

Gravitar el teatro americano

Daniel Badagnani

(Grupo Choiols de Astronomía a Ras del Suelo, La Plata; Espacio de Reflexión Pedagógica, UNLP; Departamento de Física, Facultad de Ciencias Exactas UNLP)

dani.en.villa.rica@gmail.com

Marisol Mendez

(Actriz, docente teatral, investigadora y creadora de escenarios)

msolmendez85@gmail.com

RESUMEN

Si bien Occidente ha superado el cartesianismo a nivel de la academia, no ocurre lo mismo con el sentido común popular: el sujeto se suele identificar irreflexivamente con la facultad de aprehender racionalmente al mundo desde la conciencia, y el cuerpo es entendido como un objeto subalterno a ella. El teatro occidental hasta comienzos del siglo XX no escapaba a esa lógica: el texto era la esencia, la puesta en escena debía subordinarse a él. Las vanguardias occidentales que buscaron descentrar el texto y volver al cuerpo se toparon pronto con la gravedad, y para encontrar cuerpos gravitados debieron salir a buscarlos en otras culturas: África, Japón, Bali, la India. Las vanguardias del teatro argentino han seguido a Europa en ese itinerario, una aparente paradoja que confirma nuestra colonialidad: nuestras clases occidentalizadas, desgravitadas por el proceso colonial, buscan regravitarse siguiendo el camino del colonizador y en vez de buscar las raíces propias trata de injertarse en unas doblemente exóticas, pues ya están pasadas por el tamiz de la mirada occidental. En este trabajo reflexionamos sobre la necesidad de nutrir nuestro teatro de la corporalidad propia de nuestra América, rescatándola del olvido y del inconsciente, así como la necesidad de que ese teatro sea popular y masivo más que propiedad de una elite intelectual, para que sea una herramienta subjetivante y emancipatoria.

I. Arte Militante

Hay un fetiche de la tecnocracia: para todo problema existe una disciplina cultivada por expertos que sabrán resolverlo. En una cultura en la que esta división es naturalizada expresar inconformidad ante lo establecido es sumamente penoso. “¡Vos qué sabés!” te arrojan en la cara. Los “que saben” tendrán facil constituirse en corporación. Es facil

aceptar ese esquema en una cultura con sentido común cartesiano que acepta al todo como una mera agregación de unas partes: aquí las artes, allá las ciencias, muchísimo más allá la sucia política. Sobre todo la hedionda lucha de las clases subalternas por su derecho a un lugar en el mundo. Y si encima las cosas son de la única manera en que pueden ser pues “la realidad es objetiva” estamos ante el relato del no relato, la dictadura de los Hombres Perfectamente Normales, que no tienen color, no tienen mitos, solo tienen el cuerpo justo y necesario. Queremos oponer a esta dictadura artistas militantes. No especialistas de la belleza encerrados en academias y centros especializados sino narradores de sus mundos, todos y cada uno de los mundos que bullen bajo la insípida pátina del occidente colonial.

El narrador filósofo.

