

B I T Á C O R A

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS



CAROLINA SILVEIRA

Carne y tinta

por Carolina Silveira

La que llamo mi "trilogía blanquinegra", que incluye "Garabatos" (2011), "Quién donde qué ahora" (2012) y TAL (2014) como culminación, me interpela especialmente acerca de la relación entre dos experiencias que han sido fundamentales en todos mis procesos creativos: la investigación escénica y la escritura. Entendidas comúnmente como actividades separadas y a lo sumo complementarias, una como experiencia corporal -creadora de espacio y tiempo- y otra como experiencia intelectual -creadora de conceptos-, llegan a mi trabajo como campos de experiencia confusos, indelineables, tan fuertemente imbricados que me resulta imposible tanto distinguirlos como explicar cabalmente su campo de acción conjunta.

El trabajo actual de escritura es un intento de atrapar -sin solución ni fin posibles- los problemas, las preguntas, los desafíos y los momentos felices de una investigación creativa que quiere pensar a la danza como escritura corporal creadora de conceptos y al texto como acción creadora de espacio y tiempo; carne y tinta como hebras que devienen en tramas complejas, modos complejos de ser de la escena.

El texto que se desplegará a continuación proviene del cuaderno de creación de TAL y otras lecturas; es mutidimensional y multitemporal; puede actuar como un puzzle al que tal vez le falten piezas y será parte del juego del lector intentar armarlo o perderse en sus fragmentos.

TAL tuvo como particularidad la de haber existido exclusivamente como un guión durante dos años antes de presentarse en escena, gracias a que fue concebida con el apoyo de Iberescena a través de los Fondos para la Creación Coreográfica en residencia, programa que establecía como formato de devolución la escritura de un guión coreográfico.

Para el lector interesado en reconstruir el texto-puzzle a partir de sus referencias principales, recomiendo la lectura del guión original (el definitivo no existe) de TAL en:

<http://www.iberescena.org/es/creacion-damaturgica-coreografica>

Y la visualización de su registro audiovisual en: <https://vimeo.com/107098266>

Así como el de las otras piezas de la trilogía, si lo desean:

Garabatos (2011): <http://vimeo.com/38610102>

Quién donde qué ahora (2012): <https://vimeo.com/58817172>

El prólogo

Foto: Nacho Correa

En escena: Carolina Silveira



Es posible empezar a hablar con cualquier palabra. Hemos siempre ya empezado, y hemos siempre ya hablado.
(Blanchot, 16)

Un día de otoño de 2011, en el salón de danza -al que ahora le llaman "corporal"- del INJU, sobre su piso negro tan parecido a un pizarrón y dividido en paños cuadrados de unos 3 metros de lado, me llegó una escena que nunca pude olvidar si bien sólo volví a repetirla más de dos años después. Esta performance -así podríamos llamarle- consistía en tomar un cuadrado negro del suelo y escribirlo con tiza blanca comenzando por el perímetro y siguiendo hacia adentro hasta colmar toda la superficie, excepto el pequeño espacio que al cabo de la tarea ocuparían mis pies en el centro. La imagen final creada y deseada es la de un cuerpo en el centro de un mar de palabras, atrapado e insignificante.

¿Qué palabras? ¿Qué texto? No fueron preguntas que me hice; sólo comencé a escribir y la misma acción me pedía que no usara signos de puntuación y que no me detuviera. Un movimiento continuo en el que el tiempo para pensar la palabra estaba necesariamente incluido en el acto de manifestarla. Una meditación verbal, que atrapa y suelta pensamientos sin jerarquizar, que avanza a tientas en el campo del sentido, sin juzgar, o apenas.

[Ese día, recorrí la escritura improvisada, la leí en voz alta y la grabé... parte de ese texto fue incluido en mi solo Garabatos, estrenado en noviembre de 2011. Sería la última vez que un texto producido de ese modo sería conservado.]

*

Un día entre setiembre y noviembre de 2013, llego a la comprensión de que TAL necesita como prólogo aquella performance en la que un cuadrado de suelo negro es escrito por mí con tiza blanca de afuera hacia adentro, pero ahora munida de un traje negro que me cubre completamente cuerpo y rostro y que fue el vestuario de mi obra anterior: Quién donde qué ahora. Pero comprendo que ese suelo debe medir unos 7 metros de lado y esa performance debe conformar el espacio de juego de toda la obra, cuyas acciones lo irán borrando aleatoriamente.

