que fue “sodomizada” simultáneamente por todo un monasterio de 85 monjes, o Greta que fornicó con todo un regimiento del ejército ruso durante la Segunda Guerra Mundial para conseguir una lata de caviar, o Birgitta

12 En algunas de las coreografías de Pina Bausch, también hay una secuencia en la que una mujer carga a un hombre. Posiblemente se superponga en la secuencia 12 de *Gardenia* un guiño a la coreografía alemana.

de Suecia, que en un número de magia hizo desaparecer 15 vibradores en su “panocha”, o Gina del Río que tiene “un culo como la estación de ferrocarriles del norte, abierto las 24 horas”, o Juanita de Buenos Aires “la Reina de los *guagiis*”. Pero poco a poco, esos ancianitos se van transformando en los personajes femeninos anunciados por Vanessa (ver foto 5). Llama la atención la valoración que se hace de la atracción sexual que tienen estos adultos mayores, sobre todo porque durante la obra el aspecto sexual tiende a ser eludido.

Frente a la inaugural e hiperbólica descripción de las habilidades sexuales de los personajes de cabaret, el resto de la obra sólo evoca lateralmente una posible orientación sexual. El ejemplo más explícito es la coreografía del joven bailarín en la secuencia 9 cuando, en calzones, ilustra la canción *Comme ils disent* de Charles Aznavour, cuya letra evoca la homosexualidad del protagonista que se traviste por la noche. Como insistió en diversas entrevistas Vanessa Van Durme, en la obra importaba más solucionar un problema de identidad de género que una problemática relacionada con la orientación sexual, algo que ella misma ha vivido en su trayectoria de mujer transexual. En efecto, salvo al principio, en ningún momento de la obra se habla de relaciones afectivas o sexuales. Lo que se muestra son ante todo cuerpos en fluctuación; lo que se oculta es la naturaleza del deseo que dichos cuerpos pueden experimentar. Quizás esto es así —aquí emito una hipótesis— porque hablar de homosexualidad o de heterosexualidad es aceptar las asignaciones de un discurso dominante simplificador, respecto a la sexualidad, que sólo se puede combatir, ya recurriendo a los conceptos del lenguaje dominante y sometándose a la violencia simbólica que ejerce dicho lenguaje¹³ sobre la minoría estigmatizada, ya negándose, para escapar al aparato conceptual hegemónico, a entrar en la categorización dominante.

Recepción del espectáculo

La mayoría de los textos críticos que se pueden leer en Internet, de periódicos y revistas franceses, ingleses o españoles, señalan la originalidad de la propuesta escénica encontrada en *Gardenia*, destacando el aspecto visual y colorido del vestuario, la alegría que expresan los travestis en la preparación de los personajes femeninos que encarnan y la emoción que

13 Esta hipótesis está inspirada en lo que plantea Pierre Bourdieu en el capítulo “*Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien*” de su libro *La domination masculine* (1998).

llega a circular por el escenario. Algunas reseñas apuntan la evidente influencia de las propuestas de Pina Bausch, aunque advierten que la obra no alcanza la fuerza de la coreógrafa alemana.

Entre las críticas francesas, Martine Selber (18/11/2010) lamenta no encontrar en el espectáculo la expresión de una contestación, de una protesta o de una reivindicación, pero no precisa de qué tipo podría ser. Otros críticos franceses hubieran preferido encontrar rasgos testimoniales de la vida de los actores travestidos.

La crítica inglesa es la que más reservas emite sobre la economía general del espectáculo. La redundancia es uno de los reproches mayoritarios: después de la primera secuencia de travestismo que desemboca en una coreografía sobre el *Bolero* de Ravel (secuencia 8) y la pelea del joven con la actriz no trans (secuencia 12), el espectáculo no avanza, parece repetirse, dando la impresión de una elaboración redundante.

Consideraciones finales

Queda pendiente la pregunta que hice al principio del presente trabajo: ¿qué sentido tiene exhibir, en escenarios teatrales, cuerpos travestidos, envejecidos y fuera de contexto?

En su construcción/deconstrucción del travestismo en escena, *Gardenia* parece funcionar como un archivo vivo, o un testimonio, de las experiencias de individuos europeos nacidos entre 1944 y 1957, cuya identidad de género no se conforma con las normas dominantes. Para esa generación, el cabaret representaba una *heterotopía* (Foucault 1967), es decir un lugar de ilusión fuera de todos los lugares, donde las representaciones alternativas de género eran posibles. El cabaret era uno de los únicos lugares/no-lugares sociales donde el travestismo encontraba justificación y legitimación. Pero el cabaret que reactualiza *Gardenia* en el escenario poco tiene que ver con el cabaret contemporáneo. De hecho, si nos fijamos en la selección de la música pop, las canciones remiten el espectáculo en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado (*Comme ils disent*, 1972, *Je vais à Rio*, 1977, *Forewer young*, 1984).

Otro aspecto que parece problematizar *Gardenia* en el desarrollo de su estructura espectacular es el juego sutil con la construcción de una identidad de género que oscila entre realidad y ficción. ¿Quiénes son real o genéricamente las personas presentadas en el escenario? ¿Los hombres que vemos al inicio, vestidos con trajes? ¿Las mujeres que surgen de la primera

transformación con vestidos coloridos, o las artistas que cierran el espectáculo? ¿Dónde se sitúa la ficción del género? La estructura del espectáculo tiende a crear una zona borrosa o movediza que cuestiona las certidumbres sexo-genéricas: los hombres del principio pueden ser la ficción o la máscara que adoptan los individuos presentados para cumplir con las asignaciones sociales, mientras que las mujeres podrían ser su “realidad” genérica. El travestismo, es decir, la adopción de códigos femeninos visibles, nos sitúa en un lugar de incertidumbre (Campuzano 2008, 12) respecto a los conocimientos sociales sobre sexo y género, un espacio de libre circulación entre los polos de la masculinidad y de la feminidad hegemónica. Pero el travestismo que vemos en escena no es exactamente un travestismo *queer*¹⁴ ya que sólo se concreta con la adopción de los atributos convencionales del *sexo opuesto*. Está muy lejos de la versión *queer* que nos propone, por ejemplo, la compañía *drag-queen* de las “Hermanas Vampiro” en México.¹⁵ Daniel Vives y Oswaldo Obregón (las Hermanas Vampiro) configuran personajes travestidos que funcionan como palimpsestos genéricos en los que la *vestida* muestra las huellas del cuerpo masculino que le sirve de base: ninguna prótesis para figurar un pecho femenino, sino exhibición de un pecho plano, pelos en las axilas, bulto genital prominente, voz grave. *Gardenia*, como ya señalamos, está muy marcado por los códigos de representación sexo-genérica de las décadas de 1970-1980.

Quizás la mayor aportación de *Gardenia* sea el haber osado montar una obra con personas mayores de edad, rompiendo de este modo con las convenciones de la belleza canonizada, incluso dentro de la comunidad gay. La forma híbrida del espectáculo permite el transitar entre la vejez exagerada de la primera secuencia y su transfiguración escénica. Asistimos a la creación de un espacio de reconocimiento social dentro del escenario teatral. Y esto es lo que hace de *Gardenia*, de la puesta en escena de cuerpos travestidos descontextualizados, un espectáculo poderosamente contemporáneo.

14 *Queer*, cuya etimología anglosajona significa “raro”, implica una libre circulación entre los géneros, liberada de las asignaciones sociales (vestimenta y comportamiento) que usualmente se aplica a la diferencia sexual. El travestismo *queer* dejaría ver en el espectáculo y de manera más explícita la concomitancia de un género (mujer) que diside de las convenciones sociales atribuidas al sexo biológico (hombre).

15 Para más amplia información sobre las Hermanas Vampiro, ver el excelente libro de Antonio Marquet, *El coloquio de las perras* (2010).

Ficha técnica

GARDENIA

Les ballets C de la B
Alian Platel/ Franck Van Laecke

Puesta en escena

Alain Platel
Franck Van Laecke

Basado en una idea de

Vanessa Van Durme

Creado e interpretado por

Vanessa Van Durme, Griet De-
backer, Timur Magomedgadzhiev,
Andrea De Late, Richard “Tootsie”
Dierick, Danilo Povolo, Gerrit
Becker, Dirk Van Vaerenberg, Rudy
Suwyns.

Música

Steven Prengels

Escenografía

Paul Gallis

Vestuario

Marie ‘Costume’ Lauwers

Asesoría de vestuario

Yan Tax

Realización de vestuario

Atelier Anette De Wilde
Atelier NTGent dirigido por An De
Mol

Mieke Van Der Cruyssen

Sul Hee Mys

Helena Verheyen

Peinado y plumajes

Claudine Grinwis Plaat Stultjes

Iluminación

Kart Lefebvre

Sonido

Sam Serruys

Director de escena

Wim Van de Cappelle

Construcción decorado

Atelier du décor NTGent

Transporte de decorado

Luc Laroy

Fotografía

Luk Monsaert

Dirección de producción

Valerie Desmet

Responsable gira

Emilie De Roo

Producción

Les ballets C de la B

Coproducción

NTGent, La rose des vents (Ville-
neuve d’ascq), TorinoDanza, Bien-
niale de la dance de Lyon, Tanz im
August (Berlin), Théâtre National
de Chaillot (Paris), Brighton fes-
tival, Centro Cultural Vila Flor
Guimaraes, La Bâtie-Festival de
Genève, Festival d’Avignon.

Bibliografía

Artículos de la prensa inglesa sobre *Gardenia* (*The Guardian*, *The Independent*, *Evening Standard*, *Daily Express*, *Observer*). Recuperados de: <http://artswrap.co.uk/event/gardenia-sadlers-wells-2011> y de http://www.londondance.com/reviews_details.asp?C=les+ballets+C+de+la+B+Alain+Platel+%2F+Frank+Van+Laecke&P=Gardenia&V=Sadler's+Wells

Bourdieu, Pierre. 1998. “Quelques questions sur le mouvement gay et lesbien”, en *La domination masculine*. París: Editions du Seuil, Essai, pp. 161-168.

Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Institute of Development Studies.

Cervera Marta. 2011. “Vanessa Van Durme: ‘Me sorprende cómo van algunos travestis’”. Entrevista a Vanessa Van Durme. *El Periódico*, 8 abril 2011 [En línea]. Recuperado el 18 de julio de 2011 de <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/vanessa-van-durme-sorprende-como-van-unos-travestis-966462>.

Conrod, Daniel, 2010. “Gardenia, à la vie, à l’amour!”, *Telerama*, 11 julio 2010.

Duplat, Guy. 2010. “Le cabaret des émotions”, *La Libre Belgique*, 29 junio 2010.

Foucault, Michel. 1967. “Des espaces autres. Hétérotopias.” [En línea]. Recuperado el 20 de Julio de 2011 de <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.

Héliani, Oscar. 2010. “Vanessa Van Durme: ‘Gardenia, c’est notre gay pride à nous!’”, Recuperado el 18 de julio de 2011 de: <http://www.tetu.com/actualites/culture/vanessa-van-durme-gardenia-cest-notre-gay-pride-a-nous-18239>.
Le blog de Martine Silber, 18/11/2010. “Gardenia”. Recuperado de <http://marsupilamima.blogspot.com/2010/11/danse-gardenia-dalain-platel-et-franz.html>.

Marquet, Antonio. 2010. *El coloquio de las perras*. México: UAM Azcapotzalco.

Salueña, Eduardo G. 2011. “*Gardenia* aborda la transexualidad a través del cabaret.” [En línea]. Recuperado el 20 de julio de 2011 de <http://www.lne.es/sociedad-cultura/2011/05/20/gardenia-aborda-transexualidad-traves-cabaret/1077495.html>.

Van Durme, Vanessa. 2011. Entrevista. http://www.dailymotion.com/video/xd6y2n_vanessa-van-durme_creation. (Consultada el 17 de julio de 2011).

Zabalza, Pedro. 2011. “Flores marchitas, *Gardenia*”. *Noticiasdenavarra.com*, Sábado, 28 de Mayo de 2011. Recuperado de <http://www.diariodenoticias.com/2011/05/28/ocio-y-cultura/cultura/flores-marchitas-gardenia-obra-gardenia-basada-en-una-idea-de-vanessa-van-durme-compania-les-ballets-c-de-la-b-direccion-alain-platel-frank-van-laecke-interpretres-vanessa-van-durme-griet-debacker-timur-magomedgadzhiev-andrea-de-late-richard-tootsie-dieric>.

Testimonios

Antonin Artaud, triple testigo: de sí mismo, de una generación, y testigo del otro

Monique Borie

Instituto de Estudios de Teatro, Universidad París III (La Sorbona Nueva)



© Detalle del retrato de Antonin Artaud, por Man Ray (1926).

“Yo soy testigo, soy el único testigo de mí mismo”, proclama Artaud. Y agrega: “me conozco y eso es suficiente, esto debería ser suficiente. Me conozco porque me ayudo. Auxilio a Antonin Artaud”. Con estas frases de *Pèse-Nerfs* (1976, 88, 98) Artaud se refiere a sí mismo como testigo y como testigo de sí mismo, es decir, a la verdad de un ser y no la verdad de un suceso.

Cuando Paul Ricoeur se refiere a este tema de la auto designación del testigo, recalca que esta auto designación establece una situación dialógica (Ricoeur 2000, 204-205) debido a que el testigo declara delante de alguien y exige que se le crea. Él se hace eco de la respuesta de quien recibe el testimonio, porque sólo la confianza en la palabra del otro, que es el principio de las relaciones sociales, puede —señala Ricoeur— fortalecer “la similitud humana de los miembros de la comunidad” (207) y consolidar el sentimiento de existir rodeado de otros hombres. Sin embargo, advierte Ricoeur, en un contexto de supuesta confianza se evidencia la soledad del testigo cuya experiencia extraordinaria y única puede tener, por defecto, la capacidad de comprensión ordinaria: “Hay testigos que nunca encontrarán el público capaz de escucharlos” (208).

Estas ideas de Ricoeur conciernen a testigos históricos, pero también arrojan luz sobre la situación de Artaud, testigo de sí mismo durante los años veinte. Al autoproclamarse testigo de sí mismo, Artaud tiene necesidad de registrar su testimonio en una situación dialógica donde el intercambio de cartas con Rivière cristaliza de alguna manera la esencia que está presente en todos sus textos de los años veinte. Esta situación dialógica adquiere vital importancia y va mucho más allá del narcisismo o la voluntad de autoanálisis. En su testimonio, Artaud reivindica la singularidad de una experiencia que pertenece sólo a él y, al mismo tiempo, adquiere valor de ejemplo.

Esta experiencia de la cual él quiere dar testimonio es, sobre todo, la experiencia del dolor. En “*Fragments d’un journal d’Enfer*” (1976b, 118-119), Artaud usa un lenguaje fuerte; habla de la crucifixión, la pasión, el “martirio cíclico y fundamental” y se refiere a “la fatalidad que me escoge” y, en esta elección del destino, ve una maldición de la cual, piensa, el mundo no sabrá aprender. La experiencia interior de la cual Artaud quiere dar testimonio es radicalmente única, incomunicable y por tanto ejemplar. En efecto, en *Pèse-Nerfs* —al igual que en las *Lettres à Rivière*— podemos ver que Artaud da a su propia experiencia de dolor el valor de un testimonio de los sufrimientos de una generación, la de los poetas surrealistas: “So-

mos algunos...” (1976a, 80). Su testimonio muestra la dolorosa experiencia de una generación, pero al mismo tiempo afirma la singularidad de su propia experiencia, ya que se trata, para él y sólo para él mismo, de un dolor que afecta al cuerpo (1976c, 41). Es en la carne donde sufre el dolor, dolor que, de acuerdo con sus propias fórmulas, no es sólo una “enfermedad de la mente” y que lo condena a un sentimiento de despojamiento de cualquier relación real con el mundo y despojamiento de cualquier verdadera relación consigo mismo.

Es interesante leer los textos de los años veinte a la luz del libro de David Le Breton sobre el dolor —*Expériences de la douleur*— que tiene por subtítulo “Entre la destrucción y el renacimiento”. Título y subtítulo podrían adaptarse perfectamente a nuestros propósitos sobre Artaud como triple testigo. Se trata de un libro que podría, de ser necesario, autenticar el testimonio de Artaud. “El hombre sufre, dice Le Breton, en todo el espesor de su ser (...) el dolor le obliga a vivir a su lado, sin ser capaz de unirse en una especie de auto-duelo (...) toda la energía del individuo sufriente se focaliza y luego se disuelve en la representación de la pérdida” (Le Breton 2010, 21-24). Y no sólo la experiencia del dolor contamina toda la relación con el mundo sino, dice Le Breton, “el sujeto que sufre es el único que conoce la dimensión de su tormento, sólo él está en manos de la angustia, el dolor no se demuestra, se experimenta” (20-21).

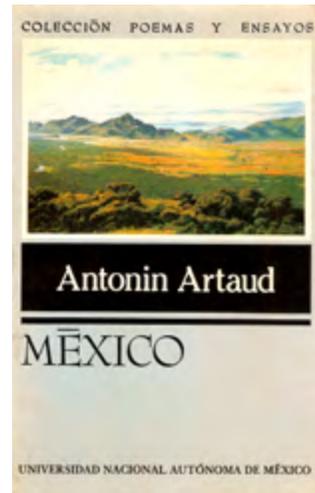
Entonces, ¿cómo dar testimonio a través de la escritura de esta experiencia de dolor? Lo qué está en juego para Artaud, como se aprecia en *Lettres à Rivière*, no es sólo la dificultad de encontrar las palabras para dar testimonio de una vivencia que el lenguaje no puede alcanzar, sino de qué manera el testimonio puede acceder a la existencia literaria. Como lo recuerda el *Fragmento de un diario del infierno*, esto es un tormento “que pasa por debajo de la mente, por debajo de donde se puede alcanzar el lenguaje” si bien “nunca hay claridad en esta pasión” (Artaud 1976b, 118). Por lo tanto, en *Lettres à Rivière* y, sobre todo en la carta del 5 de junio de 1923, hay de alguna manera dos niveles de recepción del testimonio de Artaud, tal como lo somete a Rivière: ¿cómo hacer comprender a los demás la singularidad de su experiencia y cómo acceder a la condición de obra literaria? (1976c, 24–25 y 40).

Por más que Artaud se siente vinculado al sufrimiento de una generación, sabe que no podría adherirse a una comunidad de testigos. Lo que muestra a Rivière, esperando de él una respuesta, es la validez del discurso de un testigo singular de sí mismo que busca transmitir una ver-

dad excepcional ¿puede ser creído y su escritura acceder a la existencia literaria? Lo que Artaud pone en juego aquí es, en cierta manera, el desplazamiento de la oposición entre la pureza del lenguaje testimonial y la infidelidad del lenguaje literario. Eficacia testimonial y eficacia literaria se entrelazan. Una de las claves está en la reivindicación que hace Artaud de una adecuación de la forma elegida para testimoniar la verdad a través de la afirmación del derecho a la escritura fragmentaria. Artaud relaciona este derecho al fragmento con su voluntad de mostrarse tal como es, es decir, alguien que no se posee mas que intermitentemente, en fragmentos. La fuerza y la verdad del sentimiento son llamados en ayuda de lo que podría aparecer como falta de expresión. La fragmentación, las debilidades “mal redactadas” tienen, dice Artaud, “raíces vivas, raíces que tocan el corazón de la vida”, aún si faltan las “palabras densas y activas” que podrían dar toda su fuerza al testimonio (42).

