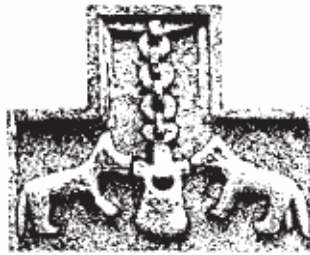


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
ESTUDIOS CON RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL POR
DECRETO PRESIDENCIAL DEL 3 DE ABRIL DE 1981



LA VERDAD NOS HARA LIBRES

Ese "otro teatro": límites transgredidos en las artes plásticas

TESIS

Que para obtener el título de

**MAESTRIA EN
ESTUDIOS DE ARTE**

Presenta:

MARA CECILIA VIDAL FLEITES

Directora de tesis: **Maestra Karen Cordero**

Lectora: **Maestra María Estela Eguiarte**

Lectora: **Maestra Josefina Alcázar**

México, D.F., 2004

ÍNDICE.

Introducción.

Capítulo I: Coordinadas generales del “otro teatro”.

- 1.1. Ese “otro teatro” opuesto a las grandes tragedias y comedias clásicas.
- 1.2. El “otro teatro” y la interdisciplinariedad en los tiempos remotos.
- 1.3. Sustitución del argumento textual por las acciones de los actores.
- 1.4. El “otro teatro” en el siglo XX y su relación con la aparición del performance.
- 1.5. El director teatral como figura clave y el eclecticismo como punto de partida.

Capítulo II: Una propuesta distinta en México. El “otro teatro” de Ricardo Díaz.

- 2.1. Disolución de los géneros: relación performance- “otro teatro”.
- 2.2. Las obras.
- 2.3. La textualidad en el “otro teatro” y su repercusión en el público.
- 2.4. La actuación transformada en concepto. El factor accidente.

- 2.5. La Espacialidad, temporalidad y la recepción por parte del público.

2.6. Relación con el cine. La Iluminación.

2.7. ¿El otro teatro postmoderno?

2.8. Deconstrucción- reconstrucción, montajes-desmontajes.

Conclusiones.

Bibliografía.

Hemerografía.

Anexos I: Currículo de Ricardo Díaz.

Anexo II: Desmontaje de No Ser Hamlet.

INTRODUCCIÓN.

En México, algunos casos de performance y teatro presentan alteridades en sus identidades. Se trata de géneros que se expanden a otros niveles de significado para alcanzar una conceptualización diferente. Tal es el caso de un teatro de fronteras - e igualmente una performatividad fronteriza. Entiéndase que no me refiero a la condición transnacional del término “frontera” sino que lo utilizo de cara a un presente que opta por una “unicidad” híbrida que implica la condición de un cuerpo “otro”.

En México son muy pocos los investigadores de performance. Entre ellos, el más relevante es el crítico Antonio Prieto Stambaugh quien es profesor-investigador del Centro de Estudios Rurales de El Colegio de Michoacán. Sus publicaciones son constantes y de gran rigor intelectual. El resto de los escritos que existen hasta ahora también son escasos, sólo se cuenta con cuatro ejemplares de libros y una tesis profesional sobre el tema. Estos son: *Arte Acción*, editado por Andrea Ferreyra, *Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance* editado por Ex Teresa Arte Actual, *Performance en México: Historia y Desarrollo* de Dulce María de Alvarado Chaparro. También existe *Performance en el archivo de Pinto mi Raya*, una recopilación hemerográfica de todos los textos sobre el tema publicados en diversos diarios desde 1991, *Una década y pico: textos de performance*, de Mónica Mayer¹, y *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano* de Guillermo Gómez Peña, Selección e Introducción de Josefina Alcázar.

¹Arte acción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones. Compilación y edición Andrea Ferreira. México, 2000; Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance editado por Ex Teresa Arte Actual, México, 2000; Alvarado Chaparro, Dulce María, *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 2000; Performance en el archivo de Pinto mi Raya, Investigación y selección Mónica Mayer y Víctor Lerma. México, 2003; Mayer, Mónica Una década y pico: textos de performance, Ediciones Al vapor. México, 2001; Gómez Peña, Guillermo, *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*, Selección e Introducción de Josefina Alcázar, Océano, México, 2002.

Por su parte las investigaciones teatrológicas cuentan con el Centro de Investigación Rodolfo Usigli- CITRU- donde son mínimos los estudios de convergencias entre las artes. Hasta hoy, la investigadora Josefina Alcázar es la más destacada promotora de la fusión entre los géneros, acercándose cada vez más al fenómeno de performatividad. También ha realizado estudios sobre la relación del teatro con las innovaciones tecnológicas, como *La cuarta dimensión del teatro*².

El acercamiento teórico hacia las poéticas de directores teatrales en la Ciudad de México es otro discurso casi olvidado por parte de los investigadores. Sólo basta con hacer un rápido cotejo entre la gran cantidad de estudios existentes por ejemplo sobre artes plásticas o literatura y aquellos dedicados a las artes escénicas, para constatar mis afirmaciones. Este abandono no se limita únicamente al terreno de los estudios sobre los directores escénicos, sino también al de los movimientos teatrales generacionales, a las estéticas de dramaturgos y hasta a los estudios teóricos del teatro en general. Frente a estas ausencias graves, mi estudio intenta ser una contribución a las investigaciones teatrológicas mexicanas contemporáneas que se acercan a las artes performáticas actuales.

Me atrevo a afirmar que hay un tipo de teatro en la ciudad de México muy ligado a las artes performáticas, con base en la lectura de unos pocos textos encontrados, con el análisis de documentación visual que se conserva en instituciones especializadas en la ciudad, como el Museo Ex Teresa Arte Actual- en donde en la mayoría de los casos no hay un trabajo ordenado de clasificación, edición, y conservación de los materiales- y con entrevistas a expertos en el tema del performance y teatro.

² Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, INBA. México, 1998.

Desde mi formación como crítica e investigadora teatral y ahora estudiante de las artes plásticas contemporáneas, intentaré cuestionar el fenómeno complejo y ambiguo de la interdisciplinariedad, en el caso específico del director teatral Ricardo Díaz. Intentaré demostrar desde su teatro “transfronterizo” que cada vez más en el arte se pierden los límites y por tanto se acercan los géneros y las disciplinas hasta el punto que llegan a confundirse.

Por ello resulta dudoso que actualmente para muchos críticos y artistas el performance y el teatro en México sean artes irreconciliables³. Con el estudio de caso que propongo trataré de poner al menos en duda la oposición rígida que existe hoy en el Distrito Federal, entre estas dos formas de arte. La investigación por tanto, no será más que una búsqueda para explorar y redefinir los pensamientos en torno a los sectores teatrales y performáticos que colindan en el México actual, a pesar de sus concepciones y tecnologías propias.

En contraposición a las tendencias convencionales y autocompasivas⁴ que el teatro en México desarrolla, encuentro un tipo de producción escénica que sin lugar a dudas merece que le dedique especial atención. Por estas razones me acerco a la relevante labor del

³Cito a Josefina Alcázar, quien como mencioné, es la investigadora teatral más relacionada en la ciudad de México con este otro género artístico que es el performance:

El performance en México está de alguna manera enfrentado al teatro porque la mayoría de los pioneros del performance venían del mundo de las artes plásticas, eran pintores que querían romper la frontera del cuadro, rebasar la bidimensionalidad. Este proceso se inicia con el collage, las ambientaciones, el land art, los happenings, hasta que los propios artistas se integran al espacio por medio de acciones significativas. Como el performance es un hecho escénico insisten y quieren que quede claro que no son actores, que no representan sino que son artistas que presentan acciones cuyo sentido se establece a través del espectador. Por eso necesitan establecer su identidad frente al teatro. El desconocimiento de lo que es el performance ha llevado a pensar equivocadamente, que los performanceros son malos actores.

Entrevista a Josefina Alcázar, por Mara Cecilia Vidal Fleites, México DF, octubre 2003.

Más adelante me referiré a otras de las instancias de poder dentro del panorama teatral y performático en México quien precisamente mantiene una postura rígida de oposición entre ambos géneros.

⁴ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, México DF, marzo 2004.

teatrista Ricardo Díaz quien ha optado por un “otro teatro” sobre el que hasta la fecha no se ha hecho un estudio a fondo.

Para la investigación conté, como antes dije, con una escasa información bibliográfica, técnicas cualitativas de entrevistas tanto a Ricardo como a críticos y algún actor fuera de lo común⁵. De esta manera pude indagar no sólo en los presupuestos concernientes a la instancia creadora sino en los de la crítica que ve desde otro ángulo la creación.

El método de análisis se fue dando con la obra teatral, con sus cuestionamientos estéticos y artísticos, sus aciertos y desaciertos. Mediante un estudio detallado de la obra, fui separando diversos aspectos en secciones de interés para estructurar un orden de investigación que me permitiera acercarme a la ideología contenida en la poética de este teatrista y a su proximidad con el arte del performance. El criterio de selección en los aspectos a investigar y las herramientas utilizadas para ello guarda una profunda relación con mi personal visión teatrológica y mis estudios de cultura visual vinculados a las nuevas manifestaciones plásticas.

El proyecto de investigación que propongo, tratará de ahondar en una tipología teatral muy concreta que integra como suyas las características del género del performance. Para su análisis me detendré en dos momentos históricos: desde donde partió el fenómeno del “otro teatro” en la historia universal y hasta dónde ha llegado en la contemporaneidad. Daré una mirada historiográfica desde los inicios mismos del teatro con la intención de relacionarla con un caso concreto que acontece hoy en la ciudad de México. De la misma manera intento reconstruir algunos fragmentos relevantes de la historia del performance para encontrar en

⁵ Me refiero a José Luis Barrios quien trabajó en una de las puestas en escena como actor y crítico a la vez.

ellos esos momentos de encuentros y desencuentros con el teatro. Así no sólo demarcaré un nuevo espacio de investigación teatrológica y performática, sino que trataré de conciliar ese doble campo que definen dichas artes entre historia y práctica, entre texto y puesta en escena.

El marco de interdisciplinariedad será la base para plantearme este nuevo contacto de la realidad teatral contemporánea con las artes plásticas. Es imposible en este momento histórico recomponer un discurso sobre el teatro si no hacemos un análisis global y unitario⁶ donde participen otras prácticas artísticas colindantes. La transdisciplinariedad o interdisciplinariedad apoyará esta otra manera de pensar el teatro no con la intención de producir cuerpos híbridos sino con el objetivo de provocar un diálogo sobre problemas comunes en las artes colindantes.

El primer capítulo tratará de armar una historia del teatro que no ha sido muy trabajada en los estudios historiográficos y teatrológicos universales pues en la mayoría de los casos la han dejado a un lado por ser formas marginales de representación y para priorizar la dramaturgia clásica y las diversas posturas de directores, escenógrafos ya reconocidas. A mi modo de análisis es de vital importancia provocar esta mirada atrás pues muy difícilmente sin ella podríamos referirnos con exactitud y conocimiento al presente teatral. Al mismo tiempo estos referentes históricos que no debemos olvidar el teatro contemporáneo y postmoderno los utilizan y los reciclan y los vuelven a investigar desde una mirada combinatoria de pasado y presente.

⁶ Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 17.

Los movimientos y artistas en los que ahondé son sólo algunos de los más importantes investigadores y pensadores del “otro teatro” que mucho tienen que ver con el director de escena que ocupa el centro de mi investigación. He hablado sobre ellos en orden cronológico, pues me parece que cada uno, en su momento, constituyó un hito en el desarrollo del arte teatral que hoy conocemos. Su relación con el arte del performance es, a todas luces, evidente, no porque sean creadores o practicantes de esta forma de expresión, sino porque en su trabajo han tocado aspectos o temas imprescindibles que tienen que ver con la condición performática actual, tan relacionada con las acciones físicas rebeldes y marginales.

En el segundo capítulo me detendré en un caso específico para mostrar la vigencia de un fenómeno que transgrede las formas teatrales. No es que lo ubique como un caso nuevo dentro del panorama teatral mexicano⁷, sino que lo desarrollo como una de las formas más actuales y vivas de relación entre los géneros plásticos y teatrales hoy en día.

Quizás lo más repetitivo en los estudios sobre la relación teatro performance serían los conceptos que lo colocan dentro de la categoría de arte efímero, de condición intrínseca de finitud inmediata, de muerte de la obra, de autodestrucción, del “ser para la muerte” que nos habla Paul Ricoeur en *Texto y narración*⁸ pero en un tiempo inmediato del aquí y el ahora.

⁷ En México el “otro teatro” no es fenómeno totalmente nuevo. Sus fundadores fueron Alejandro Jodorowsky - a quien se les atribuye los comienzos de la intertextualidad en la música experimental y en la danza contemporánea mexicana- Juan José Gurrola, Luis de Tavira, Ludwig Margules, hombres de teatro cuyo desarrollo escénico se vinculó desde un principio con el teatro del absurdo, el happening y el teatro político y “distanciado” de Brecht. Fuentes todas que se instauran como escuela para un arte de fronteras entre el performance y el teatro en México, dando indicios de una sana promiscuidad interdisciplinaria. Es aquí precisamente donde identificamos al “otro teatro” como una tipología particularmente rica de la escena artística mexicana.

⁸ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. México, S. XII, 1995.

Por ello, para la realización de mi investigación tengo que partir del estudio de los documentos que sin querer se convierten en sujeto y objeto al mismo tiempo. Pero ¿a que llamamos documento en este trabajo? Primeramente debo decir que no me refiero en forma alguna al documento que se inserta como parte de la obra misma, sino al que únicamente constata y certifica la acción, aunque en muchos casos, en un momento posterior al hecho performático estos soportes materiales vuelvan al museo con otros nombres y dentro de otras categorías artísticas. Sin embargo, esto no quiere decir que el documento sea sólo aquel objeto-testigo que altera lo menos posible la acción acontecida, sino que vamos a entenderlo como las memorias, como esas huellas materiales que abordan el hecho desde distintas perspectivas y que por tanto se vuelven imprescindibles a la hora de tratar de descifrar el cuerpo y el alma de ese evento ya muerto. Son esos documentos que ya Issa Benítez en su tesis de licenciatura⁹, dividiera en “escritos” y “visuales”.

De cualquier manera, en todos los casos el documento existe acompañado de un problema esencial, incluso aquel que como dijimos pretenda ser un sustituto de la obra. La lejanía del contexto original, de su representación y su recepción crea una materialidad otra, un cuerpo con características, incluso muy distantes del suceso artístico original. Por ejemplo en el performance muchas de las acciones que se realizan ya están en alguna medida estructuradas por el autor, pero dependen para su concreción del azar de lo inesperado. Me refiero no sólo a las relaciones con sus públicos sino con el espacio, con los objetos y con todos los sistemas significantes que rodean a la obra. Al ésta ser documentada, el documento se convierte en una post existencia de la obra, un espacio referencial que en todo momento depende del suceso ya acaecido. El documento no es libre como el performance, tiene límite, tiene una finitud por su parásita relación con el objeto. Sin embargo, su importancia es indudable como

⁹ Benítez Dueñas, Issa María. *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, D.F, 1997. p. 68

antes mencioné, no sólo por ser una segunda parte de la obra sino porque es la única vía para la posteridad del performance.

Es por ello que mis estudios en gran medida partirán de él, independientemente del contexto social del performance, su momento histórico, las especificidades de sus formas puras y las intenciones del autor, ya no están una vez documentado el suceso artístico; pero es la única forma para acercarnos desde nuestras interrogantes a las obras ya acontecidas. Como complemento utilizaré entrevistas a los espectadores de antes, los del presente, los artistas participantes en los proyectos y los expertos en el tema del performance del siglo XX en México.

Otra manera de investigación a utilizar es, precisamente, un estudio comparativo en el presente a partir de todos los documentos bibliográficos, hemerográficos y visuales que registren desde diferentes perspectivas temporales e interdisciplinarias el mismo hecho efímero.

El factor temporal es bien importante en mi estudio pues será un análisis que va desde el presente hacia el “presente pasado” –parafraseando a Ricoeur- del documento; éste a su vez se remonta al “presente pasado” del acto performático, quien en sus premisas tenía paradójicamente que ser fugaz e irrepetible. La condición temporal entonces habría que tenerla en cuenta como narración, es decir como relación de las sucesiones de estados temporales que me van a servir como eslabones para volver al presente con un orden en los distintos tiempos de acción.

En relación al marco teórico, en gran medida recurriré a la historia cultural del arte y a los estudios de teatralidad y performatividad, para establecer un correlato entre el contexto genésico de la manifestación y sus particularidades en el ámbito cultural mexicano. Sin embargo, no será una mera repetición de conceptos, sino que en todos los casos se encontrarán los aportes de México, desde el caso concreto del “otro teatro” de Ricardo Díaz, su inserción en la historia y sus desempeños frente al género del performance.

Como sabemos, el performance tiene un camino muy marcado y largo dentro del siglo XX, pero sépase que para este trabajo me interesaron en mayor medida los momentos de relación con el teatro y no así con las artes plásticas. De cualquier manera es imposible abarcar todos los artistas y los movimientos, tampoco es el objetivo. Hay nombres muy importantes y movimientos que están omitidos en este trabajo precisamente porque no tienen relación con el teatro. Cabe aclarar que este es mi primer contacto con el tema del “otro teatro” y que en modo alguno es definitivo. Por tanto, en un futuro pudiera devenir en un trabajo más amplio y completo donde quizás cambie la manera de seleccionar los artistas y movimientos en la historia de las artes escénicas y performativas.

He tratado de abordar la investigación, con el mayor tino y precisión posibles, pero no opto por un absolutismo, ni por una conclusión, ni por una sentencia; más bien abogo por un margen de imprecisión que cualquier escritura o creación inevitablemente posee.

CAPITULO I. COORDENADAS GENERALES DEL “OTRO TEATRO”. RELACIÓN CON EL PERFORMANCE.

1.1. Ese “otro teatro” opuesto a las grandes tragedias y comedias clásicas.

“A las formas estables, ordenadas, regulares, simétricas se van sustituyendo formas inestables, desordenadas, irregulares, asimétricas”.
O. Calabrese.¹

El “otro teatro”², llamado en algunos casos antiteatro o teatro de vanguardia, nació en la Antigüedad como el polo opuesto de las grandes tragedias y comedias clásicas. La historiografía teatral ha mantenido marginado y en gran medida oculta su importancia para enaltecer las convenciones del teatro tradicional. Es necesario verificar lo contrario pues es un teatro que ha estado ahí, subyacente, con un orden, una estabilidad y una coherencia. No es que pretenda retornar una vez más al pasado para idealizar un orden, sino que en mi intento por investigar sobre el “otro teatro” del siglo XXI con motivo de esta tesis, descubro una relación directa, no sólo con algunas de las nuevas tendencias modernas o postmodernas, sino precisamente con estos antecedentes remotos que la historia no ha sacado a la luz. Por ello me parece muy atinado ir hasta sus orígenes, aunque sea brevemente, para saldar un daño y un mal que se ha repetido en la mayoría de los textos especializados al mantener una posición rígida frente a lo clásico.

¹ Calabrese, Omar, *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1989. p. 197.

² Me refiero aquí al teatro no aristotélico, partiendo de la dicotomía aristotélico vs no aristotélico que es equivalente a la oposición teatro mimético y referencial vs teatro autónomo, aunque nunca la autonomía dramática pueda prescindir por completo de la referencia a la realidad.

Cuando trato de encontrar el primer indicio de la existencia del “otro teatro”, me encuentro con una primera dificultad, y es que la historia del teatro ha sido reseñada precisamente en su casi totalidad por la evidencia textual de historias, argumentos e incluso descripciones de espectáculos llegadas a nuestros días. Es una historia hecha, podría decir, a partir de la literatura, quedando prácticamente olvidadas ciertas formas de expresión con un énfasis más notable en lo corporal y en la transmisión de un sentido más que de una fábula. Más aún, hay quien ha llegado a afirmar que el teatro dramático no es más que el “verbo hecho carne”³ en la piel de los actores, y que la poesía y la palabra son las verdaderas dueñas de la escena. Tales afirmaciones olvidan acaso la raíz misma del arte teatral, situada en la más acendrada tradición corporal de los hombres. Del rito, la invocación y la magia, de la imitación- la mimesis- y la recreación corporal y tangible de los mitos, las divinidades y las relaciones profundas del hombre con la naturaleza- en lo que se refiere a sus necesidades vitales, los elementos y el universo en general-, surgió lo que hoy conocemos como teatro. El carácter físico de las maneras ancestrales con las que el hombre veía su entorno y se relacionaba con él no podría ser más evidente. De ello dependía su supervivencia. No era posible, en el principio de los tiempos, otra manera de entender la vida que no fuera a través del cuerpo. Y a través del cuerpo, a partir de él, las más intrincadas zonas del pensamiento tomaron forma y fueron comprensibles y útiles. El mito, ese modo antiguo de entender el por qué de las cosas, tuvo su verdadero florecimiento cuando dejó de ser sólo palabra para convertirse en carne.

El surgimiento del teatro se plantea a partir de la incorporación al rito, la magia y la religión, de estas historias de dioses y héroes. En la antigua Grecia de los rituales y fiestas dedicadas a Dionisio⁴ surge el “ditirambo”, especie de himno en honor al dios que luego derivó en coros

³ Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A y Ignatov. *Historia de teatro europeo*. Arte y Literatura, La Habana, 1976. p.34.

⁴ Dios de la vida, del vino, de la embriaguez, (Baco para los latinos) El espíritu dionisiaco es el espíritu que exalta la vida y sus valores. Esta visión del hombre y la naturaleza es la que tratan de rescatar los trágicos

dirigidos por “coreutas” que concursaban en una especie de controversia entre recitada y cantada mediante la cual invocaban a la deidad y narraban sus hazañas en una especie de “pasión”. Es decir: nacimiento, vida, muerte y resurrección. Difícil imaginar un origen más “físico” para el teatro, que por si fuera poco derivó luego en la representación misma de lo narrado. En otras palabras: la divinidad invocada se fisicalizó, cobró vida, en uno de los coreutas que guiaba los coros, a partir de lo cual ya podemos hablar de la existencia de un actor y un personaje. Ya en este punto el drama comienza a tomar la forma clásica que le conocemos y que luego Aristóteles describirá, para siempre, en su “Poética”. El universo griego acogerá el nacimiento de un nuevo género poético y lo elevará a su más alto grado de perfección. El teatro se convertirá en el arte supremo. Y desde entonces contaremos con personajes inmersos en tramas- cómicas o trágicas- que interactúan con otros personajes en un afán por alcanzar un objetivo determinado. Habrá una introducción, un nudo, un desenlace, y siempre uno -o muchos- obstáculos que complicarán el alcance del objetivo principal por parte del héroe. Tan bien explicará Aristóteles las partes y sentidos del drama que desde entonces este modo de contar historias en el que hay una lógica y un orden será conocido con el sobrenombre de “aristotélico”.

En este trabajo quiero hablar y profundizar justamente en una manera distinta de ver el arte teatral donde se prioriza el movimiento, la acción, la imagen, los sentidos y que está emparentada con el performance.⁵ Me dirijo a una teatralidad que ya no gira en torno a lo mimético, sino que busca una autonomía, en sí misma, muchas veces proyectada hacia los

griegos Esquilo y Sófocles en su teatro. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* lo opone al dios Apolo, que representa el estado onírico. Las artes apolíneas son todas las artes plásticas: la pintura, la escultura y una parte de la poesía.

⁵ Performance: Aquí utilizo el término para referirme mediante todo el capítulo, a una forma de arte que tuvo que ser esencialmente diferente a las tablas porque en el mayor de los casos es acción significativa y no espectáculo. En un sentido estricto el performance no es la representación de un actor que se esconde detrás de un personaje sino es la presentación de acciones significativas del artista- sujeto. De esta manera se pone en crisis el plano de la representación. El cuerpo del performance es un gran híbrido postmoderno que porta en sí mismo los conceptos de intertextualidad que mencionaremos más adelante.

principios de “incongruencia” como un espacio autotélico⁶. Interesa entonces por los límites que han sido revocados en las manifestaciones artísticas actuales, detenernos en las convergencias de las artes, en sus puntos de contactos y al mismo tiempo en sus contrastes y diferencias.

Podría comenzar a rastrear los principios de este “otro teatro”, que como mencioné, en la mayoría de los estudios historiográficos han sido obnubilados, desde los mismísimos orígenes griegos donde paralelamente a las tragedias y comedias clásicas famosas convivían otras manifestaciones de menor dimensión, importancia y trascendencia, que irían creciendo en popularidad en un sentido inversamente proporcional a la descomposición del Teatro Griego. Debido al descrédito y al resquebrajamiento de la moral y los ideales de aquel pueblo, comenzaron a proliferar adivinos, bailarines, músicos ambulantes, cuenteros, bufones, mimos, ilusionistas y prestidigitadores. Las licencias de la vida palaciega, donde el placer y el disfrute de los sentidos son la razón de vivir, acogen en los salones a danzarines y comediantes que interactúan en fiestas, conciertos y espectáculos donde todos los géneros se mezclan.⁷ Es decir, hablo quizás de los principios de la pluralidad en las artes que siglos después la postmodernidad rescatará justamente como premisa básica en su discurso intelectual.

El siglo XX va a usar en gran medida este concepto de interdisciplinaridad en las artes para revitalizar las categorías de diferenciación, aislamiento y particularismos que las ciencias

⁶ Lo autotélico es un principio desarrollado por Krysinski donde la representación se opone a lo mimético en el sentido que este presupone una restricción referencial entre el dramaturgo y el espectador. El eje autotélico involucra el desbaratamiento de los principios de comunicación y opta por la incongruencia como una forma de espectacularidad textual que desecha referentes.

Krysinski, Wladimir, “La manipulación referencial en el drama moderno”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. No. 12. Universidad de California, 1989. p.38.

⁷ Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A e Ignatov. *Historia del teatro europeo*; Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1976. p. 12.

humanas habían potenciado.⁸ Este devenir de conceptos en la historia de las artes responde directamente a la doctrina que recoge Nietzsche de la antigüedad griega y oriental, del eterno retorno.⁹ Es un concepto complejo pero me refiero a él en el sentido de la “repetición rítmica de las cosas” en el mundo del arte, donde todo parece repetirse como un juego circular. Es la iconografía de la serpiente enroscada en tanto símbolo cíclico del desarrollo repetitivo.

1.2. El “otro teatro” y la interdisciplinariedad en los tiempos remotos.

Volviendo a la historia del teatro clásico, y basándome en ella, puedo constatar entonces que “el otro teatro” se salva precisamente a raíz de la interdisciplinariedad -disociación y confusión de los géneros- que los bufones propusieron como una búsqueda para la diversión y el entretenimiento de los reyes. Es decir, gracias al ansia hedonista del hombre y a la necesidad vital de la existencia de tales “espectáculos” es que el “otro teatro” sobrevivió. La tradición de la palabra en los rapsodas también perduró, pues se ocuparon de recitar poemas dramáticos y declamarlos en ocasiones a las maneras de los actores. En los intérpretes del ditirambo se instaló el drama cantado. La música fue el verdadero protagonista y la representación, a la manera de una verdadera ópera, consistió en una sucesión de cantos o canciones donde las voces de los intérpretes eran sostenidas por varios instrumentos.¹⁰

Por otra parte, la música misma, que Nietzsche cataloga en *El nacimiento de la tragedia* como el primer estadio dionisiaco o de embriaguez completa¹¹, en forma de “drama instrumental”, se emancipó de las otras manifestaciones para crear una especie de sinfonía que pretendió reemplazar, mediante la fuerza y la variedad de sus modulaciones, el poder sugestivo de la palabra y la mímica. El ballet también prescindió del auxilio de la palabra y

⁸ Trataré este tema con más detenimiento cuando aborde el siglo XX.

⁹ Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*, Editorial Tecnos, Madrid, 2001.

¹⁰ Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A y Ignatov. *Op. Cit.* p. 20.

¹¹ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998.

perfeccionó el gesto de los bailarines como medio expresivo al son de los instrumentos. Así comenzó a negar el drama los presupuestos de pluralidad que le habían dado origen y que antes mencionábamos para dividirse en específicas formas de arte: música, danza y literatura¹².

En la cultura romana hubo una recia voluntad que engendró un terco realismo en el desarrollo de las manifestaciones artísticas. Sin embargo los jóvenes romanos, acaso respondiendo a un ansia nacionalista, hicieron uso de las atellanas¹³ para suplir sus necesidades dramáticas caricaturizando los tipos inmutables de campesinos y gente común, pero lo que en principio pudo ser la clave del surgimiento de un teatro puramente romano se trivializó hasta devenir en el Mimo, que no se propuso otra cosa que dar al público una sarta de bromas y chistes licenciosos. Sin embargo, de alguna manera, yo quiero creer que en esta manifestación escénica hay un germen que hace perdurable el arte teatral y salva del olvido las viejas formas y esencias dramáticas. Pantomima y mimodrama surgieron de él, y gozaron de gran popularidad, sobre todo por la fama escandalosa de sus intérpretes- acaso la primera huella de un remoto y primitivo *star sistem*. A estos intérpretes, cuerpo constituido en vehículo de supervivencia del drama, se les hizo objeto de la más notable veneración, generando a su alrededor cantos, poemas y estatuas erigidas en su nombre.¹⁴

¹² Tanto en los festivales dionisiacos en Atena como en los “ludi”- juegos romanos consagrados a divertir donde se combinaban representaciones teatrales y espectáculos violentos- las diversiones teatrales más populares eran la pantomima pero estas se valían de música, danza, vestuarios, escenografía. Artes que poco a poco fueron ganado en independencia. Macgowan, Kenneh y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica, 1964. p. 20.

¹³ Proveniente de la ciudad Atella, en la Campania, la cual ha sido reconocida como la más importante de todas las formas teatrales primitivas originadas en tierras latinas. Consistían en la ejecución de fábulas o farsas por parte de actores enmascarados que acabaron por representar papeles fijos. El uso de la máscara para definir tipos específicos se ha querido ver como un antecedente de lo que será, mucho tiempo después, la Comedia del Arte. Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A e Ignatov. *Op. Cit.*

¹⁴ Farias, Javier. *Historia del teatro*. Editorial Atlántida, S. A. Buenos Aires, 1944.

En la pantomima¹⁵ un solo intérprete asumía todos los personajes, cambiando sin cesar de traje y de máscara, apoyándose en los ademanes, expresándolo todo con sus manos, eliminando el uso de textos o canciones, asumiendo poses y actitudes inspiradas en la más pura estatuaria. El mimodrama, por su parte, albergó principalmente sensaciones vulgares a través de la sucesión de intrigas, de aventuras procaces, de la búsqueda de la broma y la risa fácil. El arte del mimo, mezcla de danza, música, baile, con predominio de lo corporal, del gesto, de la imagen generadora de sentidos, donde se cuentan fábulas de amor, odio y traición, amoraes o moralizantes, donde un solo ademán dice más que todo un retórico discurso, donde lo escatológico, lo sexual y lo burdo hallaron cabida junto al lirismo, la ilusión y la magia, donde la rotación de los signos otorgaba al actor-ejecutante personalidades diversas, siendo su cuerpo una multitud de espacios, constituye para mí el arcaico y acaso imposible antecedente de un arte que es llamado hoy, con el sedimento de la acumulación de la sabiduría de los siglos que nos preceden, performance.

En el riesgo que constituye aventurarse a relacionar a través de los siglos manifestaciones con frágiles puntos de contacto que sin embargo guardan sospechosas similitudes, está el verdadero mérito de historiar juntos el performance y teatro. El rastreo histórico en la investigación cultural arroja luces nuevas que dinamitan las concepciones rígidas de los fenómenos artísticos.