Foto: Paola Nande

En escena: Natalia Burgueño



Un cuerpo inhabitable, una escritura fragmentaria, borrándose, deslizándose fuera de sí misma. (Gabilondo, 35)

Esta performance me parece una síntesis muy precisa de lo que intuyo y aliento respecto a la relación entre palabra y acción en la escena. El texto aquí es el producto de una acción visible y concreta, de un esfuerzo y un despliegue de un cuerpo que piensa; es generador de espacio y tiempo escénico, pero no en el sentido de evocar como haría una didascalia en un texto teatral (La sala es grande y antigua... etc.) sino que su propio proceso de factura crea un

espacio que es un texto, el cual, a su vez, como producto, como literatura, es un puro emergente de la acción, de la danza; no tiene objetivos temáticos ni referenciales; no tiene ninguna precedencia. Es presente. Es acción que llega y se va. Se configura y se borra. Es igual de efímero que todo lo demás en la performance. Cumple la ley de la escena y, sin embargo, es -ha sido- un larguísimo texto escrito en idioma español, con cierta corrección ortosintáctica, con todas las características de cualquier texto escrito para fijar, conservar, sobrevivir algún tiempo. Esta acción textual no fijadora sólo puede conservarse fragmentariamente, en la memoria de quien escribe o de los espectadores.

Hurgando en un libro prestado recientemente por un amigo (Trazos del eros, de Ángel Gabilondo), me encuentro de repente con una especie de fundamentación perfecta para este prólogo. Cito aquí un pasaje del comienzo del libro que me parece haber sido escrito especialmente para explicarme esta escena:

Somos el permanente leer, hablar y escribir, la experiencia de no poder privarnos de hacerlo, la necesidad de aprenderlo cada vez. Sólo cabe pensar a partir de este seno que es, a la par, lecho de amor y de muerte. Es, sin embargo, nuestro país natal, nuestro hogar en el que habitar, **sin otro suelo que el del permanente discurrir.*** (14)

Para seguir con mi asombro, enseguida se abre un capítulo del libro cuyo título ya me llena de entusiasmo: EL FINAL DE LA ESCRITURA COMO EXPRESIÓN. De éste cito varias partes, con el perdón de los lectores que puedan considerarlo un abuso:

El final lo es del "yo te escribo que". Lo que acontece es el darse, la donación, el acaecimiento (Ereignis): una ocurrencia.

No hay substancia, por tanto, sino un juego de relaciones, un juego de significantes donde ya no cabe un sujeto como fuente de determinaciones. El final lo es de una escritura autorreflexiva en la que, a través del reconocimiento y la reconciliación, se produce una suerte de autoconstitución. El sujeto no procede desde el afuera, reconducido, a la interioridad de lo escrito. En el final, el lenguaje no es llevado a una confirmación interior sino a una extremidad, el extremo de sí mismo, en el que surge el vacío en el que va a borrarse.

[...]

Lo que se dice en la escritura no es ahora aquello que se quiere decir, sino el no-querer-decir, que se queda en un mero poner al descubierto el entre-decir o el vacío de la discontinuidad. No quiere decir nada porque no pertenece ya al sistema del querer-decir.

[...]

Se escribe así para borrar y tachar aquello que se escribe. Fundamentalmente, **al final se escribe para perder el rostro.** *

Si el filósofo era, en otro tiempo, el hombre que, perplejo, persistía en el asombro, tal persistencia ha conducido a que hoy el filósofo pueda ser considerado como "alguien que tiene miedo" (en expresión de G. Bataille); miedo del propio miedo, ante lo que ya es, para él, lo extraño extranjero, lo absolutamente otro; miedo a estar confinado en el juego de ajedrez de la escritura blanca y la escritura negra en el que, llevado a la extremidad de las posibilidades límite, **no es ya el yo quien escribe, sino que quien se**

escribe es, en una dispersión infinita, la escritura. No hay lugar para la expresión sino para el extrañamiento.

[...]

Si la expresión "es un signo cargado de Bedeutung", un signo que "quiere-decir", "una exteriorización voluntaria, decidida, consciente de parte a parte, intencional", si "no hay expresión sin la intención de un sujeto", en el final de la escritura no cabe la expresión.

