



En la carne propia de la realidad

In the flesh of reality

Helena Braunštajn*

Resumen

A partir de un texto compuesto por 'fragmentos dispersos', la autora busca realizar un acercamiento a conceptos y nociones sobre el teatro, de los cuales se han olvidado sus rugosidades, aristas y opacidades. Pone especial atención en el colectivo teatral Rimini Protokoll, y las conexiones que este hace entre la creación teatral y otros ámbitos artísticos, la realidad, el documento, el testimonio, la verdad, el desastre, el compromiso y la memoria.

Palabras clave: Rimini Protokoll, relación teatro-realidad, escenificación de la vida cotidiana, teatralización, visibilidad de historias particulares.

Abstract

From a text composed of 'scattered fragments', the author approaches concepts and notions about some theatre's ridges, edges, and opacities which have been forgotten. It pays special attention to the theater collective Rimini Protokoll and the connections established between theater creation and other artistic fields by the use of reality, documentation, testimony, truth, disaster, commitment and memory.

Key words: Rimini Protokoll, relationship-reality theater, staging of everyday life, dramatization, visibility histories.

* Curadora independiente, México.
Correo electrónico: braunstajnhelena@gmail.com

Primera vista: cuando Marx mancha tu biografía

El escenario con unos libreros repletos, 2 pantallas y un gran pizarrón. Además, un jarrón con claveles rojos, una escalera, unos taburetes, una máquina tragamonedas de los bares y un busto de Marx -inconfundible-. Luces rojas y azules. Se suceden ahí diferentes personajes y la única conexión entre ellos es un libro. Un libro demasiado grueso, dicen los autores, que además de ser una crítica económica y política, el fundamento teórico de la gran revolución y la partida de las posteriores tergiversaciones ideológicas, también es un texto dramático. Pero, en términos estrictos, no el texto de Marx, sino cada uno de los ejemplares del libro que poseen los ocho personajes, que sobre la base del mismo escrito, contienen distintos subrayados, anotaciones, párrafos tachados o manchados. Las escrituras de la vida real, de su propia biografía sobrepuesta a los célebres pasajes de *El Capital*. Entonces, se pone a la escena el fundamental y fundante texto de *El Capital*, pero no según cómo lo interpretan los directores o cómo lo podrían leer y dramatizar los actores profesionales. La pregunta aquí es por las personas quienes lo leyeron y desde qué lugar o posición; por la función que ha desempeñado en las transformaciones personales y sociales; y también, por los bandos políticos o científicos que recurren a él -ahora los empresarios leen más a Marx que los intelectuales de izquierda. Los actores son las personas que interpretan su propia vida, sus experiencias íntimas envueltas en discursos y derivas ideológicas; los que sintieron la marca al rojo vivo de las lecturas más extravagantes de Marx. En la escena se suceden las recreaciones, por ejemplo, de un comunista alemán exiliado a China, ahora empresario fracasado; el profesor de economía de un instituto cerrado; el director de cine ruso acusado de disidencia; un ex adicto ahora instructor de autoayuda, el operador de un *call center* quien lee *El Capital* en una edición de 12 volúmenes en braille; el biógrafo de un estafador famoso. Por la diversidad de historias y enfoques entrecruzados, la representación teatral oscila entre la teoría económica dura hasta la caricaturización de las prácticas del consumo, desde las fatales casualidades hasta la estafa, el juego y sus adicciones. La línea dramática conductora es una de las nociones claves de la obra de Marx: el ser humano como mercancía; en este caso, una mercancía producto de las transacciones económicas y laborales y, sobre todo, ideológicas y políticas.