Nuestros cuerpos, entre las cosas que pueden hacer, cuentan con la capacidad de narrar. Cada cuerpo cuenta con un narrador, y su individualidad es una condicionalidad más que un fundamento. El narrador se corresponde (sin identificarse, por supuesto) con el cogito cartesiano, con el yo psicoanalítico, con la conciencia fenomenológica, con el alma cristiana. Pero no es de una naturaleza autónoma: plantear la inmortalidad del narrador, por ejemplo, sería tan extraño como imaginarse la digestión después de la muerte. El narrador depende de la materialidad del cuerpo. De hecho, el narrador “se apaga” cuando dormimos o cuando nos desmayamos; la continuidad del narrador se encuentra fuera de él, en la materialidad del cuerpo donde residen lo biológico, lo cultural, las experiencias. Así como el cuerpo es un sistema abierto (la materia circula dentro y fuera) el narrador está sujeto a lo externo: el lenguaje, los mitos, los demás narradores. Lo narrable es una pequeña fracción de la experiencia, y esta una ínfima porción de lo que hay, sea lo que sea. Sin embargo, al narrar se trabaja la materialidad porque se puede crear categorías de lo narrable, y así cambiar la trama de sentidos. Diremos que la filosofía es el conjunto de narraciones hechas con la intención de darle sentido al mundo. Filósofa, por supuesto, el filósofo, pero también el conductor de TV, el dramaturgo, el taxista. Lo hacen, sí, con eficacia y autonomía desiguales. La subjetividad es entonces ese territorio común en permanente construcción en el que los narradores se narran, narran a los otros, a la Historia y al Cosmos. No podemos pensar la Filosofía como un medio para llegar a la Verdad desde el pulcro gabinete de las academias, actividad que no puede subjetivizar porque no sale de las actas de conferencias que leen unos pocos “entendidos”. En cambio, sentimos la filosofía como un acto militante, masivo, popular, en la calle, en las escuelas, en el ágora. No descubrimos al mundo, lo creamos y lo volvemos

nuestro Hogar.

El narrador gravitado.

Narremos al Narrador Cartesiano (va con Mayúsculas pues es muy Importante). Pese a que en las academias de corte eurocéntrico este narrador está muy fuera de época, en la calle es el relato dominante. Lo encontramos sobre todo en la dualidad cuerpo-mente. El narrador es algo así como una sucursal de Dios atrapada en un cuerpo humano (¡Como Jesús!), se imagina a sí mismo Universal, la única parte que vale la pena. El cuerpo es una molesta necesidad (Grosfoguel 2013), un obstáculo e incluso un peligro pues el Desatino siempre amenaza (la lujuria, la gula...). ¿Qué arte hará un Narrador Cartesiano? Un arte que lo “eleve”, que lo aleje de la asquerosa materialidad. De formas, de belleza por la belleza. Bien vale sacrificar el dedo gordo del pie de la bailarina clásica si así su materialidad parece disolverse y se acerca aunque sea unos centímetros al Cielo. El arte dramático nos comunicará mensajes que nos “eleven”. Lo hará plasmando en texto todos los pensamientos, acciones y sentimientos de los personajes, e incluso de su entorno físico. El dramaturgo dará un sentido a cada aspecto de la obra, que tendrá mensajes y significados. La crítica lo recodificará, también como texto. El texto es universal, es objetivo: si el dramaturgo se expresa con precisión un director y unos actores lo suficientemente cultos podrán recrearlo en cualquier parte. “Lo bastante cultos” suele significar, desde nuestra perspectiva, lo bastante formateados en la “Cultura Occidental”. La materialidad así negada operará como una piedra en el zapato, como una angustia que llevará al Narrador Cartesiano a presumir que su ciencia y su arte no lo ha “elevado” lo suficiente.

El narrador gravitado (en el sentido de Kusch 2007), en cambio, abrazará la materialidad y se dejará conducir por ella a donde lo lleve. Tal vez no sea un lugar bello. Buceará su materialidad para que sus narrativas puedan convivir con ella, la acompañen, lo ayuden a encontrar su sujeto. Y para eso, contra el Giro Lingüístico, deberá reconocer que hay mucho más allá que el texto. Entregarse a su materialidad lo obligará a permitirse hacer cosas que no pueda narrar al principio y tal vez nunca, o no encuentre una narración unívoca, y se arriesgará a inducir en los demás sentidos inesperados. Así, el dramaturgo tendrá que resignarse por pura impotencia a que el director, los actores y hasta el público aporten su propia cuota de dramaturgia. Para que la actividad sea fecunda, el artista gravitado se tendrá que impregnar de los olores, los sabores y los gestos de su pueblo. El artista debe ser culto, pero de su propia cultura. Y su sensibilidad deberá dirigirse a amplificar las señales que esa cultura le envíen. Un artista gravitado

dialogará con su público. No hará un criptograma para una vanguardia minúscula y preconcebida ni buscará una masividad basada en la complacencia o la demagogia: hará todo lo posible para llegar a la mayor cantidad de público, y para eso buceará en sus lenguajes y lo interpelará. Así, su pueblo se narrará a través suyo, construyendo subjetividad.