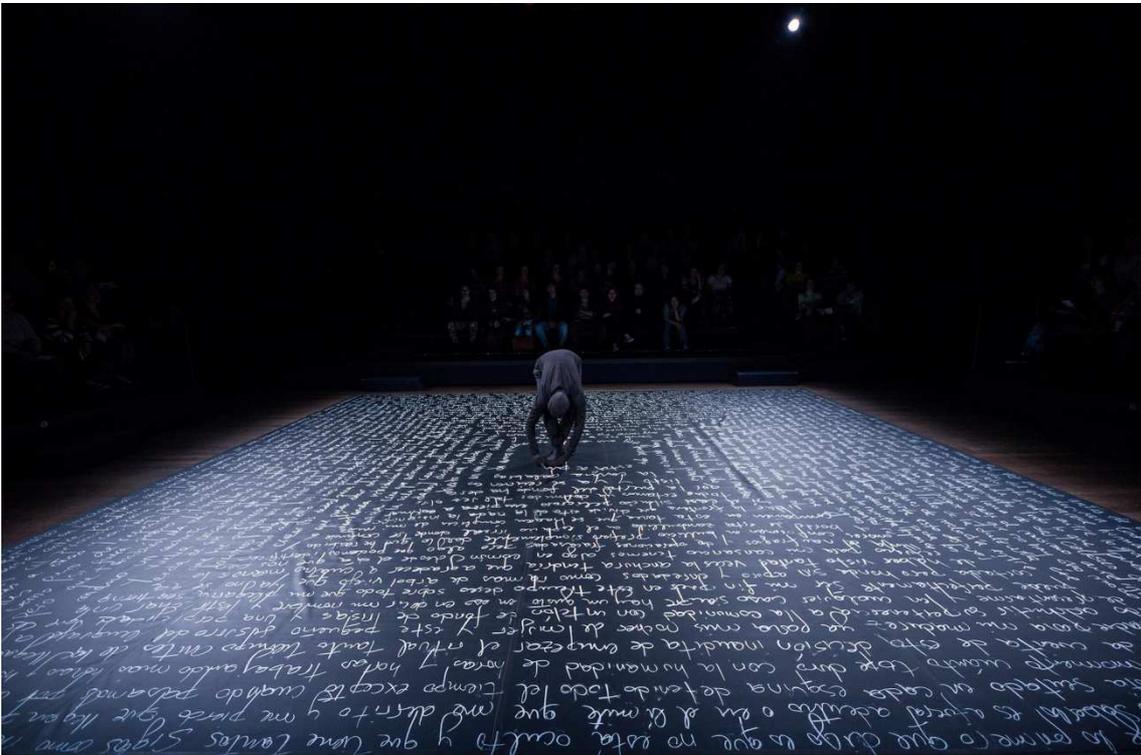
En definitiva, ¿qué quiere decir yo soy, originariamente, sino que yo soy mortal?

(28-31)

la **negrita es mía y subraya los momentos del texto en que mi asombro es mayor al encontrarme prácticamente con la descripción de un fondo intuido pero nunca explicitado por mí de la acción performática del prólogo.*

Foto: Nacho Correa

En escena: Carolina Silveira



...es menester seguir, no puedo seguir, es menester seguir, voy, pues, a seguir, hay que decir palabras, mientras las haya, hay que decirlas, hasta que me encuentren, hasta que me digan, extraño castigo, extraña falta, hay que seguir, acaso esto se haya hecho ya, quizá me dijeron ya, quizá me llevaron hasta el umbral de mi historia, ante la puerta que da a mi historia, esto me sorprendería, si da, seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir. (Beckett, 182)

Dos paralelas que se rozan

Foto: Paola Nande

En escena: Carolina Guerra



Tal vez una escritura que es un grito y estornudo, quizás un parpadeo. (Gabilondo, 41)

Un día de marzo de 2014 pensé que la didascalía "se desploma sin buscar ninguna forma en particular" tenía que funcionar como una ironía, y entonces la acción correspondiente debería alejarse de todo azar, ser incongruente con esa instrucción. Y en ese sentido decidí, caprichosamente, que la particular forma de caer incluiría dentro de la posición final, una mano cerca del pubis.

*

Un día de junio de 2014 pensé que si habría una contradicción entre la acción y su instrucción, entonces ésta última debería ser parte del texto audible de la obra, para que la ironía quedara expuesta. Entonces agregué, al comienzo de cada acto, este parlamento dicho por la voz en vivo:

Vas a entrar. Vas a dar 7 pasos. Vas a desplomarte de ninguna forma en particular.

Después taché "entrar" y lo cambié por "llegar", porque pensé: "Entrar" remite directamente al escenario, a la escena, acentúa el carácter autorreflexivo o metaescénico de la pieza. En cambio, el parlamento que le sigue (Naciste tal día, a tal hora, en tal lugar), nos coloca en un mundo más universal, lo que llamamos el mundo.

El hecho de que el mundo al cual se llega en TAL no es tal vez el mundo, o es al mismo tiempo el mundo de TAL y el mundo, ya estaría dado de un modo más sutil pero consistente en la acción que prologa la obra, que se me figura como la acción creadora de ese mundo particular.

