



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en C. Eduardo Gasca Pliego
RECTOR

M. A. S. S. Felipe González Solano
SECRETARIO DE DOCENCIA

Dr. en Fil. Sergio Franco Maass
SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN
Y ESTUDIOS AVANZADOS

Dr. en C. Pol. Manuel Hernández Luna
SECRETARIO DE RECTORÍA

M. en A. E. Georgina María Arredondo Ayala
SECRETARIA DE DIFUSIÓN CULTURAL

M. en A. Ed. Yolanda E. Ballesteros Senties
SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y VINCULACIÓN

Dr. en C. Jaime Nicolás Jaramillo Paniagua
SECRETARIO DE ADMINISTRACIÓN

Dr. en Ing. Roberto Franco Plata
SECRETARIO DE PLANEACIÓN
Y DESARROLLO INSTITUCIONAL

Dr. en D. Hiram Raúl Piña Libien
ABOGADO GENERAL

Lic. en Com. Juan Portilla Estrada
DIRECTOR GENERAL
DE COMUNICACIÓN UNIVERSITARIA

C. P. Ignacio Gutiérrez Padilla
CONTRALOR UNIVERSITARIO

Profr. Inocente Peñaloza García
CRONISTA





el **ornitorrinco** tachado

ARCHIVOS UNIVERSITARIOS DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA

EL ORNITORRINCO TACHADO, año 1, No. 1, enero-junio 2013, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma del Estado de México a través de la Facultad de Artes, Cerro de Coatepec, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 50100, Toluca, México, Tel. (01722) 2 1593 34 y 167 12 76, <http://editorialuaemex.org/elornitorrincotachado>, eduardobernal@editorialuaemex.org. Editor responsable: Bernardo Eduardo Bernal Gómez. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2012-070212374200-203, ISSN: en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsables de la última actualización de este Número, Departamento Editorial de la Facultad de Artes, Manuel Encastin Cruz y Jorge Marcelino Vázquez, Facultad de Artes, Cerro de Coatepec, s/n, Ciudad Universitaria, C.P. 50100, Toluca, México, 30 de enero de 2013.

La opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Está permitido copiar, usar, difundir, transmitir y exponer públicamente los contenidos e imágenes de esta publicación, así como elaborar y distribuir las obras que se deriven en cualquier medio, a cambio del compromiso de citar la autoría.

Facultad de Artes

José Edgar Miranda Ortiz *Director*
Janitzio Alatraste Tobilla *Subdirector Académico*
Laila Ortiz Cora *Investigación y posgrado*

El ornitorrinco tachado

Director:

Eduardo Bernal
eduardobernal@editorialuaemex.org

Consejo editorial:

Teresa Bordons
Héctor Bourges
Mónica Castillo
Humberto Chávez Mayol
Déborah Chenillo Alazraki
Edwin Culp
Hans Saettele

Edición:

Coordinación editorial: Manuel Encastin
Arte y diseño: Jorge Marcelino

Agradecemos a: Alicia Laguna, Jorge Vargas y Rubén Ortiz

La publicación de esta revista se financió con recursos del PIFI 2012
Impreso y hecho en México-*Printed and made in Mexico*

Tabla de contenido

Presentación	7
--------------	---

Artículos

Polilingüismo y derivas en <i>Horacio</i> de Mapa Teatro	9
Álvaro Villalobos, Rían Lozano	

María Teresa Hincapié (2000-2008). Restitución	19
David Gutiérrez-Castañeda	

En carne propia de la realidad	27
Helena Braunštajn	

<i>The cost of living</i>: el juego de la corporeidad	37
Rocio Romero Aguirre	

Espacio y tiempo: materialidades simbólicas en el arte coreográfico contemporáneo	47
Ana Inés Lázzaro	

Entrevista a Juan de Dios Rath y Ariadna Medina

Murmurante Teatro	57
Aida Barrera	

Visita al taller

Microscopía Teatro. Las rebeliones de la materia	71
Shaday Larios	



Presentación

Con este número iniciamos el trabajo editorial del año 2013 y para esta ocasión las secciones que lo componen se presentan de la siguiente manera:

La sección compuesta por artículos de investigación y ensayos inicia con el trabajo de Álvaro Villalobos y Rían Lozano, con su artículo 'Polilingüismo y derivas en *Horacio* de Mapa Teatro', analizan la obra *Horacio*, puesta en escena por el 'laboratorio de artistas' Mapa Teatro, desde dos objetivos fundamentales. Por un lado, se aborda la idea del polilingüismo, como un concepto que sostiene la propuesta de estos artistas. Por otro, se analizan las posibilidades de movilidad y mutabilidad conceptual que este proyecto impulsa, especialmente en relación a la noción de justicia.

David Gutiérrez Castañeda colabora en este número con un texto denominado 'María Teresa Hincapié (2000-2008). Restitución' en el que analiza algunos aspectos de la obra María Teresa Hincapié, que van desde su formación en el teatro antropológico hasta la realización de su última pieza, planteando que el proyecto poético de la artista se ubica en la relación entre arte y vida. Para cerrar esta sección Helena Braunštajn, en su ensayo 'En carne propia de la realidad', busca realizar un acercamiento a conceptos y nociones sobre el teatro, poniendo

especial atención en el colectivo teatral Rimini Protokoll y las conexiones, que este hace, entre la creación teatral y otros ámbitos artísticos, así como con la realidad, el documento, el testimonio, la verdad, el desastre, el compromiso y la memoria.

Rocío Aguirre quien realiza un acercamiento al filme *The cost of living*, partiendo de lo que ella llama 'su ignorancia' sobre el tema de la danza, es decir, no pretende ubicar el filme en ninguna categoría especializada, ni enfatizar en el uso de los recursos dancísticos de los actores; su análisis (desde la filosofía y el psicoanálisis lacaniano) se dirige hacia una propuesta teórica del cuerpo en la danza.

Por su parte Ana Inés Lázzaro, reflexiona acerca del tratamiento que el coreógrafo contemporáneo realiza de la materia espacial y temporal en su artículo 'Espacio y tiempo: materialidades simbólicas en el arte coreográfico contemporáneo'.

Finalmente, en la sección 'Visita al taller', Shaday Larios propone una reflexión sobre la relación del juego y el juguete en 'Microscopía Teatro. Las rebeliones de la materia'. Por último, se presenta una entrevista al grupo de teatro Murmurante Teatro.



Polilingüismo y derivas en *Horacio* de Mapa Teatro

Polilinguismo & derivas In *Horatio* by Mapa Teatro

Álvaro Villalobos*

Rían Lozano

Resumen

En este escrito se analiza la obra *Horacio*, puesta en escena por el 'laboratorio de artistas' Mapa Teatro, desde dos objetivos fundamentales. Por un lado, se aborda la idea del polilingüismo, como un concepto que sostiene la propuesta de estos artistas. Por otro, las posibilidades de movilidad y mutabilidad conceptual que este proyecto impulsa, especialmente en relación a la noción de justicia.

Palabras clave: violencia política y social, impartición de justicia, sistema penitenciario colombiano, polilinguismo, estructura dramática recontextualizada, Mapa Teatro.

Abstract

This paper analyzes the play *Horatio*, staged by Mapa Teatro from two main objectives. On one hand, it addresses to the idea of polilingüismo, as the notion that supports the proposal of this group of artists. On the other, the possibilities of conceptual mobility and mutability, that this project promotes, are also analysed, specially those related to the notion of justice.

Key words: political and social violence, administration of justice, Colombian prison system, polilinguismo, recontextualized dramatic structure, Mapa Teatro.

* Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo electrónico de contacto: villalher@gmail.com

Polilingüismo y derivas en *Horacio* de Mapa Teatro¹

La pieza teatral *Horacio* de Pierre Corneille, fue inspirada en la última parte de la leyenda romana de *Los Horacios*: hermanos trillizos hijos de Publio Horacio que habitaron la antigua Roma en tiempos de Tulo Hostilio (672-640 a.C.). La historia cuenta que, para acabar con las guerras intestinas que mantenían entre sí las ciudades de Roma y Alba Longa, los tres Horacios aceptaron el reto de pelear frente al ejército adversario contra otros tres hermanos, también trillizos denominados Curiacios.

En una disputa a muerte, uno a uno, se fueron aniquilando entre ellos. El último Horacio, haciendo uso de su astucia, honor y valentía, logró dar muerte al último Curiacio, con el agravante de que éste era, a su vez, el pretendiente de su hermana. La muerte del cuñado consolidó la victoria de Roma y su dominio sobre Alba Longa. Antes de recibir los honores del pueblo romano representado por los Lictores, o funcionarios públicos encargados de ejecutar la justicia y garantizar el orden público, el último Horacio recibió el reclamo de su hermana, a quien también dio muerte con la misma espada. Horacio se enfrentó a las interpretaciones de la justicia por medio de las cuales debía ser honrado por su valentía y a la vez ser condenado como asesino. El contexto corresponde a la época de *Quintus Horatio Flacus* (Italia 65-8 a.C.), reconocido por historiadores como el principal poeta lírico y satírico en lengua latina. Su obra expresa con dejo de perfección, aquello que deseó profundamente, el gozo pleno de la juventud.

La versión moderna de Horacio, como creación literaria, fue escrita originalmente en alemán por Bertolt Brecht con el título *Los Horacios y los Curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar* en 1934. Posteriormente fue reescrita, dirigida y producida también en alemán como *Der Horatier* por Heiner Müller en 1976. Él abordó en la obra el tema de la justicia. El texto de Müller fue traducido al español

para la adaptación, producción y presentación, sesenta años después, por el grupo Mapa Teatro conformado por Rolf y Heidi Abderhalden Cortés, en Bogotá, Colombia.

La pieza teatral de Brecht fue creada en franca rebelión contra los peligros del poderío nazi, después del exilio forzado del autor durante la Segunda Guerra Mundial. En su regreso a Alemania, Brecht fundó la compañía teatral *Berliner Ensemble*, con la que llevó a cabo la teoría y práctica de una propuesta dramática que consistía en el desarrollo de experiencias múltiples y simultáneas convertidas en escenas. Las obras que están basadas en el esquema que sustituyó la intensidad emocional, ligada al teatro tradicional, por el alejamiento reflexivo, sirvieron como detonador de las discusiones sobre presentación y representación en el contexto del arte contemporáneo.

Después de Brecht, Heiner Müller apareció en el ambiente artístico europeo como uno de los principales herederos de sus principios y uno de los dramaturgos alemanes más importantes de la época. Él produjo la adaptación de la pieza teatral *Der Horatier*. Su carrera artística comenzó después de que ingresó forzosamente al servicio militar alemán, en la última fase de la Segunda Guerra Mundial, cayendo preso en manos de soldados estadounidenses. De regreso a casa, terminada la guerra, en la década de los años cincuenta, trabajó como periodista; fue en este momento cuando comenzó a escribir obras de teatro. Müller se convirtió en uno de los directores de la compañía *Berliner Ensemble*, fundada por Brecht; moriría en Berlín, en 1995. *Der Horatier* también fue creada como respuesta influida por el pensamiento generalizado de inconformidad artística contra la guerra, a comienzos de la época en la que floreció la condición posmoderna en el ambiente artístico y cultural del pensamiento occidental.

Der Horatier, estableció un franco repudio a la ideología totalitarista nazi de la que fue víctima su autor, anticipó la crisis social que generó la guerra y tuvo repercusiones en las producciones artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Este conflicto mundial fue uno de los sucesos principales que mostró el fracaso de pensar la historia universal como una secuencia positivista de progreso absoluto. La historia de la civilización occidental empezó a ser cuestionada como ese camino de progreso, lineal, unívoco y ascendente. *Der Horatier*, también puso en entredicho

¹ El presente artículo es uno de los resultados del proyecto de investigación de Álvaro Villalobos: *Evaluación en la Profesionalización de las Artes Visuales*, vigente de abril 2012 a mayo de 2013, inscrito con Clave 3165/2012, SIEA-UAEMéx. Corresponde además al proyecto de investigación individual de Rían Lozano: *El papel de las prácticas culturales en el desarrollo de las pedagogías de contacto*, vigente de junio de 2011 a mayo de 2014, inscrito en la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.



el concepto de justicia, basado en la igualdad social, y cuestionó los estamentos que la legitiman.

La traducción del *Horacio* de Mapa Teatro retoma la figura del hombre valiente que, en una acción de intenso valor nacionalista, mató a su cuñado Curiacio y a su propia hermana. Por ambos asesinatos Horacio debe ser juzgado con una diferencia argumentada en términos jurídicos: por la muerte del Curiacio debe recibir los honores por subyugar a Alba Longa; en cambio, por la muerte de su hermana debe ser juzgado como un asesino. He aquí la presencia de un héroe y un criminal en el mismo hombre y en un mismo texto. Ante ello, Publio Horacio, padre del asesino, ofreció su propio cuerpo para salvar a su hijo. Una especie de desdoblamiento corporal que tomará en cuenta el honor del valiente hijo y su gesta nacionalista, y que ‘atterrizara’ el asesinato fratricida, y la correspondiente condena, en el cuerpo del padre. Los ejecutores de la ley le respondieron con un dictamen de justicia subjetivo pero determinante: ‘Ningún hombre es otro hombre’.

Para dinamizar las discusiones en torno a la justicia y contextualizarla o traducirla a través de la práctica artística con ejemplos locales, *Horacio* de Mapa Teatro fue realizada y producida utilizando como actores a los presos de la Penitenciaria Central La Picota de Bogotá, procesados por diferentes delitos que incluían asesinatos premeditados. Los presidiarios pertenecían a uno de los más importantes reclusorios del país en términos de concentración delincriminal. Esta circunstancia, a la vez, demuestra la intención de Mapa Teatro de vincular los problemas sociales y políticos con la producción artística.

La pieza teatral contó con la participación y el trabajo de ocho actores naturales de entre 30 y 45 años de edad: Jaime Acevedo Mesa, Nelson Acosta Izquierdo, Edilberto Delgado Quintero, César Estupiñán, Omar Gaviria Roa, Luis Hernando Jaramillo, Iván Darío Londoño y Rodrigo Nieto Tejedor. Ninguno de ellos fue formado profesionalmente en el ámbito del arte dramático; tan solo fueron apoyados en el impulso directivo de Mapa Teatro y alentados por la necesidad de cambiar la monotonía de la vida en la cárcel.²

² La documentación de la obra puede consultarse en el extenso material filmico grabado por el cineasta Luis Alfonso Ospina (Cali, Colombia, 1949).



Fotogramas de video

‘Ningún hombre es otro hombre’. Durante la obra los reclusos repiten su parlamento mientras que otra voz en *off* relata la historia en la que se soporta la pieza. Es importante reconocer estos planos de construcción del texto dramático porque muestran lo acontecido fuera de la aparente realidad de las presentaciones en el teatro. Los presos de la Penitenciaría de La Picota, después de la obra fueron aplaudidos galardonados y reconocidos con honores artísticos, pero una vez que terminó la acción dramática volvieron al confinamiento carcelario a cumplir la pena imputada. Aquí el drama es real: el reconocimiento artístico no suplanta la punición penitenciaria. ‘Ningún hombre es otro hombre’.

Horacio fue presentada en El Camarín del Carmen del barrio La Candelaria, un lugar emblemático para la vanguardia artística nacional en esta disciplina. Se estrenó en 1992, en el marco del IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Existen dos intereses fundamentales que nos empujan a revisar esta pieza y que, como veremos, están atravesados por la noción de ‘traducción’. Por un lado, nos referiremos al polilingüismo³ que sostiene y configura la propuesta de Mapa Teatro. Por otro lado, y relacionado a su vez con la cuestión de las ‘lenguas múltiples’, nos detendremos en analizar las posibilidades de movilidad y mutabilidad conceptual que este proyecto impulsa, especialmente en relación a la noción de justicia.

Podemos entender el polilingüismo como la capacidad de navegar en varias lenguas, entre varias lenguas, de una a otra, entrelazadas. Las lenguas y los lenguajes serán, en este caso, el conjunto de estructuras culturales, de cuerpos y de lenguajes contenidos en esta obra y que, en todo caso, van más allá de las competencias lingüísticas propiamente dichas, así como de la capacidad de traducción literal de una lengua -alemán- a otra -español. Las lenguas serán también las de todos los

protagonistas de la pieza, la de la voz en *off*; los lenguajes serán no solo el literario y dramático, sino además, el corporal, el de los desbordamientos genéricos y el del habla chueca, el lenguaje mal dicho, el de los que dicen mal -los malditos- y que hacen de este *Horacio* un lugar de enunciación polifónico. ‘Ningún hombre es otro hombre’; ‘ninguna lengua es sólo una lengua’.

Esta idea de lo múltiple encarnada en las lenguas del *Horacio* de Mapa Teatro, transita entre la cuestión de la traducción cultural y las posibilidades derivadas de la ‘toma de la palabra’ y, con ella, la reorganización del sentido. Al fin y al cabo la lengua es el órgano del sentido. De este modo, podemos considerar el polilingüismo como una práctica de traducción cultural capaz de reorganizar el campo del saber y del sentir, del hacer sentido y de la representación; capaz de contar historias de otro modo, capaz de ‘sacar la lengua’ en toda su polisemia: sacar la lengua para hablar, pero también para hacer burla al texto hegemónico y al discurso ordenado. El polilingüismo entendido como una estrategia de traducción cultural es, como la lengua, un órgano de intervención, capaz de crear nuevas situaciones comunicativas, nuevos sentidos; una herramienta apropiada desde la práctica artística para hacer posibles las diversas e inacabadas interpretaciones del mundo.

Al traducir, interpretar y representar *Der Horatier*, de Heiner Müller, Mapa Teatro experimentó el polilingüismo, recontextualizó la obra y adaptó el texto al contexto cultural colombiano. Podemos convenir que el *Horacio* de Mapa Teatro es una pieza que, a pesar de mantener una estructura dramática tradicional en su creación, se aproxima a través de su puesta en escena, a lo que Hans Thies Lemanh denominó ‘teatro posdramático’, y a lo que, más recientemente, Erika Fischer-Lichte ha denominado ‘estética de lo performativo’. En este sentido, la obra toma infinidad de características del arte performático sin caer en determinaciones cerradas. De ello deriva la concepción de un proceso de producción artística que dio lugar al desarrollo del ‘Laboratorio de imaginario social’ como propuesta artística y de creación, impulsada por los hermanos Abderhalden Cortés; una forma de creación entendida como ejercicio de extensión del arte hacia la participación activa de un sector marginal de la sociedad, en esta ocasión los presos de la Penitenciaría Central de La Picota de Bogotá, que además de aparecer

³ En *Kafka. Por una literatura menor*, Deleuze y Guattari se refieren al ‘polilingüismo’ como la estrategia para “en nuestra propia lengua, hacer de ésta un uso menor o intensivo, oponer su carácter oprimido a su carácter opresor, encontrar los puntos de no cultura y de subdesarrollo, las zonas del tercer mundo lingüísticas por donde una lengua se escapa, un animal se injerta, un dispositivo se conecta” (Deleuze y Guattari, 1978: 44).



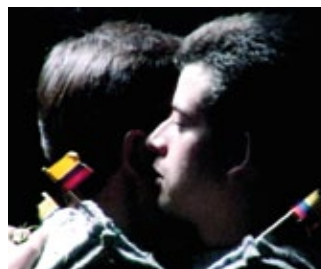
como cuerpos ‘reales,’ ‘vivos,’ en la obra sirvieron para detonar circunstancias imprevistas de interpretación, en el público receptor, en torno a la idea de justicia.

Los directores lograron transportar a los actores y al público a una nueva situación, una puesta en acto diferente, en la que el texto bidimensional propuesto por Heiner Müller, y traducido por Mapa Teatro, fue encarnado en las voces y cuerpos de los presos hasta adquirir un nuevo carácter polidimensional, una suerte de polilingüismo performático que desborda lenguas y lenguajes, que tuerce los géneros literarios y artísticos, que transgrede los límites de la escritura dramática y de la oralidad.

El proceso de traducción revela la recontextualización de las ideas del otro y, en cierto sentido la ‘re-escritura’ desviada del texto europeo en los cuerpos, también desviados, de los no actores: de Brecht a Heiner Müller, de éste a Mapa Teatro y de ellos a los presos de La Picota. La pieza se convierte, entonces, en una especie de palimpsesto, atravesado por múltiples ‘realidades’: la de los presos, la de sus propias posibilidades de producción, y las posibilidades de presentación y denuncia de problemas políticos y sociales a través de formas teatrales y performáticas.

La traducción se convierte en la refundación del lenguaje escrito, bidimensional; produce un acontecimiento teatral multidimensional que, además, permite interpretaciones y lecturas infinitas. Al observar la obra, se reconocen contenidos no lingüísticos basados en las experiencias vivenciales, las actitudes y aptitudes de los no actores. Este acontecimiento, que es la obra, se presenta como una invitación a lo inédito, lo no dicho, a lo que puede decirse de otra manera, a lo que quizá sea inenarrable. Como anunciamos, también resulta interesante analizar las posibilidades de movilidad y resignificación conceptual impulsadas por este tipo de práctica traductora.

El grupo Mapa Teatro tuvo la capacidad de fundar otras posibilidades de interpretación del concepto de justicia, a partir de las adaptaciones realizadas. Los artistas fungieron como analistas de la idea inicial, y a partir de diversas situaciones de la vida cotidiana del grupo de



Fotogramas de video

reclusos, presentaron un desfile de significaciones abiertas sobre la idea de justicia, sin perder de vista el contexto específico en el que se estaban desarrollando.

Mediante la construcción de su discurso artístico, los creadores reorganizaron un escenario poético, político y social muy determinado; con ello proporcionaban una lectura significativa de la realidad que, a su vez, quedaba abierta a la espera de la superposición de las lecturas del público. De este modo, la idea de justicia opera en la mente del espectador como síntoma y punto de partida para el desarrollo de múltiples discursos particulares. *Horacio* de Mapa Teatro es entonces un espacio en el que se gestan diversas posibilidades de interpretación, nuevas conceptualizaciones e interpretaciones relacionadas con la idea de justicia, con sus implicaciones políticas y sociales, y con la imposibilidad práctica y humana de implantarla íntegramente, de manera plena, en cualquier situación de la vida.

En el *Horacio* de Mapa Teatro los autores logran integrar las conexiones afectivas suscitadas por 'la aparición' de los cuerpos y voces de los reclusos, en una suerte de actuación presentacional propia del teatro performativo. El potencial artístico de estos no actores es aprovechado para proponer un restablecimiento de los valores humanos, este 'hacer aparecer' resulta un acto de enfrentamiento y confrontación directa ante las condiciones de extrañamiento social en las que viven los presos de las cárceles colombianas.

La traducción que realizó Mapa Teatro de la obra de Müller, en relación a la idea de justicia, supuso el viaje de un concepto, pretendidamente universal, hacia una relectura, atravesada por la historia local y los cuerpos colombianos, un aterrizaje en la situación de la justicia en Colombia y en las realidades de las penitenciarías de este país.

El contexto europeo de posguerra -tras la Segunda Guerra Mundial- fue sustituido por el escenario de guerra y violencia política constante en el que vive Colombia. Igual que ocurría en la obra de Müller y, en el trabajo de Brecht, la justicia se presenta como un concepto inacabado e impreciso, conformado a partir de procesos dispendiosos y demorados, y condicionado en la mayoría de los casos por variables e



Fotogramas de video



interpretaciones subjetivas. Tanto en *Der Horatier* de Müller como en *Horacio* de Mapa Teatro, la justicia es móvil, viaja, vaga y se transforma; está continuamente en proceso de construcción. Arranca de una concepción aparentemente convencional pero deriva hacia nuevas preocupaciones proporcionadas por la presencia de los actores naturales en tanto que individuos privados de la libertad.

Los ocho protagonistas obtuvieron una libertad temporal justificada exclusivamente por su aparición en la pieza artística. Su pena se paralizó, se puso entre paréntesis, quedó suspendida. Pero al terminar el móvil artístico, la justicia continúa su trayecto hasta caer, de nuevo, sobre los cuerpos y vidas de estos hombres. La justicia es, en este caso, apenas un perfil que viaja, se transforma y cambia según se la interprete. El conocimiento de la justicia resultante y sus implicaciones sociales está en manos de los interpretantes: los espectadores de la obra y los ejecutores legales de la pena.

