

La micropoética de Na': la aventura de un día de trabajo, del Laboratorio de Investigación Titirital

Daimary Moreno

Resumen

El Laboratorio de Investigación Titirital, conocido como Teatro LIT, es un espacio independiente ubicado en las afueras de la ciudad de Coatepec, Veracruz, que ha ido desarrollando una “micropoética” para títeres miniatura que busca devolverle al teatro su capacidad de convivencia e intimidad, así como de evocación, juego y contemplación.

Palabras clave: Micropoética, títere, teatro posdramático, Veracruz.

Abstract

The Micropoetics of Na': la aventura de un día de trabajo, of the Puppet Research Laboratory

The Puppetry Research Laboratory (Laboratorio de Investigación Titirital), better known as Teatro LIT, is an independent group based in the outskirts of the city of Coatepec, Veracruz, that has gradually developed a “micropoetics” for miniature puppets, with the ability to create a sense of intimacy with the audience, as it evokes an atmosphere of play and wonder.

Keywords: Micropoetics, puppet, postdramatic theatre, Veracruz.

En las siguientes páginas se ofrece un análisis de la poética propuesta por la obra de teatro de títeres *Na': la aventura de un día de trabajo* del Laboratorio de Investigación Titirital, mejor conocido como Teatro LIT, el cual forma parte de la rica tradición de teatro de títeres de la ciudad de Xalapa,

Veracruz.¹ Dicha tradición tiene como referente indiscutible la labor del titiritero, actor, dramaturgo y director de teatro Carlos Converso Prato, con más de 30 años de carrera artística. El Mtro. Converso se inició en el arte del títere en su natal Argentina, en donde desde 1973 conoció el trabajo del titiritero Javier Villafañe. Desde que llegó a México hace tres décadas, Converso desarrolló una fructífera carrera como titiritero y ha formado a una gran cantidad de artistas, entre los cuales se encuentra el actor y titiritero Paulo Landa, fundador de Teatro LIT. Después de años de aprender el oficio trabajando a su lado, instruyéndose en el manejo y elaboración de títeres, Landa decide fundar el Teatro LIT en 1997 en el bosque de niebla de Xalapa y Coatepec, con la intención de darle continuidad a sus intereses creativos, pero también con ánimo de que las familias que acostumbraban en aquel entonces visitar el bosque y disfrutar de la naturaleza a orillas del río Pixquiac, tuvieran la opción de pasar una tarde agradable viendo teatro.

Quizá sea el interés primordialmente local lo que ha hecho que la carrera creativa del LIT se distinga por una producción de calidad indiscutible, pero esporádica y poco conocida fuera del ámbito veracruzano. A la fecha, el Laboratorio cuenta con dos producciones vigentes: *La fábrica del agua*, y *Na': la aventura de un día de trabajo*. La primera es un intento por sensibilizar a la comunidad, a través de los títeres, respecto del cuidado del medio ambiente a partir de un complejo *teatrino* itinerante que tiene la virtud de estar montado sobre una bicicleta, en perfecta coherencia con el mensaje que transmite en la obra. La razón para diseñarlo y construirlo de este modo fue la posibilidad de llevar el montaje a comunidades alejadas de la ciudad, con un mensaje de conciencia ambiental implícito en el traslado mismo del espectáculo.

La fábrica del agua ha tenido aproximadamente 120 representaciones, principalmente en rancherías y escuelas, pero también en festivales de tradición de títeres, como es el caso del Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona. La otra producción vigente, y de la cual se ocupan las siguientes páginas, es *Na': la aventura de un día de trabajo*, con aproximadamente 70 representaciones.

Un aspecto importante que hay que destacar del Teatro LIT es que los creadores que se han sumado al equipo lo hacen temporalmente, y son en su mayoría vecinos de Landa que, interesados en la labor creativa del

¹ N. del Ed. El teatrino de Teatro LIT se ubica en el fraccionamiento rural de La Pitaya, municipio de Coatepec, colindante con Xalapa.

LIT y por invitación de su director, deciden sumar sus conocimientos a la obra. Esto se debe al interés de no perder el objetivo inicial de hacer teatro para la comunidad local, pero también a la personalidad ermitaña de su director. Landa, al igual que su teatro, rara vez abandona el bosque.

La lista de creadores que han participado en el Teatro LIT se compone, en su mayor parte, por personas ajenas al arte escénico, entre las cuales podemos contar a Sara Robledo (cantante), Alejandra Robledo (bióloga), Sebastián de Pablos (panadero), Simoneta Negrete (bióloga) y Jordi Godman (músico), entre otros. De esta forma, el LIT acerca el arte de los títeres a personas que por su profesión probablemente jamás se habrían visto involucradas en esta compleja forma escénica.

Antes de abordar directamente la obra en cuestión, considero importante hacer notar que el interés en el arte de los títeres en Xalapa no es asunto incipiente ni de unos cuantos; se puede afirmar que Veracruz es uno de los estados con mayor tradición y movimiento de teatro de títeres en México. Ejemplo de ello es que Xalapa cuenta con uno de los pocos teatros de títeres en el país: El Rincón de los Títeres, inaugurado en 2013 en el marco del 1^{er} Coloquio “El Títere y las Artes Escénicas”, organizado por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. El Rincón de los Títeres es una iniciativa de Merequetengue Producciones Escénicas, grupo fundado y dirigido por David Aarón Estrada y Lorenzo Portillo. Por su parte, el Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), en coordinación con el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), celebra desde 2013 el Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona, con la intención de homenajear y promover el trabajo de este dramaturgo, promotor cultural y titiritero de origen veracruzano, fundador de la Compañía Teatral Dragón Rojo. A lo anterior hay que sumar el Festival Adultíteres, fundado por el Mtro. Francisco Beverido Duhalt, así como el Festival Hay Títeres Xalapa, organizado por Merequetengue Producciones Escénicas y el Coloquio el Títere y las Artes Escénicas, una iniciativa de los estudiosos de las artes escénicas con sede en Xalapa para acercarse formalmente al teatro de títeres desde una perspectiva de análisis y documentación.

