Orden de géneros y Teatro físico de Objetos: una lectura crítica de la trilogía *ANTES*, de la Compañía Cuerpoequipaje, a partir de una perspectiva de mundos posibles ficcionales[1]

Rocío C. Fernández (IIT UNA)

En la contemporaneidad, el concepto de arte es discutido. Lo que se discute son los parámetros tradicionales de representación que modifican las formas de recepción de la obra, es decir, los modos en que se asume un objeto artístico. La trilogía *ANTES* se encuadra en un tipo de arte que comienza a ser una actividad mental, una operación que desplaza al "objeto obra" de lo objetual a lo conceptual. Este desplazamiento es el que permite que los textos se vuelvan sobre sí mismos a través de procedimientos metateatrales y se tornen autorreflexivos. Si la subjetividad del dramaturgo suele dejarse entrever en las didascalias, en el caso de *África, sueño de un viaje olvidado* Tatiana Sandoval toma una posición y se ubica subjetivamente frente al mundo. Gracias a la Voz en off que al final inunda el espacio escénico, se posiciona también al espectador en el tiempo del relato. Pero más allá de lo autorreferencial se juega una parodia de esa conceptualización y un gesto rupturista en los personajes que se van corriendo asustados por el público. La mujer del violín se despierta luego, en una situación diferente y con otros personajes que también sufrieron sus propias transformaciones. Cada nuevo contexto viene a sugerir una mecánica en donde lo heterogéneo se conjuga con cada mutación. Ese entorno perfecto y de cuerpos reconocibles, se convierte en un lugar donde los cuerpos mutan sin una deformación en los cuerpos. No hay la deformidad del esperpento ni la deformidad de las atrocidades modernas, pero se advierte que eso es teatro y que realidad y ficción pueden fundirse:

> *VOZ EN OFF: (…) Ahora, ya no sabe si es ella la que duerme en el escenario de un teatro en el futuro o es otra la que actúa por ella.*

Si hay modernidad, se evidencia en una fusión con la tecnología donde se la utiliza para metaforizar sobre el relato de ensueño. El futuro es ahora el intercambio a partir de una lógica financiera, el cuerpo biológico deshumanizado y en fusión con lo sobrenatural. Se piensa aquí a partir de una mirada en donde no es conveniente concebir al arte separado de la política. Por eso es pertinente preguntarse, en los términos que Nicolás Bourriaud (Bourriaud en Rancière, 2005) propone si esta obra de arte vehiculiza algún tipo de encuentro y qué sucede en el "entre" entre el espectador y la pieza. Una respuesta posible es la elección de la directora de trabajar a partir de la imagen de África de su infancia donde puede mirar sobre sí misma y producir luego, una inversión de los roles entre el espectador/lector y la obra en sí. Inversión que obliga a preguntarse acerca de la propia existencia y el rol social que ocupa quien observa. Entendiendo a este "observar" en el sentido que Jacques Rancière (2005) explicita, como una acción en donde el espectador es un hacedor activo que participa críticamente de la obra: "observar" también es "estar".

Lo que comenzó con *Concierto para equipaje* como un "homenaje" a Tadeusz Kantor (1915-1990) a comienzos del año 2015, continuó con la posibilidad de darle vida a lo plástico y hablar en y desde los personajes y los objetos. Se rompió con la bidimensión de la imagen fotográfica de "Concierto marino" y se ingresó a una teatralidad física que promovió la realización de un marco de referencia más amplio que el autor y los objetos con los que él trabajaba. La obra pierde su valor objetual y se resignifica en tanto "mundo amueblado" (Umberto Eco, 2013) culturalmente. Las performers juegan con lo conocido –inicialmente las cajas- y lo expanden en las diferentes escenas hasta desintegrarlo. Pero ¿se puede ir más allá de lo materialmente aparente en un teatro con reminiscencias en Beckett o en Kantor? ¿Hasta qué punto las piezas dejan de ser un diálogo contemporáneo con esos autores y comienzan a ser un "homenaje" fuera de tiempo? Porque tanto Beckett como Kantor fueron una respuesta al dolor de la Segunda Guerra Mundial. ¿Se puede pensar que esas estéticas hoy responden a nuevos dolores? ¿O simplemente las imágenes escénicas condensan las huellas que dejaron esos autores pero a través de otros sentidos?