Así que yo -en el anonimato de que me provee el traje- pero siempre yo -porque yo lo sé y sé que todos lo saben y saben que yo lo sé- soy quien crea ese mundo a los ojos de todos, quien establece su pauta de creación y la desarrolla. Soy Dios. Esto a priori me queda muy incómodo, ustedes comprenderán. Pero siempre puede uno remitir a algún marco teórico que lo ayude a salvarse. Así que yo, por acaso, me remito a la idea de Dios en Spinoza para quien, en palabras de Deleuze, "no hay más que una única sustancia absolutamente infinita, es decir, poseyendo todos los atributos, y lo que llamamos 'criaturas' no son las criaturas sino los modos y las maneras de ser de esa sustancia. Entonces, una única sustancia que posee todos los atributos y cuyos productos son los modos, las maneras de ser. [...] Si la sustancia posee igualmente todos los atributos, no hay jerarquía entre los atributos, uno no vale más que otro. En otros términos, si el pensamiento es un atributo de Dios y lo extenso es un atributo de Dios o de la sustancia, no habrá entre ellos ninguna jerarquía... es la figura especulativa de la inmanencia." (27-28)

El mundo como inmanencia es en sí mismo, no depende de los objetos, ni de los sujetos, ni de ningún ente en particular. Juego de relaciones en movimiento infinito, pura potencia vibracional, no refiere a nada distinto de sí, no requiere de algo para volverse tal. (Teles, s/p)

En ese plano inmanente se puede pensar el mundo y cada mundo de la creación, permitiéndonos percibir cada elemento o grupo de elementos como configuraciones móviles o pliegues. Así este prólogo -sobre el que no he podido evitar volver- actúa como un despliegue inicial: el papel se abre y encuentra esa escritura al mismo tiempo infinita en su potencia de seguir y finita en su sujeción al espacio-tiempo de la sala.

*

Otro día de junio de 2014 taché todo el parlamento que había agregado para dar inicio a cada acto porque pensé que era suficiente ser irónica conmigo misma.

*

3.7.14

En este momento TAL se está ensayando sin mí. Cada bailarina, sola y en su turno, ensaya una propuesta de acciones a partir de su lectura personal del texto. Nada más las acompaña; sólo ese conjunto de palabras sin explicaciones. Les pido que me ayuden a leer lo que escribí.

Ésa fue mi intención al proponerles la tarea. Pero también pienso que hay todo un contexto de condicionamientos, y de ellos al menos dos que me sirven y me molestan al mismo tiempo: me conocen, conocen mi obra. ¿Podrán leer más allá de mis ojos? ¿Hasta qué punto? Yo tenía la intención de que su lectura me descubriera zonas ocultas de mi texto y vaya que fue así, pero

más tarde me di cuenta que también mi propia lectura, cada una de sus actualizaciones, me revelaba aspectos desconocidos de mi propia escritura.

4.7.14

Me pregunto si TAL no será sino la manifestación de mi lenta y encubierta transformación de bailarina en escritora.

5.7.14

Pienso que eso de convertirme de bailarina en escritora es una estupidez. Me avergüenzo por no poder zafarle al pensamiento disciplinar. (Y además tendría que leer mucho, muchísimo más para aprender a escribir, y la danza me quita el tiempo.)

6.7.14

Me encuentro con esta belleza en un libro de Marguerite Duras:

La descripción del decorado, del olor sexual, la de los muebles, de la caoba oscura, deberían leerla los actores en igualdad de tono respecto a la narración de la historia. Incluso si, al azar de los distintos teatros donde se representaría la obra, los elementos de este decorado no coinciden con el enunciado que aquí se lleva cabo, éste permanecería siendo el mismo. En este caso, correspondería a los actores hacer que el olor, los trajes, y los colores se sometieran a lo escrito, al valor de la palabra, a su forma. (20-21)

Entonces pienso muchas cosas, me detengo por ejemplo en la frase "el enunciado que aquí se lleva a cabo". Lo que el texto hace, lo que "lleva a cabo" es intransigente, lo dicho es hecho, no "dicho y hecho" como en secuencia, sino dicho-hecho, hecho porque dicho. Además, la función de las didascalías, sean secretas o explícitas, es la misma: hace la cosa independientemente de sus condiciones "reales" de existencia.