Ficha técnica:

Título: Karl Marx. Capital Tomo 1 -Karl Marx: Das Kapital, Erster Band-¹

Estreno: 4.11.2006, Schauspielhaus, Düsseldorfer, Alemania

Dirección: Rimini-Protokoll -Helgard Haug/Daniel Wetzel-

La verdad del documento

La metodología de trabajo de Rimini Protokoll consiste en una indagación por el material de la vida real y su posterior organización y escenificación. La investigación resulta en una composición de informes sobre experiencias de ciertas personas seleccionadas, llamadas 'expertos'. Los informes -testimonios, confesiones o documentos se conjugan o confrontan durante los ensayos y se elaboran unas secuencias flexibles. En el proceso, los expertos -actores no profesionales que se interpretan a sí mismos- funcionan como co-directores y co-dramaturgos. El propósito es examinar distintas facetas o fragmentos de la realidad y mediante su teatralización, instalación, transmisiones radiofónicas u otros medios y soportes, involucrar en la labor teatral a los artífices de la vida cotidiana, dando visibilidad -relevancia, significado- a sus historias particulares. Y claro, puedo prescindir en este punto de mencionar el desgastado pensamiento sobre lo borroso de la frontera teatro-realidad, puesto que aquí nada es borroso, aunque no deje de provocarme algunas preguntas inquietantes.

Testimonios y confesiones, entrevistas, documentos y pruebas, historias íntimas mínimas. La realidad rebosa paisajes motivadores para el arte: desastres, genocidios, guerras, problemas sociales, pobreza y humillaciones, terrorismo, enfermedades. El teatro, pero también, el cine y todo tipo de artes visuales, están indagando por los archivos, revisando los documentos, registrando las experiencias propias y ajenas. Todos estamos seducidos por las historias reales emergidas directamente de este nuestro mundo desafortunado. El hueso desnudo y la sangre

¹ Más datos, imágenes y reseñas sobre la obra en la página de Rimini Protokoll: http://www.rimini-protokoll.de/website/en/project_92.html El tráiler de la obra en: <http://www.youtube.com/watch?v=8f7nhccqhs>



liberada de las venas, la desnudez radical, desde siempre nos han deslumbrado; las hogueras en las plazas públicas siempre han sido un espectáculo sin comparación, de la misma manera que es espectacular una lágrima deslizándose sobre la mejilla en *close up* o una panorámica del paisaje devastado.

Un lugar común: todas las vidas encierran un drama que hay que descubrir y poner a la escena. Lo hacen los periodistas, los medios de comunicación masiva, los historiadores, las artes. Y todos tienen una justificación: hay que señalar la injusticia, mostrar la lucha, identificar el sufrimiento y extinguirlo, abrir la discusión, tener la responsabilidad, conocer la verdad, etcétera. Por estas razones y, tal vez por algunas más, se dice que el arte y en este caso, el teatro, que usa los documentos y testimonios como su materia prima, que trabaja con la 'realidad', está comprometido política y socialmente. El compromiso: un tema espinoso.

Hablando sin rodeos, el documento pretende funcionar como criterio de verdad, y por tanto, es un especial ingrediente afectivo, porque comprueba lo que ha sucedido realmente. Desde 'el horizonte post', preguntar por la verdad no está de moda, ya que, de alguna manera amenazante, nos hace ecos de la verdad hegemónica, unilateral, impuesta; aquella verdad que huele a las religiones, colonizaciones y dictaduras. Ahora se sabe que la verdad no es neutral -se diría, universal-: no tiene carácter atemporal, no es apolítica y mucho menos objetiva; tampoco es independiente respecto a los contextos e individuos que la están pensando. Es un problema de la práctica del lenguaje, de las jerarquías, del poder. La verdad escrita, discursiva, anecdótica no es la verdad con marca al rojo vivo; tarde o temprano, alguien saldrá a desmentirla, abolirla, burlarse de ella. Me acuerdo del proyecto artístico de Mireia Sallarès que consistía en una serie de acciones e intervenciones, guiadas por la pregunta sobre la verdad.² Con este propósito, la artista viajó de Barcelona a Caracas donde entrevistó a filósofos, psicoanalistas, periodistas, militantes comunistas,

guerrilleros, teóricos de arte, curas, poetas, taxistas. Paralelamente, diseñó un monumento fragmentado a la verdad, cuyas placas de mármol esparció en distintas locaciones de la ciudad: en el cementerio, frente a la fábrica de las *Miss Universo*, en los barrios populares, en las avenidas, en la universidad, etcétera. En cada uno de estos lugares dejó instalada en el suelo una placa con la inscripción: 'A la verdad (se escapó desnuda). Monumento fragmentado. Caracas 2011'. La intervención urbana incluyó la colaboración de periodistas y fotógrafos venezolanos, quienes hicieron crónicas relativas a la vida de este nuevo monumento. Finalmente, la investigación sobre la noción de la verdad y sus efectos en un contexto específico, reveló muchas incomodidades, peligros, desacuerdos y disputas politizadas o idealizadas y, algunas veces, burlas y descréditos por lo impopular del tema.