En el "presente post-utópico del arte", espacio y tiempo se singularizan a través del "régimen estético de las imágenes" (Jacques Rancière, 2005). Ese modo de pensamiento que el arte viene a proponer, en la trilogía es persuadido por una serie de imágenes sensibles que, coreográficamente, se suceden unas a otras. Lo coreográfico propone una secuencia, un ordenamiento que hace sistema en la relación mundo- escena. El mundo como la totalidad, como la unión del "amueblamiento" del mundo ficcional en relación a la escena, lo visible. Si la "división de lo sensible" (Rancière, 2005) puede ser entendida como el zoom de un espacio y un tiempo determinados, en estas obras, dicha división estaría dada por la sucesión de imágenes, - las que efectúan los cuerpos y las proyectadas en el espacio y reflejada en el escenario como la materialización onírica de un poema. Al mismo tiempo, no hay una completa encarnadura de los personajes sino cuerpos de mujeres corporizados que siempre terminan deviniendo en otra cosa. ¿Cuál es entonces el lugar social y político asignado para las mujeres en la obra? No hay una victimización. Luchan con una femineidad culturalmente aprehendida. Son dobles. Dos caras de lo mismo, sexualidad, maternidad, parto, gritos. Performers que luchan enfrentándose consigo mismas bajo la mirada, tal vez fresca, de un "ser niña" que quedó en el tiempo y debe recapitular sobre su propio camino para poder encontrarse. No son cuerpos corroídos, son cuerpos en permanente transformación. Y, en este sentido, hay una visión superadora en la que la mujer puede ser todo, incluso el ser sobrenatural que no es.

Las performers no son sólo "mujeres que actúan". Son mujeres que vienen a ocupar ese no-lugar "salvaje" oculto bajo las nuevas formas. No importa el rostro. La identidad "camuflada" está inserta en los cuerpos atravesados. Después salen de las cajas y descubren sus rostros. Se muestran, aunque sea sólo en sueños. Luego la casa se rebela y se sale del lugar estanco y atribuido culturalmente a las tareas domésticas: ningún objeto es utilizado en su función y la mujer no sólo sueña que es otra sino que se convierte en eso que sueña. Mientras *Concierto para equipaje* muestra cómo la realidad se ve reducida a las condiciones de producción capitalistas y la "mujer" termina siendo un packing más del marketing posmoderno, el viaje que emprende la mujer-violín va a la deriva al punto de no saber ya qué es realidad y que no. ¿Qué son cuatro mujeres adentro de cajas de embalaje al estilo kantoriano? El diccionario entiende por "embalaje":

> *Recipiente o envoltura que contiene productos de manera temporal principalmente para agrupar unidades de un producto pensando en su manipulación, transporte y almacenaje.*

La mujer es un objeto sin rostro cubierto por cartón en un no-lugar, como el espacio donde se conjuguen los valores que la autora milita, en la medida en que se reflexiona acerca de la existencia humana y se pone en escena a cuatro cajas "envolviendo" a mujeres y también en la medida en que un ritual muestra a dos mujeres "dobles" en lucha en el marco de una estructura donde no hay una visión clásica. Porque si bien es cierto que en "África, sueño de un viaje olvidado", se representa al mundo a través de la fábula onírica que recorre una niña, no es más fuerte lo que se cuenta que los procedimientos. Es decir, hasta el momento en el que se encuentra el proceso de la Trilogía, habría una preponderancia en lo procedimental o en mecanismo mismo de las piezas. Si en algún momento aparecieron textos de *La poética del espacio* de Gastón Bachelard, por ejemplo, fueron utilizados como disparadores de imágenes que reciclan una forma "otra" en la que ya no importa "lo nuevo" sino lo que es capaz de decir y hacer en términos poéticos. El discurso escénico adquiere su fuerza en la ruptura y en la deconstrucción de lo instaurado culturalmente en pos de lo actual.

¿Ya no hay otros lugares "reales" donde despertar, salvo la casa como un agujero negro, producto de un capitalismo salvaje, o la máquina de guerra que se avecina? Si el teatro ya no puede decir nada sobre el mundo, si supuestamente estaríamos transitando el "presente pos utópico del arte", donde el teatro ya habría perdido la ilusión de transformar la realidad porque es pedirle mucho ¿qué le queda entonces al arte? o ¿qué tipo de teatro se quiere alcanzar? Si ya no hay un lugar a dónde volver, hay que construir un nuevo espacio de referencia. Un espacio de fisura surreal, que pueda unir la ambivalencia de las cosas como una entidad que pueda unir al fin con el comienzo. Esa es la naturaleza de la Trilogía. El punto de vista sobre la realidad o mundo de referencia (Lubomír Doležel, 1999), es el mismo que existe entre anteojos con una lente que aumenta, que deforma o, como sucede en la posmodernidad, que están rotas y quebradas y permiten ver al mundo fragmentado.

