

EXPERIENCIAS DE TEATRO FUERA DEL TEATRO EN LA INDIA

DOS VECES FUERA / DOS VECES OTRO

Jean-Frédéric Chevallier

Contemplar es sentirse acogido.

HENRI MICHAUX

De la docena de montajes que dirigí en la Ciudad de México a partir del año 2000, sólo dos se presentaron en foros teatrales: *Callejón de Lis* (2003) y *Gaudeamus desde México* (2005). Tendría que añadir que, al principio del segundo, colocábamos momentáneamente al público en el escenario —es decir, tampoco aquí lograba conformarme con la disposición del “teatro”. En resumen, pues, observo algo muy sencillo: para hacer teatro, estuve saliendo de los “teatros” casi todo el tiempo, exactamente: once veces y media de doce...

Después de ocho años de trabajo en México —la puesta en escena de esta docena de montajes así como la organización de tres noches de teatro y coloquios sobre el gesto teatral contemporáneo, y la realización de una película—, necesitaba *refrescarme*. Como salir una segunda vez. Fui a vivir a la ciudad de Calcuta, India, durante nueve meses. Allí dirigí dos montajes: uno con siete mujeres hindúes, musulmanas y cristianas residentes de las diferentes ciudades perdidas de la capital del estado de Bengala Occidental; otro con quince indígenas santales a siete horas de allí. Fue una elección trabajar *profesionalmente*

Akashkushum Rochona Kora, montaje realizado en el centro Ankur Kala, en Calcuta, donde mujeres musulmanas, hindúes y cristianas de ciudades perdidas producen artesanías. © Jean-Frédéric Chevallier.



en la India con *no-profesionales* mientras en México me había habituado a trabajar con el mismo elenco de actores (un grupo que yo mismo había conformado e incluso participado en formar).

Junto la primera nota con la segunda: estaba ya fuera (del edificio “teatro”) y tuve la necesidad de estar más afuera todavía (de la actividad profesionalista “teatro”) —como si estar fuera simplemente no bastara y naciera el deseo de estar doblemente fuera, doblemente en otro lugar o bien en un lugar doblemente otro.

Titulé el primer montaje: *Akashkushum Rochona Kora*, una expresión bengalí que se podría traducir literalmente por “hacer crecer flores en el cielo” y figurativamente por “hacer castillos en el aire” o sea: esta empresa va al fracaso. Los ensayos como las presentaciones se hicieron en el lugar donde las siete mujeres con las cuales trabajé producían artesanías. Durante cuatro meses, tres veces por semana, estuvimos buscando juntos qué material usar: qué acción cotidiana, qué gesto de la mano, de la cabeza, del pie, qué mirada, qué música, qué luz, qué palabras, etc. Optamos por proponer a los espectadores (divididos en dos grupos) una suerte de recorrido por las distintas habitaciones del centro: el vestíbulo que daba a la calle, la cocina, la sala de junta, la sala donde las máquinas de coser, la sala donde los aparatos para dibujar sobre el tejido, la bodega de jugos y la terraza. No era la primera vez que usaba yo un tal dispositivo-camino. Había recurrido a éste en *Los tres sueños de Rosaura* (2002 y 2004), *Sin título* (2006), *Discurso capital* (2006) y *Bombay Railways* (2007-2008). Sólo que ahora estaba habitado de *otra* manera.

Un “teatro” es siempre un poco como el lugar de trabajo de los actores. En éste, los espectado-

res fungen como visitantes momentáneos. Por ende, si se trabaja fuera del edificio “teatro”, actores y espectadores comparten la misma característica: ambos están fuera de (su) lugar. Pero aquí, las siete mujeres estaban en su lugar de producción es decir, de alguna manera, en casa. Esta casa no era la de las “actrices” sino de las “productoras pobres”. Y, en un principio, nadie vendría a verlas (son como basura de la sociedad: de castas muy bajas o, peor, musulmanas), sino a ver las artesanías que ellas producen y uno se las compraría para ayudarlas a sobrevivir (incluso a veces de manera condescendiente). Ahora bien, en este dispositivo que construimos juntos, ellas ya no producían objetos sino el sentimiento de ser acogido y eso no lo “vendían” sino que lo regalaban —lo provocaban en cada espectador—. La mirada cambiaba, más bien uno las empezaba a mirar: se volvían actrices y su centro de producción se convertía en un “teatro”.

En “ser acogido” (por ellas) está el verbo “ser”. En “estar acogido” (en este lugar convertido en “teatro”) está el verbo “estar”. En francés se dice: “estás bien aquí” para confirmar que uno está aquí realmente. “Estás bien aquí”/“está bien que estés aquí”/“te sientes bien estando aquí y estás en tu lugar aquí (hay un lugar para ti)”. De inmediato, uno (un espectador) responderá: “está bien, ¿qué hago?”. “¿Cómo voy a habitar este espacio donde puedo ser/estar yo, es decir yo en movimiento, yo en vida (otra cosa que yo, pues)?” Lo que se abre no es un espacio donde instalarse para ya no moverse más; al contrario, es un espacio para empezar la acción (activarse, estar activo).