La verdad no está de moda, pero, paradójicamente, la práctica de utilizar los documentos, las pruebas y los testimonios como la materia prima del arte, es la última tendencia -como es sabido, existe desde hace mucho-. Pero en el fondo, cuando de documentos se trata ¿de qué estamos hablando si no de la necesidad de conocer y demostrar la verdad? He aquí el primer problema: cualquier texto u objeto que funciona como documento ha sido elaborado -y tal vez, re-elaborado- en ciertas circunstancias, desde un cierto horizonte de comprensión y desde muy variadas intenciones a corto o a largo plazo; necesariamente está en relación con otros tantos -presentes o extraviados-, por lo que está sujeto a las interpretaciones. Siempre faltarán algunas piezas para completar la verdad, pero mientras, a partir de lo que tenemos, haremos la ilusión de la misma.

Es contradictorio el estatus actual del documento en la época en la que más que nunca sabemos lo manipulable que es la fabricación de pruebas, las facilidades técnicas de borrar, añadir, cambiar color o acentuar el contraste. Por un lado sabemos, conocemos y hasta practicamos todo esto, y por el otro, depositamos nuestra fe en el documento como criterio máspreciado de la verdad. Recuerdo la ocasión cuando la artista Helena Fernández-Cavada presentó en el evento inaugural de su exposición únicamente un catálogo de la misma, mientras en el espacio galerístico tan sólo quedaban un mueble con los dibujos guardados y

² *Se escapó desnuda. Un proyecto sobre la verdad. Caracas 2011-2012* es un proyecto conformado por una serie de fotografías, un video y audio de las entrevistas; 12 placas de mármol blanco grabadas digitalmente; un periódico con 12 crónicas periodísticas, mapas, ubicaciones, citas, imágenes urbanas.

una que otra obra todavía colgada o desmontada.³ Para el público, la exposición solamente existía en el catálogo que hacía registro en imágenes de dibujos, fotografías, *collage*, serigrafías, y también en la dinámica de los accesorios expositivos como invitaciones, inauguración y brindis. Lo que el espectador encontraba, era la organización del lugar de una ‘ya no exposición’, que se vislumbraba sólo a partir de sus huellas y relatos incompletos en los bocetos, los textos sobre la exposición, las obras guardadas y los juegos efectuados. En la escena estaba montada la marca de un suceso, y éste, ya se había ido. En esta inversión de reglas del juego –una importante crítica a las dinámicas del mundo del arte-, el catálogo funcionaba como un documento dotado de un especial poder para avalar la existencia pasada de una exposición (lo que normalmente ocurre), aunque nadie la había visto y experimentado. Probablemente el público lo haya creído, puesto que el registro del libro no puede ‘mentir’.

Segunda vista: cuando desaparece tu país

Durante los turbulentos años de la desarticulación yugoslava, después de la independización de una de sus repúblicas -Eslovenia en 1991-, las personas que residían en este territorio, pero que eran originarias de otras partes del país moribundo, habían perdido el derecho de residencia permanente por no poder cumplir con los requisitos de ciudadanía eslovena en un plazo de seis meses. En un ejercicio de poder del nuevo estado soberano, 25.671 personas fueron borradas del registro de población, hecho que los arrojó a una situación de incertidumbre, propia de los indocumentados, y que significó la pérdida de derechos políticos, económicos y sociales para ellos. Han pasado más de 20 años y la reparación de la injusticia respecto a ‘los borrados’ todavía no ha sido llevada a cabo en su totalidad, a pesar de las múltiples iniciativas y presiones locales e internacionales. Parecía que Eslovenia era el único país de esos territorios que había logrado una independencia no violenta, sin pasar por las matanzas masivas y ríos de refugiados. Sin

embargo, lo que había sucedido ahí, era una limpieza étnica también, que a diferencia de Serbia, Croacia o Bosnia, donde se practicó una limpieza mediante el exterminio, en Eslovenia se realizó mediante las medidas administrativas.