Acercamiento a *Na'*: la aventura de un día de trabajo

Na' es una obra de teatro de títeres miniatura con una peculiar poética que combina el arte de los títeres con la danza, la música y el canto. Su director, Paulo Landa, nacido a inicios de la década de los sesenta del siglo pasado, es egresado del Núcleo de Estudios Teatrales de la Ciudad

de México con el título de actor. Durante su juventud, se inició en el arte de los títeres, colaborando durante algún tiempo con Carlos Converso en Xalapa, para después iniciar un proceso de búsqueda creativa individual del que eventualmente surgiría *Na'*. Esta obra se ha presentado principalmente en el teatro del Laboratorio de Investigación Titirital, diseñado por el Arq. Danilo Vera, aunque también se presentó en el Festival de Títeres Festibaúl 2014, en Monterrey y en el 2º Festival de Títeres Sergio Peregrina Corona, en Veracruz.

Debido a que el Teatro LIT se distingue por estar compuesto por personas que no se dedican de lleno al teatro (a excepción de su director), *Na'* ha contado con varios elencos. Entre los más recientes se encuentra el compuesto por Sara Robledo, Alezandra Robledo y el mismo Landa.

Lo cautivante de *Na'* radica en que hace de lo diminuto algo extraordinario, empezando por la pequeñez del teatro en que se presenta, cuyo diseño tiene como principio nodal el juego, un espacio escénico que fue diseñado expresamente para la representación de *Na'*, y que añade a la poética de la obra una cualidad única: la de una *micropoética*. Según Jorge Dubatti:

Las micropoéticas suelen ser espacios de heterogeneidad, tensión, debate, cruce, hibridez de diferentes materiales y procedimientos, espacios de diferencia y variación. En lo micro, no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia (exigencia de los modelos abstractos canónicos) y se favorece el amplio margen de lo posible en la historicidad. Todo es posible en las micropoéticas, dentro del marco límite que imponen las coordenadas de la historicidad. La micropoética propicia la complejidad y la multiplicidad internas, y suele encerrar en sus combinaciones sorpresas que se contradicen y desafían la lógica de los modelos abstractos. El espesor individual de cada micropoética debe ser analizado en detalle: cada individuo poético está compuesto de infinitos detalles o, en palabras de Peter Brook, “del detalle del detalle” (2009, 6).

Las micropoéticas se distinguen por ser resultado del quehacer creativo de un individuo en particular, abocado a una obra en concreto. Labor que, por encontrarse inserta en un espacio temporal definido, comparte ciertos rasgos de al menos un modelo abstracto, sin necesidad de circunscribirse a él ni inscribirse necesariamente en una poética específica. Como

señala Dubatti, “Si bien hay una estructura de teatralidad recurrente, las concepciones de teatro de cada una de estas escenas son diversas, y en consecuencia los usos y las prácticas de la teatralidad también” (2007, 34). De ahí la importancia de tomar en cuenta las bases epistemológicas y la concepción de teatro del creador de la micropoética en cuestión, sin dejar de atender al amplio marco de su historicidad.

El teatro en el que se presenta *Na'* se compone de seis niveles interconectados, que incluyen sótano y terraza, además de un estanque con helechos verdes brillantes. Dicho así parece una construcción monumental, pero el perímetro de este pequeño espacio no rebasa los 6 m x 4 m. Su pequeñez invita a hacer de los distintos espacios un escenario de variados niveles. De este modo, lo que en un teatro a la italiana tenderíamos a llamar las piernas del escenario, alberga, por un lado, una diminuta cocina (dispuesta para el convivio posterior a la función) con una resbaladilla juguetona oculta en el suelo que conecta con el sótano y, por el otro lado, un pequeño camerino.

El tercer piso es el lugar dedicado a la iluminación; desde ahí se controlan a distancia los distintos ambientes que dan vida a la obra, y el espacio a la vez sirve de recámara y biblioteca para los artistas y amigos invitados. El caprichoso edificio está coronado por una terraza, desde la cual se puede apreciar gran parte de la belleza del bosque y las estrellas en días de pocas nubes. Cuando la función termina, se acostumbra invitar al público a conocer el teatro, se levantan las cortinas, se descubre la *escenotecnia* y aparece la cocina, a donde se invita a los espectadores a compartir pan, queso, vino o lo que se encuentre en ella.

En lo que respecta a su dramaturgia, *Na'* prescinde totalmente de diálogos para contarnos la historia de un hombre de mar, dedicado a la pesca y a la tranquilidad casi ociosa, que puede llegar a vivir en él cuando los peces parecen haber migrado a otro mundo; pero también las bellezas — un tanto verdad, otro tanto mito —, que pueden admirarse en el mar con algo de suerte, como es el caso de las sirenas.

Na' nos muestra lo terrible y bello del mar mediante la pequeñez de títeres que no rebasan la estatura de un dedo meñique, así como el mundo desconocido de las profundidades del océano, aquél al que el hombre ha podido acceder únicamente a través de la imaginación; todo ensamblado en un teatro hecho a su medida. *Na'*, es una de esas obras que nacen para representarse en un solo espacio, ése en el que su creador las imaginó y montó.

Dado lo diminuto del espacio de representación y de la mayoría de los títeres, al espectador se le ofrecen unos binoculares que son colocados previamente en cada silla. Lo cierto es que observar la función con los binoculares ofrece una experiencia única que coloca al espectador en el lugar del *voyeur*. Detrás de los prismáticos, otra realidad aparece: uno se siente más cerca del mar y, por qué no, de la primera edad. Todo esto ocurre entre la vecindad de un público no mayor a 15 personas con el que, durante el tiempo de representación, se rozarán más de una vez los hombros.