La inversión es completa: uno (un espectador) termina contemplando la belleza de aquellas que supuestamente no son bellas. Y más allá de eso: uno (un espectador) está puesto en movimiento mientras esperaba ser él quien ayudaría a que siguiera el movimiento (comprando tal o cual producto para “apoyar” al centro). El que pensaba dar, recibe, y a la que se negaba el derecho de iniciar, se vuelve la que da el impulso. La otra es otra, el otro es



TEATRO FUERA DEL TEATRO

discriminación positiva que tiende, entre otras cosas, a apoyar sus manifestaciones culturales pero sin distinguir bien entre el interés real, la benevolencia y el paternalismo.

Esta vez, construí la puesta en orden: el primer día montamos el principio, el segundo día retomamos eso y buscamos construir la secuencia siguiente, etc. Una vez hecho todo, revisamos la grabación en video de los ensayos para modificar y reordenar lo que, a nuestro sentir, requería serlo. En este momento apareció el título: *Monsoon Night Dream* (*Sueño de una noche de Monzón*). Esta vez, casi no movimos a los espectadores. La deriva era más interna.

Retomo la expresión que usaba al comienzo: estar doblemente *fuera*, o estar en un lugar dos veces

otro. Una manera propia de dirigir el evento escénico puede ser un estilo, pero está siempre el peligro de que éste se vuelva un sistema y por ende se fije, se inmovilice. Refrescarse, como decía, es también desplazarse y profundizarse. Puede ser entonces, para profundizar la singularidad de mi gesto artístico, que haya necesitado de esta doble otredad, de estar como dos veces fuera de(l) lugar (teatral).

Por un lado, el hundirse en la repetición mecánica de lo mismo; por otro lado, el cavar su propia singularidad en devenir o bien el devenir siempre otro de ésta.

JEAN-FRÉDÉRIC CHEVALLIER. Director de escena y filósofo, ha realizado montajes en Francia, México, España, Ecuador y la India. Impartió clases en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, la UNAM, la UACM, el Instituto de Estudios Críticos y la UAEH. Fue miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus artículos más recientes, publicados en México, Francia, Perú, Italia, Bélgica, Canadá y Colombia, buscan pensar la posibilidad de un teatro fuera del marco representativo.



otro, y así, en el presente del evento conjunto, termina pasando mucho más de lo que, de ambos lados, se esperaba que pasaría.

Para esta puesta en escena, hemos ensayado excesivamente para estar seguros que todo iba a ser ejecutado con precisión. He aquí una muy hermosa paradoja: si todo está bien preparado, todo lo que puede tener lugar, entonces lo que tiene lugar es mucho más de lo que estaba preparado. Lo que hemos preparado se borra frente a lo que adviene en el presente. Se puede hablar aquí de una repetición hacia adelante: volver a hacer como ayer no para reproducir lo mismo (repetición mecánica hacia atrás) sino para asegurar, en la medida de lo posible, lo inesperado de hoy, el fuera de lugar, lo otro impensable.

Ensayamos y estrenamos el segundo montaje en Borotalpada, un pueblo indígena santal al sur de Calcuta. El punto de partida era diferente: los santales tienen una harta práctica del teatro dramático. Cada comunidad tiene al menos un grupo preparándose para la próxima competición entre pueblos. Estas competiciones reúnen a miles de espectadores durante más de veinte horas seguidas. Al menos tres jueces evalúan cada drama según criterios extremadamente precisos: originalidad de la trama, calidad de la música, efectividad del principio, pertinencia del cierre, nivel de la actuación, etcétera.

➤ *Monsoon Night Dream*, presentación en un pasillo de la Universidad de Jadavpur en Calcuta. © Jean-Frédéric Chevallier.

Mi propuesta era simple: hagamos juntos algo diferente a lo que suelen hacer pero partiendo de lo que hacen. Es decir: hagamos algo *otro* con los *otros* que somos (ustedes y yo). Y, una vez hecho esto, presentémoslo en *otro* lugar, en este



✓ *Ensayos de Monsoon Night Dream* en Borotalpada, un pueblo santal a 7 horas de Calcuta. © Jean-Frédéric Chevallier.

caso en espacios profesionales de la ciudad de Calcuta. Los ensayos y el estreno tuvieron lugar en septiembre, y las funciones en una dependencia del Ministerio de Cultura de la India y en la Universidad de Jadavpur en enero. En el intervalo, cada mes hicimos suertes de "ensayos generales".

Desde que empecé a trabajar en México me ha parecido evidente la importancia para la calidad del teatro mismo que sea hecho por una diversidad de poblaciones, y ya no producido y visto por el mismo grupo social. La invitación a una suerte de gira por la gran ciudad participaba de este acercamiento: los santales, como todos los grupos indígenas en la India, eran ubicados fuera del sistema de castas (más que abajo de la escala social entonces). Sin embargo, por parte de las instituciones gubernamentales, existe ahora una política de