Este suceso -injusticia, trasgresión- de la historia reciente es el trasfondo de la obra teatral 25.671, que no pretende una postura conciliadora mediante una mera descripción de los hechos, sino la provocación directa para el público y las autoridades. Los comentarios y testimonios recopilados en las páginas web dedicadas a la problemática, son dichos por los actores en la escena, quienes ‘toman’ el lugar de los afectados, pero también transmiten diversos comentarios de los terceros, que muchas veces y todavía, están impregnados de chovinismo y odio. Los intérpretes incorporan a la obra sus propias reflexiones sobre la responsabilidad colectiva en la ‘limpieza étnica blanda’ de un estado que se había fundado a partir de violación de leyes y derechos humanos. Es necesario que la sociedad se responsabilice al respecto -dice el director-, quien con esta puesta en escena aspira a la apertura de discusión sobre la reparación de daños que le concierne a las instituciones. Las largas reflexiones incómodas para las conciencias tranquilas, la exposición de testimonios y registros y algunos repentinos ataques verbales al público, más que perseguir ciertos resultados estéticos y formales, intentan involucrar no sólo el cuerpo y la conciencia particulares del actor o el espectador, sino el cuerpo/conciencia del colectivo. Aquí el público teatral se entiende como un fragmento de esta articulación ideológica densa, cristalizada mediante unos afectos inducidos y sometida por tiempos prolongados a una educación de aletargamiento.

En su minucioso y, de muchas maneras, teatral estudio sobre las masas Canetti había dedicado numerosos pasajes al análisis de las características del público cultural; en algún punto decía: “Porque visto con frialdad, hay pocos fenómenos en nuestra vida cultural que sean tan sorprendentes como el público de concierto (...) Tan sólo de la intensidad del aplauso puede deducirse cuánta masa se ha llegado a ser” (Canetti, 2010: 36). La finalización del estreno de 25.671, por supuesto, fue coronada y alagada con un gran aplauso, que considero de mal gusto y de un condicionamiento extremo.

³ *Muy pronto será tarde* de Helena Fernández-Cavada se presentó en la galería Desiré Saint Phalle en la Ciudad de México.



Datos técnicos:

Título: 26.671⁴

Estreno: 21/3/ 2013, Prešernovo Gledališče, Kranj

Dirección: Oliver Frlić

Dramaturgia: Marinka Poštrak y Oliver Frlić

El anecdotario de las falsificaciones

Recuerdo un testimonio expuesto en la obra teatral de Frlić: una mujer contaba su lamentable y absurda situación de indocumentada en su propio país. Ella había presentado la solicitud para la nacionalidad eslovena, puesto que ahí residía en aquel momento, pero le fue imposible conseguir su acta de nacimiento original. Los Balcanes estaban en plena guerra y el viaje a su poblado natal, fuera de Eslovenia, no se podía hacer. La oficinista, programada para cumplir ciegamente los procedimientos, le apuntó en un pedazo de papel el documento faltante, sin entrar en mayor conversación. Muchos años después, este papel insignificante se convirtió en el documento clave para que a la afectada se le aprobara la estancia legal. Le sirvió para demostrar que había intentado legalizar su estado en las fechas marcadas y que justo éstos eran los años de conflictos bélicos y, por tanto, de viajes obstaculizados. Las autoridades eslovenas ya estaban bajo los reflectores acusatorios por las arbitrariedades cometidas en los años 90 y tuvieron que validar el ‘documento’. Lo paradójico es que, en las situaciones de una cínica manipulación de las verdades, hasta un pedazo de papel con algo anotado, se puede transformar en un único criterio de verdad. A veces, así se hacen los documentos. Y me apropio de la paradoja recordando que todavía hace unos años, yo también viajaba con un pasaporte con el nombre de un país que había dejado de existir; el documento no vencido me representaba legítimamente como ciudadana de un país vencido.

