

LOOP, Microcosmos humano de Vivian Cruz

Amayrani Peralta López

Es natural que el hombre se pregunte hacia dónde va, de dónde viene y qué hace aquí. Estos cuestionamientos nos siguen a lo largo de nuestra vida y son importantes, ya que nos colocan en un espacio y tiempo, sin ellos no sabríamos hacia dónde dirigirnos. Es por eso que *LOOP, Microcosmos humano* de Vivian Cruz nos pone en el lugar más simple y al mismo tiempo el más difícil de nuestras vidas, aquí y ahora.

Esta es una puesta en escena interpretada por doce estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) próximos a egresar. En ella conviven diversos lenguajes escénicos: el teatro, la danza, proyecciones de video, música en vivo, uso de objetos, *video mapping*, etcétera. A través de estas expresiones escénicas nos dirigen por un viaje emotivo y sensorial. Estos jóvenes nos narran anécdotas de vida significativas que han marcado quiénes son. Estos testimonios invitan al espectador a involucrarse afectivamente con ellos y así reconectar esos *loops*, esos lazos que perdemos los humanos para con otros humanos.

A través de este ensayo utilizaré perspectivas teóricas de los estudios del performance para examinar esta puesta en escena. Considero que esta pieza escénica tiene elementos a analizar sobre la memoria y biografía desde la propuesta de José A. Sánchez en su texto *Ética y representación*. Dentro de esta puesta en escena otro elemento interesante es el uso del cuerpo y las capacidades técnicas que proponen los intérpretes, por lo que plantearé los usos *performativos* que éste tiene a partir de las definiciones de Erika Fischer Lichte y Diana Taylor. Por último, esta puesta en escena puede ser catalogada como una pieza liminal por su proceso de creación y uso de distintas disciplinas en el escenario, por lo que me apoyaré en el texto de Ileana Diéguez, *Escenarios liminales*, para respaldar este planteamiento.

La directora

Vivian Cruz es una actriz, bailarina, coreógrafa, directora escénica y video artista. Inicia su trabajo escénico en el teatro, estudiando la carrera de actuación en el CUT, y más tarde en la escena dancística trabaja dentro de la

compañía UTOPIA Danza-Teatro de Marco Antonio Silva . En entrevista, la coreógrafa me relata el principio de su carrera y cómo surgió de manera natural el diálogo interdisciplinario entre el teatro y la danza (2016). Uno de los procesos más significativos como bailarina y actriz es el que lleva a cabo en la compañía *Última vez* de Win Vandekeybus —en Bélgica— durante tres años.

Esta creadora se ha interesado en el trabajo corporal desde distintos lenguajes artísticos, los escénicos, pero también desde la multimedia. Se ha especializado en la realización de videos de arte y videodanzas, colocando al cuerpo como protagonista de movimiento y narrador visual. Estas dos facetas, la escénica y la video artística, se conjugan para realizar sus puestas en escena. Menciona en entrevista que lo que más le gusta del trabajo del video es la edición, ya que en ella se puede crear coreografía (2016).

En su experiencia en Bélgica como bailarina y actriz, trabaja sobre el escenario con cine y danza. Menciona que los procesos de creación con Vandekeybus implicaban una “amalgama de cultura artística en todas sus formas y todos sus lenguajes” (2016). Se nutrían de diversas disciplinas artísticas, como la literatura, las artes plásticas, y mucho cine, esto con el fin de documentarse y dominar el tema antes de traducirlo a la escena.

Respecto a la creación de obra y los procesos creativos, Cruz menciona que todo se lograba a partir de una investigación de movimiento. Su lenguaje escénico nacía de una investigación sobre el propio cuerpo y sobre el cuerpo de los otros en continuo diálogo. Como resultado de estas exploraciones escénicas se creaban sus palabras, el movimiento. Saltos, caídas, cargadas y desplazamientos particulares de la compañía *Última vez*. Esta coreógrafa lo describe como “expresarse a través de la animalidad espontánea del humano” (2016).