Sin embargo, en esa época, Artaud no había renunciado a “ese punto de utilización mágica de las cosas” evocado en *Pèse-Nerfs*, punto a encontrar para “amalgamar las piedras preciosas de la mente” (1976a, 92). Indisociable de un relato encontrado en el mundo y en uno mismo, esta toma de posesión del lenguaje implica un nuevo nacimiento. “Sólo tengo una ocupación: rehacerme” (97) proclamó Artaud. Para este nuevo nacimiento, el asedio por *el otro* jugará un papel esencial. Por lo tanto, no es casualidad que la experiencia mexicana cristalice la triple trinchera del testimonio contenido en la figura de Artaud, testigo de sí mismo, testigo de una generación, testigo del otro.

La perspectiva en la que Artaud inscribe el viaje a México no es solamente la búsqueda de una respuesta personal a su desesperación íntima con la esperanza de reconstruirse, sino también para dar una respuesta a una crisis de la cultura, a una desesperación contemporánea que concierne a toda una generación. En los *Messages révolutionnaires*, ya sea en textos publicados o en conferencias pronunciadas en la ciudad de México, Artaud reivindica continuamente su condición de testigo de una generación. Siempre va a utilizar un “nosotros”, el “nosotros” de una juventud francesa por la que da testimonio. A los ojos



de esta juventud “es la razón la que inventó la desesperación moderna y la anarquía material del mundo, separando los elementos del mundo que una verdadera cultura reúne” (1976d, 186). Si Artaud se mantiene como testigo de una generación surrealista y de sus heridas —“No sé cuántos somos surrealistas por haber sentido que liberábamos en nuestros sueños un tipo de herida de grupo, de herida de vida” (177)—, en México habla también en nombre de estos “intelectuales conscientes” (184), como él los llama, que sienten la necesidad de un retorno a las fuentes, de un retorno a las “fuentes mágicas del espíritu primitivo”. No es sólo la aventura poética que está en juego para encontrar las fuentes originales de la vida; surge la necesidad de añadir la aventura etnológica. Se debe reconocer en el proyecto de Artaud un enfoque que refleja las aspiraciones de una generación de intelectuales.

Artaud comparte con toda una generación su necesidad de ir al territorio del *otro* para dar cuenta de sus ritos, para ser testigo de la realidad de otra cultura y retornar a las fuentes. Los años veinte y treinta corresponden en Francia con la creación del Instituto de Etnología de París (en 1925) y la reorganización del Museo de Etnografía del Palacio de Chaillot, donde se instalan el Museo del Hombre y el Museo de Artes y Tradiciones Populares, proyecto en el que trabajan Alfred Métraux, Marcel Griaule y también Michel Leiris. Este es el momento de numerosos intercambios entre antropólogos y la vanguardia surrealista, especialmente alrededor de la revista *Documents*¹ cuyo secretario general era Georges Bataille y secretario de redacción Michel Leiris. Era una revista fundada con la colaboración de antiguos surrealistas excluidos por André Breton (como Leiris, Desnos, Vitrac, Prévert) o etnólogos y museógrafos, incluidos Griaule y Rivet. En el primer número aparece la siguiente declaración: “Después de nuestros últimos poetas, artistas y músicos, el favor de las élites se orienta hacia el arte de los pueblos catalogados como primitivos y salvajes”. Por eso Artaud no emplea una fórmula vacía cuando habla en México de esta generación de “intelectuales conscientes” interesados en la “otra” cultura.

Pero lo que es aún más importante para nuestro propósito, son los términos en los que se formula, en la misma época, la pregunta del etnólogo como testigo del otro. En efecto, la relación entre etnología y

¹ El número 1 aparece en 1929.

literatura (Le Breton, 2010), entre mirar al otro y fusionarse con él, entre observación y asimilación, se encuentran en el centro de los debates. Sin entrar en los detalles complejos de toma de posición de la época, se puede mantener sobre todo la figura de Michel Leiris como una de las más ejemplares y la más interesante para iluminar el camino de Artaud como testigo del otro. Para Leiris, de hecho, el deseo de penetrar en otras culturas para dar testimonio de ellas es inseparable de la renovación completa de uno mismo (1932). El acceso a una cultura que no conoce la disociación y su estudio confirman, según él, las aspiraciones que no se pueden experimentar en su propia cultura. Al mismo tiempo, se abre el acceso a otro modo de ser que permite superar esa separación (es decir, la amputación de la subjetividad), que —dice Artaud en *Messages révolutionnaires*— es la fuente de la desesperación contemporánea.

También se puede pensar en las observaciones formuladas al mismo tiempo por un etnólogo como Alfred Métraux: “De repente los pueblos exóticos, vienen a confirmar de alguna manera la existencia de aspiraciones que no pueden expresarse en nuestra civilización” (Métraux 1964, 20-22). La etnología francesa de los años veinte y treinta también está preocupada por la validez del testimonio que la etnología puede aportar sobre la cultura del otro. Las dificultades para poner por escrito el testimonio de la etnología, tal como se problematizan en esa época, permiten proyectar una luz reveladora sobre los textos de Artaud como testigo de la cultura tarahumara. En sus reflexiones sobre el método de la etnología, Marcel Mauss (1967) y Marcel Griaule (1957), exponen la necesidad de considerar la recopilación de documentos etnográficos en su dimensión estética. Sólo la dimensión “literaria” de la escritura podrá dar al testimonio de la cultura del otro su —en palabras de Mauss— “fuerza de evocación”, o bien su capacidad de crear “la atmósfera”, según Griaule. Así, la insuficiencia del modelo documental se corrobora.

Del mismo modo, la condición de simple observador/testigo no es suficiente; la dimensión de la subjetividad, aunque despierte desconfianza, se considera necesaria. En la experiencia vivida en el territorio del otro interviene forzosamente el trabajo sobre uno mismo, así sea solamente al nivel de la difícil apertura hacia otro humanismo. ¿Qué tan lejos puede ir el etnólogo para dar un auténtico testimonio del otro? ¿Es posible fundar la etnología sobre una suerte de experiencia, de prueba iniciática de la cual podría dar testimonio? Michel Leiris en *l’Afrique fantôme* reconoce, como más tarde lo haría Carlos Castaneda, la imposibilidad de alcanzar el obje-

tivo de este modelo iniciático. Pero está claro que Artaud no es el único en los años treinta que sueña en alcanzar el secreto escondido en la cultura del otro, de ir en pos de esa alteridad oculta, en parte imaginaria y fantasmal, que no se puede conocer del todo.

Frente a la “ardiente sensación de estar al borde de algo cuyo fondo nunca tocaré”, Leiris busca, en 1932, una respuesta del lado de la poesía; esta poesía que constituye el sentido original y profundo de su viaje a África. En efecto, sólo situándose más allá de la posición de simple observador/testigo se accede a un nivel de verdad de la experiencia que incluye la poesía y la literatura como puede encontrarse precisamente en los libros de Conrad y de Víctor Segalen, recordando a Rimbaud. Del mismo modo, Artaud en el territorio de la Sierra Tarahumara verá aparecer recuerdos de la pintura o surgir visiones poéticas. Para Artaud, como para Leiris, el trabajo poético en el cual la subjetividad se afirma en el encuentro con el otro, le ofrece al testimonio, paradójicamente, su fuerza de verdad.

Así, los textos que testifican la experiencia con los tarahumaras descansan sobre la base de un “ver” —”Yo vi”, es la fórmula que reaparece sin cesar— pero un “ver” que no puede disociarse de lo que ese “ver” hace nacer en forma de visiones. También en un texto como *La montagne des signes*, Artaud admite lo difícil que es plasmar en su testimonio la parte que revela al otro y lo que pertenece a sí mismo. Así lo dice, en efecto, de esta incursión en las montañas en su camino hacia el encuentro con los tarahumaras: “De la montañas y de mí mismo no puedo decir quién estaba encantado” (Artaud 1976f, 44). En el vocabulario mismo del “ver” —”Yo he visto, yo veo”— en el testimonio ocular, Artaud reconoce la dificultad de dilucidar la parte del territorio del otro y la de sus propias obsesiones, como si las visiones suscitadas se situaran en la encrucijada del otro y de uno mismo con la idea de que la fuerza de identificación libera, justamente, una verdad del territorio del otro y permite por lo tanto testimoniar con más fuerza.

Esta implicación personal que sostiene la fuerza de identificación se manifestó por primera vez en la espera; espera en la que se entretienen el vínculo entre Artaud testigo de sí mismo y Artaud testigo del otro. En los dos testimonios propuestos por Artaud sobre su participación en el ritual tarahumara —el que nombró “La danza del peyote” (*la Danse du Peyotl*), y el que escribió mucho más tarde cuando regresó a Francia a principios de 1937 bajo el título de “El rito del peyote” (*Le Rite du Peyotl*), la doble figura de Artaud —como testigo del otro y testigo de sí mismo— está constan-

temente presente. En “La danza del peyote”, como un eco de los textos de los años veinte, se evoca la larga espera que precedió a su llegada con los tarahumaras. Allí Artaud da el testimonio de sí mismo como un conjunto dislocado, aludiendo “al montón de órganos mal acoplados que yo era y al cual me daba la impresión de socorrer” (1976g, 50). Al mismo tiempo, se interroga sobre las ilusiones que habitan su espera de una liberación, de una revelación: “había necesidad, sin duda, de la voluntad para creer que algo iba a suceder”. Seguramente iba a ver la ejecución del rito, pero, se preguntaba “¿Cómo me beneficiará a mí ese rito?” (51).

Aprender, beneficiarse del rito, significaba abandonar el estado de simple espectador/testigo y ser capaz de penetrar realmente en la experiencia del otro y apropiarse de ella. Artaud participó efectivamente en el ritual, consumió el peyote y confirmó un sentimiento de restauración de las relaciones perdidas; se unió con el movimiento de descenso para volver a levantarse (es decir, de muerte-renacimiento), pero fue para reconocer finalmente que, a pesar de todo, el secreto de ese rito se le escapaba. Un secreto que ni la contemplación del rito, o incluso la participación en ese ritual, le reveló verdaderamente. Un secreto que, Artaud es consciente, no está en los movimientos o en los cantos o en los objetos: “es precisamente el fondo de esta tradición misteriosa que no he logrado penetrar” (60).

Artaud escribió el segundo testimonio —“El rito del peyote”— en Rodez, donde es consciente del papel que juega la reconstrucción de la memoria en ese gran ritual anual de los tarahumaras. Se trata, una vez más, del testimonio sobre una experiencia de iniciación, pero donde el relato producido corresponde al retorno de Artaud, después de varios años, sobre una experiencia interior. En el *post-scriptum*, Artaud aclara que su texto “representa (...) el primer esfuerzo de regreso a mí, después de siete años de separación y castración de todo” (1976h, 39). No se trata para él de contar los recuerdos previos a su muerte causada por el terrible trato que se le impuso en el asilo de Rodez. Por el contrario, el recuerdo reconstruye la experiencia de la apertura a un renacimiento, a una posible cura. Más allá del trabajo de reconstrucción de la memoria, Artaud precisa que la fuerza de iluminación del encuentro con el otro no está garantizada (31).

El peso del auto reconocimiento en el otro a través, y más allá, del trabajo de la memoria, nos conducen al corazón de esta verdad/falsedad del sentimiento íntimo, donde la validez del testimonio no se plantea en términos de verdadero o falso. Ya no se trata de hacer del otro materia de descripción, fuente de relatos capaces de ser autenticados por documen-

tos o por hechos, sino de reconocer que, en la experiencia del otro, en el contacto con la realidad del otro, uno no puede prescindir de sí mismo y de sus propias expectativas.

En su experiencia mexicana Artaud, testigo del otro, nunca dejó de ser testigo de sí mismo y, en la singularidad irreductible de su experiencia: no dejó de servir de eco a una generación que esperaba hacer del testimonio sobre otra cultura el trampolín de una respuesta sobre la propia.

Bibliografía

Artaud, Antonin. 1976a. “Le Pèse – Nerfs”, en *Oeuvres complètes*, vol. I. París: Gallimard.

_____. 1976b. “Fragments d’un journal d’Enfer”, en *Œuvres complètes*, vol. I, París: Gallimard.

_____. 1976c. “Lettres à Rivière, lettre du 25 mai 1924”, en *Œuvres complètes*, vol. I. París: Gallimard.

_____. 1976d. “L’Homme contre le destin”, conférence prononcée en février 1936 à l’Université de Mexico, en *Œuvres complètes*, vol. VIII. París: Gallimard.

_____. 1976e. “Surréalisme et révolution”, en *Œuvres complètes*, vol. VIII. París: Gallimard.

_____. 1976f. “la Montagne des signes”, en *Œuvres complètes*, vol. IX. París: Gallimard.

_____. 1976g. “La Danse du peyote”, en *Œuvres complètes*, vol. IX. París: Gallimard.

_____. 1976h. “Le Rite du peyote”, en *Œuvres complètes*, vol. IX. París: Gallimard.

Debaene, Vincent. 2010. *Ladieu au voyage, l’ethnologie française entre science et littérature*, Bibliothèque des Sciences humaines. París: Gallimard.

~ Antonin Artaud, triple testigo: de sí mismo, de una generación, y testigo del otro

Griaule, Marcel. 1957. *Méthode de l'ethnologue*. París: Presses Universitaires de France.

Le Breton, David. 2010. *Expériences de la douleur*. París: Métailié.

Leiris, Michel. 1932. Préface à la première édition de *l'Afrique fantôme*.

Mauss, Marcel. 1967. *Manuel d'ethnographie*. París: Payot.

Métraux, Alfred. 1964. "Entretien entre Alfred Métraux et Fernande Bing"; "1 Comment et pourquoi on devient ethnologue", en *l'Homme*, vol. IV, n.2, p. 20-22.

Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. París: Seuil.

Traducción: Domingo Adame

De viajes y testimonios

Los críticos teatrales como viajeros

Georges Banu

Universidad París III (La Sorbona Nueva)

Un amigo, parco con los elogios, me hizo un homenaje que todavía hoy recuerdo: “¡Tú eres uno de los pocos críticos que quieren ver el teatro que se hace en otras partes!” Estuve de acuerdo, sensible al primer sentido que percibí en su afirmación: ¡la necesidad de salir! indisociable de un segundo sentido: ¡la necesidad de volver! La salida es motivada por el deseo de acceder a otra realidad, el retorno por el placer de dar testimonio; la salida por un desapego a los orígenes, el retorno por la necesidad de reinvertirlos, pero de manera diferente; tanto una como otro alimentados por una insatisfacción respecto al presente. Se comienza por un apetito, convocado posteriormente como argumento en el debate que nos ocupará al regreso.

Para el hombre de teatro que viaja no se trata solamente de entregarse a las satisfacciones inmediatas del viaje, se trata, sobre todo, de buscar materiales para ampliar los horizontes de expectativa de los artistas sedentarios. El viajero que retorna desea ofrecer el testimonio auténtico de una representación excepcional efectuada en un lugar diferente al contexto en que vive.

Los testimonios de un libro de viajes

El ejercicio del viaje es la fuente de una de las publicaciones más decisivas de la escena francesa. *L'art théâtral moderne*, de Jacques Rouche (1910) es un primer testimonio cuyo impacto fue muy especial en la época de giras teatrales esporádicas y viajes más bien turísticos. Rouche partió al descubrimiento de los teatros rusos, alemanes y, al volver, se encargó de difundir lo inédito de sus hallazgos. Es el testigo que *vio*, pero si *vio* fue porque no era un espectador indefenso e inocente: su formación, su “preparación”, le permitieron percibir y evaluar los cambios operados en compara-

ción con la escena francesa. Sin el apoyo de ninguna teoría previa escribió en nombre de un propósito: informar para contribuir a la renovación del Teatro Nacional.

Rouche es un experto de la época que asume una misión: testimoniar para transformar. El relato de su ejemplar libro toma la forma de una confesión que se convierte en programa implícito, confirma una experiencia y abre una perspectiva. Porque *vio* otro teatro, Rouche se convirtió en defensor del teatro de arte y así pudo defender la aplicación —de ninguna manera improbable o simplemente utópica— de un programa.

Estando consciente de las dudas que su relato de viaje podría engendrar, Jacques Rouche conduce sus intervenciones a través de constantes precauciones retóricas y presenta su testimonio como el fruto de una experiencia teñida excepcionalmente de subjetividad. Afirma sin imponer, informa, sin clausurar y mantiene siempre un margen de incertidumbre. Esto explica la atracción que su libro ejerce. Cuando escribe, Jacques Rouche, inviste sus textos, colmados por la percepción concreta de los espectáculos vistos en lugares apartados, de sus propias expectativas. La contaminación es constitutiva del testimonio de viaje artístico. Fuente misma del placer que proporciona. Nadie, en este caso, se presenta como testigo irrecusable, la motivación del relato se sustrae tanto de la utilidad del proceso como del imperativo de la reconstitución.

El testimonio es importante porque está impregnado del recuerdo de la experiencia, así como del imaginario del viajero. Cosa que hace sutilmente, pues cualquier abuso terminaría por desacreditar y romper “el contrato de verdad” que, implícitamente, se exige a cualquier emisor de testimonios.

Así, las giras de artistas orientales se encuentran en el origen del descubrimiento de Oriente que trastornó a mucha gente de teatro en Londres, Moscú o París.

Por otra parte está la Europa que ellos descubrieron, pero su impacto se explica por la respuesta que aportaron a la crítica implícita ejercida por los rebeldes quienes, finalmente, encontraron en ellos apoyos concretos, confirmaciones y herramientas.

Sadda Yacco, bailarina japonesa que introdujo los primeros fragmentos, deformados e impuros de Kabuki, fue la fuente de la revelación de otro lenguaje. De Craig, que lo recibe con entusiasmo, a Meyerhold —quien reconoció la fascinación que ella ejerció sobre él—, toda la escena europea comparó su aparición con un evento sin par. Pero Sadda Yaco

ofrecía un testimonio falso, pues adaptaba las técnicas de Kabuki y violaba algunas de sus prohibiciones.

Ella merece ser examinada, no tanto por la posibilidad de impugnar las pruebas aportadas, sino para evaluar su impacto a pesar de su falta de autenticidad ajena a lo que llamamos “la verdad de la adecuación”. Propuso un testimonio verdadero/falso beneficiada por sus bonos biográficos —se trataba de una japonesa, ¡honestidad irreproachable!— y de un contexto polémico en cuanto al naturalismo, al cual su presentación aportó argumentos de peso.

Más tarde, las giras de auténticos Kabuki vinieron a confirmar el primer encuentro, y la escuela rusa o alemana comentó las presentaciones de Ichikawa Sadonji y su grupo. Después, el Teatro balinés, presente en la Exposición Universal de 1931 en París, sirvió para cristalizar el discurso de Artaud sobre el teatro; así como el famoso actor chino Mei Lan Fang produjo en Moscú, en 1935, un impacto sobre artistas de la talla de Eisenstein, Meyerhold y Brecht cuya estética y reflexiones quedaron marcadas por esta revelación, sobre la base de una expectativa e insatisfacción crítica. Esto significa que Oriente les “habló”.

Todo viaje en busca de otra realidad es polémico, surge de la necesidad de ruptura y de escepticismo respecto al lugar de origen. “La vida está en otra parte” reza el famoso dicho. Aventureros y artistas lo han hecho suyo en nombre del mismo apetito de distancia crítica, con la esperanza de renovación por el encuentro con “el otro” en sus acepciones más sorprendentes. El viaje tiene un valor formativo. Como prueba están los textos de Artaud, Grotowski, Brook y Barba. ¡Es para rehacerse que uno parte y busca en otro lugar! ¡Se trata de una decisión vital! Decisión determinada por uno mismo y no por instancias externas, políticas o económicas, decisión sostenible imposible de asimilar a las fugaces escapatorias de turistas deseosos de distracciones exóticas. La “otra” realidad es una llamada a la cual sólo responden los rebeldes insatisfechos. Reconocen así su inconformidad tanto como su expectativa, transpuesta sobre culturas y seres humanos diferentes. Buscan, y a menudo encuentran, la “otredad” en condiciones para nutrirlos. La experiencia de los lugares desconocidos se erige así, como un “segundo origen”. Sobre esta base construyen su nuevo pensamiento o su propia obra marcada con el sello de la otredad, por eso Brook ha dicho: “Yo no soy un director que viaja, sino un viajero que dirige”. El “otro lugar” es una fuente de renovación, pero también se puede convertir en una trampa cuando uno quiere perderse, confundirse con el

otro, asimilarse a él. Se trata del error de la persona o del artista que suspende toda ilusión de retorno, convencido de haber encontrado respuesta a la separación que le atormentaba y que inicialmente lo condujo a partir. El valor emblemático del retorno de Ulises proviene también del hecho que desafía todas las tentaciones que podrían poner fin a su viaje a Ítaca.