Antes de proceder al análisis de la obra, hay que advertir que la poética posdramática plantea un paradigma teatral desde la postura del espectador que, en el caso de *Na'*, se potencia por tener un final abierto: a través de una dramaturgia de imágenes con ausencia total de texto, el devenir del personaje principal se descubre incierto, lo cual deja la trama en manos del espectador (ver Lehmann 2010, 144-145).

La poética de *Na'* está fuertemente permeada por la historia de vida del director. Con un proceso de creación de aproximadamente 10 años, la obra surgió, entre otras cosas, a partir del interés de Landa por compartir sus experiencias durante los tres embarques que realizó como pescador hacia el mar de Bering en la década de los noventa del siglo pasado, en los grandes barcos cargueros que año con año reclutan hombres para la pesca. Durante esas travesías, Landa permaneció por períodos de aproximadamente tres meses en altamar, soportando extensas jornadas de trabajo bajo temperaturas extremas. Tomar en cuenta esta experiencia de vida para el estudio de *Na'*, es imprescindible.

La génesis poética de un teatro de imágenes

Tal vez para muchos pueda resultar lugar común una obra que versa sobre el mar. Sin embargo, el contenido ontológico y poético que Landa logra imprimirle a partir de un estrecho diálogo entre vida y obra, permite intuir algo acerca de las vivencias del autor durante su labor como pescador.

Empecemos por abordar la génesis de la poética de *Na'*, obra que se distingue por una profusión de imágenes que, más que proponer una fábula única, apela a la pluralidad de sentidos: un teatro de imágenes.

No deja de ser interesante que una obra micropoética que se distingue por la imagen tenga como *leitmotiv* iniciático las imágenes mentales inscritas en la memoria de su autor durante su experiencia como pescador. En relación a ello, Landa menciona:



•Fig. 1. Paulo Landa: *Na': La aventura de un día de trabajo*.
Fotografía: Anaid Chávez. 2014.

Es este momento en el puerto, un muelle en la ciudad de Seattle. Fue la separación, la despedida de una familia, de un marinero que despedía a su esposa y a su hijo, que era un niño de brazos, esta terrible y hermosa escena de amor y separación. Del hombre que va a la aventura, a lo desconocido, a esa inmensidad que es el mar. Creo que fue una de las cosas que más influyeron para este trabajo. Después todo el desarrollo, porque ésta es una parte de la historia, la separación, pero vienen esos largos períodos de no hacer na', de estar sin pesca, en este terrible tedio, de saberte lejos, en medio de la nada y sin hacer nada. Estás improductivo, incomunicado porque las cartas y la comunicación con el exterior son muy pocas, llegaba el correo cada 15 días y las jornadas de trabajo pesadísimas. La tristeza, la nostalgia, todo eso que pasa en un barco. También la amistad, el cómo en un barco se potencializan todas las emociones y las relaciones, cómo un amigo se puede convertir en alguien tan, tan importante, que de repente, aunque tú estés decidido a bajarte del barco porque ya estás hasta la madre de todo, porque son barcos factoría, cómo un amigo te puede hacer quedar en el barco, porque no lo puedes dejar solo. Se crean unos vínculos muy fuertes. También se dan los de odio, los de guerra. Hay un poco de eso tal vez en esta obra que se llama

Na'. Tal vez podamos darnos cuenta de la calma chicha, de cuando no hay pesca. Todo eso va formando *Na'* (Landa 2013).

Esto puede constatarse en la obra, que se despliega a partir de la imagen de un marinero que despidе a su esposa y a su hijo, de la cual Landa fue testigo. Una escena de separación a la vez terrible y hermosa. Lo que Mauricio Kartun define como hipótesis poética —es decir, el universo poetizable captado por el creador en una fotografía, una película, un libro, etcétera—, funge como parte del germen que eventualmente dará como resultado una obra creativa:

No tengo sistema para escribir, Dios me libre. No creo demasiado en ellos tampoco. Pero aún así, puesto a hacer obra, se me repiten siempre algunas instancias, como escalones, etapas, que me ordenan (al menos después en el recuerdo) los pasos del trabajo. Al principio el universo. Hay siempre al principio un universo que por alguna misteriosa razón se me aparece como poetizable, como elocuente de algo que no sé siquiera qué es. Y que su escritura insinúa poder develar (...) La instancia siguiente es siempre una imagen generadora. Una iluminación proyectada por una imagen azarosa sobre el fondo de aquel contexto mencionado. Un detonador creativo que da el puntapié inicial. Que condensa, como una superficie, otro sinnúmero de imágenes vaporosas sobre sí y las materializa permitiéndoles gotear. Una aparición que recortada ahora contra aquel universo comienza a llover materia ficcionable (2010, 79-80).

El creador, como apunta Kartun, se ve sumergido en un universo que ante sus ojos aparece como poetizable. En entrevista, Landa comenta que desde niño mantuvo despierto su aspecto creativo, gracias a la intervención de su madre, que era educadora, y que en su infancia acostumbraba preparar, en compañía de su hermano, sencillos montajes de títeres. Así pues, desde temprana edad comienza a instaurarse en él una relación sensible con la existencia, manifestada a través de la materia, a partir de la cual, muy probablemente, comenzó a desarrollar lo que Howard Gardner llama inteligencia espacial.

Remontémonos a ese día en el que Landa ve esta imagen que eventualmente se convertirá en la primera secuencia de acciones en *Na'*, correspon-

diente al primer acto. Seguramente, en aquel momento el muelle se encontraba lleno de hombres despidiéndose de sus familias y amigos, y la personalidad creativa de Landa —quien para ese entonces ya cuenta con la formación de actor—, va a crear las condiciones necesarias para dar inicio a lo que, en palabras de Graham Wallas, podemos llamar la etapa de preparación.