El lenguaje de esta compañía se acerca a la poética del *Physical Theatre*, ya que “se trata de una teatralidad predominantemente gestual y visual, también híbrida (en diálogo con la danza y el arte acción), experimental (rebelde a los cánones tradicionales), abierta a nuevas tecnologías” (Fediuk y Prieto 2016, 15). Cruz, heredera de estos planteamientos escénicos, regresa a México en 1995 para desarrollar su propio lenguaje e inquietudes. De la misma forma, se apoya del cine, el teatro, la danza y el video para construir su estética.

Diseñador multimedia

Héctor Cruz es un diseñador visual, fotógrafo, director de video y multimedia. Se ha desarrollado como productor visual de espectáculos escénicos. Ha trabajado con distintos artistas mexicanos y extranjeros como colaborador, diseñando espacios a partir de multimedia. Algunos de ellos son: Wouter Van Looy, Alicia Sánchez, Juliana Faesler, Mariana Gándara, Fukuko Ando, Wakal, Marisol Cal y Mayor, Alma Gutiérrez, Sara Pinedo, Laura Uribe, Juan Soriano y Javier Marín entre otros.

La colaboración con la directora se remite a varias piezas interdisciplinarias donde combinan danza, teatro, música y multimedia, a través de la compañía Landscape-artes escénicas. La amalgama de estos dos artistas es patente y se puede apreciar dentro del *Chroma Project*, que son cinco puestas en escena y un registro video artístico donde colaboran juntos.

Dentro de este proyecto ha creado diseñado y realizado los dispositivos multimedia y video proyección escénica de gran formato dentro de obras como *Azul*, *Rojo*, *Violeta I*, *Violeta II* y *Orangina*. De la misma forma, ejecutó la “realización de cámara, foto fija y registro del documental *La vida después de los cuarenta* parte del proyecto titulado *BLANCO Laboratorio Mándala*”, lo que nos revela la capacidad de comunicación y conciencia que han desarrollado juntos a través de estos años.

La obra

Esta pieza es un proceso de titulación, por lo que muestra una puesta en escena resultado de un taller de investigación escénico con duración de doce semanas. El lugar en el que se presentó es la caja negra del CUT: un espacio cuadrado con paredes y techo alto, los muros no están pintados por lo que se puede ver el color del cemento. Al entrar a la caja negra podemos observar a los doce intérpretes acostados en el piso, atados por una pequeña cuerda de alguna parte del cuerpo hacia la esquina inferior derecha del escenario.

El público se sienta de forma frontal, a la italiana. El espacio entre el público y los intérpretes es muy reducido, por lo que estamos cerca y se pueden apreciar los detalles con claridad. Del lado derecho del escenario se encuentra una pequeña cabina de audio. En este espacio se enciende una especie de lámpara de queroseno, que es mucho más grande que las de su tipo y dentro de ella no tiene sólo un foco, sino muchos pequeños foquitos, como una serie.

Las luces del foro se apagan lentamente y comienza el espectáculo. Todavía con los cuerpos en el piso se oye una voz grave que pronuncia ideas vinculadas con otra realidad, con otro tiempo-espacio y expresa incertidumbre de sí. La voz calla y los cuerpos comienzan a levantarse poco a poco y a soltarse de ese hilo que los conectaba a un poste, que se encuentra en la parte inferior derecha de las butacas donde nos encontramos sentados. Las primeras escenas suceden sin texto. Los doce cuerpos en escena sólo realizan acciones con los brazos, abrazan, recogen, hablan a media voz y se preguntan suavemente ¿quién soy? Acciones significativas, que con gestos narran una anécdota. Poco a poco, estas acciones pasan a ser más grandes e involucran cada vez más al cuerpo.

Aquí es necesario hacer una aclaración de la importancia que tendrán ciertas acciones a lo largo de la puesta en escena. Reconoceré a estas secuencias de movimiento como “actos performativos”, según Fischer Lichte, ya que en ellos se encuentran acciones corporizadas y producidas por los intérpretes que “generan una identidad” (2011, 54). Estas secuencias, serán el germen de cada escena más adelante. Cada intérprete coloca en ellas textos y acciones autobiográficas, menciona en entrevista el actor Omar B. Betancourt (2016).

De la misma forma estos *actos performativos* otorgarán contundencia a los cuerpos que, sin expresar un texto, expresan una situación, ya que reflejan una personalidad. La música que inunda el escenario nos introduce a una atmósfera que compartimos con los intérpretes en escena. Los cuerpos se reconocen y una fuerte marea de energía inunda el escenario, algunos corren, otros brincan, saltan sobre otros cuerpos, se encuentran y tropiezan.