¿Cómo olvidar al actor alemán extraviado en México que me confesó no poder regresar? Se disolvió en el otro. Un gran antropólogo japonés, Masao Yamaguchi, me dijo una noche cuando yo comparaba un espectáculo de Kabuki con una puesta en escena barroca de Jean-Marie Villégier: “Tú no eres como los americanos, tu no quieres convertirte en japonés, tu quieres volver”.

La búsqueda de “lo diferente” es productiva si permanece dinámica, refractaria a la inmovilidad y resistente al olvido de uno mismo. Los peligros que encuentran esos viajeros rebeldes son equivalentes a la satisfacción que obtienen al regreso. Y ¿qué puede ser más elocuente que la vieja parábola del hijo pródigo? No es en vano que éste se arrodille ante su padre, pero como un aventurero feliz de abrazar a quien una vez tuvo la fuerza de abandonar y ahora reencuentra.

El retorno motiva la partida. Ambos son indispensables. Sólo este movimiento evita cualquier acuerdo definitivo, tanto con la cultura de origen como con la otra elegida. Por lo tanto la elección de “otro lugar” no constituye una elección final y no fagocita la energía indispensable para hacer el camino en sentido inverso hacia el punto de origen. Es en el reencuentro, después del rodeo por “lo diferente”, que una identidad se completa y una obra se realiza. Este es el camino de los grandes artistas para quienes el dilema entre “lo otro” y su reintegración a “los orígenes” se resuelve gracias a la interfaz de un gesto “doble”: ¡Querer partir y poder volver. Desafío del hijo pródigo!

El crítico viajero y sus testimonios

Bernard Dort fue el gran crítico viajero del teatro francés. Cincuenta años después fue el doble de Rouche. Él también viajó en busca de nuevas experiencias y volvió colmado de deseos por testimoniar. Yo lo descubrí muy pronto.

Poco después de llegar a París, en uno de sus cursos, le oí “contar” el impacto sufrido durante la representación de *Las bacantes*, dirigida por Klaus Mikael Grüber en la Schaubühne. Él hablaba como espectador

testigo que se esforzaba por hacer real esa puesta en escena, poniendo al desnudo sus resortes polémicos, basado en lo que había visto y manifestando sus propias emociones. No había nada de neutral en ese relato, pero tampoco nada de impreciso. Aún recuerdo su descripción del piso oscilatorio del escenario o de la aparición de Dionisos.

Así, el testimonio de la experiencia “directa” se convierte en “vivencia” de segundo grado para sus receptores. Una participación subjetiva los une, tiene como punto de anclaje el “índice de presencia”, índice propio del primer testigo que, aunque disminuye, nunca desaparece por completo. De esta manera nació la “leyenda” de los grandes espectáculos que, aún y cuando hubiesen tenido un público cuantitativamente reducido, tuvieron, en su origen, a una persona que los “vio”. El índice de presencia, propio del conocimiento directo, queda asentado como primer testimonio. Este testimonio que reenvía cada vez a “un presente inmediato” presupone la existencia de una “comunidad de destino”, pues se orienta a un grupo de personas interesadas en “lo otro” por considerarlo capaz de mantener sus expectativas y desafiar un determinado estado de cosas. Testimoniar implica ser un testigo involucrado, ¡esta es la postura de Rouché así como la de Dort!

Alguien como Meyerhold reconocía la enorme diferencia entre su conocimiento previo (libresco) del teatro oriental, y la experiencia de haberlo visto. Esto lo llevó a cambiar su percepción y a admitir que no podía desprenderse de su originalidad. Lo mismo ocurrió con Brecht quien, por haber visto a Mei Lan-Fang, fue capaz de identificar las técnicas de distanciamiento en la actuación del actor chino. Así también Artaud, por haber visto las danzas balinesas, pudo confirmar sus proyecciones. Sus textos, poderosos como la misma experiencia, contienen todos los sentidos de un testimonio que recoge las informaciones de la experiencia y las convierte en discurso programático.

El testimonio de viaje implica “selección” y “edición” a partir del “modelo de lo real”, al cual J. P. Sarrazac se ha referido. No hay recuperación total, sino elección personal. Elección orientada por una subjetividad y una expectativa. Selección realizada bajo el signo de “un contrato de verdad” cuya falta de respeto abusivo afecta la pertinencia del testimonio que puede malograrse, sea por el mentir engañoso o por la proyección ilusoria. Su oportunidad depende del equilibrio entre los “contratos de verdad” utilizados y la “reconstrucción” personal pues, en el teatro, lo efímero de los espectáculos otorga al testimonio un valor de “referencia” sin mante-

ner por lo tanto la ilusión de que proviene de una “verdad de adecuación”. Teñido de subjetividad, en su referencia a las representaciones —cargadas ellas mismas de subjetividad—, imposible de verificar, sigue siendo inverificable e inalcanzable. Aquí es importante respetar el “pacto referencial” aunque no se llegue a cumplir por completo.

El crítico que viaja se distingue del viajero común estando el primero enfocado en su experiencia interior. Por eso su narración emerge teniendo como soporte el puro deseo de “revivirlo”. El crítico viajero, como la paloma, trae mensajes que amplían el horizonte, revelan nuevas prácticas, abren territorios inéditos. Esto se logra si el crítico viaja en pos de una expectativa por cumplir y no por un complejo de superioridad que la exploración del “otro” debe confirmar. Se puede viajar en busca de “otro teatro” o para consolidar el propio. El “otro” es a veces un detonador y, a veces, un aval. Todo depende del interés que determina el viaje, así como la relación que tiene el crítico con el teatro de partida y el teatro por descubrir. Los parámetros relacionados con la evaluación de “su teatro” o la relación personal que tiene con el “otro teatro” ponen su marca en la experiencia del viaje teatral y en la utilización que el crítico hace de él.

El testimonio no puede ser más que fragmentario porque, de hecho, no registra el espectáculo en su totalidad, el crítico viajero se basa en la descripción global: escenografía, vestuario, fábula; como un marco dentro del cual se inscribe la sucesión de “puntos” que habrá de destacar. Por un lado esta el compromiso visual y por otro la implicación personal. El testigo se encuentra en esta intersección.

En tiempos de Rouché, incluso de Dort y de Jean Kott, la circulación teatral no imaginaba su eclosión actual. Había que salir para ver espectáculos. Hoy día, a pesar de la frecuencia de las giras, ¿por qué el crítico viajero sigue con la tentación de salir? Porque el teatro es un hecho relacional y se realiza en un contexto “ambiental”, que incluye al público y sus protocolos de recepción: el edificio, la integración en la ciudad, etcétera, etcétera. Gracias a la presencia *in situ*, el crítico es capaz de ampliar la experiencia más allá de la estricta representación y de ofrecer un testimonio extenso que sólo el viaje le permite.

Cuando conté mi experiencia japonesa en *L'acteur qui ne revient pas* (1986) sabía que a la descripción de la escena había que añadir la de la sala. Incluso en un entorno cercano como Budapest y Wrocław, el testigo —a causa de su exterioridad— sigue no solamente el espectáculo, sino que registra muy bien las reacciones, siempre específicas, del público. Hablar

como testigo del *Fausto* de Peter Stein implica la dicha de resituarlo en su espacio de origen, de evocar los placeres que la representación nos ofrece, de convocar informaciones heterogéneas que, así reunidas, se convierten en relato de presencia. El testimonio no es sinónimo de crítica. Implica siempre un imaginario y la huella de algo distante.

Jean Pierre Sarrazac insiste también en el estado “narrador” del testigo. Porque, así como el narrador, integra elementos dispares que reactivan el recuerdo de la representación, de su recepción e incluso de su elaboración.

Bernard Dort, hablando del *Piccolo de Milan* tejió un discurso donde la ira de Giorgio Strehler —que se obstinaba en encontrar una intensidad luminosa precisa— y el disgusto de producción de Paolo Grassi intervienen igual que la evocación concreta del espectáculo y el entusiasmo de la sala. Con ese índice de presencia de alguien que puede decir “yo estuve allí”, el crítico viajero puede ofrecer un discurso global sobre el acto escénico incluyendo todos sus componentes. En este sentido: ¡es narrador!, más allá del acto escénico, restaura la vida que rodea al espectáculo y proporciona los datos de una experiencia.

El testimonio y las mitologías del teatro

El testigo es alguien que se encuentra del “otro lado” en “la otra orilla” y regresa para dar testimonio. Garantiza el enlace y se constituye en figura entre dos términos disociados cuya narración asegura la comunicación. El testigo que vuelve se propone cultivar la “leyenda” de los espectáculos vistos en otros lugares y, para ello, adopta la oralidad y las estrategias narrativas del cuento para estar más cerca de la literatura. El testimonio teatral comporta un reto: el deseo de exceder y convertir el discurso crítico en otro, en literatura. Viajamos para ver, pero también para dedicarnos, al regreso, al placer de una literatura secundaria, literatura de espectador que “revisa” las experiencias vividas en otros lugares.

Rouche escribió su libro, Claudel restituyó la experiencia del Nôh, Barthes del Bunraku. Incluso ahora, lamento que Bernard Dort no haya tenido la fuerza para escribir la *Novela del Piccolo*, pero se negó con la sensualidad del narrador. Unos cuentos breves, unos extractos sensibles, unas confesiones en segmentos constituyen lo que Proust llamó “una literatura de anotaciones”. El testigo de espectáculos se realiza cuando elabora “ensayos testimonios” a partir de espectáculos que se erigen como

“rastros” en los que se alcanza un nivel estético, lo mismo que un impacto subjetivo. Ambos son convocados para llevar a cabo una “construcción” personal con la ayuda de materiales proporcionados por la representación. ¿Qué es sino el célebre testimonio del espectador iluminado que fue Artaud, cuando descubrió las danzas balinesas donde en el montaje lo imaginario carga lo real de poderes desconocidos? Para escribirlo, Artaud admitió haber requerido casi un mes.

El testimonio teatral tiene entonces el reto de pasar del discurso crítico al discurso poético. El espectador da testimonio del impacto que tuvo frente a espectáculos sublimes los cuales actúan sobre él —para tomar prestada una forma sugestiva— como “amplificadores de la existencia”. Es por eso que, además del análisis y el comentario, el testimonio se consume sólo por el compromiso personal del crítico viajero. Cuando éste se erige como fuente del discurso y asume su plena responsabilidad.

Al crítico le gusta dar testimonio en la medida que no se trata de dialogar, discutir, pelear, sino, y sobre todo, de restablecer la experiencia. Debido a que, sólo por haberla vivido, el testigo es el dueño indiscutible de su historia, ésta se caracteriza por una vocación monologal. Al crítico le gusta ser escuchado, leído, envidiado, no desafiado; pero, como cualquier narrador, siente la necesidad de una comunidad a la que dirigirse para ser escuchado. Su testimonio monologal sólo se logra en el contexto de una situación dialógica. Esto explica, quizá, la sociabilidad de Jacques Rouche o de Bernard Dort, espectadores viajeros siempre en busca de oyentes a quienes asombrar, sorprender, seducir.

Se viaja solo, pero se testimonia ante una asamblea constituida por “la comunidad de destino”. El testimonio tiene que ver con el intercambio entre los vivos.

El testigo, se dijo, habla de un presente cercano, un presente del cual participó y al que intenta restituirle su complejidad. El testimonio fue durante mucho tiempo la fuente más relevante para la memoria de los espectáculos. Los archivos ponen en evidencia los mecanismos institucionales, las mutaciones históricas. Solamente los testimonios, debido a su proximidad con la existencia del acto teatral, captan alguna cosa de su existencia fugaz, tanto del lado del escenario como del lado de la sala.

La pertinencia del testimonio depende de la calidad y la identidad del viajero ya que no sólo hace una selección, sino que responde personalmente a una estimulación. ¿Cómo no recordar que, en esencia, el trabajo crítico de Raymonde Temkine permanece unido a un hecho relacionado

con el viaje del cual sufrió el impacto y adquirió valor? El teatro de Grotowski, que descubrió durante una visita a Opole.

Pero recordemos que hay testimonios engañosos y que se corre el riesgo, muy real, de que el “testimonio” se inscriba en una “estrategia” avalada por el “efecto de presencia” que otorga autoridad y donde, sin embargo, la verdad está siendo distorsionada por diversos motivos, e incluso, a veces, se generan verdaderos dispositivos engañosos que confunden a los viajeros. Como antes en la Rusia de Stalin o en la China de Mao se fabricaban “falsas realidades” para producir testimonios igualmente falsos. Las personas que regresaban de la Unión Soviética no eran personajes hipócritas, sino ideológicamente preformados que tenían deseos de ser engañados, por razones más o menos legítimas.

Esto explica la repercusión de *Retorno de la URSS* de Gide (1936) testigo que se liberó del “falso real” y de los imperativos ideológicos del momento. Para el teatro, basta recordar los viajes a China que fueron motivo de entusiasmos —¡ciegos o no!— por las óperas “revolucionarias” de Madame Mao.

El testimonio engañoso se inscribe en un contexto que explica la instrumentalización de los protagonistas. Y, en este sentido, una vieja historia de la antigua Unión Soviética confirma la “manipulación” posible de cualquier testimonio. Yuri Gagarin regresa del cosmos y a Jruschov, que le preguntó sobre lo que descubrió en el cielo, le contestó:

- He visto a Dios
- No hay que decírselo a nadie, sobre todo al Papa, a quien verás el mes que viene.

Gagarin llega a Roma y el Papa le pregunta a su vez:

- ¿Ha visto usted a Dios?
- No, no lo he visto, responde Gagarin
- No hay que decírselo a nadie. *Le ordena el Papa al cosmonauta.*

Se trata aquí del mal uso de la información proporcionada por un testigo que se encuentra sometido a extrema presión por las disposiciones proferidas por los amos del mundo. El testimonio queda pervertido, Gagarin ha “visto” a Dios y Jruschov le impone un “falso testimonio”: mentir para reforzar la posición oficial anti religiosa. El Papa, por el contrario, le pide que “se calle”, es decir, que no de testimonio de una realidad embarazosa. La “verdad” del testimonio, desviado de tal manera, permite

un doble uso. ¡Con el teatro ocurre a menudo lo mismo! Esto explica la puntualidad de la duda que tuvo el gran depresivo que fue Paul Celan de reclamar una verificación indispensable: ¿quién testimonia por el testigo?

De Jacques Rouche a Bernard Dort, de Roland Barthes a Jan Kott el testimonio se inscribe en el juego de fuerzas del paisaje teatral local. El testigo es aquél que se constituye en un lazo provisional entre las dos orillas. Se trata de un mensajero, un *go-between* (sic) que hace del “entre dos” su condición temporal. Pero insistíamos antes, en los casos más fecundos el testimonio también incluye los datos del “viaje interior” reconstituido y la apertura del horizonte de expectativa. El testigo de la escena y de los espectáculos conjuga en sus relatos las informaciones provenientes de fuera y las resonancias que surgen dentro de sí.

Si en el siglo XX las giras aportaron los “espectáculos venidos de otro lugar” dirigidos a un público sedentario, los testimonios fueron los “relatos de un teatro distante” formulados por viajeros implicados con el destino de su propio paisaje teatral. En la actualidad, los viajeros son reemplazados por programadores de festivales o por críticos reunidos para rápidos “viajes de prensa”. Ellos no hablan, no escriben, pero, en reuniones decisivas, programan los espectáculos. Testimonio silencioso pero eficaz de una forma diferente de viajar.

Pero a pesar de la profusión de representaciones, todavía es necesario viajar para colocar un espectáculo en su contexto y también, simplemente, en nombre del placer de testimoniar.

Me gusta dar testimonio de los espectáculos que he visto porque así propongo construcciones inverificables y contribuyo a crear la leyenda de un teatro de “otra parte”. Y esto, sin contradicción posible, implica evaluación de la obra y palabra autobiográfica, lo cual es propio de la seducción que ofrece *el testimonio* a medio camino entre dos tipos de escritura: la del teórico y la del escritor que, recíprocamente, se moderan.

Viaje y testimonio, fuentes de “mitologías” de un teatro inaccesible vuelto imaginariamente accesible. Yo soy el delegado de los “otros” a quienes, a mi regreso, me esfuerzo por reconstruir convencido de la necesidad de alterar la comodidad de los espacios cerrados y de los artistas inmóviles. Siempre he creído que un artista o un crítico paralizados son prisioneros alienados. El viaje es síntoma de inquietud y el testimonio suministra la prueba del coraje de habersele enfrentado y superado, así sea temporalmente.

Bibliografía

Banu, Georges. 1986. *L'acteur qui ne revient pas*. París: Gallimard.

Gide, André. 1936. *Retour de l'URSS*. París: Gallimard.

Rouche, Jacques. 1924. *L'art théâtral moderne*. París: E. Cornely.

Traducción: Domingo Adame

Filosofía, teatro y comunidad: Diálogo con Germain Meyer

Salvador Solís

Universidad Veracruzana

La siguiente es una entrevista con Germain Meyer, director y promotor escénico suizo quien, tras obtener su doctorado en estudios teatrales en La Sorbona (1974), vino a México, donde trabajó como promotor de teatro popular en comunidades indígenas y campesinas entre 1974 y 1986. Meyer actualmente es director de escena profesional y animador teatral en la montañosa región de Jura, Suiza. Entre sus principales puestas en escena destacan: *El sueño de una noche de verano*, de Shakespeare; *Marat-Sade*, de Peter Weiss; *El balcón*, de Jean Genet; *Ubu encadenado*, de Alfred Jarry y una versión para teatro de calle de *Moby-Dik* de H. Melville. En 2006 recibió el Premio de Artes, Letras y Ciencias de la República y Cantón de Jura. En 2009 fue invitado por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana para realizar el montaje *Nada de nada*, basado en una novela corta del escritor suizo Peter Bichsel. Ofreció también un Taller para promotores del Centro de las Artes Indígenas en Papantla, Veracruz, lugar en el que se realizó la presente entrevista.

Primeras aproximaciones al teatro comunitario

SS: *En términos filosóficos, la intemperie espiritual ha disparado al mundo occidental hacia otras formas de concebir lo real. Tal parece que un grano de filosofía romántica germina en el teatro a partir de la poesía, sobre la tierra del México rural. Dada su experiencia, es en este sentido que me permito preguntarle por la filosofía, el teatro y la comunidad rural. A su manera de ver ¿cuáles son los vasos comunicantes entre la filosofía, el teatro y la comunidad rural?*

GM: Voy a empezar por una anécdota. Cuando yo llegué a México (1974) no conocía a nadie, tenía la dirección de la antropóloga Luisa Paré, fui a

dar a su casa y ella me recomendó irme a Cuetzalan, Puebla. Ahí encontré a unos “chavos” y comencé a hacer teatro con ellos, el primer vínculo entre comunidad y teatro empezó ahí. Sencillamente porque esos jóvenes se veían todos los jueves y no sabían qué hacer; jugaban cartas, dominó y en la plática, en la calle, cuando yo no hablaba una palabra de español, con un diccionario, les saqué la palabra *teatro* y empecé a hacer teatro con ellos. Surgió como el alimento, ante una necesidad.