En *El arte del pensamiento* (1926), Graham Wallas propone cuatro fases de la producción creadora: preparación, incubación, iluminación y verificación. Siguiendo a Patricia Velasco Barbieri, en la preparación se circunscribe el proceso por el cual el creador se enfrenta a:

El problema que consiste en que un conjunto de hechos reales pueden organizarse de manera diferente: sobre todo simbólicamente, el artista se enfrenta así a un problema estético que debe resolver. El presupuesto para el descubrimiento es la ocupación intensiva en un determinado ámbito temático y una vez que se presenta sigue el análisis cuidadoso que permite separar lo importante de lo superfluo, definiendo así la situación de conflicto de manera precisa. El conocimiento que se tiene de la disciplina es sometido a recapitulación, estableciéndose relaciones, con material nuevo y pertinente y es con este material que se estimulan posibilidades de solución sin llegar en esta fase a una síntesis definitiva (2007, 59).

Podemos decir que esta primera imagen de la que es testigo nuestro creador minutos antes de zarpar en el barco, aunada a las experiencias que vive al embarcarse en tres ocasiones distintas, pueden identificarse como elementos del período de preparación, en el que se presenta toda esta serie de hechos reales surgidos de su personal y que, posteriormente, serán sometidos a una continua reflexión, a partir del conocimiento de la disciplina en artes escénicas con la que para ese entonces ya contaba Paulo Landa.

El proceso creativo de Na', consciente o inconscientemente, de alguna manera da inicio a partir de esta imagen. Lo anterior explica por qué su poética, en lo que respecta al trabajo con títeres y objetos, diseñados y elaborados por Landa —con la asesoría ocasional de electricistas de la colonia—, va a distinguirse por ofrecer únicamente imágenes en las que poco pasa. Salvo algunos sonidos que nos remiten al mar, música y un ritmo extremadamente lento, sólo hallaremos imágenes.

Desde esta perspectiva, encontramos que Landa concibe una experiencia escénica íntima, al disponer al público prácticamente a centímetros de distancia de los actores y titiriteros y conminarlo a una expectación activa a partir del uso de binoculares, en un pequeño teatro de arquitectura caprichosa en el que cabe un reducido número de espectadores, logrando con ello que sea el público el encargado de construir su propia historia a partir de las imágenes que le son propuestas. Quizá sea esta peculiaridad de la poética de la obra lo que atrae a un público compuesto en su mayoría por artistas o profesionistas que van en busca de la singular experiencia teatral oculta en el corazón del bosque.

Desde su discurso de títeres, *Na'* es un teatro de imágenes que prescinde de una dramaturgia articulada con la intención de generar una síntesis. Al respecto, Lehmann, citando a Heiner Müller, señala:

Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la perversión de hacer de un lujo una profesión, la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al menos, se tienda a ello), entonces solamente en ese momento será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia (2010, 16).

Como propone Brecht, sólo hasta que esta fractura entre escenario y público se cierre podrá realizarse un uso mínimo de dramaturgia; propuesta a la que Landa responde ofreciendo un teatro de imágenes que obliga al espectador a participar potencialmente en la generación de *poiesis* durante el acto convivial. Sugiriendo imágenes que no necesariamente nos cuentan una historia, *Na'* es un *collage* de escenas sin diálogo relacionadas con el mar que el espectador tiene la tarea de armar como mejor le convenga.

En relación al teatro de imágenes, José A. Sánchez explica cómo la invención del cinematógrafo en 1895 revolucionó la percepción y construcción de la realidad, impactando en las expresiones artísticas del siglo xx (2007, 271-272). La apertura a los recursos cinematográficos y al recurso del cuerpo presente y en movimiento, que articulan el devenir del teatro de imágenes del que nos habla Sánchez, explica la micropoética de *Na'*, la cual resulta de la unión de imágenes cotidianas en conjunción con el cuerpo presente y en movimiento, distinguiéndose por la contraposi-

ción de imágenes que lo mismo focalizan al títere en situación cotidiana (manejado por un titiritero oculto en la oscuridad) que a un par de bailarinas que, con vistosos vestuarios y la piel descubierta a centímetros de distancia del público, encantan por su presencia, haciendo de su participación una dramaturgia del cuerpo. Esto hace de *Na'* síntesis del devenir de la imagen en el teatro del siglo xx. Cuerpo y títere en comunión nos muestran una micropoética que, si bien resuena con los límites de una historicidad que aboga primero por la imagen, el objeto y después por el cuerpo, propone un modo particular de reconciliar distintas propuestas.

Otro aspecto que me gustaría abordar es el de la personalidad creativa mencionado anteriormente. Como se anticipó, el inicio del proceso creativo de la obra o fase de preparación, lo hemos localizado en la imagen de despedida que Landa observa en un puerto, en relación con toda una zona de experiencia personal situada en el mar. Aquí conviene mencionar lo que Mihaly Csikszentmihalyi apunta en relación a las características de la personalidad creativa, pues como se anotó anteriormente, la intuición de encontrar en estas experiencias de vida un universo poetizable obedece ineludiblemente a un carácter inclinado hacia la creación y, por ende, a una poética particular:

La creatividad es la propiedad de un sistema complejo, y ninguno de sus componentes puede explicarla por sí sólo... con esto quiero decir que muestran tendencias de pensamiento y actuación que en la mayoría de las personas no se dan juntas. Contienen extremos contradictorios: en vez de ser individuos, cada uno de ellos es una multitud. Lo mismo que el color blanco incluye todos los matices del espectro lumínico, ellos tienden a reunir el abanico entero de las posibilidades humanas dentro de sí mismos (Csikszentmihalyi, cit. en Conde 2012, 4).