"Que el olor, los trajes, y los colores se sometieran a lo escrito, al valor de la palabra, a su **forma**." Que lo que sucede se someta a la forma verbal. Aquí empiezo a entender por qué terminé decidiendo que la didascalia repetida al comienzo de cada acto en TAL ("se desploma sin buscar ninguna forma en particular") valiera por su repetición formal exacta más que por su contenido, haciendo con que esa forma fuera estrictamente la misma: misma forma del texto equivaliendo a misma forma del cuerpo (con el rigor que el cuerpo puede tener a ese respecto, que es infinitamente menos preciso que el de la palabra escrita, tipeada con la misma letra, en el mismo tamaño, etc. Las vicisitudes del cuerpo pueden en cambio compararse con las vicisitudes de la voz, su imposibilidad de repetir, o con la escritura a mano -

que es puro cuerpo vacilante-. Pero en TAL, cuerpo y voz insisten en ser tan iguales a sí mismos como la escritura digital, juegan a ignorar su imposibilidad; también la escritura a mano juega a ser perfecta, a ocupar los espacios precisos, a sostener un tamaño, a dejar los blancos correspondientes a las diagonales del cuadrado. Así también la voz no quiere expresar, interpretar el texto, ni siquiera recordarlo y reproducir su memoria palabras más palabras menos; la voz es lectura de todos los puntos y comas del texto. En TAL, cuando no estoy escribiendo, estoy leyendo. Hasta los suspiros están escritos, las respiraciones hondas y las superficiales. Y todo lo que no está escrito -lo que se me escapa, oh humana- debería estarlo. - ¿Pero existe, puede existir este vivir al pie de la letra? ¿O es el puro intento y sus fracasos?: "Fracasa de nuevo. Fracasa mejor." Samuel Beckett-).

*

Foto: Paola Nande

En escena: Natalia Burgueño, Carolina Guerra, Ana Oliver, Victoria Silva



"...de ninguna forma en particular"

Hurgando en esto de la palabra como acción, de su hacer más allá o implicado en su decir, me topo con este viejo libro de Austin: Cómo hacer cosas con palabras. Aquí el autor hace un esfuerzo por caracterizar aquellos actos de habla que comportan un hacer, como, por ejemplo "Bautizo a este barco Queen Elizabeth". Allí la acción de bautizar es la acción de decir "bautizo"; no hay distancia entre ambas; no hay un "del dicho al hecho...". Austin va a llamar a estas expresiones realizativas (en inglés: performative) y va a esforzarse por diferenciarlas de otras, sobre todo de las que llama "constatativas"; de estas últimas puede decirse que son verdaderas o falsas mientras que de aquellas sólo puede decirse que son afortunadas o desafortunadas. A lo largo del libro, sin embargo, parece más difícil separar ese grupo de

enunciados que conforman acciones de todos los demás, por el hecho de que existe siempre un accionar en el decir. El pensamiento que desarrolla Austin es complejo, seguramente no tengo los elementos para seguirlo completamente, pero tampoco me interesa presentarlo en profundidad aquí. Sí me interesa la sensación, el efecto que me provocó esa lectura... me imaginaba a Austin como una hormiga adentro de la huella de un elefante, tratando de explicar el comportamiento del elefante. De repente sentí que todo lo que pueda decirse sobre el lenguaje es realmente imposible, que la pretensión de comprenderlo si se lo trata en "situaciones ordinarias" -lenguaje "normal"- y no dentro de los modos incluidos en la doctrina de las "decoloraciones" del lenguaje (lenguaje "parasitario" como el teatro, la poesía, etc.) es completamente absurda. Desde donde puedo verlo, decir y hacer sólo pueden pensarse como modos en el entramado relacional. Una palabra puede tocar. Un cuerpo puede escuchar. Esta mera intuición es la base fundamental de propuestas que ponen a trabajar cuerpo y texto como una trama. Las relaciones entre lo que se hace y lo que se dice sólo pueden ser infinitas en virtud de que al decir se está haciendo y al hacer se está diciendo... es eso mismo que hace de la relación un sinfín de eventos virtuales y actuales.

Lucía Naser me dijo por teléfono que en TAL la palabra y las acciones son "paralelas que se rozan". No creo que esto pueda ser tomado como una regla de comportamiento, pero me despierta una imagen que me parece justa: dos olas que hechas del mismo mar, de la misma materia, se configuran cada cual en su singularidad pero en cualquier momento -en cualquier roce- pueden unirse y ser una misma ola, tal vez la próxima. Si pudiera zambullirme dentro del movimiento y dentro de la palabra me encontraría tal vez con las mismas micropartículas, sólo diferenciables a la hora de actualizarse en palabra o movimiento. Y aun así, en su despliegue como tales, ¿hasta qué punto puedo afirmar que el movimiento que produce la articulación de la voz en palabra es distinto del que articula el cuerpo en el espacio? ¿Hasta dónde se podría defender una diferencia que no fuera meramente de grado, intensidad, proyección, velocidad, etc.? Pero claro, esto también podría decirse de todo lo que es mundo... un descanso.