La primera obra se hizo sin texto, con el apoyo de un narrador, porque yo no hablaba español. Preparaba mis clases en la mañana con un diccionario y así, con algunas palabras, trabajábamos en la noche. En esa fusión fue donde vi el teatro como algo que nutre, como un elemento que permite al ser humano desarrollarse. Ahí lo vi, en esa comunidad de Cuetzalan.

Después entré en el proyecto de teatro CONASUPO¹ y me tocó ir a Chiapas. Trabajé con un grupo de indígenas choles² con los temas que ellos querían tratar. En una improvisación me dijeron que me iban a mostrar cómo iban al bosque a cortar leña, y acepté. Yo pensaba que iba a ser una improvisación realista de gente que va a cortar leña y regresa. Me hicieron con música toda una relación de ir a “pedir permiso” al bosque para llevar la leña. Esa improvisación para mí fue una lección de filosofía, una lección de vida, porque yo nunca había oído hablar, hasta que llegué a México, de lo que significaba “pedir permiso” para encontrar lo que necesitaban. Esa improvisación me enseñó muchísimas cosas porque, finalmente, con ese grupo de choles hicimos un teatro sobre la economía del café que era un problema, ya que eran explotados, tenían problemas de comercialización y el trabajo se fue en un sentido muy político, social, comercial, que también es una dimensión totalmente humana, filosófica,

1 Durante el periodo de 1970 a 1976, y dentro del organismo encargado de la regulación del mercado de artículos de primera necesidad: la Compañía Nacional de Subsistencias Populares, funcionó el Teatro de Orientación Campesina (TCOC) con el objetivo de convencer a los campesinos, por medio del teatro, para que construyeran sus propios graneros a fin de almacenar sus cosechas y venderlas al precio de garantía que ofrecía el Estado y no al que imponían los intermediarios o “coyotes”. Este plan de comercialización sería abordado paralelamente con el de organización de las comunidades en defensa de sus intereses. Se trataba, desde el gobierno, de avivar la toma de conciencia y motivar al campesino a la realización de acciones inmediatas que, se esperaba, redundarían en su beneficio (n. del ed.)

2 Los choles son una etnia indígena, perteneciente a la cultura maya, que habita en los estados mexicanos de Chiapas, Tabasco y la república de Guatemala (n. del ed.)

sobre un tipo de relación: el negocio en la vida cotidiana.

El vínculo entre el teatro, la comunidad y la filosofía fue un conjunto de situaciones y de casualidades que hicieron que me situara en un contexto muy diferente del mío. De la semiología francesa, a los indígenas choles que me mostraban cómo los compradores les ponían piedras debajo de la báscula para robarles los kilos de café. Yo pienso que eso fue fundamental para que me quedara (en México); yo descubrí una dimensión del vínculo artístico con lo humano profundo. Un vínculo que no tenía nada que ver con una sala de espectáculos, donde todo se resume a si te gustó o no te gustó y ya, a criterios sobre el lenguaje estético y ya. En este sentido precisamente de comunidad, de comunidad rural, entra el teatro. En ese entonces yo tenía veintiocho años, salía de mis estudios del doctorado y no había empezado una carrera profesional, por lo que quería regresar a Europa donde tenía una oferta de trabajo. Pero no, esa unidad a la que hice referencia me pareció un proyecto extraordinario, además me permitió encontrar a la madre de mi hija, que es mexicana.

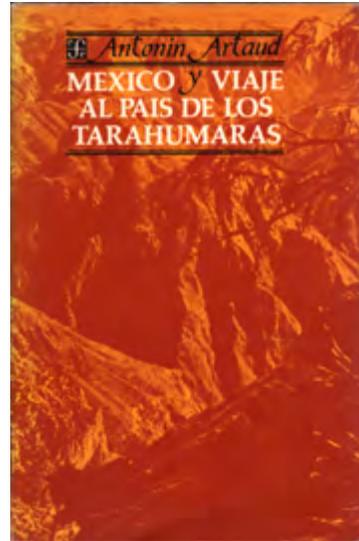
En torno a Antonin Artaud

SS: *Recuerdo su comentario sobre Artaud y Grotowski respecto a que los dos dirigen su mirada a las culturas no-occidentales, en este caso a México, ¿Qué paralelismo encuentra usted entre Artaud y el trabajo de Rodolfo Valencia³? ¿Por qué México? ¿Por qué los tarahumaras? ¿Por qué los huicholes? ¿Qué tienen estas comunidades rurales que de repente los franceses, los europeos, voltean y dicen: ahí hay algo, vamos para allá? Tal parece que dicho afán va más allá de la mera exaltación por lo exótico del primer momento del romanticismo.*

GM: La primera intención que yo tuve para venir a México surgió al leer el texto: “Viaje al país de los Tarahumaras” de Artaud. Yo no traba-

3 Rodolfo Valencia (1925-2008), actor, director y maestro de teatro. Nació en Jiquilpan, Michoacán. Estudio filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México y teatro en París con Jean Louis Barrault. Fue iniciador de las brigadas de teatro popular en la Cuba revolucionaria. Como creador escénico logró plasmar en sus espectáculos un lenguaje teatral donde se fusionaban las tradiciones escénicas de Europa y de México, muestra de ello son sus memorables espectáculos *El hombre Prometeo* (1978) basado en la obra de Esquilo y *Los rubios* (1989) a partir de una danza de la mixteca oaxaqueña y de la obra de Lope de Vega *La estrella de Sevilla*. Fue impulsor del movimiento teatral con indígenas y campesinos de mayor trascendencia en México: el Teatro CONASUPO de Orientación Campesina (1972-1976), Arte Escénico Popular (1977-1982) y Teatro popular del INEA (1982-1984) (n. del ed.).

jé mi tesis⁴ sobre ese texto que tiene toda una trayectoria, porque Artaud no empezó con el teatro balinés, empezó con una producción con visión poética literaria muy vinculada con los surrealistas, que eran poemas, ensayos y no un teatro predeterminado. Pienso que cuando Artaud descubrió el teatro-danza, decidí buscar a los tarahumaras, aunque no sé exactamente quien le sugirió que pudiera venir a conocerlos. Pienso que fue un visionario, una persona que siempre ha existido sobre ese doble que siempre negamos, que ve nuestra verdadera identidad, y que abandonamos por las convenciones cotidianas. Para mí el paso de



Artaud con relación a los pueblos indígenas va mucho más allá. Nunca hubiera entrado en comunicación con los pueblos que yo trabajé, sin esa conexión, que es la que precisamente le interesaba a Artaud.

Cuando él visitó a los tarahumaras, no fue para ver las condiciones en las que ellos vivían, sino para trabajar con ellos porque ahí el teatro tenía una función ritual. Ese famoso ritual del sol y del caballo que encontró allá, con los tarahumaras; para él eso es lo que está finalmente en el origen de lo que somos los seres humanos, y eso no lo encontraba en ningún texto de los surrealistas, ni de la literatura europea. Si Artaud dice: “toda la escritura es porquería”, es porque nos corta de lo vivo, porque los tarahumaras al hacer cultura, al hacer arte, vinculan de una manera muy correcta el cuerpo, la existencia, el sentido, la relación con el otro, la relación con la *natura*, la relación con lo de abajo y lo de arriba en la experiencia, no de una obra de arte, no de un producto estético, sino en la práctica viva. Eso es lo que Artaud deseaba del teatro, que se volviera una especie de fuego que quemara a la gente, que se alejara de la oscuridad de la sala donde se presentaban problemas familiares u otros.

Eso de la fuerza de lo original y de su radicalidad en el sentido

4 Se refiere a su tesis de doctorado que realizó sobre Antonin Artaud, bajo la dirección del eminente semiólogo francés Roland Barthes (n. del ed.).

del nacimiento o la muerte, habla de la presencia del alma, del cuerpo, del conflicto, habla de la comunidad, habla de los dioses, habla de la tierra, habla del sol. Entonces todos esos elementos son una materia que se pueden abordar desde la poesía o el teatro. Pero para Artaud en el teatro reducido a la dimensión del escenario el texto no era suficiente, había que buscar entonces la manera de salir de la escritura, que finalmente es una separación, el abandono de algo humano; mientras que en una dimensión más amplia, el teatro te obliga siempre a estar presente en todo lo que tu haces y en todo lo que tu dices, eso le fascinaba a Artaud, pero al mismo tiempo lo odiaba, odiaba al teatro porque finalmente el teatro está en la voz de lo que alguna gente guarda como práctica, que es precisamente la que está vinculada con todos esos elementos que nos unen, pero en la práctica, en la vida, dependen de la ceremonia. (...) Si Artaud hablaba de la peste en el teatro, era precisamente porque se tenía que producir psicológica, emocionalmente, un terremoto en cada uno de nosotros. Eso es lo que él buscaba. Creo que a pesar del peyote y todo eso, vivió ese terremoto como algo que realmente le enseñó una dimensión que no existía en Europa, que estaba muerta, los druidas hacía ya mucho tiempo que habían bajado de sus árboles.

Pienso que esa fascinación de Europa en todo el siglo XX es primero con África por toda la expresión plástica; pero la relación con el teatro de la segunda mitad de ese siglo fue hacia el Oriente y hacia el Sur, porque el teatro, finalmente, a partir del momento en que implica al ser humano vivo busca la vida, y esa estaba ahí. Por eso se equivocó Artaud, porque lo que dice del teatro balinés es falso. Él imaginaba que era una cosa "auténtica" en el sentido de que los actores estaban muy implicados y eso no era cierto en sentido propio. Era sí una manifestación teatral que proyectaba, por su calidad de signo, de lenguaje, una dimensión de los dioses balineses. Pero los actores aplicaban una cosa que, si Artaud hubiese optado por trabajar, probablemente la habría hecho estallar, porque fijaban las formas de ciertos movimientos y actitudes. Era una forma de recuperar la energía viva para congelarla en formas que después se podían explotar convertirse en negocio. Entonces lo que le fascinó fue ver algo que él buscaba: que el cuerpo tenía un lenguaje, eso sí lo tenía el teatro balines, pero a ese cuerpo Artaud lo quería hacer estallar, porque precisamente lo que él buscaba era una espiritualidad, una energía que está más allá de los signos teatrales.

SS: Maestro en ese sentido ¿no podríamos afirmar que Artaud hereda y traiciona, a su vez, la tradición romántica-poética-filosófica? Corríjame si me

equivoco, pero Mallarmé al tratar de sacar la poesía del texto, al jugar con el lenguaje, apuntala el camino para dejarlo al amparo del signo, bueno, son intentos literarios, pero posiblemente Artaud los consolida y realmente saca la poesía del texto.

GM: ¡Claro! Es cierto, cuanto Mallarmé trata de organizar el espacio, esos vacíos que están en mí, esa reflexión sobre ir al vacío, pues algo falta ahí, eso se lo debo concretamente a Roland Barthes; él me llamó la atención sobre ese hecho, por eso él me hizo trabajar sobre esa primera parte de la obra de Artaud. Me decía: realmente es interesante ver cómo la obra del autor que se interesaba por la poesía, por la creación literaria, por la selección de revistas literarias, entre los artículos de las revistas, de repente pasa a esa dimensión en la cual el lenguaje se vuelve el escenario, la dimensión del espacio.

El título de ese texto de Artaud se traduce: “De la escenografía a la escritura de la escena”, pero era ese sentido de ver cómo, a través de todos los textos, finalmente se abre un espacio que hay que llenar. La tradición romántica de finales del siglo XIX también había abierto esa dimensión, la diferencia es la fascinación de lo exótico pero en el sentido serio de la palabra. Yo creo que Artaud nunca fue exótico en el sentido de que no buscaba lo otro, al contrario, buscaba lo suyo. Yo creo que si vino en ese momento hasta aquí, sin dinero, en condiciones tremendas (fue muy difícil su estancia, en México), es porque realmente para él se trataba de una alimentación profunda como creador, necesitaba encontrar esa fuente que le hacía falta. Y regresando de México se fue a Escocia, a Irlanda, y ahí tampoco encontró lo que buscaba —algún aspecto de tradiciones nórdicas— y lo tuvieron que traer a Francia, donde estuvo muchos años internado.

Creo que realmente todo lo que hizo, todo su pleito con los surrealistas, reside en que Artaud nunca habló de política en el sentido de inscribir una práctica literaria, teatral, en una perspectiva social. Ese no fue nunca su camino. Por eso a tu pregunta en relación con el maestro Rodolfo Valencia, te diré que nosotros éramos mucho más para acá que para allá, es decir, el teatro popular que hacíamos primero era de demanda social, política y no (abordaba) esa dimensión metafísica que aparece con las danzas y otros elementos rituales.

SS: *En el sentido antes demarcado, Rodolfo Valencia y el proyecto de Teatro de Orientación Campesina y Arte Escénico Popular ¿podrían ser uno de los*

espectros del arrebató romántico? ¿Cuáles fueron los “aires de familia” tan exaltados por Wittgenstein, asumidos al interior de estas experiencias? En concreto ¿cuál es su relación con Artaud, hasta donde lo lleva de la mano y dónde se separan?

GM: Yo creo que hasta donde nos llevamos de la mano con Artaud, yo como lector que puedo tratar de entender realmente lo que fue la experiencia, la vida y la fuerza de Artaud, yo lo puedo acompañar muy de lejos como alguien que me abrió una puerta en la vida. Cuando yo leí su libro, fue un descubrimiento, pero al mismo tiempo yo lo seguí en otra dimensión que representa a Artaud mucho más allá de lo que nunca he pensado que podía hacer. Yo nunca había pensado que iba a seguir en la línea de Artaud. Realmente a mí en teatro hay alguien que me ha nutrido muchísimo que, en ese sentido, consideraría como un maestro: Peter Brook.⁵ He visto muchos espectáculos de Brook y siempre he aprendido algo de él, del teatro y algo sobre mí. Entonces con Artaud era diferente, Artaud era una experiencia de vida y por eso nunca quise montar algo de él. (...) Con el maestro Valencia la experiencia fue con el teatro de CONASUPO; yo fui hasta la Tarahumara con la brigada de teatro CONASUPO. En ese momento estábamos con un proyecto que se llamaba “de subsistencias populares”, promoviendo en las comunidades que padecían mucho de los comerciantes —de los “coyotes”— porque eran los únicos comerciantes de la región que les compraban las mercancías, los productos a los campesinos a precios muy baratos y les vendían las cosas muy caras, sobre todo los productos básicos. CONASUPO estaba ahí en un proyecto con los productos básicos y nosotros, con el teatro, íbamos, dábamos funciones en las comunidades y después de la función reuníamos a la gente y preguntábamos si había una persona con un local que podía recibir los cinco productos básicos necesarios para la sobrevivencia de la gente. CONASUPO adelantaba esos productos sin pagar y entonces permitía a la gente que comprara al precio mínimo. Entonces llevábamos teatro, la gente se divertía, dábamos función, hablábamos de política y al mismo tiempo llevábamos frijoles. Eso era el sentido del teatro popular de CONASUPO, este sentido de un servicio a la comunidad que no es para nada la perspectiva de Artaud. Él nunca se preocupó por eso. Físicamente

5 Ver en este número “Peter Brook y el pensamiento tradicional”.

estaba tan enfermo y vivió en condiciones tan tremendas toda su vida que, para él, el que la gente no tuviera para comer era lamentable, pero no quería hacer teatro para ayudar a esa gente. En cambio fue muy generoso y por eso estamos hablando de él, porque nos dio otro alimento.

La relación teatro-comunidad en el Tajín

SS: Sobre la relación que hay entre la comunidad y el teatro, ¿usted pensaría que es un fenómeno estético, una vanguardia, aquello que pasó con el proyecto CONASUPO? ¿no es un mero fenómeno local, regional? ¿Lo que pasó con Grotowski tampoco responde a ciertos espectros regionales sino que, estéticamente hablando, permitió que el arte saliera de su coto euro-centrista?

GM: Si, efectivamente, yo estoy convencido de eso. Yo acabo de trabajar con los promotores artísticos de Takilhsukut.⁶ Todos trabajan sobre cuentos totonacos y entonces el problema empieza cuando se dan cuenta que quieren hacer teatro y que el teatro es un instrumento. Un cuento lo lees en tu casa, pero cuando lo presentas en la comunidad, pues se dirige a todos los niveles sociales, a todas las edades y tiene una presencia mucho más fuerte. Entonces esos promotores, tu los conoces muy bien —Paco Acosta,⁷ Domingo Francisco, Sara, Alejandro— estuvimos tratando de ver si la forma del cuento indígena es una forma de narrativa teatral. A partir del momento en que decides ponerlo en el escenario hay una transformación de tipo estético, de lenguaje, inmediata, necesaria; la gente ahí va a ver, no a escuchar, entonces haces un evento-cuento con sus narradores, su preocupación no es ser narradores, sino directores de teatro que ponen en escena sus cuentos. Es ahí donde hay toda una problemática muy interesante. ¿Qué es lo que el promotor indígena ahora está confrontando con sus comunidades, con una cultura que desaparece, con una lengua que desaparece, con medios de comunicación muy presentes, muy fuertes y una inquietud de hacer valer algo que les pertenece, les es propio y que

6 *Takilhsukut* es el parque temático donde se realiza el evento denominado “Cumbre Tajín” y que significa en lengua totonaca “El origen”. Está ubicado en el municipio de Papantla de Olarte, Veracruz, México (n. del ed.).

7 Francisco Acosta Báez: Director del Centro de las Artes Indígenas Xtaxkgakget Makgkaxtlawan (“El resplandor de los artistas”), en el Parque Temático Takilhsukut, Papantla de Olarte, Veracruz, México. Fue miembro en los años setenta de la Brigada “Ricardo Flores Magón” del Teatro de Orientación Campesina de CONASUPO (n. del ed.).

es parte de su identidad? Quieren poner los cuentos en escena porque quieren demostrar que el teatro es un instrumento que puede enriquecer la cultura indígena, que puede tener una presencia en la comunidad. Pero para eso se necesita un lenguaje propio, ese lenguaje teatral ¿de dónde viene?, hasta ahora viene de Europa, en el sentido de que hay ciertas formas culturales europeas que sí han dado una respuesta a eso, que se han apropiado de cierto tipo de lenguaje escénico. Entonces ¿qué van a hacer? ¿Adoptar esas formas europeas y entrar en las comunidades indígenas en una dimensión que es una dimensión del teatro europeo y hacerlo a ese modo? Es cierto que también se cuenta con una riquísima tradición visual, musical, dancística, que es producto de la cultura occidental. Pero ¿cómo utilizarla? La pregunta está abierta.

Pienso que habría que hacer en este siglo XXI una nueva forma, nutrir las formas que existen con una nueva visión: así como los frailes se apoderaron de las formas originales indígenas con un contenido religioso occidental para crear una cultura de la cual se apropiaron los indígenas, la hicieron suya, sin embargo la religión cristiana quedó y está muy acentuada. Es decir, ahora habría que nutrirnos de esas tradiciones para generar algo nuevo. Desde mi punto de vista, el director de teatro indígena deberá tener una dimensión crítica, en el sentido de tomar distancia de la tradición heredada y de la cual es producto, para darse cuenta de que el mundo cambia. Ya se sabe que si en la actualidad no se encuentran músicos para tocar las danzas, es porque están trabajando en los Estados Unidos. Esa realidad hace que de repente no haya personas que hagan máscaras, o que no tengan dinero para comprar el vestuario para las danzas. Se debe a que las condiciones de pobreza se han acentuado, ya no existe más ese contexto del campesino que tiene que servir a la comunidad en todas las mandas, en todas las promesas. Se trata de una realidad contaminada que va a generar otra manera de hablar de esa realidad, forzosamente.