En el caso del director de *Na'*, vamos a encontrar algunos de los 10 pares de rasgos que Csikszentmihalyi identifica en este tipo de personalidades. Menciono, por ejemplo, el de la “fantasía vs. sentido de la realidad”, que considero tiene un peso importante en la personalidad de nuestro creador, manifestado, por ejemplo, al decidir construir una diminuta casa inspirada en un camarote de barco con parte del dinero reunido en los viajes que realiza hacia el mar de Bering, la cual funge hoy día también como taller en el que inicia la fase de preparación e incubación de sus montajes.

Posteriormente, contiguo a esta casa, construye el teatro antes descrito en compañía del arquitecto Danilo Vera. Esta dialogía entre la fantasía y la realidad, potencializada por el espacio en el que se presenta *Na'*, es, a mi juicio, uno de los factores que ha coadyuvado a que, a pesar de que el Teatro LIT se encuentre en las afueras de la ciudad de Xalapa y que su acceso se vuelva complicado para personas que no cuenten con transporte particular, haya llegado a las 70 representaciones, una cifra respetable para un teatro independiente de títeres de pequeño formato.

La imagen como metáfora

Regresando a la imagen y las experiencias que son retomadas para la construcción de esta micropoética, cabe mencionar que, partiendo de la idea del teatro como la instauración de un mundo paralelo a la realidad cotidiana, podemos decir que la poética de *Na'* recurre a la *poiesis* no ficcional a partir de la utilización de títeres como herramienta para recrear poéticamente las imágenes, atmósferas y ritmos, fruto de la experiencia de Landa como marinero en el mar de Bering.

Acerca de la cualidad aurática del teatro, que cuenta con la presencia de los cuerpos de los actores en acción sin intermediación tecnológica (a diferencia de la televisión o el cine), Dubatti sostiene que:

Lo propio de la *poiesis* es la metáfora, no la ficción, ya que es común en el arte la *poiesis* no ficcional. Las acciones son además no naturales, es decir, diferenciadas de las acciones reales, ya por su misma génesis, acciones que no observamos en el mundo cotidiano o porque al ser tomadas por la matriz de la *poiesis* mutan: acciones despragmatizadas de su función de la empiria y transformadas en poesía (2009, 99).

En *Na'*, el traslado a la *poiesis* de ese hombre que va a la aventura, a lo desconocido, a esa inmensidad que es el mar del que nos habla Landa, se vale ante todo del mecanismo de la metáfora, lograda a partir de la utilización de títeres miniatura de hilo, enmarcados en un pequeño teatrino con diseño a la italiana que instaura un mundo alterno, en el que el espectador logra entregarse a la contemplación a partir del uso de binoculares que potencializan lo mismo la metáfora que el principio lúdico del hecho teatral.

El ritmo metafórico

Mediante una compleja mecánica que combina las acciones de los títeres con los cambios de luces y de escenografía, la obra evoca en el espectador varias de las atmósferas y sensaciones que Landa experimentó y que tuvo ocasión de referirnos en las entrevistas realizadas para el presente ensayo. Una de ellas, a mi juicio de las más preponderantes, es la calma chicha, sugerida a través del ritmo de la obra.

En relación al origen de la expresión “calma chicha”, Arturo Ortega Morán señala lo siguiente:

Pudo ser que, algún día del siglo XVIII, en uno de tantos viajes a través del mar, el viento cesó y el barco se detuvo. El calor y la quietud desesperante, hicieron exclamar a un marinero de origen francés algo así como «¡esto es una calma *chiche!*». En francés, *chiche* significa «avaro», de modo que la expresión podría traducirse como «¡esto es una calma avara!», esto, por no ceder ni un ápice de viento. La expresión debió gustar a los marineros españoles; hacía tiempo que la palabra «calma» había perdido su dureza y necesitaban una nueva forma de echar en cara a la naturaleza su «avaricia» (2004, 1).

En entrevista, Landa dice creer que los espectadores tal vez podamos darnos cuenta de la calma chicha, de cuando no hay pesca. Debo confesar que, como espectador-investigador, en ese laboratorio de percepción al que se refiere Jorge Dubatti (careciendo de la información sobre el origen y significado de la expresión), las tres veces que tuve oportunidad de presenciar la obra, su ritmo lento y en ocasiones pesado me conducía a serios cuestionamientos. No lograba identificar si eran fallas en el ritmo, porque a pesar de la lentitud y minimalismo en las acciones propuestas a través de los títeres, la obra a mi juicio se sostenía. Más tarde, el conocer el contexto del cual parte este ritmo elaborado, a manera de metáfora de esos largos períodos de no hacer na', de estar sin pesca, en este terrible tedio, de saberse lejos, en medio de la nada y sin hacer nada, hizo que el ritmo se llenara de significado, corroborando que la intención de generar una *poiesis* con estas características se logra en esa convivencia entre artistas y espectadores.

En relación a estas dos entidades, el ritmo y el cuerpo poético, Hugo F. Bauzá, menciona:

El ritmo es el elemento vertebral a través del cual el poeta enlaza los diferentes registros expresivos. El testimonio de los románticos —Shakespeare, Schiller, Goethe, Herder—, pone en evidencia que sin ritmo es imposible insuflar vida al organismo estético [...] El cuerpo poético manifestado en su presencia como ritmo otro dentro del ritmo de la vida: Mundo paralelo al mundo; que guarda con los ritmos naturales, sociales y físicos de la cotidianidad un vínculo radical de alteridad, si bien comparte con ellos la ritmicidad (Bauzá citado por Dubatti 2009, 109).

Si partimos de la idea de que “el ritmo es el elemento vertebral a través del cual el poeta enlaza los diferentes registros expresivos”, como apunta Bauzá, podemos concluir que el ritmo que insufla vida a los títeres de *Na'* es el ritmo de la calma chicha, el del lento transcurrir de los días en altamar, la quietud y el desasosiego.