El caso de la precaria situación de las cárceles colombianas se sostiene, en teoría, sobre una idea de progreso, marcada por la administración política local, en el marco de un plan de desarrollo gubernamental, que apunta a la realización de un procedimiento racional de mejoras en educación y emancipación de la sociedad. La teoría, en este caso, está bastante lejos de la práctica; los presos del sistema carcelario colombiano difícilmente tienen posibilidades de readaptación por medio de la educación o, por ejemplo, mediante el desarrollo de sus capacidades artísticas. La mayoría de los presos políticos y de los internos por delincuencia común, solo tienen acceso a ciertas actividades manuales y talleres de oficios, con objetivos de entretenimiento o terapia ocupacional, nunca de formación de criterios e ideas. Las actividades que realizan los reclusos dentro del penal ni siquiera están planteadas en términos del desarrollo de otras capacidades.

Los ensayos, video documentados durante la preparación de la pieza -muchos grabados incluso de manera clandestina-, reflejan el ambiente hermético y enrarecido de la penitenciaría. Parte del material consultado recoge los viajes que los internos realizaron desde la cárcel hasta el centro de la ciudad donde se realizó la presentación pública de la pieza. En estos trayectos los reclusos, rodeados de ametralladoras y fusiles que

los resguardan e intimidan, cuentan a la cámara sus vidas, hablan de sus lugares de origen, de sus sentimientos, de las emociones que los conforman al salir de la cárcel para ser parte de una obra dramática. De alguna manera, estas cuestiones convierten o transforman la construcción del proyecto artístico en una marcha, en un recorrido que no tiene que ver directamente con características formales de la obra pero sí, desde luego, con su proceso de creación.

El *Horacio* de Mapa Teatro, no interfirió en la determinación oficial que juzga el estado legal de los presos. Pero los 'presentó' como seres humanos, con la presentación real de sus cuerpos y la concentración de sus voces señaló al sistema judicial, cuestionó sus formas de aplicación de las leyes e hizo explotar, en definitiva, la dimensión real del drama: en la obra y en la cárcel. La pieza proporcionó a los no actores, una fuga hacia los espacios fantásticos del arte, hacia los espacios físicos de la ciudad y sus propios pensamientos, los alejó de su condición legal de aislamiento y retención, los liberó, al menos momentáneamente, del tipo de relaciones sociales establecidas en este contexto punitivo.

El drama humano de los presos se subió a las tablas, pero ahí se aireó y se presentó otro drama: el de la justicia colombiana representada en el alcance simbólico de las ametralladoras de la policía, que 'salvaguarda la seguridad de la nación y de la sociedad civil', y que respalda al Estado que se aferra al poder con represión y amedrentamiento. El manejo del concepto de la justicia en la obra puede pensarse como una crítica al sistema político en general, ese que juzga en base a valores clásicos, arcaicos, dependientes de evidencias válidas para el Poder Judicial de la Nación y para su estructura laberíntica y kafkiana.

Quizá, siguiendo las rutas del polilingüismo del *Horacio* y sus estrategias de traducción, la administración de justicia en Colombia podría comenzar a salir de la anquilosada versión romana, para constituirse, en cambio, como una verdadera herramienta puesta al servicio de la función pública; adaptada a tiempos, contextos y vidas específicas.

Bibliografía

- Abderhalden, Rolf y Heidi Abderhalden (2011) *Mapa Teatro, Cartografías Movedizas. Nuevas cartografías de la movilidad*, Editorial Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- Allatson, Paul (2007) *Key Terms in Latinoamérica, Cultural and Literary Studies*, Blackwell, Oxford.
- Brecht, Bertold (1999) *Los Horacios y los Curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar*, Alianza Editorial, Madrid.
- Dleuze, Gilles y Félix Guattari (1978) *Kafka. Por una literatura menor*, Ediciones Era, México.
- Greimas, Algirdas Julius (1982) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- Lacan, Jacques (2009) *De otro al otro*, Libro 16, Siglo XXI, Madrid.
- Lehmann, Hans Thies (2001) *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, París.
- Lozano, Rían (2012) “Crítica (de arte) y traducción (cultural). Hacia otra epistemología” en *Figuraciones. Teoría y crítica de artes*, n°10, IUNA, Buenos Aires.
- Müller, Heiner (1996) *Muerte en Berlín y otros textos*, Hiru Argitaletxea, Hondarribia.
- Villalobos, Álvaro (2011) *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia*, Trilce editores, Bogotá.



María Teresa Hincapié (2000-2008). Restitución

María Teresa Hincapié (2000-2008). Restitution

David Gutiérrez Castañeda*

Resumen

En el texto se analizan algunos aspectos de la obra María Teresa Hincapié, desde su formación en el teatro antropológico hasta la realización de su última pieza, se plantea que el proyecto poético de la artista se ubica en la relación entre arte y vida.

Palabras clave: performance, forma de vida, restitución, cuerpo, vulnerabilidad.

Abstract

This text discusses some aspects of the work María Teresa Hincapié, from her roots in the so called Anthropological Theater to the performing his latest piece. It is suggested that the artist's poetic project is located in the relationship between art and life.

Key words: performance, way of life, restitution, body, vulnerability.

* Sociólogo e historiador del arte colombiano, México.
Correo electrónico de contacto: puckdgc@gmail.com

A su memoria, por lo que nos ha dado.

Para la exposición *Do it* (1996) en Nueva York, María Teresa Hincapié -Armenia, 1956 - Bogotá, 2008- presentó las instrucciones *Hazlo -be you-*. Allí se decía:

Instrucciones: la idea es entregarse a una experiencia espiritual.

1. Escoge un lugar susceptible de ser sacralizado o donde permanezcan vestigios de lo sagrado.
2. Vive en ese espacio por varios días y noches.
3. Durante ese tiempo no le hables a nadie, y solamente, come fruta y bebe agua.
4. Comunícate solamente por medio de la escritura o de un mensajero.
5. Mientras que estés en este espacio transformarlo en una metáfora que capture tu experiencia para los otros.

Hazlo (be you), 1996.

Formada en el teatro antropológico en la década de 1980s, María Teresa Hincapié desarrolló una serie de acciones, en que disponía su cuerpo al estudio de los gestos y comportamientos cotidianos. Realizados en ámbitos abyectos al teatro disciplinar como museos, auditorios, galerías, calles, vitrinas, entre otros. Hincapié concentró su proyecto poético en la relación entre arte y vida. Confundiéndolos a veces, separándolos en ciertos instantes. Por ello se le ha llamado 'la madre del arte del performance' en Colombia. María Teresa Hincapié promovió una poderosa idea: hay una manera artística de ir dándole forma a la vida desde la acción, a eso llamó performance (Ramírez, 2006). No se equivocó, al parecer.

Desde la acción *Esta Tierra es mi Cuerpo* (1992), donde por días se encarga de labrar la tierra del jardín del Museo, presentada en el marco de la exposición *Ante América* (1992) en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, María Teresa Hincapié encaró una compleja incitación, presente desde su formación como actriz, a través de su presencia, dinamismo y fortaleza, devela acciones rituales microscópicas que permiten un encuentro del espectador con la forma sagrada (Ramírez, 2006). Así, en sus ejercicios de creación, que no deben ser entendidos exclusivamente

como procesos de creación artística, sino también como la manera en que ella le fue dando forma física, psicológica, social, afectiva y espiritual a su vida; fue experimentando, encarnando, movilizándolo la vida ritual. En ese sentido, la consigna de *Hazlo -be you-*, que propone en 1996 toma un sentido más que retórico, en el marco de una discusión por la forma conceptual propuesta por el curador Hans Ulrich Obrist. Algo, que sólo aquel que medita, día con día, puede notar en su cuerpo y hacer aprehensible: la vida sagrada consiste en algo más que la contemplación. O, es hacer de la contemplación, por medio de la respiración y otras acciones, 'la vida de forma activa'. Es algo que cada uno tiene que hacer para hacerse a uno mismo: *be you*.¹

En el libro *Elemental: Vida y Obra de María Teresa Hincapié* (2010), para mostrar los ejercicios de la artista, los editores montan una imagen compuesta por dos fotografías, dos pies de foto y una cita de una entrevista realizada a la autora en el 2005. Me quiero concentrar en esta imagen, pues allí aparece, a mi modo de ver, el sentido genérico de lo que propongo entender como 'Ejercicios de restitución', develado aquí de manera radical. Las dos fotos no son tomadas de una acción artística en sentido ortodoxo, no está ella ejerciendo una presencia escénica en ningún sentido para nadie. Más aun, está posando para el fotógrafo. En una camina por el bosque con un balde, su perro la acompaña. Viste pantalón corto color café y una camiseta verde. Su cabeza está cubierta con un pañuelo azul.

¹ El biólogo Felipe Varela (1997) ha desarrollado, un análisis desde las ciencias cognitivas de la forma meditativa. Varela, siguiendo una crítica a la teoría de los sistemas, comprende que la estructuración del yo requiere de lo que asumimos como 'conciencia de sí'. Esta, en la cotidianidad, se encuentra deslindada de nuestro ejercicio consciente, ya que nuestra atención, o las funciones perceptivas del cuerpo-mente, entendida como unidad compleja, está orientada 'hacia un afuera'. Atender un hacia adentro, hacernos aprehensibles de la formación de sí, requiere reconocer la simultaneidad: atender el mundo atendiéndose a sí mismo. Y atenderse a sí mismo, como mecanismo meditativo, es atender la formación de sí en términos corporales, emocionales, racionales, incluso políticos y económicos, también poéticos. Y esto es algo que sólo puede hacer uno mismo. Nadie lo puede hacer por uno. Más adelante Peter Sloterdijk (2012) argumentará que el ejercicio es algo que uno hace para acondicionarse en el mismo ejercicio y en la formación de sí. Restituir implica atender a uno mismo.



Imagen 1. Páginas del libro *Elemental: Vida y Obra de María Teresa Hincapié*, 2010.

En la otra imagen, posa en una cerca, para mostrar el *lobby* de la casa, que se encuentra en el bosque. Vemos un espacio rústico con muebles de madera, ollas y costales, en una mesa bananos o plátanos y sobre el piso en tierra hay un perro que duerme. Hasta aquí, parece la foto de anécdota de cualquier viaje que los artistas hacen o que cualquiera de nosotros ha vivido cuando se va de campamento. Luego, leemos la cita de la entrevista que María Paulina Ortiz le hace para el periódico *El Tiempo*:

En la Sierra, sin luz eléctrica, cocinando con leña, alimentándose con plátanos que logra bajar a punta de machete y bañándose con limón, María Teresa Hincapié probó algo de lo que había ido a buscar: la renuncia a los excesos materiales. Apenas algún contacto tenía con uno que otro amigo de vez en cuando, de resto: sola (Ortiz, 2005).

Hacia el año 2000 Hincapié fue diagnosticada con leucemia. En ese momento, de profunda crisis, en que trataba de organizar su vida, precaria

en términos económicos, decide exiliarse a un rancho virgen, que había conseguido años antes en la Sierra Nevada de Santa Marta, para protegerlo del desarrollo. Allí, cerca a la comunidad indígena Arhuaca y de la reserva natural El Tairona, a unos minutos caminando del mar, bebiendo y cuidando el agua del río Valencia, María Teresa Hincapié tomó por su cuenta el cuidado de sí: siguió la consigna: 'Haz de cambiar tu vida' (Sloterdijk, 2012). Para ella, el exilio fue la manera de construir las condiciones de posibilidad de cuidarse en sus propios términos -alejarse radicalmente del biopoder y las técnicas físico-psíquicas de la medicina occidental.² Por tres años no usó químicos ni jabones,

² Lucas Ospina (2010) hace una conexión intuitiva y lucida. Retoma el *Artista del Hambre* de Franz Kafka (1924) para referirse a la vida en el bosque de María Teresa Hincapié. El artista del hambre es aquel que ayuna constantemente bajo la mirada inquisidora de su público. La conexión que Ospina encuentra con el artista que ayuna y la artista que se dirige fuera del mundo a meditar, es que en

se bañaba con la tierra, no tenía luz eléctrica, teléfono o internet, comía lo que cultivaba, leía, escribía, caminaba diario largas distancias circulares, cuidaba de las plantas y de sus animales, organizaba y limpiaba su casa. Atendía a los amigos y vecinos que iban a visitarla. Esto lo repetía una y otra vez de manera diaria, pero sobre todo meditaba, respiraba. Continuamente se iba acondicionando a sí misma en una gran austeridad, por medio del cuidado de sí y de la naturaleza.

María Teresa Hincapié repitió algunos modos que ya había elaborado ritualmente en trabajos como *Una cosa es una cosa*, del año 2010.³ Esta vez, su exilio el bosque, no lo realiza para expresarnos algo, sino para conectarse consigo misma. La forma de este exilio es el ejercicio de restitución más radical que he encontrado. Hincapié comprendió muy bien que los modos a los que estaba enfrentándose cuando se disponía a hacer arte estaban configurando su subjetividad, lo que para ella eran la misma cosa: la manera en que asume su cuerpo, las relaciones sociales y el *ethos* con que asume su vida. Y así, replanteando, reposicionando sus costumbres, sus ideologías y sus pasiones en la configuración de su cuerpo y la experiencia de sí misma. Es que reposicionarse configura imágenes, sustratos de imaginación, concatenación de actos que producen una nueva configuración de sí, pero también huellas energéticas que cuando tocan la vida de los otros les

hacen notar sus propias potencialidades. Pero eso, no quiere decir que los artistas sean los únicos que lo hacen o que cada uno de nosotros es un artista. No. Sino que cada uno de nosotros juega la vida haciendo la vida, el *homo performans* del que hablaba el antropólogo Víctor Turner (2013).

Lo que encuentro radical en María Teresa Hincapié no es el exilio en sí, sino la manera, el modo, lo que ella llama 'arte y performance'. Es decir, un reposicionamiento total de todas sus relaciones consigo misma, con los demás, y con el mundo. Fundamentalmente, con la vida, en términos de los procesos rituales a los que enfocaba su trabajo. Lo que veo radical es que la forma artística, en medio de la crisis, se toma el punto de referencia de lo que Giorgio Agamben (2007), ha dado por nombre 'forma-de-vida', una vida que se vive atendiendo al modo en que se hace vivible.

Ya no es posible, sólo el exilio. El 'irse' a la soledad absoluta, es sólo una serie de actos que la persona se otorga para atender el 'darse forma de vida', y que María Teresa Hincapié se otorgó. Más aun, como en potencia intrínseca que es 'darse forma de vida'; teniendo en cuenta que toda vida, el acto de vivir, es inextricablemente 'estar en relación con los otros', implica compartir y otorgar la potencialidad tal como ha ido tomando forma -lo que Agamben llaman la potencia del pensamiento o la comunicación como comunicabilidad. Toda fiesta personal, 'performance íntimo', toma 'forma de vida', cuando es otorgado relacionalmente. La 'forma de vida' conforma y toca 'la forma de vida' de los otros. Sólo así se actualiza, se hace integral, genera dinamismo, y permite que la vida continúe como acción, como acto: porque lo experimentamos, lo hacemos experienciable para sí y para los otros. La práctica artística es sólo una de tantas maneras de otorgar. Creo que así lo entendió María Teresa Hincapié.

Hacia el año 2003, Hincapié regresa a la ciudad. Comentó en ese momento:

La Sierra me llenó de amor por el universo entero y eso me permitió retornar a la gran urbe pensando a la ciudad también hay que amarla, Dios está en todas partes y también en la ciudad y en las calles y en los sitios abandonados y en los sitios más tristes y en los ojos de la gente más triste y en los árboles y en todo (Ramírez, 2006).

ambos casos, la configuración de sí, del propio cuerpo y su vida, es la obra de arte. No su registro, ni la exhibición de sus huellas. Aunque también reconoce que la labor artística se hace vida con el otro, en la difuminación de sus relatos e imágenes, implicando que se aleje del cuerpo mismo. Lucas Ospina cita el informe de trabajo *El espacio se mueve despacio*, (2002) que Hincapié entregó al Ministerio de Cultura de Colombia, y que resultó de la asignación de una beca con la que la artista logró financiar su exilio. Ella dice: 'Quiero producir una imagen que perdure en el espíritu de la gente'. Acompañar al que ayuna y a María Teresa Hincapié, encontrarse con la formación de ellos, pasa por la impresión de la formación de nosotros mismos. Dos años después, Peter Sloterdijk, sin leer a Lucas Ospina ni conocer a Hincapié, comenzará un estudio bajo la consigna 'Haz de cambiar tu vida', nuevamente tomando como guía el texto de Kafka.

³ Una corta biografía de sus amigos y familia puede consultarse en: <http://www.youtube.com/watch?v=5xb6uDdV6SI&list=PL96A1A51F45284075&index=2> La labor de su hijo Santiago Zuluaga con la casa en el bosque puede consultarse en: <http://www.ramth.blogspot.mx/> y <http://www.youtube.com/watch?v=dpPhxGKn7ls&feature=youtu.be>



Entre el complejo deterioro de su salud y la obligación de responder a la beca de creación otorgada por el Ministerio de Cultura años antes, de la que en parte financió su vida en el bosque, María Teresa Hincapié tuvo que volver a trabajar como artista para una serie de espectadores, haciendo un acto artístico delimitado en el tiempo y el espacio. Aunque radical, el modo de su restitución no la redimió de las complejas trayectorias profesionales, económicas, incluso médicas, en las que todos estamos inscritos. La restitución no redime del todo. Aun así, no fue la misma. Mucho menos sus imágenes.

En el marco del 39 *Salón Nacional de Artista* del año 2003 y en la sede de Mapa Teatro en Bogotá, Hincapié realizó, a mi modo de ver, la acción más difícil de su trayectoria: *El espacio se mueve despacio*. Aun con su salud deteriorada, ya enmarcada en técnicas medicas, regresando del silencio del bosque, María Teresa Hincapié condensa en una propuesta una serie de actos rituales que le dieron forma a su vida en el bosque, presentados de manera en que ella pudiera continuar la formación de sí, pero que los espectadores pudieran acompañarla con su silenciosa presencia. En el patio central de la casa de Mapa Teatro, María Teresa Hincapié dispuso un rectángulo de tierra, en el medio dos jaulas blancas con pájaros encerrados, de un costado del espacio se proyectaba sin interrupciones, sobre las jaulas y la pared gris de la casa, la película *Baraka* (1992) del director Ron Fricke.⁴ Santiago Zuñuaga, hijo de la artista, componía en vivo música que previamente había revisado con su madre y que intervenía por momento el sonido de la película. María Teresa Hincapié vestida de amarillo -con un traje que parece de monje tibetano-, descalza y completamente calva, en absoluto silencio caminaba lentamente, un pie y luego el otro, manejando una respiración tranquila. Por momentos, continuando las sombras que su cuerpo y las jaulas con los pájaros en movimiento hacían sobre la proyección, ella tomaba ciertas posturas meditativas o en que gestualmente acaricia y cuida de los animales. El mito dice, o así lo recuerdo cuando la acompañe una noche, que caminó 40 días y 40 noches, descansando para comer y dormir intervalos de 1 hora cada 6 u 8 horas. En ningún momento, ni en textos ni en cédulas de

exhibición, el público era informado de la vida íntima de la artista, de su enfermedad o de su vida en el bosque. Eso hace parte de su vida, de la forma que la había dado, no de lo que consideraba debía compartirse con los demás. Guarda su vida para sí misma, y compartía sólo aquello que consideraba que debía compartir.

De esta manera, María Teresa Hincapié comenzó un momento de su vida en que su cuerpo individual empieza a hacer parte de una experiencia colectiva. Llevarse al riesgo fortalecido por la meditación, crecer personalmente desde la vulnerabilidad, pero a la vez reconocerse con valentía ante la mirada de los otros, guardarse para sí pero a la vez otorgarse del modo en que ella sabía hacerlo. *El espacio se mueve despacio* fue una acción que marcó fuertemente el circuito artístico bogotano. El hecho que estuviera enferma terminaba sabiéndose en pequeños circuitos y eso motivo su lectura y admiración. La acción fue presentada en la *Bienal de Venecia* en el año 2006.

Tal como plantearía Peter Sloterdijk:

El imperativo “haz de cambiar tu vida” implicaría ahora ponerse en manos de sí mismo, con el fin de formar, a partir de la propia existencia, un objeto de admiración. Cuando el propio ser humano debe convertirse en lo mirable, en el artificio viviente al que le es tributada la admiración del mundo circundante (y esto es mucho más que respeto, amor y empatía), aquel no podrá persistir por mucho tiempo su clausura. El huido del mundo tendrá que subirse un día al escenario y hacer de la performance interior la performance exterior (Sloterdijk, 2012: 416).

Desde este proceso, María Teresa Hincapié empezó a compartirse con el mundo. Sus siguientes acciones, sobretudo *Peregrinos urbanos* (2005) y *Quién engendra las gotas del rocío* (2006), fueron ejercicios colectivos en que se compartieron formas de meditación, reflexiones de orden político sobre el bienestar del mundo y pedagogías sobre la investigación de la relación arte y vida.

Lo último que María Teresa Hincapié manifestó públicamente fue:

Yo quiero morir mirando algo bello. Veo cómo se deteriora mi cuerpo y lo veo como un árbol... Cómo se muere, es duro. Lo sigo amando

⁴ La película puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=YB0TiQguEKQ>

también. Pero si uno vive en el amor, muere en él. No hay tristeza, lo acepto. Hay que ser consciente de que uno nació para morir, si uno no se sabe morir, se fregó (Hincapié, 2007).

Hay algo enigmático sobre estos ejercicios de restitución de María Teresa Hincapié: en ningún momento está huyendo de la muerte. No hace lo que hace para sobrevivir a la muerte, sino para esforzarse y dinamizarse en que la muerte hace parte propia de los actos de vida, la muerte es parte de la 'forma de vida', su designio (Agamben, 1996, 2005 y 2007). En sus dimensiones íntimas como colectivas, los ejercicios de restitución de Hincapié van, poco a poco, incluyendo en su vida la muerte, su constatación. Esto, en ningún sentido, es algo fácil de hacer. La muerte es el acto absoluto del dolor, del desgarramiento, y pieza fundamental de la memoria al instaurar la ausencia en vida social. Y allí, múltiples formas de vida son replanteadas.

La conexión que hay entre María Teresa Hincapié y, por ejemplo, con el artista holandés-norteamericano Bas Jan Ader, quien muriera en 1975 realizando un viaje en velero desde Estados Unidos a Inglaterra, al que denominaba como acción artística *En busca de un milagro*, se encuentra en que los dos se preocuparon por 'dar una forma a su vida': ser consientes de como vivían, desde ámbitos propiamente artísticos. En ese sentido, los ejercicios rituales de su propia cotidianidad, por propia incitación de los artistas, aparecen como práctica artística. A su vez, de maneras radicalmente diferentes, al 'darle forma a su vida' también 'dieron forma a su muerte'. En el caso de Bas Jan Ader hay una búsqueda porque aquello que pasa como su propia vida sea a su vez obra de arte. En su expectativa no estaba el deseo de muerte, tal vez el peligro que aconteciera y ello marcaba el milagro, como analiza Alexander Dumbaze (2013). Pero la búsqueda del milagro lo llevó, accidentalmente, a la muerte. En cambio en María Teresa Hincapié hay algo completamente diferente. Sabía que su muerte estaba predestinada en su cuerpo, como todos. Sólo sabía que era posible que sucediera. No sabía en que momento pero sabía que iba a morir de cáncer o intentando vivir con el cáncer, o después del cáncer. Y con esta constatación, buscó durante los últimos años de su vida 'darle una forma', a sus relaciones sociales y al afecto, de la manera en que mejor lo sabía hacer: a través de procesos rituales, que luego podrían ser compartidos en eventos artísticos, que no

tomaban como centro de la propuesta la constatación 'voy a morir', sino la vida ritual. Es por ello que la pregunta por lo sagrado en Hincapié es profunda. No es un juego retórico y discursivo sobre cómo demarcar su acción artística.⁵ Antes de saber que tenía cáncer, para ella el ritual era la manera en la cual daba forma a una experiencia de *communitas* (Turner, 2013), de posicionarse ambiguamente sobre lo que consistía la vida. Posicionarse consiste en pasar de un sujeto trascendente a un sujeto atlético, ese sujeto que se ejercita para la vida misma en el centro la discusión sobre lo artístico (Sloterdijk, 2012). Con la crisis, esa pregunta vuelve al centro de sí, para encontrarse ella misma con 'la forma de su propia vida': el mejor camino fue el exilio. Pero tuvo que regresar. Y comienza a trabajar de otra manera, a posicionar lo sagrado ya no como una discusión de lo ritual en la vida social, sino como la manera de aceptar la muerte. Esa traducción, esa transformación de la

⁵ En 'Hacia lo sagrado' del libro *Elemental: Vida y obra de María Teresa Hincapié* (2010) Julián Serna desarrolla un aparato crítico muy confuso sobre este punto. A mi modo de ver malinterpreta la noción de lo sagrado en María Teresa Hincapié, al demarcar que toda producción artística se encuentra construida en marcos económicos, éticos y políticos de interés por el discurso y la diferenciación de trayectorias y reconocimientos. Para Serna, el hecho de que al rededor de Hincapié se haya producido un tipo de inversión especulativa de agendas curatoriales, clausura lo sagrado, o por lo menos lo pone en una situación clínica y difícil. Mi posición es diferente. Considero que lo que promovió María Teresa Hincapié encara diversas complejidades en torno al reconocimiento de la práctica artística como forma ritual de acontecer en los ámbitos de intercambio de bienes simbólicos del arte contemporáneo. Ella lo notó, aun así una complejidad de este tipo no queda siempre resuelta. Como bien puede rastrearse en los informes de beca que ella entregó entre el año 2000 y 2003 al Ministerio de Cultura de Colombia, y que Julián Serna no cita en ningún momento, Hincapié encaró este núcleo difícil de su práctica al ser financiada para vivir en el bosque sólo a condición de enmarcarse en un proyecto de creación artística. Dice: "quisiera hacer algo que no estuviera predispuesto". Por ello tomó decisiones formales importantes: separó lo que fue su vida en el bosque, aunque haya vivido artísticamente, de lo que compartió artísticamente en el marco de un Salón Nacional de Artistas. Si el cinismo en el arte contemporáneo es el tema a tratar es mejor estudiar, como bien lo hace Rebeca Schneider (2011), la participación, uso, contratos y recursos simbólicos, económicos y sociales de los que parte Marina Abramovic, vestida con la ropa de la firma Givenchy, para realizar su retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el 2010. Ver documental en: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=59600>



pregunta por lo sagrado, ese replanteamiento, es lo que quiero llamar restitución. El momento en que deja de suceder como una discusión de la vida social para ser parte de una vida activa; una acción, para reformular y cambiar las estrategias y las técnicas de la vida personal íntima y emocional, y con los otros. Pero como muy bien lo dijo Sloterdijk: si tiene que pasar por tu cuerpo y tiene que pasar por tu ejercicio íntimo, hay un momento en que se desborda la fuerza interior y pasa a ser una fuerza exterior; es el momento en que María Teresa comparte de la manera que podría compartir, haciendo arte.

