

Baños Roma de Teatro Línea de Sombra

Paloma López Medina Ávalos



◉ Antígona González y Jorge León (al centro) y Los Centauros del Olimpo en *Baños Roma*, de Teatro Línea de Sombra. Teatro el Milagro, Ciudad de México, 2013. Foto cortesía de Eduardo Bernal.

¿Qué es el olvido? ¿Es la ausencia de sí mismo, el vacío permanente que se destaca sobre un nivel concreto de existencia o un destello de la pureza de la totalidad? Olvidar implica un yo que desconoce, una habitación particular que se derrumba sobre algún plano de vida, una construcción que no puede sostenerse en la escala precisa del tiempo y el espacio. No ser. Si, como advierte Bergson (2006), la memoria tiene dos posibilidades, una que imagina y otra que repite, ¿con qué mecanismo el pensamiento resiste

la necesidad de sobrevivir el mundo bajo la repetición útil para remontar su vuelo a las reminiscencias no literales de lo pasado? La memoria que imagina, el recuerdo devenido de un proceso creador, dado que se ciñe arbitrario sobre la experiencia vivida, no son exactos ni conmensurables, su consistencia es la de una alucinación que, sin embargo, posee más verdad sobre la experiencia de estar en el mundo que el hecho que se reitera sólo porque es prioritaria su acción inmediata. Pero incluso el recuerdo, ese que quiere ser sospecha antes que confirmación, es el acicate que impulsa a la memoria a indagar sobre lo incierto y la hace transitar entre todas las formas posibles de su realización. Al hacerlo, se conforma un nuevo relato sobre lo real, evocación fidedigna pero nunca idéntica al hecho pasado; finalmente, es construcción que permite algún discernimiento de la huida existencia de lo real.

En este sentido, Teatro Línea de Sombra destaca, en la enunciación discursiva de *Baños Roma*, que lo que se recuerda define e identifica, pero no es concluyente, previsible o unívoco, al mismo tiempo que, en la enunciación escénica, parece reiterar las nociones en torno al recuerdo, recuperando al teatro “como espacio de la memoria allí donde el espectador es sorprendido intempestivamente, rompiéndose la protección frente al estímulo, que también es una protección del encuentro con otro tiempo: un *no-tiempo* que no es concebible sin el temor a lo desconocido” (Lehman 2013, 335). A partir de un recuerdo, el del legendario pugilista José Ángel “Mantequilla” Nápoles, la puesta en escena remite a la búsqueda en el entrecruzamiento de las memorias de quienes participaron en la construcción de esta realización escénica.

El detonante fue un relato periodístico que dialoga con el recuerdo de un relato de Julio Cortázar en la memoria de alguien que, entonces, se interesa por evocar lo que quisiera saber a partir del indicio de la imagen de un boxeador, aparecida entre las remembranzas de su mente. El relato escénico se propone, en su enunciación, no como la sola historia de aquel boxeador, imagen de la memoria, sino como el camino que se recorre una vez que se ha decidido evocar. Por lo tanto, lo que se expone no es el desarrollo lineal de una semblanza, sino las formas sensoriales, emotivas y materiales que la experiencia ha mostrado a los participantes en el proceso de traer aquel indicio singular del pasado al presente de la existencia escénica.

Baños Roma, por medio del tratamiento que ha dado a la enunciación escénica, incita a la reflexión sobre la manera en que una expe-

riencia puede expresar el laberíntico proceso de la interpretación de lo real. Los integrantes de la puesta en escena muestran las evidencias del trabajo de laboratorio en el que se han dado a la tarea de responder las interrogantes sobre el recuerdo del legendario boxeador. El proceso de teatralidad se expone al espectador sin ocultamientos, al tiempo que la línea discursiva se desarrolla en el acontecimiento teatral: controles, operadores, recursos materiales y humanos necesarios para construir el relato escénico permanecen a la vista, denotando el carácter artificioso de cualquier representación.

Los distintos lenguajes que entran en la composición del artefacto escénico, incluido el lenguaje lingüístico y su manifestación en recuerdo a través del relato oral, expresan su realización como sistemas simbólicos que no son lo real, sino el modo habitual en el que la conciencia participa del mundo, ya sea en la realidad convencional como en la realidad manifestada en el acontecimiento teatral. También, en su propia realización, el acontecimiento escénico desborda las fronteras entre las conceptualizaciones comunes de lo ‘ficticio’ y lo ‘real’, al indicar que quien habla no corresponde al estatus de ‘personaje’; la jerarquía habitual de los recursos escénicos desaparece en un espacio sin ‘escenografía’, más bien existe un escenario plagado de indicios de sentido sobre las experiencias efectivamente vividas de los participantes; la linealidad en el desarrollo de las circunstancias se suplanta por la simultaneidad de estímulos sonoros y visuales que incitan al espectador a sufrir la equivocidad de sentido como vivencia legítima, porque para habitar la memoria creativa no basta con la experiencia intelectual, el discernimiento temprano de la situación o la comprensión meramente psicológica de las intenciones del intérprete, sino una actitud temeraria que se abandona a la incertidumbre y que revoca la idea del acontecimiento teatral como un espacio de representación cerrado en sí mismo: “la realidad de una pieza está más allá de la experiencia teatral [...] a través de la interconexión entre *memoria* y presente que hace posible la escena de la recepción” (Lehmann 2013, 188).