El narrador insolente.

El Arte Cartesiano es, ante todo, solemne. La solemnidad es la ceremonia de celebración de lo establecido. Solo el Verdadero Artista expondrá su arte, y los demás miran con veneración y sin atreverse a tocar nada. Están en el Louvre, y si respiran demasiado cerca de la tela sonará una alarma y los guardias invitarán al desacatado a retirarse. ¿Cómo defenderse de la prepotencia de lo establecido? ¿Cómo no doblegarse, plegarse al lenguaje del opresor, no atreverse a hablar si no se domina a la perfección el lenguaje y las citas canónicas? Los adolescentes tienen mucho que enseñarnos, sobre todo a quienes buscamos nuestro sujeto y por lo tanto vivimos una cultura adolescente. Debemos ser insolentes. Por supuesto que no basta con la insolencia, que no solo no nos salva de la estupidez sino que nos pone en riesgo de ponerla en evidencia. Pero cuando se tiene algo para decir, cuando la solemnidad solo es una máscara, la violencia simbólica del poder disimulando el vacío, el desatino o la injusticia, la insolencia es un arma de una potencia demoledora. A quienes nos miran sobre sus eurocéntricos hombros con desdén y el desinfectante listo, respondámoles con nuestra más inteligente y estratégica insolencia.

II. Un Cazador Qom

Japón nunca fue una colonia formal. Sin embargo, sufrió un proceso de “modernización” a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Paradójicamente, esa colonialidad cultural terminó arrastrándolos a la aventura de reinventarse como potencia colonial, durante la que no se privaron de perpetrar ninguno de los crímenes de sus mentores. La aventura terminó trágicamente a manos de los imperios originales, y entonces el mundo conoció los terrores de la guerra nuclear, pero a diferencia de todos nosotros Japón la conoció con el cuerpo. Formalmente Japón incluso conservó a su emperador, pero en los hechos se convirtió en una factoría colonial, proveyendo mano de obra barata para los inventos y los consumos de occidente. Cuerpos culturalmente vaciados, físicamente quemados y económicamente explotados habitaban el Japón de los años 50. Allí, así, surge la danza Butoh como un grito descolonial, contestatario,

definitivamente insolente (como muestra el escándalo que levantó en sus orígenes). Este movimiento llega a nosotros a través de los bienintencionados, políticamente correctos y eurocéntricos vanguardistas occidentales, como queda en evidencia por la transliteración inglesa en “Butoh” (Deberíamos, tal vez, decir “Butó”, pero estaríamos disimulando el filtro anloparlante, anglosapiente y anglosintiente a través del que nos llega esta disciplina), y que descontentos con la estética dominante en occidente han salido a buscar cuerpos a “otros mercados”. Por ellos (Sanders 1988) sabemos que el Butoh busca “el cuerpo japonés de la posguerra”, que rechaza partir de lo formal, que propone permitirle al cuerpo expresarse con un “yo” desaparecido, que del contacto con la Tierra se busca la guía de los muertos (los personales, los del pueblo).



FIGURA 1

Una lectura así predispone especialmente al que mire el mural de la estación Angel Gallardo del subterráneo porteño que se muestra en la figura 1 (izquierda). Un cazador.

Es curioso que pueblos tan diversos usaran todos (tal vez muchos inventándolos) el arco y la flecha. Pero el cuerpo es Qom. Es decir, los tiradores occidentales no organizan su cuerpo así para preparar el tiro. A la derecha de la misma figura mostramos eximios tiradores en nuestra representación cultural, versiones hollywoodenses de Robin Hood (Erroll Flynn, Kevin Costner y Russell Crowe): erguidos, seguros de su suprema subjetividad soberana. De yapa, miremos al Robin Hood de la célebre colección homónima con la que nos endoculturamos los niños argentinos del siglo XX (Figura 2). ¿No es el Ego Conquiro? (Dussel 1988).