A mi modo de ver, que llevo varios años rastreando diversas ‘formas de vida’ en el arte contemporáneo, en las metodologías de las organizaciones no gubernamentales, en la terapéutica, en mi mismo y en los otros, en contextos de violencia, confusión o simplemente en la vida cotidiana, siempre es un encararse con la muerte y su universal posibilidad, aunque le vivamos de manera tan diversa. Toda ‘forma de vida’ es encarada cuando la crisis pone en el centro de la atención coloquial la presencia de lo inevitable: todos vamos a morir. Según Peter Sloterdijk (2012), el único performance para el que todos nos estamos preparando.

En enero de 2008, rodeada, no sé si presentes, pero sí en la completa concatenación emocional, de sus amigos, amantes y familia, murió María Teresa Hincapié. Murió en paz.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (1996) “Form-of-life” en *Giorgio Agamben, Means without End Notes on Politics*. University of Minnesota Press, Minnesota.
- Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*, Editora Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Agamben, Giorgio (2007) *La potencia del pensamiento*, Editora Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Dumbadze, Alexander (2013) *Bas Jan Ader: Death is Elsewhere*, University Chicago Press, Chicago.
- Hincapié, María Teresa (2003) *Informe al Ministerio de Cultura de Colombia*, sin publicar.
- Ospina, Lucas (2010) “El artista del hambre” en *Elemental: Vida y obra de María Teresa Hincapié*, Laguna Libros, Bogotá.
- Serna, Julián (2010) “Hacia lo sagrado” en *Elemental: Vida y obra de María Teresa Hincapié*, Laguna Libros, Bogotá.
- Schneider, Rebecca (2011) *Performing Remains: arte and war in time of theatrical reenactment*, Routledge, Nueva York.
- Sloterdijk, Peter (2012) *Haz de cambiar tu vida*, Pretextos, Valencia.
- Ramírez, Constanza (2006) “La performance de María Teresa Hincapié” en *Revista Nómadas*, núm. 24, abril, Universidad Central, Bogotá.
- Turner, Victor (2013) *Antropología del Performance*, traducción Zulai Macías y David Gutiérrez, sin publicar.
- Varela, Felipe (1997) *El cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisia, Barcelona.



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=8f7nhccqhsc>



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 Postrak 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 irreductible 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

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

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



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/>



The cost of living: el juego de la corporeidad

The Cost of Living: the game of corporality

Rocio Romero Aguirre*

Resumen

El acercamiento de la autora al filme *The cost of living* parte de lo que ella llama 'su ignorancia' sobre la danza, es decir, no pretende ubicar el filme en ninguna categoría especializada, ni enfatizar en el uso de los recursos dancísticos de los actores; su análisis (desde la filosofía y el psicoanálisis lacaniano) se dirige hacia una propuesta teorica del cuerpo en la danza.

Palabras clave: pasión de la ignorancia, psicoanálisis lacaniano, corporeidad, danza, relaciones entre cuerpos.

Abstract

The author's approach to the film *The cost of living* comes from what she calls her 'ignorance' about dance. She does not intended to place the film in any specialized category, nor to emphasize on the performer's use of dance resources. Her analysis is derived from Lacanian philosophy and directed towards discussing a different proposal of the body in dance.

Key words: passion of ignorance, Lacanian psychoanalysis, corporeality, dance, relationships between bodies.

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, México
Correo electrónico de contacto: roci.aguirre@gmail.com

Ficha técnica:

Título: *The Cost of Living*

Año: 2005

Duración: 35 minutos

Director: Lloyd Newson

Productora: DV8 Physical Theatre

País: Inglaterra

...y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro

Sor Juana Inés de la Cruz, *Segundo volumen de las obras*
de Sor Juana Inés de la Cruz.

Acercarse al arte con la mirada de conocedor supone una cierta anticipación en la interpretación; el espectador, lector o público que se aproxima a una obra desde la perspectiva de la teoría o la técnica, tiene frente a sí una serie de elementos que hacen posible el despliegue de sentidos diversos en torno a la composición, forma e intención de lo que mira, lee o escucha. En cambio, el espectador no especializado -el que se acerca con sus ojos y oídos a la obra- queda indefenso frente a ella. Si bien la doxa especializada tiene la capacidad de mostrarnos nuevas formas de acceder a lo artístico, también posee la desventaja que las múltiples mediaciones proveen a su mirada, y que le dieron forma a su campo de especialización -hablo de la figura del 'lector profesional'. Entre el crítico o el espectador especializado y la obra operan una serie de capas que informan a aquél sobre la pertinencia de los materiales, la armonía de los elementos, la coherencia en el contenido, la maestría en el uso de los recursos de la obra, formando una espesura que enturbia la experiencia a la que toda comunicación artística aspira. Hablo de la experiencia, de ese concepto problemático por su carga significativa, por su paradójica presencia en el campo de la filosofía y por su rotunda desaparición en nuestra época, diría Agamben.¹

El campo de la experiencia no está velado para el crítico de ninguna manera, lo cierto es que su arribo a la obra se hace desde otro lugar, el lugar del saber. Aquí inicia este texto, hablaré desde un lugar particular: el de 'la pasión de la ignorancia'. Esta 'pasión' de la que intento asirme para reflexionar sobre el filme *The cost of living* (Newson, 2005) es, junto con el amor y el odio, uno de los elementos que enlazan al analizante con el analista. Quisiera usar esa expresión que proviene del psicoanálisis lacaniano para referirme a la toma de distancia que 'el espectador no-experto' hace respecto al saber objetivo de la obra artística. No quiero decir que todo 'espectador no-experto' lleve a cabo esta operación, sino que desde ese lugar es posible acceder a la posición de 'la pasión de la ignorancia'. Al mismo tiempo, esa pasión, significa sostener la paradoja que toda obra porta y que supone, por tanto, un más allá de la interpretación, un fondo de imposibilidad.

En ese sentido, mi acercamiento a *The cost of living* parte de dos supuestos: primero, mi 'ignorancia' sobre la danza, por tanto, el siguiente comentario no pretende ubicar el filme en ninguna categoría especializada, ni enfatizar el buen o mal uso de los recursos dancísticos de los actores; y, después, sostenerme en lo incognoscible de la obra, es decir, destacar la singularidad que la película supone, más allá de las generalidades en que podría enmarcarla la interpretación especializada.

Si bien, he hablado de 'la pasión de la ignorancia', como un asidero para esta reflexión, nada de ello significa que no me apoye en las reflexiones de la filosofía y el psicoanálisis en torno al cuerpo, al movimiento, al erotismo y otras nociones que considero deben destacarse para mostrar la experiencia que manifiesta la película. Por otro lado, tampoco pretendo ignorar deliberadamente otras aproximaciones a este filme, he podido observar que con frecuencia los comentarios especializados en torno a la compañía DV8 y a *The cost of living* exaltan la presencia de la discapacidad, la exclusión social y, por añadidura, la importante carga de crítica social de la historia y de la tradición misma de la compañía

denomina 'potencias espirituales de la vida del hombre'), de la esfera de la vida y retirarlas al Museo. Por ello afirma que todo puede convertirse hoy en Museo, porque este término nombra simplemente la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar, de hacer experiencia (Agamben, 2005: 110).

¹ En su libro *Profanaciones*, Agamben discute la tendencia de la sociedad actual por separar actividades como la política, la religión y la filosofía (a las que



(Harvie, 2002; Whatley, 2012). No es mi intención negar estas interpretaciones que en todo sentido tienen razón de ser. Sin duda el proyecto de una crítica a la danza contemporánea y sus estrategias para imponer una visión hegemónica de 'lo bello' son consistentes; sin embargo, mi interés se centra en el modo en que esta crítica se da al interior de la película. Dicho de otra forma, si esa operación de diatriba se da es porque en *The cost of living* hay otra propuesta del cuerpo en la danza, y es esa propuesta la que guía este análisis.

Lloy Newson dirige y crea la coreografía de *The cost of living*. Es la historia de Eddie y David, dos artistas callejeros que además comparten una estrecha amistad. La película nos muestra algunos momentos de la vida cotidiana de estos dos jóvenes, que también se relacionan con otros personajes como Rowen, otro joven artista que jamás pronuncia una sola palabra, no es que sea mudo, pero su personaje no parece tener necesidad de hablar. Tom, también forma parte del colectivo de artistas, es homosexual y objeto de los continuos ataques de David. También aparecen mujeres, y por lo menos dos tienen importancia en la película, aunque ninguna tiene nombre. Una de ellas mantiene un brevísimo romance con David; la otra, que jamás habla, atrae poderosamente a Rowen en el instante en que la mira, ella balancea un *hula hoop* en todas la escenas en que aparece.



Fotograma del video *The Cost of Living*.

Las relaciones entre los personajes se establecen en parejas, aunque la pareja principal es la de David y Eddie. Ambos muestran cierta oposición;

por un lado, Eddie, eternamente inconforme, vocifera su enojo por la ausencia de espectadores en su espectáculo, por la falta de un empleo seguro y por su condición marginal. David, por otro lado, es apacible, más bien callado, con un deseo manifiesto de compañía, en él se observa una fascinación por lo femenino que se traduce en curiosidad, coqueteo y seducción. La diferencia radical entre ambos, y que otorga coherencia a las relaciones entre personajes, es que David no tiene piernas. Su cuerpo es la única marca visible de las radicales diferencias entre los personajes.

La relación del 'dos', es la relación problemática de la diferencia, de las distinciones que en el 'uno' no existen, el 'dos' es ya la posibilidad del encuentro con el otro. Particularmente en *The cost of living*, parece que se trata justo de las posibilidades del encuentro y no del encuentro en sí mismo. Siempre huidizo, el otro como figura de la diferencia es enigmático.

Las escenas de danza, que transcurren como parte de la película, le dan cohesión y otorgan un elemento de reflexión que se añade a la historia y al carácter de los personajes. En la primera escena, se ve una coreografía perfectamente sincronizada de movimientos, que ejecutan seis personas con máscaras de payaso, solo es visible la cabeza y el pecho. De pronto, Eddie se quita la máscara y grita al escaso público que los observa, su odio por la insuficiente paga que reciben por el trabajo, reta a los espectadores que van llegando y reprocha su impuntualidad. Mientras grita, se va desprendiendo de los movimientos sincronizados que el resto de sus compañeros sigue ejecutando. Finalmente sale del pequeño escenario y termina la presentación, como consecuencia se ha quedado sin trabajo. Eddie llama a David, se abre una pequeña puerta del escenario, y David sale de un salto caminando con las manos.

La siguiente escena significativa ocurre mientras Eddie y David están en su departamento. David mira por la ventana a dos mujeres jóvenes que bailan en puntas en el jardín, sus piernas hermosas y la sincronía de sus movimientos destacan del paisaje habitacional. David les habla y pide bailar con ellas, el corto diálogo es muy bello:

DAVID: ¿Seguirán allí cuando bajemos?

BAILARINA: Por su puesto

Cuando Eddie y David bajan las chicas han desaparecido, como si nunca hubieran estado ahí. Miran desolados hacia todas direcciones, las mujeres, con sus bellas figuras y sus movimientos acompasados se han desvanecido. La presencia femenina huidiza, es para los protagonistas, el referente de una belleza inaccesible e incomprensible que hace iguales a Eddie y a David. La diferencia ahora opera al nivel de los sexos, una diferencia que la película construye continuamente desde lugares diferentes. La desaparición de las bailarinas, que ‘hicieron pareja’ con Eddie y David, continua en otra parte de la película, donde Rowen, Eddie y David hacen ‘una trampa’ para entrar a un bar de moda. ‘La trampa’ consiste en que David, el inválido, necesita entrar al baño del bar. En la escena siguiente Rowen y Eddie están dentro, mirando desde lejos a la gente. Y es el movimiento de los cuerpos, la comunicación entre ellos, lo que constituye esa escena: Rowen pone la mano en el hombro de Eddie, y él, en medio del furor de su eterno reclamo de rebeldía, comienza a moverse cada vez con más euforia. Al ritmo de la música Eddie crea una coreografía de intimidación, en la que sorprendentemente Rowen permanece inmóvil, inexpresivo y sin pronunciar palabra. Entre ellos hay una suerte de ventriloquismo de movimiento, entre un cuerpo y el otro, una suerte de comunicación se presentifica. El interés que tiene para mí esa comunicación que sucede a través del contacto corporal es la pregunta por el cuerpo. En la escena donde Rowen y Eddie están unidos por el contacto de la mano se introduce la pregunta por el número de cuerpos que hay ahí, si en efecto se trata de dos cuerpos, uno que baila y otro que cede su movimiento al otro.

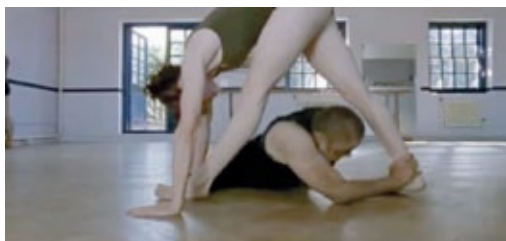
¿Qué es el cuerpo?, ¿en qué consiste esa extraña presencia que conjuga el espacio y el tiempo en eso que llamamos movimiento?, ¿esa materialidad a la que llamamos cuerpo, nuestro cuerpo, es unidad o la multiplicidad que presentimos en el movimiento de la danza? Un cuerpo que se multiplica, diversifica y se transforma en el movimiento del baile “este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos” (Merleau-Ponty, 1986: 11). En ese sentido, la corporalidad, que manifiesta la escena del ventriloquismo de movimiento, nada tiene que ver con la unidad cerrada del monólogo, en esta corporeidad es el otro con su escucha, su mirada y su contacto quien pone de manifiesto que el cuerpo no es unidad ni estabilidad temporal, en él hierven los cruzamientos con otros cuerpos, la multiplicidad es presencia.

La otra escena en donde se observa la presencia de una corporeidad múltiple está a cargo de David y una bailarina en un estudio de ballet, el contacto entre esos dos cuerpos, el baile armónico, y hasta amoroso hacen aparecer un cuerpo multiplicado. Se encuentran en un momento breve, sólo ellos dos, con el acompañamiento de la música su danza erótica muestra la dificultad para discernir las dos presencias, ambos se ‘con-funden’ por instantes. Después de ese breve tiempo la bailarina se separa de David y, como si no hubiera pasado nada, se retira y conversa con alguien.

Si bien, entre la escena de Rowen y Eddie, y la de David y la bailarina, no existe una continuidad temática, si hay una misma perspectiva de la corporeidad, estas escenas de roce entre los cuerpos sugieren una ‘escritura’ de la corporeidad, un tejido que crea continuidad entre los personajes. Me refiero a ‘la escritura’ que apunta Jean-Luc Nancy:

(...) quien escribe no toca a modo de captura, del agarrar de la mano, sino que toca al modo del dirigirse, del enviarse al toque de un afuera, de algo que se hurta, se aparta, se espacia. Su mismo toque, y que es justamente su toque, viene a serle en un principio retirado, espaciado, apartado. Escribir se dirige así. Escribir es el pensamiento dirigido, enviado al cuerpo, es decir a lo que lo separa, a lo que lo hace extraño (Nancy, 2003a: 18-19).





Fotogramas del video *The Cost of Living*.

Pensar la unión de los cuerpos como mixtura supone salir del principio de dos unidades que simplemente se encuentran en la comunicación de la danza, más bien intento plantear la confusión que crea espaciamientos que no responden a la lógica de la diferencia sexual u orgánica. De esta manera, un régimen de corporeidad se inaugura, este régimen no es otro que el de la escritura, no ‘con el cuerpo sino del cuerpo’.

Quiero decir, y ese es uno de los puntos principales de mi interés, que la relación entre los cuerpos, que *The cost of living* y la propia compañía de artistas que conforman DV8, es una interpretación de la corporeidad que de ningún modo repite o actualiza las formas clásicas del movimiento del cuerpo en la danza. Este proyecto escenifica una nueva forma de corporeidad, la presentificación de lo múltiple en los cuerpos, de la promiscuidad que el movimiento mismo implica en el baile. El paradigma de las unidades de la danza -el cuerpo entendido como unidad, como organismo- cuya armonía se funda en la simetría y donde la proporción aparece en toda su dimensión de engaño.

El cuerpo de David no pretende mostrarnos el contraste entre lo completo y lo incompleto, más bien hace visible aquello que a fuerza de

invisibilización, cultural y social, hemos negado, la absoluta incompletud que cada cuerpo es. El encuentro con el cuerpo del otro, muestra siempre, como uno de sus atributos fundamentales la incompletud de cuerpo propio. Es decir, en la mirada del otro la imagen propia de cuerpo se completa, como en el estadio del espejo de Jaques Lacan. La constitución del yo a partir de la imagen del cuerpo que en la anticipación de la mirada del otro se completa es, sin duda, un paradigma nuevo de entendimiento de la corporalidad. A partir de Lacan ya no pensaremos a un cuerpo enfermo como simplemente anormal, nuestros esfuerzos se centran en reflexionar sobre la relación en la que participan dos cuerpos y cómo en esa participación, con todas sus variantes infinitas, se establece la presencia de una corporeidad cuya forma se parece más al amasijo que al organismo. La constitución del cuerpo propio a partir de la mirada del otro abre la posibilidad ilimitada de lo múltiple, que de ningún modo significa el acoplamiento armonioso entre los cuerpos, como se muestra en la escena entre Rowen y Eddie, el exceso es el corolario de su contacto.

Lo que el estadio del espejo aporta para el entendimiento de la corporeidad es que si bien la imagen del cuerpo se completa anticipadamente y desde afuera, gracias a la mirada del otro, esto no significa que se trate de una imagen unificada y consolidada a ese momento de constitución subjetiva: Lo que me interesa señalar es que la presencia del otro y su papel fundador en la configuración yoica, de inmediato nos coloca ante la presencia de un cuerpo múltiple. Además es necesario añadir el inmenso campo de la sensación que esta conclusión aporta; “el hombre reconoce su unidad, pero únicamente en el exterior. Y en la medida en que reconoce su unidad en un objeto, se siente en relación a este en desasosiego” (Lacan, 2008: 256).

La imagen de la mixtura, la promiscuidad de los cuerpos y finalmente, el amasijo, se perciben con claridad en la bella escena entre David y la bailarina, ese baile entendido como escritura que no es significación, que quede claro, es ‘ex-istencia’.

Como los cuerpos de los amantes, no se abandonan a la transubstanciación, se tocan, renuevan infinitamente su espaciamiento, se separan se dirigen el uno (a) el otro. (“Escritura” sigue siendo una palabra engañosa.

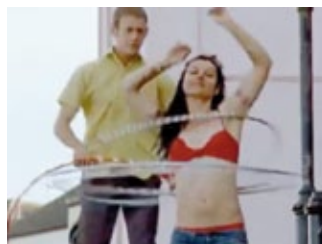
Lo que se dirige de esta manera al cuerpo- de fuera *se escribe* [...]) “Ontología del cuerpo” = excripción del ser. Existencia dirigida al afuera (*ahí* no hay dirección, tampoco destinación; y sin embargo hay destinatario: yo tú, nosotros, los cuerpos en fin). Ex-istencia: los cuerpos son el existir, en acto mismo de la ex-istencia, *el ser* (Nancy, 2003a: 18).

Bajo la perspectiva de ‘la ex-istencia,’ que propone Nancy, el encuentro de los cuerpos en la escena entre David y la bailarina, encontramos justamente esta escritura, que no reúne ni confunde los cuerpos en el encuentro. En el espaciamiento entre ellos, en la diferencia que se juega en la superficie de ellos, ahí hay escritura, el toque de superficies que se metamorfosean mutuamente.

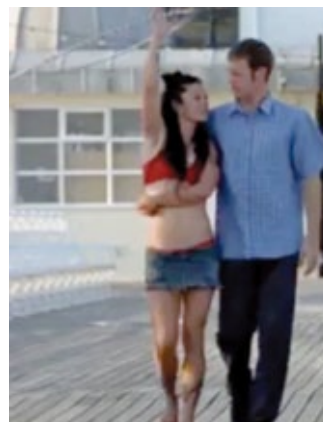
La otra parte de la película en la que deseo centrar mi atención es en el encuentro entre Rowen y la chica del *hula hoop*. Rowen se encuentra bailando en un espacio cerrado de bodegas. En inicio parece que intercala una serie de movimientos repetitivos, luego su baile se dispara en energía y abarca casi todo el espacio en que se encuentra, de pronto, de un pasillo adyacente camina tranquilamente una chica moviendo su cuerpo al ritmo que los *hula hoop* le imponen. La joven se para frente a Rowen, quien conmovido la abraza. Posa su cabeza sobre los hombros de ella e intenta quitarle uno de los *hula hoop*, pero ella lo recupera inmediatamente y se va dejando a Rowen desolado. Esta escena se completa con otras dos, en la siguiente Rowen sigue a la chica del *hula hoop*, ella balancea tres *hula hoop* mientras Rowen brinca con uno. Entre ellos se establece una danza que tiene como fondo la típica música de circo. Ella, complacida lo mira; él, la sigue. De pronto, la chica se detiene, se para frente a él, lo mira de forma amenazante y seductora. En un movimiento violento se deshace de dos de sus aros, confronta a Rowen, él indefenso queda frente a ella y en el momento en que camina hacia él, suelta su aro. Rowen intenta abrazarla desesperadamente, pero ella no lo permite y se va con una sonrisa burlona. En la tercera escena, ella, sentada en una banca, deja que tres jóvenes la miren y le coqueteen, se acercan a ella con intenciones de cortejarla, con esa actitud de dominarla en el cortejo. Ella los ahuyenta violentamente con el *hula hoop*, los persigue y enfrenta, mientras ellos corren despavoridos. Rowen mira tímidamente la escena desde lejos, no intenta defenderla, solo permanece apartado. Ella lo observa en la actitud de indefensión y se acerca cariñosamente, lo cubre con su *hula hoop*.

Se retiran abrazados de la escena, mirándose sostenidamente mientras caminan. La conclusión de la historia entre estos dos personajes me recuerda la advertencia de no precipitar el amor, pues se corre el riesgo de quemarse en él:

La voluptuosidad en aquellos que piensan fríamente es más grande y más pura que en las almas desdichadas, cuyo ardor, en el momento de la posesión, se debate en las aguas de la incertidumbre. Sus ojos,



Fotogramas del video *The Cost of Living*.





sus manos, su cuerpo no saben de qué gozar primero. Abrazan con tal fuerza ese cuerpo tan codiciado que lo hace gritar. Como nos es pura, su voluptuosidad es cruel y los incita a lastimar el cuerpo, sea cual sea, que ha despertado en ellos los gérmenes de esta rabia. Nadie apaga la llama con el incendio. La naturaleza se opone a ello. Es el único caso en que, cuanto más poseemos, más esa posesión abrasa nuestro corazón con un espantoso deseo. Beber, comer, son deseos que se satisfacen y el cuerpo absorbe algo más que la imagen del agua o la imagen del pan. Pero el cuerpo no puede absorber nada de la belleza de un rostro o del esplendor de la piel (Quignard, 2006: 64 y 65).