*

Unos días después vi que Derrida se encargó largamente de criticar a Austin, por caminos que se tocan en algunos puntos con la crítica intuitiva que intenté:

...según Derrida, en última instancia es imposible establecer una frontera firme, ni siquiera de modo metódico y transitorio, entre el lenguaje llamado normal y el supuestamente parasitario. Todo acto de habla, en la medida en que está constituido por elementos codificados, puede funcionar como tal en un contexto distinto y, por lo tanto, resultar parasitario cuando en principio lo habíamos considerado normal. Esto se debe a la constitución grafemática del lenguaje: el hecho de que los elementos lingüísticos son identificables únicamente por su forma, gracias a su posibilidad de diferenciarse de otros elementos colindantes. [...]Un mismo acto de habla está siempre abierto a la posibilidad de adquirir un sentido distinto, en la medida en que queda abierta la descripción de su contexto. (Navarro Reyes)

Así que abandoné el viejo tema a su suerte.

17.7.14

El guión es un problema para resolver. Un destino. O, más bien, una profecía. Su opacidad nos impide el descanso sobre lo ya escrito, lo ya sabido, lo estipulado en la letra. No se puede tomar por dado. Porque lo que se dice es siempre vago, aun en el límite del detalle. Por ejemplo: "...retrocede hacia el escenario caminando siete pasos simples hacia atrás. Luego siete hacia adelante, luego seis..." Nada está verdaderamente predeterminado en las palabras ni siquiera en un caso así, y el nivel de codificación es a veces tan intenso, que nos vimos intentando distinguir entre "pasos de bailarina" y "pasos de persona". (Me gustaría que eso formara parte del guión final. Todo el proceso de pensamiento podría formar parte. Y a la vez, no. A la vez sería lindo mantener el guión como misterio, cosa que, por otro lado, parece imposible evitar.)

25.7.14

La escritura previa de las acciones te obliga a trabajar en el espacio de lo posible-imposible. Las palabras han urdido una especie de sentencia y el cuerpo se pregunta -no del todo honestamente, con cierta picardía- si podrá serle fiel.

En el proceso de la puesta, el guión va dando paso permanentemente a otro guión. No es posible la escritura definitiva. ¿Mejor así?

Los susurantes

El guión tenía una particularidad que creo había sido simplemente fruto de una condición anímica: cerca del final iba volviéndose cada vez más vago. De manera que en el tercer acto, la descripción de las acciones se parecía más bien a una consigna a partir de la cual hallar esas acciones. Pero a la vez esta consigna no parecía de una índole estrictamente descriptiva, sino que coqueteaba con una poeticidad más buscada. Por ejemplo:

A piensa en dividir su accionar entre el tiempo de la inhalación y el tiempo de la exhalación, usándolos como duraciones, la primera para el movimiento invisible, la segunda para el movimiento visible. Y después de pensarlo, lo hace.

Esta indicación describe un ejercicio bastante común entre los bailarines, que en su formulación más habitual podría ser algo así: "nos movemos mientras exhalamos y nos detenemos mientras inhalamos". Sin embargo, las bailarinas cuentan que al leerlo de este modo, les despierta algo particular en la zona de las sensaciones, una alerta especial sobre el

modo de llevarlo a cabo. Probablemente un punto importante para ese efecto de lectura es la distinción entre movimiento visible e invisible en oposición al par movimiento-pausa. La palabra meditada ayuda a revelar sutilezas que a veces en la cotidianeidad del bailarín se pasan por alto, como esta simpleza: no existe la quietud. Aunque sí existe una experiencia convencional de quietud. El asunto es cómo volver a esa experiencia más allá o más acá de su convención. Las palabras no sólo son fijaciones de la experiencia, como puede parecer, sino que, al contrario, pueden ayudarnos a recuperar algunas inocencias, a practicar algunas ignorancias.

Pero el fragmento del guión que generó un espacio totalmente nuevo en la obra, totalmente fuera del plan inicial, fue el que le seguía al anteriormente citado:

Luego de sostener esta dinámica por unos minutos y algo asombrado por el silencio sostenido y expectante de B, A decide utilizar sus exhalaciones para susurrar detalles de su movimiento invisible, como, por ejemplo, si fuera el caso:

Así como el mentón cuelga, cuelgan también las puntas de los dedos como dejando gotear la humedad antigua. Apenas moviendo el abdomen con parsimonia, haciendo temblar la mano. Desde aquí se podría presumir que mano toca pie, yema contra uña, pero cualquier hormiga sabría que puede subirse si es cautelosa.