Los cuerpos en escena van vestidos con atuendos contemporáneos que corresponden a su edad. Hay cinco cuerpos femeninos y siete masculinos. Con el torbellino de energía, los cuerpos femeninos se lanzan a los cuerpos masculinos, abrazándolos tan fuertemente que parecieran no verse desde hace años, un gesto de arrebato que, al culminar en un abrazo, sugiere amor, deseo, cariño y pasión. Poco a poco bajan, se alejan y la acción se repite. Quedan seis cuerpos en escena, tres femeninos y tres masculinos repitiendo la misma acción.

El grupo se presenta, y de aquí en adelante, cada uno tomará su turno para narrar. Desde la palabra, el gesto, acciones y varios dispositivos más, expondrán estos *actos performativos*. La pieza se divide en escenas que cada intérprete protagoniza con un testimonio autobiográfico. Frente a una au-

diencia de más o menos cincuenta personas, estos jóvenes actores expresan un episodio no grato que hace referencia a la pérdida de estos *loops* (lazos). Ellos exponen sus miedos, dudas, dolores, penas y cargas, que en varias ocasiones vienen de fuera, de otra persona, y el dolor recae en ellos.

En cada escena el cuerpo de los actores es el vehículo por el cual se expresa el rompimiento emocional. Respecto a esto, Taylor nos dice: “El cuerpo, por ejemplo, materia prima del arte del performance, no es un espacio neutro o transparente; el cuerpo humano se vive de forma intensamente personal (mi cuerpo)” (2011, 12). Aclaración que nos ayuda a dimensionar las capacidades expresivas que generan estos cuerpos para afirmarse dentro de su testimonio autobiográfico.

La mayoría de las narraciones apuntan a la sensación y a lo que les incomoda. Los datos precisos no son necesarios, no es una explicación literal. Se refieren a un tú, un él, un ella, y otro ser, una situación, algún lugar y raramente los nombran. Mientras uno narra, el resto de los ejecutantes está en el espacio para apoyar la acción o la imagen de la escena.

“En el recuerdo verbalizado, el cuerpo no es suplantado, no es representado, y su singularidad no es puesta en duda ni sometida a principios estructurantes cerrados” (Sánchez 2015, 314). Lo que nos aclara este autor respecto al recuerdo es que el cuerpo no está lejos de la palabra. Al evocar estas situaciones, los intérpretes no se representan a ellos mismos, son ellos mismos en escena. El cuerpo no se convierte en personaje, el cuerpo vive, el cuerpo siente y el cuerpo expresa, por tanto, el cuerpo es, no representa qué es.

Cada escena es un fragmento de una historia de vida y, al mismo tiempo un fragmento de la composición total de la obra. La narración da pie a una serie de elementos y dispositivos (música, iluminación, composición visual con los cuerpos, proyecciones, uso de escenografía, etcétera) que acompañan al cuerpo y al texto. Dentro de la puesta en escena se observa una clara relación entre los textos y los dispositivos multimedia que acompañan a los ejecutantes en sus narraciones.

Por ejemplo: Un joven le rapea a la luna. Le reclama haberle quitado a su padre, a su madre pero al mismo tiempo se fascina por ella. Le resulta malvada, y también le maravilla su luz, su grandeza. Antes de que el joven comience con su texto, aparece en una pared de la caja negra, un círculo de luz que alude a la luna llena. El intérprete (Romanni Villicaña) comienza su texto y empiezan a aparecer más lunas en las paredes, él intenta alcanzarlas. Sin que el espectador se lo espere, el actor sube del lado derecho

del escenario, por un tubo vertical superior pegado a la pared que es parte de la parrilla de iluminación. Desde ese lugar continúa rapeando y disfrutando su cercanía con la luna, ya que al encontrarse elevado pareciera que está en medio de ella. Termina su texto, perdonando y admirando la luna. Cuando baja del tubo sus compañeros están ahí, y con gestos expresan su apoyo, lo reciben.