A diferencia de las escenas que analicé antes, donde la mixtura de los cuerpos en la danza se hace evidente, en esta parte de la historia la relación entre los cuerpos es de otra índole. Entre la chica del *hula hoop* y Rowen, media el lazo erótico que la envuelve y que deja impávido a Rowen. El misterio que media entre sus cuerpos es de un orden sexual, pero como intenté mostrar en la escritura del cuerpo, no se trata de ninguna complementariedad sexual. La atracción y repulsión se sostienen en todas las escenas, ella lo atrae e inmediatamente lo expulsa, luego se aleja, dejando a Rowen impávido. Hablo de la admiración y la veneración que se juegan en el baile de Rowen y la chica del *hula hoop*. Ese juego es paradójico. Anidado en la veneración, está el miedo:

En la palabra “venerar” encontramos a Venus. Encontramos también la palabra que usa Platón cuando se niega a distinguir la palabra del espanto. Nos aproximamos entonces al verbo francés *meduser*:² aquello que nos impide huir de lo que tendríamos que huir y hace que “veneremos” nuestro propio miedo, obligándonos a preferir nuestro espanto antes que a nosotros mismo, aun a riesgo de morir (Quignard 2006:76).

La veneración enlazada con el espanto es el sexo, no la sexualidad, noción atravesada por los discursos de la cultura que tiende a trocar al sexo en matrimonio, procreación, salud, felicidad y plenitud subjetiva. El planteamiento, de Quignard, que deseo recuperar muestra con toda su violencia el fenómeno sexual, pues en él el presentimiento de la muerte se revela al mismo tiempo que nos recuerda nuestro origen. Por ello, lo que incumbe a lo sexual es terrorífico desde muchas

perspectivas: es la presentificación de nuestro origen, es el anticipo de nuestra muerte, particularmente en el orgasmo, finalmente, es la referencia principal de nuestra diferencia absoluta.

Rowen con su mirada impávida frente a los eróticos movimientos de la chica del *hula hoop*, los tres jóvenes que intentaron conquistarla y terminaron por huir despavoridos, son muestras del ‘poder de lo femenino’. Su poder de devoración y no de empoderamiento cultural, que reivindican los feminismos, es la característica que adquieren las mujeres en *The cost of living*. La chica del *hula hoop* encarna ese aspecto de lo femenino, su efecto en los hombres que la rodean nos lo deja bien claro. Pero también, toda la película muestra esa dualidad entre lo femenino y los masculino. Como lo señalé antes, sólo los hombres tienen nombre, ellas permanecen en el anonimato, su presencia es esquivo, o bien aparecen y desaparecen como espejismos, o su presencia adquiere una potencia insostenible para ellos.

Eddie con su brevísimo romance con una bailarina, no deja de hablar, llena de palabras absurdas y hasta ofensivas el espacio que comparte con ella, quien finalmente se harta y se va. Rowen mirando con estupefacción a la chica del *hula hoop*; finalmente David, cuyo deseo sólo se contenta con acercarse a la mujer. En el bar cuando seduce al espacio vacío que dejó una mujer, que caminó frente a él. Sucede un diálogo muy bello:

David: Hola, me llamo Dave

Bailarina: (...)

David: ¿Impresionada?

Bailarina: (...)

David: ¿Quieres bailar?, ¿quizá prefieres un trago?, te ayudará a relajarte

Bailarina: (...)

David: ¿O quieres alguna otra cosa?, a lo mejor me quieres a mí.

Bailarina: (...)

David: ¿O tal vez sólo los brazos?, ¿puedes imaginártelos a tu alrededor?

Bailarina: (...)

La respuesta nunca llega porque la mujer con quien conversa David se ha ido hace tiempo, ya sólo es un espacio vacío, como al parecer han sido todas las mujeres con quienes se encuentra. Todas estas formas de relación con la mujer puntúan la famosa frase de Lacan:

² *Méduser*: dejar pasmado, estupefacto.

“No hay relación sexual”, que plantea la imposibilidad de un encuentro de complementariedad entre los sexos. Más interesante para el análisis es la discusión de Nancy al planteamiento de Lacan. Para el filósofo la atención se centra en ‘el hay’ de la relación sexual, es decir, Nancy se coloca en el espacio intermedio de la relación, en ‘el espacio mediero’ entre los sujetos de la relación. Por ello afirma que “la relación designa entonces con toda exactitud aquello que no es la cosa: aquello que no es ninguna cosa, sino aquello que ocurre entre cosas, de una cosa a la otra” (Nancy, 2003b: 23 y 24).

El espanto que se juega en el erotismo, el arrebato sexual que es placer y terror a un mismo tiempo demuestran esa imposibilidad de relación armónica entre los sexos, por ello, Nancy y la película nos sugieren que la atención se debe centrar en la propia dualidad que danza ‘entre’ los personajes. Lo que sucede en ‘el entre’ es ‘el hay’ que hace posible el encuentro entre dos que nunca se complementan. Justamente esa falta de complementariedad es la que atraviesa toda la película.

La conclusión de la película nos deja una imagen de una belleza difícil de describir, Eddie y David están solos en la playa conversando, se levantan y Eddie le ofrece su ayuda a David, lo levanta y lo pone sobre sus caderas, mientras Eddie adopta una postura animalesca queda en ‘cuatro patas’. David ahora tiene piernas, y frente al espectador se despliega una imagen mitológica, una suerte de centauro camina sobre la arena. La ilusión de la complementariedad es la imagen final de la película, como si la conclusión fuera que toda complementariedad entre los cuerpos y los sexos es simplemente ilusoria.



Fotograma del video *The Cost of Living*.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005) *Profanaciones*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Harvie, Jen (2002) “DV8’s Can We Afford This: The Cost of Devising on Site for Global Markets” *Theatre Research International*. Extraído de <http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&id=96565> Consultado el 1 de mayo de 2013.
- Lacan, Jacques (2008) *El seminario 2. El Yo en la teoría freudiana y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Buenos Aires.
- Merleau-Ponty, Maurice (1986) *El ojo y el espíritu*, Paidós, Buenos Aires.
- Nancy, Jean-Luc (2003a) *Corpus*, Arena libros, Madrid.
- Nancy, Jean-Luc (2003b) *El “hay” de la relación sexual*, Síntesis, Madrid.
- Newson, Lloyd (dir.) (2005) *The Cost of Living* (película), DV8 Physical Theatre, Inglaterra.
- Quignard, Pascal (2006) *El sexo y el espanto*, Minúscula, Barcelona.
- Whatley Sarah (2012) “The Spectacle of Difference: Dance and Disability on Screen”, *International Journal of Screendance*, Vol. 1.1. Extraído de <https://curve.coventry.ac.uk/open/file/1e053e7d-3e06-ea6c-6002-7af8b39fce0a/1/whatspeccomb.pdf>. Consultado el 1 de mayo de 2012.



Espacio y tiempo: materialidades simbólicas en el arte coreográfico contemporáneo

Space And Time: Symbolic Materialities in Contemporary Choreographic Art

Ana Inés Lázzaro*

Resumen

El arte coreográfico, en tanto lenguaje del 'cuerpo en movimiento', tiene como materialidades específicas al cuerpo, espacio y tiempo. En este ensayo se reflexiona acerca del tratamiento que el coreógrafo contemporáneo realiza, puntualmente, de la materia espacial y temporal en su creación. Se concibe al espacio y al tiempo no sólo como 'objetualidades' que constituyen el lenguaje coreográfico, sino también como entramados simbólicos que conllevan remisiones significativas y hacen de este lenguaje del arte una instancia comunicativa. Así, al tratar con símbolos socialmente instituidos, el coreógrafo no sólo debate en un campo meramente estético sino fuertemente social. Las reflexiones aquí reunidas derivan no sólo de varios años de trabajo teórico en el campo de las artes escénicas coreográficas, sino también de mi experiencia como bailarina y performer.

Palabras clave: comunicación, cuerpo en movimiento, forma significante, imaginarios sociales, recreación.

Abstract

Choreographic Art, as language of 'body-in-motion', has its specific materiality in body, space and time. In this essay, the author aims to reflect on how the contemporary choreographer plays, specifically, with the spatial and temporal dimensions in his choreographic creation. She conceives space and time not only as materials that constitute the choreographic language, but also as symbolic frameworks that involve significant remissions and therefore, communication. For this reason, when dealing with socially instituted symbols, the choreographer not only moves in the aesthetic field but also in the social one. The reflections gathered here come from several years of theoretical work in the field of performing arts, but also from my experience as a dancer and performer.

Key words: communication, body in motion, recreation, significant form, social imaginaries

* Centro de Investigaciones y Estudios en Ciencias Sociales (CIECS), Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina. Correo electrónico de contacto: anaineslazzaro@gmail.com

1. Introducción

Este ensayo propone una reflexión sobre el arte coreográfico contemporáneo en tanto forma y lenguaje escénico. El lenguaje coreográfico o del 'cuerpo en movimiento' se define, básicamente, por tres elementos -o materialidades- que lo constituyen intrínsecamente, a saber: el cuerpo -como soporte material del lenguaje-, el espacio y el tiempo. En tanto cuerpo en traslación, considero que la dimensión espacio-temporal es fundante en el lenguaje coreográfico, y por ello, crucial para su comprensión.

Asimismo, y a fin de construir una mirada, concibo al arte coreográfico no solo como acontecimiento estético sino también de comunicación. El cuerpo -como soporte material del lenguaje coreográfico-, no puede separarse del sujeto que encarna, de aquí que toda imagen, figura o forma corporal tenga un fundamento social, y por ello, significativo. Subrayo entonces que el cuerpo -y con ello, la subjetividad- aún en su sola presencia, comporta y vehiculiza imaginarios sociales. Y más: no sólo 'el cuerpo' sino también 'el espacio' y 'el tiempo' son -ante todo-, imaginarios sociales instituidos, esto es, símbolos cargados de historicidad que remiten a significados socialmente compartidos. De esta manera, y a pesar de no basarse en la palabra, el lenguaje del 'cuerpo en movimiento' contiene en su propia materialidad un potencial significativo, y por ello, comunicante. Esta impronta se refuerza dado que, al tratarse de un entramado simbólico, preparado y dispuesto a la expectación e interpretación por parte del público, conlleva necesariamente la intención comunicativa de su creador.

El grueso de las aproximaciones teóricas a este fenómeno artístico ponen énfasis en la cuestión, sin duda central, de la corporalidad. Sin ánimos de desdeñar la relevancia que adquiere el cuerpo en este tipo de manifestaciones escénicas me propongo, en este artículo, reflexionar acerca del espacio y el tiempo en tanto elementos fundamentales en el arte coreográfico. Es importante subrayar que la división cuerpo-espacio-tiempo aquí planteada es meramente analítica, pues estos aspectos conforman en la práctica del 'cuerpo en movimiento' una realidad única e indisoluble.

Por otra parte, los modos de entender y abordar la representación y co-

municación en el arte coreográfico han sido sumamente diferentes en cada período histórico y corriente estético-estilista,¹ desde tendencias netamente miméticas hasta las que pretendieron una total abstracción del lenguaje del cuerpo en movimiento. Amén de los distintos abordajes existentes, se puede decir que el lenguaje coreográfico -en tanto puesta en escena de imágenes, figuras o formas-, contiene siempre grados de comunicabilidad, pues "para el sujeto no hay imagen que no tenga un mínimo de sentido, ni un sentido que no conlleve una imagen" (Castoriadis, 1999a: 142), más allá de la existencia de un mensaje o contenido explícito. El principio que subyace a esta afirmación postula la imposibilidad de no comunicar toda conducta (Watzlawick, 1971), toda acción -incluso un cuerpo en quietud total-, comunican. De esta manera, el lenguaje coreográfico -aún en sus abordajes más abstractos-, contiene siempre efectos semánticos, de sentido.

2. Desarrollo

El arte coreográfico contemporáneo

En la actualidad, existen variadas y divergentes manifestaciones artísticas que se autodefinen como arte coreográfico, por lo que sería inadecuado delimitar alguna estética o tendencia determinada y determinante. Esto no implica que las obras surjan y se manifiesten en un vacío. Más bien, lo que ha desaparecido es un paradigma único a la hora de abordar la creación. Esto supone, en primer lugar, que cada coreógrafo cuenta con una relativa libertad para establecer su concepción de lo coreográfico y de cómo llevar a cabo su obra. Cada obra es una construcción, que se vale de todos los recursos disponibles; mas el modo de integrarlos, relacionarlos y crear una 'coherencia' entre los mismos es una tarea que el coreógrafo contemporáneo realiza 'libremente'.

¹ Dentro de la tradición de arte coreográfico de Occidente podemos encontrar distintas tendencias estéticas-técnicas-estilísticas. Debido a cuestiones de extensión no podemos desarrollarlas aquí, pero mencionaremos algunas de las corrientes troncales: clásica, romántica, expresionista, moderna, formalismo abstracto, posmoderna, danza teatro y contemporánea.



Las propuestas suelen ser múltiples: desde obras que tienden a la narración e incluso a la problematización de temáticas sociales (la ecología, la xenofobia, la homosexualidad, etcétera), como propuestas que enfatizan el carácter abstracto, no narrativo y no representativo del ‘cuerpo en movimiento’.

Por otro lado, están las obras que basan el lenguaje coreográfico en estilos y técnicas coreográficas reconocidas y canónicas como el ballet clásico, pero también las que construyen el discurso en base a movimientos corporales cotidianos como caminar, sentarse, barrer, por poner algunos ejemplos. Asimismo, el auge de las tecnologías digitales ha proporcionado un nuevo recurso para la composición desde el uso de proyecciones en las puestas escénicas, hasta el surgimiento de un nuevo formato, en el cual el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’ pierde su condición presencial: el video arte.

La caída de las grandes narraciones o paradigmas que tuvo lugar a mediados del siglo XX -que afectó las distintas disciplinas de pensamiento y también las artes-, tuvo por supuesto su impacto en el arte coreográfico. Lo que desaparecía, dentro de este contexto, era una forma -técnica, estética y estilística- exclusiva y excluyente de entender y abordar el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’. A su vez, de la mano de este derrumbe paradigmático vino la llamada ‘crisis de la representación’ y de ‘la expresión en el arte’. De todos modos, esta no supone la ausencia absoluta de representación o expresión en el arte coreográfico contemporáneo: crisis, quiebre o ruptura con los modos canónicos y clásicos de entenderlas y abordarlas. En cuanto a la representación, el arte coreográfico contemporáneo deja de evocar -o imitar- una realidad o historia ‘fuera de sí’ para poner énfasis en las formas propias del lenguaje del cuerpo en movimiento. No es que la idea de ‘decir algo’ o ‘contar’ alguna historia haya desaparecido, lo que ha desaparecido es una forma específica de contar y decir, que subordinaba el lenguaje coreográfico al mensaje que se debía transmitir o realidad que se debía representar. En otras palabras, si en el pasado la(s) forma(s) del movimiento se proponía(n) como una adecuación, más o menos fiel, a conceptos e historias previas y realidades externas, en la contemporaneidad se propone una reivindicación de la materialidad propia del lenguaje coreográfico como forma significante, esto es, capaz de dis-

parar la producción de sentidos y significaciones. Así como los modos clásicos de representar entraron en crisis, la expresión -tan asociada al cuerpo- también se puso en jaque. Digamos que la ‘expresión’ es una forma de representación que pone en juego contenidos subjetivos: emociones, sentimientos, pensamientos del artista, por lo que expresar sería visibilizar ese ‘yo oculto’.

La explosión de recursos (técnicos, estéticos y estilísticos) a mano del coreógrafo lo situó en una posición de mucha más libertad a la hora de abordar su creación, pero a la vez, de mayor responsabilidad y compromiso reflexivo si pretende que su obra esté solidamente justificada. Es por esto que, en tanto los materiales que constituyen el lenguaje coreográfico refieren a tres imaginarios sociales centrales, las reflexiones acerca de los mismos deviene parte esencial de una labor artística responsable. Así, el lenguaje coreográfico contemporáneo no es concebido como un lenguaje meramente autorreferencial sino que, cada vez más, busca introducirse o insertarse en la construcción social de sentido, intentando ‘decir’ y comunicar; aunque eso sí, desde su especificidad como forma de arte. De esta manera, el cuestionamiento e indagación sobre su propia materialidad se halla profundamente vinculado a la cuestión del sentido, significaciones e imaginarios sociales.

El coreógrafo contemporáneo no es sólo un artista del movimiento -de las formas y secuencias coreográficas-, sino que está continuamente ‘leyendo’ la escena que él mismo crea, en pos de construir un discurso coreográfico dispuesto a la ‘lectura’ e interpretación de otros, el público. Dicho esto, pongamos atención en la problemática que aquí nos convoca, a saber: la cuestión del espacio y el tiempo en el lenguaje del ‘cuerpo en movimiento’.

Imágenes espaciales

En primer lugar, para hablar del espacio como uno de los materiales constitutivos del lenguaje del coreográfico, es importante destacar que el cuerpo mismo, como soporte material del lenguaje coreográfico, es ya ‘figura’ – o dimensionalidad- y por ello, espacialidad.

Como dije, el lenguaje coreográfico en tanto ‘cuerpo en movimiento’, conlleva necesariamente desplazamientos en el espacio, en el cual el cuerpo se sitúa -espacio circundante. Sin embargo, los coreógrafos contemporáneos no conciben la espacialidad como ‘dato’ o elemento externo, apriorístico e inmutable, en el cual se desarrolla y despliega el movimiento, sino como aquello que surge del movimiento corporal mismo. Por lo tanto, hablar de desplazamientos, no sólo implicaría moverse en el espacio -cambiar de lugar-, sino mover el espacio: modificarlo, recrearlo. En otras palabras, un desplazamiento del espacio en si mismo, un espacio continuamente creado en y a través del devenir del movimiento.

Por otra parte, la noción de ‘escena’ refiere a un espacio determinado, un espacio ficcional que establece sus propios límites y plantea un recorte en relación al espacio social mayor. ¿Cómo se establecen dichos límites?, ¿dónde comienza la escena y dónde termina? En relación a lo que se acaba de decir, esta delimitación espacial se da a partir de la corporalidad en movimiento. Es el cuerpo –o los cuerpos- en movimiento y traslación, lo que va creando y recreando la espacialidad. De este modo, la disposición espacial de los cuerpos, sus trayectorias de movimientos y desplazamientos, van generando límites espaciales: la dimensionalidad del espacio escénico. Pero también: así como el ‘cuerpo en movimiento’ es creación de imágenes espaciales, la espacialidad que se va creando, crea y define la imagen-forma del ‘cuerpo en movimiento’: las distintas imágenes o formas de la espacialidad y también de la corporalidad, podrán darse a partir de las distintas situaciones del cuerpo en el espacio. Se trata de un proceso de definición recíproca entre cuerpo y espacio, que, por decirlo de algún modo, propone la disolución del binarismo interior/exterior. Como afirma la teórica de teatro Josete Feral:

Toda percepción del espacio visual es, ante todo, de orden kinestésico. Dicha recepción pasa por la localización de los desplazamientos, movimientos, acciones de los que se instalan allí, confirmando lo que los actos físicos nos enseñaron: que el sentimiento del espacio nos es dado por el desplazamiento de los cuerpos, unos con respecto a otros, por su interrelación, más que por las imágenes que registra la retina. (...) El espacio no existe como espacio más que por la persona que se desliza por él (Feral, 2004: 188).

El espacio como materia/forma

El espacio, por ser tridimensional, presenta ciertas características que el coreógrafo no puede eludir: es un espacio de profundidad y altura. Así, considerada material, formalmente la espacialidad ha de abordarse desde una perspectiva geométrica refiriendo a cuestiones tales como: las direcciones, los frentes, los distintos niveles y planos, distancias, etcétera, como recursos para crear y diseñar los desplazamientos. Estos condicionantes son para el artista los recursos a partir de los cuales dará lugar a la creación de redes espaciales que conforman el relato coreográfico. No obstante, el trabajo de composición coreográfica supone no sólo establecer las coordenadas espaciales de una secuencia de movimiento específica, sino también la relación entre los distintos intérpretes de movimiento, cuyos vínculos kinéticos -de movimiento-, generan modificaciones en las figuras e imágenes espaciales creadas y proyectadas.

Realizando un minucioso trabajo sobre la espacialidad del movimiento -saltos, caídas, giros, superposiciones de planos y niveles, inversiones corporales-, como también a partir del uso de recursos externos -dispositivos tecnológicos, proyecciones, iluminación- el artista dará forma a delimitaciones espaciales diversas. Ahora, más allá que el espacio -como materialidad- pueda ser trabajado de modo estrictamente formal, por más pureza geométrica que se pretenda, la espacialidad jamás podrá ser escindida de la dimensión significativa que comporta. Pues el espacio es un imaginario social fundamental, en tanto se relaciona con nuestra existencia situada. Es más, podría considerarse al espacio como una significación social central que permite el desarrollo y existencia de la sociedad como tal. Sin embargo, hablar de una dimensión significativa no implica que la espacialidad contenga un significado único y unívoco. Más bien, esta consideración remite a la imposibilidad de que la misma no esté cargada de sentido, de algún sentido. De aquí que, las trayectorias espaciales que va dibujando -y desdibujando- un despliegue de movimiento, implique la circulación de imaginarios socialmente compartidos. Espacios que se cierran, que se abren, que liberan, oprimen, emocionan, distancian; que jerarquizan ciertos momentos, o señalan y magnifican hasta lo más pequeño de una escena. Se puede argüir la sola utilización de la espacialidad -como constitutiva del lenguaje del movimiento-, implica la existencia



de una dimensión valorativa que constituye uno de los contenidos del arte coreográfico contemporáneo. Por lo cual, y desde el comienzo, el tratamiento que se haga de dicha dimensión será esencial en la construcción del relato. En suma, el espacio, en el arte coreográfico, es materia y forma significativa.

Arenas movedizas. Un espacio plurivalente y siempre cambiante

Al tratarse de imágenes dinámicas, las disposiciones establecidas entre los elementos de la escena y las relaciones que entablan entre sí, que dijimos, crean una espacialidad determinada, son siempre alteradas y modificadas en el devenir del ‘cuerpo en movimiento’. Así, la composición coreográfica se vuelve un fenómeno de creación de una espacialidad móvil, o dicho de otro modo, las imágenes o figuras corporales en movimiento dan ‘lugar’ a un continuum de espacialidades diversas. Como expresa Josete Feral:

...el espacio visual está hecho de todo un conglomerado de estímulos sensoriales que demandan no solamente la mirada sino también otras facultades sensoriales del sujeto (sensación de proximidad por ejemplo) la experiencia teatral puede aparecer así como un lugar de polisensorialidad. Lo importante para el espectador no es reconocer espacios reales o ficticios, sino viajar dentro de las formas, las estructuras, la materia: colores, superficie, textura, etc. (...) Esta poli sensorialidad está en primer lugar y acompaña de manera indisoluble la codificación de las significaciones que le son general y espontáneamente atribuidas.(...). El espacio visual no surge, por lo tanto, simplemente de la vista, sino también de lo sentido (Feral, 2004: 186-7).

Esta ‘polisensorialidad’ de la escena -como lugar de estímulos sensoriales diversos que el cuerpo percibe- lleva al espectador a romper con el orden instituido de lo espacial. Como ya se mencionó, en el arte coreográfico contemporáneo el espacio es concebido como algo ‘a formar’, a crear y no como un receptáculo preexistente, en el cual al artista sólo le queda desplegar su movimiento. Esta posibilidad de recreación implica también -dentro de la institución artística- que las leyes propias de la ‘perspectiva clásica’ (un punto de fuga central y jerárquico, por ejemplo), que estuvieron presentes en las distintas tendencias y abordajes

coreográficos, sean abandonadas. En el arte coreográfico contemporáneo, la visión única predominante que imponía la perspectiva tradicional, cede lugar a la diversidad de los ‘puntos de fuga’.

De esta manera, el espacio visual deviene un lugar multidimensional, multifacético, lleno de redes, de recovecos, indefinidamente resignificable, donde el espectador se deja impregnar por un cúmulo de sensaciones y perceptos. El devenir del movimiento, vuelve el espacio una ‘realidad’ material en continua transformación.

En resumidas cuentas, el espacio de la ‘escena’ no es mimético de lo real, sino que se construye como una estructura abierta y difusa, en la que el espectador viaja de una sensación a otra, modificando continuamente la percepción que tiene de la espacialidad.