Creo firmemente en la posibilidad de encontrar relaciones perversas¹⁶ entre las antiguas manifestaciones teatrales y el más moderno y provocador ejemplo de teatro-performativo. Negar esta posibilidad sería cerrar los ojos a un evidente proceso de sedimentación de la memoria cultural y artística del ser humano a lo largo de los tiempos dentro del cual una

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Entendiendo perversas como provocadoras y ocultas, que corren por debajo de las visibles y usualmente admitidas.

representación del mimo situada antes de nuestra era, podría encontrar resonancias en el performance que tiene lugar hoy en una sala alternativa.

Por otra parte, en modo alguno pretendo aventurarme a fabular acerca de la ciertamente anacrónica e increíble relación entre dos manifestaciones artísticas tan alejadas en el tiempo, sino tan solo señalar aquellas características que me parecen comunes a ambas y que aportan al menos la comprensión más cabal de una y otra. El rastreo en la historia del teatro y posteriormente en la del performance serán las bases para sustentar la tesis de este trabajo.

Pero volvamos a la antigua Roma. Otra manifestación espectacular muy extendida en aquellos tiempos fue el circo. Surgido del regusto por la diversión que hacía incluir en las fiestas y escasas representaciones dramáticas tales como el mimo a toda una galería de estrambóticos personajes, el circo devino en emblema de los excesos que anunciaron la decadencia del Imperio Romano. Los fenómenos, animales amaestrados, saltimbanquis, tragafuegos, bailarines e ilusionistas poblaban los ruedos y espacios de representación. Las matanzas de gladiadores llegaron a tener un carácter escénico. Existía una especie de dramaturgia u ordenación de las acciones en función de un resultado dramático. Las luchas semejaban míticas guerras y los combates navales llegaron a ser la más alta expresión de la espectacularidad circense romana. El realismo alcanzaba límites insospechados y verdaderamente terribles. Los ademanes fingidos seguramente debieron parecer insípidos y aburridos a un público acostumbrado a las más crudas y explícitas barbaridades y evidencias. La crucifixión era tan real como la muerte de los héroes¹⁷. El teatro cayó en lo nauseabundo, perdiendo su esencia. Pasó de ser mimesis de la realidad, a emularla. No era necesario el advenimiento del cristianismo para hacerlo desaparecer. Por sí mismo halló la muerte.¹⁸

¹⁷ Hay que decir que el actor había sido substituido por el condenado a muerte.

¹⁸ Farias, Javier. *Historia del teatro*. Editorial Atlántida, S. A. Buenos Aires, 1944.

Sin embargo no es posible que completamente desaparezca aquello que en el ser humano llega a ser necesidad vital y más aún, parte indiscutible de su carácter. La semilla del teatro fue recogida y resguardada a salvo por quien lo combatiera durante largos años: la iglesia. En el medioevo la liturgia acogió las formas dramáticas con muchas ansias. Los elementos constitutivos del drama resurgieron en los oficios eclesiásticos. La idea se reproduce a un mismo tiempo mediante la palabra, el canto, el gesto, el traje, el decorado, los accesorios, la iluminación. Las respuestas se alternan con réplicas teatrales y la misa aparece desde el principio como un drama. “El sacerdote, como un actor trágico, representa el papel de Cristo ante la multitud, en el teatro del altar”¹⁹.

Es significativo que el actor primitivo vuelve a ser, como en los orígenes más antiguos, el sacerdote del culto. Muchos años, siglos, serán necesarios para ir separando lo ritual de lo teatral, y aún así nunca se verá la representación escénica libre de ese halo místico que nace de la comunión del hombre con sus ancestros, con las fuerzas de la naturaleza, con la magia y, en definitiva, el rito. Más aún, hoy en día, manifestaciones como el performance tienen entre sus objetivos el rescate, la búsqueda, el trabajo con lo ritual en las artes, en el teatro.

El drama litúrgico medieval constituyó, pues, el primer eslabón en la larga cadena que nos conduce al teatro actual y a las artes preformativas. De un modo lento, casi imperceptible, las transformaciones fueron surgiendo en el seno de la iglesia. La explosión renacentista se fue gestando en las concesiones que durante años la recia religión cristiana fue haciendo con sus creyentes en la figura del drama. Sí, porque aporte tras aporte, mediante un añadido hoy y otro mañana, llegó el rito a convertirse nuevamente en teatro.

¹⁹ *Ibid.* p. 40.

La comicidad, el uso de la lengua vulgar intercalada con el latín en el que se representaban los dramas sacros, la transformación- en aras del realismo y la complacencia del pueblo- de elementos alusivos a lugares, vestuarios y objetos en otros más cercanos a la realidad, todo esto fue trayendo como consecuencia un enriquecimiento del drama litúrgico, que evidentemente resultó demasiado ya para los venerables padres de la iglesia, trasladándose finalmente la escenificación de los acontecimientos divinos hacia el pórtico, luego al atrio y por último a la plaza. ¡El teatro vuelve a ganar las calles!

No es menos cierto, hay que decirlo, que la tradición del mimo, el bufón, el saltimbanqui, sobrevivió todo este tiempo en la persona de los cómicos ambulantes, los histriones más o menos vagabundos: únicos profesionales del teatro, portadores de una ancestral tradición escénica que no murió completamente con la caída del Imperio Romano y la desaparición de la Antigua Grecia. Estas infinitamente pequeñas manifestaciones escénicas no constituyeron en modo alguno un “movimiento teatral”, por así decirlo, y sólo es posible verlas como las aisladas y agonizantes señales de una gran carencia cultural y de un olvidado y maltrecho género artístico conocido tiempo atrás como “teatro”. Sin embargo, aún cuando una golondrina no hace verano, la presencia de tales personajes demuestra que nada desaparece completamente, sino que cambia, se transforma.

Llegó a ser cosa normal en la casa de dios la obscenidad y la risa- aún cuando la historia contada fuera la Divina Historia. Dios parecía de pronto contener no sólo la esperanza de la redención y los más sublimes y puros pensamientos y enseñanzas, sino también las acciones más bajas y las más cómicas situaciones. Nunca pudo la Iglesia trazar una clara línea divisoria entre una tendencia y otra. De hecho, ambas convivieron cada vez más

armoniosamente, sobre todo cuando la escenificación se amplió buscando nuevos e intransitados caminos, siempre dentro de los preceptos cristianos, por supuesto. Entonces, por pura necesidad, el escenario se transforma, se alarga, crece, sale a la plaza. Teniendo que ser contada una historia tan grande, es lógico todo cambio, todo agregado. Nace el escenario múltiple, una de las características más significativas del teatro medieval²⁰.

Al iniciarse la representación los espectadores podían apreciar la multitud de lugares en los cuales se desarrollaría la acción. La extensión de la fábula trajo como consecuencia el aumento no sólo del escenario y su multiplicación en decenas de pequeños decorados con características propias, sino también la duración a lo largo de varios días de la escenificación de los hechos, sin olvidar, por supuesto, el número de actores y todo tipo de personas relacionados con la puesta. Durante todos esos días la ciudad no descansa. Todos han cooperado en la preparación de la obra. Entre el público muchos hay que han participado directamente con su trabajo o sus bienes, con su sabiduría o sus oraciones al éxito de la empresa común. El teatro adquiere entonces un carácter “comunitario” acentuado por la razón misma de todos los esfuerzos y que es en definitiva el núcleo de todo el trabajo de varios meses: el culto. La fe cristiana unifica, más allá de procedencias sociales, carácter, sensibilidad o cultura, a todos los hombres en un fin que suprime las diferencias.

Para el sentido de este trabajo, es muy interesante detenernos en las características que ha adquirido a lo largo del tiempo el teatro medieval, y que alcanzan en la multiplicidad de escenarios y acciones un rotundo clímax.

²⁰ Para un estudio más detallado del escenario simultáneo ver Farias, Javier. *Op. Cit.* p. 43.

El cuadro es el siguiente: sobre un largo estrado se alinean mansiones, unas contra otras, que tienen en el Paraíso y en el Infierno sus extremos irreconciliables. Ángeles, árboles frutales, fuentes, soles para el primero y llamas, rejas, diablillos y calderos para el segundo. Una multitud de actores- ¡cientos!- vestidos con suntuosos trajes que nada tienen que ver con la época evolucionan de un escenario a otro. Los “tablados”, o diferentes escenarios, son adornados con ricos muebles y elementos referentes a la liturgia. La acción es muchas veces simultánea, los espectadores tienen que desplazarse, elegir. La interacción del público con el hecho escénico es total. Lloran, se unen a los coros, bailan, rezan.²¹

Tal nivel de originalidad y riesgo sólo serían alcanzados mucho tiempo después, con la llegada de nuevas formas de expresión a los terrenos del arte, con la aparición de los grandes pensadores de la escena. Imaginar el alucinante espectáculo que debió haber sido el teatro medieval me hace pensar, una vez más, en la esencia misma del arte teatral. La relación con el espectador era estremecedora, equiparable a la que pretenden alcanzar los más modernos performances, como estremecedora era su increíble y dinámica puesta en escena. Y si bien es cierto que el fin de todo esto era el culto y la alabanza a Dios Todopoderoso, Creador del Cielo y de la Tierra, no debo dejar de notar que ya a estas alturas la representación ha alcanzado dimensión propia, y ha adquirido una inusitada libertad. Los temas son los mismos de antes, es cierto, la esencia se mantiene inmutable, pero un milenio de pretendida oscuridad medieval engendró el nuevo teatro que entraría al Renacimiento con renovadas fuerzas.

Me aventuro a creer entonces, ante esta evidencia, que de las cenizas siempre se alzaría nuevamente el teatro, contando con la adhesión unánime del público y mientras este siga enfrentado a su condición mortal y a sus insaciables ansias de saber. Queda claro que el

²¹ *Ibidem.* pp.44 -45.

teatro medieval aportó movimiento, colorido, vida en una manifestación que volvía a ser nuevamente el “arte total”, aunando música, texto, mímica, danza, decorados, vestidos y efectos ingeniosos con un solo fin: la representación, siempre con la figura de un Ser Supremo como motivo y receptor último de todos los esfuerzos. De cualquier modo, es innegable en este momento la preponderancia del elemento visual. Todo lo cual hizo que se valorara mucho más el gesto, la expresión, la forma. De algún modo este es el mismo espíritu que después tendrá la comedia del arte.

Si queremos encontrar en estos tiempos algo que sea verdaderamente auténtico e interesante debemos, como tantas otras veces, volver la mirada sobre las siempre poco valoradas tradiciones populares. Es curioso como se desdeña a la hora de historiar el arte la importancia e influencia de la sabiduría que viene de la gente común. Digo que es curioso porque creo entender, mientras estudio la historia del teatro, que es justamente en el seno del “pueblo”, donde se refugia el germen de lo teatral cada vez que se siente amenazado. Es gracias a la conservación de estas tradiciones populares que podemos hablar de una línea sin interrupción que corre a través de los tiempos llevando consigo la esencia del arte escénico y teatral.

Es evidente la dificultad de marcar con precisión los puntos del desarrollo de estas ancestrales tradiciones, porque nunca se valieron de libros, sino de la memoria corporal, visual, genética y colectiva de las civilizaciones. Sin embargo, los pocos referentes que nos quedan nos permiten seguir, de un modo agradecido- por su constancia más que por su incierta grandeza- el curso de estas manifestaciones del arte a lo largo de los siglos, en los que han devenido característica esencial del alma humana.

El placer de la imitación, la necesidad de la risa y la evolución de los ritos y las creencias fueron los motores impulsores del teatro desde los tiempos más remotos. Y en las tradiciones populares esto se verifica a partir de la comicidad. La comicidad nos habla de una necesidad de alegre expansión, de inclinación a burlarse de los defectos y de retorno a lo terrenal de todo lo demasiado venerado, intocable y sagrado. En torno a la multitud, renace siempre una viva materia cómica de indiscutibles valores, aún en sus más vulgares aspectos. Los representantes de este carácter cómico -siempre renovado- han sido, a lo largo de los tiempos y alrededor del mundo, los saltimbanquis, cómicos y juglares: los anónimos actores del teatro del pueblo.

Los hemos visto en Grecia; músicos ambulantes, bailarinas callejeras, charlatanes, adivinos, agoreros, prestidigitadores y recitadores más antiguos que Homero, bufones que tipifican rasgos inmutables de los hombres. En Roma los payasos divertían con sus piruetas, sus músicas y sus discursos burlescos. Disfrazados de animales con pieles, con plumas, sobre zancos; pululaban los recitadores, tragadores de espadas y funámbulos. En la India los mismos cómicos explotaron la credulidad de las multitudes de fieles con sus prodigios e incitaban a los apetitos vulgares con sus farsas desvergonzadas, y a China los danzantes del Asia Central llevaron sus pasos ritmados, su mímica, sus instrumentos, sus máscaras, y muy posiblemente determinaron la eclosión del teatro al tiempo que los graciosos payasos excitaban las risotadas con bufonerías improvisadas ilustradas con juegos de prestidigitación. En la historia del arte dramático japonés los bufones ocupan un importante papel. Ellos son los antecesores del teatro *No* que conserva hasta la fecha elementos acrobáticos. Los titiriteros, por su parte, aceleraron la aparición del teatro *Kabuki* y otras formas del teatro profano. En Persia, además del teatro religioso, no conocieron más que las escenas burlescas de origen remoto que mezclan la danza, los cantos, las pantomimas y los diálogos

improvisados. Turquía y otros países islámicos, a pesar de prohibir las representaciones figuradas, acogieron a improvisadores, bufones, saltimbanquis y a sus pequeñas e ingenuas representaciones. En el período medieval, la cultura occidental tuvo en los jaculatores, saltimbanquis, goliardos y juglares a los inconscientes guardianes del arte teatral, viajando de pueblo en pueblo, de ciudad en ciudad, solos o en pequeños grupos.²²

Las numerosas condenas de distintos padres de la iglesia a tales manifestaciones no hacen sino corroborar la permanencia en el tiempo de la actividad del teatro popular. El hombre medieval, limitado por las exigencias espirituales del cristianismo, desarrolló en contraposición un sentido de la fantasía y lo exuberante, una alegría desbordada, que hablan elocuentemente de las verdaderas y complejas inclinaciones del espíritu humano. Todo esto alcanzó su máxima expresión en las mascaradas de carnaval, los festines del “Rey bebedor” y las fiestas de los locos, de donde surgieron las cofradías de los Tontos, que fueron arrojados de las iglesias. Estas cofradías imitaban la jerarquía y la liturgia eclesiástica y de este modo terminaron por caricaturizar a toda la sociedad. Con un tocado de largas orejas, el loco y el tonto iban por las calles diciendo a todos las verdades.²³

Se desarrolla entonces y alcanza su total esplendor el género burlesco y se acuña con el nombre de “farsa”. No escapa nada ni nadie a este compendio de sátiras, ridiculeces y desacralización de los más venerados íconos, que se valió de la danza y el canto para sus fines. Por su parte los diálogos festivos, los sermones jocosos, celebran a fantásticos santos tales como “San Arenque”, “Santa Cebolla” y “Santa Morcilla”.

²² *Ibid.* p. 46.

²³ *Ibid.*

Ante tal eclosión cómica, mantenida a lo largo de los siglos y ahora exacerbada por la entrada de la humanidad en las fecundas y turbulentas aguas del Renacimiento, es lógica y hasta necesaria, la concreción, de una vez y por todas, de los múltiples referentes burlescos y populares en un arte más elaborado y definido. Aquí es donde entra a jugar su papel en la historia del teatro, una manifestación escénica que fue conocida desde entonces como Comedia del Arte.

1.3. Sustitución del argumento textual por las acciones de los actores.

Surgida en Italia, la Comedia del Arte bebe de la tradición popular, pero es considerada además heredera del mimo y la atelana. Pone en escena diálogos improvisados sobre una estructura argumental actuada por personajes estereotipados que en su mayor parte llevan máscaras. Y llegados a este momento histórico, quisiera llamar la atención sobre el hecho de que el repaso de las tradiciones populares que desembocan en ella tuvieron siempre el “cuerpo” del actor como principio y final del arte escénico. Juglares, bufones, saltimbanquis, bailarines, mimos, prestidigitadores, todos tienen en común el uso del cuerpo como principal medio de expresión. Por tanto el arte del cuerpo y la historia de un teatro más físico y menos textual, pueden conformarse a partir del rastreo de las tradiciones más antiguas de los pueblos, casi siempre con un sentido cómico en tanto desacralizador, cargadas de gran expresividad.

La comedia del arte vino a ser la cristalización de un teatro del actor. Por primera vez se logra situar la actuación por encima de todos los otros elementos de la representación. Esto se hace evidente si reparamos en que nunca la comedia del Arte tuvo teatro fijo o especial. Se instalaban en las plazas, en los salones de palacio. En tablados levantados improvisadamente como sus propias obras, tomaban lugar las representaciones. Los comediantes hacían gala de

su preparación técnica, mímica, vocal, coreográfica y acrobática, y también muy a menudo de una preparación cultural. El cuerpo entrenado y dispuesto posibilitaba la aparición de las maravillosas actitudes corporales, juegos, escapadas, danzas, que rescataron las cualidades visuales y tangibles de un teatro muchas veces- la mayor parte del tiempo- medido por el rasero de los poetas y escritores dramáticos.

El argumento en la comedia del arte carece de importancia, no es la historia que se cuenta lo que resulta verdaderamente atractivo, sino la manera en que se hace. No voy a extenderme hablando de las máscaras o personajes tipos, porque en definitiva, no es en el estudio de las características de Arlequín o Pantalone en donde reside lo verdaderamente importante para el desarrollo de este trabajo, sino en la relación total de todos los elementos de esta manifestación escénica y su significado para los tiempos venideros.

Considero que la comedia del arte significó la llegada del reino del actor y de alguna manera por eso mismo el comienzo de un teatro moderno. Un arte específico que, presente en el nombre mismo de la comedia, se refería, no a una excelencia en la elaboración de su esencia y su forma, sino más bien al desarrollo de sus “modos”. “Comedia del arte” significa entonces comedia de oficio, comedia donde los que actúan, los que interpretan lo personajes, son portadores de una sabiduría, profesionales de la escena: artistas²⁴. Se reconoce por fin al actor, al histrión, al juglar, como artista que puede ser colocado junto a los pintores, los músicos y los poetas. Los cómicos, en otras palabras, fueron, en efecto, improvisadores, pero no unos “improvisados”. Constituyeron el primer ejemplo en occidente de expertos en el arte del actor por una preparación larga y regular, transmitida a menudo de padre a hijo. Los cómicos del arte, con siglos de vagabundeo, enseñaron a toda Europa a representar obras

²⁴ Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A e Ignatov. *Op. Cit.* p.151.

teatrales y más aún, influyeron de manera visible y profunda en los posteriores renovadores de la escena mundial, Lope de Vega en España, Goldoni en Italia, Moliere en Francia y Shakespeare en Inglaterra.

Habiendo recorrido a través de los siglos los momentos en que las manifestaciones teatrales con énfasis en lo corporal y en el trabajo del actor, tuvieron una notable importancia, puedo constatar que equívocamente la historiografía teatral rescata una y otra vez el hecho escénico desde el estudio de los textos dramáticos. El “otro teatro” no se menciona, se olvida, se sustrae convirtiendo casi en el sinónimo del término teatro a la palabra escrita en función dramática. De esta manera la concepción de un “arte de la escena” se viene abajo. Parece que los historiadores y compiladores se sienten incapacitados de narrar una historia que no tiene referentes textuales. Podría mejor hablar de una historia de la literatura dramática que de una historia del teatro.

¿Pero es que acaso puede entenderse el teatro excluyendo todo vestigio físico? ¿Es posible un teatro sin actores, sin público, sin movimientos, sin sonidos, sin imágenes?

Sé que los textos dramáticos, la mayoría de los que se mencionan en los libros de historia del teatro, eran documentos escritos con la función de ser representados, es decir, para ser dichos por actores en una actitud correspondiente a la del personaje y su situación en medio de la obra. Esto es innegable y no podría pensarse en hablar de arte dramático sin mencionar la puesta en escena de los textos. Asimismo es evidente que gran parte del desarrollo del teatro se debe precisamente al desarrollo de los textos y, por supuesto, de la literatura. No pretendo negar la importancia de la escritura, pero mucho menos quiero que se subvalore el papel que juega el cuerpo del actor y el mundo físico y objetual que lo rodea en la concreción del hecho

escénico, cuyo verdadero sentido es verificarse en el tiempo y en el espacio, ante la mirada de un público.

Más allá de omisiones y olvidos, el teatro siguió su curso, ya sea echando raíces en lo literario o sobreviviendo, como siempre, en las tradiciones populares. La Comedia del arte y su reinado del actor afianzó la idea de las compañías y grupos de gente que se dedicaba al teatro. En toda Europa se conoce la proliferación de lugares que ya se identificaban perfectamente como “edificios teatrales”, lugares de representación. En Inglaterra los teatros del Globo, donde Shakespeare representaba sus obras, El Cisne o La Rosa; en Francia el Hotel de Borgoña, en España los “corrales de comedias”, eran todos sitios bien populares, conocidos por un público cada vez más heterogéneo que gustaba de la diversión que ofrecían los espectáculos teatrales.²⁵

Las mascaradas, reminiscencias del carnaval medieval, hicieron furor en cortes como la francesa, y los ballets pronto acapararon la atención de todos. No fueron jamás, en modo alguno, diversiones mundanas, y conservaron el carácter de diversiones exclusivas de la clase privilegiada. El rey cayó rendido al hechizo de la música, los pasos previamente determinados y la fastuosidad de los vestuarios y los decorados. Pero a pesar de la proliferación de estas danzas que a menudo narraban historias, y aún cuando el énfasis estaba sobre todo en el trabajo con lo corporal, con lo físico, con la imagen, el ballet no profundizó demasiado en la esencia del arte teatral y se contentó la mayor parte del tiempo con ser un pasatiempo galante, caro y sin mayor trascendencia. Tal vez la causa se deba a la dualidad presente en este tipo de manifestación: por un lado la acción, por otro el movimiento. Alcanzar un equilibrio entre forma abstracta y expresión pura no era tarea sencilla. Por

²⁵ *Ibid.*

mucho tiempo todas las creaciones danzarias no valieron sino por su ordenación perfecta, por su armonía plástica. Algunos autores, como Moliere, trataron de llenarlo de expresión alcanzando buenos resultados con la pantomima-ballet y la inclusión del baile en obras dramáticas, pero es evidente que, aún cuando podemos seguir la trayectoria de la danza hasta nuestros días -plagada de renovadores y maestros- se fue decantando cada vez más del teatro, y centrándose sobre todo en el movimiento y el gesto.

Preámbulo de la evolución del “otro teatro” en el siglo XX.

Al comienzo de la obra Padre Ubú exclama exaltado: “¡Mierdra!”.

**Jarry inventa la “Patafísica”, ciencia del “más allá”, que
“nadie sabe lo que es, nadie sabe en absoluto lo que no es”.**

Un actor futurista les dice a los espectadores: “no tengo
absolutamente nada que decirles, bajen la cortina...”

Meyerhold opta por un escenario desnudo, vacío en extremo.

En el café Voltaire el público vio volar vasos, botellas y palabras
ofensivas, teniendo que hacer acto de presencia las fuerzas del
orden.

**Para Artaud “una verdadera pieza de teatro perturba el reposo
de los sentidos, libera el inconsciente reprimido...”**

Brecht renuncia a todo intento de hacer creer que la representación
es “real”.

**El Living Theatre montó La Orestíada a partir de una
influencia en el teatro Noh japonés y de los misterios
medievales. Utilizaron máscaras y danzas orientales, se
inspiraron en Ubú Roi de Jarry, en la sonata de los espíritus de
Strindberg y en el surrealismo de Picasso.**

1.4. El “otro teatro” en el siglo XX y su relación con la aparición del performance

“¡Todo es falso! ¡Todo está permitido!
Sólo con una cierta insensibilidad de mirada,
una voluntad de simplificación, se produce la belleza,
el valor: en sí, es un no sé qué”
F. Nietzsche²⁶

A finales del siglo XIX surge un nuevo camino en la historia del teatro que se vincula con las artes performáticas. Me detengo en el año de 1896 cuando se estrena en Francia, en el teatro L’OEuvre, *Ubú Rey*, una pieza que trajo el asombro y el escándalo a la sociedad parisina del momento. Su autor, Alfred Jarry, fue el precursor de una poética teatral que encontraría resonancias en todas las posteriores renovaciones, experimentos y búsquedas que se sucederían a lo largo del siglo XX en el ámbito escénico, plástico y artístico en general. *Ubú Rey* es considerado antecedente directo del dadaísmo y toda una pléyade de artistas rebeldes y transgresores, porque si algo es indiscutible en esta controvertida obra es su capacidad de ruptura con los cánones establecidos, su cuestionamiento de las reglas y los dogmas, su incesante poder subversivo²⁷. Ese fue el objetivo de Jarry: subvertir formas y conceptos anquilosados, renovar un dormido panorama teatral y artístico, que es a la larga una forma de renovar el pensamiento. La historia posterior del arte del cuerpo, léase performance, happening o body art sería incompleta si se omitiera la ruptura que marcó *Ubú*.

El teatro, por su parte, rinde homenaje a *Ubú* en la figura de los primeros autores del “absurdo”, con Ionesco y Samuel Becket a la cabeza, y en la obra del dramaturgo alemán

²⁶ Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Editorial Tecnos, Madrid, 2001. p. 159.

²⁷ Goldberg, Rose Lee. *Performance art From futurism to the present*. London: Thames& Hudson. 1979.

Meter Weis. En los sesenta ciertas vanguardias del rock incorporaron su estética, como el cantante Lou Reed y los Sex Pistols. La esperpéntica influencia de Ubú puede encontrarse incluso en el inefable comediante Groucho Marx.

Ubú Rey no es más que la narración caricaturizada de la ambición de un personaje perverso y desmedido que lo lleva a cometer los más espantosos y abominables crímenes. Leyéndola nos parece asistir a la modernísima narración de un dibujo animado extremo, de una caricatura sin límites donde todo vale. Hoy podemos decir con certeza, que el alma sensible de Jarry y su inequívoca observación de la sociedad de su tiempo, hicieron de Ubú una especie de metáfora profética acerca del futuro del hombre. Aquel incomprensible y grotesco personaje no era sino la encarnación de un siglo tormentoso que supo destruir las más hermosas promesas de tranquila y feliz prosperidad de la raza humana.

La potencia y originalidad de las ideas de Jarry lo hacen, tanto a él como a Ubú, trascender las fronteras de su tiempo. Son considerados ambos, Jarry-Ubú, creador y personaje, los inventores de la “Patafísica”²⁸, que no es más que la ciencia del “más allá”, pues del mismo modo que “nadie sabe lo que es, nadie sabe en absoluto lo que no es”. Sus predicadores, los patafísicos, según el dramaturgo, son aquellos que hacen conscientemente lo que los demás hacen de manera inconsciente.

Al comienzo de la obra Padre Ubú exclama exaltado: “¡Mierdra!”, y así, al introducir esa “r” perturbadora, pone el acento en el humor y la libertad. Esa es la opinión que Ubú tiene del mundo, y se comporta en consecuencia. Y así, en 1896 con la sugestiva sonoridad de esa

²⁸ Baty, G y R. Chavance. *El arte teatral*, Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1951.

palabra, se inicia el teatro moderno y de vanguardia que desembocará durante el siglo XX en lo que hoy conocemos como “performance”.

Trece años más tarde, aparece el Manifiesto Futurista, base del movimiento artístico encabezado por Marinetti, el cual constituyó un laboratorio de ideas donde la autonomía teatral fue desarrollada. En abril de ese mismo año Marinetti presenta la sátira *Roi Bombance* para mostrar, representados en escena, los ideales del manifiesto. Como se esperaba provocó un gran escándalo pues cumplía con las premisas de “agresividad”, de “gesto destructor”²⁹ frente a cualquier espacio sagrado y de lucha contra los cultos al pasado. La puesta en escena era una oda a la rebelión sin ningún pudor ni vacilaciones. Estos eran sus postulados textualmente:

Ya no hay belleza sino es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra de arte... Queremos destruir los museos, las bibliotecas, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria³⁰

Las puestas en escenas que desencadenaron los futuristas promulgaban contra lo convencional y la comercialización del arte, y en consecuencia estaban enfocadas a destruir lo solemne y lo serio. Proponían romper con el público complaciente y mediante técnicas estudiadas de antemano los hacían enfurecer³¹ para de esta manera sentirlos vivos y no apaciguarlos intelectualmente. Buscaban el escándalo como un medio de publicidad gratuita en esa batalla artística que proponían.

²⁹ Frases tomadas de: Goldberg, Rose Lee. *Op. Cit.*

³⁰ De Micheli, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1983. p. 372

³¹ Le ponían pegamentos en sus asientos, saturaban los teatros para que se sintieran incómodos, los empujaban hasta hacerlos gritar. Sacado de Goldberg, Rose Lee, *Performance Art. From Futurism to the present*. London: Thames & Hudson, 1979.

El manifiesto futurista del teatro de variedades promulgaba un teatro en contra de la tradición, no se seguía a ningún pensador, ni a ningún movimiento, al contrario la autonomía y la originalidad eran las premisas básicas. Se mezclaba la música con el circo, con los cantos, con el baile y así se despojaban de cualquier idea preconcebida o cualquier orden lógico. No había guión, eso no importaba, lo interesante era sorprender y forzar al público para que participara y se liberara de su posición de “estúpido voyeur”. La acción se desarrollaba por todos lados, daba igual en los patios, en el escenario, por la orquesta, el caso era lidiar con lo absurdo, con el asombro y así arremeter con los principios sagrados y sublimes del arte.³²

El teatro sintético, fue otro de los manifiestos dirigidos a revolucionar la escena. Los futuristas recomendaban que se condensaran las tragedias griegas, francesa e italianas en una sola; que las obras de Shakespeare se unieran en una pieza, en una idea precisa, breve. Buscaban las pocas palabras y las ideas justas en poco tiempo condenando así las maneras realistas y convencionales de ver el teatro. Acto negativo, fue el título de un espectáculo sintético donde el actor le dice al público: “no tengo absolutamente nada que decirles, bajen la cortina...”³³ y eso fue toda la representación. Así mismo la obra *Pie Sintético*, donde sólo se mostraban unos pies en movimiento, las patas de unas sillas, de una mesa, el pedal de una máquina de coser y terminaba brevemente con un pie pateando una figura. La improvisación fue también otro factor importante dentro del teatro sintético, nada estaba preparado ni estudiado en largos períodos de ensayo, se jugaba con la intuición y con lo que proponía el momento.

³² Goldberg, Rose Lee. *Op. Cit.*

³³ *Ibid* .p. 26.

Cada una de estas formas teatrales quedaban incorporadas por los futuristas a sus performances, lo mismo pasaba con sus teorías e instrumentos sobre el ruido, el ballet mecánico, las simultaneidades y el trabajo con la escenografía. Marinetti también organizó a los pintores para que a través del performance modernizaran sus pinturas y el público se llevara una impresión directa de sus ideas. Los pintores entonces dejan de serlo para convertirse en actores, no había separación entre las artes plásticas y las escénicas.

Según Rose Lee Goldberg, autor a quien he estado haciendo referencia³⁴, en los años veinte ya el performance era para los futuristas una base muy sólida mediante la cual se enfrentaban a las capitales del mundo. Dejó de ser un medio para la experimentación y se convirtió en un punto de partida, en una sensibilidad ya establecida.