La relación del teatro con la cultura es una cuestión difícil. Yo siempre he ofrecido herramientas, por eso me sentía mucho más cómodo en un proyecto de tipo socio-político que de tipo ritual, porque ahí la distancia era clara; estábamos hablando de cosas concretas, mientras que en el ritual, se trata con una dimensión vertical que yo desconozco, además que no comparto ideológicamente —yo no soy creyente— pero he trabajado con trece culturas o etnias diferentes y nunca la religión ha sido un problema.

Yo no puedo pensar en un país como México que tiene tal riqueza

cultural, profunda, vívida y que permite que todo eso vaya desapareciendo precisamente porque las condiciones de vida no permiten el desarrollo cultural de los indígenas y existen como no existiendo. ¿Cómo producir? ¿Qué ofrecer a esos jóvenes indígenas que tienen 18 o 20 años que van a Cumbre Tajín y en el día hacen la Danza de los Voladores y en la noche escuchan los conciertos de rock? No podemos decirles “ustedes sólo son voladores y esa es su vida y esa es su cultura y eso son ustedes nada más”, o “sean rocanroleros porque la cultura indígena ya murió”. Tienen que ser parte de esas dos cosas pero ¿dónde está la posibilidad de encontrar realmente un medio que permita conciliar esas dos realidades y nutrir ese nuevo camino? Porque finalmente se trata de algo muy profundo: ¿qué van a soñar? ¿con qué elementos se van a divertir? ¿tienen la posibilidad de volver a hacer sus danzas tradicionales o de escuchar solamente los grupos que les llegan de México en español o de cualquier parte del mundo? Por eso para mí *Takilsukut* muestra que hay una real preocupación. En ese sentido me gusta ver que hay computadoras y a la vez tarimas para bailar “los negritos”, porque eso va a ser la cultura de mañana; esos niños mañana van a utilizar computadoras ¡y qué bueno! ¿Pero eso quiere decir que entonces toda la verdad está en las computadoras y todo lo que estaba antes de los negritos estaba mal? Esto es algo que tiene que verse con mucha atención.

SS: Tal parece que no sólo la noción de comunidad ha dado un vuelco, sino el acto comunitario mismo. La relación entre tradiciones y/o culturas es cada vez más íntima, no sólo por las condiciones de posibilidad tele-comunicativas, sino por una especie, valga la expresión, de sed de otredad. Los matices del prisma teatral se avivan en el fuego de una comunidad “otra”. Maestro, en este sentido y para concluir ¿cómo podría definir al Teatro Comunitario?

GM: Mira, te voy a responder desde una anécdota. Vivo en una comunidad de Suiza con 7,000 habitantes; es un pueblo chico con una fábrica grande (que por cierto ahorita va muy mal), es productora de maquinaria y con la crisis no hay pedidos. Vivo en esta comunidad desde que regresé de México (1986), y hago teatro con jóvenes, con niños, con aficionados, con profesionales, hago ópera y estoy ahí, metido en todo. ¿Qué significa para esta ciudad el teatro? Hemos implementado programaciones de pequeñas obras, porque no hay sala de espectáculos; está la sala de una escuela y ahora tenemos un festival cada verano; pero para la comunidad,

¿qué es esto? Recuerdo que cuando era chico, en mi pueblo —que no es donde vivo ahora— hacíamos conciertos para navidad, todas las escuelas hacían un concierto de navidad, y entonces había canto, poesías y había siempre baile y teatro. Cuando terminaba el festejo, a los niños que participaban nos regalaban tela, a las muchachas para hacer faldas y delantales, y a los muchachos para camisas. La benefactora fue una señora que, al morir, y como no tuvo hijos, en su testamento dijo que quería hacer regalos para los niños que hacían cultura en el pueblo, y que todos los que hicieran cada año un espectáculo recibirían un regalo, cosas concretas, no dinero. Conservo ese recuerdo y, si bien la cultura no es algo aleatorio, para esa señora era necesario hacerla. Eso se convirtió en una tradición que se perpetuó: la gente esperaba la temporada de navidad para tener teatro y ahí entraba todo mundo para ver los espectáculos de la escuela, pero hoy ya no hay nada de eso.

Así pasa con el teatro indígena, nunca está separado de la comunidad, no es una forma que llega como un producto foráneo y se consume y se va. Es precisamente un producto que requiere la unión de la gente hay que juntarse para hacer los ensayos, hay que nombrar a los responsables de la comida, de la danza, de los santos y una gran cantidad de cosas.

Yo estoy haciendo un proyecto que voy a probar en el mes de diciembre de este año, a propósito de Santa Claus. El año pasado di una conferencia en la que preguntaba: “¿Por qué hay que matar a Santa Claus?”. Hace muchos años en Francia, en un pueblo que se llama Dijon —donde se hace la famosa mostaza— el obispo quemó una efigie de Santa Claus.⁸ Esto me llamó mucho la atención porque la iglesia tenía miedo de una transformación del santo en un producto comercial y lo quemaron. Surgió una reacción tremenda y al día siguiente —eso fue en 1956, es decir hace 54 años— ¡Santa se apareció sobre el techo del palacio municipal! Es decir, lo valorizaron al triple. Entonces yo quería hacer algo sobre esto que fuera teatro comunitario, en el sentido de que los actores fueran gente del lugar y que se representara de manera anual, es decir como lo que ustedes conocen muy bien aquí en las fiestas del santo patrón.

Entonces para mí el teatro comunitario conlleva la dificultad de hacer algo que sea reconocido por la gente como algo que le importa y

8 El antropólogo Claude Lévi-Strauss se interesó en este asunto y lo plasmó en el ensayo «El suplicio de Papá Noel» .

le da algo, porque en Europa tenemos el mismo problema: hay gente que va al teatro y hay mucha gente que no va nunca. El teatro que voy a hacer allá será gratuito, como el teatro popular que hicimos en CONASUPO. Casi no se habla de eso: todo eso era gratuito, todo. Nunca la gente daba dinero, no había cuestión de boteos y de pedir después de cada función, lo cual me parece es un valor. Es un valor en el sentido de que el teatro es como el aire: no se paga para respirar.

Eso no quiere decir que sea un teatro de aficionados, eso quiere decir que el teatro esté presente, no como tal obra o tal autor o tal evento en tal momento o festival, sino como un evento que pertenece al lugar en el cual la gente se reconoce y va porque ahí pasa algo. Esto se tiene cada vez menos en Europa y en otros lados. El teatro es un encuentro, pero, a diferencia del fútbol, las butacas suelen estar vacías. Creo que la comunidad se va a volver a unir; es la alternativa para poder aportar algo que ahora no aportamos más. Y en eso, el teatro estará presente.

☞ Documento



Investigación teatral inicia la publicación de documentos escénicos con la primera sección del texto de Gaël Bandelier “Lloraba / mis lágrimas se reían sobre mis mejillas” (las cuatro secciones son: Cabeza, Tórax, Abdomen y Caja entomológica), la cual es un ejemplo de la “Dramaturgia Interfásica” propuesta por el autor y que él mismo explica en el comentario introductorio. Esta propuesta creativa cuyo título original en francés es *JE PLEURAI/MES LARMES RIGOLAIENT SUR MES JOUES (entomologie lepidopteröidique)* fue escrita por Bandelier en 2010 durante una residencia de autor en la Chartreuse en Villeneuve-lès-Avignon, Francia y como beneficiario de una beca de escritura creativa de la fundación Pro-Helvetia. Se publica por vez primera.



**Lloraba / mis lágrimas se reían
sobre mis mejillas: METATEXTOS.
Primeros acercamientos para una
DRAMATURGIA INTERFÁSICA**

Gaël Bandelier

“BLABLA”
Heiner Müller, *Hamlet-machine*

INTRODUCCIÓN INTERFÁSICA



La forma es una interfaz entre el hombre y el sentido.
Una pantalla abierta sobre el mundo.
La interfaz actúa sobre la superficie del fondo y le da su forma, indirectamente aprehensible.
Hacer remontar el fondo, estrato por estrato, interfaz por interfaz, y las capas formadas serán el sentido.
Dramaturgia interfásica: montajes en redes no-lineales y a-causales. Mosai-

cos dinámicos estratificados: unidad y discontinuidad de los elementos constitutivos.

Nivel macrotextual: estructura interfásica.

Nivel microtextual: referencia a la asociación de ideas, palabras, objetos, etcétera.



Los textos de ***Lloraba / mis lágrimas se reían sobre mis mejillas (Je pleurais / mes larmes rigolaient sur mes joues)*** están compuestos como esquemas. El lector debe desentrañar los juegos de construcción, el lenguaje, los vínculos que existen entre ellos, los sonidos y los sentidos, a fin de crear su propia topografía textual. El diseño particular de cada escena va en esta dirección.

El esquema es una forma privilegiada para la dramaturgia interfásica. El esquema es una interfaz entre el imaginario y el intelecto, y entre el espíritu y el mundo exterior. Se trata de una apertura. Algo en potencia para desplegar sobre el mundo, para leerlo y comunicar. La lectura que sugiere es fundamentalmente dinámica. El lector trabaja así para construir su propio significado. Si la lectura es por naturaleza lineal, el significado se construye en un vaivén incesante entre los textos. Un esquema no es una ilustración, es texto, texto que se desplegará en la cabeza del lector. Un esquema es un texto-fuente. Coexistencia de realidades en capas paralelas con interfaces. Tiempo, espacio, acción, personajes y demás elementos, se despliegan de forma independiente en cada escena. Son percepciones cruzadas de realidades hipotéticas. Varias voces se escuchan en cada escena, varios puntos de vista se cruzan. El lector debe (re)construir su punto de vista personal, íntimo, de entre los propuestos. La dramaturgia interfásica anima al lector a la acción, demanda una constante actividad de sus sentidos, su imaginario, su intelecto. La interfaz es un vector dinámico.

Estratos, capas de significado, de sonidos, de redes en formación, de topografías de textos, de estratigrafías de sentido. Dislocar los estratos y recomponerlos con nuevas conexiones. Explosión de temas y motivos que se encuentran en todo el texto sin agotar el sentido, sin cerrarlo; sino al contrario, confrontarlos con otros, desarticularlos y reintegrarlos.

Los textos fragmentarios

Más que fragmentos, estratos. Capas superpuestas de realidades paralelas. Topografías para ser compuestas por uno mismo. Escribir en un texto

dos, tres, cuatro dimensiones y muchas más. Y escribir un mismo texto por completo.

La diversidad

Diversidad de formas. Hibridaciones de todo: del lenguaje: textos, esquemas, dibujos, entomología, taxonomía, índices; amplia gama de géneros, estilos y registros.

Diversidad narrativa-dramatúrgica. Personajes no recurrentes, situaciones independientes unas de otras, lugares /tiempos / acciones heterogéneas.

Texto ligeramente antro-po-decentrado, microscópico y macroscópico, mineral, vegetal y animal. Observación del mundo y del hombre desde el hoy, el ayer y también el mañana.

Texto de estructura dramática en forma de entomología lépidopteroídica: cuatro secciones (cabeza —que aquí se publica— / tórax / abdomen / caja entomológica), cada una dividida en figuras (escenas), siguiendo la anatomía de una larva. A cada una de estas subsecciones corresponde un diagrama anatómico particular (cada figura). La estructura es externa al texto (exoesqueleto), de acuerdo con la anatomía de los lepidópteros, sin que se trate de esto en los textos.

Superposición de capas narrativo-dramatúrgicas paralelas: la larva (entomología / esquemas - ver la estructura) y el humano (textos propiamente dichos). No hay vínculos directos entre los dos -ni son metáforas una de la otra-, sino apoyo de una sobre la otra interfaz. La forma y la estructura se imponen a sí mismas. Nada se calcula por adelantado, todo se hace en el proceso. «Se escribe» podría decirse después del «se piensa» de Nietzsche. Cultivar el no-dominio y el aspecto lúdico. Aunque todo esté trabajado con precisión.

Texto-laboratorio en lugar de texto listo para actuar

Se trata menos de crear que de descubrir, de comprender las cosas que surgen en el mundo y las que vienen al espíritu por sí mismas. Después, organizar las cosas, las palabras, las ideas en interfaces, en capas. Trabajar la materia del texto, todos sus materiales para hacer del texto el lazo, la interfaz.

Interfaz

Una interfaz es una instantánea de lo real en un momento y tiempo determi-

nado. La interfaz es una “imagen fija” que captura el flujo de la vida. El arte es capturar instantes sustraídos de lo real para una mejor recreación; un nuevo “real” con sus propios espacios-tiempos. La dramaturgia interfásica es este intento de hacer de lo real algo palpable, con todas sus contradicciones y en toda su diversidad. Articular el mundo con su propia lengua.

El pedazo de «real» así incautado, hace posible (trata de) una comprensión del mundo. Esta es la interfaz, una interfaz entre miles de millones de posibles interfaces. Como un guiño, de entre los 20 guiños por minuto hechos por miles de millones de pares de ojos. Siendo los ojos, aquí, sólo uno de los múltiples umbrales que permiten a la conciencia moverse con el mundo exterior.

El mundo en interfaces

Interfaz entre todo, entre mi ojo derecho y mi ojo izquierdo, mi cuerpo interfaz, mi cerebro interfaz. El mundo interfaz, el universo interfaz. Cada átomo, cada partícula es interfaz.

La interfaz como relación en el mundo

¿Podemos asir el mundo? ¿Podemos comprenderlo, aprehenderlo y tomarlo?

El imaginario como una interfaz privilegiada con el mundo. El imaginario no es lo contrario de lo real, al contrario, el lenguaje lo crea.

Lo real es un flujo continuo. No tiene otra salida que la inevitable. Detenerlo en la interfaz es una forma de apropiárselo, de inscribirlo, de proyectarlo.

Una interfaz conduce a otra y a otra, dejando poco a poco una parte de sí misma en otra y otra, formando una red donde cada una de ellas es el centro: una palabra, un sonido, una idea, una línea, un punto de vista, etcétera.

Una interfaz nunca es igual a otra, debe evolucionar constantemente con el mundo circundante. Una interfaz es flexible hasta el infinito. Su forma cambia sin cesar, se adapta y está siempre en movimiento.

Crear sus propias interfaces es intentar revoluciones formales, ideológicas y políticas. Es desarrollar lenguajes y patrones de pensamiento.

Definición de interfaz (Larousse)

Nombre femenino.

Plano o superficie de discontinuidad formando una frontera común en

dos zonas con diferentes propiedades y unidas por relaciones de intercambio e interacción recíproca. /Límite común a dos sistemas, permitiendo intercambios entre ellos. /Superficie que separa dos fases químicas inmiscibles. /Dispositivo para la conexión de dos circuitos electrónicos sin que tengan repercusión uno sobre el otro. /En informática, la conexión entre dos materiales o logicales que les permite intercambiar información por la adopción de reglas comunes, módulo material o logicial que permite la comunicación de un sistema con el exterior. / Persona que asegura el intercambio de información entre dos dominios, dos servicios, dos personas.



SECCIÓN I / CABEZA

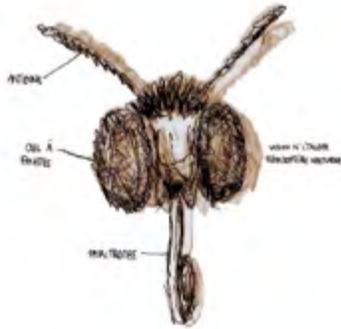


Fig. 1A. LEPIDÓPTERO NOCTURNO CON VISIÓN NICTÁLOPE.

LEPIDÓPTERO FIG. 1A.

(¿UNA PELÍCULA? ¿UN SUEÑO?)

CABEZA-TÓRAX-ABDOMEN.

SEIS PATAS, CUATRO ALAS Y DOS ANTENAS.

CABEZA.

LEPIDÓPTERO NOCTURNO CON VISIÓN NICTÁLOPE.

VISTA PANORÁMICA. LA CIUDAD A LA MÁXIMA DISTANCIA. HORIZONTE, LA LÍNEA DEL CIELO EN EL BORDO. VENTANAS PIXELADAS DE LUZ, 3 M X 2 M, 1M X 2M, 2M X 2,5 M, DE TAMAÑO ESTÁNDAR. BRUMAS Y NIEBLA, NOCHE OSCURA.

LUCES CENTELLEANDO SE PERCIBEN A TRAVÉS DE LAS NUBES. PARECE COMO UN RESPLANDOR, LUCES EN MOSAICO, PARECEN COLORES TIERNOS EN LA NOCHE GRIS. SE DISTINGUEN UNAS SOMBRAS INCRUSTADAS MOVIÉNDOSE DESPACIO Y EN SILENCIO. SILENCIO PERFORADO A VECES POR RISAS Y LLANTOS.

CUADRÍCULAS DE HORIZONTES ILUMINADOS Y CALOR, UNA CAMA- REFUGIO, OFRENDA DONDE DESCANSAR.

UN AVIÓN PASA HACIENDO TERRIBLE RUIDO.

BRAAOUOUOUM

RAAOUOUOUM

AAOUOUOUM

OUOUOUM

OUOUOUM

OUOUM

OUM

M.

LAS NUBES SE ROMPEN Y CAEN EN FORMA DE GOTAS.

EL ECO RESUENA CONTRA LAS FACHADAS COMO UN PISTÓN DE RUIDO EN UN VENTILADOR. LAS LUCES SE ENCIENDEN, LAS VENTANAS SE ABREN. UNA MIRADA, ASUSTADA Y CURIOSA, DESPUÉS LAS VENTANAS SE CIERRAN Y LAS LUCES SE APAGAN.

LAS PUERTAS ESTÁN SENSIBLES, SE HAN GOLPEADO MÁS DE UNA VEZ.

LAS VENTANAS HAN SIDO REFORZADAS A PRUEBA DE FUGAS. SE ESCUCHA LA VOZ DE LA CASA: "LA TORMENTA HA PERTURBADO EL SISTEMA DE AUTOMATIZACIÓN DEL HOGAR. NO SE ASUSTE, EL SISTEMA DE SEGURIDAD SE HIZO CARGO DE ASEGURAR EL FUNCIONAMIENTO DE LA CASA".

YO, UNA FARMACÉUTICA, UNA EMPLEADA, UN CLIENTE, DOS PROSTITUTAS

Yo: La mirada asustada y curiosa, me fui a la cama, pero no duermo. Estoy solo en la oscuridad. Estoy solo en mi cama, envuelto en mí mismo, y sin embargo alguien está a mi lado. Estoy solo en mi caja de 112 pisos, solo en el piso 56. No duermo. Estoy solo en mi ciudad. No duermo. Incluso si voy al baño antes de ir a la cama, si leo, si como, si beso, no duermo. ¿En qué podría pensar? Hace horas que no duermo. Ni siquiera me he desvestido; por lo tanto, no duermo.

Busco una pastilla para dormir, en mi mano la caja está vacía. Y mierda. No sueño, no duermo.

Así.

No prendo la luz, para no molestarla, busco a tientas mi tarjeta de crédito, atravieso la sala evitando los obstáculos, me deslizo a lo largo del corredor, con impermeable encima, el pronóstico del tiempo anunció tormenta para esta noche, mi mano en el manija, luego cierra la puerta. En el elevador me peino un poco, tengo la boca sucia, pero no importa. Llego a la calle. Atraído por la luz de un pequeño negocio abierto en la noche, me acerco con cuidado. Atravieso la calle, giro a la izquierda, es ahí. La puerta está abierta. Buenos días. Una farmacéutica me responde igual: «Buenos días». Yo no tengo nada que agregar. *La luz de neón le da un aspecto pálido a dos putas un poco decrepitas, echadas en un asiento blando para descansar su culo con café caliente que aclara la garganta. Los dos pájaros nocturnos se paran en sus zapatos de tacón alto, gritando peor que una gallina. Mis oídos sufren, pero yo continúo.*

Una caja de pastillas para dormir, no puedo dormir.

La farmacéutica: ¿Rojas o azules?

Yo: ¿Cuál es la diferencia?

La farmacéutica: Las azules son sin azúcar.