Añado a continuación un comentario tomado de la libreta de observaciones de parte de los espectadores que, a mi juicio, explica puntualmente las sensaciones provocadas por el ritmo de la obra:

La obra me gustó porque fue una gran sorpresa. Esperaba una obra al sentido tradicional, que la trama fuera lo importante junto a un ritmo rápido, trepidante, por el contrario la pieza es teatro y sobre todo ambientación. El sonido, los silencios, las pausas, las largas secuencias, provocan la contemplación. Los pequeños detalles son sorprendentes. No se cansa uno de contemplarlos (Anónimo).

La organicidad poética

Es importante mencionar que, antes de llegar a lo que es hoy, la obra atravesó varios procesos creativos, producto de los intereses de exploración de su director, pero también de cuestionamientos existenciales que iban definiendo los enseres o títeres a utilizar. En relación a ese proceso de metodología creativa, nos dice Landa:

Bueno, primero era nada más un hilo. Había la intención, sí de contar una historia de mar. Partimos de nada, no había más que un hilo y un pedacito de papel que era un barco. Y los cabos de ese hilo los puse en un marco, que era ya en ese entonces el boca escenario. Por otra parte, muchos de los titiriteros, de los teatreros, siempre tenemos esa ilusión de



•Fig. 2. Paulo Landa con el titerino ambulante de *La fábrica de agua*, 2013. Imagen cortesía del artista.

meterlo todo en una maleta y llevarlo. También es un homenaje a estos exilios, a estas diásporas, a estos éxodos, de los cuales hemos formado o hemos sido testigo la raza humana desde siempre [...] En este inicio de contar la historia Na' ya se empezaba a perfilar esa necesidad de recurrir a la maleta. Entonces, esta maleta se fue transformando, convirtiéndose no sólo en un objeto que lleva las cosas sino también en un teatrillo, en un teatro juguete, en una posibilidad de proyectar, en esta maleta abierta, imágenes a la manera del cinemascopio, que también es una de las influencias de este trabajo (...). Empezaron a salir en este pequeño boca escenario, en esta maleta, personajes tan importantes, tan entrañables para cualquier ser humano como un delfín. El delfín ha sido a través de la historia de la humanidad nuestro hermano que vive en el agua. Encontré una representación de unos frescos de un baño de Grecia, aproximadamente de 1500 a. C. y es el que aparece, curiosamente es un delfín griego. Ya los griegos hablaban de los delfines y les tenían una estima muy grande. Es un poco hacer historia, recordar, recurrir a los que han escrito antes para recrear una historia que me tocó vivir a mí: ver a los delfines en este periplo que hice en el mar de Bering. No aparecen otros personajes importantes como las aves y no porque no hayan sido contempladas, sino porque de repente se cerró la entrada, el *casting*. Es tratar de recrear y meter esas emociones humanas, de nostalgia, de miedo, de amor, de aventura (Landa 2013).

Na' es una obra compuesta por tres actos, configurada a partir de una multiplicidad de escenarios de títeres que le otorgan dinamismo a la obra. A partir de las declaraciones de Landa, vemos que es, ante todo, un cuerpo poético configurado desde una zona de experiencia situada en el plano de la realidad que es llevada a la zona de experiencia de la *poiesis*, con la intención de compartir historias de vida de un hombre de 50 años, acaecidas en el mar y sintetizadas a través del lenguaje de los títeres, la música y la danza.

Como pudimos observar también, el desarrollo creativo de la obra se asemeja a lo que se conoce como teatro autopoiético, definido como:

El que rige los proyectos de creación a partir de la progresiva manifestación de las exigencias del cuerpo poético, sin anteposición de categorías externas o ajenas a la *poiesis*, donde el creador asume un rol de intermediario de la escritura que el mismo cuerpo poético va dictando, el teatro conceptual, por el contrario, se rige con aproximaciones racionales y extrateatrales a la formulación de la teatralidad (Dubatti 2009, 118).

Esta suerte de organicidad, que el teatro autopoiético va a instaurar en su poética, la vemos reflejada por ejemplo desde el momento en que Landa comparte que, partiendo únicamente del interés de contar una historia que hablara sobre el mar, inicia este viaje con un hilo y un pequeño barco de papel, a lo cual se va a sumar la intención de incluir a la poética de la obra el discurso de la maleta. Un poco con el deseo de saciar el gusto por contar una historia que cupiera en el espacio ofrecido por ésta, pero también en un intento de homenaje a los éxodos o periplos a los que la humanidad se ve sujeta, en los cuales, muchas de las veces, nos vemos sin más compañía que una maleta.

De ahí que en el actual montaje de *Na'*, los tres escenarios se presentan, en palabras de Landa, como arte-objeto de embalaje. En los tres casos, los escenarios ofrecen la posibilidad de ocultar su armazón en la estructura de una maleta al concluir la función. Como podemos observar, la idea del viaje, del éxodo y también la idea romántica del hombre que abandona la montaña para internarse en el mar, van a permear la totalidad de la obra.

Por otra parte, esta misma organicidad en la construcción poética la podemos encontrar en el hallazgo del delfín que nos comparte Landa. La

imagen avistada en altamar de un pez cuya empatía con el ser humano se remonta, al parecer, hasta la época de los griegos, termina convirtiéndose en un títere miniatura de papel con una interesante historia detrás, al cual vemos en escena dando brincos por algunos segundos entre las olas del mar.

Que Landa nos comparta cómo fue construyendo *Na'*, y a partir de qué surgió, nos dice mucho de la concepción de teatro o de las bases epistemológicas de las cuales parte para crear, si tomamos en cuenta que, a diferencia del teatro conceptual que parte de sistemas externos a los teatrales para su configuración —por ejemplo, las matemáticas, la deconstrucción lingüística, etcétera—, este tipo de teatro va a regirse por las necesidades del cuerpo poético, teniendo como intermediario al creador. De ahí que en otra de las preguntas realizadas a Landa en entrevista, éste señale que gran parte de su trabajo creativo durante el montaje de sus obras se aboca a la manipulación, el juego y la experimentación con los objetos y los títeres, en un diálogo en el que aparecen como los encargados de ir guiando la construcción poética.