1.5. El director teatral como figura clave y el eclecticismo como punto de partida.

También vinculado a los futuristas, en Rusia Vsevolod Meyerhold en su lucha contra el naturalismo y el teatro realista estrena la puesta en escena de *El gran cornudo* donde vinculaba la teatralidad de la comedia del arte- pues trabaja con personajes estereotipados que llevan máscaras y utilizan la farsa y lo grotesco- y las nuevas técnicas del diseño escenográfico. Meyerhold fue una de las figuras más importantes dentro del campo de la vanguardia del “otro teatro”. Se opuso al realismo de las acciones físicas de su maestro Stanislavski y optó por una poética más sumida en lo simbólico. Sus aportes en los cambios de la escenografía se colocan muy bien dentro de los postulados futuristas: elimina todo lo sobrante en la escena y opta por un escenario desnudo, vacío casi en extremo. Al mismo tiempo canceló la división espacial que convencionalmente dividía al público de los actores creando una teatralidad colectiva.

³⁴ Goldberg, Rose Lee. *Op. Cit.* p. 35.

Meyerhold crea el concepto de la biomecánica donde los actores eran una especie de maquinaria, entrenados a partir de una fuerte disciplina física. El gesto no va a acompañar entonces al texto y a la psicología del personaje, sino que va a comunicar por sí mismo. Este entrenamiento y propuesta corporal es derivada en gran medida de la comedia del arte y del circo.

Otro aporte de vital importancia de Meyerhold para la historia del “otro teatro” fue su acercamiento a la tecnología cinematográfica. Colocó pantallas sobre el escenario que anunciaban datos relevantes para la escena, el público y los actores y al mismo tiempo servía de telón para dividir los espacios escénicos. Algunos de sus montajes experimentaban con el tiempo y el ritmo cinematográfico en función de un teatro dinámico:

De una vez por todas, la escena debe cambiar si el teatro quiere realmente ser dinámico. Un nuevo teatro debe vencer el aburrido sistema de unidad de lugar, a la agobiante acción prensada en cuatro o cinco actos, permitiéndose flexibilidad a través de una rápida sucesión de episodios. Yendo más allá del escenario de proscenio, con plataformas móviles colocadas en líneas horizontales o perpendiculares, se hará posible que el actor se transforme y que la acción se construya de forma cinética.³⁵

En 1916 Hugo Ball enamorado del arte y la poesía decide transformar una taberna en un famoso cabaret literario abierto a cualquier propuesta cultural como un espacio de vanguardia en torno al cual comenzó a formarse el grupo de fieles Dada. *Cabaret Voltaire*, nombre con el que se ha constituido un grupo de jóvenes artistas y escritores cuyo fin es crear un punto de encuentro para el esparcimiento artístico. La idea del cabaret es que los artistas asistentes a

³⁵ De la conferencia “La reconstrucción del teatro” impartida por Meyerhold en 1929, citada por Marjorie L. Hovver y a su vez citada por Alcázar, Josefina en *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, INBA, 1998.

las reuniones diarias ofrezcan recitaciones y actuaciones musicales, y se invita a los jóvenes artistas de Zurich a participar con sus propuestas sea cual sea su orientación artística".³⁶

En aquellas noches suizas se organizaban peñas de poesía, teatro, recitales de música ruidística, breves performance, además del programa habitual del cabaret constituido por exposiciones. El concepto de espectáculo entonces cobra el sentido de heterogeneidad artística, frente a un público desconcertado, en tanto acostumbrado a distinguir perfectamente los límites entre un género y otro. Visto bajo ese prisma, aquellas manifestaciones se transformaban en verdaderos actos de libertad, caldo de cultivo para los posteriores, salones, exposiciones y conferencias Dada.

Así, interesado especialmente por el proceso de trasgresión en las fronteras artísticas y con el deseo de propiciar a partir de ello novedosas relaciones entre el escenario y la platea surge el dadaísmo. Se podría considerar como el primer movimiento artístico basado en el desarrollo de lo ilógico y de lo absurdo respaldado por una carga de provocación, agresividad y humor. Su vida no fue muy larga, pero ayudó a fomentar actitudes y reflexiones que luego se plasmarán en el desarrollo del teatro del siglo XX. El artista dada es productor de arte en tanto actitud humana. Tzara decía que el dada era "una fórmula de vida"³⁷ pues intuitivamente sus protagonistas se apoyaron en un conocimiento de los signos de la sociedad para proceder estratégicamente en los procesos de significación artística.

El dadaísmo se inauguró entonces a partir de este descentramiento entre las artes y allí podríamos situar el origen su teatro. Como bien apunta Juan Bravo Castillo³⁸:

³⁶ Nota de prensa de la época en <http://es.geocities.com/dada1391/cabaretvoltaire.htm>. Octubre, 2003.

³⁷ Aragonés Escobar, Beatriz. *Dadaísmo ¿arte o antiarte?*

http://www.spanisharts.com/history/del_impres_s.XX/arte_sXX/vanguardias1/dadaismo.html. Noviembre 2003.

³⁸ Bravo Castillo, Juan. "Los antecedentes del teatro del absurdo", publicada en la compilación: *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Coordinadores Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2000. p. 41.

Cabría preguntarse si se puede hablar de teatro dada cuando los propios dadaístas rechazan frontalmente toda noción de movimiento, de escuela y, lo que es más, toda distinción de género, e incluso toda noción de arte y cultura. Visto bajo ese prisma, lo más lógico sería pensar que no existe en modo alguno un teatro dada (...) Tzara y los suyos en sucesivos actos dadaístas (...) recurrirán sistemáticamente al concepto de espectacularidad digamos “sorpresiva” y eso es lo que según H. Bèhar, nos autoriza a hablar de un teatro dada; teatro, en cuanto espectáculo, diferente tal vez de lo que estamos acostumbrados a llamar con ese nombre.³⁹

El 27 de marzo de 1920, en la Maison de L'Oeuvre se presentan varios espectáculos digámosles “teatrales”. Donde se ponen de manifiesto claramente sus intenciones de provocación y “ruptura en el plano de la lógica del lenguaje y de la lógica de la inteligencia, hasta hacer perder al público toda noción preconcebida de lo bueno y de lo bello, con el objeto de obtener una participación en un plano puramente sensorial. La operación consiste, pues en la destrucción de los esquemas críticos preconcebidos, anulando, en consecuencia, cualquier forma de resistencia lógica hasta cruzar el umbral tras el cual se crea una corriente recíproca entre escenario y espectadores, y el espectador de sujeto puramente pasivo, se convierte a su vez en activo”.

De esta manera, cuando se logra en el espectador temor, dudas, sorpresa y se le hace participar desde dichas premisas, se establece más concretamente el rostro del “otro teatro” que llega hasta nuestros días. A partir de los dadaístas los cánones dramáticos se subvertirán en lo que se refiere a mezcla de géneros, desorden en la dramaturgia y psicología de los personajes que se instaura como orden, ruptura en la lógica de los diálogos, provocación de

³⁹ *Ibid.* p. 42.

reacciones inesperadas en el público, abandono en la búsqueda de cualquier comprometimiento con lo que sucede en la escena, procedimiento éste que será trabajado por Brecht en su teoría del Distanciamiento y por Artaud en su Teatro de la crueldad.

En el surrealismo el fenómeno de la trasgresión en las artes se expande y se enaltece. En 1921 Jean Cocteau en su innovadora obra *Les Mariés de la tour Eiffel* toma de todos las artes cercanas como el teatro, pantomima, ópera, danza y plástica, para subvalorar la importancia de la palabra y de la dramaturgia del texto. En ese sentido hay escenas únicamente dedicadas a cualquiera de estas artes, una escena por ejemplo, para las manifestaciones dancísticas tanto de ballet clásico como danzas mundanas; otra para los espacios musicales, donde incluso los actores no hablan sólo gesticulan detrás de la orquesta.

Al respecto Monserrat Morales⁴⁰ nos comenta: “En las *Maries* todos estos elementos se combinan de una forma insólita para obtener la expresión del *teatro total*, ya intuido en *Parade* y en *Le Boeuf sur le Toit*. En este sentido, Cocteau considera que (...) se ve nacer poco a poco en Francia un género teatral nuevo que no es el ballet propiamente dicho y que no tiene su sitio tampoco en la ópera. Y reconoce que este género nuevo, más conforme con el espíritu moderno, es todavía un mundo desconocido, rico en descubrimiento”.

En este punto debemos hacer referencia a Guillaume Apollinaire quien con su carácter revolucionario fue el precursor de este tipo de Vodevil. Su obra *Les mamellés de Tiresias* recrea y transgrede, en una extraña hibridación, el drama principal. Esto es lo que apunta en el prefacio de la obra:

⁴⁰ Morales Peco, Montserrat. “Aspectos vanguardista del teatro de Jean Cocteau”, en *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Coordinadores Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2000.

Uniendo a menudo sin vínculo aparente como en la vida
la música la danza la acrobacia la poesía la pintura
Los coros las acciones y los decorados múltiples
Hallarán ustedes aquí acciones
Que se añaden al drama principal y lo adornan
Los cambios de tono de lo patético a lo burlesco
Y el uso razonable de las inverosimilitudes.⁴¹

El eclecticismo en las artes y sobretodo en el teatro será, como hemos visto hasta ahora en las corrientes analizadas, las premisas estéticas de las cuales se apoyarán los movimientos de vanguardia en todo en el siglo XX. En 1920 llega a Paris con el deseo de ser actor de acuerdo a una concepción muy innovadora del teatro y con principios al respecto muy estudiados y meditados, Antonin Artaud. Su obra se desarrollará en un corto período de tiempo que va de 1920 a 1936 momento de su viaje a México.

Inspirado en los maestros orientales y en un escritor como Edgar Allan Poe recupera la mística en el teatro que había sido olvidada. Con toda la influencia surrealista le interesa el trabajo con atmósferas totalmente oníricas capaz de actuar sobre la sensibilidad del espectador. Su lenguaje, por supuesto, también va a estar basado en la fusión de las artes: pantomima, luz, música, decorados perfectamente imbricados como una vía de representar ideas sin necesariamente tener que recurrir al verbo.

Tengo una idea enérgica, activa del teatro. Creo que el teatro puede mucho, que es el único medio de expresión que actúa directamente y que contiene a todos los demás, y no reducidos, sino en términos absolutos... Va a incidir directamente en los órganos del

⁴¹ Bravo Castillo, Juan cita a G. Serreau. *Histoire du "nouveau theatre"*. Paris: Gallimard, 1966, p. 12.

sensibilidad nerviosa, como los puntos de sensibilización de la medicina china inciden en los órganos sensibles y las funciones directrices del cuerpo humano.

El teatro balinés nos ha revelado una idea del teatro física y no verbal, donde los límites del teatro son todo aquello que puede ocurrir en escena independientemente del texto escrito, mientras que en occidente, y tal como nosotros lo concebimos el teatro está íntimamente ligado al texto y limitado por él⁴².

Vivió en contradicción con el medio social burgués que lo rodeaba y con el teatro para burgueses que se hacía, por lo que estuvo en un estado de protesta permanente. En 1926 en ese mismo estado de protesta crea el teatro Alfred Jarry en homenaje al otro gran provocador. Los cuatro años que duró sirvieron para defender tentativas de experimentación teatral, arriesgadas puestas en escenas, enfrentamiento a la crítica y a los diversos públicos. Quizás el logro artístico mayor de este proyecto fue que se habían sentado las bases para lo que posteriormente se llamaría el “teatro de la crueldad”:

Quiero aclarar que la crueldad es para mí algo totalmente diferente de un caso sangriento, de un asunto de dureza... La crueldad es ir hasta el límite extremo de todo lo que puede el director de escena sobre la sensibilidad del actor y del espectador⁴³

Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando ¿qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversibles, absoluta⁴⁴

De la crueldad saldrían en décadas posteriores, Ionesco, Jodorowsky, el Living Theater, Grotowski, Eugenio Barba, y denominaciones como Teatro pánico, Antiteatro, Desmontajes

⁴²Carta a Orane Demazis, París, 30 de diciembre de 1933. Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Instituto del libro, La Habana, 1969. p. 97.

⁴³ Aclaración sobre el sentido y el uso dado por Artaud al término “crueldad” como parte de un artículo publicado en 1935 en *Le Petit Parisien*. Citado por Virgilio Piñera, (prol.) en Artaud, A., *El teatro y su doble*, Instituto del Libro, La Habana, 1969.

⁴⁴ Argumentos expuestos en la primera carta sobre la crueldad publicada en 1932.

teatrales, es decir, el teatro que representa la vanguardia. El propio Artaud escribe: “el teatro de la crueldad tiene el futuro de su parte”⁴⁵

Para Artaud “una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, insita a una especie de rebelión virtual”⁴⁶. Si necesitáramos un ejemplo de esta libertad absoluta en rebelión que propuso Artaud, este es un “poético” ejemplo, ligado al peligro frente a las leyes religiosas y morales.

Fragmento de la obra *Para acabar de una vez con el juicio de dios* que estaba programada para el día 2 de febrero de 1948 para la radiodifusión francesa y que no llegó a emitirse porque fue prohibida a última hora:

Todo lo que huele a mierda
huele a ser
El hombre hubiera podido no cagar,
No abrir el bolsillo anal,
Pero eligió cagar
Del mismo modo en que debió elegir la vida
En vez de consentir en vivir muerto

Porque para no hacer caca
Hubiera tenido que consentir
En no ser
Pero no pudo decidirse a perder
El ser
O sea a morir vivo.

En el ser hay
Algo especialmente tentador para el hombre
Y ese algo es precisamente
La caca

⁴⁵ Carta a Jean-Richard Bloch, Paris, 4 de marzo de 1933 publicada en Piñera, *Op.Cit.* p. 13.

⁴⁶ A. Artaud, *Op.Cit.* p. 52.

(...) ¿es Dios un ser?
Si lo es es una mierda.
Si no lo es,
No existe.⁴⁷

Artaud se opuso al drama como entretenimiento, como provocador de catarsis y promulgaba a favor de lo espontáneo y lo activo. Principios básicos para el teatro brechtiano.

El teatro alemán dio una de las figuras que más ha influido en el teatro del siglo XX. Bertold Brecht, poeta, dramaturgo, teórico y hombre de teatro quien desde 1926 comienza a formular la idea de un teatro épico y va desarrollando su teoría del distanciamiento, que no es más que una técnica para el arte dramático formulada con el objetivo de mantener al espectador a distancia de ciertos procesos representados.

Brecht, como cualquiera de los más modernos y renovadores artistas de este momento, priorizó entonces el sentido de la obra más que la obra en sí. El concepto o la idea adquieren en él importancia capital al punto de estructurarse todo su discurso en función de la transmisión de esta idea del actor y la puesta en escena hacia el público.

El efecto de distanciamiento renuncia a todo intento de hacer creer que la representación es “real” y enfatiza su carácter ficticio. Se lucha contra la ilusión y se rompe continuamente la tendencia del espectador a identificarse con lo que ve. Debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al público de los actores. Son precisamente los actores los encargados de construir este distanciamiento en el espectador, “mostrando” el comportamiento de su personaje más que convirtiéndose en él. Sus acciones deben contener

⁴⁷ A.Artaud, “La búsqueda de la fecalidad”, *Revista de Arte Sonoro*. Universidad de Castilla- la Mancha, mayo, 1998.

no sólo lo que el personaje dice, sino también lo que no dice, y de este modo mantener al personaje siempre bajo control, examinándolo continuamente. Ahora bien, aún cuando no se trate de convencer a sí mismo y por consecuencia a los demás, de que él es en realidad el personaje, no obstante, el actor deberá representarlo con la mayor autenticidad posible.

Por suerte Brecht utilizó algunas herramientas para guiar a los actores en medio de sus complicadas teorías de distancia entre actor y personaje. Estas fueron, esencialmente, el uso del traslado a tercera persona -referirse al personaje que se interpreta como “él”, y no como “yo”- el traslado al pasado -las acciones ocurrieron hace tiempo y no están ocurriendo ahora- y la inclusión -en voz alta- de acotaciones y comentarios. El punto de vista que adopte el actor, decía Brecht, debe ser de crítica social, revelando su opinión personal con respecto al personaje e incitando al espectador a criticarlo a su vez. La ventaja del teatro épico es que no persigue otro objeto que mostrar el mundo como algo capaz de ser estudiado y analizado.

Las obras de Bertolt Brecht arrojan luz sobre sus búsquedas e intenciones. Madre Coraje y sus hijos, el Círculo de Tiza Caucasiense, Galileo Galilei o la Opera de los tres centavos son ejemplo de ello. Aún en lo que de ellas nos quedan, sus textos espectaculares, podemos descubrir la manifiesta intención de distanciar la historia del espectador al punto de hacerla comprensible y llena de sentido. En la libertad otorgada por Brecht al ejercicio del espectador, podemos ver un antecedente directo del reinado definitivo en las artes del discurso, de la intención del artista, de las ideas y los conceptos. No se ha desterrado a la emoción de la escena: se la desplazado al espacio del entendimiento y la conciencia. El intelecto y el poder del conocimiento son ahora los encargados de desatar nuestras pasiones por el deslumbramiento de la razón.⁴⁸

⁴⁸ De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Editorial Galerna. Argentina 1987. p. 17.

El teatro de vanguardia de la primera mitad del siglo estuvo más destinado a romper con la ilusión teatral tanto en el hecho escénico como en el espacio de la dramaturgia, tal es el caso del teatro brechtiano y los anteriores casos que acabamos de analizar. Ya en los setenta, ochenta y noventa uno de los caminos que toma la vanguardia es el de los laboratorios de investigación. Es lógico pensar en un teatro que al oponerse a la sociedad del siglo XX, racionalista y materialista, opte por una escala de valores más espiritual e imaginativa.

Dentro de estas exploraciones nos encontramos con un verdadero icono de la reforma teatral del siglo XX, de los renovadores e investigadores de la escena. Todo lo que se diga de él está inundado por un halo místico y esotérico que en alguna medida pretendo desmontar, porque Jerzy Grotowski, en su justa medida humana, no hizo sino trabajar con las esencias y los arquetipos del hombre en una dimensión “sagrada”, ritual y litúrgica, para precisamente acercarse más a la vida. Las palabras “sagrado”, “rito” y “liturgia” que aparecen una y otra vez en sus escritos, conferencias, ponencias y comentarios, no aluden a ninguna religión conocida, sino más bien a una idea del trabajo del actor y del arte escénico que tiene mucho que ver con la entrega, la verdad y la pureza.

Grotowski trabajó un teatro ritual que volvió a beber de los ritos y arquetipos, centrado en la figura del actor y la relación de este con el espectador, comparable a la que se produce en un creyente durante la ceremonia y la liturgia, pero estrictamente en el sentido de la entrega. Su idea de la centralidad del actor, llevó a Grotowski a desarrollar una técnica de interpretación que debe mucho a Stanislavski en el sentido de la liberación física y psíquica del actor. Sus ejercicios ayudan a los actores a descubrir sus puntos de resistencia que le impiden revelarse sinceramente y expresar su plenitud humana. Su insistencia sobre la expresión corporal y su

concepto de teatro pobre y ritual han ejercido gran influencia en los movimientos de vanguardia y en las gentes de teatro de todo el mundo.

Me detengo ahora nuevamente en el concepto de *teatro sagrado*⁴⁹ que es lo que más me interesa de toda la experiencia Grotowskiana. En esta manera de entender el hecho escénico veo un marcado interés por la relación que se establece entre el actor y el espectador con un énfasis en la vivencia por parte de ambos de un hecho único, irrepetible y sincero. La santidad aquí tiene un carácter laico, y se refiere a la total entrega del actor, a la supresión de toda resistencia, a la liberación completa de su cuerpo y su espíritu en aras de alcanzar una profunda verdad que anime al espectador a preguntarse, con la misma intensidad y creencia, sobre su vida y sus sueños. El “actor santo”, que se ofrenda a si mismo en el altar de la escena, realiza un acto de penetración, de despojamiento, de entrega de cuanto hay en él de más íntimo. Debe ser capaz de construir su propio lenguaje psicoanalítico del sonido y del gesto, igual que un poeta elabora su lenguaje psicoanalítico de las palabras. Debe aprender a “no pensar” durante la representación, y a obedecer a impulsos en medio de un juego inconsciente. No se trata de interpretarse a si mismo en unas circunstancias dadas (lo que se llama vivir un personaje), ni proponer un personaje “distanciadamente”, de manera épica, a partir de un análisis realizado fríamente desde el exterior. Se trata de aprovechar el personaje como un trampolín, como un instrumento que permite escrutar lo que se esconde debajo de nuestra máscara de todos los días, aquello que constituye lo más secreto de nuestra personalidad y, despojándonos, ofrecerlo.

Esto resulta un exceso no ya para el actor, sino para el espectador, que se siente agredido, invadido, sorprendido, molesto. Hay algo de moderno performance en las puestas en escena

⁴⁹ Concepto desarrollado más ampliamente en Christopher Innes. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, México D. F. 1992. p. 174.

de Grotowski, con su constante poner en evidencia la falsedad de nuestras vidas, la comodidad de la existencia humana. El carácter transgresor del teatro sagrado, siempre en pos de una verdad, equivale a una postura semejante por parte del público, cosa que, evidentemente, provoca con frecuencia el rechazo o la indignación, en la medida en que nuestros esfuerzos cotidianos tienden a disimular la verdad, no sólo a los ojos de los demás, sino ante los propios.

Grotowski, se ha concentrado en investigar las bases de las que se sostiene la comunicación teatral. Su búsqueda lo ha llevado a despojarse de la música, la escenografía representativa, los maquillajes, todo vestuario espectacular para así concentrarse en el único elemento esencial: la relación actor- espectador y su comunicación directa y viva. En este sentido defendió el teatro como un arte de “élite”, en tanto exigía un espectador “que realmente deseara, mediante la confrontación con el drama, analizarse a sí mismo”⁵⁰. Buscaba la relación más elemental, pensaba en un público idealmente primitivo que se basara en la experiencia del hombre con el mundo. Propuso contactos a través del tacto, el olfato, el oído para liberar a los asistentes mentalmente. No era el resultado lo que importaba sino todo el proceso creativo, la experiencia compartida.

Los enfoques de Grotowski despertaron considerables intereses entre muchos directores y grupos de vanguardia. Tal es el caso del Living Theatre, quienes en repetidas ocasiones recurren a técnicas de actuación y categorías conceptuales grotowskianas. Pero esto no era en exclusiva con el maestro, sino que formaba parte de una estrategia de esparcimiento hacia casi todos los campos teatrales.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 191.

Para comenzar a analizar a este grupo es necesario partir de la noción de descentramiento⁵¹, que Calabrese ve como distintiva del gusto actual, precisamente por la combinación y la confluencia de caracteres en el arte. Esto en su estado puro es el fenómeno del Living Theatre. Aquí la unión de todos los movimientos, hasta ahora analizados, se unen para formar un cuerpo “neobarroco”⁵². Es decir, podríamos definirlo como la renuncia mayor a cualquier norma rígida en el teatro.

Aquí todo parece querer desbordarse, cada manifestación citada anhela la periferia. El Living Theatre se fundó con una primera obra: La Orestíada y la trabajaron con una influencia en el teatro Noh japonés y en los misterios medievales. Utilizaron máscaras y danzas orientales, se inspiraron en Ubu roi de Jarry, en la sonata de los espíritus de Strindberg y en el surrealismo de Picasso. Para otras producciones siguieron las teorías de Artaud, o los entrenamientos de Grotowski, utilizaron escenas viejas de películas expresionistas, se basaron en arquetipos de la mitología griega y en la leyenda de buda y en los jinetes del Apocalipsis . En este momento la historia del teatro ya era excesiva, ya había transitado por los más diversos experimentos. Cito a Calabrese: “El exceso de historia, el exceso de lo ya dicho, el exceso de la regularidad no pueden sino producir disgregación.(...) La saturación destruye la idea de armonía y secuencialidad y nos lleva, no solamente a reconocer, sino a desear el carácter

⁵¹ El concepto de descentramiento lo retomo de Calabrese en el sentido que para él el neobarroco es una sensibilidad que invade muchos fenómenos culturales a la vez. Se hacen familiares unos campos de saber con otros. A partir de este principio se asocian y se transfieren los modos específicos de las distintas áreas intelectuales. Descentramiento en tanto es una era de pérdida del orden, de la integridad a cambio de lo inestable, lo polidimensional, la mutabilidad. Esta es la razón por la que lo asocio con el Living Theater, una manifestación plural que abarca muchos campos artísticos.

⁵² Utilizo el término neobarroco, base del discurso que propone Calabrese, en estos dos sentidos que él lo usa de “repetición , recurrencia, reciclaje de un período específico del pasado, que sería precisamente el barroco” y también como más adelante apunta: “En el neobarroco las distinciones continúan obviamente siendo válidas, pero la aceleración y exageración de sus caracteres lleva a hacer de ello unas nuances (sic) de una opción general, que es de *cualquier modo* la del final o del ocaso de la integridad. Ésta es también una posible explicación (entre muchas) de la decadencia de los grandes sistemas ideológicos “fuertes”. No se trata solo de una decadencia de modelos frente a la modernidad (o postmodernidad). El hecho es que el detalle de los sistemas o su fragmentación se hacen autónomos, con valorizaciones propias y hacen literalmente “perder de vista” los grandes cuadros de referencia general”, Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989. p.105 .

corpuscular y granular, tanto en las secuencias de los acontecimientos como en las de los productos de ficción.”⁵³ Es por ello, que el principio de descentralización del Living Theater existe como una lógica interna de la historia del teatro, y como una especie de mecanismo regulador frente a una etapa de transgresión.

Para el Living Theatre la idea del teatro era “lugar de intensa experiencia, mitad sueño, mitad rito, en que el espectador se aproxima a algo similar a una visión del autoentendimiento, pasando de la conciencia hacia el inconsciente”⁵⁴. Y es precisamente en el autoentendimiento donde el espectador de la postmodernidad va formando una misteriosa previsión del no límite. Su percepción entonces, cada vez más se dilata y se desarrolla. De cualquier manera, aun no ha desaparecido el público que permanece fiel al canon tradicional de los límites y la razón. Es por ello, que hasta hoy no hay duda de la efectividad sorpresiva y de extrañamiento que experimentan muchos espectadores frente a las deconstrucciones de sus códigos establecidos.

Otros estudios de la vanguardia o la transvanguardia teatral más auténtica de este siglo XX están basados en estudios antropológicos⁵⁵ del arte del actor en los distintos tiempos, países y culturas. Precisamente es esta la vértebra del trabajo y de todas las teorías y escritos de quizás el último de los mitos vivientes, uno de los pensadores y estudiosos del teatro que más han dado que hablar en la modernidad del siempre cambiante arte escénico, Eugenio Barba.

⁵³ *Ibid.* p. 63.

⁵⁴ Christopher, Innes. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, México D. F. 1992. p. 204.

⁵⁵ Utilizo el término antropológico como la observación y el análisis del ser humano en situación de representación, con énfasis en el nivel pre-expresivo del actor. No pretendo en ningún sentido confundirlo con la antropología cultural, la teatral se emparenta con esta en el hecho de que ambas tratan de hacerle preguntas a la tradición.

Desde los márgenes de una tradición teatral instaurada Barba propone un trabajo que se centra en el actor, a través de la antropología como un componente eminentemente comparativo para elaborar mediante él conclusiones e ideas sobre la teatralidad. Se trata, sobre todo, de revisar la tradición actoral en oriente y el occidente, encontrando sus puntos de contacto y sus diferencias. Del estudio de las milenarias tradiciones orientales se nutre especialmente Eugenio Barba. Ahora bien, reducir su trabajo a este enunciado es simplificador y no responde totalmente a la realidad, porque la antropología teatral, aún cuando ha hecho énfasis en el “otro teatro”, el teatro olvidado de los países pobres y de las culturas marginales, también se ocupa del estudio de las tradiciones occidentales. Para comprender a qué se refiere exactamente la Antropología Teatral y cuál es el objeto de su estudio, hay que entender que el hecho escénico es aquel donde el hombre utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. Esta utilización extra-cotidiana del cuerpo y la mente es aquello que se llama técnica, y ni más ni menos que de la técnica del actor se va a ocupar la Antropología teatral.

Aplicados a algunos de los factores fisiológicos (peso, equilibrio, posición de la columna vertebral, dirección de la mirada) se producen en el actor tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas tensiones generan una cualidad diversa de la energía, vuelven al cuerpo totalmente decidido, vivo, manifiestan la presencia del actor, atrayendo la atención del espectador antes de que se introduzca alguna expresión personal. Se trata, pues, de comprender los secretos de la técnica, que necesitamos aprender para superarla.

Las búsquedas de Eugenio Barba dirigidas al conocimiento, aprendizaje e incorporación de las técnicas que necesita el actor para desempeñar su trabajo, moldeando el cuerpo y la mente, afinándolos como instrumentos, han encontrado eco en muchos creadores de la

escena, actores, directores, bailarines. El teatro ha sido repensado en su cualidad, no sólo textual, sino también física. La danza, el vestuario, el entrenamiento, la voz, son aspectos que han alcanzado un protagonismo regido durante años por la palabra escrita.

Me interesa de Barba sobre todo este interés por lo físico, por la acción y el movimiento, por sus sentidos profundos. El cuerpo es la metáfora, el verdadero espacio donde la obra y los personajes cobran vida. El cuerpo como vehículo de esta relación que se establece con el espectador. El análisis por separado de elementos como el equilibrio, la pre-expresividad, las oposiciones, la dilatación, la energía, son reveladores en cuanto sacan a relucir aspectos más o menos medibles, o visibles, en las siempre tan subjetivas e inaprensibles artes performativas. Barba le otorgó nuevamente al actor la propiedad indiscutible de su arte situándolo en el centro de la escena.

Debo dejar claro, que dentro del trabajo que desarrolla la antropología teatral quedan establecidas nociones de dimensión transcultural e interdisciplinar, quizá no de una manera científica como nos quiere decir Fernando de Toro⁵⁶, pero sí como categoría relevante que estimula los puntos de partida en cada una de sus investigaciones. Es decir, sus estudios actorales retoman elementos de muchas regiones del mundo como el Kabuki, el Katakali, y el Balinès. Y sus principios de trabajos corporales extra cotidianos se basan en elementos de la danza, del circo, de la pantomima para llegar a la construcción de un nuevo tipo de actor. Para Barba sólo el teatro puede sobrevivir nutriéndose de las más diversas culturas y formas artísticas.

⁵⁶ De Toro, Fernando. *Op. Cit.* p. 108.

El Odin teatro, se mantiene hasta hoy dentro del círculo del escenario más experimental en el mundo, sin embargo, paradójicamente, en varias ocasiones lo hemos visto anunciar “la muerte del teatro”.

De cualquier manera, podría atreverme a afirmar que el teatro desde sus inicios ha sido una manifestación artística muy viva y genuina, entre otras cosas, gracias al cruce de teorías, sensibilidades y géneros culturales que establece como premisa básica.

En México toda esta tradición de un nuevo teatro ecléctico, autoreflexivo, multidireccional -instaurado como vimos por Alfred Jarry en 1896 y llevado hasta sus últimas consecuencias en los estudios antropológicos de Barba- llega a un sector de la práctica artística que efectivamente prefiriere la fragmentación y la no figuración como estrategia estética de su trabajo. No hablo de directores que han copiado muchas de las posturas teatrales del siglo XX arriba mencionadas, sino de esos creadores que han reflexionado y adoptado algunas de las ideas o conceptos más relevantes.

Así llego a Ricardo Díaz, director teatral mexicano muy contaminado con el teatro universal pero desde una posición propia, comprometida con su tiempo y su ciudad, la capital de México. Su perfil abarca una práctica teatral que combina tradición con vitalidad, herencia con autenticidad. Sus reflexiones más bien deconstruyen y rearticulan muchos de los principios que la historiografía del teatro guarda, para darle una visión genuina de presente.