Yo: Deme las rojas.

La farmacéutica: Usted es temerario, ¿eh? *Ella me hace un guiño seductor, me parece. Este no es el momento.*

Yo: No, mi dentista es mi amante. Y no soy infiel.

La farmacéutica: Oh, le gusta la profesión médica ¿Le atraen las batas blancas, tal vez? *Otro guiño seductor por supuesto, ella languidece en su bata blanca, pero yo no pierdo la cabeza.*

Yo: Ella se llama Carrie.

La farmacéutica: ¿Cómo?

Yo: Mi dentista. Mi dentista se llama Carrie.

La farmacéutica: ¿Ah? Bueno.

Yo: Sí.

La farmacéutica: Tome, su caja. Yo le he dado un poco... hasta pronto. *Guiño seductor, apertura indudable. Decididamente, ella insiste.*

Yo: Deme diez cajas.

La farmacéutica: ¿Es coleccionista, o qué?

Yo: No, hyper-insómnico. Yo no duermo.

Sólo me queda irme a sentar al bar en la extensión del mostrador de la farmacia.

Yo: Un café, un café doble, bien cargado.

La camarera: Pensé que quería dormir.

Yo: Espero el efecto paradójico del café.

La camarera: ¿El qué?

Yo: El efecto paradójico. Estoy nervioso porque no duermo. Si tomo café, me destruirá los nervios y podré dormir. Y tomaré anfetaminas para despertar.

La camarera: ¿Está seguro?

Yo: Sí.

Yo prefiero a la farmacéutica. Lanzo un vistazo en su dirección para confirmar.

¿Por qué las mujeres se rebajan siempre dándome la espalda?

La camarera: ¿No quiere un descafeinado?

Yo: No. No. Sírname un café. Un café normal. Un café de medianoche para insómnico. *No pongo la cabeza en esto. Tengo que desviar la mirada, pero se aferra.*

La camarera: Usted es el que sabe.

Yo: Tengo el hábito, lo hago todas las noches.

La camarera: ¿Y funciona?

Yo: ¿En su opinión?

Echo un vistazo maquinal a la pantalla de televisión suspendida por encima del ventilador. Una vieja emisión de tele-venta se difunde.

Yo: No sabía que este show se transmitiera todavía. Es un buen somnífero. Voy a tener que pensar en comprar un televisor.

Un cliente que no quita *la vista de la pantalla, como todas las noches, mientras pasa un corte comercial*: Sí, vengo aquí todas las noches para

encontrar el sueño. Y es aún más eficaz cuando compro alguna cosa. Es extraño, pero es así. Por otra parte, creo que pronto voy a comprar un aparato, tengo ganas de irme a la cama.

Yo: Recuerdo que había un *reality* “Caza y pesca” realmente eficaz para poder dormir.

Cliente: Se inicia a las 3:40, justo después de *Tele-venta*. Si yo estoy aquí para “Caza y pesca” no voy a dormir durante cinco horas.

Yo: ¿Por qué cinco horas?

Cliente: Es el final de la emisión. Y no me gusta perder el final.

Él mira su reloj y dice, quejándose, que se debe apresurar para comprar algo en Tele-venta y comienza a llenar un formulario en una computadora con internet disponible en el mostrador del cybercafé, una extensión del bar. Cuando le pregunto al cliente por qué ve la televisión si a través de Internet podría ver todos los programas que quisiera él no me contesta, de todos modos eso no me interesaba.

Yo: Entonces, “Caza y Pesca” se difunde todavía. La noche es un viaje al fin de los tiempos. Deme otro café, por favor.

La camarera: ¿Quiere doblar el efecto paradójico?

Yo: No. Quiero anularlo. Tengo ganas de ver “Caza y pesca”.

La camarera: ¿En serio?

Las dos mujerzuelas parlotean en alta voz. Yo quisiera poder subir el volumen de la televisión para tapar el ruido de su boca apesadada.

Yo: Esto me recuerda cuando era niño y que iba a la casa de campo de mi abuelo. Pasábamos nuestros días tratando de coger aves en el bosque y peces en estanques. Y por la noche veía “Caza y pesca” mientras disfrutaba de un chocolate caliente.

No puedo más con esas putas chillonas.

Yo: Señoras.

Una prostituta: Señor.

Una prostituta: ¿Qué podemos hacer por usted?

Yo: Hay una cosa que disfruto cuando veo la televisión, y que no pasa a menudo: disfrutar el desfase entre las palabras y el movimiento de los labios de los presentadores de *Tele-venta*. *Yo hago la pantomima*. Entonces ustedes van a cerrar la boca, en el nombre de Dios.

Una prostituta: ¿Quieres leer en los labios?

Una prostituta: Sí, pero ¿cuáles?

Una prostituta: Haga su elección. Y no hay formas para llenar aquí. Jajaja.

Una prostituta: Jajaja.

Yo: Sólo quiero que aprieten un poco sus labios. Hacen mucho ruido.

Una prostituta: Cuando el viento se precipita en las curvas de mi anatomía...

Yo: Le pago si se calla.

Una prostituta: No podemos aceptar, es una pausa.

Una prostituta: El reglamento es el reglamento.

Yo: Su reglamento de mierda, se los voy a meter en el fondo del culo.

¿Verdaderamente dije esas palabras en voz alta? ¿Me habrán escuchado ellas? ¿Y la farmacéutica? ¿Y la camarera? Si doy crédito a su mirada yo creo que sí. Maldita sea he sido grosero. A pesar de todo, la camarera me ofrece una especie de sonrisa y hace el intento de ser gentil. Mierda. Yo espero no haberlo dicho en voz alta.

La camarera: Yo nunca tuve televisión antes de trabajar aquí. Así que usted comprenderá que ver "Caza y pesca" *cada noche me molesta profundamente*. Y nunca conocí a mis abuelos.

La farmacéutica se asoma otra vez, entonces yo la veo. ¿O es porque yo la miro que ella se asoma?

Yo: ¿Tiene cigarros?

La camarera: ¿Azules o rojos?

Yo: ¿Cuál es la diferencia?

La camarera: Los azules no son adictivos.

Yo: Deme rojos.

La camarera: ¿Le gusta vivir peligrosamente?

Yo: No, me gusta mi médico.

La camarera: En verdad le gusta meterse en la corriente para que alguien lo cuide.

Yo: No, pero son buenas excusas para ver a mis amantes.

La camarera: ¿Y cuantas tiene usted?

Yo: Tres.

La camarera: ¿Y no es agotador?

Yo: Si ese fuera el caso, no sería insomniaco.

La camarera: ¿Y va a ver a una de sus amantes esta noche?

Yo: No, ellas no trabajan esta noche. En cambio, *la farmacéutica...*

La camarera: ¿Es por eso que no puede dormir?

Yo: Tal vez.

La camarera: ¿Ha probado el deporte?

Yo: ¿Para qué? ¿Para dormir?

La camarera: Tal vez como efecto paradójico.

Yo: ¿En serio?

La camarera: Nunca se sabe.

Yo: ¿En plena noche?

La camarera: Al otro lado de la calle hay un gimnasio abierto 24/24. Mire, es ahí, donde la luz es muy fuerte. Este gimnasio está lleno de insomniascos tratando de dormir. Un refugio de silenciosos.

Yo: ¿Por qué no, después de todo?, pero no antes de las cinco.

¿Por qué no me había dado cuenta de ese lugar? Me quedé un momento pegado mirando a chicas y chicos flácidos corriendo en su lugar detrás de un vidrio. El espectáculo era angustiante. Las tanga rosas fluorescentes sobre mallas negras me habían atraído siempre en la televisión, pero esta noche nadie las portaba.

¿Tiene cerillos?

La camarera: ¿Rojos o azules?

Yo: ¿Qué? ¿De qué se trata ahora?

La camarera: No, nada. Estaba bromeando.

Yo: Ah, sí, gracias. *Es más, ella tiene un gran sentido del humor, la gorda. Cochinas de cerillos que se rompen todo el tiempo. ¿Los azules pueden ser más fuertes? ¿Tendría otros cerillos? ¿Azules?*

La camarera: No.

Yo: ¿Un encendedor?

La camarera: No.

Yo: ¿Una tanga rosa?

Un cliente: Tengo un encendedor en mi coche.

Una prostituta: Toma mi encendedor.

Yo: Chuuuuuut. *Aumento el sonido de la TV y fumo en silencio.*

UN SEGUNDO AVIÓN PASA.

BRAAOUOUOUOUM

RAAOUOUOUOUM

AAOUOUOUOUM

OUOUOUOUM

OUOUOUM

OUOUM

OUM

M.

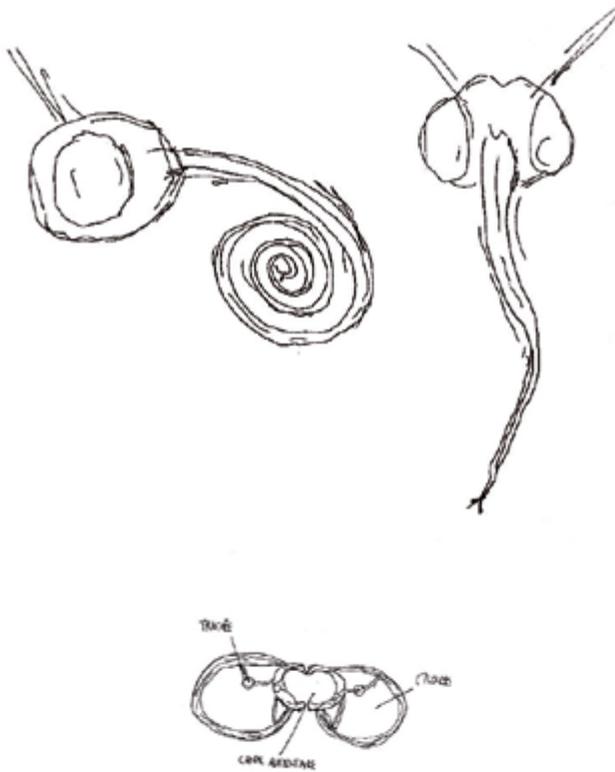
ERA UNA TORMENTA.

LA VOZ DE LA CASA DICE QUE EL SISTEMA TIENE NECESIDAD DE UN TÉCNICO-DE MANTENIMIENTO. MIENTRAS ESPERO, ESTA NOCHE, HABRÁ QUE SOÑARSE A SÍ MISMO.

Yo: Doy vueltas y vueltas una y otra vez en mi cama, giro número 207 de la noche. Menos eficaz que los corderos, parece. Estoy vestido todavía, una caja de somníferos y un paquete de cigarros hacen una joroba en mi bolsillo.

No duermo. Sin embargo, ya pienso en despertar. Miseria de la esperanza que se sabe vana.

A la vuelta 274, me levanto y no enciendo la luz.



LEPIDÓPTERO FIG. 1B. DETALLE. SPIRITROMPA EN MOVIMIENTO BOBINADO / DESBOBINADO / CORTE

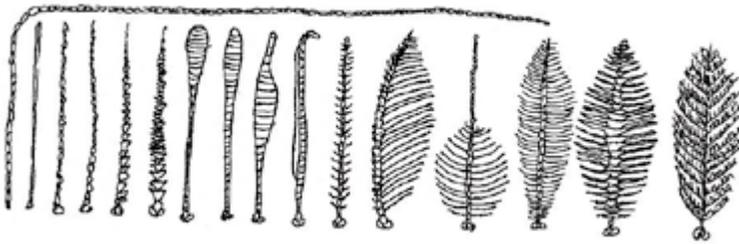
**LEPIDÓPTERO FIG. 1B. DETALLE
DOS NARRADORES EN SOBREVUELO**

CABEZA-TÓRAX-ABDOMEN.
SEIS PATAS, CUATRO ALAS Y DOS ANTENAS.
CABEZA.
SPIRITROMPA EN MOVIMIENTO.
BOBINADO / DESBOBINADO

LIBACIÓN DE FLORES SILVESTRES A TRAVÉS DE UNA VENTANA DEL PISO 112: LINDA FOTO PARECEN GIRASOLES. Una mariposa. OFICINA CAFETERA FOTOCOPIADORA. Una mariposa vuela. VESTIDOS AMARILLOS Y NARANJAS. El viento la lleva al interior. SOBRE LA TERRAZA, CADÁVER EN DESCOMPOSICIÓN. Luz blanca. HAY UN MECANISMO AL INTERIOR TAL VEZ DE METAL. Lámpara fría sin peligro. LAVABO ALGUIEN SE LAVA LAS MANOS ROJAS FLUYEN. La mariposa atraída por el agua. TRES MANTOS SOBRE LA PUERTA-MANTOS. No se ahoga. EL VIENTO ARRANCA LAS CORTINAS, CRISTAL ROTO. De miedo él se anima y se posa delicadamente sobre el cadáver, parece que siente algo. DE LA OFICINA, QUIÉN TIENE LA LLAVE. La mariposa revolotea de herida en herida, se saborea. A QUIÉN PERTENECEN ESOS MANTOS. Ahí está: la mariposa encontró su comida. HAY RASTROS DE PASOS APLASTADOS SOBRE LA ALFOMBRA. Herida purulenta maculada de mierda, néctar para lepidópteros. SILLAS TIRADAS, OBJETOS ROTOS. Estimulación sensorial, los dos conductos de la trompa se abren. MANCHAS DE CAFÉ SOBRE EL SUELO. Más de mil músculos oblicuos se tienden armoniosamente lentamente. DOCUMENTOS DISPERSOS. Slurp miam, trompa desenrollada, tensa y abierta, la mariposa aspira. COMPUTADORA DISCO DURO TECLADO RATÓN DESCONECTADOS. Slurp miam, se deleita. HAY HOJAS EN LA FOTOCOPIADORA. Slurp miam. LA CAFETERA ESTÁ TODAVÍA TIBIA. Slurp, el lepidóptero parece sentir repentinamente un peligro. DOS HOMBRES SALEN SOBRE LA TERRAZA. Interrumpe su comida y vuela sobre la oficina. ELLOS SE ACERCAN AL CUERPO. La mariposa se deja robar su alimento, queda impotente. ELLOS LO TIRAN CAÍDA DEL CUERPO 112 PISOS. Quedará algo comestible abajo. LOS DOS HOMBRES SE HABLAN EN VOZ BAJA. La mariposa se posa sobre el lavabo, al lado de la puerta. ELLOS TIRAN UN PAR DE ZAPATOS EN EL BOTE DE BASURA. La mariposa se lava la trompa y las patas anteriores, cuidando de no mojarse las alas. ELLOS SE VAN EN SILENCIO, CADA UNO POR SU LADO. Se seca rápido. POR EL LAVABO EI AGUA

TODAVÍA FLUYE MIENTRAS TODO EL MUNDO DEJA LA PIEZA. La mariposa va al corredor. NO QUEDA MÁS QUE UN ABRIGO SOBRE EL PERCHERO. ASÍ COMO UN CUERPO SOBRE LA ACERA. ENTRE LOS DOS, EL VIENTO CONTINUA SOPLANDO. Le falta otra comida. LOS DOS HOMBRES HABLAN FRENTE A FRENTE. La mariposa sigue su instinto ningún olor seductor. DEL DINERO DE MANO EN MANO. Al sótano las cocinas. LA CUENTA ESTÁ ALLÍ. Alimento embalado al vacío / congelado / en conserva / en cápsulas. MANO EN EL BOLSILLO UN REVÓLVER. Superficies limpias /desinfectadas aire aséptico. CULATA CALIENTE CAÑÓN FRÍO. Boca de ventilación. QUEDAN DOS BALAS. Pasillos laberínticos sin salida. BOLSA VACÍA CAÑÓN CALIENTE CUERPOS FRÍOS. Pesado y largo silencio oscuro. OTRA BALA REVÓLVER SOBRE EL SUELO. Escaleras de seguridad cerradas. LOS EMPLEADOS SOBRE SUS MÁQUINAS SPORT COMPUTER / KIT MANOS LIBRES. Elevador ultra-rápido. GIMNASIO NOCTURNO, HORAS CUENTAN DOBLE. Último piso en tiempo record. REPARTICIÓN DEPORTIVA SEGÚN LOS 3 X 8. Al fondo del corredor, una sala completamente de cristales. LA SALA ESTÁ LLENA, LA EMPRESA ES PRÓSPERA CRECIMIENTO ECONÓMICO BOLSA FINANZAS. Puertas automáticas para entrar. Esperar. LAS LUCES DE NEÓN NO REVELAN NADA, POR LO TANTO MUESTRAN TODO. Quiere seguir comiendo, la bulimia se hace sentir. Entre. LOS CUERPOS CALIENTES Y LUMINOSOS EN MOVIMIENTO. Los jugos expulsados por la transpiración son un regalo. LA PIEL SEDOSA, EL CUERPO EN LENTA TRANSFORMACIÓN. El canal aspirador en acción. Anillos rígidos, membranas flexibles. NO SE ESTROPEAN SUS ESFUERZOS. Slurp yum. MIENTRAS MÁS TIEMPO PASAS EN MÁQUINAS DE FITNESS, MÁS FUERTE ERES, MÁS HERMOSO ERES. Slurp yum. CUERPO CADA VEZ MÁS ATRACTIVO CADA VEZ MÁS RESPLANDECIENTE. GLOW. La mariposa pasa de cuerpo en cuerpo, se deleita, ebria de felicidad. SOBRE LAS PANTALLAS DE CONTROL, FRENTE A LA HILERA DE MOTOS, EL CADÁVER APLASTADO EN PEDAZOS SOBRE LA ACERA. La mariposa se lanza sobre las heridas resplandecientes entre las tiras de ropa amarilla y naranja expuestas. LOS CUERPOS PEDALEAN, CONCENTRADOS, OBJETIVO 50 KILÓMETROS. Se enfrenta a la superficie de la pantalla caliente, no comprende nada. OTRO ESFUERZO MÁS. Y OTRO. Continúa libando, usa la trompa contra la pantalla de control. LA VITALIDAD ESTA EN SU APOGEO. La mariposa se agota rápidamente. SE PEDALEA MÁS Y MÁS RÁPIDO. No puede mantenerse, se desliza. SPRINT FINAL. Cae por tierra, arrancado, un pedazo de trompa queda pegado a la pantalla. EL PULSO DE 180. La

mariposa no se mueve, ni siquiera un batir de alas. LAS PIERNAS PARALIZADAS, NOS ESPONJAMOS. La mariposa está en reposo, está débil. NOS DETENEMOS, DESCENDER EN MOTO. El pedazo de trompa está quemado. NOS HIDRATAMOS LA TEMPERATURA CORPORAL DESCIEENDE. La mariposa es transportada por el aire acondicionado, cuyo potencia ha aumentado repentinamente. SE CAMBIA DE AIRE, LOS EMPLEADOS SALEN, OTRO EQUIPO LLEGA, SE SUBEN EN LAS MÁQUINAS. La mariposa es propulsada al exterior. Participa al viento. LA AMBULANCIA Y LA POLICÍA LLEGAN. La mariposa flota en el aire. SE TRABAJA ALREDEDOR DEL CUERPO. Recupera sus sentidos y se va por el camino. BOLSA PLÁSTICA NEGRO BRANCARD. Vue-la hacia el cuerpo, con actitud golosa. SE EMBALA EL CADÁVER. La mariposa se posa sobre una herida, liba con su trompa trunca. Se sella la bolsa. La mariposa se saborea en la noche artificial. NO SE ENCIENDEN LOS FAROS INTERMITENTES, ES INÚTIL, HAY TIEMPO Luz intermitente, que es inútil, no hay tiempo. La mariposa continúa su festín para tener provisiones a largo plazo.



LEPIDÓPTERO FIG. 1C. DETALLE ANTENAS.
CATÁLOGO TIPOLOGICO

LEPIDÓPTERO FIG. 1C. DETALLE. LA LENGUA HECHA MOSCA

CABEZA-TÓRAX-ABDOMEN.
SEIS PATAS, CUATRO ALAS Y DOS ANTENAS.
CABEZA.