José Sanchis Sinisterra (2012) explica que cuando se alarga la distancia entre el *mundo posible* y *el mundo real* - tal como sucede en las estéticas surrealistas-, algo se quiebra y la comunicabilidad del texto se ve resquebrajada. En este sentido, este análisis prefiere hablar de los múltiples sentidos que la metáfora le puede brindar a cualquier espectador. Los *mundos ficcionales* de la Trilogía presentan como carácter primordial a la propiedad de "autoconsistencia", el "despertar" en la casa dada vueltas es un rompimiento con congruencia. Su posibilidad dramática se ve afectada por la relación entre los elementos que componen el mundo ficcional y no tanto así por la distancia de algunos de esos elementos que irrumpen con el mundo "real", dejando intersticios como posibilidades que hay que completar. La mujer del violín despierta entre colchones vivientes y eso es factible. Otra propiedad del *mundo posible* que debe ser tenida en cuenta es la de "reversibilidad". Se trata de lo que la Trilogía como *mundo posible* puede decir respecto del mundo real. Paul Ricoeur (1982) lo explicó como "el poder de la ficción de redescribir la realidad", de "abrir y desplegar dimensiones nuevas" o como "rehacer la realidad". Estas tres piezas ponen de manifiesto un gesto político dado por la relación entre los pares adentro-afuera, identidad- alienación, exilio-

permanencia, realidad- apariencia que siempre permanece vigente. Estas relaciones son las que suplantan los modos habituales de accionar: un universo onírico y el cansancio de los cuerpos en un sitio con el único privilegio de soñar. En tercer lugar, Sinisterra menciona a la "reactividad" o capacidad del *mundo posible* de sugerir modificaciones sobre el mundo real. Se trataría de una propiedad en donde la visión del mundo de la Trilogía puede ser entendida como un texto materialmente superador: más allá de la ingenuidad del sueño hay una reflexión implícita sobre el lugar social de la mujer y el origen ancestral de la humanidad.

Hay que resaltar que el estatuto de los personajes se ve afectado, se nutre y es testigo de las diferentes rupturas estéticas a lo largo del tiempo. Porque las metamorfosis o los devenires que estos presentan a lo largo de de las tres piezas, responden a las diferentes corrientes y movimientos artísticos en todas las ramas. Se quiere lograr un efecto que no queda enteramente librado a las necesidades de la fábula o de la historización, sino que se intenta ir hacia la desconstrucción de lo real como una crítica o un gesto político en la superficie del texto escénico. Al mismo tiempo, las palabras alteradas en sonoridades, en pocos momentos claves, introducen un cuerpo que había estado ausente pero que viene a intentar liberarse en un galope de centáuride de modo salvaje, aunque el estallido no ocurra del todo y sólo se perciba en la potencialidad de su muerte.

La foto no es el paisaje

La foto no es el paisaje y no le hace honor a la naturaleza. El mundo material, tal como se conoce está más allá de lo meramente aparente. Porque, ¿dónde queda la experiencia del lugar desconocido? ¿Lo sensible del recorrido descubierto? ¿Las huellas, las marcas, las pisadas vívidas? En la Trilogía no hay un reflejo de la realidad como en el Realismo. De hecho suponer que el arte puede mostrar la realidad "tal cual es" ubicaría al espectador en un lugar ontológicamente improbable. Hay un intertextualidad sonora con Simón Díaz. Las cajas chiflan una tonada latinoamericana y se vuelve a escuchar antes de que los personajes corran asustados en África. Es una detención en el tiempo y en el ritmo de la escena, no es una interrupción porque se siguen sucediendo las imágenes. El tiempo se ralentiza. Esa "vuelta a ser" a lo más profundo de la tierra originaria, sumerge al espectador en su propia tierra. Una Latinoamérica por momentos olvidada, por momentos reconocida en un canto sin voz. La sonoridad trae consigo a la memoria de los pueblos libres y entra en la ambigüedad de la opacidad de las cajas. El mundo como una ficción, como un teatro, vuelve a aparecer. Se le advierte al espectador que esos cuerpos no son los cuerpos reales, que es la encarnadura de un proceso que sucede en lo materialmente concreto de las relaciones humanas. Los actores, el teatro o la ficción, no estarían a la altura de esta sensación que traspasa todas las fronteras vinculares. El espectador ahuyenta a los personajes:

> *VOZ EN OFF: "(…) ¿Se asustan de nosotros?".*

Con esa pregunta, el acto mismo de representar pone en juego el mecanismo sensible en el que se descubre la circularidad donde lo que terminó vuelve a recomenzar. Hay una invitación a la sorpresa, al devenir inminente. Esa es la "matrix" de la Trilogía, el barajar y dar de nuevo, la repetición en un sistema que subraya algunos aspectos y niega otros. Los personajes son delatados y ellos pueden mostrar la propia impostura: ¿fingen porque el mundo de referencia es demasiado potente? ¿No fingen? Ellos no representan, son el acto, el revés de la paradoja del teatro, de la convención. Me pregunto qué pasaría si, por ejemplo, Rita de *Penas sin importancia* de Griselda Gambaro, estableciera un diálogo con los personajes de Sandoval en vez de con lo de Chéjov. El paradigma de "verdad", de lo "sublime" ya no sería tal y se ingresaría al paradigma- sorpresa, con un mundo de referencia que deshace utopías, mundos imposibles en el mundo de referencia pero posibles y congruentes con el mundo de la obra.