Y es precisamente esa estrategia “unitaria”, entre teorías pasadas y prácticas radicales de la contemporaneidad, la que posibilita que su poética se coloque dentro de una sensibilidad muy heterogénea. Su obra no se reduce a ningún paradigma estético, más bien trata de escapar de

cualquier sistema establecido, para instaurarse como una alternativa de transgresión en el teatro mexicano. Por ello no se trata únicamente de una representación visual o de la puesta en escena de un texto. Con sus creaciones ya no sólo se verá teatro, sino una mezcla, un tejido de acciones significantes que evidentemente nos acerca al fenómeno complejo del performance. Justo allí, en ese binarismo de teatralidad y performatividad que establece la poética de Díaz, es donde pretendo situar el siguiente capítulo.

CAPITULO II. UNA PROPUESTA DISTINTA EN MÉXICO. EL “OTROTEATRO” DE RICARDO DÍAZ.

Entre una estatua y un cuadro, entre un soneto y un ánfora,
entre una catedral y una sinfonía: ¿hasta dónde habrán de llegar las
semejanzas, las afinidades, las leyes comunes?

Nada más evidente que la existencia de una especie de parentesco
entre las artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, son levitas en el mismo templo.

E. Souriau¹

2.1. Disolución de los géneros: relación performance- “otro teatro”.

Debo partir por un intento de establecer las categorías generales de especificación del fenómeno de la performatividad frente al de la teatralidad. El performance² surgió en los años sesentas para agrupar ciertas formas artísticas que en sí mismas se resistían a una catalogación³. Hasta la actualidad las acciones que encierra la palabra continúan escapándose de los límites nacionales y culturales establecidos, por ello cualquier intento rígido por precisar una dirección en particular, resulta de antemano un verdadero fracaso.

Al decir de Richard Schechner, uno de los investigadores más relevantes del fenómeno interdisciplinar teatro-performance, “un acontecimiento sea teatro o no, performance o no,

¹ Souriau, Etienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica, México- Buenos Aires, 1965.

² El término performance en México pertenece al género masculino. Para conocer sus usos y traducciones ver Diana Taylor, “Hacia una definición de performance”, en *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, No. 126, septiembre- diciembre, 2002. pp. 26-37.

³ Pawlowski, Tadeusz. “El performance”. *Máscara*, No 17-18, México, 1994.

depende del pensamiento dominante del día”⁴. Por ello la noción de identidad en el performance parecería situarse, en una primera instancia, como contradicción. Sin embargo, hay elementos que lo diferencian del resto de los géneros artísticos. El malestar y la insatisfacción frente a las prácticas establecidas y consumadas son mayormente constantes en su devenir. Para este estudio el término lo inscribiremos como acciones en el presente que investigan y experimentan desde la interacción no sólo con los públicos sino con cualquier objeto y situación “real”. Sus fronteras las vamos a disolver con las de las formas experimentales de un teatro que no opta por una representación en una sala teatral convencional después que se pagan las luces y suben las cortinas. El performance que nos ocupa y el teatro con el cual se relaciona y se funde en un mismo cuerpo, será aquel que más bien deconstruye las técnicas teatrales tradicionales y por tanto las relaciones ficticias o fingidas con el público y con la realidad. Con ello no quiero decir que el performance no sea también lo escenificable sino que en mayor medida prescinde de la dramatización y de lo espectacular. Más bien fabrica una imagen de improvisación aunque en realidad esté todo previamente planeado.

Un punto clave que esta contradictoria identidad se plantea es la convergencia con artes colindantes como un intento de liberación en los lenguajes. Transgredir géneros, hacer dialogar a lo visual del teatro con la plasticidad de la danza y lo estático de la fotografía es un fenómeno extensivo tanto al performance como a esta época cultural presente. Las diversas artes adquirirán entonces, desde sus estrechas relaciones, nuevos significados semánticos en tanto alteran o destruyen sus propias especificidades. Las diferencias se anulan, con más frecuencia las realidades artísticas coinciden en situaciones, espacios, temporalidades creando lugares comunes.

⁴Shechner, Richard. “¿ Qué es el performance?” Fragmentos del segundo capítulo del libro *Performance Studies, An Introduction*. Publicado en *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*. Vol. LXXI, enero- abril, 2003.

De esta manera el performance se convierte en un tipo de teatralidad y el teatro en formas performáticas como espacios transfronterizos⁵. Así llegamos a un caso concreto dentro del panorama escénico mexicano que valoriza la diferencia en tanto opta por la mezcla de diversos tipos de discursos donde el performance ocupa un lugar importante como negación y experimento. Lo hemos denominado, por su sentido de alteración dentro de prácticas dramáticas mexicanas rígidas y fuertemente enraizadas en lo “autónomo” teatral, como el “otro teatro”

Con esta categoría de lo “otro” intentamos diferenciar un campo artístico que trata de deslegitimar las divisiones entre los géneros. Lo “otro” como discurso diferenciador que critica y revisa los paradigmas, que desconfía de la tradición. El “otro teatro” es un metatexto⁶ corporal donde convergen disímiles lenguajes escénicos convirtiendo al fenómeno teatral en un “práctica performante”.⁷ O sea, la puesta en escena, es una puesta de conceptos tanto textuales, como temporales y espaciales. Allí las estructuras rígidas se violan, los actores no se esconden detrás de personajes sino que intervienen como meros signos en la representación; los espectadores están integrados en la obra no como un público pasivo sino como participante.

⁵ La condición transfronteriza la desarrolla el investigador de performance Antonio Prieto en varias de sus publicaciones refiriéndose a “artistas visuales mexicanos y latinos que cruzan fronteras comunitarias, nacionales y conceptuales”. Por mi parte utilizaré el término para referirme al desplazamiento del performance al teatro o viceversa posibilitando un rompimiento en los discursos puristas que se empeñan a estas alturas por distanciar las artes. Prieto Stambaugh, Antonio. “Performance Art Transfronterizo: hacia la deconstrucción de las identidades”. *Gestos : Teoría y Práctica del teatro Hispánico*. Año 13, No. 25, abril, 1998.

⁶ Me refiero con metatexto a ese espacio potencial que encierran más de una textualidad y diversos contextos culturales como Fernando de Toro apunta en el texto *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999.

⁷ *Ibid.*

Sin duda “otro teatro” en este sentido, es una acumulación signífica que produce una constante de espacios polémicos. Allí el espectador debe poder decodificar al menos uno de los discursos que percibe y asirse a él con fuerza, para no perderse en el espacio mágico de apariencias y disolvencias, de realidad y representación. Por ello me atrevo a definir esta tipología teatral como un espacio “sacrificial”⁸, entendido como el lugar en donde director, actores y público son expuestos a un proceso de negación y reconstrucción constante.

En el caso del director y dramaturgo mexicano, Ricardo Díaz⁹, quien es el centro de mi análisis fenomenológico de lo “otro”, el concepto sacrificial lo involucra en un trabajo arduo de experimentación y búsqueda de formas novedosas y complejas. Para el actor implica, el desecho de la idea de personaje y representación en la forma tradicional, ya que opta por intervenir tanto los textos como los espacios desde su propia “piel” a veces, incluso, en contra de sí mismo.¹⁰ De la misma manera para el público significa la ardua tarea de descifrar un proceso que otros han elaborado durante meses de trabajo, plagado de signos y códigos complejos.¹¹

El público “sacrificial” en el “otro teatro” requiere de sensibilidad y perspicacia para someterse a este tipo de experiencias colmadas de mensajes prácticamente cerrados que al mismo tiempo estimulan la capacidad intelectual. “Sólo lo difícil es estimulante”¹², ya que en la medida que un mensaje se esconde para ser descifrado mayores podrán ser las respuestas y búsquedas por parte del espectador. Por lo tanto, no nos referimos a un público indiferenciado, sino a espectadores capaces de entrar con las armas suficientes por las

⁸ Me refiero con sacrificial a formas de producción y de recepción que se subsumen a la creación.

⁹ Ver en anexos un breve currículum sobre su desarrollo artístico y profesional.

¹⁰ Más adelante en otro acápite nos referiremos detenidamente al papel del actor dentro del fenómeno del “otro teatro”.

¹¹ El término complejo lo utilizaré en todo el desarrollo del trabajo no con el significado popular con que se usa cotidianamente sino como la categoría científica que defiende Edgar Morin en el texto *Introducción al pensamiento complejo*, edición española a cargo de Marcelo Pakman, Barcelona, 1995.

¹² Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Irlomar Chiampi. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

puertas del proceso de trabajo, pues este intento de “otra teatralidad” considera seriamente el teatro como proceso. Podríamos definirla como una especie de modelo referencial para prácticas de investigación artísticas donde los públicos tienen la oportunidad de seguir el desarrollo de una investigación, no desde la distancia fría de un juez, sino como alguien con quien se dialoga y se confronta un trabajo. El espectador “sacrificial”, al igual que los actores y el director, ayudará a remodelar desde una manera muy directa dicho proceso.

La teatralidad a la que me refiero se interesa entonces por los espectadores, no en cuanto a la cantidad o al sector social al que pertenecen, sino por sus respuestas: respiración, ritmo de participación, grado de tensión y distensión, manifestando en el rostro el asombro, el desconcierto, la duda, la extrañeza. Es la teatralidad que busca el rugido interior de las máscaras del público, también sus resistencias.

Otro elemento clave que el “otro teatro” comparte con el performance es que omite una noción puramente teatral, entendiéndose por ello una priorización del sentido literario. Aquí lo teatral no está relacionado únicamente con la puesta en escena de un texto dramático, más bien la dramaturgia es alterada y fragmentada formando tan sólo uno de los lenguajes escénicos. La historia, al igual que en el fenómeno performativo, no interesa ser contada. No se narran sucesos continuos; lo primordial es la imbricación de signos escénicos, espaciales, lingüísticos, intertextuales, para formar un gran cuerpo espectacular. La fusión de los “actores interventores”, con los objetos que sustituyen la escenografía y con los espectadores mismos, forma un gran collage escénico donde la experimentación será la pauta a seguir. La realidad cotidiana de los espacios y los públicos esta vez se dejan intervenir por las instancias creadoras que proponen abolir la cuarta pared como un intento de dispersión en los límites establecidos.

Por teatro entiendo un “conjunto complejo de sistemas significantes diversos”¹³ donde convergen innumerables formas de arte: música, danza, plástica, literatura. Pero es necesario desconfiar de las generalizaciones, cada práctica teatral difiere de cualquier otra. Las intenciones personales de cada creador hacen que varíen las convenciones y las tradiciones históricas de un género. Es importante al respecto tener en cuenta la opinión de Schechner:

En las artes escénicas cada género se divide en varios subgéneros. ¿qué es el teatro norteamericano? Broadway, teatro regional, teatro comunitario, teatro en la comunidad, teatro universitario, y demás. Cada subgénero tiene sus propias particularidades; similares de algún modo a formas afines, pero también diferentes. Y todo el sistema podría verse desde otras perspectivas; por ejemplo en términos de comedia, tragedia, melodrama, musicales; o dividido en profesionales y aficionados, tendencioso o apolítico, y así sucesivamente. Tampoco son categorías fijas o estáticas. Hay nuevos géneros que emergen y otros que desaparecen. La vanguardia de ayer es la corriente principal de hoy y la práctica olvidada de mañana. Los géneros particulares emigran de una categoría a otra.¹⁴

En este sentido lejos de querer encerrar dentro de una categoría a la poética de Ricardo Díaz, vamos a optar para su estudio por ubicarlo dentro de marcos menos estrechos y más referenciales. Por ello, lo hemos denominado como “otro teatro” al ser una variante teatral que vive dentro de niveles performáticos. ¿pero finalmente a qué nos referimos con performance? Es cierto que el teatro está históricamente determinado, pero cualquier creador puede enfatizar algunas de sus variantes para detonar nuevos discursos espectaculares. Como vimos, el performance también tiene una especie de “límites” que lo definen pues

¹³ Parte de una definición que Fernando de Toro hiciera sobre el teatro en *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 49.

¹⁴ Schechner, Richard. “¿Qué es el performance?” Fragmentos del segundo capítulo del libro *Performance Studies, An Introduction*. Publicado en *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*. Vol. LXXI, enero- abril, 2003.

“algo es performance cuando el contexto histórico y social, la convención, la costumbre y la tradición dicen que lo es”¹⁵ pero ello no quiere decir que esté encerrado en un orden con unas funciones únicas. Para cada artista las jerarquías cambian y se deshacen según sus intereses. Es decir, a pesar de cualquier constante que defina al performance o el teatro, hay un grado de variabilidad infinito que depende tanto de los cambios de las distintas épocas, como de las subjetividades de cada individuo. Hoy podemos encontrar tendencias artísticas híbridas que obvian cualquier definición desplazándose por un amplio espectro de posibilidades. Dicha disposición es la que determina la teatralidad performática propia del “otro teatro”, que en esta investigación se intenta probar. Ricardo Díaz coincide con Schechner cuando afirma que desde su punto de vista:

No es que estén separadas el teatro y el performance sino que la “representación” a cobrado muy mala fama desde la institucionalización teatral mexicana. Desde donde yo observo el problema es que esta “presentación” o esta presencia de la propia superficie del performance en su acontecer está a punto de ejecutarse y volverse también representación, pues no puede y no deja de utilizar los códigos en los que estamos todos los artistas de las dos artes inmiscuidos. Para mi es ahí donde probablemente el problema queda resuelto.¹⁶

Ciertamente lo atractivo en el performance no es tanto esta división que se ha querido establecer forzosamente entre representar y presentar sino la apertura frente al factor accidente mediante su ubicación en el espacio. Es decir lo importante será la relación con el azar, con lo inesperado, con el factor sorpresa. En este sentido el público que atrae es el que no busca una obra placentera sino el que se divierte con las incomodidades de formas nuevas.

La funcionalidad del performance en el mundo, al decir de Schechner, se ubica como un amplio almacén del conocimiento y un vehículo muy poderoso para expresar las

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Entrevista Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

emociones¹⁷. El “otro teatro” por su parte también busca remover el intelecto y desde esta manera divertir y educar con formas novedosas. Son en estas semejanzas donde los bordes se desvanecen y las distinciones claras entre performatividad y “otro teatro” se deshacen cada vez más, como parte de una disposición contemporánea general hacia la disolución de las fronteras de todo tipo. Por ello es acertado hablar de una teatralidad performática como una apertura interna de sistemas significantes y un espacio de convergencia de discursos articulados.

En México el teatro y el performance, como manifestaciones estéticas contemporáneas, tienen cada uno su universo particular. Sin embargo intentaremos demostrar mediante el estudio del “otro teatro” que sí existen prácticas intermedias y no tan rígidas como algunos especialistas creerían. Según el teatrista y performancero Juan José Gurrola¹⁸ “Los performereros son una bola de aprovechados usando queso la naquez o la mejicanidad, o las tortas de pierna o cualquier combinación de SU realidad. El teatro NO TIENE NADA QUE VER CON EL PERFORMANCE. ES otro rollo.”¹⁹ Sin embargo, artistas como Ricardo Díaz, se oponen a estas caducas separaciones de los géneros a pesar de su formación profundamente teatral. Trataremos de demostrar precisamente que su obra se coloca como un espacio fronterizo entre estas dos formas de arte.

El “otro teatro” es un fenómeno de vanguardia, muy alejado de aquella vertiente tradicional que se basa en el drama literario o en convenciones lineales y aristotélicas, es un teatro

¹⁷ Schechner, Richard, *Op. Cit.* p. 19.

¹⁸ Juan José Gurrola es un artista mexicano multifacético: dramaturgo, traductor, director, actor, coreógrafo, arquitecto, diseñador, músico, cineasta, fotógrafo y pintor. Ha publicado diversos artículos y ensayos en revistas y suplementos culturales, dentro y fuera de su país. Dirigió un grupo de música experimental y ha expuesto varias veces colectiva e individualmente, además de realizar performances, arte conceptual, instalaciones en México, Cuba, Colombia, y en la Exhibición “Documenta 5”, en Alemania Occidental, entre otros lugares del mundo. Hoy en México, D.F realiza tanto teatro como performance pero siempre oponiendo ambos géneros como formas irreconciliables.

¹⁹ Entrevista a Juan José Gurrola, por Mara Cecilia Vidal Fleites, noviembre, 2002.

experimental que tiene muchos más vínculos con propuestas de las artes plásticas conceptuales pues, como sabemos, el arte conceptual desplaza el objeto por la idea²⁰. En este caso importan más los procesos de realización que la obra terminada y realizada. Las prácticas artísticas no siguen principios miméticos de representación, sino que se interesan por las reflexiones entorno de la naturaleza artística. Según Marchán Fiz²¹ el arte contemporáneo, en general, podría llegarse a definir como un arte de reflexión sobre sus propios datos. Así mismo la obra de Ricardo desde una tendencia conceptualista intenta explorar un espacio entre artes convergentes en un sentido menos de apariencias y resultados y más de operaciones mentales.

La poética de Díaz se empeña en montajes muy alejados de las formas clásicas o de las grandes dramaturgias que invitan a una escenificación inamovible. Más bien es una forma teatral que desecha el texto o lo “rompe” en la medida, que para quienes lo realizan, ha caducado de tanto uso. Sus obras invitan a integrarse en la representación a todo lo que sucede a su alrededor en tiempo y espacio. Son representaciones que optan por salirse del edificio teatral para intentar ubicarse en el patio de una escuela o en la sala de un museo “lugar de donde las obras plásticas quieren huir”²² como una forma de invadir espacios y provocar a diferentes receptores. Todos estos aspectos, como dijimos, nos acercan al referente directo del performance pues estamos hablando de una forma teatral con un sentido más amplio, y por tanto cercano al campo de las artes plásticas contemporáneas. Es una zona del quehacer artístico relacionada con los presupuesto performáticos y al mismo tiempo forma parte de lo más contemporáneo del arte teatral mexicano. Su posición se inserta en

²⁰ El arte conceptual surgió en Europa a principios de la década del sesenta con una influencia muy directa del arte Pop. Los artistas conceptuales desatendieron al objeto para ponerle énfasis a la idea que genera el hecho cultural. El fenómeno se centra en el proceso creativo y en el trabajo intelectual que lo acompaña.

²¹ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ediciones AKAL, S.A, Madrid, 1997.

²² *El veneno que duerme*, texto inédito de Ricardo Díaz sobre el espectáculo del mismo nombre, versión de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

una polémica propia de las prácticas artísticas y culturales cuyos intentos creativos rompen con límites establecidos entre los géneros artísticos. Dicha polémica queda clara en las palabras del propio artista:

Entiendo la relación con el performance a partir de mi propio trabajo, trabajo que empieza abrirse a una necesidad de búsqueda de presente y que está muy relacionado con lo que me pasa con el gremio teatral mexicano. Trato de descubrir como el presente no se vuelve únicamente la descripción de un texto y como el evento comienza a colorearse desde la posibilidad misma de ejecutar un texto mediante los niveles de acción que en definitiva es dónde están más vinculados el teatro y el performance. Siempre he asumido que el lenguaje del teatro es la acción, nunca entendí que el lenguaje del teatro fuera la descripción de un texto.

Lo que me parece interesante de las formas teatrales y las preformativas, sobretodo en México porque en otros países no parece haber mayor conflicto, - es que aquí se vincula con un montón de clichés igual que le pasa al teatro. Muchas personas repiten: el performance no se ensaya, no tiene un actor sino más bien tiene al performer que se actúa a si mismo. La superficie del performance o su presente a veces es simplemente la actualización o la cuartada para justificar su ocurrencia, porque como debes haberte dado cuenta en el área del performance hay mucha falsificación, ocurrencias o payasadas que se suceden ante la defensa de estos clichés. En el teatro pasa lo mismo lo que en el sentido cerradísimo de la tradición y de un inconveniente enorme que es ese respeto a veces enfermo por el texto. A mi me parece que el problema está ubicado ahí, que en términos más claros lo que vincula a los dos terrenos es el proceso de la acción aunque insisto por los prejuicios o se banaliza de un lado o se vuelve institución esclerótica por el otro.²³

En términos generales, hasta la actualidad, parecen estar muy vivas las formas de arte como espacios contaminantes donde se confunden el teatro y la plástica, el rito y la acción, la performatividad y la teatralidad. La noción de frontera que Ricardo trabaja se ubica en ese espacio de intercambio cultural, donde quedan abolidas las identidades y más bien se estructuran cuerpos híbridos. Las asociaciones entre los bordes, las distorsiones en las

²³ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

articulaciones, las transgresiones corporales desatan en su obra una textualidad modélica que intentaremos bordear.

El “otro teatro” y el performance son sólo algunas de las manifestaciones a favor de insertar el arte en el mundo cotidiano, y de esa manera acabar, una vez más, con el mito de la sagrada obra de arte que no se puede tocar ni pisar y del teatro como templo²⁴, como marco institucional impoluto y del artista como genio único. La obra “liminar” de Díaz precisamente se inserta dentro de estos postulados. Su producción escénica acerca el teatro a la vida, su concepción del arte hace dudar, se diluyen las diferencias entre actuar y vivir. Su poética está determinada por lo ambiguo, entendiéndolo como ese espacio provocador de lo “confuso”. Sus personajes podrían entremezclarse como propuestas reaccionarias de interpretación. Sus espacios de representación hacen que nos desorientemos por su vaguedad. La cotidianidad es convertida en un elemento de artísticidad performática: una bicicleta, un libro, una persona común que camina por un patio -¿acaso un actor?-, de pronto se convierte en la representación.

Sus escrituras escénicas: *El veneno que duerme* (1999), versión libre de *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca; *El vuelo sobre el océano* (2001), versión libre de tres piezas didácticas de Bertolt Brecht. *No ser Hamlet*, (2004) versión libre de *Hamlet* de William Shakespeare, constituyen una provocación que facilita el diálogo entre disciplinas colindantes como una variante discursiva dentro del contexto del arte conceptual mexicano.

El teatro de Ricardo está a la mitad entre lo que yo llamaría un teatro más conceptual, más cercano a las artes plásticas conceptuales o al performance conceptual que estrictamente a la dicotomía de la propia teatralidad tal y como se ha desarrollado en México. La poética de Ricardo creo que está justo en ese momento donde lo que se

²⁴ *Ibid.*

trata no es de poner en conflicto la escena o el texto sino de poner en conflicto el hecho teatral mismo ya sea como dramaturgia, ya sea como teatralidad y como escenificación. Creo que el teatro de Ricardo se mueve de la siguiente manera: va de los elementos tradicionalmente escénicos escenografías, actores, gestualidad, vestuarios, a un trabajo más conceptual. Es decir todos esos elementos que tradicionalmente serían las mediaciones a partir de las cuales se construye la teatralidad en Ricardo están convertidas en conceptualidad.²⁵

La obra de Ricardo oscila entre la idea de cambiar e invertir la función de lo dramático y lo escénico. Es decir, intenta convertir lo escénico en un concepto y lo dramático en un recurso escénico como un cruce esencial entre ambos elementos. Evidentemente esto supone un planteamiento distinto pues Ricardo no hace un teatro de tramas estrictamente sino que hace sucesos escénicos. Lo importante allí no es la historia que nos está contando sino más bien los niveles de afección que produce la relación entre un texto fragmentado y un trabajo escénico convertido en dispositivos lógicos y casi lingüísticos.

2.2.Las obras.²⁶

La vida es sueño.

Cursando el primer año de la especialidad de dirección en la escuela de Artes Escénicas de Sarajevo, Ricardo tiene que regresar a la ciudad de Subótica porque comienza la guerra, suceso que marcará su desarrollo escénico hasta nuestros días. Allí monta por primera vez en el teatro una versión de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca. El texto ya estaba traducido en una versión croata, a partir de la cual Ricardo hace una adaptación que le posibilita trabajar con un grupo teatral llamado KPGT²⁷. Su obra en general está muy marcada por la necesidad de cambiar la percepción y la experiencia del espectador hacia el espectáculo:

²⁵ Entrevista al crítico e investigador José Luis Barrios por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

²⁶ Cada una de las descripciones y los análisis de las obras surgen de las dos entrevistas realizadas a Ricardo Díaz.

²⁷ Son las iniciales de la palabra teatro en las diferentes idiomas oficiales.

Hago una representación a puertas cerradas en el teatro porque ya estaba gravísima la situación, no había dinero, ni había posibilidad de estrenar la obra. Yo había estado seis o siete meses ensayando con actores realmente a medio tiempo porque estaban entre alcoholizados y verdaderamente choqueados ya que muchos de ellos dejaron sus casas en Sarajevo. Este fue un proceso medio accidentado que más bien se traduce en un período de investigación sobre espacios.

Seguidamente el director del teatro donde trabajábamos Ljubisa Ristic, nos sugiere que saquemos el espectáculo a espacios exteriores. Para mi fue fácil porque nunca lo trabajé en una sala teatral convencional sino que lo hacía en un local que antes era de ensayos y que se convirtió en lo que llamaban la sala pequeña - especie de estudio de televisión muy interesante como para montar lo que fuera- Habían butacas y gradas que se movían, porque teníamos mucha necesidad de desplazar al público y hacerlo caminar. Nunca los espectadores estuvieron estáticos sentados en las butacas, muy rara vez.

La segunda parte de *La vida es sueño* la trabajo en colaboración con el mismo director. Ya no se llega a estrenar, es francamente una especie de diversión pero la empezamos a desarrollar en un bosque cercano, en el bosque de Palic que estaba a unos diez kilómetros de Subótica. Ahí empezamos a investigar e hicimos realmente muy pocos ensayos, fueron como cinco, pero se proyectan como desarrollo y búsquedas de ideas.²⁸

Desde estos primeros intentos de montajes teatrales ya hay en Ricardo un marcado interés por experimentar con los espacios para la representación. Sus producciones se liberan de los edificios teatrales de la misma manera que el performance, como producto de las artes plásticas, se opone a los museos y prefiere salir a espacios alternativos o espacios públicos.

²⁸ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

El veneno que duerme.

El veneno que duerme se ensayó en el 2000 y la temporada de funciones duró todo el 2001. Es el segundo momento de la primera versión de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca y el título viene precisamente del texto que dice Clotaldo:

¿qué mucho que, templada su violencia,
pues hay venenos que maten,
hay venenos que aduerman?²⁹

Dicho montaje tiene la intención de establecer un juego mediante la doble capacidad de simulación de la escenificación, dado a través de la metáfora de un personaje narcotizado que entra en un estado de incapacidad de reconocer si está en vigilia o está durmiendo -Basilio prepara a Segismundo que está en la situación intermedia de soñar y dormir.³⁰

Con el interés incesante de probar nuevos espacios, Ricardo visita el Centro de la Imagen. El local donde hoy se encuentra esta galería de fotografía gracias a un trabajo arquitectónico relevante, fue en un primer momento una fábrica de tabacos y posteriormente la Escuela de Artesanías del Instituto Nacional Bellas Artes –INBA. El diseño del espacio que a Ricardo lo motivó para su representación ostenta un puente de metal que deja ver a las salas desde diferentes perspectivas. A partir de ello, se crea un juego muy interesante con el espectador pues todo el tiempo, no importa donde estén ubicados, estarán expuestos a ver y a ser vistos como una forma involuntaria de participar dentro de la representación. Como en una gran instalación el espectador puede ver desde el puente al resto de los asistentes que observan en el nivel inferior, y al mismo tiempo él está también en la condición de observado. Encima de ello continúa la exposición de fotografía que se muestra en el Centro ubicándose como un

²⁹ Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Editorial Porrúa, México, 1965.

lenguaje más dentro de la puesta. Para este tipo de representación todo lo externo se acopla como parte significativa y productora de sentidos.

Lo que hacemos es meter al público en el espacio anterior a la galería que es una especie de patio. Allí hay un tapanco que parece un escenario de madera y para crear la imagen teatral colocamos treinta sillas. De esta manera simulamos que la representación va a suceder en ese espacio.

Salgo y le digo al público: “tenemos peligro de lluvia- siempre inventaba un pretexto idiota, el que fuera- así que tendremos que pasarlo a la sala para mostrarles una versión B que hemos estado trabajando durante este tiempo. Pero no se preocupen es igual de profesional que lo que ustedes verían. Ahora bien tenemos que organizarnos”. Entonces organizábamos al público en grupos y lo colocábamos en diferentes lugares. Lo mismo en la sala más grande mirando a un actor que tenía un libro en la mano, como en otro espacio donde estaban el resto de los actores sentados. Un actor ensaya el texto de Basilio y aquí la metáfora básica dentro del espectáculo: el proceso de soñar para un grupo de actores que van a presentar una probable *Vida es sueño* que está a la mitad en el proceso de ensayo. Lo que se muestra es un fragmento de los ensayos como un documental del ensayado, como el documento del proceso y no el resultado en sí. El juego entonces se despliega de esta manera y termina con los aplausos de nosotros mismos- Los actores se colocan uno por uno según los aplausos del resto de los actores que están fuera del campo visual del espectador hasta que salen todos. Se comienzan a apagar todas las luces y las tres caras o las tres posibilidades de Segismundo que escogimos para la representación dicen el famoso monólogo de la libertad.³¹

El mostrar la obra como un proceso y no como una experiencia terminada nos acerca a la visión performática de simulación y apariencias. El público asiste para ver un espectáculo, pero eso le será negado, ya que esta vez presenciará un proceso, un juego a medio tiempo e incluso de manera inconsciente, entrará al proceso como elemento clave para complementarlo.

³⁰ *La vida es sueño* es una historia del rey de Polonia, Basilio, quien encierra a su hijo Segismundo en una torre porque lee en las estrellas que su hijo será un tirano cuando se haga rey.

³¹ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

Este es otro de los momentos de convergencias entre el performance y el “otro teatro” ya que ambos se desarrollan dentro de la estética procesual³². La desmitificación del objeto como resultado trajo consigo en la historiografía del arte del siglo XX una priorización en los conceptos que respaldan los proyectos. Marcel Duchamp “considera el arte como una cuestión de función y no tanto de morfología, como un estado mental y no de apariencias”³³ Así inaugura la desmaterialización del objeto estableciendo como arte las ideas, los conceptos, las decisiones que se desarrollan en el proceso de creación. La idea entonces es el arte, el acto del pensamiento en la mente del artista desplaza la materialidad física del objeto. Ricardo Díaz se plantea la creación desde estas premisas por lo que en *El Veneno* recurre a la utilización de metáforas:

Comencé a experimentar en mi trabajo la metáfora de *El veneno que duerme*. Me propuse vincular la idea del sueño con los ensayos y la del veneno con la representación. La simulación del veneno que duerme y no mata es una alegoría que a mi juicio queda muy completa. Para mi asombro fue un espectáculo que tuvo muy buena acogida, yo esperaba que quedáramos en la más absoluta indiferencia, que nadie nos pelara pero ni mínimamente.³⁴

El vuelo sobre el océano.

Esta obra fue un encargo para un evento en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli - CITRU- que se llamó *La escena alternativa*. Fue un espectáculo de una sola función que se presentó en septiembre del 2002 en la Ciudad de México. Ricardo intentaba proponer la idea del teatro como reconstrucción desde la memoria. ¿Sería posible reconstruir un espectáculo? Y si así fuera entonces ¿qué se hace con la tal reconstrucción? Cuando la obra se representa en el foro y luego en el Centro Nacional de las Artes- CNA- se incorporó al filósofo e investigador José Luis Barrios. En ese momento la figura del crítico aparecía en

³² Según Marchán Fiz, “La estética procesual es la atención al proceso de constitución más que a lo constituido”.³² *Op. Cit.* p. 251.

³³ *Ibid.*

³⁴ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

escena para hablar sobre lo que Díaz venía haciendo. Su participación fue constante en las casi sesenta funciones que duró la temporada.

