

La incertidumbre, la física, la emancipación

Magaly Muguercia

En mi cultura se desarrollaron, con la vida, dos zonas de sensibilidad dominantes, dos formas de mirar y de moverme, que, siendo físicas, son, además, inseparables de ciertos valores que defiendo. Le debo a la Revolución Cubana una tendencia a la igualdad no como ideología sino como configuración del cuerpo y los afectos. (Entiendo que igualdad es la situación donde cada cual tiene el espacio que necesita para realizar todo su potencial.) La otra zona de mi sensibilidad se desarrolló precisamente en ese proceso político porque, bajo grandes tensiones, con el tiempo me pareció percibir que el acontecimiento emancipador, al estabilizarse, tendía a alentar dogmas y autoritarismos y a convertir a la estructura en un fin en sí misma.

Esa doble tendencia que describí (aprecio por la igualdad y desconfianza del abuso de estructura) es quizá el horizonte de experiencia que condiciona hoy a un grupo creciente de espectadores de diferentes edades, biografías y procedencias.

La modernidad occidental, en teatro, tuvo grandes pioneros de la antiestructura. Vayan mis primeros pensamientos hacia Büchner, y hacia Chéjov y Artaud. Y fue en los años 20 del siglo pasado, en vida de Artaud y de las vanguardias, cuando la física descubrió que la incertidumbre no era solo la palabra que designaba un daño en el sujeto angustiado y neurótico. El llamado principio de incertidumbre demostró que en el comportamiento de la materia había indeterminismo, procesos que no permitían la medición porque se salían de la causalidad previsible.

Acabo de resumirles las condiciones nuevas de percepción que la ciencia, la historia política y el arte contribuyeron a fundamentar en la primera mitad del siglo XX. Pero, no obstante, siguió siendo dominante una racionalidad causalista que, en su variante semiológica, argumentaba que los significados estaban determinados de manera absoluta por las estructuras del texto. Hasta que un nuevo movimiento

de la semiótica (Bajtín, Lotman, Eco) reivindicó la productividad de las estructuras abiertas y la imposibilidad de atribuir un único significado a un texto.

Y propongo una idea más: en este inicio del siglo XXI nos encontramos en un momento de cambio cultural planetario – época de refundación epistemológica, recomposición de la economía y la política y mutación de las capacidades sensoriales del sujeto. ¿Qué le hace tal situación al teatro y, sobre todo, qué le hace el teatro a esa encrucijada en la que están cambiando nuestras percepciones, nuestras formas de conocer y nuestros valores?

Una zona del teatro experimental reconoce y promueve la configuración de capacidades nuevas de percepción en el espectador. No solo ideas sobre lo bueno y lo malo, lo justo o lo injusto, sino miradas, frecuencias y vibraciones en cuerpos y cerebros que una época de cambio cultural está tornando diferentes.

De hecho, todos reconocemos que en el siglo XXI se ha impuesto una “teatro en el campo expandido”, como la ha llamado José Antonio Sánchez¹, lo que quiere decir que eso que durante siglos hemos llamado ‘teatro’ desbordó sus fronteras y debemos ahora hablar de “teatralidad”, para nombrar prácticas en un nuevo paisaje sensible.

Las identidades múltiples y oscilantes

En un texto del autor chileno Juan Claudio Burgos escrito en 2008 un hombre cuenta su vida de proletario cuando esta ha llegado al final. Su palabra es parca, y no sabe bien cómo decir el afecto; pero el monólogo, por momentos, se cambia al ritmo y a la sintaxis de una palabra docta que diagnostica la desigualdad del país; y sigue hablando el proletario, y de repente su palabra fluye y es voluptuosa y dice afectos de fondo y desvaríos de la libertad. No se trata de una lógica psicológica que quiera desvelarnos progresivamente las zonas escondidas de un carácter. Este texto de Juan Claudio Burgos se llama *Porque solo tengo el cuerpo para defender este coto* y propone al lector/espectador la experiencia de una desidentificación, o de un proceso de subjetivación que, en su base material, está abierto y oscila. El teatro actual insiste en proponer la experiencia de una identidad múltiple capaz de hablar simultáneamente varios “idiomas”.

Hoy en día esos efectos de desidentificación se usan en el teatro no para indicar el daño del sujeto que ha perdido su centro o su coherencia, sino para promover en el espectador la percepción disidente que es una condición de lo emancipador.