El intérprete realiza en escena una metamorfosis, al expresar emociones que resultan muy honestas, su cuerpo, su voz y sus acciones cambian de la forma que inició a la que termina. Y con esta acción lava un poco el resentimiento que sentía por la luna. Esta escena es apoyada por el rapeo, la iluminación que alude a varias lunas y la música. Las dimensiones del espacio y el apoyo visual nos transportan a otro espacio.

Cuando Villicaña termina la escena, su cuerpo parece claramente afectado por el testimonio que nos acaba de compartir. Respecto a esto, Sánchez nos dice: “la voz y el relato no constituyen el único procedimiento para la manifestación de “memorias vivas”. También las imágenes pueden resistir la representación y ofrecerse a un ejercicio de memoria corporal” (2015, 314).

Estos intérpretes ofrecen un testimonio en ocasiones, pero en otras es muy poco el texto que acompaña al cuerpo, manifestando esta *memoria viva* a través de la corporización de la situación. En ciertas escenas, como la que describiré a continuación, son los *actos performativos* las que guían la historia.

Ella tiene el cabello largo y ondulado. La escena comienza con una chica (Ariana Candela) y un chico (Romanni Villicaña) hablando en el centro del escenario, él sostiene a la chica por los hombros. Villicaña le pregunta a ella —“¿Puedo entrar a tu casa?” y la chica le contesta —“No”. Repite varias veces la misma pregunta subiendo de tono cada vez; sin embargo, siempre es la misma respuesta. Frustrado, la suelta y se va. Otro chico llega y pregunta de nuevo —“¿Puedo entrar a tu casa?” y ella accede. Él pasa al fondo del escenario a pararse de espalda al público. Después llega otro chico que hace la misma pregunta y ella acepta, pasan otro, otra, otros. La chica permite que el resto de los intérpretes entren a su casa uno por uno, pero al entrar, agreden su cuerpo, la jalaran, la empujan, le jalaran el cabello, ella trata de sortearlos uno a uno. Con los cuerpos más grandes se sube en ellos, se desplaza por sus hombros y cae en brazos del que sigue. Claramente perturbada al final de la escena, expresa su frustración por haber accedido en todas las ocasiones.

Las memorias de los cuerpos son afectados por las experiencias nos dice Sánchez (2015, 313). En esta puesta en escena, mientras transcurren los episodios, podemos ver la importancia que el cuerpo adquiere. La directora y los intérpretes acentúan en el trabajo corporal un lenguaje mismo, que no necesita la palabra para narrar, pero que apoya al texto cuando es necesario.

El ojo de la directora apunta al aprovechamiento de todas las habilidades de los creadores escénicos. En ese aspecto no sólo es útil el cuerpo, sino también la voz, el canto, o la ejecución de un instrumento. Como mencionamos anteriormente, cada escena es apoyada por algún dispositivo escénico: música, canto, iluminación, proyección, elementos escenográficos o atmosfera multimedia, de igual forma por alguna disciplina complementaria. Así, vemos cuerpos que cantan, que bailan, que hacen música o que rapean.

En cada escena Vivian Cruz apuesta por la creación de espacios que enmarquen la acción. La interdisciplina está presente en la mayor parte de la obra. Las exploraciones escénicas son visuales, musicales y de movimiento. La multimedia es una herramienta importante que crea estos espacios, que potencia los cuerpos y nos trasporta de un lugar a otro.

Una escena que tiene un evidente cambio dimensional es la que protagoniza Diego Ávila, que toca un violín. Comienza caminando desde la esquina superior izquierda del escenario, haciendo una diagonal hacia la esquina inferior derecha, narrando un texto sobre la tragedia de la soledad. Al final de esa caminata toma su violín y ejecuta una melodía. Entonces unas proyecciones de colores comienzan a aparecer en las paredes, la pieza musical transcurre y, del fondo de la esquina derecha del escenario, se aproxima un gran plástico transparente que inunda el escenario. Las imágenes comienzan a cambiar y ahora no sólo son colores en las paredes. Se dibuja un universo, estrellas e infinito se proyectan sobre los muros y el plástico. Con la potencia de la imagen, el movimiento del lienzo transparente y la música, parece que la escena nos ha transportado a otro universo fuera de la caja negra. Observamos maravillados la potencia del espacio proyectado en la pared.