Figura 2

¿Qué nos cuenta ese cuerpo Qom? ¿Qué estar en el cosmos hay atrás de ese enraizamiento a la Tierra? Uno supone que se dispone a tomar

uno de sus frutos. ¿Cuál siente que es su relación con ellos? Sujeto-objeto probablemente no. Por desgracia no lo sabemos, solo podemos conjeturar desde nuestra mirada occidentalizada en rebeldía. Pero si la imagen parece exótica y remota, no debemos engañarnos: ese cuerpo puede ser el bisabuelo de un vecino, incluso nuestro propio bisabuelo. En un sentido hemos comido del producto de su caza, pero nos olvidamos. Y la continuidad de ese olvido es imperdonable. El epistemicidio de los Qom no fue un crimen prescrito cometido por un adelantado del siglo XVI, lo cometemos a diario ignorando los cuerpos y los saberes de personas y pueblos con las que convivimos y a los que invisibilizamos.

III Gravitación y teatro

Las categorías, las etiquetas, los estilos y las estéticas han brindado al hombre la posibilidad de construir realidades con un determinado orden aparentemente tranquilizante; desde la escuela primaria se nos va enseñando esta división tan necesaria como contradictoria: “las nenas con las nenas, los nenes con los nenes” dice una maestra de primaria en una escuela mixta. “Cine de arte para los intelectuales, cine pochoclero para no pensar” “Teatro comercial para ganar dinero y teatro under para experimentar” Y así una infinita lista en donde podemos visualizar como estos conjuntos convenientemente delimitados son una condición natural del hombre constructor y etiquetador de escenarios. ¿Lo son? La postmodernidad comenzó con un proceso de disolución de aquellas fronteras que nos mantenían alejados de determinados sucesos “trascendentales” para la historia universal. Todos sabemos, vemos, consumimos y criticamos las guerras y los negocios que acontecen del otro lado del charco y es de esta sobredosis informativa y comunicacional que el capitalismo se sirve para imprimir una marca registrada que es la que nos seduce para que silenciamos nuestra raíces y cantemos el santo himno de la división y la moda.

La historia del teatro parece no estar exenta a esta tendencia. No es casual que en el imaginario simbólico colectivo del teatro, todos tengamos la misma o similar imagen de las máscaras griegas y que cuando se invite a alguien al teatro te pregunte: “¿es drama o comedia?” Sin embargo con el correr del tiempo el teatro también fue contagiándose de esa actitud que desafiaba los límites de géneros, estilos, y disciplinas: pasamos de tener un director que le dice a sus actores que hacer en referente al texto para darle lugar a la dramaturgia del actor, en donde el actor puede proponer que hacer y hasta que decir. Es en el siglo XX que surgen las vanguardias teatrales en donde la actuación se fusiona con otras disciplinas artísticas, en donde directores empiezan a alejarse del texto como punto