ANTENAS.
TACTO/GUSTO/OLFATO (NI VISTANI OÍDO (LOS INSECTOS ESCUCHAN)).
UNA VENTANA, UNA VENTANA CUALQUIERA.
HAY REFLEJOS. SI HAY, SE VEN. SI NO, NO SE VEN.
ELLA Y ÉL SE ENCUENTRAN DEL MISMO LADO, ¿O DE UNA PARTE
Y OTRA? ¿QUÉ PASA AQUÍ?

UNA MOSCA	Él: ¿Por qué gritaste?
BZZZ PROEH	Ella: Yo no grité.
CONTRA EL VIDRIO	Él: Sí tú gritaste, yo escuché.
BZZZ CRZ	Ella: Yo no grité. <i>Ella grita yo no puedo más.</i>
ELLA TRATA DE ENTRAR DE ATRAVESAR	
BZZZ BRET	
LA LUZ SE ENTURBIA	
BZZZ KLOUIG	
ELLA SE ESTRELLA CONTRA EL VIDRIO ALAS REVOLOTEANTES	
BZZZ XZEKT	
MOSCA EQUILIBRIO PRECARIO AMENAZADO	
BZZZ PLEPD	Él: Tú gritaste.
BZZZ GTOP	Ella: Sí.
BZZZ PATK	Él: Por qué.
BZZZ DROKT	Ella: No puedo más.
BZZZ PTEKG	Él: No me gusta cuando gritas.
BZZZ BROJT	Ella: No me gusta gritar.
BZZZ PRÖT	Él: Entonces ¿por qué gritas?
BZZZ TECP	Ella: Porque me gusta el sonido « grita ». <i>Ella grita.</i>
BZZZ GLUIK	Él: Detente.
BZZZ XATP	Ella: Grita conmigo.
BZZZ KFEF	Él: No, déjame tranquilo. Él <i>cuchichea no puedo más.</i>
BZZZ KLAJK	Ella: ¿Qué dijiste?
BZZZ DTORT	Él: Nada, no dije nada.
BZZZ PROFP	Ella: Sí, tú has dicho alguna cosa. Yo

BZZZ GLOPM
BZZZ DRIT
no escuché nada.
Él: No puedo más.
Ella: No me gusta cuando no te comprendo.

BZZZ PRTUK
Él: Me gusta el sonido «cu-chi-hear».
Cuchichea.

HABRÍA PODIDO SER UNA MARIPOSA
BZZZ DRETK
PERO ES UNA MOSCA
BZZZ BLEUBK
UNA ELEGANTE MARIPOSA. ES UNA MOSCA.
BZZZ PUICV
Ella: Grita grita grita.
BZZZ GRUB
Él: Cuchichea cuchichea cuchichea.
BZZZ DKINP
Ella: *Ella cuchichea.*
BZZZ KLUJK
Él: Él *grita.*
BZZZ KRUIT
Ella: Cuchicheo.
BZZZ FRIGM
Él: ¿Te agrada?
BZZZ XKEV
Ella: ¿A ti?
BZZZ GLIAK
Él: No.
BZZZ CHMOK
Ella: *Ella grita.*
BZZZ PATOG
Él: Nunca me ha gustado tu voz.
BZZZ PROHP
Ella: ¿Qué tiene mi voz?
BZZZ KLET
Él: Desentona.
BZZZ PLIG
Ella: *Ella queda sin voz.*
BZZZ DZIMB
Él: Cuando tú gritas es peor. Cuando cuchicheas no, y no es poco.
Ella: *Ella grita.*

BZZZ GLODG
BZZZ TGOPT
BZZZ NGAPK
BZZZ VDEGB
BZZZ KLIMK
BZZZ JBOIG
BZZZ TCHEP
BZZZ PLAKP
BZZZ KLOMB
BZZZ BLUGP
BZZZ DJAK
BZZZ GABK
Ella: Y ahora, ¿te disgusta que grite?
Él: Él *cuchichea en la oreja de Ella.*

ES FRÁGIL UNA MOSCA
BZZZ PLEGT
AL MENOS TANTO COMO UNA MARIPOSA COSCORRÓN

BZZZ BRAPT
BZZZ XAGM
BZZZ CBOBP
BZZZ BEPV
BZZZ PKOCP

*Él le da un coscorrón a Ella.
Ella le da un tope a Él.
Él dobla un dedo a Ella.
Ella agarra su mejilla.*

Él: Uno por todas partes y uno por todas partes dos por todas partes

BZZZ KLAJK
BZZZ BRIPT
BZZZ TROKM
BZZZ DVEP
BZZZ POUKT
BZZZ KERV

*Ella le pellizca el brazo: 3-2.
Él le arranca un puño de cabellos: 3-3.
Ella le aplasta un pie: 4-3.*

Él le arranca su collar de perlas: 4-4.

Ella le desgarrar la camisa: 5-4.

Él la abofetea: 5-5. La abofetea una segunda vez. 6-5.

BZZZ DIETM
BZZZ MATOK
BZZZ PROFP

Ella lo golpea en los testículos: 6-6.

Él doblado de dolor la hace caer a ella.

Ella salta encima de él, lo agarra, lo golpea.

BZZZ GLOK
BZZZ DRITR

Él la agarra, la golpea.

Ella lo golpea a él cada vez con más violencia.

BZZZ PDAM

Él la golpea a ella cada vez con más violencia en su turno.

BZZZ HOUMK
BZZZ GTOXM

Ellos se detienen.

Él, gritando: El problema es que yo te amo.

BZZZ BREGT
BZZZ PTIKM
BZZZ NEPK

Ella gritando: Yo también.

Ellos continúan su pleito.

BZZZ PLACKT
BZZZ BROCP
BZZZ GLAJC

Él: ¿Tienes un nuevo corte?

BZZZ DLIPT
BZZZ VGAP
BZZZ GTOYK

Ella: No, siempre tuve el corte así.

BZZZ PUICV
BZZZ KILPT
BZZZ DLEPK

Él: Ah sí, te queda bien.

BZZZ BMNEP
BZZZ KLUJK
BZZZ XRUIT

Ella: Gracias.

BZZZ FREPKN

BZZZ GTOKL

BZZZ XKEV

BZZZ BLUITM

EL SE PONE A LLORAR SOBRE LA VENTANA

EL AGUA RESBALA LENTAMENTE Y SE ACUMULA EN RISAS POCO A POCO MÁS PROFUNDAS

BZZZ BLUBCHJ

BZZZ PLOUCHF

BZZZ PLIOUPL

BZZZ SHLAFJ

Ella se pone a llorar.

Él se pone a llorar.

Ella: Yo no te quiero hablar.

Él: Muy bien. No te escucho más.

Ella: Me gustaría que te ahogues con tus palabras.

Él: Tus vocales resbalan sobre mi lengua y tus consonantes se atropellan contra mis dientes.

BZZZ BJEKLF

BZZZ FPLOTCH

BZZZ PFIAFFL

BZZZ GLUIS

BZZZ PLEPJ

BZZZ FLIJJ

BZZZ SALBL

BZZZ BLOUËTCH

BZZZ FLELLF

BZZZ DRUIZ

BZZZ PLUIKL

BZZZ PFLEPL

BZZZ JDOECHT

BZZZ ZLAFCH

BZZZ GLIDJ

BZZZ PLUIKL

BZZZ LUIJK

BZZZ KJIALV

BZZZ DJO IPL

BZZZ PLOPFL

BZZZ KLOUTCH

BZZZ GLUI SH

BZZZ BLOUPL

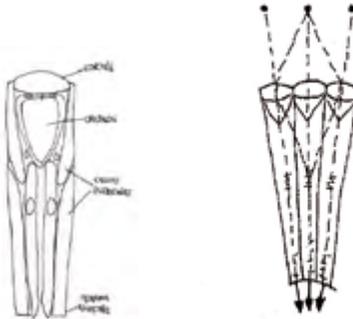
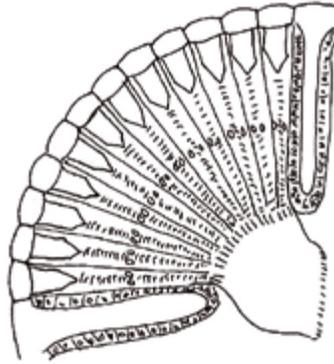
BZZZ FLOZZZ

BZZZ

Ella: Cuchicheemos. *Ella y él gritan.*

Él: Gritemos. *Ella y él cuchichean.*

LA MOSCA SE AHOGA.



LEPIDÓPTERO FIG 1D DETALLE. OJOS EN FASES
EN CORTE / DETALLE DE UNA FASE / VISIÓN DIURNA

CABEZA-TÓRAX-ABDOMEN

SEIS PATAS CUATRO ALAS Y DOS ANTENAS

CABEZA

OJOS EN FASES

OJOS ABIERTOS / OJOS CERRADOS

UN OJO SE ABRE UNA LUZ PARPADEA UN OBJETIVO NO SE ABRE

NI NO PARPADEA

EL SOL ASOMA / PARPADEA

INFINIDAD DE PERSONAS EN INFINIDAD DE LUGARES EN INFINIDAD DE TIEMPOS

PARPADEOS DE OJOS SIN RETORNO

Uno cierra los ojos y el mundo desaparece un mínimo instante
Cuando se reabren los ojos el mundo está ahí pero más adelantado
Veinte veces por minuto el mundo desaparece el mundo está a veinte
paradas de su imagen por minuto
El mundo desaparece el mundo está a veinte imágenes tomadas entre
millones de posibles
uno dos tres clic /
uno dos tres clic /
uno dos tres clic /
el mundo desaparece el mundo está ahí
entre dos clics el mundo aparece pero
el mundo se pierde entre dos clics
entre dos clics tu desapareces
entre dos clics yo desaparezco
también
doble clic
otra vez

parpadeo de ojos de protección / parpadeo de ojos involuntarios / parpadeo de ojos pordisimular / parpadeo de ojos nerviosos / parpadeo de ojos de enfado / parpadeo de ojos para desaparecer / parpadeo de ojos de sorpresa / parpadeo de ojos temor / parpadeo de ojos de deslumbramiento/ parpadeo de ojos reflejo / parpadeo de ojos de estrés / parpadeo de ojos final

UBICUIDAD CON REDUCCIÓN

/a veces los ojos tratamos de pestañear lo más rápidamente posible/ de batir los párpados como se aletea tratando de despegar/ creemos que batiendo los párpados podríamos despegar

OJOS ABIERTOS /
OJOS CERRADOS
OJOS ABIERTOS (SUJETO-
OBJETO / IMAGEN VECTORIAL)

Sobre el mundo estoy en la luz
me desplazo con ella/ a veces
caigo sin ella/ me levanto con ella
siempre/ continuo por intermiten-
cias/ prendido a los fragmentos
desordenados/ los colores se
adicionan a las formas/ trazamos
objetos/ volvemos a diseñarlos/
nos figuramos cosas/ una dos tres
cuatro dimensiones/ Frente a mi
cara una máscara rayada era un
polígono liso/

OJOS ABIERTOS /
OJOS CERRADOS
OJOS CERRADOS (OBJETO-SU-
JETO / IMAGEN MATRICIAL)

Me disgregan los puntos que me
unen/ como sea diseñamos for-
mas/ cuadros dentro de cuadros
más grandes/ encerrados dentro
de cubos con ventanas/ abiertas
pero sin aire/ cálculos bruscos
de movimientos/ ensamblajes
coordinados/ texturas y colores y
sombras/ No podemos tocar su
espesor/no alcanzamos nada/ no
nos golpeamos/ contra mi interior
indefinido un polígono liso/

FUENTES LUMINOSAS MULTIPLES 6,5 CM ENTRE
CADA OBJETIVO EQUIDISTANCIA 3D / 4D

Yo estoy en el centro todos nos miramos
todos nosotros estamos en el centro.

POLARIZACIÓN DE HACES LUMINOSOS DESPUÉS DE REFLEXIÓN.
CUADRÍCULA REGULAR / RED MATRICIALAUMENTADA X TÉRMINOS.

OJOS CERRADOS	OJOS ABIERTOS	OJOS CERRADOS	OJOS ABIERTOS
/ quién soy/ / me acuerdo del color de la sombra / /¿por qué tengo tanto frío ? / / el sol gira de prisa / /mi cuerpo se precipitó con la luz/ /tendrá mucho dolor después de ese choque / /prosigo: hay miradas que se destruyen de tanto despo- jarse/ / no puedo tocar- me pero me veo / /mis pensamien- tos rebotan y se hunden/ /encuentro el agua demasiado fría pero azul en mi recuerdo/ /sí los sueños están muertos / /no tengo más que dos ojos / /me proyecto en la retina de	/en la penumbra no me reconozco/ /mis ojos no ven bien están adormila- dos/ /la caída ¿hubo una caída ?/ /esto me afecta sí me afecta/ /chispas polvo partículas / /sin embargo sigo siendo figura de difracción indeterminada/ /no es otro soy yo/ /mis ojos están secos no brillan más/ /trueno el rayo ¿qué es lo que quiere?/ /los flujos cente- lleas perturbando el subsuelo / /dónde puedo vivir latitudes y longitudes / /algo acaba de caer en el aire/ /de todos modos tu no estás aquí/ /porqué está esto frente a mi/ /soy los que nos rodean/	/en la penumbra no soy nadie/ /no dormí en toda la noche/ /sombras, vientos/ /sí creo que caí ahí hubo un choque/ /me acuerdo de mi era enorme y volaba en peda- zos / /pero iré ahí un día estoy seguro/ /creo haberme visto ya bajo esta imagen/ /nuestra apuesta es por pasado- mañana/ /cómo se llama la parte desconocida del mundo / /la noche bajo mis párpados me acecha/ /la noche en mi cabeza es más	/la sombra es azul no negra detrás de la luz naranja/ /sobre mi piel el viento hizo surcos/ /reflejos de luces de ondas/ /la caída del tiempo es física, real/ /vi una extensión vasta y caliente/ /aquí no hay nadie más/ /estás al sol a mi lado que estoy en la noche/ /enfrente brillos siempre/ /encontraré otros entre dos líneas dos líneas un cuadrado/ /he visto el sol hoy desearía tan- to estar distante/ /mi horizonte vaciló cuando di un paso hacia adelante/

mi prójimo / /sus recuerdos son todavía una mancha peque- ña luego otra / /eres la contradicción del movimiento/ /rayos líneas de ángulos rectas/ /que hay atrás de mi por qué tantos cuadros coloreados/ /quiere entrecerrar los ojos/ /quiere entreabrir los ojos/	/asignaturas invertidas de mañana / /las líneas se alargan superponiéndose al horizonte/ /quiere abrir los ojos/ /quiere cerrar los ojos /	sombría que la del mundo / /todo parece claro a la luz del silencio/ /entonces que hacer solo aquí/ /seguirá temblando en la superficie/ /las imágenes se superponen sin oscurecerse/ /tangentes lejanas curvadas/ /a izquierda a derecha granizada de luces/ /abre los ojos/ /cierra los ojos/	/no alcanzo a descifrar esas palabras / /los párpados en cámara lenta un instante día un instante noche/ /avanzo más rápido que un muro de sonido / /una gota de agua suspendida en el fondo azul/ /el tiempo es un foso espacio ilimitado/ /a derecha a izquierda manchas suspendidas manchas de aire/ /vemos las mismas cosas/ / hacemos los mismos sue- ños/
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Traducción: Domingo Adame

Reseña

Experiencias trans-escénicas en París-Aviñón, 2011

Domingo Adame
Universidad Veracruzana

En busca de experiencias escénicas que trascendieran el marco disciplinario de la actividad teatral, me dediqué a revisar la oferta en la abundante cartelera cultural parisina correspondiente al periodo febrero-julio de 2011 en el que realicé una estancia de investigación en esa atractiva ciudad, siempre vibrante y llena de sorpresas para quienes nos dejamos seducir por ella.

Como era de esperarse, la mayor parte de la programación de las salas teatrales ofrecía espectáculos convencionales con puestas en escena de directores consagrados, otras más presentaban atractivos espectáculos provenientes de otros países europeos, para los cuales era requisito indispensable la reservación anticipada. Por estas razones y, consecuente con mi proyecto sobre la metodología transdisciplinaria¹, me orienté hacia otro tipo de espacios y eventos de los cuales ofrezco este sucinto testimonio.

Me referiré a montajes presentados en cuatro festivales, tres de ellos en París: *Le Nouveau Festival, des-ILLUSIONS* y *Park in Progress*, así como el emblemático *Festival de Aviñón* que desde hace 64 años se celebra en la ciudad del mismo nombre en el sur de Francia.

Gaïte Lyrique, instalación de Anish Kappur y exposición de la arquitecta iraní Zaha Hadid

1 Desde los últimos 4 años he investigado sobre la metodología transdisciplinaria, especialmente la propuesta por Basara Nicolescu y he participado en tres actos transescénicos (*Tlazoltéotl, Tejedoras del destino* y *Máscara*, la primera auspiciada por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana en 2007 y las dos últimas por el Centro de las Artes Indígenas ubicado en el parque temático Takilsukhut, en Papantla, Veracruz. Ver mi libro *Conocimiento y representación. Un reaprendizaje hacia la trans-teatralidad*, (Universidad Veracruzana-CONACYT, 2009).

En la capital francesa fueron muchos los sucesos que confirman su reconocimiento como un centro generador y promotor de la creación artística contemporánea. No puedo dejar de mencionar, por lo mismo, tres acontecimientos que considero de gran relevancia: la apertura de la Gaïte Lyrique (a partir del 2 de marzo), un nuevo espacio parisino dedicado a las artes digitales, la instalación del artista de origen indio Anish Kappur al interior del Grand Palais dentro de *Monumenta 2011* (11/05 al 23/06) y la exposición en la sede del Instituto del Mundo Árabe de la arquitecta iraní Zaha Hadid (a partir del 28 de abril).

Penetrar en la inmensa nave del Grand Palais y recibir la imponente imagen del Leviathan, una obra en materiales inflables de 35 metros de altura 73,000 m³ de volumen y 10,701 kg de peso diseñada por Kappur es enfrentarse con el colapso de todas las proporciones imaginables. La instalación facilita una precepción dinámica: por el movimiento que hay en sus formas, los sonidos que provienen de su interior en el cual —metafóricamente— uno es tragado. Estar en ese vientre gigante y sanguinolento —por la luz roja con la que desde el interior está iluminado— y convivir con una multitud que danza, grita, hace palmas, permanece inmóvil, o canta... deja la sensación de haber traspasado los límites del adentro y el afuera, de lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño, del origen y del futuro, en suma: del tiempo y del espacio².

Una sensación semejante se percibe al llegar a la sede del Instituto del Mundo Árabe donde, contrastando con la impresionante estructura de metal y vidrio del edificio diseñado por Jean Nouvel, se encuentra el pabellón “Mobil Art” realizado por Zaha Hadid y que recorrió diversas ciudades del mundo (Hong Kong, Tokio, Nueva York) antes de ser adquirido para quedar instalado —se presume que definitivamente— en este lugar. En su interior se presentan trabajos y proyectos recientes de tan notable arquitecta Irani. La exposición es múltiple. Cuatro films que retoman diversas de sus obras en el mundo son proyectados sobre las membranas del pabellón, luego aparecen las maquetas, prestadas o realizadas para la exposición: mega-estructuras de sus obras en el mundo árabe, en Medio-Oriente, en los países del Golfo donde destaca el centro de artes vivas de Abou Dabi, una impresionante construcción horizontal de 490 m. de largo. Uno es enfrentado con una visión que modifica completamente

2 Para mayor información sobre este evento consultar el sitio: www.monumenta.com.

la relación de la persona con el espacio urbano tal como fue concebida por la modernidad.