El convivio posteatral

El hecho de que *Na'* se presente en un espacio independiente, creado con la intención de fungir como teatro, en una época en la que para muchos pudiera ser una idea poco rentable o descabellada (cuantimás si recordamos que se encuentra en el corazón del bosque de niebla, ubicado a la altura de la antigua carretera Xalapa-Coatepec), revela también el interés de Landa por que el teatro participe activamente en la vida social de la comunidad a la que pertenece, creando identidad, es decir, un teatro social. Lo anterior explica que la poética de *Na'* manifieste un acentuado interés por el convivio con el espectador, sugerido a partir de la invitación a conocer el espacio y compartir el vino y el pan (por parte de los actores) a manera de convivio posteatral. Detalle que, además de recordarnos el trabajo del grupo Bread and Puppet Theater —quienes también acostumbra realizar este tipo de convivencia después de cada función, y a quienes Landa reconoce como influencia—, nos recuerda las palabras de Dubatti cuando menciona:

En el teatro la *poíesis* se inserta en una política convivial. Si bien el cuerpo poético es en sí, está inserto en un marco político: la voluntad de experimentar en compañía convivial con otros hombres. La *poíesis* multi-

plica y es multiplicada en el convivio y la expectación, integra con ellos una zona de experiencia. Sin espectador que comparta la *poiesis* en convivio, hay *poiesis* pero *poiesis* no teatral (2007:127).

La idea de que la *poiesis* en el convivio teatral integra una zona de experiencia se articula perfectamente con la concepción de teatro del Laboratorio de Investigación Titirital, que poetiza una experiencia de vida para llevarla a la zona de experiencia que ofrece el teatro en un espacio- tiempo paralelo, cuya primera virtud es su posibilidad de rasgar la realidad en convivencia con el espectador.

Espectadores y zona de experiencia



•Paulo Landa: *Na' La aventura de un día de trabajo*.
Fotografía: Anaid Chávez. 2014.

Como hemos dicho, *Na'* comparte con el teatro posdramático una suerte de estructura que, más que relatar una historia, parece estar tejida por imágenes. Además de las conjeturas teóricas arrojadas a lo largo del presente texto, vale la pena conocer la opinión e interés del director a la hora de decidirse por la búsqueda de una pluralidad de sentidos que invitan a ser construidos de la mano espectador:

Sí, *Na'* es una historia que desde el inicio está pensada en que el espectador tiene que estar muy atento y tiene que hacer uso de toda su imaginación, es una historia que se construye cada vez, cada representación, cada función. El espectador tiene que poner de su parte, su imaginación, su inteligencia, sus ojos muy atentos para terminar él de armar la historia o de armar su propia historia. Los objetos, el movimiento, las luces, la música, estos elementos que se le van dando son para que él arme su propia historia (Landa 2013).

Estas palabras constatan que el teatro de imágenes es un recurso para inducir la participación activa del espectador. Quizá aquí lo que salta a la vista es la percepción del creador en relación a las decisiones del espectador como productor de *poiesis*. Como mencionamos anteriormente, parte de *Na'* sucede en un teatrino con diseño a la italiana, en cuyo fondo encontraremos un ciclorama en el que se proyectan las estrellas, el cielo, las nubes y el mar en el que navega un personaje que, eventualmente, vemos caer a las profundidades del océano, representadas por otro escenario con formato de teatro negro. En un momento de la obra, mientras lo vemos caer, se sugiere su muerte, pero no se muestra de manera abierta. De ahí que Landa mencione la indecisión por parte del espectador de elegir qué sucede con el personaje.

Partiendo de la observación de Landa, cuando dice que para él el espectador manifiesta miedo a decir “a este personaje le sucedió tal o cual cosa”, añadiría que quizá no sea totalmente un miedo a decidir, sino más bien el miedo de saberse en la incertidumbre, el miedo a verse orillado al no saber, a ese margen que la propuesta escénica le ofrece para ser llenado por él.

En relación al rol del espectador para la generación de una zona de experiencia establecida por el evento teatral, Dubatti menciona:

No se trata sólo de mirar: la inmersión en la cultura convival y los diversos componentes sensoriales del cuerpo poético (visuales, auditivos y olfativos, principalmente) extienden la idea de examinar u observar a percibir con todos los sentidos y por extensión, experimentar, vivir un campo de experiencia. A partir de esta percepción, a posteriori, dejarse afectar y estimular (emoción, reflexión, recuerdo, alteración física, etc.). La multiplicación de las acciones poiéticas y expectatoriales en el con-

vivio generan una zona de multiplicación en la que la estimulación es recursiva y resulta difícil, si no imposible, detectar el origen de causas y efectos. El espectador es a la vez protagonista de esa multiplicación y testigo de su dimensión de acontecimiento. Pero además cumple una función de colaboración: si decide no participar en la experiencia, la misma se interrumpe (2007, 133).

Partiendo de esta idea de la estimulación recursiva de la que nos habla Dubatti, la cual vuelve difícil detectar el origen de causas y efectos, podemos observar que si el espectador en un momento determinado del cuerpo poético decide bloquearse, obedece no sólo a su libre albedrío, sino también a la secuencia de estimulación previa a ese momento poético.