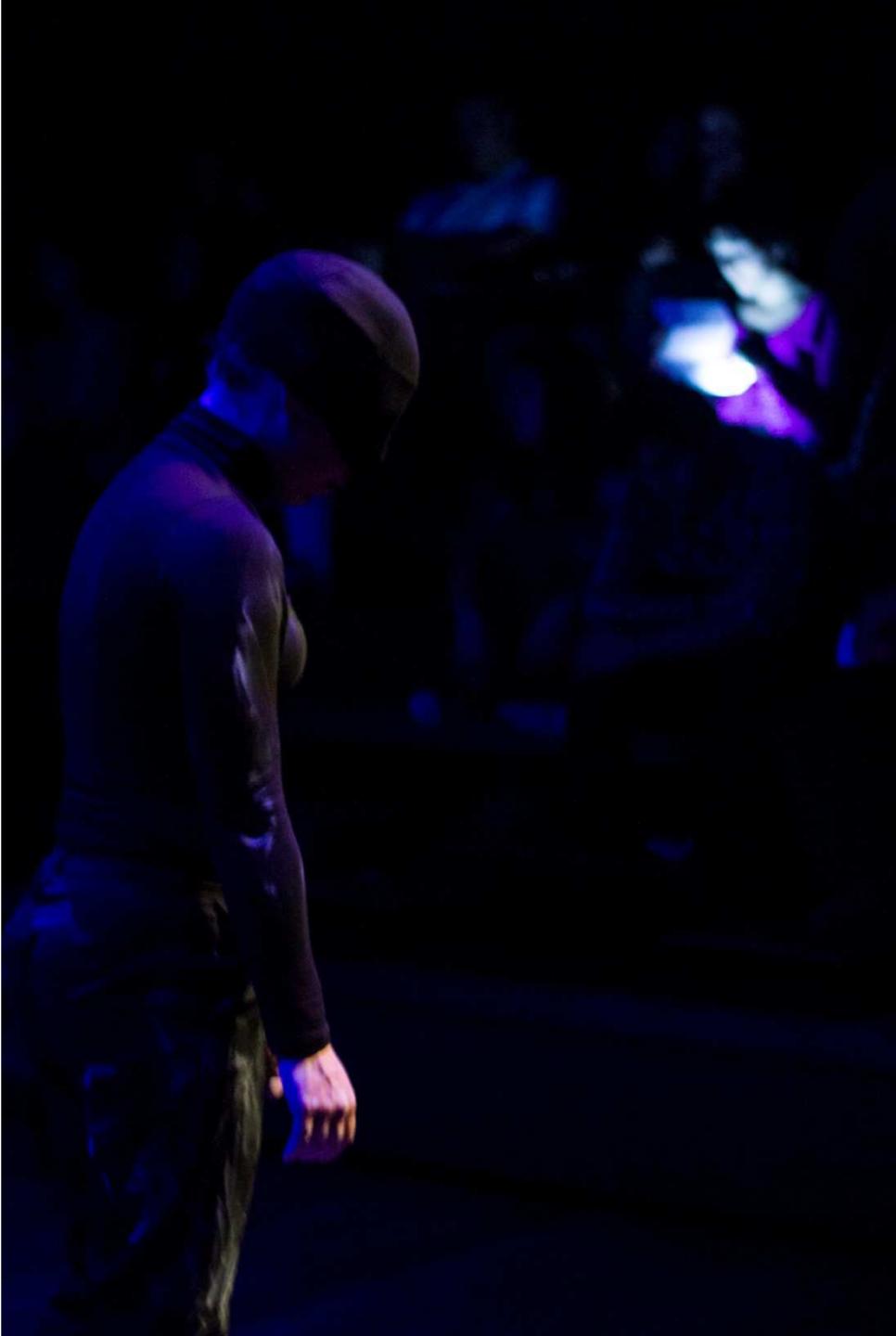
Esta estrategia textual de dar un ejemplo, se utiliza en un par de ocasiones en el guión. Es decir que se introducen algunos textos que podrían ser parte del guión -y de hecho lo son- pero con el permiso de ser sustituidos por otros de similar índole en la puesta final del mismo. Son como un ejemplo de "estilo". Claro que, estos ejemplos fueron tomados de experiencias previas de trabajo còrporo-textual y, sin que sea explícito en el guión, yo conocía las metodologías a través de las cuales llegar a ese tipo de texto. A la hora de la puesta en escena, lo que hice fue entonces aplicar esa metodología ligada al ejemplo, para dar con textos de similar factura. Fueron invitadas las 4 intérpretes a trabajar conmigo en la generación de esa escritura ejemplificada pero no definida en el guión, lo cual dio como resultado un texto larguísimo que fue la edición hecha por mí de todos los frutos textuales de un ejercicio repetido algunas veces y con la participación de las 5. Este nuevo texto, emergente de los ensayos, debería formar parte de un guión actualizado, ya que fue memorizado y ejecutado por todas las intérpretes, generando una escena no prefigurada como tal en el guión inicial, un entrelazamiento de voces susurrantes de más de 10 minutos de duración, con la luz muy tenue, casi desapareciendo, y los cuerpos suspendidos en el borde del espacio.