La obra comenzaba con un texto que después fuimos superando en un diálogo improvisado totalmente sobre la memoria del crítico, la verdad de esa memoria “genuina” y sobre el papel del actor frente a ella. Todo para que muy marcadamente quedara reflejado el problema de la repetición mecánica o emotiva en el acto teatral, dentro de un evento que en sí mismo parecía imposible de reconstruir. Terminábamos sacando al público de la sala y le leíamos quince minutos de un incomprensible Derridá en relación a su texto de Artaud. Abríamos la puerta del foro que da a la calle y todo lo que sucedía afuera evidentemente ya estaba dentro del juego. Por esa misma puerta entrábamos nosotros con una silla donde José Luis se sentaba y miraba al público como diciéndoles: ¿y ustedes qué hacen aquí? Seguidamente entraba yo y les decía que iba a leerle un texto del filósofo francés Derridá. Quince minutos los espectadores con los ojos abiertos oyendo ese discurso y al terminar pues se les anunciaba un texto de Brecht. Luego subíamos al público hasta la parte superior del foro donde aparentemente no había lugar para él, había un módulo de madera con un televisor encima desde donde José Luis tomaba nota. Todo se define a partir de una bicicleta que aparece afuera como casual, donde habían unos muchachos jugando con ella. Esta bicicleta la introducimos en la escena, yo me monto en ella y empiezo a pedalear y a decirle al público: “esta es la reconstrucción de un evento imposible, es la reconstrucción de un espectáculo” y comienza un diálogo entre José Luis y yo- a veces otros interventores como Ludwig Margules³⁵, etc.- como tratando de intervenir al propio evento escénico.³⁶

³⁵ Ludwig Margules, es un respetado director teatral mexicano de origen polaco, recién galardonado con un Premio Nacional de Ciencias y Artes. Desde 1957 reside en México y ha dirigido más de cuarenta puestas en escena. Ha sido profesor de varias instituciones como la Escuela de Arte Teatral del INBA, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el Centro Universitario de Teatro, el Núcleo de Estudios Teatrales y el Centro de Capacitación Cinematográfica, del cual también fue coordinador académico. Fue director del Departamento de Actividades Teatrales de la UNAM, del Centro Universitario de Teatro de la misma universidad y, actualmente dirige El Foro Teatro Contemporáneo. Su trabajo teatral por lo general no se permite estados psicológicos y melodramáticos. No es un espectáculo catártico en el sentido de compasivo. En ello radica la relación con la obra de Ricardo Díaz.

¹⁰¹ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

La situación de la puesta en escena podría parecer muy sencilla: un grupo teatral ya escenificó la vida es sueño y se proponen hacerla por segunda vez desde la imposibilidad de repetir la reflexión escénica anterior. El director descubre que se ha equivocado y plantean una segunda etapa de investigación. En ella desenmascara otro discurso de la obra y dos actores competirán por el rol de Segismundo. Si la vida es sueño, y el sueño representación, los ensayos se convierten en una parte probable de ensoñación entre los actores. El discurso lógico de la puesta en escena se basó en utilizar el sueño como el acto de manipulación de la representación, también como acto personal, sinónimo de libertad que se puede desprender del proceso de creación. Ensayar, crear y soñar funcionarían como sinónimos en *El Vuelo sobre el océano*.

Sin embargo, espectáculos de esta naturaleza están muy encerrados en sí mismos. Incluso se podrían leer como cierta agresión a los públicos, fenómeno que ha estado presente con mucha intensidad en las vanguardias artísticas tanto teatral como performáticas³⁷. Aquí la agresión se basa en ocultarle casi toda la información al público y prescindir de él desde cierta autonomía en la obra de arte. El espectador sufrirá por encontrar la bruma, la incertidumbre, la carencia en sus referentes. Sus respuestas estarán mutiladas inevitablemente porque son propuestas creadas precisamente para mutilar cualquier posible acercamiento externo.

Esta forma de “patología” poética ha estado muy presente en formas performáticas donde tampoco se busca la comunicación, sino más bien la voluntad de pretender una provocación. De esta manera se protesta contra determinados problemas sociales, culturales o políticos. En el arte conceptual, desde la posición del DADA, por ejemplo, las formas performáticas

³⁷ Hago referencia a la obra *Ubú Rey* que montara Alfred Jarry en 1896 con la que muchos especialistas marcan el inicio de un tipo diferente de teatro que arremete contra el público, un teatro de vanguardia que desde ese momento tendrá mucha relación con el performance. Ver capítulo anterior.

intervinieron espacios públicos mediante carteles y objetos no artísticos con el uso mínimo de explicaciones³⁸ Estas realizaciones esperaban que el público reaccionara desde la incomodidad y la confusión. En el performance al igual que en el “otro teatro” no se escenifican acciones sino más bien se escenifica un material complejo por lo que afectará al espectador desde un shock provocativo.

El vuelo sobre el océano con estos mismos objetivos omite una estructura explicativa y opta por el extremo de ocultar cualquier posible referente, cualquier espacio vacío que el espectador desde sus experiencias pueda ocupar. Son espacios clausurados, que impiden la entrada a sectores ajenos de la instancia productora. Esta etapa pasada de incomunicación total frente a los públicos Ricardo la cataloga como una influencia derivada de la educación que recibió a partir del teatro vanguardista de la segunda mitad del siglo XX³⁹:

De ahí muchas conceptos quedaron en mi cuerpo y en mi cabeza de manera incluso inconsciente. Algunos discursos de mis maestros, y otros que yo alguna vez escuché y que por ingenuidad y por estupidez me creí formaron parte de un período de mi trabajo. A partir de allí llegué a pensar cosas raras como que el público no importaba, que entienda lo que pueda entender. Estas son premisas super peligrosas, desde las cuales uno se vuelve mañoso y establece cuartadas muy fáciles.⁴⁰

Las obras posteriores de Ricardo que a continuación abordaremos también serán complejas para el espectador pues la información que se le brindará será portadora de grandes lagunas e incertidumbres. Pero en estos casos ya no serán razón para rechazarlo sino para intentar profundizar en la riqueza que subyace. Los referentes también estarán sumergidos pero no como premisa autónoma y terminal sino como punto de partida.

³⁸ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ediciones AKAL, S.A, Madrid, 1997.

³⁹ Entre los que Ricardo menciona en sus dos entrevistas a Bertold Brecht, Jerzy Grotowsky, Luis de Tavira, Ludwig Margules.

⁴⁰ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

No ser Hamlet:

Al final del 2003 llega el *No ser Hamlet* al Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil también en la Ciudad de México. La relación con el espacio era muy parecida a la del espectáculo anterior, pero aquí ya encontramos una necesidad muy marcada por deconstruir el texto. La investigación acerca del proceso de la deconstrucción se relaciona con la teoría de Jacques Derridá, así como con otros campos del conocimiento desde una personal búsqueda escénica y dramaturgica.

Hasta este momento no se habla de un desmontaje en su obra, únicamente se va a abordar al clásico desde su negación por ello el título de *No ser Hamlet*. El “no ser” no es aquí la intolerancia agotada hacia el otro, sino al revés, la tolerancia, la solidaridad. Edipo es el extranjero en su propia tierra como lo es el público en el *No ser Hamlet*. Se le invita a un espectáculo teatral en un museo reconocido de arte contemporáneo. Los espectadores preguntan si habrán butacas, se cuestionan dónde sentarse, dónde colocarse. Allí comienza el juego y el distanciamiento desde los polos. El director invita o irrita⁴¹ al público al trasladarlo hasta allí y este contrariadamente continúa en el museo queriendo encontrar el teatro.

Intervenimos su espacio y pusimos unos videos de Margules leyendo las instrucciones a los actores de Hamlet, luego volvíamos al público y Rodolfo Obregón⁴² leía un texto sobre la crítica teatral. En el tercer piso recibíamos al público con unos banquitos de

⁴¹ Palabras utilizadas por Ricardo Díaz en un artículo publicado en Internet sobre su obra titulado: *El espacio escénico desde su movilidad*- <http://www.soledigital.com.ar/eltalc.html>

⁴² Rodolfo Obregón combina su trabajo como director de escena, crítico e investigador teatral y en este caso la “actuación”. Su labor escénica y pedagógica continúa en El Foro/Teatro Contemporáneo, de la Ciudad de México. Ha escrito crítica teatral en diversos diarios y revistas, principalmente en *Proceso*. Además ha publicado ensayos, artículos y traducciones en libros y revistas especializadas de México, Cuba, Brasil, Argentina, Francia, España y Croacia. Recientemente fue publicada su traducción del libro de Yoshi Oida, *Un actor a la deriva* (El Milagro, 2003). Actualmente es director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, donde ha desarrollado un estudio analítico sobre la puesta en escena mexicana del siglo XX. http://www.conaculta.gob.mx/estados/may04/07_baja02.html. Mayo 2004.

metal de acero que tenían una sola pata y eran plegables, les enseñábamos cómo usarlo pero de cualquier manera habían muchos que se caían a los diez minutos y los banquitos quedaban abandonados a los veinte. Introducíamos un prólogo físico, más bien una especie de instrucciones para la lectura del espectáculo desde la instancia del propio espectáculo. El Carrillo tenía problemas graves de acústica y cada vez el texto era menos importante, sólo se oían fragmentos y asemejaban aforismos, se entendía algo a veces, de repente. A ello le introducíamos ocho metrónomos que hacían un escándalo impresionante, y después silenciábamos todo, lo básico era el sistema de representación en *Hamlet*: los aspectos de aparición y apariencia, el fenómeno de lo que aparece y es hecho aparecer como la apariencia del fantasma - límite último del fantasma que mediante la condición shakesperiana Hamlet puede ver y leer su presencia.⁴³

La premisa del director esta vez era borrar la propia significación de los signos y llegar hasta espectadores incluso que no tuvieran la posibilidad de observar o entender la composición. Díaz no sólo tuvo que afrontar la compleja relación con los públicos sino con sus propios actores:

Los ensayos eran verdaderamente infernales, los actores me querían matar, porque más bien eran ensayos para entender una lógica de movimientos y no un marcaje porque dependíamos del público, de dónde estuviera. Los actores le preguntaban al público como Hamlet: “¿ustedes que hacen aquí?, ¿a qué vinieron?, ¿los obligaron a venir?”. Con el tiempo me di cuenta que aquello tenía algún sentido de provocación pero en ese momento lo que más me interesó era esa lógica de borrado de la imagen.. Un actor dice: ¿ qué hago aquí?, ya no en voz del personaje sino en su propia voz. Es el proceso del “no ser” como límite, como frontera, antes que la desgracia vista por Shakespeare de la cobardía frente a la conciencia.⁴⁴

La frontera en el juego del “no ser” es la metáfora hamletiana de la muerte que el director quiere rescatar. Shakespeare crea la posibilidad de ver al tiempo en sus diferentes facetas y la obra también trata de existir en la posibilidad de ubicarse en una temporalidad que se descompone y se parodia a sí misma dentro de la escenificación para convertirse en el

⁴³ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

⁴⁴ *Ibid.*

espectáculo que no sucede pero que sucede. El “no ser” es esa frontera de tránsito entre lo que “ya es” y como pasado “ya soy” y la tensión que provoca hacia presente y hacia futuro.

En la obra quiero mostrar este presente que soy pero que a la vez no es. Quiero dejar ver la contradicción temporal en la cual estoy al punto de dar un paso hacia el futuro pero al mismo tiempo me ejecuto y me cancelo por pasado. Aquí es donde yo entiendo finalmente la relación con el performance. Es Hamlet la obra que me hace entenderlo, todo se me vuelve claro, la superficialidad, la orilla del performance, la construcción del presente como tensión a pasado y futuro.⁴⁵

En el performance el tiempo es variable, discontinuo, y no depende de un desarrollo regular sino al contrario se basa en el curso que nuestra percepción alcance a otorgarle. Al mismo tiempo transforma los espacios, pues se inserta en ellos a través de acontecimientos fragmentados de la realidad natural y artificial⁴⁶. Él, al igual que el “otro teatro”, no va a ennoblecer estéticamente el contexto donde se desarrolla sino que lo va a ampliar construyendo otras temporalidades y diversos escenarios. El performance se inscribe en el arte como estrategia de cambios en la realidad, tanto cotidiana como artística pues a ambas las interviene y las transforma.

Desmontaje de No ser Hamlet⁴⁷.

En 2002 Ricardo Díaz va a Los Ángeles a participar en un festival de teatro latinoamericano donde aparentemente todas las propuestas teatrales giraban en torno al performance. Una vez más, de acuerdo a lo que nos comenta Ricardo Díaz, el público menos especializado en el teatro, el que menos lo entiende y menos lo conoce es el que da mejor acogida a su espectáculo; y el entrenado, el conocedor se enfurece profundamente y se pregunta ¿qué demonios están haciendo con esos textos?:

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ La realidad natural es la que concierne al público y las acciones preconcebidas por el artista son las que definen lo artificioso.

⁴⁷ Para un análisis más detallado del “Desmontaje”, ver la dramaturgia en los anexos.

A partir de esta presentación en el festival vuelvo a revisar el espectáculo, como un análisis cíclico de mi trabajo. Regreso a México con la idea del desmontaje y la necesidad de otra versión del *No ser Hamlet*. Allí descubro que el *No ser Hamlet* y *El vuelo* tienen una tendencia de más provocación hacia el público, no en el sentido de te empujo, te tiro algo como en algunos performances sino que ubicábamos al público en espacios incómodos, lo movemos y demás. Empiezo a descubrir entonces que esta es una derivación de mi educación, el público siempre me importó, sin embargo ahora está ocurriendo algo odioso en la escena y si no entienden los espectadores es problema de ellos y no nuestro. Cabe aclarar que yo nunca estuve de acuerdo con esas concepciones del teatro ni de la modernidad, es como un gran shock que después del *No ser Hamlet* me sucede.

Vuelvo a repensar el espectáculo y a partir de allí me hago la misma pregunta que se hace Bourgues en su desmontaje de *Salomé*⁴⁸. ¿Cómo vamos a desmontar un espectáculo que ya está desmontado? Bourgues lleva su desmontaje hasta un sentido literal, desmonta efectivamente el escenario y al público pues nos dejan allí frente aun espacio vacío y como en una reunión de amigos al final nos invitan a un vinito. Yo por mi parte también me lo pregunto, pero yo no tengo aparataje escenográfico que desmontar, yo voy a hacer lo contrario voy a decir: “no voy a hacer un montaje” porque no lo es pero es exactamente lo que voy a hacer: un montaje.⁴⁹

En el desmontaje de *No ser Hamlet* se retoman aspectos de algunas de sus obras anteriores: de *El veneno*, la salida del público por los pasillos de la escuela, de *El vuelo*, hacer correr por el pasillo y los espacios abiertos del Centro Nacional de las Artes –CENART-, todo ello con el ansia de revisar fragmentos y analizarlos desde otra perspectiva temporal.

Volviendo a esas obras desde el desmontaje me doy cuenta que la relación con el público podría ser más amable desde la búsqueda de respuestas reales y no desde la imposición del enigma de la obra maestra cerrada que “si entiendes bien y si no igual”. Esa aparente intención de la vanguardia que te dice “ahí está tu libertad a ver léelo y sino puedes no nos importa” ya en estos momentos no nos interesa. Más bien estamos buscando la relación con el público cediendo en algunos elementos. En esta segunda

⁴⁸ Héctor Bourgues es un director teatral mexicano que trabaja los desmontajes y las deconstrucciones de una manera muy cercana a las propuestas conceptuales de Ricardo. Su estreno más reciente fue el “Desmontaje de *Salomé*”, realizado en el CNA en diciembre del 2003

⁴⁹ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

dramaturgia más compactada sobre el mismo fenómeno Hamletiano sí me importa mucho que se escuche y se recepcione.

Yo pensé que era capaz de representar Hamlet pero la realidad es que nunca quise representarlo, lo que siempre me interesó fue la reflexión de Shakespeare que es fundamental. Incluso el personaje de Hamlet me cae mal, me parece patán, no lo soporto porque puede ser el mismo Shakespeare y puedo ser yo mismo en alguna otra etapa, o alguno de los espectadores. Ahí es donde empiezo a descubrir otro tipo de textualidad. Lo interesante del proceso de investigación y puesta en escena fue que me permitió plantear un conflicto, no porque lo entendiera, sino justamente lo enfrenté porque no comprendía, siempre lo dije. Solo quería colocarme en el conflicto.⁵⁰

La representación no mimética de formas dramáticas y la opción por el momento del conflicto es ante todo una característica del arte conceptual y performático. Ricardo Díaz utiliza la no subordinación a modelos establecidos y la tendencia a evitar la repetición que el arte conceptual utiliza como medio, pues busca desarrollar nuevos discursos con sus propias particularidades. Así por ejemplo, en el desmontaje no hay un solo personaje de Hamlet. En los montajes convencionales esto sería imposible ¿Cómo escenificar Hamlet sin su representación? En cualquier caso, la composición no obedece a los formalismos tradicionales sino que la forma emerge de un nuevo interés intelectual.

2.3. La textualidad en el “otro teatro” y su repercusión en el público.

Ricardo Díaz, como hemos podido notar, a partir de los comentarios que nos hace de sus creaciones, establece un diálogo con las obras clásicas desde paráfrasis, a partir de la deconstrucción y la fragmentación de los textos. De esta manera sus acercamientos no parten del respeto incondicional hacia las “grandes obras”, sino que tratan de otorgarle nuevos matices y significados para reconstruirlas desde el presente. Un sentido lúdico también

⁵⁰ *Ibid.*

envuelve parte de las producciones convirtiéndolas en otras textualidades, en nuevas composiciones y lenguajes plásticos.

El “otro teatro” confluye con el performance también en este aspecto. Según los postulados de Schechner, el performance se caracteriza por remodelar y reconstruir no solo textualidades sino historias cotidianas, conductas de vida, circunstancias sociales. La repetición de formas ya creadas es uno de los objetivos claros de las artes performativas. Así mismo cualquier conducta repetida, cualquier fragmento reordenado y modelado nuevamente⁵¹.

La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca ahora se transforma en el cuerpo de otro espectáculo: *El veneno que duerme*; el *Hamlet* de Shakespeare se nos desdibuja en la piel de varios actores en un *No ser Hamlet* por solo citar dos ejemplos. Cada una de estas versiones adaptan el pasado textual al presente de la representación y a las nuevas experiencias, dudas, desilusiones de una sociedad y una época. Las reacciones de este director frente a los discursos clásicos son provocados no sólo por su subjetividad y experiencia particular sino que están muy influenciados por la noción de una época presente que transcurre y se impone. Es decir, el creador enfrenta las textualidades combinándolas, agregándole nuevos referentes, nuevas citas y significados pero esto más que ser una actitud individual se resume como cierta necesidad contemporánea. Volver a los clásicos se convierte en novedad en tanto se transforma en discurso intertextual, o sea, cada versión teatral será un espacio donde converjan y dialoguen un sin número de lenguajes tanto políticos, como literarios, plásticos y dramáticos. Desde este momento se abordará a Shakespeare, Brecht y otros tantos dramaturgo y pensadores del teatro no como una copia burda de sus discursos, sino como un

⁵¹ Schechner, *Op. Cit* p. 14

replanteamiento que nos permita negociar y hasta negar sus postulados para alcanzar una “repetición diferente”⁵².

Si el problema de representar en escena es la repetición, también lo es para un texto que se ha gastado por el uso. Cuando la interpretación de un texto sólo deja pasar a sus prejuicios, es momento de romperlo para hacer volver su significado. No se trata de anarquía, se trata de descubrir los elementos dramáticos que llevan a un material escénico a ser coherente con su investigación.

El primer problema es que el texto se ha repetido abusivamente. Tanto que haremos uso del texto grabado, registro repetible, controlable. Si el grupo representó el texto, ahora pueden recurrir a ese recuerdo, especialmente en este caso, no tienen el reparto completo. El texto jugará entonces el rol del recuerdo. Pero también, cuando simplemente se le deja correr o por descuido no lo detenemos a tiempo haciendo stop en la reproductora, entonces, el texto vuelve a su propia entidad significativa. No la forzamos a parecerse al magnífico clásico. Es el gran texto, o mejor, son fragmentos del gran texto que al reproducirse sin la escenificación inmediata, invita a todo lo que sucede alrededor a integrarse. El grupo quiere encontrar un personal acercamiento al texto. Los actores investigan.⁵³

Este sería un ejemplo del proceso de investigación escénico del “otro teatro” sobre un texto clásico. Ricardo rehace espectáculos a partir de citas literarias, dramáticas, plásticas, cinematográficas y es precisamente la reapropiación de conceptos, ideas y maneras de hacer, el modo más creativo de marcar una diferencia. Lo interesante de sus postulados es la relación con la cita textual y la conciencia que llega a tener de ella. Hay una búsqueda de lo novedoso dentro de la repetición de textos conocidos, por tanto encontrar lo “nuevo” en lo “viejo” es un elemento definitorio dentro de su práctica cotidiana inserta a su vez en la era del reciclaje⁵⁴. La imposibilidad del “otro teatro” de deslindarse del pasado, a pesar de que

⁵² Barilli, Renato. “Polivalencia y ambigüedad del postmoderno” .*Revista Criterios*, La Habana, N 32, 7-12, 1994. p. 19.

⁵³ Texto inédito de Ricardo Díaz, titulado: *El veneno que duerme*, referido al espectáculo del mismo nombre que es la segunda versión de la obra de Pedro Calderón de la Barca *La vida es sueño*.

⁵⁴ Barilli, Renato, *Op. Cit.* p.22.

se sitúa en el arte mediante una presencia física, existe, pues cada cuerpo actuante guarda en sí memorias emotivas y sensitivas de las que no podrían prescindir.

La libertad frente a la textualidad clásica que el “otro teatro” se atreve a proponer, se acerca a postulados performáticos en tanto adquiere un tono provocador. Su obra posee una intención desacralizante frente a la práctica teatral mexicana contemporánea donde no se ven demasiadas salidas alternativas. Utiliza elementos de la estética del performance – conceptual y estructural-, para intentar otra forma de teatro. Su obra queda suspendida en una suerte de indefinición y su valor se encuentra precisamente en el intento de no quedar atrapada en una clasificación convencional.

El performance es uno de los medios de expresión preferidos por artistas y por un sector del público. Esto se debe a su capacidad de provocar debates políticos y culturales. En América Latina y Estados Unidos algunos artistas⁵⁵ usaban el performance como una expresión abiertamente contestataria. En México Ricardo Díaz se coloca frente al gremio teatral como un creador sujeto a grados de marginación por parte de grupos de poder por su manera de subvertir los símbolos y los estereotipos. En el “otro teatro” lo provocativo también estriba en cómo un hecho aislado conflictúa las tradiciones artísticas y las estrategias convencionales de comunicación y teatralidad en la Ciudad de México.

El teatro que hoy nos propone el director y dramaturgo Ricardo Díaz se convierte en un máximo de “profanación” y uno de los motivos podría ser la irrupción que tiene en su dramaturgia las estrategias estéticas del performance. No podría ser más cierta la afirmación

⁵⁵ Cabe aclarar la relevancia de la obra de la argentina Marta Minujín, el brasileño Helio Oiticica y la cubana Coco Fusco como artistas del performance que atacaban a la clase dominante desde acciones provocativas abiertamente políticas.

de Richard Schechner⁵⁶ “Usando el “como” performance cual herramientas, se puede mirar dentro de cosas que de otro modo estarían cerradas a toda indagación”. El género del performance nació por la necesidad de producir un sacudimiento emocional en las formas de artes establecidas mediante acciones enérgicas. Por ello adoptó entre otras tantas denominaciones la de teatro de protesta⁵⁷.

Otra afinidad con el performance en las adaptaciones de los textos dramáticos por parte de Ricardo y el discurso que pretende como productor de sentido se basa en la ambigüedad. Se trata de una dramaturgia que no opera dentro de los parámetros de empatía o mimesis o cualquier otra estructura narrativa que quiera representar una historia. Más bien en la mayoría de sus textos no queda claro qué se cuenta, incluso podríamos atrevernos a decir que no es tan importante la claridad en el desarrollo o en la articulación de un discurso. Los parlamentos de los actores son intercambios desarticulados, no hay un orden lógico, ni un diálogo coherente o explícito. No hay relación entre ellos por mediación de la palabra, no es un diálogo, son más bien una serie de monólogos representados a la vez⁵⁸. Pongamos el ejemplo de dos de sus obras:

El vuelo sobre el océano:

José Luis: FALSIFICACIÓN DE LA MEMORIA RECONSTRUIDA

Gabriel : Reconstrucción imposible de un evento escénico.

Ricardo: La señora enciende un quince.

⁵⁶ Schechner, Richard. “¿Qué es el performance?” Fragmento del segundo capítulo del libro *Performance Studies, An Introduction*, *Tablas, Revista Cubana de Artes Escénicas*, Vol. LXXI, enero-abril, 2003.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Me baso para este enfoque teatrológico en el análisis que realizara Fernando de Toro a la obra de Griselda Gambaro. Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 164.

José Luis: ¡Oración para el buen viaje! “*Permíteme, Señor, seguir investigando, esperanza mía: que no se perturbe mi atención.*”

Ricardo: La mujer subía la escalera de caracol.

Desde la ventana descolgaba un radio.

El Narrador llegaba hasta el aparato...

Gabriel: ¡Oración para el buen viaje! “Permíteme, Señor, seguir investigando, esperanza mía: que no se perturbe mi atención.”

Gabriel: “Si en verdad existen las cosas futuras y las cosas pasadas, quiero saber dónde están. Y si todavía no lo puedo, sé, sin embargo que no están allí como futuras o pasadas, sino como presentes”.

Ricardo: La mesa salía entre el público.

La acción se interrumpía. Si quería, el público volvía a su posición.

Gabriel: “Si en verdad existen las cosas futuras y las cosas pasadas, quiero saber dónde están. Y si todavía no lo puedo, sé, sin embargo que no están allí como futuras o pasadas, sino como presentes. Porque si están allí también como futuras, todavía no están allí, y si están allí como pasadas ya no están allí.

Los actores :

- Sigue tú. Actor.
- Público.
- Por Dios, qué bien dicho; con sentido...
- Hamlet espera.
- Actor.
- Ahora Eneas.
- Pronto lo halla, asestando a los griegos
leves golpes que no alcanzan a herirlos,
pues su vieja espada inerte, ya rebelde al brazo,
se queda donde cae, desoye el mando.
En lucha desigual, Pirro se arroja
sobre Príamo y, ciego por la furia
falla el golpe; más basta sólo el soplo
de su espada feroz para que caiga el débil
anciano por el suelo.
- Pausa.
- Miradas. Actor, primero a Hamlet,
después, Eneas a Dido.
- Al público, sin mirarlo.
- Como si se estremeciera ante ese golpe,
la Ilión, hasta entonces insensible,
inclina hacia su base las almenas
en llamas, y su estrépito espantoso
tanto prende de Pirro los oídos,
que ¡vean! su espada, que caía ya
sobre la cabeza encanecida
del venerable Príamo, más parece

que en el aire se queda suspendida.
Así, imagen pintada de un tirano
se muestra Pirro, y como indiferente
entre su voluntad y su labor, no intenta nada.

En el primer caso las frases que están señaladas en comillas son citas textuales que no ayudan en una relación dialógica con el resto de los parlamentos - no hay ningún diálogo que se manifieste. Más bien se opta por lo contrario, por la no relación, la no comunicación entre ellos. Fernando de Toro nos dice en uno de sus análisis teatrológico⁵⁹ que en estos casos la “anáfora infra-referencial” que sirve para que se den los diálogos a través de una transmisión de mensajes - preguntas y respuestas- conscientemente no existe. En ese mismo sentido la “anáfora extra referencial” tampoco porque esas citas entrecomilladas en muchos casos es un antecedente que no conocemos.

En estos ejemplos, al decir de Toro, la no presencia de la anáfora produce una dramaturgia ya no por diálogos sino por fragmentos desconectados desde un punto de vista lógico. La fragmentación es producida por el texto mismo, en este caso por la labor discursiva de Ricardo Díaz. La ausencia de la anáfora produce una descontextualización tanto del tiempo, del espacio como de los personajes-actores y provoca una textualidad particular donde no hay mucha coherencia y sentido. El espectador por su parte esta vez tendrá que armar significados de estos fragmentos dispersos aparentemente sin conexión. Sin embargo, aclara de Toro, que en muchos casos y creo que el de Ricardo es uno de ellos, un elemento importante a tener en cuenta en esta especie de “no diálogo” es el de la insubstancialidad de los mismos. Es decir, cuando aparentan no decir nada, muchas veces realmente no nos quieren decir nada, en una especie de sin sentido consciente surrealista. Hay por momentos

⁵⁹ *Ibid.*, p.140.

una necesidad de que los actores hablen y digan una serie de frases ya sean filosóficas, existencialistas, semióticas, que en el fondo su única función es simplemente manifestarse.

En el performance tampoco es la coherencia y el orden lógico los aspectos que rigen su estructura, más bien lo contrario. Sus ejecutantes deconstruyen cualquier línea explicativa para exagerar sus deformidades y así hacerlas más evidentes y cuestionables. Cabe recordar el ejemplo de *La ópera del orden*, obra que realizara en 1962 Alejandro Jodorowsky, figura clave que forjó las bases del performance en México⁶⁰. Este espectáculo provocador de la escena teatral y plástica nos lo comenta la investigadora Angélica García, “no existe una anécdota entorno a la cual se desarrolle la acción, ni tampoco personajes (...) lo que vemos es una serie de cuadros independientes.”⁶¹

El aparente ambiente surreal que envuelve esta producción en el desmontaje se da de una manera similar. Los actores, que incluso no tiene ni un nombre que los identifique como personajes, mediante esos “no diálogos” nunca le hacen saber al público cuál es su situación, qué los lleva a sus acciones, qué función cumplen en la obra. La dramaturgia es un texto lleno de espacios vacíos que invita en todo momento al espectador a no entender y a tratar de descifrarlo. Hay algunas pistas que pueden ser aprehendidas como algún enunciado discursivo que aunque no esclarezca en su totalidad la obra ayuda como una luz orientadora.

⁶⁰ La experimentación radical que implantó en México el chileno Alejandro Jodorowsky se desarrolló entre los años 1960 y 1972. Creó el fenómeno de los “Efímeros Pánicos” que él mismo catalogara como “una fiesta-espectáculo” que sirvió entre otras cosas para romper con las fronteras entre el teatro, el performance, el happening, las artes plásticas y la música. Su propuesta interdisciplinaria intentaban un rompimiento en los conceptos y estructuras dramáticas establecidas. Jodorowsky desde muy temprano se relaciona con los postulados del surrealismo, el teatro del absurdo y la pantomima. En México provocó grandes escándalos, entre los que se encuentra precisamente este de la *Ópera del orden*, obra pánica en donde en la escenografía se apreciaba la foto del Papa Juan XXIII que hacía de parche para un tambor de batería.

⁶¹ Cita tomada del artículo de Antonio Prieto. “Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no -objetual en México”. *Revista Conjunto* No. 121, abril-junio, 2001.

Cada una de las obras que trabaja Ricardo son versiones de clásicos, por ellos sus parlamentos pueden entenderse como metáforas en conjunto y no por partes. Sabemos que detrás de esta textualidad difícil hay un mensaje que el director trabaja e investiga. No obstante son piezas a-temporales y a-espaciales, aunque se nos hable desde el presente y con un atractivo estilo realista, aparentemente. Todo el discurso es muy ambiguo, se desarrolla dentro de complejos niveles de referencialidad por lo que salimos del espectáculo sin haber podido deducir muchos acontecimientos lógicos.