Tiempo, imágenes en movimientos

Sabemos que, el arte coreográfico refiere a un lenguaje eminentemente visual, de imágenes, figuras o formas perceptuales. No obstante, lo que hace su especificidad es que estas imágenes sean dinámicas, es decir, estén en continuo movimiento. De otro modo, estaríamos hablando de imágenes, figuras y formas estáticas, como una suerte de pintura viviente, y eso no sería ya coreográfico. Por este motivo, lo temporal, en tanto devenir de las imágenes, figuras y formas, se halla en el corazón mismo de este lenguaje. La forma coreográfica es efímera, “no del todo mensurable, ni ceñida a límites morfológicos precisos” (Rosales, 2007: 56). La forma es, en el arte coreográfico, transformación continua.

Analicemos esto con más detalle: al igual que con el espacio, se trabaja con el tiempo, con la temporalidad, al menos en dos aspectos indisolubles: i) formalmente: como constitutivo del movimiento en sí mismo (de un movimiento particular, por ejemplo: levantar y bajar un brazo), así como en relación al encadenamiento de movimientos (secuencias o ‘frases’ coreográficas) para lo cual el coreógrafo se aboca a un trabajo detallado de ordenación rítmica; ii) por otro lado, el tiempo significativo, ya sea considerando el significado social de cada movimiento particular (no es lo mismo levantar y bajar un brazo de modo lento, que

abruptamente), como también en tanto relaciones y encadenamiento entre momentos y escenas, es decir, en referencia al imaginario instituido del tiempo como 'orden de las sucesiones' (Castoriadis, 1999b).

En algún punto, resulta inapropiado separar la cuestión formal del tiempo como materialidad de movimiento del 'contenido', que tal tratamiento sugiere. Por ello, insistiremos en el carácter puramente analítico de tal distinción. Ahora, ¿en qué sentido podemos hablar de creación de temporalidad, de ritmo, en el lenguaje coreográfico? Dentro de la tarea creativa y creadora del artista, hay una búsqueda consciente de creación de nuevas pautas temporales y rítmicas. Las obras de arte coreográfico contemporáneo proponen ellas mismas una temporalidad no sujeta al tiempo socialmente instituido, o el tiempo de referencia (lineal, evolutivo, cronometrado). Se trata de un tratamiento diferencial de lo temporal, que no está determinado por la experiencia cotidiana. Por ejemplo, un trabajo minucioso en relación a las velocidades de la acción: cuerpos que se mueven en la extrema lentitud y que, sin causa ni razón, pasan a moverse a máxima velocidad. O cuerpos en quietud total, como una instancia de suspensión y atemporalidad. En este sentido, las intervenciones sobre la cualidad de los movimientos corporales, permiten construir una trama, un tejido, que otorgan al movimiento un ritmo y temporalidad propios que se aleja de la subdivisión y conteo que habitualmente se hace del tiempo. En el reloj, un movimiento puede durar tan sólo 5 minutos, pero para el espectador puede percibirse y vivenciarse como 'interminable'. Estas sensaciones temporales vividas por el público no se justifican en tanto experiencias meramente subjetivas. Se trata de recursos objetivos, propuestos en y a través de la coreografía misma y que constituyen el aspecto formal y material de la obra en tanto composición. Sin ir más lejos, es a esta composición-construcción cuidadosa a la que se entrega el artista en el proceso creativo, a sabiendas que puede generar 'ciertos efectos' sobre su público dado que su materia prima el símbolo socialmente compartido del tiempo: ese reglaje temporal conocido y experimentado por todos. Además de la temporalidad seleccionada para la ejecución de determinado movimiento, las secuencias de movimientos o frases coreográficas -trazadas espacialmente y encadenadas entre sí- establecen su propia referencia rítmica: su propia puntuación u ordenación temporal. Dice Rosales al respecto:

La creación coreográfica está signada por su tendencia a ser una ordenación rítmica de intensidades emanadas por y generadas en torno al cuerpo humano. Este acto de ordenar rítmicamente un haz de tensiones -en todos los derivados corporales de las mismas: desplazamientos, giros, caídas, recuperación, elevaciones, contracciones, extensiones, arrastres, percusiones, resistencias, expresión emotiva, quietud, y un largo etcétera- no implica la instauración de un todo homogéneo, unidireccional y concluyente que articule signos en un texto lineal y progresivo; por el contrario, la intensidad de la danza representa la naturaleza del término 'discurso', y por tanto, se trata de la configuración intencional, en el espacio, de fuerzas diferentes, divergentes y en interacción (Rosales, 2007: 52).

La obra, como totalidad compuesta por diferentes escenas o fragmentos, puede presentar una multiplicidad de texturas rítmicas que se contrastan, se superponen, se continúan, logrando un tejido visual único y de gran dinamismo. Los recursos utilizados para suspender los imaginarios instituidos acerca de la temporalidad son diversos y se hallan en diferentes niveles. Para poder brindar algunos ejemplos, es necesario retomar la idea de que, en el arte coreográfico contemporáneo, se realizan dos tipos de suspensiones de lo instituido: en relación al lenguaje del movimiento cotidiano, por un lado y respecto a la institución artística -o canon artístico-, por otro.

En el primer caso, se puede decir que lo que se altera son los tiempos normales de realización de una acción. Al no estar sujeto a los fines instrumentales y pragmáticos del actuar cotidiano, el lenguaje coreográfico -en tanto acción- explora la temporalidad intrínseca de cada movimiento, intentando reconocer aquellos efectos que tal o cual tratamiento de lo temporal conlleva. El artista, por ejemplo, puede realizar la simple acción de acostarse en el suelo, pero demorar 20 minutos en hacerlo. De este modo, el tiempo que implica la acción se vuelve el contenido de la misma, puesto que es en y por este abordaje de lo temporal que un movimiento tan simple se condensa, se hace espeso, se llena de otros movimientos. Por otra parte, y en relación a la 'institución artística coreográfica', la tendencia actual rompe con la lógica instituida del ordenamiento rítmico y temporal a través de un recurso básico: no basar el movimiento corporal en un patrón musical exterior. De este modo, el movimiento deja de concebirse como la interpretación/materialización



de una pauta musical cualquiera. En esta perspectiva, el movimiento en sí mismo -por ser tiempo- es ya musical. No habría entonces dependencia a un soporte exterior al movimiento en sí. Si hay musicalidad, esta es creada en y por él mismo. Esto no quita que la obra pueda estar acompañada por un apoyo sonoro -que puede ser música, o tan sólo sonidos, ruidos, palabras, voces, etcétera-. Cualquier sonoridad externa es tomada como un elemento que dialoga con el lenguaje del 'cuerpo en movimiento' y que puede reforzar el ritmo y los acentos que éste propone, o también contraponerse, generando una tensión entre lo que se ve y lo que se oye. Por ejemplo, movimientos frenéticos, veloces, cortados y golpeados pueden ser acompañados de una música suave, lenta y melódica. Tampoco quiere decir que el coreógrafo contemporáneo deba abstenerse de bailar una música. Lo que queremos destacar aquí es que el artista no está previamente determinado u obligado a un tratamiento único de lo sonoro, sino que dispone de un amplio abanico de posibilidades para tratar formalmente el tiempo del movimiento. Así, el coreógrafo debe tener en cuenta que cada una de las selecciones y decisiones que tome acerca de la utilización de lo temporal habrá de generar una atmósfera específica. Detengámonos un instante aquí. Para entender la cuestión de la 'creación de atmósfera' comencemos por considerarla una suerte de halo o capa que envuelve la escena -tanto a los artistas como al público-. La misma es impalpable e invisible como materialidad objetiva, pero totalmente perceptible y experiencial en tanto se relaciona a un universo de sentidos y significaciones. Es decir, una atmósfera puede ser percibida en tanto asocia sensaciones -corporales- a imaginarios sociales compartidos. De este modo, crear una atmósfera determinada implica tener en cuenta diversos aspectos: lo perceptivo, sensorial y lo significativo, todo ellos entrelazados. En este sentido, la intervención deliberada sobre la materialidad del tiempo del movimiento permite al coreógrafo provocar ciertas asociaciones significativas que darán lugar a la creación de sentido por parte del público. Concluyo así que al igual que el espacio, la temporalidad del movimiento contiene una dimensión comunicativa fundamental. Como dice el poeta Octavio Paz en relación a la experiencia poética:

El ritmo es una magnitud organizadora del sentido.(...)El ritmo engendra en nosotros una disposición de ánimo que sólo podrá colmarse cuando sobrevenga 'algo'. Sentimos que el ritmo es un ir hacia algo, aunque no

sepamos que pueda ser ese algo. Así, todo ritmo es sentido de algo, no es una medida vacía de contenido, sino una dirección, un sentido. El ritmo no es medida, sino tiempo original (Rosales, 2007: 59).

Tiempos reversibles: la ruptura de la lógica causal

El arte coreográfico contemporáneo se propone experimentar con límites del tiempo instituido también en otro sentido: en relación al devenir de la historia, entendida ésta como encadenamiento y relación entre momentos. En primer lugar, porque se considera a la historia, o como dice Castoriadis, al 'orden de las sucesiones' -tiempo lineal- como una cuestión socialmente elaborada, construida. De aquí que se intente romper con la causalidad como modo legítimo y hegemónico de expresión de lo temporal. La causalidad es vulnerada a partir de distintos procedimientos: i) La naturaleza del movimiento: Recapitulando lo ejemplificado en el apartado anterior, este aspecto refiere a la calidad o cualidad de cada movimiento, dado que el modo en que el movimiento corporal se desarrolla habitualmente conlleva una lógica causalista, es decir, normalmente cada movimiento corporal se deriva del anterior y produce el movimiento siguiente. Esto, que suele denominarse 'movimiento orgánico', e implica la 'economía de la acción', se halla profundamente arraigado en la corporalidad cotidiana. Una de las grandes guías de exploración de los coreógrafos es ¿cuál es la naturaleza intrínseca de tal o cual movimiento?, ¿cuál es su dinámica, su cualidad?, ¿cómo se encadenan habitualmente los movimientos? Intentando jugar, contraponer, generar texturas diversas partir de tales caracteres. A un movimiento lento y fluido le puede seguir un movimiento golpeado y quebrado. A una secuencia completamente dinámica y vertiginosa de desplazamientos espaciales, una repentina suspensión en el espacio y el tiempo. Estas contraposiciones en la calidad y cualidad del movimiento, generan tensiones que rompen la organicidad, y dislocan, valga la redundancia, la expectativa del espectador sacándolo de la lógica de las previsiones. No hay, como en la vida cotidiana, 'economía de lo energético', sino derroche, exacerbación. Se trata de la lógica de lo incommensurable; ii) El fin del movimiento, el fin de la historia: Este aspecto refiere al objetivo de la acción del artista. Las acciones y los movimientos coreográficos no tienen un objetivo hacia el cual se enca-

minan, por ende, no hay una dirección única que seguir, una secuencia preexistente que respetar para llegar a la meta. Esto no quiere decir que se arrije a cualquier lado, o que la obra de arte coreográfico sea una mera improvisación de movimientos sin direccionalidad. Por el contrario, no sólo se llega a determinados lugares, sino que los mismos están cuidadosamente estipulados. No obstante, el punto radica en que estas metas u objetivos de la acción –que son conocidos y respetados por el artista- no pueden ser reconocidos o deducidos *a priori* por el espectador, en tanto se salen de la lógica pragmática del mundo instituido. De este modo, lo que se altera es la idea misma de ‘expectación’; al dislocar lo que el ‘espectador’ ‘espera’ que suceda. Esto se vincula profundamente con la narración en un sentido tradicional en la cual hallamos un principio, un nudo y un fin visiblemente diferenciables y claramente encadenados. La obra de arte coreográfico contemporáneo no cuenta -necesariamente- una historia en este sentido. Por el contrario, las escenas o momentos pueden relacionarse entre sí sin responder a la lógica lineal: la historia se fragmenta, los momentos se vinculan de modo arbitrario, se superponen y contraponen. De esta manera, lo que se altera es la noción hegemónica de ‘irreversibilidad’ del tiempo, pues al no haber una dirección predeterminada (lo cual no implica que no haya dirección), se puede ir y volver, saltar, girar en el tiempo, proponiendo un nuevo modo de apprehender el “orden de las sucesiones”.

3. Conclusión: movimiento-con-sentido, imágenes que son imaginarios

A lo largo de este ensayo he tratado de desarrollar algunos de los aspectos fundamentales a la hora de concebir el arte coreográfico contemporáneo. Con este objetivo, focalizo en el tratamiento formal de dos de sus materialidades centrales: el espacio y el tiempo, entendiendo se trata no sólo de ‘materias’ sino también de símbolos que constituyen el aspecto significativo y comunicante de este lenguaje del arte.

De esta manera, aún cuando una obra pueda abordar distintas e innumerables temáticas, las cuales son sugeridas desde el título y a lo largo del relato coreográfico -mediante el uso de diferentes recursos, elementos y objetos materiales e inmateriales-, el contenido de la misma no puede es-

cindirise del modo de concebir la espacialidad y temporalidad. Con esto sugerimos que el tratamiento que se haga de las mismas, en tanto materialidades del lenguaje coreográfico, conlleva irremediamente una propuesta significativa. Como recalca Umberto Eco:

Si el arte puede escoger cuantos temas de discurso desee, el único contenido que cuenta es cierto modo de ponerse el hombre en relación con el mundo y resolver esta actitud suya, a nivel de las estructuras, en el modo de formar (Eco, 1985: 48).

Puede ocurrir incluso, que el tratamiento formal que se haga del espacio y tiempo en una obra no se condiga con la intención temática explicitada por el autor. O por el contrario, que este contenido siempre implícito coincida con las intenciones del creador y sea un objetivo consciente del mismo. Sea como fuere, en el arte coreográfico contemporáneo, espacio, tiempo y por supuesto, también el cuerpo, se vuelven los ‘temas centrales’ del quehacer artístico y de la obra como discurso, pues en ésta forma y contenido constituyen un todo indisociable: el ‘cómo’ coincide con el ‘qué’.

De este modo, lo que se disuelve es la oposición figura/fondo, signifiicante/significado: forma-contenido. No porque no haya formas, no porque no haya contenidos, de hecho los hay, sino porque se implican y definen recíprocamente. Esto, como aclaramos al comienzo de este ensayo, en tanto el lenguaje coreográfico contemporáneo no propone una forma que se adecúe a un contenido anterior a ella y pretenda expresarlo, visibilizarlo, es decir: representarlo. Mas tampoco se trata de una forma abstracta y vacía que pueda ‘llenarse’ de cualquier contenido, o dicho de otro modo, interpretarse de cualquier manera. Hablar de la ‘puesta en escena’ de imágenes -espaciales y temporales-, nos lleva a considerar directamente los imaginarios sociales que éstas soportan: forma y contenido se articulan indisociablemente. Las imágenes tienen ‘sentido’ porque tienen ‘forma’ y las imágenes-formas son tales –y no otras- porque se organizan significativamente.

En esto, puede resultar clarificadora la metáfora del tejido: los hilos existen *a priori*, poseen su color, su textura, su grosor -su ‘singularidad’-; pero el tejido -como un todo- no estará predeterminado por estas cualidades, sino que será el modo en que los hilos se crucen, se rocen, se aprietan,



que tendremos un tejido y no otro. Los hilos, sin perder sus características iniciales, contribuyen a la conformación de un todo mayor. Pero no se trata de una totalidad que sintetiza de un modo homogeneizante destruyendo las particularidades, sino que entrecruza lo heterogéneo, dando lugar a una nueva estructuración signifiicante y significativa.

Bibliografía

- Castoriadis, Cornelius (1999a) *Hecho y por hacer: pensar la imaginación*, Eubeda, Buenos Aires.
- Castoriadis, Cornelius (1999b) *La institución imaginaria de la sociedad*, tomo II, Tusquets, Buenos Aires.
- Eco, Umberto (1985) *Obra abierta*, CAYFOSA, Barcelona.
- Feral, Josete (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Galerna, Buenos Aires.
- Rosales, Emilio (2007) *Intemperancia y situación de una Atopía*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Watzlavick, Paul, Beavin, J. y Jackson, D. (1971) *Teoría de la comunicación humana*, Tiempo Contemporáneo, Buenos aires.



Entrevista a Juan de Dios Rath y Ariadna Medina

Murmurante Teatro*

Aida Barrera

¿Qué detonó la creación de Murmurante Teatro?

Juan de Dios Rath (JDR): Ariadna y yo nos conocimos trabajando en el proyecto ‘La Rendija’ en *La importancia de llamarse Ernesto*, y luego con *El tío Vania*, y ahí empezamos en hacer algo juntos, como formar un grupo y crear una obra propia, algo fuera de ‘La Rendija’. Empezamos a leer obras y buscar una que de inicio fuera para pocos personajes, que tuviera cierta complejidad y que estuviera dentro del Realismo. Veníamos de procesos un poco tradicionales y queríamos una obra aristotélica, con sus tres actos. Encontramos *Tu ternura molotov*. Nos pusimos en contacto con Sebastián Liera, que era un actor que recién llegaba a Mérida y empezamos a trabajar la obra. Al poco tiempo en el diplomado ‘Prácticas de vuelo’, metimos el proyecto y empezamos

* Murmurante Teatro A.C. es un proyecto de creación e investigación escénica, interesado en el quehacer teatral contemporáneo y en el intercambio con otras disciplinas, tanto artísticas como científicas. Fundado en 2008 por Ariadna Medina y Juan de Dios Rath

a trabajar con un método. Fue muy útil este diplomado, nos dio muchas herramientas para la puesta en escena, pues nos ceñimos a su metodología. Fuimos muy fieles a la idea de que para que el proyecto funcionara debía haber un productor y un director, y estos tenían que dialogar y ponerse de acuerdo; vimos que no era tan sencillo, pero debíamos pasar por ese proceso. El ‘diálogo’ entre Ariadna y yo empezó ahí, y se ha ido hacia otros cominos. A raíz de conocer a Jorge Vargas y emprender otros procesos nos ha llevado hacia donde nos encontramos, pero el detonante fue el diplomado ‘Prácticas de vuelo’.

Ariadna Medina (AM): Sí, fue así como conocí a Juan de Dios en ‘La Rendija’, estuvimos en dos obras de teatro *La importancia de llamarse Ernesto* y *El tío Vania*. Surgió en nosotros la necesidad de tener más control sobre la obra que queríamos hacer y sobre el proceso de trabajo, producción, difusión y permanencia en un teatro. A veces, el actor sólo da las funciones que le dicen que tiene que dar o las funciones que otros consiguen; nosotros queríamos dar temporadas más largas e involucrarnos en todos los procesos, y fue así como hicimos buen ‘clic’. Empezamos a trabajar la obra *Tu ternura molotov* en el diplomado ‘Prácticas de vuelo’, que hizo que el proyecto Murmurante se cimentara y consolidara; podemos decir que temenos la suerte de haber comenzado con el pie derecho. Somos más abiertos porque tenemos acceso a otros lenguajes, pero somos muy rigurosos en la producción, en la difusión y en general en todos los procesos de trabajo.

¿Cómo ha sido la evolución del grupo y de las temáticas que abordan?

JDR: Al principio nos interesaba, con *Tu ternura molotov*, probar en escena las herramientas que vimos en ‘Prácticas de vuelo’, seguimos rigurosamente todo lo que aprendimos ahí. Nos dimos cuenta que eran conocimientos muy

atinados y probados. Los maestros eran Arturo Nava, un escenógrafo muy destacado con muchos años de trayectoria, y Ricardo Ramírez Carnero, director de teatro bastante reconocido; los dos ubicados en una práctica teatral tradicional, apegada al Realismo. Intentamos ser muy rigurosos y claros para planearle las cosas al escenógrafo Oscar Urrutia y al músico Manuel Estrella, y en general en todos los aspectos de la puesta en escena, y finalmente tuvimos un resultado que nos tiene contentos; pero después los procesos y las temáticas cambiaron un poco. En esa obra se hacía una crítica del matrimonio burgués y los valores de la pequeña burguesía latinoamericana, que ven en el ideal de encumbrarse la felicidad, sin embargo, tienen que tragarse ciertas mentiras, encubrirlas, meter todo bajo la alfombra para que parezca que todo está bien, cuando en realidad se está incubando algo terrible. Nos gustó mucho la obra por eso, porque tenía ese contenido. Pensábamos que el público de Mérida iba a identificarse fácilmente con personajes que parecen muy progresistas, muy encantadores, pero que luego se van revelando oscuros.

Desde ese punto de vista, de lo temático, nos interesó mucho la crítica social; en este caso era una comedia, y el humor facilitaba que la gente se pudiera reír un poco de sí misma, pero también hacer conciencia de esos problemas sociales. Ya después, cuando conocimos a Jorge Vargas, nos dimos cuenta de otro tipo de espectáculos que relativiza la representación tradicional y que pone en juego otras formas de representación, un poco más directas con el público; son más poderosas, tienen ese ‘punch’ que pensamos que hace falta en los escenarios. Estábamos buscando un tema que socialmente fuera importante, y vimos que en Yucatán hay muchas contradicciones, una de ellas era que aparentemente la ciudad Mérida es muy tranquila y la gente es muy amigable y ‘buena onda’, esa es la imagen que se da hacia afuera, sin embargo, el índice de suicidios es muy alto. Me tocó alguna vez en la avenida Jacinto Canek, justo en la sede del Sindicato de Maestros, ver a una persona que



con un cinturón se había colgado de la reja. Eran muy frecuentes las notas, en los medios, de gente que se suicidaba con el lazo de la hamaca, y dijimos: “Ese es un tema, y hay que buscar una obra sobre el suicidio”. En ese momento teníamos la idea de que un buen texto nos iba a resolver el problema de la puesta en escena. Encontramos el texto de un escritor suizo, Igor Bauersima, que abordaba el suicidio de unos jóvenes noruegos, que se conocían por internet, que se iban a tirar desde un acantilado muy alto. Dijimos: “Claro esto lo trasladamos a Yucatán y que se tiren de un cenote”. Empezamos a hacer una adaptación, nos metimos a trabajar en eso. Pero, las cosas se precipitaron un poco, y fuimos a la Muestra Nacional Teatro, en Guadalajara, a tomar un curso. Ahí conocí a Jorge Vargas, y quedé muy interesado en su trabajo, en su ideas. Hicimos buen ‘clic’, y a él le interesó hacer una obra con nosotros. Desde el principio nos dijo: “No, ¿un texto que habla de Noruega?, ¿qué tiene que ver con el suicidio en Yucatán?”. Y empezó siendo muy sutil, es decir, sin tratar de imponernos nada nos empezó a convencer que lo mejor era buscar en la realidad. Nos decía: “Debe haber alguien que sepa sobre el tema, que lo esté investigando, búsquenlo”. Nos regresamos de Guadalajara con esa consigna y encontramos al Dr. Gaspar Baquedano y al Grupo PIAS (Programa Integral de Atención al Suicidio), y fue como abrir otro panorama, que no era el de un texto dramático, sino el de un grupo de autoayuda para suicidas. Desde que entramos al grupo vimos que había una narrativa sobre el tema, toda una experiencia de vida, interesantísima.

Al principio intentamos hacer que comulgara con el texto, decidimos invitar a Jorge Vargas a acompañarnos en el proceso, que hiciera una residencia de unos días, y eso nos cambió por completo el panorama, fuimos soltando el texto y él empezó a construir una dramaturgia con los ejercicios que nos pedía. Nos inició en la idea de abrir un laboratorio, de empezar a investigar, juntar material, probar cosas y ver la actoralidad de otra manera, donde

lo importante no sea que el actor te convenza, debido a su virtuosismo histriónico, sino más bien un actor que construye y te presenta, con objetos y con materiales de la realidad, una historia o una narrativa en la que tú puedes conectarte directamente con esos elementos de la realidad, sin que la representación sea ilusionista, sino que sea un asunto de mostrar y de construir cosas en el escenario.

AM: Desde que empezó el grupo queríamos cuestionar a la sociedad, estábamos buscando un proyecto que nos dijera algo en la edad en la que estábamos, en nuestra temporalidad. Después de leer como cincuenta obras de teatro llegó *Tu ternura molotov*, con la cual Juan de Dios y yo nos identificábamos, y decidimos abordarla con las bases que nos dio ‘Prácticas de vuelo’. Bajo el tema del suicidio, decidimos sondear lo que sucedía en Yucatán, leíamos el periódico, nos estábamos informando. ¿Qué hay?, ¿qué tema?, ¿qué nos mueve? Y fue así que nos acercamos a esta problemática de Yucatán, el suicidio. Para nosotros tocar temáticas que reflejen la realidad de nuestra región es primordial. Ha sido algo que el grupo tiene muy claro, y que ocurrió con *El viaje inmóvil* y con el primer contacto con PIAS, ir a sus cesiones nos cambió la manera de hacer teatro. Esto ha continuado con *Manual de cacería*, que es una obra que trata sobre la violencia que ocurre aquí en Mérida, esa violencia sorda, callada, de la que nadie quiere hablar.