Cuando a lo contado añadimos los archivos, de los que siempre se espera algún tipo de revelación, sobre todo en los regímenes de dictaduras y

atrocidades, la situación se vuelve todavía más animada. Solamente un ejemplo: el caso del escritor checo, Kundera, cuyo nombre apareció de pronto en los archivos policiales abiertos y revisados por los ejecutores de los ajustes con el orden socialista. Claramente decía un documento que Milan Kundera estaba vinculado a los espionajes practicados por las autoridades represivas, supuestamente por haber delatado a un compatriota que, a causa de este acto, había pasado 14 años en los campos de trabajo forzado. La manipulación y las falsificaciones que sufrían los intelectuales por parte de los regímenes del bloque soviético eran similares en Praga, Moscú o Berlín Oriental, recordemos los archivos del *Ministerium für Staatssicherheit* (Stasi). Probablemente el caso del escritor checo era similar a muchos otros personajes destacados que sobrevivieron el terror estalinista. Por supuesto, el escritor checo lo negó todo,⁵ pero eso no impidió el surgimiento de una gran puesta en escena de los medios, donde todos participaban en la discusión sobre el villano/héroe Kundera.

Tercera vista: cómo decir la verdad

Las seis horas de duración de la obra comenzaban con un monólogo de Yolanda quien decía “yo no soy una comediente...” Ella no era actriz, sino testigo. El largo testimonio en el que se intercalaban las palabra, el llanto contenido y unas lágrimas súbitas, fue sucedido por las declaraciones de ruandeses desde las pantallas de video, interpretaciones actorales y musicales, una conferencia sobre el colonialismo en África y el papel que jugaron la iglesia y los gobiernos belga y francés en la división entre etnias de Ruanda. La obra teatral *Ruanda 94*, de la compañía belga Le Groupov y su director Jacques Delcuvellerie, tenía la intención de llevar a cabo una reparación teatral simbólica de los ausentes y los sobrevivientes, ambos víctimas del genocidio de la población *tutsi* en este país. Interpretado por una veintena de actores, músicos y cantantes, el espectáculo también puso bajo los reflectores, aunque no de una manera directa, el célebre texto *Las cinco*

⁴ Trailer de la obra en: http://www.youtube.com/watch?v=_PsdERHfGIM

⁵ Sobre este escándalo sucedido en 2008, se puede consultar la amplia cobertura que le dieron los medios a este caso. Por ejemplo, diversos artículos de *El país*. http://elpais.com/diario/2008/10/26/cultura/1224972001_850215.html

dificultades para decir la verdad de Brecht. La cinta documental de Marie-France Collard recogió la experiencia de las representaciones en Ruanda que, por el contexto henchido de un dolor todavía fresco, fueron muy distintas a las funciones que se realizaron en diversos lugares de Europa.

“Escribir la verdad es luchar contra la mentira, pero la verdad no debe ser algo general, elevado y ambiguo, pues son estas las brechas por las que se desliza la mentira” (Brecht, 1934). Para Brecht, la verdad necesita ser algo preciso; en un principio todo podría parecer importante porque el tratamiento artístico justo consiste en dar importancia a algo; sin embargo, la verdad debe ser fecunda, en el sentido de poder transformarse en acción. Siguiendo estas líneas, ya muchas veces analizadas, discutidas, realizadas o desaprobadas, la actual incursión de los cuerpos reales y los contextos en que ocurre lo desastroso a los escenarios teatrales, al abandonar los procedimientos decorativos y cosméticos, pretende una incidencia en lo real con los actos efectivos. Aunque quede claro que lo real es irreducible a forma, esto no impide la posibilidad de conocer múltiples fragmentos de la realidad y en un momento estratégico intervenir en ella. E incluso, los excesos realistas a veces intentan estar en el acontecimiento. Hay quienes proponen desplazar la idea de compromiso, que es una forma moral, por una manera de estar en lo real físicamente, mediante la implicación: implicarse, es decir, vivir el contexto en carne propia, dejarse afectar, herir y a partir de este posicionamiento, generar proyectos no representacionales, sino relacionales. Lo relacional: la controversia digna para otro ensayo a parte.