Para Ricardo el tratamiento del texto es el punto de partida para un análisis crítico y renovador de las artes escénicas. Retoma de los clásicos sus ideologías predominantes más que como ficción, como signos y estructuras funcionales en la sociedad contemporánea. Ahora bien, sus producciones dramáticas tiene relación no sólo con las problemáticas del contexto social y político donde se desarrollan sino con otros textos dramáticos, literarios, filosóficos, etc. Todo ello conforma un cuerpo teatral complejo que como hemos venido observando, muchas veces no es explícito, más bien se acerca a estructuras cerradas de comunicación donde no tiene cabida un público heterogéneo. Sus sucesos textuales se convierten en enunciados conceptuales que se encierran en sí mismos. Algunas de sus obras podríamos entenderlas como una ideología de la ideología⁶².

Ricardo hace colaborar a todo el público en los espacios pero no a todos los vuelve partícipe. Sus productos en el mayor de los casos son teatralidades casi autónomas, donde el público físicamente se mueve y se desplaza pero le cuesta mucho entrar en el espectáculo. Sin

⁶² La ideología de la ideología es una categoría que trabaja Fernando de Toro en un análisis que denomina Ideotexto comprendiéndola como las ideologías que no están claramente textualizadas en la dramaturgia pues pre-existen a ella.

Para Marx, la ideología es la ideología de la clase dominante con el fin de oprimir al resto de las clases sociales y para estructurar a la clase dominante como tal. De alguna manera, la obra de Ricardo al proponer una ideología cerrada, opta incluso inconscientemente por una autonomía en la estructura del texto. Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999.

embargo este se convierte en una verdadera contradicción entre lo que hace y lo que pretende.

Yo estuve muy cerca de un peligro grave que amenaza a cualquier creador: vincularme conmigo mismo en mi propio soliloquio, pero ya me he dado cuenta y estoy dispuesto a volver a investigar sobre todos estos planos ensoñados, para permitirle al público un acceso a las obras desde otra perspectiva. Me voy a volver atrás en mis planteamientos no para complacer al público, sino para investigar cuál es el límite real de relación entre nuestra capacidad de elaboración de discurso y el lenguaje de nuestro público concreto.

Mis obras no han tenido relación con todo el público, creo haber estado colocado en un sentido demasiado exigente hacia él, o demasiado vanguardista. El Hamlet para el público mexicano tiene una referencia de aquí te va como costal de harina, te va a llenar la ropa y te vas a molestar muchísimo conmigo, una vez que te molestas ya no alcanzas a ver. Lo que estoy tratando de evitar es eso, pero no se trata de volverse complaciente, se trata de encontrar el vínculo entre la capacidad real de lectura del espectador y la capacidad real de formulación de texto. Cómo formulo el texto para que tenga una capacidad de traslado mucho mejor sin renunciar a las premisas que he encontrado y sobretodo no convirtiéndome en un gritón vanguardista diciéndole al público eres un idiota no entiendes nada. Esto es lo primero en lo que voy a trabajar en la siguiente etapa de trabajo que comienza.⁶³

Ciertamente Ricardo Díaz -al menos eso me lo confirman las investigaciones que he llevado a cabo- ofrece espectáculos que no se relacionan con todo tipo de público, sin embargo nos deja claro en las entrevistas que desea que su obra sea recepcionada por amplios y diversos sectores. Esto no parecería una contradicción en un primer momento puesto que ello responde a que el fin último de su trabajo no es más que la confrontación con los espectadores, trabajo que está destinado, sobretodo, a ser recepcionado por una multitud de personas. No obstante, considero que si ese interés de convocar a una mayor cantidad de espectadores está en él, no es de una manera determinante, pues desde sus primeros

⁶³ Entrevista Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

experimentos teatrales hasta el último de sus desmontajes, su forma de hacer solo la podrían decodificar un reducidísimo sector social.

Sus espectáculos se desarrollan dentro de complejos niveles de referencialidad, donde no tiene cabida un público heterogéneo y se mantienen códigos de comunicación que exigen un gran esfuerzo en la actividad receptora del espectador. Sus montajes se presentan además en espacios poco convencionales, es cierto, pero siempre relacionados con el contexto artístico- un museo de arte contemporáneo, una escuela de arte, un foro acondicionado para formas teatrales- nunca se va a espacios públicos donde sucede la vida cotidiana. Sus obras carecen de divulgación y en mayor medida se difunden sólo en los circuitos artísticos. De esta manera se ha ido formando un público compuesto por investigadores, críticos teatrales y estudiantes jóvenes interesados en él quizás por su importancia radical dentro del panorama teatral mexicano. En ese sentido, serán personas comprometidas con las lecturas polémicas que propone el espectáculo y motivadas por desentrañar hasta las claves más ocultas. Este público, objetivamente es reducido.

En gran medida mi público está conformado por estudiantes y gente joven relacionada con mi trabajo, algunos son mis estudiantes y otros no, porque muchos de ellos no están de acuerdo con mi trabajo, están en franca oposición con lo que hago, quizás porque aun les resulte más necesario aquel otro teatro.

Hasta el momento los que asisten a mis funciones vienen porque les atrae el fenómeno de Ricardo Díaz, este que está loquito, vamos a verlo.⁶⁴

La contradicción que descubro entonces no está presente en el hecho artístico y su recepción, pues el tipo de público que sigue y se cuestiona el teatro de Ricardo está muy relacionado con los presupuestos artísticos de sus propuestas escénicas. Además llegado este punto debo subrayar la importancia de un teatro de esta magnitud para ayudar a ir cambiando

⁶⁴ *Ibid.*

justamente la mirada hacia el teatro tanto a los estudiantes como al sector de la crítica y la investigación teatral en un país como México donde el teatro está mayormente anquilosado. Lo contradictorio se ubica dentro del propio creador, dentro de sus aspiraciones para con el público. Considero que todo artista que ya conquista una manera de hacer no sólo debe plantearse interrogantes para con el público en general sino tratar de establecer un diálogo con el público en particular que ha creado.

Hay algo que a mi me inquieta en este momento en relación al público y es: ¿cómo llegarles sin volverte su educador todo poderoso y traerle la educación en el sentido “correcto”? y también ¿cómo dejarlos al abandono de una libertad que por carencias de referentes no tienen la posibilidad de entender los códigos? Me inquieta mucho cuál es el punto de encuentro porque justo entre este sentido vanguardista y posmodernista podemos llegar a una especie de vulgar soliloquio en el que no tenemos ningún contacto con el público. Y yo me he llegado a preguntar: ¿qué demonios quiere el público? ¿de verdad querrán algo? ¿Para que será que vienen? de verás me intrigan mucho.⁶⁵

En el caso de Ricardo que es un director sacrificial que investiga para no producir puestas “fáciles” y que defragmenta los textos y que experimenta con los espacios y los actores buscando una puesta en escena que no sea reproductiva, ilustrativa pues nos acercamos a un teatro de difícil producción, de difícil creación y de difícil recepción. Es un teatro polémico que no quiere ilustrar ni trabajar para decir lo que ya se sabe, lo que ya está escrito. Digamos que es un teatro de búsqueda no solo en la mente del director sino en la de los espectadores sacrificiales para revelarles sus memorias secretas, sus estímulos heredados del pasado que a veces sin saberlo necesitan aflorar.

El director investiga para que aquellas imágenes más personales y profundas salgan de los cuerpos de los actores y los espectadores y cobren vidas. Pero como dijimos no es tarea fácil

⁶⁵ *Ibid.*

por ello es que se exige mucho del público y por ello es que considero que hay una contradicción en las aspiraciones de Ricardo. Su obra no puede producir públicos generales, sino más bien espectadores que buscan sentir, descubrir lo desconocido que hay incluso en ellos mismos, personas que buscan a través de este “otro teatro” descifrar lo difícil, lo complejo. De esta manera nos referimos a un público de vanguardia en tanto su recepción implica una forma más profunda de comunicación. Inevitablemente el público que Ricardo atrae es aquel interesado, capaz de elaborar su propia relación con lo que ve, no pasivo, sino un espectador que intenta buscar una integralidad en todos los niveles referenciales. Un público de vanguardia en cuanto va en busca de un teatro de arte, de investigación, para producir sentidos a la vez que recibe la propuesta escénica. Es este un público que defiende una actitud co-creadora mientras sucede el espectáculo. Y como quiera que sea hay que tener en cuenta que no existiría arte vanguardista como el de Ricardo, sino hubiera a su vez un público de vanguardia.

Objetándome de alguna manera y siguiendo los postulados semióticos de Fernando de Toro⁶⁶, podría afirmar que toda textualidad, independientemente de un público ideal, es un signo de signo. Es decir, los textos son resultado de una selección ideológica que puede producir tantas significaciones como lectores existan. El consumo por parte del público de los signos ya sean textuales como emotivos y sensoriales no está únicamente dominada por la obra-objeto, sino también por su subjetividad hace mucho tiempo predeterminada. O sea, no estoy negando la posibilidad de que otros público asistan a los montajes de Ricardo Díaz, puesto que cualquier ser humano dispuesto a asistir a una obra teatral, aunque no pertenezca al mundo artístico, tiene en su haber experiencias y conocimientos previos con los que va a juzgar cada suceso escénico que acontezca. Lo que he tratado de demostrar es que sus

⁶⁶ *Ibid.*, p.31

concepciones del teatro únicamente pueden ser decodificadas por un público conocedor y entrenado. Sus propuestas son una especie de juego para disfrutar y probar conocimientos, donde aquel otro público quedará fuera, o al menos su entrada será limitada.

El performance igualmente genera respuestas encontradas entre los diversos espectadores. Por no poseer una fábula o historia clara, y por vivir dentro de un enunciado muy personal del artista, supera la percepción en favor de las formas de entendimiento directo⁶⁷. Esto trae consigo que encuentre muchos detractores como mismo le sucede al “otro teatro”.

Refiriéndome en mayor grado al Desmontaje de No ser Hamlet por ser la única de las obras que presencié vívidamente y siguiendo la técnica científica de observación me atrevo a firmar que el público de Ricardo Díaz se ubica dentro de una relativa homogeneidad. Es un público que presenta un conjunto de rasgos comunes que lo caracterizan- ocupación, profesión, escolaridad. Pero de cualquier manera sí creo legítima la existencia de otros públicos dispares y no sólo legítimos sino necesarios para fomentar una mayor riqueza cultural.

2.4. La actuación transformada en concepto. El factor accidente

Como sabemos el soporte fundamental de cualquier tipo de teatro y acciones plásticas es la presencia física. Quizás al pensar en el teatro pensamos en cuerpos travestidos, maquillados, disfrazados, creando un sin fin de asociaciones y sentidos tanto por los movimientos extracotidianos⁶⁸, como por las voces de los personaje y las caracterizaciones en general. Los cuerpos de los actores encierran memorias tanto colectivas- de la humanidad- como íntimas

⁶⁷ Pawlowski, Tadeusz. “El performance”. *Máscara*, No 17- 18, México, abril-junio, 1994.

⁶⁸ No me refiero a ningún concepto teatrológico específico, más bien hago alusión a una estética del movimiento que nos coloca dentro del marco de la teatralidad.

del propio artista, mismas que a partir del teatro fluyen y se dejan ver. El cuerpo, en este caso, se somete a una transformación, a una reaparición de identidades, es el travestismo quizás como la forma más evidente de mostrar el reciclaje, la renovación, los cambios. El proceso de representar un personaje en cualquier tipo de teatro es complejo y profundo pero ¿y en el “otro teatro”? ¿Se producirá un proceso similar? Teniendo en cuenta estas opiniones de Ricardo Díaz nos atrevemos a pensar que es un proceso más cercano a los principios de performatividad que de teatralidad⁶⁹:

Encontraremos en el resultado a un grupo que investiga, aunque no se descubra jamás. La pregunta que el espectador se hará constantemente es si el texto se está representando por los personajes o por los actores. Falsificación del discurso doble. ¿Cuándo representamos? ¿Cuándo ensayamos? ¿Cuándo soñamos? ¿Cuándo no hacemos nada? Confusión constante de planos. ¿Cuándo el significado equivale a su significante? Nunca. Ya es imposible (...) Más que actor me ha estado interesando mucho el término de “interventor”- el que interviene, en vez del que actúa⁷⁰

El término de interventor, en el trabajo actoral que propone Ricardo Díaz, se convierte en un suceso conceptual. Es decir, sus actores están convertidos en conceptos, funcionan como dispositivos de enunciado más que como situaciones escénicas. Y es precisamente en esos dispositivos de enunciado conceptual donde empieza a funcionar, desde una relación muy directa con el performance, la dramaturgia. En un sentido estricto el performance no es la representación de un actor que se esconde detrás de un personaje sino es la presentación de acciones significativas del artista- sujeto.

⁶⁹ Los artistas en el performance en el mayor de los casos no se esconden detrás de un personaje pues no se ubican en un plano representacional sino más bien “presentan” acciones, intervienen espacios para comunicarnos desde el propio artista. En el teatro, en su forma más tradicional, los actores hablan por voz de los personajes, elemento al que Ricardo se opone en sus obras. Por ello me atrevo a afirmar que el trabajo actoral que defiende se acerca más a lo preformativo.

⁷⁰ Entrevista realizada a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

El término performance en países como México ha sido conocido también por la palabra acción, “acción puede ser sustituido como acto”⁷¹ como “concentración” o como “intervención”. Se le separa de la terminología “representar” porque esta evoca relaciones miméticas que se interponen entre lo real y lo fingido. En cambio intervenir desde la acción omite el artificio y pugna por la autenticidad y la iniciativa. El interventor en el performance es un potencial de ejecutante directo, activo, que acarrea la posibilidad de desafío.

En el caso específico del *Veneno que Duerme* esto queda muy claro pues la intervención por parte de los actores en la obra es un pretexto para hacer una crítica evidentemente implícita a los circuitos de legitimación del arte. En el montaje se introduce como actor al crítico e investigador José Luis Barrios quien interviene las obras siendo él mismo, no como actor, sino como el crítico en la escena. Sin embargo al estar en un espacio representacional se convierte en el personaje de él mismo, en un desdoblamiento de su propia función como la mejor manera de subvertir el espacio de la crítica:

Ricardo me llama para intervenir en sus obras por varios aspectos. El primero porque teatralmente soy su alter ego en términos teatrales, es decir, el principio donde el director y el crítico se desdoblan en la escena. Segundo, ya a nivel estructural, porque es una especie como de representación de la representación. Se vuelve representable su representación como un elemento escénico que se vuelve elemento objetivo y externo al acontecimiento teatral. Es como la mejor manera de poner en escena la capacidad analítica que requiere su teatro volviendo escénico a quien analiza. Es como un juego de tres espejos, por un parte la puesta en escena donde se produce la distancia del crítico que mientras está en la escena es un reflejo del reflejo. Es una especie de ejercicio de autopercepción o autoracionalización del acontecimiento, una objetivación de la escena en la escena. En ese sentido es interesante porque es un juego muy inteligente lo que Ricardo propone. Mientras que a los actores les pide una exactitud impresionante en sus movimientos y desplazamientos a mi me pide que más bien rompa esa exactitud de la escena, en varios términos. Uno, en el modo en que yo manejo el ritmo, no debe durar un tiempo específico, sino que el propio acontecimiento escénico me dice como debo intervenir las obras. Cuando yo intervengo en sus obras como

⁷¹ Taylor, Diana. “Hacia una definición de performance”. *Conjunto, revista de Teatro Latinoamericano*, No. 126, septiembre- diciembre, 2002, pp. 26-37.

quien soy el único marcaje que a mi Ricardo me hace es atender al ritmo de la escena para que mi intervención entre en el ritmo para apoyarlo o subvertirlo . Hay un nivel donde mi intervención no necesariamente tiene que ser teórica, no tiene que ser una reflexión teórica sobre lo que está pasando en escena, puede ser una intervención absolutamente espontánea, corporal.⁷²

Aquí nuevamente se acerca al referente cercano del performance pues se introduce el factor “accidente” que se manifiesta en una especie de juego con el azar, con la espacialidad, con el tiempo y la recepción por parte del público. Lo “accidental” tanto para el performance como para el “otro teatro” pone en crisis el carácter ficticio de la escenificación pues al decir de Richard Schechner⁷³ determina una actuación que no solo intenta representar la verdad, sino que trata de serlo. La actuación entonces se acerca a una especie de manifestación “verdadera” pues intenta vivir como lo no-planeado frente a experiencias reales.

Un ejemplo podría ser en el “otro teatro” el caso de *El veneno que duerme* donde José Luis-crítico y actor- va a subvertir el montaje a su antojo pues tiene las libertades para hacerlo. De esta manera puede generar dinámicas donde desequilibra tanto al actor, para quitar el tono esquemático y la inercia a la representación, como al público quien de repente puede conectarse o no, perderse o no, como en una situación constante de crisis. La presencia del crítico en la escena puede entenderse como un concepto de donador del factor de expectativa inmediata, tanto para el actor como para el resto de los elementos escénicos, y así buscar situaciones mucho más vitales que generaran funciones de gran espontaneidad.

Todo estos elementos actoralmente generaban cosas muy interesantes, por ejemplo, los actores había veces que se ponían furiosos porque los sacabas del marcaje que tenían, y entonces tener que generar la espontaneidad de la reacción les causaba muchísimo

⁷² Entrevista realizada a José Luis Barrios, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

⁷³ Schechner, Richard. “La vanguardia postmoderna”. *Máscara*, No. 17-18. México, 1994.

problema. Ese elemento volvía muy inestable el montaje. Una vez le dije a Ricardo: “ hoy voy a hacer una locura en el montaje” y le deconstruí toda la obra. Empecé en la escena a cambiar a los actores, les pedí diferentes posiciones y generé un caos verdaderamente alucinante frente al público. Lo que pasó fue que yo a la hora de empezar a deconstruir no mantuve el ritmo interno de la deconstrucción y se volvió como muy caótico todo y se hizo muy largo y volverlo a contener fue difícil pero fue una experiencia maravillosa, aunque fue la única vez que Ricardo estuvo furioso, pero furioso conmigo⁷⁴.

Cada una de estas relaciones se muestran como una especie de uso del poder del director y del crítico para poner en crisis la situación escénica. Circunstancias que no solo acontecieron en el montaje de *El Vuelo*, pues años más tarde se repetiría en los desmontajes y las versiones de *Hamlet*. Allí una vez más las reacciones de una parte del público e incluso de algunos de los propios actores también se traducirían en molestias.

Hay una especie de secuela muy grave, de frustración porque los actores están muy enojados conmigo, dicen que ya no estoy haciendo teatro, que qué demonios es eso, que pobre de ellos. Por esto tengo una broca muy fuerte con mis actores, corro a algunos, se van enfurecidos otros, un actor hasta se salió a mitad de la representación y no volvió. Pero como no había ninguna identificación y ninguno era Hamlet, pues ni un sólo actor era un personaje concretamente y al principio se molestaban muchísimo (...) A todo esto le llamábamos montaje y nos fuimos dando cuenta que estaba todo deconstruido...⁷⁵

La exploración del trabajo de Ricardo tiene como elemento de investigación clave la destitución del rol del actor. Destitución en tanto no hay identificación con el personaje para recuperar al sujeto real. Aboga por un “no actor” y un “no personaje”, deconstruye la relación entre ellos para destituirlos. De esta manera construye una relación para negar los roles y desde la persona, desde el sujeto real construir a ambos. Ese sería el factor de sorpresa

⁷⁴ Entrevista realizada Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

⁷⁵ *Ibid.*.

y el proceso de deconstrucción actoral. Por ello el *Desmontaje del No ser Hamlet* está inserto dentro un gran sentido de provocación

Los actores gritaban: “¡ya llegaron los actores!!!” Y no paraban de gritarlo después de media hora de empezado el espectáculo. Entonces qué estaba pasando, si los actores no habían llegado quiénes eran esos que hacía media hora estaban frente a nosotros. Algunos entraban y otros empezaban a martillar, o metían bicicletas en la representación, escaleras mecánicas y hacían un ruido enorme. Encima de todo ello comenzábamos a decir un texto que a mi me parece fundamental dentro de la lógica de la movilidad y es el texto de Pirro. Este texto invita también a la lógica teatral desde una especie de compresión de la tragedia, es como un tragedia comprimida y después viene alrededor suyo la reflexión de lo teatral y la presencia y la estancia del actor en el escenario.⁷⁶

De cualquier manera, yo quedé muy desilusionado con el trabajo de los actores. En todo el proceso de *No ser Hamlet*, empecé a percibir que en la educación de ellos como en la mía quedan esos desquicios de textualidades y corporalidades pasadas, como esos deseos muy viejos de ser el “actor” que representa en la escena una historia y dice un texto bonito. Para mí lidiar con eso ha sido muy desgastante y molesto.

El desmontaje que hicimos en el CITRU era muy interesante, el grupo estaba muy bien dispuesto, eran actores con muchas ganas de trabajar pero la resistencia real, concreta, era la misma. Y no solo enfrente el problema de los actores que no comprenden este tipo de teatralidad sino que es el mismo conflicto frente el público. Es muy complicado porque los dos polos quieren un personaje. Mis actores todo el tiempo mantuvieron la ilusión de representar un personaje, yo por mi parte les exigí parámetros de acciones para los cuales ellos no estaban preparados. Confiaba en una ingenuamente que ellos se volverían conscientes de mis necesidades. Mi tonta ilusión consistía en que ellos, tanto público como actores reaccionarían, pero lo cierto fue que ni unos ni otros están en capacidad de reaccionar.⁷⁷

La fuerza del performance radica, entre otros aspectos, en el uso que los artistas le dan a su propio cuerpo. A través de estrategias escénicas y visuales se busca abolir el significado para así reexaminar el potencial receptivo y jugar con sus referentes. Este impulso por deconstruir ideas, imágenes y significados desde la “acción” se convierte en un enunciado legitimador de una diferencia necesaria. La deconstrucción actoral es uno de los medios más

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, febrero, 2004.

propositivos dentro de estas formas de arte que se dedican en mayor grado a subvertir los estereotipos.

2.5. Espacialidad, temporalidad y la recepción por parte del público:

Una vez un crítico teatral me dijo que yo más que escenografía lo que hacía era intervenir los espacios, para mí esto se relacionó mucho con las instalaciones y los conceptos preformativos.⁷⁸

Precisamente uno de los desafíos constantes en la obra de Ricardo Díaz es la búsqueda por encontrar dónde se ubica ese espacio intermedio entre el espectáculo teatral y la vida común de los espectadores. En la mayoría de sus puestas en escenas logra de alguna manera romper la cuarta pared que aleja al público del hecho escénico. Sus obras no necesariamente se ubican en edificios teatrales, más bien se poseionan de espacios alternativos vacíos de significados teatrales. Si comparáramos el espacio donde transcurren sus obras con el ideal de escenario que todos tenemos, salta a la vista la no existencia de elementos tradicionales como patas, telones, bambalinas, así como la estrechez o profundidad de algún recinto. Estas características, que podrían resultar un obstáculo para cualquier colectivo tradicionalista, aquí se transforma en una fuente de donde también emerge la magia teatral. Incluso sería difícil pensar en zonas estrictamente teatrales para representar sus obras, pues su concepción del teatro está hecha en el molde de esas dimensiones, de esas libertades espaciales. El juego con el espacio que propone Ricardo Díaz, es fundamental para activar la recepción del espectador. Frente a esta manera de hacer, en el público aumenta el grado de atención, de análisis individual, de participación, de duda.

⁷⁸ *Ibid.*

En el caso del *Vuelo Sobre el Océano* el montaje inicial fue en un salón de usos múltiples que estaba en el CNA. Su reposición ocupó el foro del Teatro Contemporáneo de Ludwig, un espacio donde estuvo mucho tiempo montado y que aparentemente era un teatro pero no. No se trataba del estilo de los foros italianos, sino era tan sólo una casa acondicionada para tales fines.

El espacio representacional se vuelve, en las propuestas de Ricardo Díaz, muy movable e ingenioso. Parte fundamental de los objetivos del *Vuelo* consistieron en mover al público, arremetiendo contra su estatismo, pues lo trasladaban de un lado a otro, con distintos ritmos pero y esto es muy importante, no se le forzaba, era sólo si estaban dispuestos porque hay públicos que no quieren participar. En el caso de este espectáculo habían momentos en que los espectadores podían intervenir si lo deseaban, podían objetar lo que se decía en la escena e incluso desarrollar sus propias tesis.⁷⁹

La imagen escénica, al desplazarse entre varios espacios de representación y por tanto afectar y provocar la recepción del público constantemente, trata de ubicarse en el límite de las relaciones formales escénicas y las performativas. En el performance, no así en el teatro, la idea y la experiencia frente al espectador va a ser más importante que el valor estético de la obra en sí misma. Los performanceros en su gran mayoría se retroalimentan de los aportes del público, mismo que está sometido a sus agresiones y provocaciones. En el *Desmontaje de No ser Hamlet* estas premisas viven aunque no en el sentido de agredir al espectador, pero sí en el de provocarlo e incorporarlo como un elemento participante. Ricardo buscará el límite de la imagen como movimiento, lo que se ha investigado en el cine como la lógica del Flaneur: el espectador se mueve y observa lo que alcanza a observar.

Lo que yo estaba buscando en el desmontaje era el accidente mismo de la imagen, para que el espectador se mueva camine y observe lo que se encuentra en el camino. A muchos espectadores les pareció como lo maravilloso y lo nunca visto y otros nos gritaban molestos

⁷⁹ Entrevista realizada a José Luis Barrios, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

porque ellos querían ver Hamlet y se salían enfurecidos, tiraban lo que podían, le gritaban a los actores. Lo que finalmente me pareció fundamental fue por ejemplo la opinión de una alumna que dijo que era muy bueno lo que pasaba, porque de repente quedaba cancelado todo el espectáculo (...) yo he movido al público de su asiento en varias obras anteriores al desmontaje pues lo que me importa es esa búsqueda en los procesos desde los cuales la acción se sucede en otros terrenos de percepción que no sea el de la butaca y la frontalidad que me parece ya están cansado en lo teatral. Mis intereses desde hace un tiempo están centrados en cómo modificar la percepción frontal y estática del espectador⁸⁰

En el Desmontaje el trabajo con los diversos espacios tuvo el valor de poner en crisis el sentido de creación de la imagen en el teatro. La estancia del público en el escenario, mediante el rompimiento de la cuarta pared, creó el propio espacio y la propia imagen. Esta última surgió entonces de la combinación entre lo que los actores propusieron y lo que los espectadores aceptaron y aportaron. La recepción del público fue el resultado no de una trama dramática sino de la relación corpórea que fomentó dicha propuesta escénica. Es decir, el trabajo de creación de imagen en el espacio que propuso Ricardo en el desmontaje colocó al público dentro del plano de la representación y lo volvió cómplice y hasta protagonista.

El performance de igual manera uno de los objetivos que se plantea es la intervención a espacios públicos para ubicarse como suceso que acontece en la vida cotidiana. De esta manera, desde su surgimiento, se coloca como un giro disciplinario que tiene la finalidad de abarcar espacios que excedan los límites artísticos y académicos. Es un medio que interviene en el mundo ampliando sus posibilidades y sus significados.

Desde esas premisas se coloca Ricardo para enfrentar la creación. Permítaseme hacer una breve descripción objetiva desde mi participación como espectadora en *El desmontaje de no ser Hamlet*:

⁸⁰ Entrevista Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, abril, 2004.

Desde mi llegada al recinto todo se muestra muy ambiguo, la obra parece que acontecerá en uno de los patios del CNA, al menos eso nos lo hace creer la disposición de un conjunto de bancos colocados en orden y la gran cantidad de espectadores distribuidos por todos lados, la mayoría estudiantes y jóvenes. El espacio no presenta ninguna aparente proyección teatral, nada de escenografía, ni de luces, ni de atmósfera artística. Creemos distinguir a los actores, no porque tengan un vestuario que los identifique sino porque son un pequeño grupo de personas que andan juntas, separadas del resto del público y porque en reiteradas ocasiones hablan con el director. Algunos de ellos montan bicicleta, hablan, se ríen como si fueran parte de los espectadores.

De repente, Ricardo Díaz toma un micrófono y nos da la bienvenida, nos anuncia básicamente que comenzará el desmontaje de un espectáculo ya desmontado. Al terminar, nos invita a pasar.

A partir de este momento el público se irá desplazando por distintos espacios. El espectador tratará de ir decodificando cada una de las pistas que se le muestran en el recorrido, pero son muy escasas. Los pocos objetos de utilería que se utilizan en el desmontaje, una bicicleta, libros, escaleras, sillas, tienen una función utilitaria y no referencial. A nivel espacial y de objetos en la escena no hay muchos elementos que te permitan descubrir significados. Los signos pueden ser un vehículo para llegar a niveles sensoriales, las palabras, la música, los desplazamientos, la relación que se crean entre los espectadores caminantes, las expectativas y el discurso lúdico racionalmente tal vez no nos conduce a un entendimiento. Este es uno de los aciertos de la poética de Ricardo Díaz, desarrollar en el público una dimensión de recepción desde la sensorialidad y no desde los signos referenciales, miméticos y por tanto representativos.

De esta manera, el desmontaje nos hace entender el teatro desde una otra forma de recepción. Lo que acontece en el plano de la representación ahora es visto desde el movimiento y desde el no lugar⁸¹. Ya no únicamente el espectador recepcionará el teatro desde una mirada pasiva, ahora su movilidad y participación serán casi la misma que la del actor. Lo importante en este trabajo sobre el desplazamiento del espectador y la activación de su mirada es que va a mantener a todo el que asista en constante tensión y alerta, comprometiéndolo y haciéndolo partícipe. Al mismo tiempo los hace reflexionar no sólo sobre su desplazamiento, el que está obligado a realizar, sino sobre el desplazamiento de un tipo de teatro que abandona los esquemas tradicionales de lenguajes en el teatro para colocarse en la búsqueda constante de aspectos que deben ser interés de cualquier espacio creativo, la experimentación y la investigación.

En las propias palabras de Fernando de Toro, escenificar, ya sea por parte de una obra teatral o de un performance es fundamentalmente una puesta en espacio⁸². El espacio se privilegia porque determina el funcionamiento de las prácticas escénicas e incluso su producción de sentido, puesto que toda representación es construida desde una espacialidad concreta. En el traslado que sufre el espectador por varios set teatrales no hay una intención por dejarle saber dónde y cómo sucede el hecho escénico a niveles histórico- teatrales.

De igual manera que una obra performática, en casi ninguno de sus espectáculos hay una intención mediante los espacios, por hacerle saber al público dónde están o en que tiempo está sucediendo la acción. Desde que el espectador se enfrenta a estos montajes lo

⁸¹ No lugar, en tanto, no es el espacio teatral donde tradicionalmente se sucede la representación. Esta vez se prefiere el pasillo, el patio, los jardines de una escuela a los asientos y el escenario de cualquier teatro.

⁸² Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 19

acompañará un efecto de extrañamiento que no finalizará hasta su abandono del local. Ninguno de los acontecimientos escénicos remite a una referencialidad espacial o temporal concreta, más bien son acciones que marcan un lugar, pero no dónde este se manifiesta. El espacio entonces es otro de los recursos ambiguos que en ese sentido vuelven coherente el discurso metafórico de la poética de Ricardo Díaz. Hay una especie de indeterminación espacial, de lo no dicho, de lo ausente en ese marco práctico donde se colocan los actores. El espacio otro que Ricardo utiliza al estar liberado incluso de toda escenografía descriptiva o referencial omite cualquier temporalidad, cualquier contextualización. De esta manera el espectador se traslada a lo desconocido, a lo ambiguo. Sólo logrará una recepción total si su experiencia y sensibilidad puramente privadas le permiten captar alguna dimensión sensorial.