Las circunstancias que se ponen ante los ojos del espectador no son otra cosa, entonces, que el transcurrir del tejido resultante de ese aparente desvarío con que la memoria creadora embriaga al que se propone reconstruir el ayer. Sin embargo, este conjunto de recuerdos revela, en el tránsito del diálogo con el espectador, que el camino equívoco del recordar manifiesta la profundidad sobre la que se destaca lo particular:

Mediante el recuerdo de un sufrimiento, de posibilidades desperdiciadas o promesas incumplidas que dormitan en los cuerpos y sus afectos, el yo mira afuera por encima del muro fronterizo de su identidad y se abre, aunque sea de modo inconsciente, a su *historia como miembro de una especie*, a la conexión con los otros, a la dimensión de responsabilidad que está ligada a su historicidad (Lehmann 2013, 335).

Si bien la figura de “Mantequilla” Nápoles es el eje sobre el que se desarrolla el diseño de la puesta en escena, las experiencias a partir de la reconstrucción del pasado exponen la actualidad del contexto. Los participantes se tornan ‘depósitos’ de una memoria colectiva vinculada a Ciudad Juárez, en la medida en que relatan sus recuerdos personales y hallazgos de archivo en la búsqueda de los indicios del antes popular pugilista. Sin la pretensión ilusionista del teatro dramático, los exponentes manifiestan sus experiencias confrontando su visión parcial con los relatos que enmarcan el imaginario sobre la vida juarense: la violencia, la marginación, el crimen, la pobreza, la corrupción y, también, las cervezas, la banda, y los lugares representativos del paisaje del norte de México.

Así como ocurre en el mecanismo cognitivo de la percepción, en la puesta en escena las imágenes de la memoria aparecen y desaparecen, enlazándose en una lógica, supuestamente, regida por el desorden o el azar: la diégesis de la circunstancias del acontecimiento escénico proponen un diálogo polifónico entre las diversas experiencias. Sobre el relato del encuentro con el boxeador y el hallazgo de los Baños Roma, surgen las narraciones del viaje emprendido a la capital de Chihuahua y el no buscado y no premeditado, pero revelado, descubrimiento de una ciudad transfigurada por el crimen y la violencia. Paradójicamente, las experiencias de aquellos que fueron en busca del recuerdo retornan con el relato del olvido. Los recursos multimedia —proyecciones de situaciones del devenir de la sociedad juarense que funcionan como índices de la realidad convencional— exponen las nociones del olvido en varias dimensiones y, a su vez, contextualizan los acontecimientos sobre la escena. Apoyados también por las instalaciones, cúmulos de objetos asociados al imaginario del boxeo o expuestos como coincidentes al relato de vida de “Mantequilla” Nápoles y de los propios participantes de la escena, muestran, con base en su uso polisemántico, lo que sucede en las diversas situaciones cuando la ausencia devasta los espacios, ya sean materiales o emocionales.

A Ciudad Juárez, como a los Baños Roma y al propio boxeador, los habita el olvido, el abandono, la indiferencia de una sociedad que admite la violencia como síntoma del no ser porque, finalmente, la negligencia ha devenido en la destrucción de la vida social. Entendida como un desprecio a lo vital, la omisión, la apatía que insiste en no recordar a la existencia como una pelea cuerpo a cuerpo, es una forma atroz de abandono porque éste es el ocultamiento voluntario o involuntario de los actos que pueden desencadenar los acontecimientos de las mujeres muertas, los perros abandonados, las ciudades en estado de sitio, los pueblos ‘fantasma’, las victorias desterradas, los guantes en desuso. A la ciudad le hace falta el box porque éste, enmarcado en su espacio legítimo, confronta, en violento ataque, dos cuerpos con vida donde uno saldrá triunfante, pero cuando la violencia desbordada no da opción a la pelea, qué queda sino la sumisión insoslayable a la muerte. Sin embargo, el relato sobre lo existente, aún cuando no es en sí mismo más que construcción sobre la construcción del mundo, puede conjurar el olvido.

A través del uso de la cámara de video sobre los acontecimientos de la escena, se proporciona una mirada poliédrica por medio del enfoque desde diversas perspectivas sobre un mismo hecho, la focalización de los detalles de un rostro o de un cuerpo o la visión amplia del conjunto. La puesta en escena parece rescatar la valía del testimonio, que puede hacer emerger los actos juzgados insignificantes en la construcción relevante de la vida. En *Baños Roma*, todos y cada uno, realizadores de la escena e incluso el espectador, son hacedores de la memoria; participar de ella es un juego en el que la pertenencia como testigo o ejecutante es siempre ambigua, en tanto su instancia creadora implica la ruptura con lo convencional. Si “Para evocar el pasado bajo la forma de imagen, es preciso poder abstraerse de la acción presente, es preciso saber apreciar lo inútil, es preciso querer soñar” (Bergson 2006, 94), ahí está, entonces, el teatro que con su puntual señalamiento de la fragilidad del momento, del tiempo y de la memoria, inspira la recuperación, como en *Baños Roma*, de las personas, los espacios y del propio acontecimiento escénico para la memoria que sueña, que crea, que declara que lo inútil no es tal porque es la realización de la presencia en la evocación de lo ausente.

Obras citadas

Bergson, Henri. 2006. *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus.

Lehmann, Hans-Thies. 2013. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato, CEN-DEAC.

Ficha técnica de *Baños Roma*

Teatro Línea de Sombra

Dramaturgia: Gabriel Contreras, Eduardo Bernal y Jorge Vargas. Extracto de *Prometeo* de Rodrigo García, TLS.

Dirección: Jorge A. Vargas

Creación: Zuadd Atala, Vianey Salinas, Alicia Laguna, Jorge León y Malcom Vargas

Cantante: Jesús Cuevas

Temporada 4 al 26 de julio de 2015. Teatro Julio Castillo, Ciudad de México.