Este efecto de incertidumbre como desidentificación lo volví a observar recientemente en un espectáculo chileno titulado *Galvarino*. En una escenografía de cocina ultranaturalista, tres actores mapuches llevan adelante un proceso de verdad por la muerte del hijo-hermano. En el plano temático, el texto denuncia al estado racista y burócrata para el cual un hombre pobre y de piel oscura no cuenta igual. Pero, en el plano de performance, se presentan a nuestra percepción cuerpos que participan de dos lógicas culturales: hablan entre ellos mapudungun, se mueven con gestos y ritmos ajenos para los espectadores capitalinos y blanqueados, tienen otra velocidad; al mismo tiempo, estos actores aficionados manejan con pulcritud un código de actuación realista de academia, y se mueven con gracia entre la ingenuidad y el oficio. Uno de los tres personajes escribe en español cartas urgentes (e inútiles) a las autoridades. Esta joven es mapuche y también, en la realidad, es actriz formada en la universidad. La performance realiza así un evento donde vemos a las identidades entrar y salir físicamente de distintos códigos. Al final, es esa actriz mapuche-universitaria la que nos electriza con un monólogo que parece el trance de una machi o una actuación de estado en registro físico trascendente. De esta explosión de códigos y diferencias que es *Galvarino* brota para el espectador una experiencia de igualdad. Más allá de la denuncia explícita en el discurso, el público chileno se encuentra por un instante, y se reconcilia, con la riqueza de su condición mestiza reprimida.

Son muchos los textos y escenarios chilenos contemporáneos en los que, a la percepción del espectador, se ofrecen estos procesos de verdad que subrayan la fecundidad de sistemas inestables, como diciéndole al espectador de un país arrasado de identidades falsas que “a este poema le falta una línea”.²

Actuación de estados

La actuación de “estados” fue una invención argentina luminosa a fines del siglo XX. En esta manera de trabajar la actuación, se pusieron en cortocircuito dos tradiciones nacionales: la del teatro

popular, energético y dialogante; y la de un teatro culto, muy virtuoso, dominado en las escrituras y las actuaciones por el realismo introspectivo y psicoanalítico. La actuación de estados es una revuelta contra ese modelo teatral del sujeto “profundo” freudiano, del yo enfermo por haber perdido su centro.

Temperamental, espacial y descentrada, se le llamó a esta nueva poética “teatro de estados”, para diferenciarla de la actuación de “sentimientos” o interpretativa. Algo había allí de un Grotowski acriollado, obsesionado con los arquetipos de país pero con poca vocación metafísica. Decía Ricardo Bartís, uno de los principales artistas que desarrolló estas prácticas: aquí el tema no es “yoico”. “Lo importante no es sentir el personaje” — que sería la identidad cerrada. Aquí “lo importante es colocarse en un estado”, “actuar el entre, que son las distracciones momentáneas, los descuidos”.³

Los actores argentinos practicaron así un tipo de intensidad “vertical” de la performance no fundada en el relato y que no era potencia acumulada en la extensión, en la línea que progresa (Abraham)⁴ sino cantidad concentrada en un punto del espacio que producía ciertos “acontecimientos de cuerpo” por fuera de la historia. La actuación de estados, dice Eduardo Pavlovsky, es “molecular”, se da como un corte del relato donde el actor nos permite ver en vivo una suspensión de estructura. Teatro de acontecimientos.

Esta invención del teatro de estados, que va más allá de una técnica o incluso de una estética, incluye una visión integral del mundo extremadamente politizada, y dotó a la teatralidad argentina que hoy deslumbra al mundo de un oído especial para encarnar al cuerpo político disidente, entendiendo que la política tiene esfera pública pero también se juega en planos íntimos y personales. Esta forma de entender el teatro, tan deleuziana como nacional, constituye una poética física de la incertidumbre, y creo que tiene mucho que ver con el fenómeno que hoy se vive en Buenos Aires, donde, me decía Dubatti, el teatro se ha convertido en una “manera de vivir”.

En la línea de producir efectos extremos de desidentificación hace un mes he visto a Rafael Spregelburd actuando un texto de su autoría: *Apátrida*, se llama la obra. Compartían el espacio dos sistemas: en una mitad del escenario primaba la lógica de personajes y texto.

Spregelburd actuaba a dos figuras: una que defendía la “identidad argentina” como un absoluto, y la otra que refutaba a la primera hasta el extremo de batirse a duelo. La manera de actuar de Spregelburd combinaba el discurso disidente ideológico con un derroche de intensidad corporal.

En la otra mitad del espacio el músico Zypce orquestaba una dramaturgia sonora con música sacada de objetos e instrumentos diferentes. Había partitura y momentos de improvisación, y toda la masa sonora, incluida la voz virtuosa del compositor dialogaba con la actuación de Spregelburd que, en la función del personaje que representa al disidente se preguntaba: “¿Qué se espera de nosotros? ¿Quién lo espera? ¿Quién es nosotros?” Si esto que intenté describir tiene un nombre, yo le llamaría performance agresiva y física de la *incertidumbre*, que causa efecto de subjetivación política radical en el espectador.