Cada una de estas obras no podrían ocurrir en espacios cerrados, por ello lo eliminamos y al hacerlo podemos volver potente el espacio como abstracción. Quien genera verdaderamente el espacio es el actor a partir de la circunstancia, y el público que participa, no así la descripción del espacio. Entonces tenemos la libertad de hacer con el espacio cosas más importantes, y es lo que dice Margules como en un sentido poético, probablemente el espacio ya no se configura exclusivamente en una descripción sino en un territorio de acción, y no únicamente un territorio de demostración de la anécdota sino en un territorio de potencia donde el espacio virtual se convierte en un espacio real que está pasando en la cabeza del espectador, una vez que pase en la imaginación del espectador se convierte en cuerpo, ese espacio está convenido, pero está aconteciendo. Aquí es donde yo veo la ventaja del acto⁸³

La desarticulación referencial en “el otro teatro”, por lo que se vuelven en momentos incoherentes tanto la dimensión temporal, como la dramaturgia y la propuesta escénica en general, es producto quizás de esa “omisión de la anécdota lógica”. La ausencia de una línea horizontal que guíe el discurso puede ser una trampa porque no sólo provoca una

⁸³ Entrevista Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

fragmentación estructural interesante, sino que se arriesga a provocar una dispersión en los significantes que podría aportar el espectador no especializado.

En ese mismo sentido, el performance al decir de Richard Shechner, abandona a la narrativa como su fundamento, porque esta se traduce solamente en acción. Cualquier suceso ficticio que genere ilusión para el performance dejaría de ser confiable.⁸⁴

Los montajes teatrales tradicionales que se alejan del performance se empeñan por una combinación de signos que se suceden a medida que transcurre la representación. Ese bombardeo constante de sistemas sígnicos ordenados, que pueden ser, espaciales, sonoros, visuales, etc, va a crear un lenguaje claramente definido para que el espectador no se pierda en el proceso de percepción⁸⁵. Partiendo de la obviedad de que el público es el fin último de todo el hecho escénico, el director tradicional estará obligado a crear un eje central para sostener la mayoría de las ideas y demás señales. Cualquier signo acontecido debe combinarse con el resto de los signos para convertir las obras en unidades donde coordinan todas las partes y así no provocar un caos en las mentes de los receptores.

En la mayor parte de las propuestas de Ricardo, por su cercanía con el performance, no hay necesidad de unificar la información para facilitarle la experiencia al público. Sus creaciones se identifican más bien por una complejidad sígnica ubicada detrás de cada atmósfera, de cada palabra, de cada espacialidad para que el espectador la ordene y la controle individualmente. Su teatralidad se alimenta de la imbricación de signos ocultos, a veces invisibles que juegan a no ser revelados. Por ello la recepción se complejiza para cualquier espectador no entrenado. Al mismo tiempo se convierte en un reto para el conocedor quien

⁸⁴ Richard Schechner, *Op. Cit.* p. 86.

⁸⁵ Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Serie: teoría y práctica del teatro. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Edición Berlín- París, 1996.

siempre estará a salvo motivado por buscar una dirección, un orden en los códigos comunes históricos, artístico y emotivos, sensoriales.

2.6. Relación con el cine. La Iluminación

La poética transfronteriza de Díaz además de su evidente cercanía con el performance tiene también otras confluencias artísticas como con el caso del séptimo arte. En su obra *El vuelo sobre el océano* la iluminación se dio a través de linternas para que los encuadres escenográficos jugaran con el elemento de la oscuridad. La iluminación la hacían los actores y casi no contaban con escenografía, más bien trabajan utilería porque se trataba de ir construyendo imágenes cinematográficas.

Como el fondo es oscuro y es casi una cámara negra solo hay una luz que ambienta todo el resto de la iluminación. Esta se maneja con linterna y entonces ¿qué es lo que estás haciendo? Pues encuadres cinematográficos, close up. El cambio de luces no son cambios de profundidades escénicas sino de situaciones escénicas, como un cambio en el plano de la significación. No tienes profundidad para ir generando narración, sino más bien, son cambios de planos, super interesante el montaje. Ahí por ejemplo, los actores todos traíamos una lámpara e iluminábamos de repente a nosotros mismos, que en eso Ricardo es un maestro, haciendo iluminación así es sensacional porque puede generar una atmósfera alucinante.⁸⁶

Las secuencias escénicas en las obras de Ricardo, en muchos momentos dejan de serlo para convertirse en fotografías creadas por la luz y los ambientes. Hay una construcción muy compleja no sólo en la lógica del “absurdo” del texto, sino en la del absurdo de la acción en la inmovilidad de la imagen. Es decir, hay soluciones dramáticas donde la acción se limita

⁸⁶ Entrevista a José Luis Barrios, por Mara Cecilia Vidal Fleites, .Marzo, 2004.

a una “toma fotográfica”, donde los cuerpos no son gestos sino poses. El cuerpo del actor para Ricardo es un mero signo.

Es un lío, el cuerpo está completo, pero no está completo: está fragmentado, pero dónde está fragmentado... desde luego no en la escena, sino en la imaginación y sobre todo en la risa... En fin, esto tiene que ver con una consecuencia necesaria de la idea del debilitamiento del objeto en la era industrial... como si la consecuencia necesaria de la conversión de la cosa en signos, necesariamente tuviera que reducir el sentido de la imagen a su soporte tecnológico: la fotografía, el cine, el video... Tiene que ver con la manera en que nosotros al ver una fotografía, una secuencia de video o cine estamos dando por un hecho que vemos lo real... Desde luego, el tono paródico de esta escena, asume el juego con los imaginarios y sobre todo con los formatos de percepción que, de una u otra manera, tenemos absolutamente integrados a nuestra “idea” de realidad.⁸⁷

Su propuesta estética se relaciona entonces con una construcción intelectual cercanísima al cine, porque en realidad Ricardo construye su teatro a partir de imágenes en movimiento. Podemos pensar en sus montajes en los planos secuencia, encuadres, planos generales como una construcción cinematográfica y al mismo tiempo teatral. Un travelling cinematográfico ¿cómo se podría llevar al teatro? Ricardo cuando mueve la escenografía manualmente a través de los actores como en cámara lenta está de alguna manera haciéndolo. Es la compleja intención de tratar de volver escénico lo mecánico de la cámara. Una luz en la escena ilumina sólo un rostro con el fondo muy oscuro: ahí se descubre un primer plano. Pero para nada hace intervenir las nuevas tecnologías o el cine en si mismo. Más bien tiene influencias de algunos directores como constantes importantes.

Angelopoulos desde luego, es un director que está detrás de su obra sobretodo por el sentido de atmosférico que le da a los acontecimientos. Otro director sería Las Von Trier creo que tiene una presencia impresionante, quizás no una influencia directa pero si un poco de cercanías con las búsquedas de este director . Antonioni, es decir si tiene esta especie de seguimiento del mundo del cine.⁸⁸

⁸⁷ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, Febrero, 2004.

⁸⁸ Entrevista a José Luis Barrios, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

Si en el cine se habla de un cine de duración Ricardo estaría intentado hacer un teatro de duración. Es decir de tiempo puro, no de narración sino de acontecimiento temporal puro, pero con recursos donde no juega el nivel psicológico de identificación con la situación ni el papel narrativo de identificación con la historia. Más bien su propuesta se esmera desde una sutileza compleja y atrevida en la construcción de marcajes conceptuales con los que abre los espacios para la irrupción de un acontecimiento no psicológica y no narrativo.

2.7. ¿El “otro teatro” postmoderno?

El “otro teatro” podría verse como un factor de desorden (orden) dentro de la gran explosión de estos años postmodernos o post postmodernos. Es un espacio de apertura para la reflexión, no importa el género, no importan las técnicas específicas. De pronto una galería de arte contemporáneo, el patio de una escuela de arte, una sala de ensayos se convierten en una experiencia de vida común, al alcance de todos, “aparentemente”. Lo que nos intenta contar el “otro teatro” desde un espacio de provocación cada vez más conciente es la posibilidad de deconstruir cualquier temporalidad y desmontarla desde la escenificación creando un espectáculo más cercano a la vida.

La negación postmoderna de las tendencias en estado puro Ricardo las asimila en el sentido de no concederle nada a nadie. Es decir niega cualquier forma teatral que concede el acto teatral como acontecimiento donde el director es el que manda y el actor es el esclavo y el público es pasivo. Desde su poética, Ricardo intenta abrir espacios relacionados de alguna manera como la tesis de Artaud de conectar el teatro con la vida⁸⁹. Así se coloca contra la idea del

⁸⁹ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Editorial Edhasa, Barcelona, 1980.

teatro como representación, del teatro como una especie de construcción a priori que define todo. En sus montajes- desmontajes la construcción escénica tiene sentido si podemos dar lugar a un acontecimiento que acerque el teatro con la vida al menos como propuesta estética. Pero a diferencia de Artaud la conexión con la vida se crea desde el caos y la crisis.

En contraposición con la tendencia narrativa postmoderna “hecha de nada”⁹⁰, que recupera al infinito la cotidianidad, orgullosa de su carácter artificioso y altamente improbable”⁹¹ la obra de Ricardo Díaz esta buscando reflexiones para problematizar ciertos registros del mundo contemporáneo. Hay un imaginario político y ético que lo hace indagar reiteradamente sobre lo que va aconteciendo a su alrededor, que digamos en términos generales la postmodernidad no se plantea. La postmodernidad que nos habla Burrilli por principio aceptaría la banalidad como un registro de su discurso y en Ricardo hay un principio más de melancolía, búsqueda y profundidad.

Sin embargo, si entendemos la postmodernidad como en el sentido de defragmentar, de deconstruir, de resignificar las cosas⁹² para enviar señales múltiples a los posibles espectadores pues me atrevería a afirmar que el “otro teatro” de fin de siglo, vive dentro de estos comportamientos, incluso que podría definirse como la postmodernidad llevada hasta sus últimas consecuencias. Sin embargo en el caso del “otro teatro” y de Ricardo como su exponente directo sus deconstrucciones significan una postura y una reflexión y una problematización sobre el mundo contemporáneo como compromiso ético.

⁹⁰ El crítico italiano Renato Burrilli, en su texto *Polivalencia y ambigüedad de lo postmoderno* defiende el carácter trivial de las manifestaciones postmodernas. En ese sentido opongo el trabajo de Ricardo Díaz.

⁹¹ Texto inédito del *Veneno que duerme*.

⁹² Como nos habla Andreas Huyssen en su texto “Guía del postmodernismo”. *Punto de vista*, num. 29, Buenos Aires, 1987.

Lo que me parece interesante de la postmodernidad es como se genera la vuelta a una visión presente. Lo que decía del performance antes, es que esto a veces se convierte en trampa y en justificación de estupideces, pero me parece que el intento por principio es básico. Es como ir deslindando progresivamente cuáles textos tiene capacidad de funcionar en la realidad y cuáles no, pero únicamente repito, desde el gritoneo moderno donde la vanguardia se dedica a gritonear que todos tiene la verdad y que el anterior está equivocado y el que sigue también. Sino a tratar de entrever cómo es que estas líneas textuales han generado relaciones corporales emotivas concretas.⁹³

El “otro teatro” tiene que ver con ciertas redefiniciones propias de la historiografía del teatro⁹⁴. Ya no se ubica dentro de divisiones tan inoperantes como las que aún a estas alturas especialistas quieren asignar. Me refiero por una parte a cierta división muy esquemática, muy rígida, inclusive ya académica entre el teatro experimental y este otro teatro consagrado o profesional. El teatro experimental, debo aclarar, es aquel que intenta buscar recursos y nuevas maneras de construcciones tanto dramáticas como escénicas. No es una categoría teatral en sí misma como muchas veces se quiere entender si no más bien una constante necesaria de cualquier tipo de teatro. La valoración teatrológica de la obra de Ricardo lejos de intentar ubicarla dentro de una tipología determinada debe partir de entenderla como un espacio para problematizar y resignificar un teatro digamos más dramaturgico versus un teatro más escénico. Es decir es una teatralidad híbrida por estar ubicada en ese espacio intermedio ya no solo de formas de artes colindantes conceptuales, sino por estar también en la frontera entre tipos diversos de teatralidad.

Finalmente a mi la postmodernidad me importa por su sentido de hibridación y como un muy saludable sentido de contaminación (...) Es un tiempo para desenmascarar todos los niveles desde los cuales las textualidades ya están cansadas y necesitan reactivarse.⁹⁵

⁹³ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

⁹⁴ Me refiero a una parte de la historiografía teatral que se ubica dentro de las fronteras y los espacios colindantes de las artes.

⁹⁵ Entrevista a Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

Ricardo está a la mitad entre la idea de cambiar e invertir la función de lo dramático y lo escénico convirtiendo lo escénico en un concepto y la textualidad en un recurso escénico. Su poética, como ya dijimos, muestra un cruce entre ambos elementos lo que supone un planteamiento distinto porque no hace un teatro de tramas estrictamente, hace sucesos escénicos donde lo importante no es la historia que se está contando sino los niveles de afectación que produce la relación entre un texto fragmentado y un trabajo escénico. Es decir, no es un teatro de narración, sino de acontecimiento temporal donde no juega el nivel psicológico de identificación con la situación, ni juega el papel narrativo de identificación de la historia. Es una especie de conceptualismo que abre los espacios para la irrupción de una afectación generalizadora tanto para el público, como para los mismos actores.

En la cultura postmoderna la obra de Ricardo se inserta justo como un modelo de escritura dramática y representacional. Esta no se basa en ninguna realidad externa concreta, más bien falsifica los referentes, los transforma. Lo que la poética de Ricardo ayuda a cambiar radicalmente en el teatro mexicano es el interés por no representar. Esto está muy al día en el presente teatral occidental pero en México tiene muy pocos precedentes.

El teatro postmoderno consiste fundamentalmente en simulaciones. De hecho, la mayoría de los textos tratados producen una “realidad” desde un falsificado, de un signo, esto es, de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos moralizantes de la realidad. En este sentido la cultura postmoderna, el teatro incluido, son signos que desean ser lo real por medio de la falsificación del signo.⁹⁶

No nos interesa aquí encerrar el teatro de Ricardo Díaz dentro de la condición postmoderna, pues su poética aboga por una libertad que a donde único nos remite es a un descentramiento sobre cualquier paradigma estético. Lo interesante es tomar las armas también des

⁹⁶ Fernando de Toro. *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. P.170.

uniformes y plurales de la postmodernidad para intentar comprender los rasgos preformativos y novedosos más sobresalientes del “otro teatro”.

2.8. Deconstrucción- reconstrucción, montajes-desmontajes:

Ejercicio imposible: reconstruir un espectáculo.
Propongo aquí, la reconstrucción de algunos fragmentos de un espectáculo viejo.
Fragilidad: memoria.
¿Cuál es el objeto de reconstruir un espectáculo?
¿Demostrar que existió? ¿Demostrar que puedo volver a representar?
¿Debo salir de este espacio? ¿Debo salir de este espacio y permitir que observen una engañosa reproducción, pasado...?
¿Recordar, reconstruir, detener el tiempo de la ficción para hacer explicaciones y demostraciones?
Fragilidad: construcciones de lenguaje.
Queremos mostrar nuestro proceso de reconstrucción, hacer memoria.
Nuestros cuerpos ocupan este espacio.
Ustedes me ven y oyen.
Esperan un suceso. No acontecerá.
Ocupamos este espacio. Convenimos un tiempo.
Empezamos la reconstrucción.⁹⁷

La “traición” de las obras clásicas por parte del “otro teatro”, desde sus inicios opta por una condición ligada a estrategias deconstructivas⁹⁸. Sus montajes-desmontajes buscan una ruptura en los lenguajes y en las lógicas teatrales pues no intentan encontrar un nuevo estatuto de representación sino más bien la condición antirepresentacional, del teatro.⁹⁹

⁹⁷ Fragmento de la dramaturgia de *El vuelo sobre el océano*. Adaptación de Ricardo Díaz sobre los textos de Bertolt Brecht: *El vuelo sobre el océano*, *Pieza didáctica de Baden-Baden* y *Terror y miserias del tercer Reich*.

⁹⁸ El concepto de deconstrucción lo uso de alguna manera en el sentido que le asigna Jacques Derridá, cuando se refiere a cierta crítica discursiva que pone en entredicho las jerarquizaciones afianzadas en el imaginario social. Sin embargo, aunque el concepto de deconstrucción fuera establecido originalmente por Jacques Derridá, el concepto Ricardo se lo asigna a una exploración teatral enfocada a destruir la simplificación en México del fenómeno teatral.

⁹⁹ La obra de Ricardo no intenta representar una historia en el sentido tradicional aristotélico de introducción, clímax y desenlace. No importan para él la trama lógica o representativa de una historia. Más bien opta por lo no representacional deconstruyendo cualquier suceso escénico ordenado.

La estrategia deconstructiva de Ricardo, en sus desmontajes propone la búsqueda de rompimientos teatrales cercano a los postulados aristotélicos- entendiendo una estructura de inicio, nudo, desenlace- Su obra podría colocarse mucho más empáticamente a las teorías del teatro de Artaud y los postulados del teatro de Brecht, mismas que en una primera etapa fueron dos tendencias absolutamente excluyentes¹⁰⁰. Para Ricardo el cuerpo es texto y este texto está lejano de los niveles de afección psicológica que el actor pueda manejar, o que la trama puede inducir en el espectador sino que se trata más de deconstruir para cancelar la condición de la representación a cambio de un sentido casi poético del acontecimiento. Es decir Ricardo lo que maneja es precisamente una “poética deconstruida del acontecimiento”¹⁰¹ en tanto rompe la condición de la representación para dar paso al acontecimiento, que no es azaroso como en el performance sino que muchas veces es inducido y previamente estudiado. En el performance el acontecimiento o la dramaturgia conlleva toda una espontaneidad en la escena o en la “no escena” o en la “no representación” apostando más por la condición del azar. En Ricardo el factor de accidente como ya vimos está presente pero también no es menos cierto que en sus deconstrucciones existen un importante sistema de exclusiones. Es decir, le pone un límite digamos a la lógica teatral, a la exactitud técnica del trabajo para que de esa exactitud surja precisamente la poética del acontecimiento- Un actor hace caminar, por ejemplo en el caso de *El veneno que duerme*, al público de una sala del museo a otra pero todo está marcado, calculado, nada es al azar, nada es gratuito aunque los sucesos externos del mundo cotidiano al estar presentes se vuelven una extensión, una prótesis de él¹⁰².

¹⁰⁰ La exploración que hace Artaud sobre esta lógica de un cuerpo sin órgano y el principio de distanciamiento o el teatro como discurso conceptual de Brecht, precisamente lo que construye es esta doble relación donde todo texto está en el cuerpo. Ver el primer capítulo donde me refiero a los autores.

¹⁰¹ Entrevista realizada a José Luis Barrios, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

¹⁰² Alcántara Mejías, José Ramón. “Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y el performance”. Conferencia para la el taller EITALC: Teatro Performance, Los Angeles, 2002.

El discurso de la deconstrucción que detenidamente trabaja en el Desmontaje de No ser Hamlet, es más bien una crítica y una revisión de conceptos y presupuestos fuertemente enraizados en los análisis teatrológicos y de puesta en escena. Es la mirada del otro que despedaza los arquetipos y las tradiciones preconcebidas. *Hamlet* se sintetiza en la duda de ser o no ser, *La Vida es Sueño* en el repetido discurso sobre el doble estado de representación de ensueño y vigilia, Brecht en su oposición al teatro aristotélico y por su teoría del Distanciamiento. Es decir, son fórmulas muy repetidas que piden a gritos fuerzas mayores capaces de cambiar significados arcaicos por otros más novedoso y genuinos.

Estos arquetipos vetustos ostentan una única representación respaldada por la tradición y la doxa. Ricardo desde su “otra mirada” trata de mostrar otra voz, otros discursos plurales oponiéndose como nos dice De Toro¹⁰³ al discurso de Lo Mismo. Hay una necesidad de no ser Lo Mismo en tanto no subordinarse a estructuras arcaicas dominantes.

La deconstrucción y experimentación teatral de las obras clásicas hacen de la poética de Ricardo un espacio diferenciador dentro de las artes escénicas mexicanas- mismas que en la gran mayoría se muestran como propuestas retóricas y muy enraizadas en la mimesis aristotélica. Su obra no se suma a Lo Mismo sino que se coloca desde los márgenes como una voz crítica y creadora. Sus deconstrucciones más bien son discursos antitotalizantes.¹⁰⁴

Al preguntarle que opinión le merece el teatro mexicano nos dijo:

Patético, penoso, autocomplaciente, mediocre, miedoso. Yo he observado un ciclo repetitivo dos o tres años de intento de depuración de lanzamiento de contemporización y

¹⁰³ Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p108

¹⁰⁴ Terminología que trabaja De Toro refiriéndose a un tipo de actitud que muchas veces se proyecta como discurso opositor de las grandes estructuras de dominio social. Toro, Fernando de, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999. p. 109.

entonces se le critica de: ay estos cosmopolitistas!!! etc, de términos parecidos hasta por qué no montan obras de autores nacionales deberían fomentar el teatro nacional, pero el teatro nacional en esos términos es una porquería y no significa que haya gente que no esté interesada, pero están aniquilados. Políticamente hablando la estructura teatral mexicana, lo habrás observado es muy extraña se ha vinculado con la institución del estado y sin imponerle ha tenido la capacidad de mutabilidad para volver ineficaces a los que están a punto de crear algo. Yo he visto montones de creadores que se han vuelto muy interesantes y que por saturación de trabajo ellos se pueden empezar a marear, que es lo que nos pasa a todos, nos mareamos porque creemos que lo podemos todo y perdemos la perspectiva. Es lo mismo que le pasa a un actor, un actor que ha trabajado mucho sobre una partitura y está en el momento de llegar algo importantísimo y le da miedo y se regresa a los clichés más aterradores de su enseñanza básica. Al director le pasa exactamente lo mismo, puede volver a los niveles más imbéciles de antes en su educación, pero entonces habría que preguntarse por qué se vuelve al original a lo mejor las textualidades que están imponiéndose o los modos de producción probablemente nos están imponiendo modos de ejecutar, de pensar... Lo que me gustaría revisar del teatro mexicano es esta tendencia cíclica si llega haber conciencia y necesidad de comunicación pero cada vez que sucede dura un poquito de tiempo y estos mismos creadores se vuelven funcionarios, o creadores oficiales por saturación extrema de trabajo y el impulso le dura solo dos o tres años y después le da otra vez por largo tiempo esquemas que si haz leído algo de la dramaturgia mexicana se repiten a niveles verdaderamente chistosos: otra vez la viejita que pobrecito de mi hijito.... y puede variar el discurso moral pero básicamente son problemas que si el hijo abandonaba la casa. Son esquemas de dramaturgias que derivan en todo, en esquemas de actuación, en metodologías de la pedagogía actoral y de dirección y de escenografía, si el esquema es tan pobre y es únicamente un teatro de autocompasión a mí eso es lo que me parece el teatro mexicano como el resto de las áreas de cultura son impresionantemente autocompasiva. Todo el tiempo es pobrecito, pobrecito: “a mí no me apoyan, pero si me apoyaran quizás lo intentaría”. Entonces cuando viene la parte contraria y alguien se atreve a decir esto los otros se confabulan para matarlo y no hay posibilidad que se levante, es un linchamiento medieval y le ha pasado a muchos creadores.¹⁰⁵

El performance se registra como un discurso que implícita o explícitamente trata de desconstruir desde la crítica a ciertas ideas e imágenes como esta que nos comenta Díaz dentro del teatro mexicano. Los artistas transfornterizos se adecuan a los principios de desconstrucción en cuanto cuestionan las oposiciones rígidas entre géneros o categorías establecidas. Ricardo a través de las estrategias del performance plasma en sus producciones

¹⁰⁵ Entrevista Ricardo Díaz, por Mara Cecilia Vidal Fleites, marzo, 2004.

escénicas cada una de estas inquietudes que le provoca el gremio teatral mexicano. Las identidades fluidas entre el performance y el “otro teatro” le posibilitan articular un discurso más crítico y libre pues son manifestaciones que viven dentro de marcos contestatarios. El teatro convencional por ejemplo no lo permitiría.

Por otro lado, la tendencia a deconstruir estereotipos y discursos de poder como hemos visto en el “otro teatro” no implica su total destrucción¹⁰⁶. Más bien tiende a diseminar sus esencias para crear puentes de comunicación como un diálogo transfronterizo. Decosntrucción en tanto, reconocimiento de transiciones múltiples en las identidades culturales.

El trabajo de Ricardo Díaz juega entre la decosntrucción y la crítica constructiva, entre la negación y la resistencia. Su obra no rechaza el concepto de teatralidad, más bien le agrega la posibilidad de que convivan simultáneamente con él, los más variados principios de performatividad.

¹⁰⁶ Estos temas los desarrolla en mayor medida el investigador Antonio Prieto en su texto: “Performance art transfronterizo: hacia la deconstrucción de las identidades”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*. Año 13. No. 25. Abril 1998.

CONCLUSIONES:

¿Cómo ver lo “otro” en el teatro y en las artes plásticas si su presencia pareciera estar opacada por la tradición, por lo “mismo”? ¿Cómo acceder a lo “otro” en el arte si su presencia se coloca como lo marginado, lo excluido? Incluso, ¿cómo decir que existe una identidad de lo “otro” si en sí mismo es un fenómeno irreverente, opuesto a cualquier catalogación o denominación?

Las posturas de una nueva epistemología, aquella que implica el pensamiento complejo¹, posibilita la apreciación e interpretación de los fenómenos artístico- culturales en una amplia red de relaciones superpuestas, cuyos propios planteamientos estéticos se definen en la complejidad. Así como no existe un paradigma de la simplicidad para abordar la realidad, tampoco existen hoy en día las manifestaciones artísticas que sólo pertenezcan por su exclusividad a un género puro. El paradigma del pensamiento complejo se debe precisamente a la necesidad de comprender una integración, en ocasiones fragmentada, de diversos lenguajes artísticos.

En la investigación que hasta aquí ha quedado expuesta pretendí responder al cuestionamiento que implica encontrarse en los bordes de las posibilidades expresivas de diversas manifestaciones artísticas: el performance y el “otro teatro”, representado en la obra de Ricardo Díaz. Se intentó con ello aportar a la historiografía plástica y teatral mexicana, la incorporación de estudios de expresiones artísticas interdisciplinarias en su propia concepción. La deconstrucción de esquemas y paradigmas estéticos que emplea como modo de desarrollo hace reaccionar a las nociones culturales existentes y las dejan ver desde simultáneas perspectivas. Así lo “otro” se enfrenta a lo que sabemos que ya existe, derrumba

¹ Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1997.

las fronteras disciplinarias y vuelve obsoletas las nociones de género. La importancia de los límites se fragmenta y se desvanece.

La escritura y la práctica teatral de Ricardo Díaz se inscribe como una sensibilidad actual que sacude las normas rígidas en un intento por borrar los bordes que dividen las disciplinas entre teatro y performance. Cabe aclarar que esta alteridad en los géneros, como vimos en el primer capítulo, no es nada nuevo, existió desde los antiguos discursos clásicos. Sin embargo, el aporte de Díaz radica no solo en el descentramiento de esos dos géneros tan definidos, sino también en la fragmentación de las más diversas temporalidades y espacios. Es decir su afán por “desordenar” tanto el pasado remoto como las formas más actuales de creación artística es lo que le permite alcanzar ese estado de “alteridad” y “caos” que vuelve tan relevante y genuino lo que he querido llamar como: “otro teatro”.

La poética de Ricardo Díaz, la podríamos caracterizar en varios aspectos: heredera de un pasado teatral marginado y de formas plásticas que arremeten contra los espacios tradicionales establecidos; bebe de ambos campos pero los deconstruye a su antojo. Además, la interdisciplina constituye en ella el ambiente propicio para mostrarse como una nueva alternativa y un nuevo lenguaje artístico. Por otra parte, su trabajo transfronterizo interviene los espacios públicos desarticulando las fosilizadas diferenciaciones entre artista y público, adentro y afuera del escenario. Su ficción intenta confundirse con la realidad y el edificio teatral se abre por ejemplo a un patio donde cabe todo el público que pase y quiera detenerse.

He intentado componer, mediante estos dos capítulos, un espacio de reflexión a manera de saldar una deuda con los estudios teatrales y performáticos en la Ciudad de México, pues

como ya he dicho en términos generales no existen suficientes investigaciones sobre la convergencia del teatro y el performance en una práctica concreta y viva.

Considero que la poética de transfronteriza de Díaz ha adquirido la solidez necesaria tanto en sus deconstrucciones dramáticas, como en sus puestas en escena performáticas, posibilitando un tipo distinto de diálogo crítico y reflexivo, ineludible. Su “otro teatro” propone una voz desde los márgenes, para hablarle a unos cuantos espectadores interesados, sobre la pluralidad discursiva que en estos momentos hace rejuvenecer a la tradición.

La complejidad esencial de un fenómeno como el del “otro teatro” ha quedado al descubierto. Sistematizar la labor procesual de un director teatral contemporáneo desde mi enorme carga subjetiva es sumamente arriesgado. De cualquier manera he tratado de deslindar los aspectos para mi más relevantes de dicha poética, haciendo hincapié en la relación constante que se establece entre dos géneros artísticos convergentes.

Es en el rescate de los desafíos permanentes de la obra de Ricardo Díaz, es donde coloco el aporte de mis escritos con sus altos y sus bajos. Su teatralidad bifacética, entre otros aspectos, es la que le permite transgredir y alcanzar los más variados niveles de significación. No mimetismo, intervenciones en la realidad, alteridad, deconstrucción, subversión de las normas, interdisciplinaria, serán las constantes del “otro teatro” para transformar de alguna manera nuestra personal visión hacia el arte más actual en la Ciudad de México.

BIBLIOGRAFÍA.

Alcántara Mejías, José Ramón. “Articulaciones protésicas en la frontera del teatro y el performance”. Conferencia para la el taller EITALC: Teatro Performance, Los Angeles, 2002.

Alcázar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna*, INBA, México, 1998.

Alvarado Chaparro, Dulce María, *Performance en México: Historia y Desarrollo*. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 2000.

Artaud, Antonin “La búsqueda de la fecalidad”, *Revista de Arte Sonoro*. Universidad de Castilla- la Mancha, mayo, 1998.

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*. Instituto del Libro, La Habana, 1969.

Arte acción. Ciclo de mesas redondas y exposición de fotografía de acciones. Compilación y edición Andrea Ferreira. México, 2000.

Baty, G y R. Chavance. *El arte teatral*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, México, 1951.

Benítez Dueñas, Issa María. *Arte no objetual y reconstrucción documental. Perspectiva teórica*. Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 1997.

Boiadzhiev, G. N; Dzhivelegov, A y Ignatov. *Historia de teatro europeo*. Arte y Literatura, La Habana, 1976.

Bravo Castillo, Juan. “Los antecedentes del teatro del absurdo”, publicada en la compilación: *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Coordinadores Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2000.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid, 1989.

Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Porrúa, México, 1965.

Christopher, Innes. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Christopher, Innes. *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Con el cuerpo por delante, 47882 minutos de performance. Ex Teresa Arte Actual, México, 2000.

De Micheli, Mario; *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1983.

De Toro, Fernando, *Intersecciones: Ensayos sobre teatro; semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post-modernidad, feminismo, post-colonialidad*. Iberoamericana, Madrid, 1999.

De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Editorial Galerna. Argentina 1987.

El veneno que duerme. Texto inédito de Ricardo Díaz sobre el espectáculo del mismo nombre, versión de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca.