Creemos que nosotros necesitamos hablar y poner sobre la mesa lo que está ocurriendo a nuestro alrededor, lo que está ocurriendo en aquí en nuestra región, y que además es universal, en cualquier parte del mundo hay violencia intrafamiliar, en cualquier parte del mundo hay alcoholismo, en cualquier parte del mundo hay suicidio. Creemos que esa es la línea que nos define, que define nuestro trabajo. Sabemos que estamos comenzando y que nos falta mucho por aprender, indagar, cuestionar y denunciar sobre lo que está ocurriendo en Yucatán, pues a nosotros como creativos también nos afecta.

Trabajar en formato de laboratorio, abre un abanico de posibilidades y permite la incursión de creativos provenientes de diferentes disciplinas, ¿pueden compartirnos un poco sobre sus antecedentes y experiencias?

JDR: El asunto del laboratorio la empecé con Raquel Araujo y Oscar Urrutia en ‘La Rendija’, cuando los conocí vi en ellos a personas que trabajaban con una metodología interesante, con la que se va creando y tomando cosas de los actores, se va armando una dramaturgia. De tal suerte que cuando conocimos a Jorge Vargas había ya algo más horizontal, algo más elaborado en el diálogo con los creativos, de una manera más abierta y un poco más arriesgada. Entendí que Vargas lleva un buen rato trabajando bajo esas premisas y que el teatro adquiere sentido cuando se involucra con lo social, con lo real. Probamos muchas cosas con leguajes y con nuevas tecnologías. Fue muy afortunado tener ese contacto, porque nos puso muy a tono con un laboratorio transdisciplinario, ya más en funcionamiento y que no estaba dando pasos muy primarios, sino que ya tenía un desarrollo. Para mí, al principio era muy desconcertante, pues sentía que no teníamos las herramientas o que teníamos muchos temores o muchos apegos a las formas tradicionales de hacer teatro. Entonces, irte despojando de eso, aventarte y arriesgarte al principio da miedo, pero luego te encuentras con que es más interesante abrirte a cosas arriesgadas, que involucran más tiempo de trabajo, en laboratorios exhaustivos, ensayando muchas horas y probando nuevas cosas. Se vuelve una cuestión de resistencia cuando en varias sesiones sientes que no avanzas, que las cosas no van para ningún lado, puede venir cierta angustia. Pero es un proceso que se debe ir perfeccionando y organizando, se debe ir grabando y armando archivo. Te debes convertir en un artesano de tu trabajo, eso me parece muy positivo. Yo no sé hasta qué punto esto puede ser una moda, veo grupos como ‘Lagartijas tiradas al sol’, y su trabajo me parece fascinante, porque es de una sencillez y frescura notables, que dices: “¿Cómo estos ‘chavos’ (porque

son muy jóvenes) logran hablarte de la vida, de la historia con tal desparpajo y precisión?” Y de ahí ves que hay algo muy personal en lo que están diciendo escénicamente, y me parece que vale mucho la pena intentarlo, arriesgarse, irlo perfeccionando. Vas puliendo un poco tu manera de trabajar con los creativos, de aproximarte a ellos y pedirles algo, de manera que puedas seguir dialogando con ellos y que lo que les pidas se aun estímulo y no una imposición. Esta relación entre productores y creativos en que las cosas se vuelven como un ‘encargo’, y donde el creativo dije: “Esto me lo encargaron, cuesta tanto”, siento que funciona en un nivel de producción comercial, pero en nuestro caso no es por ahí. Más bien los creativos han sido personas que se involucran porque se interesan, y dan mucho más de lo que nosotros podemos retribuirles por su trabajo, se suman al proyecto porque lo ven como una manera de decir y expresar cosas. Los laboratorios son algo frágiles, se logran consolidar a través de buenas intenciones, de mucho trabajo, de prueba y error, pero no es algo tan sólido como pudiera pensarse. Uno lo construye cada día, es como comenzar desde el principio siempre, y eso requiere mucha voluntad.

¿Cómo logran la profesionalización de su trabajo y su estética?

JDR: En el DF hay actores jóvenes que aspiran trabajar con gente como Jorge Vargas o con ‘Las lagartijas tiradas al sol’ o con otros grupos, son ‘chavos’ muy prendidos. De alguna manera la formación que adquieren en la escuela les permite ver hacia allá, pero en el caso de Yucatán no es lo más frecuente. Lo que nosotros estamos haciendo no es tan novedoso, esto se hace desde hace mucho tiempo. Este tipo de poéticas, que rescatan elementos testimoniales y documentales, en Argentina ya tienen un desarrollo importante, lo mismo que en otros lugares como en la ciudad de México, pero aquí en Yucatán no tanto. Recientemente se creo la ESAY (Escuela Superior de Artes de Yucatán),



que empezó con Raquel Araujo, con cierta orientación vanguardista, pero al darse el cambio de administración, la orientación dio un giro hacia el conservadurismo. Lo más arriesgado que se hizo fue rescatar alguna obra del siglo XIX y ponerla con vestuarios bonitos. Los ‘chavos’, salen con la idea de: “Quiero mi obra de texto, donde me pueda maquillar, ponerme mis postizos, salir muy guapo a contar una historia”. Es un teatro más conservador. Pero cuando los ‘chavos’ salen de la escuela y se involucran en un laboratorio, se impacientan y dicen: “¿Esto para dónde va?, esto no es lo que yo quiero”. Y sí, es difícil contar con actores profesionales que se interesen en un laboratorio, lo ven un poco con cierto recelo, con desdén: “Quien sabe qué están haciendo, no me dicen cuánto me van a pagar, ¿qué sé va a pasar con la obra?, quien sabe si van a tener los recursos”. Son muchas variantes que los meten en una incertidumbre, que les provoca angustia y terminan por tirar la toalla. A nosotros nos pasó con *Manual de cacería*, teníamos un proceso interesante con ‘chavos’ jóvenes y finalmente desistieron dijeron: “Ya no queremos”. Sin embargo, habían aportado cosas muy interesantes. El acabado o el toque más estético o más limpio que pueda tener el trabajo casi siempre es de Ariadna, quien tiene acostumbra de decir: “¡Esto tiene que quedar mejor!”. Es un poco obsesiva, en un diseño que hace o en alguna presentación se toma muy en serio el asunto del color, el tamaño de la letra, que todo que de muy bien. Y eso hace que tengamos una interlocución rigurosa con los creativos. Por ejemplo, en el caso de Jesús Hernández, el escenógrafo, es un creador sumamente limpio, de un enorme rigor para aterrizar sus ideas y para armar sus diseños. Finalmente eso nos compromete a ir hacia ese nivel. En el caso de Josué, relacionado con lo visual, él es muy creativo y propone muchísimo, pero le pasa un poco como a mí, que decimos: “Bueno, pues ya está”, pero no, aun falta someter esa intuición a ciertos filtros con la productora, con el escenógrafo, etcétera. Se vuelve algo muy horizontal, tratamos de dialogar con los otros creadores y tratamos de no vernos

como impositivos o necios, sino que siempre la propuesta puede mejorar si otro la ve, la juzga y le da otra ‘vuelta de tuerca’. Eso pasa constantemente en estos procesos, las cosas se prueban muchas veces antes de llegar a la función y aun después de ésta se siguen depurando.

AM: Yo estudié la carrera de diseño gráfico, y para mí el equilibrio, la estética y lo visual son muy importantes. En este caso Juan de Dios y yo trabajamos muy bien, porque él analiza todo, se va a fondo y no tanto a la forma. Realmente es ver el espacio, y que en cuanto a producción que esté el objeto que debe estar y no cualquier objeto, sino ‘el objeto’ o con lo que vamos a trabajar en el laboratorio. Es muy importante que desde el laboratorio nos tomemos todo con rigor, no es llevar lo que tú quieras, sino lo que se está pidiendo el tema, sea la violencia o suicidio; tratamos de conseguir ‘los objetos’ que puedan tener diferentes lecturas y que nos puedan aportar algo. Cuando se hace todo este trabajo y está todo en ‘desorden’, como en *Manual de cacería* que teníamos historias independientes, y queríamos encontrar la manera de hilar una con otra, sucedió que después de muchas pláticas encontramos una ‘estética’ de cómo ir presentándolas. Como parte de mi actividad, como productora y creativa, me sentaba y decía: “Esto no va por aquí, por qué no usamos los *cassettes*, y que vayan hilando las historias”. Cada quien fue realizando un trabajo horizontal, aunque sí hay una cabeza o dirección. Yo estoy en la producción, y eso es algo muy importante porque eso le da solidez al trabajo. Para mí lo estético, lo visual, la armonía, el equilibrio son muy importantes y el trabajo con Jesús Hernández es básico. El trabajar previamente con el escenógrafo ha sido muy importante, al igual que para desarrollar nuestro laboratorio, en el caso de *Manual de cacería*, propuso el espacio del laboratorio y nosotros continuamos trabajándolo, a partir de una propuesta que hicimos con él. Creo mucho en convocar a creativos que te puedan aportar y hacer que el trabajo del equipo crezca. Como bien decía Juan de Dios: “Siempre terminan dándo-

nos más de lo que pedimos”, y creo que esto sucede porque todos estamos muy unidos trabajando juntos.

¿Por qué decidieron trabajar con Jorge Vargas?

JDR: En Guadalajara tomanos un taller, y vimos que es alguien sumamente generoso, que está en una ‘posición de dar’ y de ser muy abierto. A nivel pedagógico se me hace un extraordinario maestro, de quien en muy poco tiempo puedes aprender muchísimo. Y como creador me parece que su trabajo es muy poderoso y entrañable. Esto es porque hay una honestidad, una muy clara intención de no simular, de no engañar de no imponer. Eso a mí me pareció importantísimo, y eso es lo que a mí me interesa del hecho escénico, es decir, ser muy directo con el espectador, poder decirle algo sin que medie mucho artificio o que el artificio esté para complementar una imagen o para hacer un poco más digeribles las cosas, pero no para encubrir o escamotear algo que es real. Me maravilló esa ‘capacidad de dar’, de ser generoso. Desde el principio, cuando abrió el laboratorio, aquí en Mérida, que fueron como diez o doce días, nos traía a un ritmo que decía yo: “¿A qué hora duerme?”. Teníamos que estar ahí, a las tres o cuatro de la mañana, un poco agobiados, refunfuñando o como fuera, pero él estaba ahí, siempre de buenas. Fue un ejemplo muy inmediato de una actitud de trabajo optima, que decía: “¡Orale!, así hay que estar para crear”. Pues sí, fue como muy inmediato el ‘clic’.

¿Cómo suele reaccionar el público ante de la posibilidad de diálogo directo, no sólo con ustedes, si no también con los personajes de las historias?

JDR: En esta parte de la función, en la que abrimos la posibilidad de que el público comente o pregunte algo o nosotros nos quedemos a cerrar la experiencia, aparentemente

es algo muy fácil porque el dispositivo escénico no es tan distante, ósea, sí estamos en contacto con la gente, y es relativamente fácil pasar del tono: “Te estoy contando una historia al ¿tienes alguna pregunta?, ¿quieres preguntar algo?”. Es arriesgado, porque hay espectadores que dicen: “Yo prefiero irme con mi lectura de lo que vi, y procesarla por mi cuenta, como algo personal”. Pero por otro lado, el público al que va dirigida la obra de alguna manera lo hemos buscado: público universitario, comunidades de investigadores, psicólogos, son quienes han visto nuestro espectáculo aquí en Mérida. Muy poca gente de teatro ha ido a ver *Manual de cacería* o *El viaje inmóvil*, y es esta gente la que nos ha comentado que no les gusta que haya una comunicación después de la obra, pero la gente que no es de teatro lo agradece mucho, y lo primero que comentan es que no esperaban ver este tipo de obra, y cuando se animan a hablar tienen cosas que decir. Creemos que vale la pena acercarse al público y que se quede enganchado, pendiente de lo que hacemos, que se sienta incluido y regrese. No es el tipo de teatro que se hace frecuentemente en Mérida, y nos gustaría que la gente se enganchara y volviera. La posibilidad de que hablen y digan cosas se revela muy interesante. Ha pasado que lo mejor de la función a sido esa parte. En alguna ocasión, después de una función de *El viaje inmóvil*, un hombre de 76 años declaro que nunca había confesado un intento de suicidio, que lo había mantenido oculto. Es conmovedor, lo tenemos por ahí grabado, cuando el hombre dice: “Me siento como nuevo, como si hubiera vuelto a nacer”. Eso ocurrió en ese momento y nos dio la oportunidad de ser testigos, fue interesante e inesperado, además era una función con gente del PIAS, así que esa parte resultó interesantísima.

El suicidio, el alcoholismo, el maltrato físico y verbal, entre otros, son temas que abordan en sus dos últimos proyectos, ¿cómo construir, a partir de problemáticas sociales tan complejas, historias que al final, pese a su crudeza, te dejan



la sensación de qué puedes cambiar o ayudar a cambiar esa realidad?

JDR: En el DF lo planteamos con ciertas reservas, igual en la Muestra Internacional de Teatro, porque es público de teatro con apego a ciertas convenciones teatrales, y siempre es más arriesgado hacerlo; nos decíamos: “¿Tendrá caso plantear eso aquí?” Finalmente, creo que hemos mantenido esa dinámica porque hay gente que cuando no lo hacemos, y damos por terminada la función, regresa y dice: “Oye, es que yo te quiero preguntar tal cosa”. Finalmente creo que es algo que hasta ahorita funciona.

AM: La experiencia que tuvimos en la gira regional fue maravillosa, la gente fue muy participativa. También tuvimos un pequeño altercado en Campeche. No pudo entrar mucho público, era un foro para 150 personas, y se habían quedado como 300 afuera, era la tercera función que dábamos ese día. Una señora se paró, quejándose, diciendo que por qué no lo hacíamos para más gente, pero el actual el secretario de salud, el Doctor Cobos, defendió el formato de la obra. Y es que un pequeño formato permite tener una plática al final. La experiencia ha sido muy buena, yo recuerdo, en *Manual de cacería*, a un ‘chavo’ de 18 años diciendo que él no necesitó ver descabezados ni sangre, pero que cada historia era una historia muy violenta y que hasta se le ponía ‘chinita’ la piel, que realmente había sentido la violencia en cada una de las historias. No sólo nos ayuda en el proceso de trabajo, sino que abrir este canal de comunicación con el público hace que las inquietudes puedan decirse, gracias a la intimidad que se crea. Nosotros sensibilizamos a las personas y se abre ese canal de comunicación, que tal vez en otro foro o en una plática no ocurriría, pero ocurre, gracias al teatro, a lo que nosotros queremos decir, a lo que nosotros estamos mostrando. Y creo que es muy valioso.

JDR: En *El viaje inmóvil* casi era una necesidad el que hu-

biera ese diálogo al final, porque el suicidio es un asunto del que generalmente no se habla, y nos interesaba mucho que la gente que veía la obra dijera algo, queríamos conocer su punto de vista una vez sensibilizada. En este contexto, nos encontramos con que había una especie de ‘continuidad’ o ‘relación’ con PIAS, al provocar que la gente de alguna manera, al relatar y exponer lo que le sucede, obtiene una perspectiva sanadora de la problemática que vive. Esta ‘continuidad’ del grupo terapéutico al final de la obra, nos interesaba, porque la premisa es que ese diálogo lo abre un usuario del programa. Después de ver esta ficción o espectáculo, en el que hay una persona que dice que es suicida y construye imágenes sobre su suicidio -su rabia y dolor-, escuchas a una persona que ha intentado suicidarse, diciendo: “Yo no soy actor, pero yo sí, lo intento, y aquí estoy, puedo conversar con ustedes”. Eso nos interesaba mucho, que la gente pudiera hablar del suicidio, que es un tema tabú. Cuando la gente se animaba salían cosas interesantes, sobre todo para los espectadores -estudiantes de psicología o investigadores de esa temática-, los cuales nos decían: “Hemos ido a cursos y a pláticas, y no teníamos un espacio como este para hablar en este tono, de este tema”. En ese sentido, se volvió una necesidad de esa puesta en escena.

AM: En *Manual de cacería*, los actores participamos en la creación de algunos relatos, a partir de testimoniales que surgieron de las referencias que teníamos de la violencia. Es muy interesante que se te acerque la gente y te pregunte sobre tu relato, y que partir de tu propia experiencia puedes ayudar y motivar a otras personas a que reflexionen sobre temas como el alcoholismo, que en Yucatán es una temática muy fuerte. Nosotros nunca pensamos en una obra que tuviera que ver con el alcohol, pero inevitablemente cada una de las historias estaba tocada por el tema. Investigando con médicos forenses, que nos fueron dando las estadísticas y material documental, nos dimos cuenta que el alcoholismo es muy fuerte en Yuca-

tán, de hecho ocupamos el primer lugar en intoxicación por alcohol a nivel nacional. En esta vida tan ajetreada, con tanto estrés, el poder lograr que alguien vaya al teatro y establecer esa comunicación es invaluable. Para ti que vienes de otra formación siempre te queda una angustia sobre lo que piensa el espectador cuando termina la función: “¿Salió bien?, ¿se hizo bien?, ¿qué pasó?”. Hablando como creativo, el poder tener esa oportunidad y escuchar las opiniones del trabajo, las críticas y sugerencias de meter otras historias, de hablar sobre la homosexualidad, el abuso sexual, para nosotros es un filtro que nos puede ayudar en nuestras próximas temáticas a abordar. Escuchar a alguien que encontró una ventana para sanar un problema o sacar algo que lo afectaba, ‘chavos’ de preparatoria que hablan sobre el *bullying* en su escuela te dicen: “Qué bueno que están poniendo este tipo de trabajo, porque en mi escuela sucede esto”.

¿Podemos pensar en Murmurante como un instrumento o un medio para provocar transformación y desarrollo social?

AM: Pues eso pretendemos, eso estaría muy bien que ocurriera, creo que trabajamos para que eso pase. No podríamos decir o tal vez no nos corresponde decirlo, pero sí tenemos muy claro que nuestro trabajo lo queremos hacer muy riguroso, profesional, convocar a los creativos que nos puedan aportar algo, para que algo pase en la sociedad, para que algo ocurra aquí en Yucatán a través de nuestro trabajo. Que la gente no vaya al teatro y se levante como llegó, sino que se vaya preguntándose cosas y cuestionarse hasta qué punto forma parte de lo que acaba de ver.

JDR: Sí, sería deseable, pero también creo que hay que asumir ese tipo de aspiraciones con cierta humildad, porque en realidad, es muy poca la gente que va al teatro, y realmente hay gente que hace cosas importantes, como los médicos que salvan vidas o las maestras en las escuelas.

Creo que cada uno, si tuviera la aspiración de transformar lo que tiene más inmediato y que las cosas no se queden tal y como están, sería muy bueno. Pero hay que verlo con cierta humildad, porque el teatro no tiene como visión cambiar las cosas, creo que la aspiración es más modesta, pero si sería una aspiración muy ‘padre’ que lo que hacemos pudiera cambiar algo, que pudiera transformar la mentalidad de alguien, sensibilizarlo.

AM: Lo que pasa es que nosotros pensamos que si llegamos a los jóvenes todavía se puede hacer algo. Realmente nuestro mercado son los ‘chavos’ de secundaria, preparatoria y universitarios, donde podríamos decir que no están ‘maleados’ y todavía podemos ‘tocar’ su corazón. Y también es en esas edades donde ocurren cambios de adolescencia, la juventud, los amigos y donde estas temáticas, que nosotros tocamos, están a flor de piel. Y sí, no somos doctores, no creemos que después de ver la obra saldrán sanados del problema, pero por lo menos saldrán inquietos. Todavía nos falta mucho por crecer, por construir y por perfeccionar como grupo, pero sí, el trabajo de nosotros quiere ‘mover’. No sabemos que tanto lo hacemos o no, pero en eso estamos.

JDR: Creo que para hacer trabajo social hay muchos campos, es como una actitud, que empieza desde lo más inmediato y cotidiano. Puede ser contradictorio que de pronto digas que te preocupa lo social, y que en tu entorno más inmediato reproduzcas situaciones en las que eso no se verifica o se contradice. Mantener esa coherencia me resulta importante, pues algo que me han enseñado los laboratorios es que lo que tú puedas decir en escena es una aproximación a lo real, y esta aproximación te da una idea de todo lo que queda por ver, por investigar. Es decir, las problemáticas sociales, necesitan cambios tan profundos, tan estructurales, tan a largo plazo que es muy difícil otorgarse un mérito al respecto, siento que queda mucho por hacer. Siento que soy un tanto pesimista, en cuanto a las buenas



intenciones y a todo lo que las personas dicen que pueden hacer por los demás o por la sociedad. Trato de no caer en la vanidad, y de decir: “Yo sí estoy haciendo esto por la sociedad”. Lo hago porque siento que el trabajo escénico cobra más sentido así, de lo contrario no tendría mucho sentido. Sería solo el arte por el arte o puro placer estético, en un contexto en el que hay gente que necesita lo elemental o lo básico, me parece una cosa inútil y poco valiosa para hacer. Si se compromete con lo social me hace sentir de una manera más clara lo que quiero hacer, aunque no siempre tengo la certeza de estarlo haciendo.

Creo que la dignidad no es algo dado de ante mano, sino que es algo que hay que ir construyendo poco a poco. Para mí, el arte escénico tendría que irse comprometiendo con lo social, porque el teatro propicia un encuentro personal entre la gente. Pienso que una experiencia de convivencia implica algo que tiene que ver con la transformación de la sociedad, para mí cobra más sentido así. Pero sí, siento que soy muy desconfiado.

AM: No somos médicos, es cierto, pero hasta el médico lo hace por ‘chamba’, y nosotros realmente no estamos aquí por ‘chamba’, de lo contrario no estaríamos aquí. ¿Cuánto no sacrificamos de nuestros recursos?, ¿cuánto ganamos? Entonces, esto sí es auténtico. Hemos invertido más de lo que ganamos y estamos aquí porque queremos estar.

JDR: Sé que lo que hacemos como grupo está encaminado hacia esos objetivos, pero en lo personal siempre me lo cuestiono, porque soy muy atento a mi propia evolución. Por ejemplo, hasta hace poco tiempo yo era un sujeto que me daba lo mismo decirle al que te empa las cosas: “¡No me gusta esa bolsa!, ¡póngame otra!” andas regañando y poniendo a la gente en su lugar, entonces caía en esas conductas que criticaba. Teatro Murmurante me ha transformado, pero también me pone a la vista que hay mucho por hacer.

A nivel emocional y artístico ¿qué retos les representa Murmurante?

JDR: Siento que de alguna manera el teatro me ha servido para entender mejor la condición humana, eso siempre lo que creído, porque siempre he tenido ciertas inseguridades, desde que era estudiante. La presión social que te dice: “No, eso de lo que estás estudiando es algo de lo que no vas a poder vivir”. Entonces, te cuestionas el sentido de lo que estás haciendo cuando ves que otros de tu generación tienen ya un estilo de vida o cierta seguridad y han afianzado ciertas cosas materiales, te dices: “Que onda, yo todavía sigo ahí en el día a día”. Entonces, de alguna manera el asumir esos riegos produce cierta angustia e inseguridad. A mí el teatro me ha ayudado a entenderme, a conocerme un poco mejor y a transformarme. Creo que ha sido un camino de conocimiento y así lo quiero ver. Todos estos procesos como investigar y adentrarte con un espíritu inquisitivo -juzgar con menos facilidad y a tratar de ser más abierto-, siento que me ha sentado bien emocionalmente y es algo que me tiene contento y satisfecho. Artísticamente me pone delante muchos retos. Cada vez que enfrentamos un proceso de estos es como volver a empezar desde cero, es decir, muchas de las certezas que uno tiene del oficio hay que hacerlas a un lado, porque es como volver a construir el mundo. A veces los referentes estorban más que ayudar, es como renovar la mirada, aprendiendo cosas, leyendo más, dominando otros lenguajes, por ejemplo, a usar una cámara, una computadora. Ampliar un poco el rango de visión, porque las herramientas te ayudan a ver más de cerca o con más detalle las cosas. En este sentido, el reto son consolidar una poética con enfoque social. En lo personal me invita a tomar muy en serio estudiar algo relacionado con trabajo social o filosofía. No sé, me inquieta mucho aprender más y tener una capacidad de síntesis inmediata y clara, para poder transmitir y dialogar con otros creadores. Para mí el reto es consolidar esa poética y tener un espacio, junto con el equipo de Murmurante, que nos

permita no sólo crear e involucrarnos en procesos, sino también formar colaboradores y buscar que ellos adquieran herramientas consistentes que les permitan vivir de su trabajo artístico. Todo esto es a largo plazo, pero son retos que me entusiasman.