Este es un ejemplo de la capacidad y diálogo interdisciplinario que se percibe en escena. Como menciona Diéguez, cada vez más se realizan espectáculos que no caben dentro de los cánones parcelarios de una sola disciplina (2014, 23). Este trabajo es resultado de una colaboración estética en la creación visual, donde pareciera que se producen instalaciones plásticas que por sí solas podrían ser una pieza artística.

LOOP, Microcosmos humano es una obra escénica que se ajusta a la definición de *escenarios liminales*. Este concepto tiene características particulares, algunas de ellas son las siguientes: “menos peso en el discurso verbal, desestructuración de la fábula, cambios radicales en la noción psicologista del personaje, ruptura con el principio de mimesis y con el realismo decimonónico, y una acentuada preponderancia de lo corporal y de lo vivencial” (Diéguez 2014, 22). Como podemos observar, a lo largo de este texto hemos abordado algunos de estos puntos, desarrollando las ideas que apoyan esta definición.

La interdisciplina de *LOOP* se puede apreciar en la poética de la obra. Sin embargo, las colaboraciones disciplinares abarcan otros universos. La directora tiene dentro de su capital cultural dos lenguajes escénicos que domina: la danza y el teatro. Esto es patente dentro la obra, ya que el cuerpo de los ejecutantes interpreta el movimiento armónicamente en el espacio. De la misma forma desarrollan secuencias que colocan a los cuerpos como certeza del camino vivido.

Al concluir su turno sobre los testimonios que guían la estructura dramática, es obvia la transformación de los cuerpos. Cansados, emotivos y transformados, recuerdan un poco de sus cuatro años viajando juntos. Recuerdan el camino andado y se alegran de estar ahí. Los doce cuerpos han convivido todo ese tiempo y la estima es evidente.

Como público los acompañamos por un episodio de su vida que los hace ser lo que son hoy. Sin embargo, a partir de sus cuerpos, sus emociones y las relaciones que describen, pareciera que los conocemos mucho más profundamente. Ellos comienzan el viaje para preguntarse quiénes son. Pero terminamos observando juntos qué es lo que nos hace ser nosotros, ser humanos.

Estos doce cuerpos nos recuerdan que en ocasiones lo más difícil es lo que más nos define. Nos muestran lo fácil que es perder esos lazos con los que nacemos. De la misma forma, nos muestran el microcosmos que cada día construimos, que está ahí, que nos relaciona y comunica. Pero sobre todo, nos hablan de cómo no desconectar esos lazos.

Vivian Cruz apuesta sobre la experiencia escénica significativa y este es un ejemplo muy claro de esta inquietud. Estos jóvenes exploran la escena desde muchos lugares, pero también se exploran ellos mismos. Una dirección adecuada, frente al proceso creativo y frente a la escena, conjuga un espectáculo que nos conduce por tránsitos de emociones, a partir de dispositivos visuales, sonoros y cinéticos.

Para cerrar la pieza cada uno de los intérpretes se reconcilia con la parte que los estremeció. A partir de un texto final, se liberan de aquello que les hizo daño y se liberan a ellos mismos. Concluyen esta obra encontrándose y aceptándose como seres imperfectos, pero unidos. Así, terminan un viaje de cuatro años, que recorrieron juntos, pero que encuentran solos.

Fecha de representación 4 de diciembre de 2016. Caja negra del Centro Universitario de Teatro en Ciudad Universitaria. Ciudad de México.

Bibliografía

- Betancourt, Omar. Entrevista por *e-mail*. 12 de diciembre de 2016. Archivo de texto.
- Cruz, Vivian. Entrevista en vivo. 24 de noviembre de 2016. Archivo de audio.
- Diéguez, Ileana. 2014. *Escenarios liminales*. México: Paso de Gato.
- Fediuk, Elka y Antonio Prieto. 2016. "Introducción. En torno al cuerpo y a su realización escénica" en *Corporalidades escénicas*, eds. Elka Fediuk y Antonio Prieto. Xalapa: Universidad Veracruzana, pp. 9-26.
- Fischer Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Sánchez, José Antonio. 2015. *Ética y representación*. México: Paso de Gato.
- Taylor, Diana. 2011. "Introducción. Performance, teoría y práctica" en *Estudios avanzados del performance*, eds. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-30.