El vuelo sobre el océano. Texto inédito de Ricardo Díaz sobre los textos de Bertolt Brecht: Pieza didáctica de Baden-Baden y Terror y miserias del tercer Reich.

Goldberg, Rose Lee. *Performance art From futurism to the present*. London: Thames & Hudson. 1979.

Gómez Peña, Guillermo. *El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano*. Selección e Introducción de Josefina Alcázar, Océano, México, 2002.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. Irlema Chiampi. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica, México, 1964.

Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Ediciones AKAL, S.A, Madrid, 1997.

Mayer, Mónica. *Una década y pico: textos de performance*, Ediciones al vapor. México, 2001.

Morales Peco, Montserrat. “Aspectos vanguardista del teatro de Jean Cocteau”, en *La estética de la trasgresión. Revisiones críticas del teatro de vanguardia*, Coordinadores Ballesteros González, Antonio y Vilvandre de Sousa. Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Cuenca, 2000.

Morin, Edgar. *Introducción al pensamiento complejo*. Edición española a cargo de Marcelo Pakman, Barcelona, 1995.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Tecnos, Madrid, 1998.

Nietzsche, Friedrich. *Estética y teoría de las artes*. Tecnos, Madrid, 2001.

Performance en el archivo de Pinto mi Raya. Investigación y selección Mónica Mayer y Víctor Lerma. Pinto mi raya, México, 2003.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I*. S. XII, México, 1995.

Souriau, Etienne. *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1965.

Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Serie: teoría y práctica del teatro.

Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Edición Berlín-Paris, 1996.

HEMEROGRAFÍA.

Barilli, Renato. “Polivalencia y ambigüedad del postmoderno” .*Revista Criterios*, N 32, La Habana, 1994.

Diana Taylor, “Hacia una definición de performance”, en *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, No. 126, septiembre- diciembre, 2002.

Huysen, Andreas. “Guía del postmodernismo”. *Punto de vista*, num. 29, Buenos Aires, 1987.

Krysinski, Wladimir, “La manipulación referencial en el drama moderno”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. No. 12. Universidad de California, 1989.

Pawlowski, Tadeusz. “El performance”. *Máscara*, No 17-18, México, 1994.

Prieto Stambaugh, Antonio. "Pánico, performance y política: Cuatro décadas de acción no - objetual en México". *Revista Conjunto* No. 121, abril-junio, 2001.

Prieto Stambaugh, Antonio. "Performance Art Transfronterizo: hacia la deconstrucción de las identidades". *Gestos : Teoría y Práctica del teatro Hispánico*. Año 13, No. 25, abril, 1998.

Schechner, Richard. "La vanguardia postmoderna". *Máscara*, No. 17-18. México, 1994.

Shechner, Richard. "¿Qué es el performance?" Fragmentos del segundo capítulo del libro *Performance Studies, An Introduction*. Publicado en *Tablas. La revista cubana de artes escénicas*. Vol. LXXI, enero-abril, 2003.

ANEXOS I: CURRÍCULO DE RICARDO DÍAZ:

Director teatral y dramaturgo. Estudios en actuación por la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes. Entre 1990 y 1994 vive en Yugoslavia donde estudia dirección en la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Sarajevo (Teatro, cine, t.v. y radio) trabaja en el Teatro Nacional de Subotica, KPGT, actuando en diversas puestas en escena dirigido por Ljubiša Ristic y algunos de los más importantes directores yugoslavos. Dirige a su vez la investigación con actores sobre espacios abiertos y cerrados para la presentación de La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca dentro del YU FEST "Zlatna doba" (Siglo de Oro) en el Teatro Nacional Subotica, KPGT. A partir de 1996 estrena en México varios espectáculos: Uno de ellos y Stabat mater. En 2000 recibe el apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA por su adaptación y dirección de El veneno que duerme basado en La vida es sueño de Pedro Calderón de la Barca, presentado en el Centro de la Imagen en noviembre de ese año. En octubre de 2001 estrena en el Foro de Teatro Contemporáneo El vuelo sobre el océano, adaptación y dirección de los textos de Brecht El vuelo sobre el océano, Pieza didáctica de Baden Baden y Terror y miserias del tercer Reich. En julio del 2002 estrena No ser Hamlet, en versión propia del texto shakesperiano, en el museo de Arte contemporáneo Carrillo Gil de la ciudad de México; espectáculo que fue presentado en el Festival Internacional de Teatro de Los Angeles 2002. Ricardo Díaz es docente en varias universidades y escuelas de teatro en México, como la Universidad Iberoamericana, la Universidad del Claustro de Sor Juana y el Foro de Teatro Contemporáneo.

ANEXOS II: DESMONTAJE DE NO SER HAMLET

Los actores

- Señores, bienvenidos a escena.
- Hamlet.
- Llegaron los actores.
- Los mejores actores del mundo.
- Hamlet.
- Los mejores actores del mundo.
- En lo trágico, en lo cómico, lo histórico, lo pastoral.
- Lo cómico-pastoral, lo histórico-pastoral, lo trágico-histórico.
- Lo trágico-cómico-histórico-pastoral, la escena indivisible.
- El espacio vacío.
- El doblaje de caricaturas. El trance.
- El poema pornográfico.
- En sus manos, Séneca no se pone pesado, ni Plauto demasiado ligero.
- Para las obras que observan las leyes dramáticas o para aquellas de libre improvisación, esta gente es única.
- Ya están aquí los actores.

- Hamlet.
- Todo mundo se equivoca. No estoy loco. Sólo enloquecemos cuando sopla el aire.
- También puedo reconocer a una halcón de un judicial.
- Helmet..
- Escucha, y tú también, un oyente para cada oreja...
- Omlet.
- Llegaron los actores.
- Bienvenidos, bienvenidos todos.
- Hamlet.
- Maestros, sean todos bienvenidos.
- Manos a la obra, enseguida. Contra lo primero que caiga, como judiciales.
- Vamos, gustemos su calidad. Pronto, un trozo apasionado.
- ¿Qué trozo?
- Helmet.
- Hamlet.
- Había un parlamento que me gustaba sobre todos; la narración que hace Eneas a Dido, y sobretodo, la parte en que habla del asesinato de Príamo. Si es que todavía lo retiene tu

memoria, comienza en este verso: espera,
espera...

- Pirro, como fiera hircana...
- Señores, bienvenidos a escena.
- Llegaron los actores. Hamlet.
- Espera, espera...
- El rudo Pirro...
- Actor
- No, no es así. Empieza con Pirro. Hamlet actor.
- Eneas.
- Pirro feroz, cuyos sables, armas
negras, como su intento,
como la noche misma, esperaba
acurrucado en el corcel siniestro.
Ahora tiene su cuerpo negro, horrible,
marcado de un esmalte aún más funesto;
que de pies a cabeza, todo es gules;
horriblemente sucio de la sangre
de los padres, las madres y los hijos,
piel tostada, como corteza, por el fuego
de las ardientes calles, que así le prestan
una luz implacable y maldecida,
propicia a la vileza de sus crímenes.
Calcinado de cólera y de fuego,

de sangre coagulada embadurnado,
rojos los ojos como dos carbunclos,
este Pirro infernal, se lanza en busca
de Príamo el anciano.

- Sigue tú. Actor.
- Público.
- Por Dios, qué bien dicho; con sentido...
- Hamlet espera.
- Actor.
- Ahora Eneas.
- Pronto lo halla, asestando a los griegos leves
golpes

que no alcanzan a herirlos, pues
su vieja espada inerte, ya rebelde al brazo,
se queda donde cae, desoye el mando.

En lucha desigual, Pirro se arroja
sobre Príamo y, ciego por la furia
falla el golpe; más basta sólo el soplo
de su espada feroz

para que caiga el débil anciano por el suelo.

- Pausa.
- Miradas. Actor, primero a Hamlet, después,
Eneas a Dido.
- Al público, sin mirarlo.
- Como si se estremeciera ante ese golpe,

la Ilión, hasta entonces insensible,
inclina hacia su base las almenas
en llamas, y su estrépito espantoso
tanto prende de Pirro los oídos,
que ¡vean! su espada, que caía ya
sobre la cabeza encanecida
del venerable Príamo, más parece
que en el aire se queda suspendida.
Así, imagen pintada de un tirano
se muestra Pirro, y como indiferente
entre su voluntad y su labor,
no intenta nada.

Pero lo mismo que a menudo vemos

que poco antes de la tempestad
hay silencio en los cielos, y la masa
de densas nubes permanece inmóvil,
mudos los fuertes vientos temerarios
y el orbe entero que debajo yace
callado cual la muerte, y de improviso,
el espantoso trueno rasga el aire;
así, tras la pausa que hizo Pirro,
despierta la venganza nuevamente,
a viva acción le impulsa, y jamás
batieron los martillos de los cíclopes
la armadura de Marte, que fue forjada

para estar a prueba eternamente,
con menos compasión que en ese punto
el acero sangriento de Pirro
cae sobre Príamo.

Fortuna, puta voluble. Vete, vete.

Dioses todos ustedes, reunidos
en asamblea general, quítenle
su poder; destrocen de su rueda
las pinas y los radios; despéñenla
luego el redondo cubo cielo abajo,
hasta el infierno.

- Esto ya se pone aburrido.
- Cállate.
- ¿Quieres gemidos baratos?
- Eneas.
- Más ¿quién, quién viera correr de un lado para otro a la reina encubierta
- Hamlet, la escena encubierta.
- Es interesante eso de la escena encubierta.
- Más ¿quién, quién viera correr de un lado para otro a la reina encubierta,
descalza, amenazando sofocar
las llamas con sus llantos cegadores;
cubierta con un trapo la cabeza
en donde antes lucía la diadema,

y por vestido, sobre sus caderas

agotadas y lacias de alumbrar,

una manta tan sólo, arrebatada

en la sorpresa del terror;

- Hamlet es un actor que ahora mira a un actor,
que ahora es Eneas y que mira a Dido y al
público.

- ¿quién, digo, que tal hubiera visto,
con la lengua empapada en veneno se mofara
contra la majestad de la Fortuna
con palabras traidoras? Aun si entonces
la hubiesen visto allí los mismos dioses,
cuando pudo observar de que manera
en la violencia se gozaba Pirro,
destrozando los miembros de su esposo,
la súbita explosión que le naciera
de clamores –a menos que las cosas
de los mortales nada los conmuevan-
hubieran arrancado tiernas lágrimas
de los ardientes ojos de los cielos,
movido a piedad hasta a los dioses.

- Miren; se le cambió el color.

- Por favor, basta.

- Pronto les pediré actuar el resto.

- ¿Quieren cuidar de los actores? ¿Me oyen?

- Que se les trate bien, porque son, aunque no lo saben, compendio y breve crónica de su tiempo.
- Mas les valiera un mal epitafio que un mal juicio suyo en vida.
- Los trataremos como se merecen.
- Hombre, mucho mejor. Si le dieran a cada uno el trato que merece ¿quién se escaparía de ser azotado? Deben tratarlos conforme a su honor y dignidad; cuanto menos merezcan, mayor merito el de su generosidad.
- Tendremos función.
- Oye amigo, ¿pueden representar *Hamlet, príncipe de Dinamarca*?
- Sí.
- Pues lo haremos hoy. Si fuera necesario, ¿podrías agregarle unos textos que yo escribiría? ¿Es posible?
- Sí.
- Bien. Síguelos. Cuidado con burlarte de ellos.
- Bienvenidos.

Hécuba

Ficción: sueño de pasión

- Ahora estoy solo.

- ¿No es monstruoso que ese actor en ficción, sueño de pasión,
- pueda forzar el alma a capricho, que de su trabajo, desvanezca todo gesto exagerado, evite al máximo lágrimas en los ojos, aspecto descompuesto, voz quebrada, y ponga sus capacidades en plena función, vistiéndola a voluntad?
- Y todo por nada.
- ¿Por Hécuba? ¿Hécuba para él o él para Hécuba qué es para que así reaccione por ella?
- ¿Qué haría si tuviese los motivos, los impulsos de angustia, de pasión que tenemos cualquiera de nosotros?
- Inundaría la escena desgarrando los oídos del público con el furor de horribles parlamentos; volvería loco al culpable, pondría en confusión al ignorante y, sin duda, dejaría pasmadas las facultades de oír y ver.
- Y yo, torpe, canalla, estúpido, dormido entontecido, sin que mi propia causa me conmueva, y no sé qué decir; ni aun por un teatro en cuya hacienda y vida tan preciada la más perversa ruina se ha causado.
- ¿Soy un cobarde?

- ¿Hay quién que me diga que soy limitado, soberbio?
- ¿Quién me sacudirá la cabeza?
- ¿Quién me arrojará una verdad por la garganta?
Por favor, déjenla llegar hasta los pulmones.
- ¿No habrá quién lo haga?
- Tendría que soportarlo, pues obviamente perdí toda capacidad de amargura y de felicidad, nada me conmueve.
- Heredero de estas tablas, que tenga que descargar mi corazón con palabras, como una puta.
- Qué asco.
- Aviva ya cerebro.
- Oí contar que algunos al ver una representación -ardid preciso, riguroso de la escena- se sintieron, tan sacudidos que reaccionaron de inmediato;
- Una pregunta, aun sin lengua, puede llegar a hablar como un órgano milagroso.
- Lo intentaré. Estos actores representaran alguna escena.
- Observaré sus gestos, sondeando hasta el rincón más hondo y más sensible; si se inmutan ya sé lo que he de hacer.

- Tomo un lugar entre ustedes, vuelvo a hacerme el loco.
- El drama es una trampa,
- donde, la conciencia engañada queda apresada.

Instrucciones a los actores

Al público. Lee el director del espectáculo.

- Por favor, hablen como lo descubrimos en ensayos. No es necesario que finjan frente a los espectadores.
- Dejen que la reacción suceda. Confíen en su trabajo
- Si gritan, les digo que lo hace mejor un vendedor de esquina.
- Dignidad; podría decir, cuando entren al flujo de pasión, emoción, aprendan a emplear una templanza que pueda darle suavidad. Diría el maestro Margules, contención, profundidad, imaginación.
- Me lastima profundamente oír a un escandaloso con disfraz empujar una pasión; le rompe los oídos a los valientes espectadores que se arriesgaron a venir a la función; también es cierto, por desgracia, que hay público incapaz

de comprender nada diferente a gemidos que simulan intensidad.

- Dice Shakespeare: se le debería azotar por exagerar la violencia. Ellos dirían algo vago en su defensa: la verdad de la pasión, la vida, el compromiso, el arte o la conciencia.
- Evítenlo.
- Tampoco sean complacientes,
- No sean tibios, dejen que su necesidad los guíe.
- Ajusten la acción a la palabra y la palabra a la acción, cuidando de no exagerar los límites que modelan la propia acción.
- De lo contrario, nos apartamos de uno de los fines del arte escénico: colocar por encima de cada tiempo un espejo, quiero decir, -si pudiéramos.
- El espejo siempre cumple su función. Muestra a un desconocido.
- Yo dudo siempre de quién no conozco. Yo no te conozco.
- Siempre dudo. Dudo siempre.
- ¿Quién es? ¿Qué hace ahí? ¿Por qué me mira?
- Espejo, actor, ficción, escena enséñenle a cada tiempo su cuerpo, su edad. Si su figura es

virtuosa, que la vea. Si no, que su imagen lo humille.

- Imagen. ¿De qué está hecha? ¿Es de diferente materia que la Realidad?
- ¿Qué hay detrás de la imagen?
- ¿Lo que está detrás de la imagen es de diferente materia?
- ¿Que mundos refleja? ¿Esta materialidad es su pretexto?
- La imagen. ¿De qué estás hecha, ficción?
- ¿Eres solo lo que reflejas, reflejo? ¿Soy valiente para ver?
- ¿Mientes espejo? ¿Miento yo?
- ¿Soy yo quién se evade?
- Si el espejo está bien hecho cumple su función.
- No es un sueño. Imagen ficción.
- La ficción miente sueños.
- Magníficos sueños.
- ¿Qué consistencia tiene la realidad?
- Elaboramos espejos, los ponemos frente a otros.
- Los necesitan ¿O es nuestra ilusión, ficción?
- ¿Y ellos? ¿Qué hacen aquí? ¿Están aquí?
- Yo no sé la respuesta.

- Todo esto, recargado o deficiente, por más que pueda hacer reír a los ignorantes, afligirá a los sensatos.
- Actores.
- Hay a quienes he visto actuar, y fueron muy elogiados. Puedo decir sin faltarles al respeto, que sin tener siquiera figura de humanos, se pavoneaban y vociferaban de tal manera, que ya aburrido, dolido, imaginé que algunos aprendices de la Naturaleza, obligados a fabricar hombres por un mal salario, no los hicieron bien. Así de abominable era su representación de la humanidad.
- Corríjanlo.
- Vayan a prepararse.
- Ustedes ¿Quieren ayudarles a que se aviven?

Aparición

espectro-fantasía-imagen-personaje

- Me pidieron que viniera
- ¿Hoy también ?
 - ¿Qué debe ocurrir?
- Dicen que es nuestra fantasía y que no van a creer nada. Aunque ya fuimos testigos varias veces.

- Algo sucederá.
 - Pero nunca sabemos qué.
- A nuestros ojos.
- Les pedimos que vinieran. Si vuelve podrán creernos.
- No aparecerá.
- No aparecerá.
- Silencio. Mira, vuelve. Es el mismo lugar.
 - ¿Debemos hacer algo?
- Háblale tú que tienes estudios.
 - ¿Hablar?
- Sí, querrá que le hablen.
- Pregúntale tú.
- ¿Quién eres? ¿Qué eres?
- ¿Por qué vienes a imponerte en esta hora?
- Responde. Habla.
 - Es delirio.
- Mira. Se aleja.
- Detente. Habla, habla, te lo exijo.
- Se fue.
- No te contestará.
- ¿Y ahora qué?
- ¿Estás temblando?
- Está pálido.
- ¿No les parece algo más que fantasía?

- ¿Qué opinas?
- Te digo: no lo creería sin la cierta y sensible convicción que me entregan estos ojos.
- ¿A que determinado punto, puedo, debo dirigir mi pensamiento?
- No sé.
- Según el lógico sentir de mi entender, esto pronostica una extraña situación.
- Muy bien, vamos a sentarnos y que alguien me explique...
- Silencio.
- Regresa.
- Aunque me vuelva loco le saldré al encuentro.
- Detente ya, ilusión.
- Detente ya, ilusión.
- ¿Eres capaz de emitir sonido?
- ¿Usas la voz?
- Háblame.
 - ¿A qué le hablas?
- Si alguna cosa se ha de hacer, si sabes del destino que nos espera, y tu feliz presencia lo puede evitar... Dilo.
- Detente, habla. Tú ciérrale el paso.
- Me dejo caer sobre él.
- Le pego...

- Si no quiere detenerse, hazlo.
- Aquí está.
 - ¿Aquí está?
- Aquí está.
- Se marchó.
 - Nada.
 - Efímero.
- Hacemos mal. No podemos imponernos con violencia. Si es invulnerable como el aire, nuestros golpes son vanos.
- Burla maligna.
- El aire. Muerde con furia. Hace frío.
- Es un aire que corta, penetra.
- Mira, regresa.
- Llegas aquí, forma. Eres tan incitante que te hablaré... Responde. No dejes que estalle en la ignorancia. Di. ¿Qué significa? Tú, ya muerto, vuelves en tu vestuario haciendo de este tiempo lo inusual.
- Sus palabras no significan nada, y sin embargo la forma inconexa en que las usa, mueve a quien escucha a deducciones, conjeturas. Amañando las palabras, aunque torpemente, quiere ajustarlas a sus pensamientos.

- Y es que unidas frases, guiños y ademanes, pueden hacer pensar que tal vez encierren alguna idea, quizá nada concreta, seguramente muy infortunada.
- ¿Quieren decirme dónde quedó la hermosa escena?
- Sabemos lo que somos, pero no lo que podemos ser.
- ¿Desde cuándo está así?
- Espejo refleja.
- Hay que tener paciencia.
- No puedo dejar de llorar al pensar que lo echaran allí, en la tierra fría.
- Buenas noches.
- Buenas noches
- Buenas noches
- Buenas noches
- Es el veneno del pesar profundo, todo viene de la muerte.
 - ¿Qué ha muerto?
- ¿Qué bien le queda ese estribillo?
- Silencio. ¿Qué rumor es ese?
 - ¿Que ha muerto?
- ¿Y nosotros?

- ¿De verdad creemos ser víctimas de la Naturaleza?
- Sentimos nuestro ser conmovido de tal forma, por formas que provocan pensamientos y emociones que traspasan los límites de...
 - ¿Debemos conmovernos?
 - ¿Para qué?
 - ¿Por qué?
- ¿Qué debemos hacer?
 - ¿Estamos conmovidos?
 - ¿Por formas?
- Nos hace señas. Quiere que lo sigamos...
- Otra vez hace señas.
 - ¿En que va a parar?
- Yo lo sigo.
- ¿Y si te atrae -digamos- al mar?
- ¿O hacia la cumbre de un risco? ¿Y si toma otra forma que te prive de la razón y te lleve a la locura?
- Piénsalo; un espacio, por sí, solo, sin motivo hace nacer ideas en el cerebro de quien contempla.
- Contempla.
- Nos llama...
- Yo te sigo.

- Su imaginación los desespera.
- Vamos tras él.
 - ¿En que va a parar esto?
- Apesta.
 - ¿Podrido?
 - ¿Puede oler a podrido en el teatro?

Apariencias

- Tira ya ese vestuario de luto.
- Deja ya que tus ojos miren. ¿Sabes? Es común.
Lo que vive muere, cruza por la vida hacia la eternidad.
- Sí, es común.
- Entonces ¿por qué parece ser tan especial?
- ¿Parece?

No, no parece; es.

Yo no sé de apariencias.

No es el vestuario negro,

ni el acostumbrado y riguroso luto,

ni el suspiro inflado, ni el aliento sofocado, no;

tampoco el río que se descarga desde los ojos,

ni el semblante que me da un aire abatido,

junto a todas las demás formas, modos o

muestras de dolor que pudieran revelar lo que

siento.

En realidad, todo esto es apariencia.

Son actos que cualquiera puede fingir.

Lo que yo siento, rebasa cualquier presunción;

Todo lo demás, es cierto, son el vestuario y los adornos del dolor.

- Es muy hermoso, y es un buen elogio a tus sentimientos. Pero, debes saber que la muerte nos obliga a todos a perder. Sí, el superviviente está obligado a consagrar su dolor por algún tiempo; pero conservar el desconsuelo, así, obstinado, es proceder con terquedad impía, pesadumbre que es indigna de un hombre. Demuestra que hay una voluntad rebelde, un corazón nada fuerte, un espíritu impaciente y una inteligencia simple e inculta. Si ya sabemos que va a suceder y es tan común como lo más vulgar que pueda ofrecerse a los sentidos ¿por qué en tan obstinada oposición tienes que tomártelo tan a pecho? Desde el primer cadáver hasta aquel que pudiera haber muerto hoy, la expresión es siempre: Así ha de ser.
- Fin del diálogo.
- Lógica triunfante.
- Cuerpo sometido.

- Si esta carne, sólida, a veces, demasiado sólida pudiera fundirse, derretirse, disolverse, rocío...

Qué tediosas, vanas, me parecen las costumbres de este mundo.

Mundo, jardín sucio, sin escardar.

Sigue creciendo para ser simiente...

Apariciones exuberantes, groseras lo tienen poseído desde dentro.

Qué hayamos llegado a esto...

Tu nombre, fragilidad.

- Corazón mío, tente, cálmate.
- Nervios, no envejeczan de pronto, sosténganme firme.
- Borrará de la tabla de mi memoria todos los recuerdos triviales e inútiles; todas las sentencias de los libros,
- todas las formas, todas las pasadas impresiones que allí copiara un día la juventud junto a la observación.
- Mis notas, sí, será bueno que apunte: se puede sonreír y volver a sonreír aun siendo un miserable.
- Esta impresión vivirá en el libro del cerebro sin mezcla alguna de materia inferior.
- ¿Qué pasó? ¿Te dijo algo?

- Que no hay uno solo aquí que no sea un cabrón, hijo de puta.
- Para decirte algo así no hace falta una visión.
- Tienes razón.
- Creo oportuno que nos demos la mano y nos marchemos.
- Ustedes a donde los llamen sus asuntos o deseos y yo a rezar, tal vez.
- Esas palabras son absurdas.
- Hay algo más en cielo y tierra de lo que sueña tu filosofía.
- Vivimos tiempos desquiciados.
 - Maldita suerte, tener que insistir en la armonía.
- Les ruego a todos, si hasta el momento han tenido esta visión oculta...
 - Si la tuvieron.
- ...que la conserven todavía en silencio;
 - Consérvenla, son tiempos difíciles.
- ...y ante cualquier cosa que ocurra hoy, le otorguen su comprensión, no su lengua.
- No todo marcha bien.

- Hasta entonces, calma, que las viles acciones, aun ocultas bajo la mole de la tierra toda surgirán a los ojos de los hombres.

- Larga calma.

Vuelta

La escena

- ¿Qué estás leyendo, señor?
- ¿Qué lees, señor?
- Palabras, palabras, palabras.
- ¿Qué pasa?
- ¿Y de qué se trata?
- ¿Entre quién y quién?
- ¿Quién entre quién?
- Digo, qué pasa en lo que lees.
- Quiero decir, del asunto que lees.
- Digo del problema que estás leyendo.
- Quiero decir, de qué trata lo que lees.
- Señor, calumnias.
- El sátiro cornudo este, dice aquí que los viejos tienen barba gris, que sus rostros están arrugados, sus ojos gotean ámbar espeso, goma de ciruelo, falta de juicio en pleno, junto con una flacidez de nalgas
(junto con nalgas flácidas)

y nalgas flácidas,
y flacidez de nalgas,
lo que yo señor, creo absolutamente cierto,
(creo potente –poderosamente- cierto)
aunque no considero honesto (decente)
que se le diga así (registrarlo así)

porque usted mismo señor podría ser tan viejo como yo si pudiera ir hacia atrás,
como cangrejo.

- Aunque esto sea locura, hay método...
- ¿Quisiera salir del aire, señor?
- ¿Quisiera ir dónde no le de aire señor?
- ¿A mi tumba?
- Es verdad, ahí se está fuera del aire.
- Es verdad, ahí no da el aire.
- A veces son tan fértiles sus respuestas.
- Qué fértiles son sus respuestas.
- Frecuentemente, la locura felizmente acierta, lo que razón y salud no podrían prosperar.
- Felicidad que la locura acierta, que ni razón ni salud podrían tan prósperamente sacar de sí.
- Lo voy a dejar, de hecho, a buscar los medios – a concertar- el encuentro.
- Honorable señor, humildemente tomaré mi partida
- tomaré mi *salida de ti*;

- tomaré mi persona de tu compañía;
- dejaré tu compañía
- honorable señor, humildemente tomaré mi persona,
- dejaré tu compañía.
- Señor, no podrías pedir de mí otra cosa que con más gusto te deje tomar, llevar, salir. A excepción de mi vida, exceptuando mi vida, sin incluir mi vida.
- Que pases bien, señor.
- Que estés bien, señor.
- Hasta luego señor.
- Tediosos, tontos.
- Estos tontos, tediosos.
- tontos, tediosos todos.
- Estos tediosos, tontos añejos.

No ser

La trampa

- En el camino dejamos a unos actores;
- Les hemos hablado de ellos.
- Nos pareció que sintieron cierta alegría.
- Se les ha dado orden de actuar esta noche.
- Eso puede ser.
- Estimúlenlos, inclinen su ánimo a diversiones.
- Divisiones.

- Eso haremos. División.
- Esa calavera tuvo lengua y hubo un tiempo en que podía cantar...
- ¿No ser?
- ¿No ser?
- Morir...
- ...dormir; no más.
- Y por un sueño, decir que se termina el dolor, y los golpes naturales a los que la carne *viva* está sujeta.
- Fin deseable. Consumación que pediríamos rogando. A gritos.
- Morir, dormir.
- Dormir, tal vez, soñar.
- Aparición de lo imposible.
 - Tal vez.
- Aquí está el obstáculo.
 - Frontera: Trampa retórica.
 - Pausa.
 - Inicio.
- Imaginar que no habrá sueños después de la muerte,
- Pensar que no podremos recuperar el cuerpo.
- Esperar ante sí, uno mismo.
- Eso nos detiene.

- La vida es corta siempre.
- Quién querría cargar con los gemidos y sudores de una vida tediosa, sin la posibilidad de lo porvenir.
- Esperanza: Trazo parcial, imaginado siempre. Espacio borrado.
 - Camino hacia la muerte.
 - Pausa.
 - Voluntad perpleja.
- La conciencia nos hace cobardes.
- El matiz original de la resolución se desvanece bajo el tinte pálido de la idea.
- Las empresas de vigor y empeño, por esa consideración, tuercen su camino.
- Pierden nombre de acción.

No ser

Sueño de la muerte

- Interponte en la lucha con su alma que en los cuerpos más sensibles actúa la fantasía con mayor fuerza.
- Háblale.
- ¿Qué sientes?
- ¿Qué sientes tú? ¿Dejas tu mirada tendida en el vacío, y luego, con el aire incorpóreo así discurre?

- Desordenadamente se te asoma a los ojos el alma.
- ¿Adónde estás mirando?
- ¿A quién hablas así?
- ¿Tu no ves nada?
- Nada absolutamente; y sin embargo, todo cuanto aquí existe, sí lo veo.
- ¿No oíste nada?
- No; sólo a nosotros.
- Mira allí. Desaparece.
- Sólo es una invención de tu cerebro. En estas incorpóreas creaciones el delirio es muy diestro.
- Ah, el delirio.
- Mi pulso marca igual que el tuyo, y sigue el mismo saludable ritmo.
- No son locuras las que he dicho.
- Ponme a prueba; verás que repito todo, palabra por palabra por palabra, de eso escapa a brincos la locura.
- Quieres aliviarte con medicinas suaves, crees que no es tu envilecimiento lo que así te habla sino mi desvarío.

- Tal vez puedas cicatrizar la úlcera pero, por dentro, la hedionda podredumbre lo minará todo sin ser vista.
- Pienso nada.
- Bonita idea.
- ¿Cómo?
- Nada.
- Estás contento.
- ¿Quién, yo?
- Sí.
- Lo hago para divertirnos.
- ¿Qué puede hacer un hombre sino sentirse alegre?
- ¿Qué podemos hacer? ¿Parecer alegres?
- Mira cómo están contentos y la muerte les ronda.
- ¿Hay esperanza de que la memoria nos sobreviva?

Segunda vez

- Pirro feroz, cuyos sables,
armas negras, como su intento,
como la noche misma, esperaba
acurrucado en el corcel siniestro.
- Ahora tiene su cuerpo negro, horrible,

marcado de un esmalte aún más funesto;
que de pies a cabeza, todo es gules;
horriblemente sucio de la sangre
de los padres, las madres y los hijos,
tostada, como corteza, por el fuego
de las ardientes calles, que así le prestan
una luz implacable y maldecida,
propicia a la vileza de sus crímenes.

- Hay que provocar guerras o resignarse a caer al olvido.
- No comprendo por que vivo aún para decir: Esto está por hacer.

Vuelta escena

Calcinado de cólera y de fuego,
de sangre coagulada embadurnado,
rojos los ojos como dos carbunclos,
este Pirro infernal, se lanza en busca
de Príamo el anciano.

Leit motiv

- ¿Dónde está el espectáculo?
- ¿Qué es lo quisieras ver?
- Si acaso es algo que les cause un angustiado asombro, detengan su búsqueda.

- ¿Pueden representar *Hamlet, príncipe de Dinamarca*?
- Ya dijimos que sí.
- ¿De quién debemos recibir las gracias?