La emergencia de esta nueva escena me estimuló a proyectar su potencia. Se trataba de una insistencia de la voz en el tiempo, de una insistencia de la palabra similar a la escritura del comienzo, pero ahora yendo directo a los oídos de los espectadores en una penumbra que dejaba olvidar momentáneamente el diseño visual del prólogo. Así que para explotar esta fuerza nueva que el guión traía involuntariamente, convoqué a algunos amigos-artistas y

amigos-amigos a expandir esa voz en el espacio de las plateas dando lectura al mismo texto al mismo tiempo, respirando junto con los performers, buscando un mismo aliento.

Foto: Nacho Correa

En escena: Carolina Guerra y un susurrante



Un ritual. Un arrullo. Palabras suaves para despertar tranquilo o seguir durmiendo...

En su visita a un ensayo algunos días previos al estreno, Javier Contreras Villaseñor me dijo que la obra podía ser un "elogio del aliento" y usó la palabra "rúaj" para referirse al aliento que dios sopla en cada ser para darle vida y que regresa a él cuando se muere.

Al otro día me acordé que Beckett tiene una obra que se llama Breath y se traduce a menudo como "Aliento", también como "Exhalación"; esto me dio mucho confort espiritual (porque me considero una beckettiana vocacional). Y además me ayudó a seguir reflexionando sobre lo que puede ser la dramaturgia escrita en danza a la luz de una obra como Breath que dura 35 segundos, que a veces es llamada performance y que tiene innumerables interpretaciones en todo el mundo. Pienso en todo lo que puede proyectar un texto hacia la acción, más allá de personajes, situaciones, etc., en el "puro" mundo de la acción córporeo-textual.

*

Hace unos días, tomando un café con Martín Molinaro, me dijo que para él el prólogo y el momento de los susurros eran lo más verdadero de la obra. Puede ser coincidencia, pero esos dos momentos eran los únicos que no estaban prefigurados en el guión. ¿Qué es el guión entonces como puntapié para la creación escénica? Esta pregunta sigue haciendo su trabajo. Pero me despierta al menos una intuición fuerte: el guión en danza -figura poco frecuentada- puede abrir un nuevo espacio creativo similar al que resulta del encuentro entre un director teatral y un texto dramático, pero con singularidades que sólo podrán ser exploradas en la medida en que unos coreógrafos nos entreguemos a la práctica de esa escritura y otros a la puesta en escena de esos guiones producidos, es decir, en la medida en que podamos concebir un modo productivo de la danza que incluya a la escritura como etapa previa a la puesta y no necesariamente fruto de un mismo autor. La experiencia de TAL sumada a la experiencia actual de escritura reflexiva sobre el tema, deja abierta la puerta para un nuevo proyecto personal -y ojalá de la comunidad- dirigido a estimular ese intercambio especial entre un manojito de palabras escritas para ser bailadas y cuerpos disponibles a la lectura, un espacio que puede hacer con que un mismo guión sea el puntapié para muchas obras, así como cada obra puede condensarse en infinitos guiones.

Obras citadas

Beckett, Samuel. El innombrable. Alianza, Madrid, 1971.

Blanchot, Maurice. La conversación infinita. Arena, Madrid,

~~2008~~ Buze, Gilles. En medio de Spinoza. Cactus, Buenos Aires, 2008.

Duras, Marguerite. Los ojos azules pelo negro. Tusquets,

~~Babel~~ ~~1997~~ ~~1997~~. Trazos del eros. Del leer, hablar y escribir. Tecnos, Madrid, 1997.

Navarro Reyes, Jesús. Promesas deconstruidas. Austin, Derrida, Searle. Universidad de Sevilla. En: <http://institucional.us.es/revistas/themata/39/art13.pdf>

Teles, Annabel Lee. Una filosofía del porvenir. (pdf suministrado por la autora).



BITÁCORA

CUADERNOS
DE CREADORES
ESCÉNICOS
CONTEMPORÁNEOS