Conclusión: títeres micropoéticos

Por último, me gustaría abordar un aspecto que seguramente a todo titiritero le cuestionan en algún momento de su carrera, es decir, la relación que guarda con el títere. En relación a ello, Landa nos dice:

Ahí voy a caer en un lugar común, yo creo que ellos te atrapan a ti, te eligen. Creo que el titiritero tiene que tener ciertas características que no todos los actores tienen. Creo que un muñeco cuando ve eso en ti, dice “voy por él, éste tiene que ser titiritero”. Un cierto desprendimiento de uno mismo, quitarse uno mismo el reflector. Aunque mucho del trabajo que yo hago, por ejemplo, en *La fábrica del agua*, estoy todo el tiempo presente, compartiendo el escenario con ellos; pero en otros es desaparecer totalmente, no estar, no ser, no contar, lo que importa son ellos. Yo creo que para ellos es bien importante que un actor o que un titiritero tenga esta capacidad y esta disposición a no estar, a desaparecer y dejarle a él toda la carga del peso escénico. Creo que eso es importante para hacer trabajo de títeres (2013).

Gran parte del sustento de la micropoética de *Na'*, en lo que respecta a la técnica de títeres, se ve expuesta a partir de la cita anterior. Al inicio del texto mencionamos el trabajo colaborativo que Landa realizó durante un tiempo considerable con Carlos Converso, cuyas enseñanzas podemos ver retomadas claramente en la micropoética de *Na'* en lo que respecta a la

relación actor/títere, al poner en práctica la técnica del títere con mando manipulado por hilos, en la que el titiritero se neutraliza, perdiéndose en la oscuridad de los retablos mientras desarrolla el papel de demiurgo. Esto explica que Landa hable de la necesidad de un cierto desprendimiento de uno mismo, reclamada por el oficio de titiritero. A propósito de esta relación, Rafael Curci, en *Títeres, objetos y otras metáforas*, señala:

Oculto tras el retablo o a la vista del espectador, el titiritero, en su papel de demiurgo, hace, mediante manipulación e ilusión, que sus muñecos asuman conductas y jueguen situaciones muy parecidas a las que se viven en el plano real, en el mundo de los hombres. Los hechos ficticios representados por los seres animados con artificios contrastan tanto como se asemejen a los hechos y las vidas de los espectadores, los cuales, a diferencia de todo lo que ocurre en el retablo, no tienen texto prefijado para sus vidas, ni sus conductas ensayo. El títere manipulado con destreza y precisión hace sólo lo que quiere su demiurgo; es aquí donde se realiza la transformación de la metáfora en *theatrum mundi* propia de los títeres. Y es que, real y metafóricamente, los muñecos desmantelan la ilusión de realidad sustituyéndola por la realidad de la ilusión (2011,81).

La obra *Na'*, por un lado, nos invita al convivio durante las fases pre-teatral, teatral y post-teatral y, por otro, hace uso del silencio como potencializador de la *poiesis*, aunado a la propuesta escénica ofrecida a través de los binoculares, a fin de acentuar una poética que, además de proponer un teatro de imágenes, se hace acompañar de elementos que muestran nítidamente la tesis de Dubatti del teatro como acontecimiento, como zona de experiencia, como cultura viviente.

Al proponer un lenguaje escénico basado en imágenes que prescindan de lenguaje oral, *Na'* coloca al espectador en una zona de experiencia que lo remonta a su infancia, invitándolo al juego a través del uso de los binoculares, los cuales, en una especie de selección del universo escénico, enmarcan la realidad rasgada por la imaginación, llevándola a la categoría de poesía. *Na': la aventura de un día de trabajo* convoca al convivio teatral, la primera edad del espectador a través del silencio, recordándonos que “en el convivio-océano la experiencia del lenguaje es apenas la superficie del agua. Hay zonas de la experiencia de las que el lenguaje no puede construir discurso” (Curci 2011, 156).

Por todo lo anterior, podemos llegar a la conclusión de que la micropoética propuesta por *Na'*, a pesar de presentar innegables influencias circunscritas al devenir histórico del arte teatral, presenta una peculiar manera de concebir el teatro de títeres y compartirlo que refleja la personalidad creativa de su director, quien se distingue por hacer de su universo una geometría de la pequeñez, una micropoética al servicio del microteatro como método de resistencia al solipsismo impersonal de las sociedades actuales, muchas veces incapaces de convivir con la otredad desde la cercanía de los cuerpos y la confrontación ideológica.

Bibliografía

- Conde, Luis. 2012. *La personalidad creativa: un sistema complejo*. Eduardo Chillida y Mihaly Csikszentmihalyi [en línea]. Página consultada el 1 de agosto de 2015. <http://artediez.es/paperback/la-personalidad-creativa-un-sistema-complejo-eduardo-chillida-y-mihaly-csikszentmihalyi>.
- Converso, Carlos. 2000. *El entrenamiento de titiritero*. México: Escenología.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1998. *Creatividad: El fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Curci, Rafael. 2011. *Títeres, objetos y otras metáforas*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, Jorge. 2009. *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- _____. 2007. *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel
- Gardner, Howard. 1995. *Mentes creativas*. Barcelona: Paidós.
- Kartun, Mauricio. 2010. "Acopio", en *Ala de criados*. Buenos Aires: Atuel.
- Landa, Paulo. 2013. Entrevista personal con el autor. Coatepec, Veracruz, 15 de mayo.
- Lehmann, Hans-Thies. 2010. *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato.
- Ortega Morán, Arturo. 2004. *Calma chicha*. [en línea]. Página consultada el 27 de mayo de 2013 en: http://cvc.cervantes.es/elrinconete/anteriores/diciembre_04/28122004_01.htm.
- Sánchez, José A. 1994. *Dramaturgias de la imagen*. Castilla-La Mancha: Universidad de Castilla-La Mancha.
- _____. 2007. "De las dramaturgias de la imagen a las dramaturgias de la imaginación". *Estudis escènics: quaderns de l'Institut del Teatre* 32: 271-272.
- Velasco Barbieri, Patricia. 2007. *Psicología y creatividad: Una revisión histórica*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades Universidad Central de Venezuela.

Fecha de recepción del artículo: 10 de diciembre de 2014

Fecha de recepción de la versión revisada: 26 de agosto del 2016