Mundo de referencia y ficción parecieran ser dos mundos imposibles de conjugar. Cuando la mujer- violín se encuentra con los seres sobrenaturales cae dormida en el nido del origen, cuando los personajes se encuentran cara a cara con el público, huyen y desaparecen. ¿Qué son los objetos sino el fetiche inanimado de la mercancía a través de los cuales los cuerpos logran desobjetivizarlos? Los cuerpos, aquellos que logran establecer un diálogo con las luces de las nuevas tecnologías a las que los cuerpos comunes se ven persuadidos. En una sociedad en crisis, de transformaciones ineludibles y donde las relaciones sucumben al más mínimo esfuerzo, Cuerpoequipaje sostiene un colectivo de artistas multidisciplinarios prácticamente a través de la autogestión y el propio esfuerzo grupal. Si efectivamente es existe un presente pos utópico del arte, nos vemos obligados a pensar no sólo en la situación actual del arte, en general, sino en las condiciones de producción de los artistas que, esmerados en continuar creyendo que el arte es el mapa y el teatro el recorrido, continúan perpetuando conscientemente esas condiciones naturalizadas de explotación laboral. Si existe una transformación, que sea a partir de las políticas de estado y de los colectivos. Un colectivo de artistas no se inventa, se consolida en la acumulación de trabajo sostenido en el tiempo. Trabajo que se valoriza en correspondencia con la formación exhaustiva de esos artistas. Mientras tanto, el teatro y los hacedores teatristas seguirán, con amor, supliendo esas faltas. No hay revolución más revolucionaria que la que trae la poesía. No hay teatro más dicotómico que aquel que se "bastardiza" a sí mismo y se coloca, a propósito, en los bordes del abismo para conocer nuevos horizontes.

> *VOZ EN OFF: "Reconstrucción. Vuelvo por la huella de un viaje olvidado. Un sueño de infancia. Hoy en el insomnio vuelve ese recuerdo. La niña, por la tarde ha leído a Alicia en el país de las maravillas, luego se duerme escuchando el murmullo del humo, a sus padres, hablando de una revolución y de África. Palabras sobre el exilio o recuerdos que le trae la noche (…) ¡Son tantas las transformaciones! (…)"*

Las transformaciones, que devienen en una cosa y luego en otra y luego en otra como en un derrotero, tienen su desenlace en una vuelta a ser a la naturaleza. Se muestran los cuerpos fragmentados en las voces, en los "quiebres" del relato, en una mano que sale, en ojos desorbitados, en piernas dadas vueltas como cayendo por un pozo. Todas estas fragmentaciones son presentes "puros" y sin conexión aparente en el tiempo. La mujer del violín, asustada, finalmente enfrenta a una mujer pájaro en el "otro mundo" y luego se desvanece en ese encuentro. Pero, ¿Sabe donde está cuando despierta? ¿Habita el tiempo posmoderno? ¿Todo lo que vive en ese tiempo es real? ¿Es real lo que habita luego del sueño más allá de que los objetos se rebelan como en una segunda vida? Este tipo de obras posibilitan mayores interpretaciones del presente inmediato. Por un lado, se trata de pensar el avance circular de la historia donde el pasado vuelve a repetirse pero con elementos diferentes. Y el lenguaje, principio por demás estructurante u el origen de un señalamiento de cualquier mundo que se hace trizas en sonidos estetizados. Los sueños siempre se despliegan en otro lado. Por otra parte, para el arte son épocas de texturas más que de estructuras. La reconstrucción del pasado lucha con la fuerza del olvido. Los recuerdos se reconstruyen como se puede. En el camino se dejan detalles, referencias de algo anterior. Pero en el recuerdo siguen resonando dos palabras: "exilio" y "revolución".

BIBLIOGRAFÍA

Doležel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Trad. Félix Rodríguez González. Madrid: Arco/Libros.

Drucaroff, E. (2016). *Otro logos. Signos, política, discursos.* Buenos Aires: Edhasa.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas. El reparto de lo sensible.*Barcelona: Servei.

Sanchís Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

[1] Este texto es el resultado de un proceso de trabajo de tres años como performer e integrante de la Compañía cuerpoequipaje. Por otro lado, la investigación sobre *mundos posibles ficcionales* cuenta con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.