La ciudad intervenida

Y si quisiera hacer una sola mención de la actualidad del teatro brasileño visto recientemente, escojo *El Idiota* que vi en Sao Paulo hace unos meses. De nuevo se trata de desidentificaciones activadas en un plano físico para promover en el espectador una experiencia de verdad y de igualdad. La *jogadora* Cibele Forjaz, con sus actores y colaboradores extraordinarios, organizan para el espectador una caminata sin rumbo. Durante siete horas unos diez actores y ochenta espectadores nos desplazamos por una gran casa y sus exteriores. Y no abandonamos el viaje porque uno se da cuenta de que esa es la marcha en defensa de la excentricidad generosa del príncipe Mishkin, en defensa de su revolucionaria incoherencia, enfrentada al mundo de la moral codificada, el control y cierto materialismo mezquino. Circulamos por el espacio al ritmo de una canción rusa tradicional (*Ojos negros*) cantada en ruso, con tambores africanos y *marchinha* brasileña de carnaval. Y los espectadores hicimos parte, por un rato, de una utopía realizada de igualdad y emancipación. A los caminantes nos sostiene la calidez y la verdad de los extraordinarios actores, que se nos aproximan y nos tocan dentro y fuera del espacio de la representación.

Poética de la quemadera

Podría continuar hablando de cómo se presenta esta incertidumbre física en procesos de verdad y de identidades abiertas... Pero me permitiré detenerme en Cuba como mi última estación.

De mi país escojo algo turbulento, apetitoso y actual como un ejemplo de palabra dramática y cruel perspectiva corporal deleitada con sus oscilaciones.

Martica Minipunto vive en Centro Habana y tiene tremenda picazón. Busca una pomada que está en falta y la farmacia que sueña se le convierte en un supermercado donde se tropieza con Elfriede Jelinek la escritora austriaca, que, al enterarse de que Martica es cubana y vive en Cuba la invita a tomar champaña en su casa de Múnich y a la Jelinek se le derrama champán sobre la rodilla de la picazón de Martica y le pasa la lengua por la rodilla y Martica exclama: “Mahmud no me va a obligar a ponerme el pañuelo y si me obliga yo me lo quito.”⁵ ¿Qué Mahmud? ¿Qué pañuelo? Ese mismo es el título de la obra del joven autor Rogelio Orizondo. Martica es una traductora radical que cuando dice jau, lo dice de verdad

Yo solo creo en las palabras.

Y cuando esta perra traductora que está aquí pone una palabra, es su palabra. No la de La Perra Jelinek ni cualquier otra perra que esta por ahí.

Porque son mías, porque me salen de la picazón de mi quemá y de la angustia y el dolor y la poética de mi picazón.

También hay una campeona de lucha libre, que es Pilar la Coronela, enamorada de Mayuli. Esta Mayuli es también atleta de la lucha libre que está “lejos de la patria” y ella y la Coronela se escriben por Internet. La Coronela enamorada dice que Mayuli tiene el defecto de ser *comecandela*, lo que en cubano quiere decir ser fogoso y extremista en política pero que en este texto significa la cualidad de cualquier desempeño extremo y combativo: “ser comecandela”. La Coronela escribe en Internet: “Tu culo Mayuli tiene la capacidad de resistir, de ser candela siempre. Y esa es mi pesadilla.” Esa es la instancia erótica de ser comecandela.

Mayuli, la comecandela, aunque está lejos de la patria, participa agónicamente en el karaoke de un bar centrohabanero y popular. El bar se llama Michinasiempreadelante y ella lo que quiere cantar es la *Pequeña serenata diurna* de Silvio Rodríguez; pero no puede, porque cada vez que aprieta el *play* le sale Telmary, una hip-hopera cubana que emigró, y Mayuli, contra viento y marea, tiene que ganar este karaoke porque se lo piden sus fans, que son “las chinas de Centrohavana”, las que comen “ratas de alcantarilla como si fueran pollo”. Y Mayuli no les puede fallar, y entonces gana, y sus fans se la llevan en andas hasta el Estadio Latinoamericano, que es el templo del deporte nacional. Allí tendrá lugar el combate definitivo contra la Coronela.

Son inagotables los vericuetos de esta masa emocionante de palabra que mezcla lo erótico y lo político. Las fuerzas dramáticas no toman figura de personajes sino de formaciones transparentes que pueden superponerse, concentrarse o extenderse sin respetar el contorno fijo de una identidad. Y también hay en el texto una voz autorreflexiva que se pregunta “¿Cuál es la verdad de esta película?”