Datos técnicos:

Título: *Ruanda 94* (Rwanda 94)⁶

Estreno: 1999, Théâtre de la Place, Lieja Bélgica

Dirección: Jacques Delcuvellerie y Le Groupov

⁶ Más información sobre la obra en la página de Le Groupov: <http://www.groupov.be/index.php/spectacles/show/id/9> El documental *Ruanda 94. A travers nous l'humanité* en: http://www.dailymotion.com/relevance/search/rwanda+94+groupov/video/x39kk8_a-travers-nous-lhumanite_news

El desastre y su consumo

“Mirar a los astros del cielo es con-siderar. De-siderar es anhelar, pedir a las estrellas, desear” (Braunstein, 2012: 65). Un profundo y originario considerar es examinar los astros en busca de agujeros; mientras el desear es dirigir los ojos hacia el firmamento pidiéndole prodigios. ¿Y qué pasa cuando se pierde el cielo, el horizonte último hacia donde llega la mirada? Porque detener la vista en un punto lejano, es tener un límite y un referente existencial (no de cultura, nacionalidad, etnia, raza) dentro de la inmensidad angustiante. Perder el cielo es el ‘desastre’. Desastre: sin estrellas y por extensión, sin cielo, sin futuro. La condición de des-terra, es un estado temporal de todos los que no somos árboles, sino seres errantes, con pies y deseos que nos llevan a otras patrias. Pero dejar de tener el cielo: ¡desastre! Al respecto dice Braunstein:

No hay discurso del desastre o acerca de él porque el desastre es la supresión de la secuencia diacrónica de las palabras que es la esencia de todo discurso (...) la palabra, hecha aullido, que no puede escucharse. (...) La anécdota, el pathos, lo patético son (casi) incompatibles con la escritura del desastre (Braunstein, 2012: 76 y 69).

El acontecimiento extremo de la pérdida del cielo elimina las dimensiones temporales y no tiene una estructura dramática; de ahí lo dudoso de las escenificaciones de Hollywood y de las notas de prensa. De ahí lo problemático de las reconstrucciones visuales, por ejemplo, del genocidio en Ruanda por parte de los medios occidentales y tal vez, de algunas obras artísticas que se basan en los primeros. Y más extraños e incalificables los viajes turísticos a las zonas de desastre, que tienen su dramaturgia y ‘comodidades’ para consumir a gusto los infortunios y las calamidades de este planeta tierra. El desastre no puede generar sentido alguno; solamente se le puede añadir *a posteriori* una historia fragmentada, un relato discontinuo, un mosaico de testimonios y ponerlos a la escena. Lo que no es poco, pero hay que saber con qué propósito.

En la obra artística titulada *Decaimiento alfa VII: borrar recuerdos*, Shinpei Takeda dibujó las gráficas de ondas sonoras resultantes de las entrevistas con los sobrevivientes de Hiroshima y Nagasaki, en las paredes, el techo y el suelo de un gran cubo blanco (Takeda, 2012). La caligrafía y los



espectrogramas, aunque se originan en unos testimonios, ya no narran nada, no hay palabras, frases ni confesiones; solamente un aullido visual.