En el suplemento de la revista *Beux Arts* elaborado para esta exposición se lee: “Que un artista ponga en escena su propio trabajo en una arquitectura de la cual el mismo es autor resulta algo muy raro. Por eso esta primera exposición del pabellón Móvil Arte en el IMA es única... Zaha Hadid firma a la vez el contenido de una exposición y su continente”.

El Nuevo Festival del Centro Pompidou y La Enciclopedia de la Palabra (Le Nouveau Festival y L'Encyclopedie de la parole)

En su segunda emisión el *Nuevo Festival*, cuyo propósito es apoyar proyectos originales y formas inéditas, se desplegó en múltiples espacios con la intención de transgredir las fronteras entre las disciplinas y los lugares. Así en las vastas y bien iluminadas salas del Centro Pompidou, en pleno corazón de París, se instalaron una exposición sobre las percepciones paranormales denominada *Ether*, un estudio cinematográfico (*L'usine de films amateurs*) donado por el realizador Michel Gondric (director de *La ciencia de los sueños*, entre otros largometrajes) y a quien se consagró una retrospectiva. Lo interesante de este estudio era que, en una sesión, el público que así lo deseara podía realizar en equipo un proyecto cinematográfico, desde la elaboración del guión hasta la edición del mismo. Fue tal el éxito y no menos generosa la actitud de Gondric que, según recientes noticias, acaba de abrir un estudio semejante con carácter permanente.

Entre otras actividades, además de las anteriores, despertó mi interés un proyecto denominado *La Enciclopedia de la palabra* el cual surgió en 2007 y en el que participan profesionistas de diversos campos interesados en registrar todas las formas posibles de uso de la palabra en conversaciones cotidianas, comentarios deportivos, mensajes telefónicos, conferencias filosóficas, emisiones de televisión, publicidad, sermones religiosos, juicios, espectáculos teatrales, cursos de gimnasia, rituales chamánicos, dibujos animados, etc. Con dicho material proponen la realización de piezas sonoras, conferencias, instalaciones, corales y espectáculos. Su objetivo es poner en evidencia las relaciones inesperadas y a poder escuchar de otra manera los diversos aspectos de la palabra humana.

Yo tuve la oportunidad de presenciar “La coral de la enciclopedia”, una conferencia y el espectáculo *Parlamento* de Joris Lacoste con actua-

ción de Emmanuelle Lafon. En los tres casos, aunque no pertenecía al mismo contexto lingüístico, me sentí afectado por la sensualidad, misterio y pluralidad de sentidos contenidos en tan diferentes discursos unificados en el instante de la ejecución. Con la *Mise en abyme* de la palabra uno puede vivir la paradoja de la repetición (de los “comportamientos restaurados” como diría Richard Schechner) y la originalidad de la emisión que revela todo el potencial contenido en el habla. Sobre este proyecto existe un sitio de Internet: www.encyclopediedelaparole.org.



© “La coral de la enciclopedia”. Foto: Domingo Adame.

des-ILLUSIONS

En el teatro de la Ciudad Internacional Universitaria de París (CIUP) se programan anualmente diversos festivales y uno de ellos este 2011 fue *des-ILLUSIONS* cuyo propósito estaba centrado en deconstruir eso a lo que llamamos “ilusión”. Del conjunto de actividades programadas asistí a

tres espectáculos, el primero basado en la desilusión física del cuerpo y los objetos: *L' autre* (Lo otro), a cargo de Claudio Stellato, un artista multidisciplinario italiano que reside en Bruselas y que se ha dedicado a las artes circenses y de la calle. *L' autre* es un proyecto personal de investigación corporal en el que un hombre interactúa con muebles y una alfombra que en apariencia están dotados de cualidades mágicas. Dicha ilusión no era más que producto de una manera, distinta a la habitual, de establecer la relación hombre-objeto, algo que en escena se hacía posible por la capacidad contorsionista del actor.

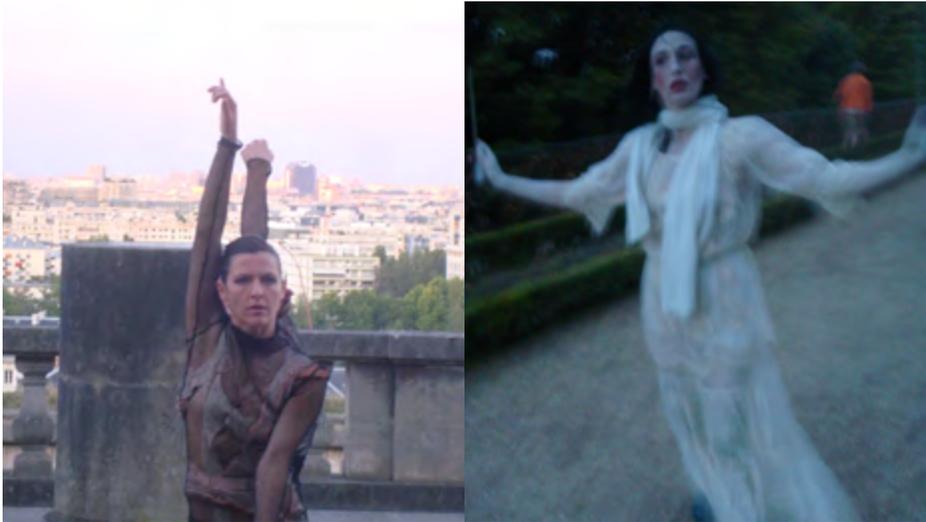
En el plano de la mente y sus manipulaciones, se presentó *Influences* (Influencias) de Thierry Collet, obra que invitaba a la participación del público y en la cual, a través de diferentes trucos, se mostraban los procedimientos mediante los cuales se manipula a la sociedad con campañas publicitarias y encuestas electorales. “La magia es, antes que nada, un arte de la toma del poder” decía el programa de mano. Collet estudió prestidigitación y egresó de la escuela Nacional Superior de Arte Dramático. La intención de descubrirle al espectador cómo es fácil dejarse influenciar se logra no solo por la capacidad técnica del prestidigitador, sino por la forma mágica de conducir el espectáculo.

Finalmente hay que destacar *Magical*, performance de Anne Jurens, quien realiza su actividad profesional en Viena después de haber estudiado danza y letras modernas en La Sorbona. La artista muestra el cuerpo femenino a partir de performances de artistas mujeres que emergieron en los años 70 (Martha Rosler, Marina Abramovich, Yoko Ono y Carolee Scheemann). El nombre de la acción proviene del uso de objetos de magia combinados con gestos simples que tienen también poder “mágico”. Uno está en contacto con un cuerpo que es lugar de misterio y de secreto donde cualquier cosa adquiere de pronto la necesidad de ser revelada.

Park in progress

En el espacioso Parque de Saint Cloud y teniendo como fondo una impresionante vista panorámica de París, se celebró el 1 de julio la cuarta edición de *Park in Progress* “Noche europea de la joven creación”. Se trata de un proyecto impulsado por jóvenes promotoras —es importante señalar el género de las organizadoras pues muestra la coherencia con otras emer-

gencias sociales— que consistió en intervenir dicho espacio público del otro lado del Sena por parte de una cuarentena de artistas provenientes de toda Europa quienes intercambiaron sus experiencias y establecieron una relación con el entorno desde una perspectiva transdisciplinaria. Si bien la diversidad de expresiones artísticas: danza, circo, teatro, performance y artes digitales le dieron un carácter multidisciplinario, y la transposición de métodos de un arte (la música por ejemplo) a la computación produjo una sinfonía interdisciplinaria tecno-natural; fue la experiencia de vivir simultáneamente distintos niveles de realidad: la ordinaria, la estética y la cósmica a través del movimiento de la tierra, así como la inclusión de todos los elementos de la naturaleza en diálogo con las nuevas tecnologías que le dio su carácter transdisciplinario.



● Dos aspectos de *Park in Progress*. Fotos: Domingo Adame.

Vale la pena destacar que los nuevos proyectos de creación artística tienen como base tres elementos: la relación entre creadores de distintas disciplinas, la incorporación de las nuevas tecnologías y la ocupación de espacios públicos que, sin perder su sentido original, se transforman en lugares propicios para vivir experiencias extraordinarias. Otro rasgo importante es que no se percibe un derroche de recursos técnicos y en consecuencia económicos, sino que todos los elementos guardan un gran equilibrio.

Remitimos también al lector interesado al sitio www.art4eu.net

Festival de Aviñón

En la amurallada ciudad con su emblemático Palacio de los Papas y su puente inmortalizado en la canción infantil tuvo lugar la edición número 65 del Festival que surgió por iniciativa del notable actor y director Jean Vilar, fundador también del Teatro Nacional Popular (TNP).

Resulta impresionante descubrir la vitalidad que adquiere la ciudad durante las tres semanas que dura el evento y en el cual, además de la muestra oficial, se desarrolla el llamado “*Off Avignon*” que, con su desfile inaugural y el deambular permanente de los actores, le da un carácter festivo y carnavalesco a la ciudad.

Entre otras actividades a destacar se encuentra el ciclo llamado “Teatro de las ideas” al cual son invitados a participar destacadas personalidades para externar sus puntos de vista sobre asuntos de interés para la sociedad en su conjunto. En esta ocasión las figuras del ciclo fueron Stephan Hessel y Edgar Morin, ambos miembros de la Resistencia francesa y quienes, el primero con 90 años y el segundo con 88, muestran una aliento y fe esperanzadora capaz de movilizar a la juventud actual como se ha visto en el movimiento de los “Indignados” que tomaron el nombre del texto de Hessel *Indignez vous!* Cada personaje ofreció una charla por separado y juntos hablaron sobre el desafío ante la derechización de Europa.

El Festival inauguró oficialmente con el espectáculo *Enfant* (Niño) del coreógrafo Boris Charmantz, artista asociado del Festival 2011 y que tuvo lugar en la Corte de Honor del Palacio de los Papas. Anunciado como una pieza para 9 bailarines y 26 niños, *Enfant* generó amplia expectativa entre el público debido a que, sin duda, la presencia de niños en un espectáculo siempre ha sido motivo de inquietud y en este caso aún mayor por tratarse de la obra inaugural. Si bien los niños en *Enfant* no eran utilizados como meros instrumentos, ya que se podía percibir la gran libertad con la que se desplazaban en el escenario sin seguir un marcaje estricto, no deja de ser cuestionable —sobre todo en los momentos que sus cuerpos eran tomados con rudeza por los bailarines— la razón de hacerlos vivir esa experiencia que, aunque los pequeños hayan aceptado participar voluntariamente, no surgió de su propia necesidad. En el interesante montaje la infancia estaba puesta como sujeto de observación lo cual, dadas las circunstancias del mundo actual, resulta de gran pertinencia. A la luz de la obra, uno se pre-

guntaba ¿qué significa hoy la infancia? ¿Dónde quedó mi infancia? ¿Cómo evitar los abusos contra la infancia? ¿Qué futuro podemos ofrecerle?



© Espectáculo *Enfant* (Niño) del coreógrafo Boris Charmant. Fotos de Domingo Adame.

Charmatz manifestó que había intentado organizar para los niños una “danza mental” bajo formas de juego y que, entre los bailarines y el público ellos constituían una especie de “tercero incluido”. Y en efecto, al dejarse llevar por los pequeños era posible unir arte y vida, libertad y contención, ingenuidad y discernimiento. Había un momento en que, cuando los niños se adueñaban de la escena los adultos pasábamos a ser los conducidos. Por eso decía Charmatz “un niño solo no puede hacer gran cosa, pero cuando son diez, pueden hacerlo todo: transportarnos y dejarnos caer. Eso se convierte en un juego para ellos”

Lo que resulta indudable es que en *Enfant* era imposible resistirse a la experiencia de la circulación y apertura del movimiento. Por eso en buena medida, además de una reflexión sobre la infancia, la obra resultó un homenaje a todos los coreógrafos que dejaron huella en el Festival y que han enriquecido al mundo con su fuerza creativa como Maurice Bejart, Pina Bausch y Maguy Marin.

Para terminar esta breve reseña nada mejor que remitirse a la reflexión de Erika Fischer Lichte quien en su libro *The Transformative Power of Performance* (Routledge, Londres, 2008) nos permite distinguir de qué manera el arte escénico contemporáneo ha dejado de lado el binarismo excluyente que promovió la Ilustración y donde todo está separado: la vida del arte, el teatro de la danza, la emoción de la razón, etc., para encaminarnos a un “Reencantamiento del mundo” donde todo está unido.

Colaboradores

SECCIÓN ENSAYOS

Basarab Nicolescu

Nació en 1942 en Ploieti, Rumania. Es físico teórico por la Université Pierre et Marie Curie de París. Es miembro del CNRS (Centre Nationale de la Recherche Scientifique) y profesor de la Univeridad Babe-Boyai de Cluj-Napoca, Rumania. Es presidente del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIRET) una organización no lucrativa que integra a investigadores y artistas de 26 países. Peter Brook es uno de los más destacados miembros del CIRET. Es autor de *El manifiesto de la transdiscipliniedad*. En 2011 recibió el Doctorado Honoris Causa otorgado por la Universidad Veracruzana.

Daniel Meyran

Director del Centro de Investigaciones Ibéricas y Latinoamericanas de la Universidad de Perpignan. Especialista en teatro hispanoamericano contemporáneo, entre sus trabajos destacan los dedicados a Rodolfo Usigli, sobre el que ha elaborado, además de numerosos artículos, el libro monográfico *El Discurso teatral de Rodolfo Usigli: del Signo al Discurso* (México, INBA/CITRU, 1993) y una reciente edición de *El gesticulador* (Madrid, Cátedra, 2004). Su labor como dinamizador de los estudios teatrales en Europa ha dado como fruto seis coloquios internacionales sobre Teatro Mexicano en la Universidad de Perpignan y numerosas publicaciones, tanto de las actas correspondientes, como de volúmenes colectivos sobre el tema.

Antoine Rodríguez

Doctor en Literatura Hispanoamericana por la Universidad Paul Valéry, Montpellier. Después de su tesis de doctorado, dedicada a la obra de Emilio Carballido, inicia una investigación sobre cuestiones de sexualidad en México, y particularmente de homosexualidad, que aborda a través del discurso político y artístico. Ha publicado varios artículos y ensayos sobre el tema en revistas internacionales, algunos de los cuales se pueden leer en línea en el sitio del centro de investigación CECILLE: <http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/auteur/rodriguez-antoine>. Miembro del Consejo Editorial de la revista de teatro *Tramoya* de la Universidad Veracruzana, coordinó un número sobre *Teatro queer latinoamericano* (Nº 99/2009).

Actualmente es docente y *Maitre de Conférences* en la Universidad Charles de Gaulle – Lille 3, Francia.

SECCIÓN TESTIMONIOS

Monique Borie

Profesora en el Instituto de Estudios de Teatro en Universidad París III (La Sorbona Nueva). Sus intereses de investigación están orientados a la relación del teatro con las humanidades y, especialmente, el enfoque antropológico del teatro. Obtuvo su Doctorado de Estado en Estudios Teatrales con la tesis “Antonin Artaud y el retorno a las fuentes”. Ha dedicado numerosos estudios a las figuras del teatro del siglo XX, quienes han sido confrontados desde diversas formas sobre la cuestión del mito hoy en día, especialmente Beckett, Genet, Grotowski, el Living Theatre y Peter Brook. Borie es autora de *Mythe et théâtre aujourd’hui: une quête impossible?* (Paris, ed. Nizet, 1981), *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources, essai d’approche anthropologique* (Paris, ed. Gallimard, 1989), y *Le fantôme ou le théâtre qui doute* (Arles, ed. Actes Sud, 1997).

Georges Banu

Crítico de Teatro, Profesor en la Universidad París III (La Sorbona Nueva) y en la Universidad Católica de Lovaina, Bélgica. Co-redactor en jefe de la revista “Alternativas teatrales”, Doctor Honoris Causa de la Universidad Nacional de Arte Teatral y Cinematográfico de Bucarest. Presidente de Honor de la Asociación Internacional de Críticos de Teatro (ITI-UNESCO). Laureado en tres ocasiones con el premio de la crítica por el mejor libro de teatro en Francia. Miembro del Centro International de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIRET- París).

Salvador Solís

Egresado de la licenciatura en Filosofía de la Universidad Veracruzana, cursa actualmente la maestría en Filosofía. Hizo estudios en la Facultad de Teatro y formó parte de del equipo de trabajo que inició las actividades de la Casa del Teatro del Centro de las Artes Indígenas ubicado en el Parque Temático Takilhsukut en la zona de El Tajín, Veracruz, donde participó en el evento trans-teatral Talkgánu (Máscara). Obtuvo en 2008 el premio de ensayo Rodolfo Usigli convocado por la Facultad de Teatro.

SECCIÓN DOCUMENTO

Gaël Bandelier

Nació en Suiza: curioso, libre e inconciente. Practica diversas disciplinas artísticas y científicas de manera autodidacta. Sus inicios en el teatro fueron durante sus estudios de bachillerato, siendo su profesor Germain Meyer, uno de los directores teatrales más reconocidos de su país. *Point de fuite possible* (Punto de fuga posible) obtuvo en 2005 el premio 2005 de escritura teatral de la Sociedad Suiza de Autores y se publicó en París en 2007 por la editorial L'Harmattan. Otra de sus obras *Le Taureau versatile* (El toro versátil) fue publicada por la Sociedad Suiza de Autores en 2009. El dramaturgo suizo Poul Pourveur describe a Bandelier como “el post-moderno hombre de los bosques que se deleita paseando su cabeza por las nubes y poniendo sus pies en lo fragmentario, y viceversa”.

SECCIÓN RESEÑA

Domingo Adame

Doctor en Letras Modernas (Teatro) por la Universidad Iberoamericana, es profesor-investigador de la Universidad Veracruzana y fue director de la Facultad de Teatro de la misma institución. Dirigió el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli y fue Presidente fundador de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral. Es autor de varios libros y artículos sobre teatrología. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 2) y del Centro Internacional de Investigaciones y Estudios Transdisciplinarios (CIRET-París).

Información para autores

Investigación teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en una de las siguientes tres secciones:

Ensayos: trabajos originales de investigación (serán sometidos a dictaminación externa).

Documentos: libreto inédito, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas (ensayo fotográfico). Esta sección deberá estar acompañada de una presentación (3000 a 4000 caracteres) que explique la relevancia y el sentido del documento.

Reseñas de puestas en escena actuales y libros de reciente aparición.

Se aceptan así mismo cartas al director de la revista.

Características generales de los ensayos académicos

Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible. La extensión de sus trabajos puede variar entre 15 y 25 cuartillas.

Se pueden incluir hasta 5 imágenes digitales, que deberán ser enviadas en JPG y resolución de al menos 500 KB.

Las imágenes deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre del autor, nombre del archivo, ciudad, país). En el cuerpo del texto se debe indicar dónde se necesita insertar la foto.

Información que deben contener los manuscritos

- Nombre y adscripción institucional del autor.
- Datos curriculares (diez líneas como máximo) a nota de pie de página.
- Un resumen (*abstract*) en el que se destaquen las aportaciones y los aspectos relevantes del trabajo (máximo diez líneas). Favor de enviar el re-

sumen tanto en español como en inglés.

- Palabras clave del texto (entre cinco y diez).

- Domicilio, número telefónico, de fax y dirección de correo electrónico, en nota al pie de página.

Normas de citado

Se seguirán las normas del estilo Chicago en su modalidad de “autor-fecha” (es decir, referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, seguido de una coma y la página citada. En el caso de que el autor tenga más de una publicación en el mismo año, se indica de la siguiente manera, según el caso (Bourdieu 1980a) o (Bourdieu 1980b).

Se imprimieron 350 ejemplares
en enero de 2012.

Xalapa, Veracruz