AM: Creo que me ha hecho crecer mucho como persona el trabajar con Murmurante, me ha metido en otra dinámica. Capacitarme en más cosas me ha hecho ver que no tengo límites para aprender ni para conocer otros lenguajes y aprenderlos, pues también afectan labor como actriz. El formar parte de la creación de una puesta en escena y no ser simplemente 'la actriz' -a la que le dan el texto, se lo aprende y crea su personaje- me metió en otra dinámica. Al principio tenía muchos miedos y temores, que era por 'desestructuralizar' todo lo aprendido, y empezar a proponer cosas y a crear. Eso para mí ha sido maravilloso. Del laboratorio eso es con lo que me quedo. En cuanto a mi participación como productora tengo muchas aspiraciones y retos, como conseguir un espacio y consolidar al grupo, hacerlo fuerte y que todos podamos tener un salario, que hasta ahora todo es muy incierto, pues aunque siempre se reúnen los recursos todavía no somos una empresa. Deseo que el grupo vaya creciendo y que vayamos haciendo proyectos que nos impliquen más retos, explorando más lenguajes de los que ya manejamos o con los cuales estamos en contacto y convocar a más gente al grupo y hacerlo más fuerte.

¿Hacia qué dirección les interesa llevar al colectivo?

JDR: Tratamos de consolidarnos como un referente, al menos, en Yucatán o en la región. El teatro puede ser un vehículo para tratar temas sociales, creo que lo que sigue es involucrarnos aun más, salir del teatro, del edificio teatral tradicional y arribar a la calle, al espacio público. El acontecimiento, el performance, el arte contextual creo

que es para donde vamos con *Vestigios*. Para mí, el hecho de haber emigrado de la ciudad de México a Mérida ha sido como un laboratorio personal, porque he tenido que adecuar muchas cosas, como la convivencia diaria, culturalmente he tenido que ser más abierto para interactuar y sentirme realmente en casa. Para mí Yucatán involucra sentimientos encontrados, por un lado, están mis raíces familiares -mis ancestros, por el lado materno son originarios de aquí- y por otro, el recazo hacia una carga histórica y social de desigualdad, explotación y discriminación hacia la cultura maya. Todas esas contradicciones han sido definitivas para que nos interesáramos en aspectos sociales. Creo que en la ciudad de México, aunque hay materiales complejos y riquísimos en cuanto a lo social, aquí son mucho más visibles y notables, se pueden leer de manera inmediata y aprehensible la desigualdad social, las contradicciones entre el norte y el sur de la ciudad de Mérida, las diferencias sociales muy marcadas. Como pocas ciudades, Mérida tiene esas cosas que a mí me interesa que formen parte del laboratorio y empiecen a jugar con todo aquello que caracteriza a la ciudad, con sus diferencias sociales, pero asimiladas desde el humor, desde el teatro regional de antaño, desde lo que eran los dichos y sabiduría populares y algunos vestigios que quedaban de eso.

La idea de salir de lo que es el teatro y llevarlo a la calle, tiene que ver con cómo imaginamos la ciudad y cómo imaginamos habitar en una ciudad como Mérida, con sus 40 grados de temperatura la mayor parte del año y con todas sus contradicciones. Pero hay ciertos vestigios que quedan de una ciudad que está en el imaginario y que en mi infancia alcancé a conocer. Una ciudad en la que a las dos de la tarde la gente se acostaba para dormir la siesta en su hamaca y donde todos los comercios cerraban; la ciudad estaba desierta hasta las cinco de la tarde cuando se despertaban todos. En esa ciudad donde los emblemas eran 'El soldado de chocolate' y la 'Sidra pino', que eran unos refrescos muy ricos, pero que ya que desaparecieron. Se trataba de una



industria de Yucatán, muy fuerte y prospera, que terminó por arruinarse debido a malos manejos administrativos del último dueño que tuvo. Dejó en la ruina económica a sus trabajadores, que fueron presionados a ‘prescindir’ de sus derechos laborales, y al no poder soportarlo se declararon en huelga. La planta cerró, pero ellos aun siguen en esa lucha. Creemos que esos vestigios, ‘El soldado de chocolate’ y la ‘Sidra pino’, tienen una fuerte presencia en el imaginario colectivo y son un rastro de las cosas que se van perdiendo cotidianamente en una ciudad, son de las cosas buenas construidas colectivamente y que tienen un arraigo y una carga emocional entrañable, pero que van muriendo por la presión de la globalización y de esos fenómenos que van uniformando todo. En Mérida la gente que no conoció ‘El soldado’, conoce *Starbucks*, pero da lo mismo tomar un café en Mérida que en Singapur, ya no es igual, ya no tiene esta carga entrañable. Por ahí queremos abordar un proyecto de largo aliento, que tiene mucho que ver con el arte contextual, el accionismo y poder involucrarnos, por ejemplo, con la gente que está ahora en huelga y ver si podemos modificar algo, al menos en la percepción de la gente. Cuando la fábrica cerró, la gente manifestó en redes sociales su pesar y nostalgia, pero eso se quedó ahí. Los huelguistas que al principio ves con simpatía, luego los ves como fantasmas que andan deambulando, pero ya no los miras. Tiene que ver con la recuperación de espacios, con la recuperación de vestigios que estaban en el imaginario y con la percepción de la ciudad como contenedor de elementos emocionales y culturales que están dialogando a veces en contradicción, lucha o armonía, y que producen imágenes a veces muy perturbadoras, a veces muy lindas. Nos gustaría ser capaces de captarlas o incidir en ellas. Invitamos nuevamente a Jorge Vargas para coordinar un laboratorio y poder ir haciendo una reflexión sobre la ruina, sobre los procesos de la ruina en la sociedad y como la sociedad los va asimilando. En Mérida es muy notorio, a través de los vestigios, de ‘El soldado’ y ‘La sidra pino’, cómo algo que era fuerte y representativo, querido y

entrañable también se puede derrumbar con gran facilidad. Ya no digamos los afectos y las prácticas sociales asociadas a esos vestigios que se van muriendo con ellos.

AM: Nos vamos a abrir un poco más, estamos convocando a antropólogos sociales, artistas plásticos, fotógrafos, gente que no necesariamente sean actores y que se quieran sumar al proyecto, y que van a ir, junto con nosotros, haciendo instalaciones. Esto será como un contenedor de manifestaciones en torno a ‘La sidra pino’ y ‘El soldado de chocolate’, pero que va mas allá, hacia lo entrañable, hacia lo que significa para ‘el ser yucateco’ y perder esta bebida.

Breve recuento de los diferentes proyectos que han realizado y colaboradores (*Tu ternura molotov*, *El viaje inmóvil*, *Estudio en espiral sobre el suicidio*, *Manual de cacería y Vestigios*).

JDR: Haciendo un recuento desde *Tu ternura molotov*, que tenía un formato más tradicional y bastante divertida, a *El viaje inmóvil*, que involucró al grupo en un proceso de laboratorio, dirigidos por Jorge Vargas y con toda esa carga social y documental del grupo PIAS, a *Manual de cacería* en la que Noé Morales, que no hemos mencionado pero que es un dramaturgo, creó una dramaturgia testimonial, en la que los actores entran al espacio, comparecen y dicen: “Esto me pasó o esto sucedió en Mérida”, habla sobre la ciudad y las situaciones de violencia. Posteriormente *Vestigios*, que es el próximo proyecto. Siguiendo en este camino de laboratorio y transdisciplina y siguiendo en contacto con Josué Abram, alguien que tiene mucho interés en lo visual, nos animamos a hacer un documental sobre el suicidio, que es una idea que nos permite llegar con un producto cultural no perecedero y que se puede difundir de una manera inmediata y fácil a más espectadores. Para nosotros era muy importante hacer el documental porque los tres testimonios que se exponen son representativos de

contextos diferentes de Yucatán. Desde don Efraín que es un hombre de San Antonio Siho, poblado aledaño a una antigua hacienda henequenera, que tiene como condición ser invidente y maya hablante; por otra parte, una ‘chica’ de Kanasín, que está enferma de cáncer terminal y que se encuentra en medio de dos realidades, la rural y la urbana, pues Kanasín es uno de los suburbios de la zona metropolitana de Mérida y que de alguna manera tiene lo peor de ambos mundos (no es un lugar del todo rural ni urbano, padece de la falta de servicios, el alejamiento, la necesidad de trabajar todos los días en Mérida y recorrer grandes distancias); y por otro lado, una chica que se dedica a dar clases de aerobics en los gimnasios y que es totalmente ‘urbana’, pues es una habitante de la ciudad de Mérida. Estos tres testimonios nos dan un panorama, más o menos amplio, de lo que es el fenómeno del suicidio en Yucatán y consideramos importante realizarlo porque ellos tres tienen en común haber intentado suicidarse en más de una ocasión, además de ser integrantes del grupo PIAS. Entonces, llevar esa experiencia del grupo terapéutico al teatro y luego al cine implicó aprender rápidamente ciertas técnicas, en ese sentido José Abram fue un apoyo invaluable, porque el hizo toda la fotografía, con la asesoría de Jorge Prior, un documentalista muy conocido. El haber realizado un documental de una hora, que esperemos le vaya bien, es una de los logros del grupo, que ha transitado al documental y que consideramos que es una herramienta que nos va a acompañar en otros procesos, pues vemos que es muy útil y valiosa. El hacernos ‘duchos’ para manejar los equipos -que ahora son muy básicos, pero que esperamos mejorar con el tiempo-, nos ha permitido hacer el documental. Finalmente el proyecto de *Vestigios* buscamos llevarlo a la calle, al espacio público y tener la posibilidad de que lo social se asuma desde fuera del teatro.

AM: Ha habido una progresión desde *Tu ternura molotov*, que era un teatro más aristotélico, en tres actos; cuando abordamos *Viaje inmóvil* la estructura era diferente,

eran ‘cuadros performáticos’ que podían cambiar el orden, había una mesa en la parte de atrás donde todo se manipulaba en vivo, ya fuera sonido o video. Con el paso de *Viaje inmóvil* a *Manual de cacería* abordamos el documental del suicidio, que nos metió en otra dinámica y amplió nuestro panorama como creativos e inevitablemente repercutió en *Manual de cacería* (porque es como un documental en donde se van presentando historias). En esta obra todo lo hicimos en grupo, con una dramaturgia más palpable; el grupo fue construyendo sus historias, aunque invitamos a Noé Morales quien fue el que las armó y les dio estructura. Murmurante transitó a la dramaturgia con nuestras historias. Hora, en *Vestigios*, nos estamos abriendo a otras disciplinas y a convocar a creativos que puedan aportar al proyecto. Nos vamos ya a la calle, y esto del lenguaje documental será algo, que creo, irá identificando el trabajo de Murmurante.

JDR: Yucatán es un lugar privilegiado para hablar de ciertas temáticas que son muy locales, así como hay lugares que no existen en ninguna otra parte del mundo, también hay realidades sociales que sólo se verifican aquí, y eso me parece muy interesante. Estar aquí, poder atestiguarlo, documentarlo y mostrarlo es una oportunidad única y ojalá más gente se sume. En el grupo hemos contado con José Abram, y sus buenos oficios en lo visual; con Manuel Estrella, que trabaja con ‘La Rendija’ y ‘Murmurante’, un músico talentoso, con Jesús Hernández, el escenógrafo; con Jorge Vargas y Noé Morales. Todos son personas que han aportado mucho al grupo. En el caso de los actores María José Pool y Erick Silva, han aportado mucho al grupo y esperamos que puedan seguir trabajando con ellos y con otros creadores.



Visita al taller

Microscopía Teatro. Las rebeliones de la materia

Shaday Larios*

* Doctorado y Master en Artes Escénicas por la Universidad Autónoma de Barcelona e Instituto del Teatro de Barcelona, especializada en semiótica poética y puesta en escena de objetos. Es directora del grupo de objetos, sombras y juguetes para adultos Microscopía Teatro en Barcelona, con el que ha montado catorce producciones y participado en festivales internacionales.

Las primeras rebeliones

Un día cualquiera verificas la persistencia en tus acciones de una metafísica procedente de pasar la infancia tan a solas en un último piso, jugando al mundo con una caja de miniaturas. En la memoria del paisaje de ese piso alto, al otro lado de la ventana, una maqueta de la ciudad, un universo en pequeño que no era diferente del que día a día nacía debajo de la mesa. Pasados los años, compruebas esa misma metafísica en tu sensación de remanso y conjunto a lo largo de tus visitas adentro de esos mercados dominicales llenos de objetos de difuntos, objetos robados, objetos que testimonian un tiempo que no ha sido el tuyo. Luego, un día cualquiera te pierdes, te desvías por una calle en un país extranjero y cumples para ti un compromiso con la rebelión de la materia y la escala de las cosas, sumergiéndote en un sótano de un barrio de inmigrantes que resultó ser un panteón de marionetas. En la resistencia de ese subsuelo un ex marinero vuelto al arte de manipular los hilos y la carpintería, te alecciona a la vez que atestigua tu irreverencia hacia el virtuosismo del que penden las animaciones. El hilo se rebela, las voces se resguardan y hay un montón de muebles tirados por las calles. Pepe Otal, el exmarinero marionetista atestigua en su sótano cómo va tejiéndose el juguetero de una antigua metafísica que desfigura tus actos, que ya para el 2004 llevará el nombre de *Microscopía Teatro*. Ahí lo que encuentras es la desterritorialización de la marioneta, la belleza de mantenerla en silencio y lo inquietante de su confusión con la torpeza de los cuerpos que habitan con ella un idéntico espacio, un signo más que reniega de lo diestro. Transfigurar los títeres, dejarles huir hacia una mirada expansiva, en donde todo, cualquier realidad inanimada mantiene su propio lenguaje sin pasar por el sometimiento antropomórfico. Así que te vas, recoges la cajonera del tiradero de la esquina, la rompes, buscas rearticularla en un país y entonces todo parece tener sentido. La cajonera es un dispositivo de los anhelos, un relicario, un documento que cifra los olvidos, una bodega de las fasci-

naciones. Surten efecto práctico las reflexiones de Tadeusz Kantor cuando dice que las bancas de *La Clase Muerta* no son bancas, son una máquina de la memoria. Cierras el mueble y tomas un barco para llegar a la parte más alta de una montaña griega en donde nunca ha llegado el teatro y en silencio, siempre en silencio, intentas probar con la materia lo que habías leído en Bruno Schulz.

Desfiguración, metafísica y lo innominable se conjuntan en el territorio de la investigación académica que a la par detienes en todos los cuadernos de esa época, hay tan poco escrito sobre lo que confirmas, se llama *teatro de objetos*. Pero lo que han sido de alguna forma sus observadores transitan por entre tus papeles entreverados de una lluvia de lo poco que se encuentra, mientras te dejan almacenar y hacer algunas prácticas con bártulos en un ático de Barcelona. En las notas de tu tesis de doctorado *Del objeto poético pictórico al objeto poético escénico* un capítulo entero para Bruno Schulz y su materia degradada. El ser demiurgo que observa el instante en el que la cosa deviene siempre en otra: una persona en mueble, un sujeto en maniquí, una tabla de madera en niño, una mujer en bolsa. Otro para los objetos metafísicos de Giorgio De Chirico en cuyos escritos encuentras el antecedente de la revelación de los muebles retirados de su hábito. Duchamp, Marinetti, Baudrillard, Benjamin, como sea, una revisión del fracaso utilitario de la materia. En un estudio a las orillas del Mediterráneo sigues escribiendo e inutilizando la marioneta que construiste de René Magritte, a quien le inventas un falso cuaderno *Magritte. Waternotebook*, una pieza presentada en una nave industrial de Poble Nou, en donde el objeto es el mandatario, el eje de todo el flujo de movimientos, el cuaderno-obturador de situaciones relacionadas con el aburrimiento de los órdenes del mundo. Abrir y cerrar el objeto, abrir y cerrar la situación escénica, el evento periférico. Por ese tiempo conociste la pedagogía de los materiales de Phillipe Genty, encerrarse una semana con una caja de cartón, con un pedazo de hielo, con un saco de



arena y dejar modelar la dosificación de las informaciones -dramaturgia- por el descubrimiento de sus estados. También por ese tiempo viste en el teatro las obras de Hotel Modern, un grupo de Rotterdam del cual tuviste además que escribir para una revista llamada *La Tempestad*; el dominio del maquetismo y el *live film animation*, el uso de la pequeña escala como elemento delator de los aspectos más perversos de la vida. Una afinidad miniaturica, el ojo de pájaro aplicado en todas sus dimensiones para decir una vez más lo innominable.

El juguetero, el *mnemobjeto*

Cuando volviste a México visitaste incontables veces el Museo del Juguete Antiguo de México, en donde las vitrinas repletas de ‘muñecas de sololoy’ (*cellulloid*) te llevaban a pensar en *La moral del juguete* de Baudelaire:

Las formas de los juguetes (sus líneas violentas) representan las ideas que en la infancia se forjan sobre la belleza/ el juguete es la primera iniciación del niño en el arte....la mayoría de los niños desean ver el alma de los juguetes...acaso sea la primer tendencia metafísica (Baudelaire, 1914).

Ver el alma de los juguetes, destripar la rigidez de la muñeca alemana de los treinta, movilizar la articulación de porcelana, fragmentar, descomponer para encontrar la otra alma que se sugiere en el precipicio de lo inanimado. Desde hace tres años los juguetes antiguos son una clave del teatro microscópico. *Sololoy* y *Archivero de Escombros* son dos piezas compuestas con ellos. A la idea del amigo de la infancia que relata temáticas del núcleo duro de lo real se suma el añadido de la vejez de la materia, objetualidad que ha visto lo que tú no has visto y que calla por entre sus partículas esa invisibilidad presentida. Objetualidad que abre al estado del recuerdo y puede convertirse en una crónica de asuntos verídicos desde su capacidad como fragmento. Otra vez el embelesamiento hacia lo ínfimo, la disección

poética de la manada ausente que se refugia en ese trozo matérico. Del teatro microscópico como juguetero al teatro microscópico que negocia su estructura a partir de lo que has llamado ‘mnemobjeto’ como búsqueda de un término que de *per se* dé cuenta del potencial histórico -la historia transcrita desde lo minúsculo- contenido en un objeto sobreviviente. Cada objeto en sí mismo es o será un ‘mnemobjeto’ pero su capacidad relatora -su ser testimonial- se diversifica cuando éste ha sobrevivido a una catástrofe natural o social. El ‘mnemobjeto post-catástrofe’ forma parte de los proyectos que con naves fantásticas ha colaborado la mirada que de la materia tiene el teatro microscópico: *Ficciones Submarinas* -una vieja nave de salvamento que perteneció a PEMEX vuelta residencia escénica. Nave estacionada en la Isleta Pérez de Tampico, zona devastada por el huracán Hilda. Proyecto hecho en conjunto con Asalto Teatro e Inverso Teatro- y *Sonda de Exploración Ferroviaria Tripulada-1* -una vieja camioneta transformada en nave espacial para recorrer las ferrovías en desuso de México, proyecto de Iván Puig. En ambos proyectos te dedicaste a la cavilación de esa objetualidad residual. Concretamente en el segundo imitaste a Borges en su misión de catalogador de lo imposible y te adentraste en la filosofía de las más de 200 muestras de materia recogidas en las rutas recorridas por la nave. Hoy el trabajo de *Microscopía Teatro* continúa sobre la línea del mnemobjeto, en donde ya no hay nada que animar, sino sólo dejar ser al objeto como presencia y respetar todo lo que conlleva su vejez.

La máquina de la soledad/*Solitude Machina*

Hace un año coincidimos con los Hermanos Oligor en un festival de teatro de la cooperativa paulista en Brasil. Desde entonces hemos mantenido un diálogo creativo que ha crecido con el tiempo debido a nuestra pasión compartida por investigar los objetos antiguos. Comenzamos un proceso en el cual conjugar poéticas, invitando también la mirada de

Xavi Bobés de la compañía. Playground de Barcelona. *La máquina de la soledad* es una pieza-homenaje a la extinción del objeto carta y a la poesía de materialidades que la rodean. Mientras *Microscopía* seguía la secuencia de una serie de noticias publicadas en el diario español *El País*, relacionadas con el hallazgo de miles de cartas de los españoles durante la dictadura franquista pidiendo asilo en México.¹ Oligor compraba en los mercados de pulgas de Brasil, correspondencias amorosas guardadas en cajitas de puros, así como realizaba un registro fotográfico de todos los buzones que hallaba en su paso por numerosos países. Encontramos una coincidencia en la curiosidad que manteníamos por un campo semántico en extinción y encontramos también esta cita de Kantor que venía a nosotros transversalmente:

El correo/ es un lugar excepcional, donde están suspendidas las leyes vitales de la utilidad. Los objetos -cartas, paquetes, bultos, envoltorios, sacos y todo su contenido existen durante cierto tiempo independientemente sin propietario, sin lugar de pertenencia, sin función, casi en el vacío, entre el remitente y el destinatario, donde uno y otro están impotentes, sin significación, privados de sus prerrogativas. Es un momento poco común en que el objeto escapa a su suerte (Kantor, s.a.).

La máquina de la soledad no es otra cosa que la tecnología de la subjetividad, los mecanismos interiores que se activan en quien se sienta en un escritorio -el mueble que deviene en aparato- y comienza la escritura de una carta. Un actema solitario que se convierte en máquina del tiempo: dejar el tiempo de la maduración a la imaginación ante la espera del objeto del deseo, escrito en un pretérito que visualizaba el futuro de su lectura. Un cartero nos dijo que pocas veces lleva una carta, que vislumbra su total extinción, ahora el buzón es un nido de cuentas de varios servicios.

¹ Las suplicas de los condenados, en *El País Semanal*, consultado en: <http://elpais.com/tag/c/9bd6c58eee4150abdfba52bca4d98b8>

La máquina de la soledad es un mueble en el que se teje la intersubjetividad, la pieza se rodea de distintos microeventos: cajas de zapatos que contienen cartas encontradas con coleccionistas, cartas donadas, buzones-planeta, una mesa repleta de presencias que hacen esa tecnología precaria -lupas, balanzas, plumas fuente, tinta, fotografías, sacapuntas de manivela, sobres de papel aéreo, papel cebolla, timbres, sellos de goma, etcétera. En estos micro-eventos los 'mnemobjetos' se enuncian por lo que son, sinécdoques que instauran multitudes significativas ausentes a su alrededor. El 'mnemobjeto' se sostiene por las líneas invisibles de su recuerdo. En el 'mnemobjeto' el movimiento pasa por un vínculo afectivo más que por un intento de manipular virtuosamente la materia. Quien trabaja con un 'mnemobjeto' mueve lo sólido sin desplazarlo, basta la presencia de la cosa, basta nombrarla para que ésta desafíe la lectura de lo que es y de lo que fue.

La operadora principal de *La máquina de la soledad* es Lourdes, una escribana que lleva 52 años redactando cartas para los otros en la Plaza de Santo Domingo. Lourdes junto con su máquina de escribir mecánica que ella llama Petra (por su resistencia a los impactos) se han sumado al proyecto, permitiéndonos explorar otras líneas de fuga cuando el sujeto se mimetiza y rompe jerarquías con su objeto de batalla. Lourdes es Petra y Petra es una implosión biográfica desde su silencio. Petra personificada alude a lo que Kantor llamaba 'biobjeto', en este caso, desde la objetualidad de un oficio cuasi-desaparecido. *La máquina de la soledad* se estrena en el Museo de Arte Alameda y forma parte del proyecto texto impulsado por La Máquina de Teatro. La metafísica continúa haciéndose mapa, teoría y práctica a partir de todas las rebeliones de la materia.

Bibliografía

Baudelaire, Charles (1914) "La moral del juguete", en revista *Caras y Caretas*, núm. 809, Buenos Aires.

Guía para autores

1. Tipos de contribución

Las posibilidades en cuanto a los tipos de trabajos por publicar en *el ornitorrinco tachado* son muy amplias, van desde reflexiones sobre la formación artística hasta artículos de investigación, que cumplan, desde luego, con las características académicas de esta rama del conocimiento.