El secreto del testimonio

El testigo relata su experiencia en primera persona -él ha estado ahí, ha presenciado, ha sufrido- en tiempo pretérito, pero lo narra aquí y ahora; es una verdad subjetiva y parcial, nada de universal, mucho menos comprobable. Pero no por eso, deja de ser importante. *Testis* (en latín, 'testigo') significa, literalmente, un tercero que presencia una situación determinada; es el espectador de un evento, un hecho. Todo espectador teatral es el testigo. El testigo también es *superstes* (en latín, 'nuevo'), el que ha sobrevivido ciertos acontecimientos y por tanto, puede hablar de ellos. Él no narra los sucesos desde la posición del espectador, él mismo lo ha vivido y su supervivencia es, de alguna manera, la prueba fuerte de la verdad que comparte. Sin embargo, el testimonio no queda simplemente en la exposición de una verdad: el acento no está en el contenido, que sin duda, es el motor afectivo importante del testimonio, sino en el compromiso, en la responsabilidad que establece el testigo con lo dicho y con los escuchas. En este sentido, en el testimonio se hace la verdad. Para Derrida, quien ha abordado esta temática desde diversos ángulos y motivaciones, la confesión y el testimonio transmiten la verdad y, sobre todo, la realizan, al operar una transformación personal, es decir, hay una relación (de responsabilidad, de credibilidad) con el otro y con uno mismo. La mujer que narra sus inseguridades migratorias en su propia tierra, en una situación absurda, revela ciertos datos íntimos y realiza una verdad, antes inexistente para los escuchas y, tal vez, de esta manera dicha, con estas palabras, pausas, ritmos, contrastes y emociones, inexistente hasta ahora para su narradora misma.

En el testimonio se hace un pedido de crédito: los que escuchan, necesitan creer, por más increíble o aterrador que sea lo relatado. Es más, según Derrida, se puede testimoniar solamente de lo que no es creíble, lo que reclama a ser aceptado como un acto de fe:

(...) no se puede dar testimonio más que de lo increíble. En todo caso, de lo que solamente puede ser creído, de lo que, tras pasar por alto la prueba, la indicación, la constatación, el saber, apela únicamente a la creencia, por lo tanto a la palabra dada. (...) El mismo orden de la

atestación da testimonio de lo milagroso, de lo creíble increíble: de lo que hay que creer de todos modos, creíble o no (Derrida, 1997: 40).

Aunque el testigo hable en este momento frente a los demás, los hechos que narra ya están ausentes, muertos; puede rememorarlos, verterlos parcialmente en palabras, organizar los recuerdos; por esto, funciona como cuentista y dramaturgo, que consciente o inconscientemente selecciona, resalta lo que considera (necesita, desea) que sea importante, matiza con adjetivos, elabora y dramatiza argumentos. El receptor del testimonio no tiene el acceso a la real experiencia, sino tan solo a su representación, y su acto de fe y su confianza siempre lucharán con la distancia. El testimonio, por un lado transmite y se hace público, y por el otro, inevitablemente permanece secreto, radicalmente retrocede a lo privado.

Cuarta vista: cuando la realidad se vuelve extraña

A Walter Benjamin le inspiraba el teatro de Brecht y le interesaba la estrategia con que los surrealistas recortaban la realidad: seleccionar y aislar las cosas que empezaban a volverse obsoletas y evidenciarlas en los montajes como ruinas de la modernidad, produciendo así un sobresalto, una subversión de las relaciones y dimensiones espacio-temporales. Pensaba que de la misma manera la reflexión filosófico-histórica no podía ser un conocimiento de la totalidad, un avance unidireccional universalista y homogeneizante del desarrollo social, sino una serie de miradas microscópicas a los fragmentos del mundo, y la relación caleidoscópica que se establece entre ellos. "La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen que relampaguea de una vez para siempre, en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado" (Benjamin, 1999: 65). El relámpago de la memoria como imagen instantánea se actualiza en el momento de su comprensión. Es como un acercamiento extremo de la cámara fotográfica que congela y revela distintos detalles, texturas y circunstancias de las cosas: un instante del tiempo actual que condensa la historia entera.