de partida o de llegada para la escenificación y empiezan a buscar otros orígenes y otros caminos. La búsqueda llevó a cuestionar la racionalidad, el apego a lo objetivo, la centralidad del texto y a buscar un retorno a la ritualidad, que por fuerza llevó a explorar lo exótico (Citro 2001). Claro, cuando hablamos de las vanguardias del siglo XX, sin etiquetar región, estamos hablando particularmente de lo que ocurre en el norte global. ¿Qué ocurre en Buenos Aires? Veamos un recorrido de la propuesta pedagógica de 16 grandes maestros colectada por Marcos Rosenzvaic (2011). La propuesta del autor fue que cada director propusiera un texto y luego contara cómo lo trabaja. De los 16, 3 se negaron a partir de un texto y fueron englobados por Rosenzvaic bajo el título "Poner el cuerpo": Guillermo Angelelli se formó en el Odin Teatret por lo que podemos considerarlo un discípulo de Barba; Geraldine Seff "sigue las huellas de Antonin Artaud" (ibid) y viajó a la India para profundizar su sistema que hace eje en la respiración; Alejandro Catalán no aparece bajo ningún rótulo y en la entrevista no cita referentes (sí lo hace el autor para caracterizar algunas de sus prácticas), pero al menos en la entrevista no apareció ninguna mención que permitiese vislumbrar algún tipo de contextualización americana (habla del "teatro contemporáneo" y del "teatro del siglo XX" sin especificar contextos, de lo que se infiere que asume su universalidad). En buena medida lo que parece ocurrir es que se busca europeos para que nos enseñen a dejar de ser eurocéntricos. Esto desde ya no es "culpa" de los dramaturgos, actores y directores sino otra manifestación de la matriz colonial de nuestro pensamiento y nuestro accionar. ¿Cómo vamos a hacer un teatro nuestro, gravitado, que recupere la corporalidad americana, si no salimos a hacer trabajo de campo y ni siquiera estudiamos los idiomas originarios de estas tierras? ¿Qué es lo que conservan los conservatorios en los que se enseña francés?

Preguntémonos, entonces: la actitud de buscar descentrar el texto, volver al cuerpo y transgredir géneros ¿tiene un impulso genuino de búsqueda personal y auténtica o continua siendo producto de las manipulaciones de los sectores dueños de la moda teatral y la tendencia desgravitada, desechada y desolada de raíz y autenticidad?

Luego de que el teatro logró sacarse de encima su condición texto centrista, comenzó una nueva tendencia: la del teatro "físico", ahora bien, ¿qué es lo que nos lleva a continuar con esta división aparentemente opuesta y que continua con la actitud de ver, consumir y opinar sobre las búsquedas ajenas y universalizantes? ¿Cómo hacer para reconocer la máscara griega, europea, norteamericana que se nos ha ido tatuando en la piel a lo largo de la historia? Tal vez sea necesaria una actitud gravitadora, que nos aleje del drama universal y nos acerque al drama particular, ese que sucede en mi barrio, en mi mundo, en mi vecino y en mi historia.

Existe en nosotros una fuerte compulsión que tiende a la división de una manera tan natural que el simple hecho de pensar en una categoría o posibilidad integradora resulta ser un desafío inalcanzable y perturbante. De todos modos, para no caer en pesimismo y como visualización de alguna luz al final del camino, es importante rescatar que la teatralidad tiene sus orígenes en los rituales, en donde no había divisiones de estéticas, o géneros. En donde el vestuario, la música, las danzas eran propias de la arcilla creadora que les brindaba su suelo. Quizás una salida sea reconocer los pequeños rituales que tiene uno para vivir. Reconocer cuales fueron heredados y cuales inventados. De qué color es la arcilla de mi tierra y de donde vienen las manchas artificiales que la caracterizan? Quizás, esta sea una forma de gravitarnos para poder seguir danzando con criterio, originalidad y fuerza hasta que pase el tornado de la contemporaneidad y así finalmente poder soltar las máscaras al viento y cantar la propia danza.

Referencias bibliográficas

Citro, S. (2001). ***El Cuerpo emotivo: del ritual al teatro***. Matoso, Elina, comp. Imagen y representación del cuerpo. Serie Ficha de Cátedra, Teoría General del Movimiento. Buenos Aires: Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 19-34.

Dussel, E. D. (1988). ***Introducción a la filosofía de la liberación***. Nueva América.

Grosfoguel, R. (2013). ***Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI***. Tabula Rasa, 27.

Kusch, R. (2007). ***Geocultura del Hombre Americano***. En Obras Completas (Tomo III), Ed. Fundación Ross. Rosario.

Rosenzvaig, M (2011). ***Técnicas Actorales Contemporáneas. Las propuestas de 16 grandes maestros***. Buenos Aires. Capital Intelectual.

Sanders, V. (1988). ***Dancing and the Dark Soul of Japan: An Aesthetic Analysis of "Butō"***. Asian Theatre Journal, Vol. 5, No. 2 pp. 148-163