Los tipos de contribución que se considerarán para su evaluación y posible publicación son:

- a) Artículo de investigación: Es el producto de una investigación original, que da cuenta de los resultados, reflexiones y aportaciones teóricas y metodológicas en torno a las prácticas artísticas contemporáneas obtenidos de una investigación terminada. El texto tendrá una extensión mínima de 15 cuartillas y un máximo de 20, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- b) Informe de proyecto: Expone los resultados parciales o finales de un proceso de diseño, ejecución o gestión de un proyecto de investigación, producción o formación artística. Tendrá una extensión mínima de 10 cuartillas y un máximo de 15, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- c) Ensayo: Aportación analítica, crítica y documentada del estado actual del conocimiento sobre un tema relacionado con las prácticas artísticas contemporáneas. Debe contener una argumentación original, novedosa e inédita producto del estudio de un tema, desde una perspectiva conceptual, teórica y metodológica. La extensión máxima del texto será de 20 cuartillas y una mínima de 15, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.
- d) Reflexión sobre la formación: Analiza, reflexiona y evalúa, proyectos, experiencias e iniciativas en torno a la formación académica y/o la actualización de profesionales y especialistas en el campo de la educación artística. Estas contribuciones tendrán una extensión máxima de 10 cuartillas y una mínima de 8, incluyendo cuadros, figuras y bibliografía.

Todos los trabajos se someterán a un proceso de dictaminación (*peer review*), a cargo de especialistas invitados, con base en los lineamientos editoriales de la revista. El resultado del dictamen será inapelable y será notificado por escrito a los autores.

2. Normas Editoriales

Los originales que sean entregados estarán sujetos a un proceso editorial que se desarrollará en varias fases. Por ello es necesario que su presentación siga ciertas normas para facilitar la edición y evitar el retraso de las publicaciones.

- a) Todo texto presentado deberá estar escrito en español o inglés, capturado en procesador de texto (*Microsoft Word*), empleando el tipo Arial como fuente (a 12 puntos), doble espacio, 65 caracteres por línea y de 28 a 30 líneas por cada página tamaño carta, con márgenes de 2.5 cm de cada lado y estarán numeradas en la esquina inferior derecha.
- b) Deberá incluir un resumen, una introducción, así como un apartado en el que se incluya la descripción del estudio y la metodología empleada, y otro más para las conclusiones.
 - El resumen debe estar escrito en español e inglés (*abstract*) con una extensión máxima de 150 palabras, sin contar preposiciones o artículos. Debe presentarse en un solo párrafo e incluir los elementos más importantes del trabajo: objetivos, métodos y resultados. Debe ser claro y preciso.
- c) Después del resumen y el *abstract* se deben incluir palabras clave que no aparezcan en el título de la contribución, ordenadas alfabéticamente.
 - Se trata de entre 3 y 5 términos simples o compuestos, escritos en español e inglés (*key words*).
- d) En la introducción se debe señalar claramente la importancia y justificación del estudio.
- e) En el apartado descriptivo y metodológico se debe incluir el sistema de supuestos o argumentaciones que se utilizaron en la investigación o que dan sustento al ensayo, proyecto o reflexión.
- f) En el apartado de las conclusiones se deberá indicar de manera breve y clara las aportaciones al conocimiento apoyadas por los resultados del propio trabajo.
 - Deben omitirse deducciones o especulaciones no analizadas en el texto.
 - No deben presentarse de manera numerada.
 - No deben contener referencias bibliográficas.
- g) Las referencias deben presentarse al final del texto a través de una lista, organizada en orden alfabético y cronológico, con la información

completa de todas las referencias citadas en el texto, siguiendo únicamente el sistema Harvard.

Formato de presentación:

- a) Título: Debe ser breve (20 palabras como máximo) y reflejar el contenido de la contribución. Escribirlo centrado, con mayúsculas y sin punto final. No debe contener llamadas de pie de página, asteriscos ni índices. Toda contribución debe contener el título tanto en español como en inglés.
- b) Nombre del (los) autor(es): Los nombres en español deberán presentarse completos (con los dos apellidos). Aparecerán centrados, inmediatamente debajo del título, sin grados académicos ni cargos laborales. Al final de cada nombre se colocará una nota, que deberá aparecer en la primera página y que presentará el grado académico del autor, el nombre de la institución de adscripción, el domicilio completo de ésta, teléfono y correo electrónico. El nombre del autor principal deberá aparecer en primer término.
- c) Citas en el texto: Deberá hacerse uso del sistema Harvard.
 - Nombre (año): Lacan (1983) o (Lacan, 1983).
 - Las citas en el texto deben incluir la página si son transcripciones literales (textuales), en caso contrario no es necesario incluir la página.
 - Cuando se citan varios trabajos a la vez, habrá que ordenarlos cronológicamente (Merleau-Ponty, 1962; Barthes, 1963; Pierce, 1984).
 - Cuando se citen a los mismos autores que hayan publicado más de una obra en el mismo año, se diferenciarán con las letras a, b, c, etcétera, colocadas inmediatamente después del año de publicación.
- d) Figuras: Se refiere a imágenes en general, deben tener un contraste adecuado para su impresión y enviarse separadas del texto en archivos de alta resolución, organizadas numéricamente e indicar el lugar que les corresponde en el texto. Deben poseer un título que señale claramente lo que el autor desea mostrar con la imagen. Las figuras se especificarán en el texto y en el título de las mismas, como Figura 1, 2, (3 y 4), etcétera.
- e) Bibliografía o referencias: Lista de todas las citas mencionadas en el texto, en orden alfabético según las primeras letras del apellido del

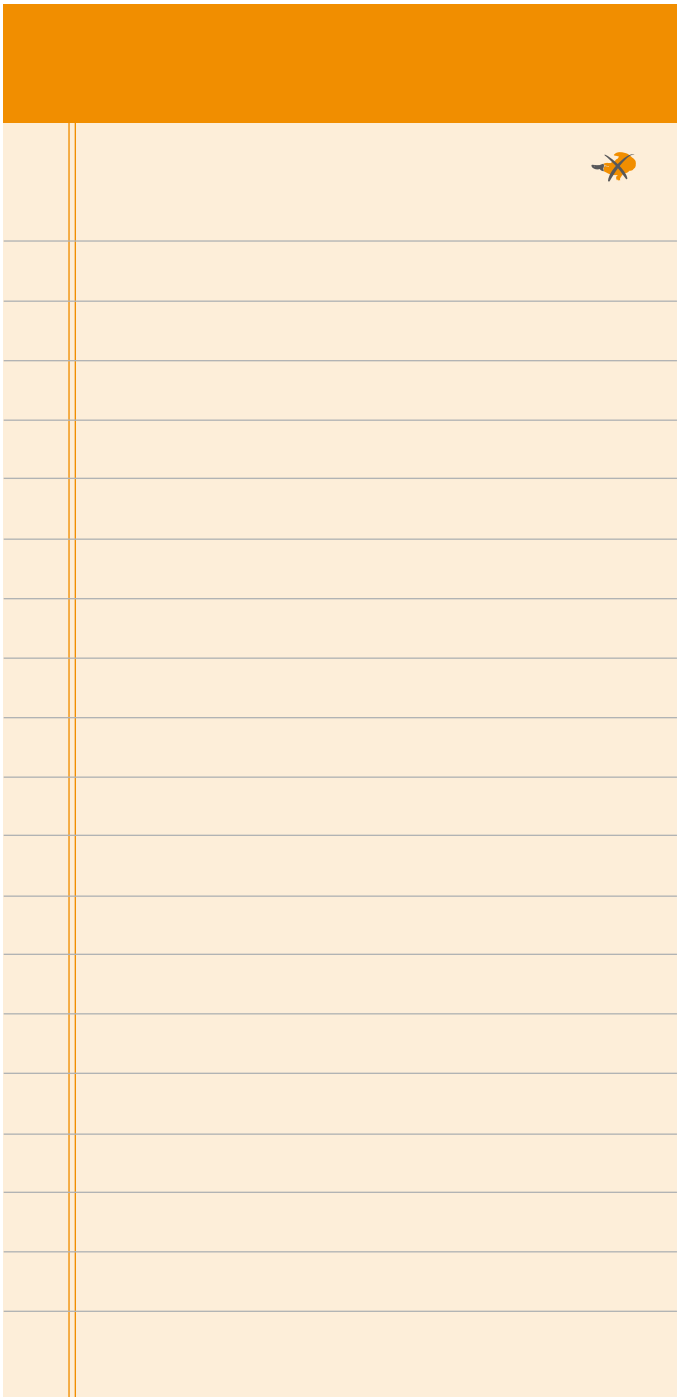
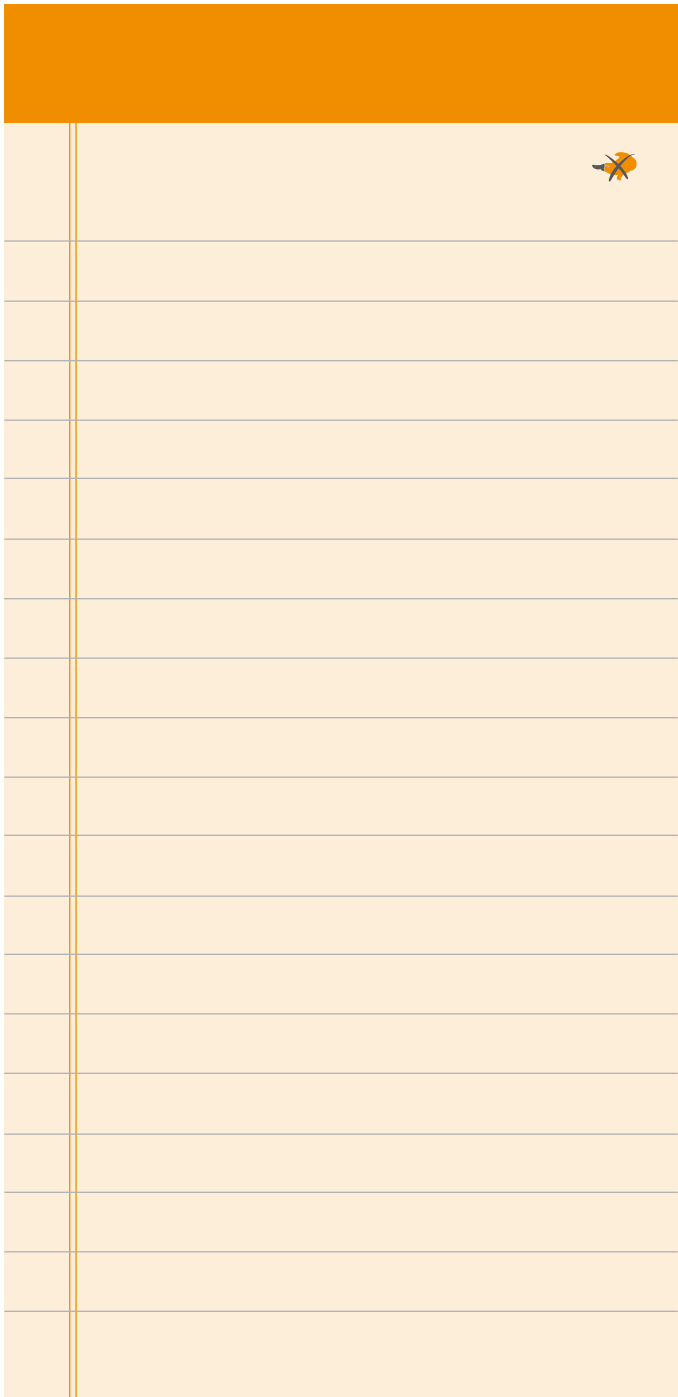
autor principal. Deberá incluirse toda la información que facilite la localización de la fuente citada.

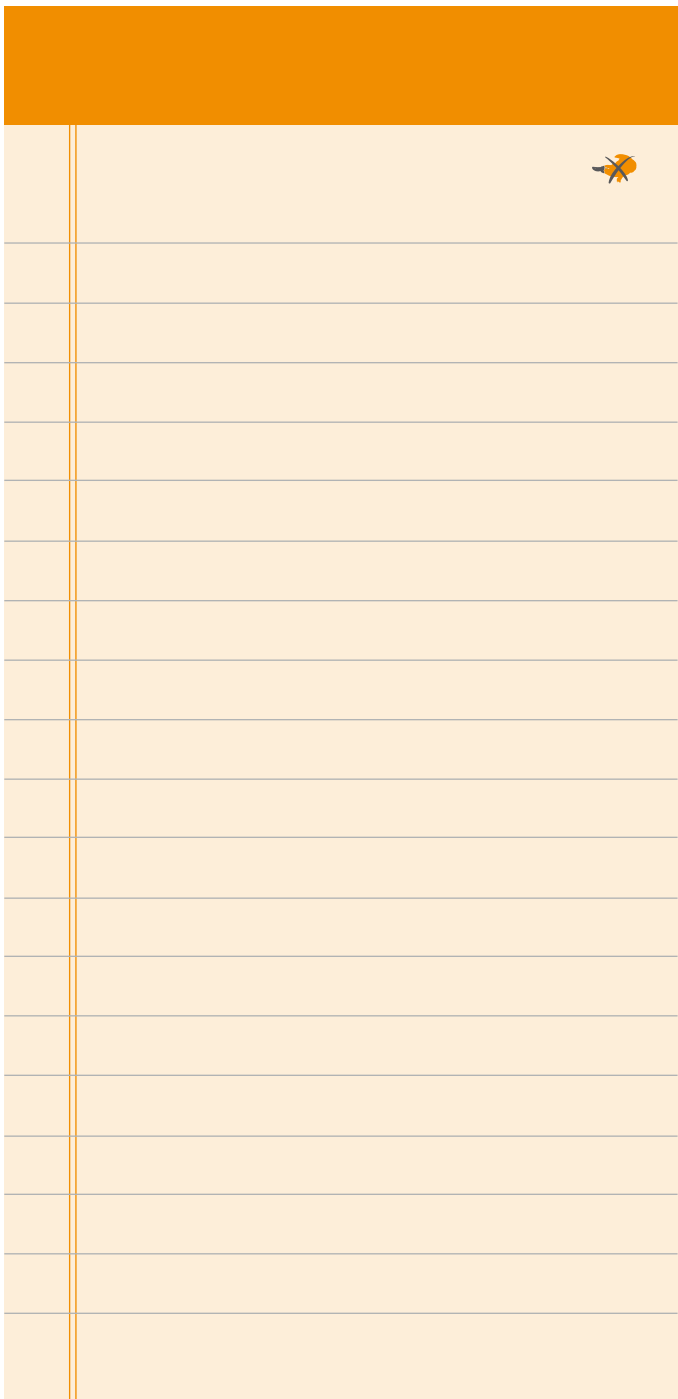
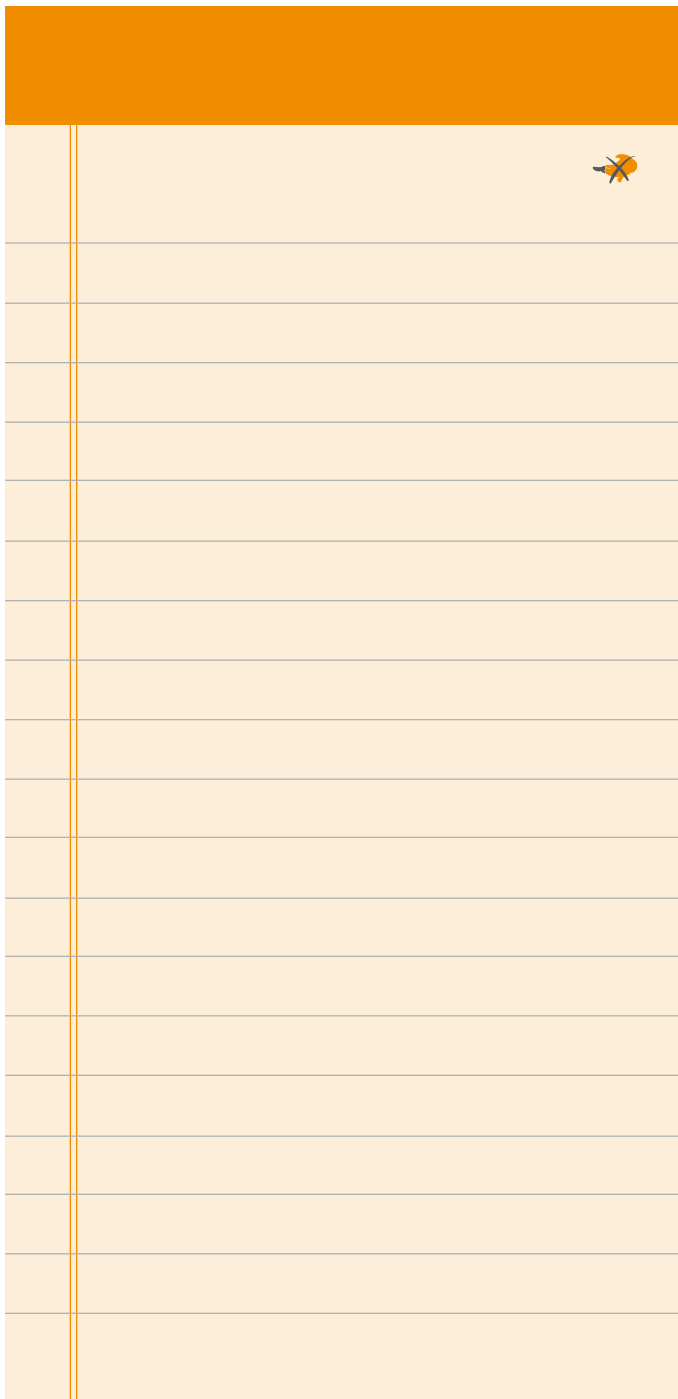
- a) Para citar un libro: Nombre del autor (año de publicación) *título del libro*, editorial o institución editora, lugar de edición.
Ejemplo: Walzlawick, Paul (1979) *¿Es real la realidad?*, Editorial Herder, Barcelona.
- b) Para citar artículos de revista: Nombre del autor (año de publicación) “título del artículo”, en *nombre de la revista*, número, volumen, editorial o institución editora, lugar de edición, pp. número de páginas del artículo.
Ejemplo: Abejón, Teresa, et al. (2009) “La base de datos ISOC como sistema de información y fuente para el análisis de las ciencias humanas y sociales en España”, en *El profesional de la información*, n° 5, vol. 18, EPI SCP, España, pp. 521-533.

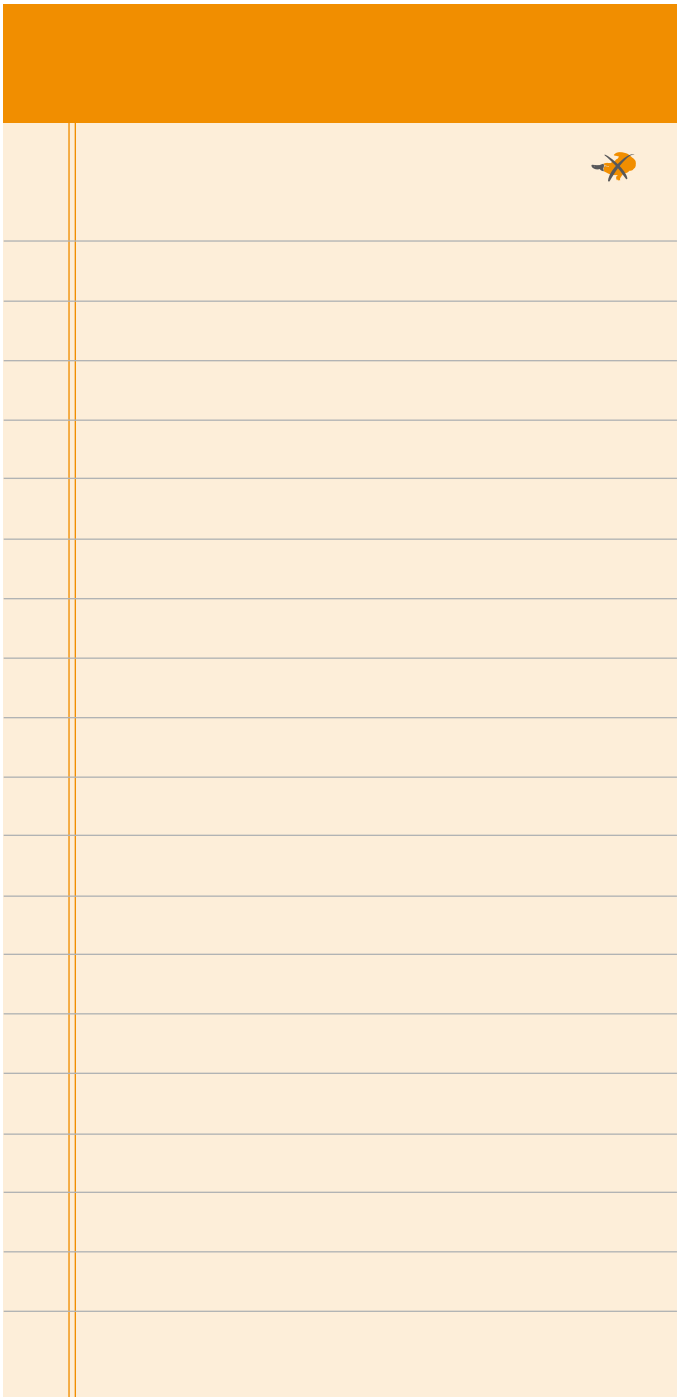
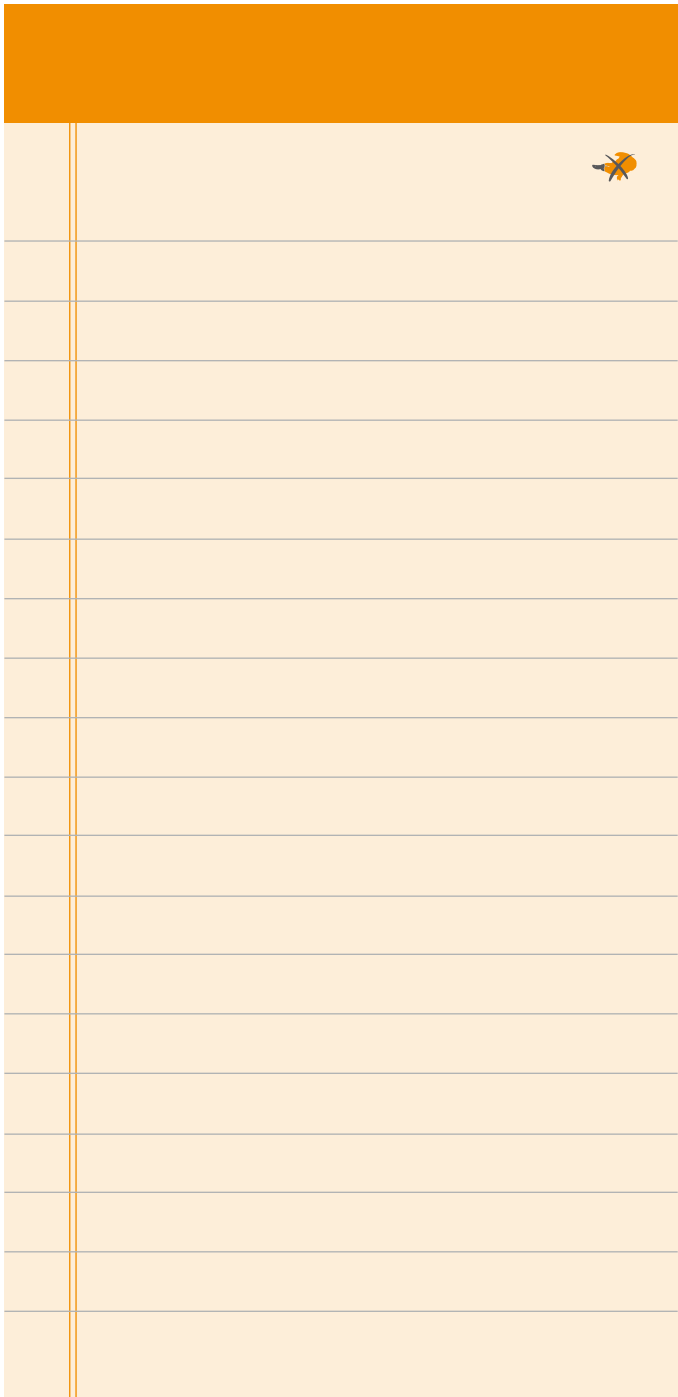
Únicamente deben listarse las referencias consultadas y citadas en el texto.

3.Observaciones

Las colaboraciones deberán enviarse al correo electrónico editorial@editorialuaemex.org, especificando los datos del autor y de la institución de adscripción, o ingresando al sistema OJS de El Ornitorrinco Tachado <http://www.editorialuaemex.org/eot/>. Por último deberá enviarse una breve semblanza académica y laboral del autor.









El contenido de este número puede consultarse en la siguiente dirección electrónica
<http://editorialuaemex.org/elornitorrincotachado>