Contra quién es esa lucha? Para quién? Por quién?

[...]

Porque es muy difícil precisar el tema, y el objetivo de esta obra, no sé caracterizar a los personajes ni decir qué quieren ni qué se les opone, no entiendo cuál es la causa del enfrentamiento ni la resolución del conflicto ni qué quiere decir todo esto.

En el momento final la voz autorreflexiva revela una clave: ella lo que quiere es darle al espectador unas “gafas mágicas” para que vea el combate final en el estadio y pueda experimentar ese show “en carne propia” y sienta “el puñetazo de La Coronela y el arañazo de La Capitana”. Quiere que el combate final hiera de verdad los cuerpos “sanos e indefensos” de los espectadores. Poética de la quemadera, de las identidades incapturables y la vertical intensidad. El lector/espectador es invitado a participar de una suspensión utópica de la distancia que separa lo real de una Vida Mejor imaginada.

Conclusiones provisionales

Mientras el mediopelo moral declara que “toda indeterminación (igual que toda desnudez) será castigada”, el teatro latinoamericano disidente que más me impresiona en la actualidad sale a celebrar la condición problemática de la verdad y las dinámicas que, en un plano físico y material, abren y desestabilizan las identidades. Y me impresionan de un modo especial estos artistas porque todos ellos hacen un teatro político que no se contenta con apuntar discursivamente hacia el lugar de una desigualdad victimizada. En vez de presentarnos a la víctima neurotizada, nos sacan afuera como sujetos a pegarnos una real caminata esquizofrénica (como diría Deleuze). Es teatro, obviamente, que trabaja con algo más que la introspección, sin que por ello deje de entrar en otro tipo de “profundidad sin fondo” como diría el brasileño José Da Costa⁶. Profundidades y horizontes sin fondo ni centro estable parecen acompañar hoy nuevas políticas de igualdad.

Llamo pues la atención sobre esta teatralidad contemporánea interesada en producirle al espectador una experiencia de oscilación intensa y material. Esta viene de nuevos usos de los lenguajes y las cosas. Al introducir en las formas del teatro el principio de inestabilidad, el teatro disloca la percepción de los espectadores, los saca del código acostumbrado de otorgar significación, del programa que los ha hecho hábiles para descodificar. Entra en juego una redistribución del campo sensible y la nueva teatralidad provoca a imaginar de otra manera horizontes de cambio y emancipación.

No es seguro qué sucede en los estados intermedios de una interacción, dice la física. Lo mismo debe suceder en este teatro que nos expone a intensidad en régimen físico real. En todo caso, dejemos que la incertidumbre, en teatro como en física, intente establecer un contacto revolucionario con la partícula de Dios.

Notas

¹ José Antonio Sánchez, *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, Quaderns portàtils, 2008. Disponible en: <http://es.scribd.com/>

² Aludo al título de otro espectáculo notable que representaría la misma línea que estoy analizando: *A este poema le falta una línea*, 2011, Compañía Las Huérfanas, creación, dirección y diseño integral de Javiera Marticorena, sobre un poema del libro de Claudio Bertoni *Fragments de un Chile* (2011).

³ Ver video Ricardo Bartís. *Audiovideoteca de Buenos Aires*. 2011. Disponible en: <http://www.youtube.com/>

⁴ Luis Emilio Abaraham, “Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino), Telón de fondo no. 11, 2010. Disponible en: <http://www.telondefondo.org/>

⁵ Rogelio Orizondo, *Mahmud no me va a obligar a ponerme el pañuelo y si me obliga yo me lo quito*, manuscrito de autor. En lo adelante cito del manuscrito.

⁶ José Da Costa, “Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva”, revista Sala Preta (Brasil), no. 1, 2004. Disponible en: <http://www.revistasalapreta.com.br/>

Obras citadas

Abraham, Luis Emilio, 2010. “Preguntas sobre la intensidad (con acento en el campo teatral argentino)”, revista Telón de fondo (Argentina) no. 11. Web.

Bartís, Ricardo, 2011. *Ricardo Bartís. Audiovideoteca de Buenos Aires*. Disponible en: <http://www.youtube.com/>. Web.

Da Costa, José, 2004. “Teatro contemporâneo: presença dividida e sentido em deriva”, revista Sala Preta (Brasil), no. 1, 2004. Disponible en: <http://www.revistasalapreta.com.br/>. Web.

Sánchez, José Antonio, 2008. *El teatro en el campo expandido*, Barcelona, Quaderns portàtils. Disponible en: <http://es.scribd.com/>. Web.