El material que debe ser arrojado al basurero para una historia universalista (fragmentos dispersos, trozos relegados, palabras disipadas, pequeños acontecimientos), es lo que Benjamin quería recuperar. El historiador, el artista, el pensador necesitan articular sus caminatas

entre los escombros donde los vencedores arrojan la memoria de los dominados. El arte no acontece previsible y aisladamente en los museos y los teatros tejiendo un relato lineal de la belleza y el progreso, “no habita en la continuidad del tiempo, sino en sus fragmentos: quiero decir, allí donde lo insólito es transparente como la brisa fresca de una mañana” (Benjamin, 1973: 90). Así, las exposiciones universales, “una combinación de maquinaria tecnológica y galería de arte, cañones militares y moda, negocio y placer, sintetizados en una fascinante experiencia visual” (Benjamin, 1986: 15), las ferias, las bienales, los espectáculos de masas, los escenarios donde se ejerce el poder, son los fragmentos de la quimera contemporánea donde se entremezclan (y son inseparables una de la otra) las concepciones estéticas, políticas, económicas y éticas. Los fragmentos y sus recuerdos relampagueantes, la basura, las ruinas del espectáculo moderno y sus posibilidades de montaje son, para Benjamin, elementos primordiales para la articulación de un conocimiento histórico crítico y comprometido.

En sus espectáculos, Reza Abdoh⁷ proponía reciclar -en el sentido de ‘hacer circular de nuevo’- los fragmentos y los restos de la destrucción; sobreponer diversos materiales documentales y construir una dramaturgia de acumulación y exceso, entretejiendo residuos materiales, corporales y mediáticos. Consideraba la escena como un detonante catártico que necesitaba incidir sobre el cuerpo del espectador bombardeándolo con las pistas sonoras amplificadas al extremo, minando el terreno con textos a veces incomprensibles, acciones y coreografías repetitivas, imágenes, videos y películas de procedencias inciertas. El montaje siempre titubeaba por el pasado y el presente, compaginando los signos de la cultura dominante con las humillaciones de las culturas subyugadas, el subsuelo de tortura, salvajismo, enfermedades y guerra con el brillante y colorido edén del consumismo. Para el público era imposible descifrar y ubicar todos los referentes, es más, los objetos y los documentos textuales, visuales y sonoros, dejaban de tener la identidad, la funcionalidad y el contexto originarios. Y aunque se estaba empleando el material de la ‘vida real’, mediante estos montajes, la realidad se tornaba demasiado extraña, aunque sin dejar de emitir de vez en cuando unas centellas de lo familiar.

Y después de tantas palabras, no he podido decir mucho; al hablar del teatro, hasta cierto punto he funcionado como aquel ‘experto’ de Rimini Protokoll, que siendo un no-actor teatral, está en un terreno ajeno y sin embargo, organiza la escena y narra sus puntos de vista, teorías, y recuerdos. Los fragmentos dispersos y el discurrir fluctuante aquí vertidos, buscan hacer un *close up* de algunos conceptos y nociones empleados tantas veces que hemos olvidado la vista a sus rugosidades, aristas y opacidades. También, ‘poner en negrita’ algunas conexiones entre la creación teatral y otros ámbitos artísticos. La realidad, el documento, el testimonio, la verdad, el desastre, el compromiso y la memoria dan mucho más de qué hablar. Por otro lado, siguiendo la labor del ‘experto’, he disfrutado enormemente sumergirme, bucear en la corriente anecdótica; y como espectadora teatral atenta, hacer mi acto de fe a lo que me han contado.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1973) “Historia y coleccionismo” en *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid.
- Benjamin, Walter (1986) *Reflections. Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Schocken Books, Nueva York.
- Benjamin, Walter (1999) “Tesis de la filosofía de la historia” en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México.
- Braunstein, Néstor (2012) *La memoria del uno y la memoria del otro. Inconsciente e historia*, Siglo XXI Editores, México.
- Brecht, Bertolt (1934) *Las cinco dificultades para decir la verdad*. Versión electrónica del texto de en la Biblioteca de la Unión de Juventudes Comunistas de España, <http://archivo.juventudes.org/>
- Canetti, Elias (2010) *Masa y poder*, Editorial Alianza, Madrid.
- Derrida, Jacques (1997) *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Manantial, Buenos Aires.
- Takeda, Shinpei (2012) *La galería TjinChina*, sin datos.

⁷ Una investigación vasta sobre el trabajo y la vida del director teatral iraní-norteamericano se puede consultar en *Daniel Mufson Home Page*, Reza Abdoh, <http://danielmufson.com/the-abdoh-files/>