

Touché o la erótica del combate. Neobarroco mexicano del siglo XXI (Primera imagen ppt)
Universidad de Western Ontario

El teatro -al igual que el cine, la televisión e internet - ha echado mano de las herramientas del barroco transformadas por el tiempo y las relaciones sociales. La obra teatral *Touché o la erótica del combate*, estrenada en 2007, es un ejemplo de ello. Una compañía mexicana integrada por actores expertos en el manejo de armas blancas (espadas medievales, bastones japoneses, combate cuerpo a cuerpo) escenificó sus propias historias de amor, pasadas o presentes, con el lenguaje de la pelea. En medio de un escenario semivacío estuvieron presentes elementos como la violencia, ambigüedad y la representación de actos brutales como la tortura; ese espacio abierto podría haber negado la presencia de lo barroco, pero en realidad lo enmarcó.

Cuando Gilles Deleuze comienza a definir el barroco en El Pliegue, cita a Wölfflin: “El contraste entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior constituye precisamente uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros”. En *Touché* ocurre lo contrario con el mismo efecto: (Segunda imagen ppt) encontramos una fachada limpia, sin elementos -ni siquiera un telón- que podríamos llamar minimalista. Observamos una escenografía libre de artefactos, de ornato, donde se trazan tres líneas rectas con rampas por las que circularán los actores y una abertura en el piso donde se pondrán las armas a disposición de éstos. Este escenario aparentemente vacío nos lleva a un interior exacerbado, violento y confrontante donde se explora eso que nuestra cultura denomina El Amor, con mayúsculas, que ha cambiado sus reglas produciendo incertidumbre sobre el nuevo modelo de ese juego.

La dinámica del montaje también tuvo elementos neobarrocos, veamos por qué. No surgió de la iniciativa de un dramaturgo que propusiera una historia para que un director la montara, sino que los actores pidieron la creación de un texto (orden) que pusiera en palabras lo que ellos estaban generando con tiempo y práctica (caos) y proponían como parte de la

dramaturgia. Se trató de un proceso acorde con las prácticas teatrales de fines del siglo XX y principios del XXI donde el texto no es ya el centro del montaje sino una guía o un contexto para expresar emociones y sensaciones. De esta manera, el caos original de la primera idea cobró una forma determinada mediante lo que Jorge Dubatti llama la práctica relacional del teatro como convivio, es decir, a través de la relación de los actores y el director se fue realizando la pauta de las coreografías y la historia se tejió con la experiencia de los actores, así como con su práctica cotidiana del combate escénico: confesando y peleando.

Una vez que el espectáculo estuvo planteado, el público tuvo acceso a una teatralidad contradictoria y muy afectiva. Los personajes que se mueven sobre esa superficie engañosa se representan a sí mismos y también son alegorías de sensaciones y comportamientos. (Tercera imagen ppt) Tenemos a La Gata, La Celosa, el Caminante, el Débil y la Dolorosa. En último término, tenemos a un hombre infiel, pareja de la Gata, amante de La Celosa y que entablará una tercera relación con la Dolorosa. Significativamente este es el único personaje que tiene un nombre propio: Juan.

Sobre la superficie semivacía se desarrolla una serie de peleas con espadas, cuerpo a cuerpo, una batalla de palabras violentas, dichos agresivos. Vemos hombres y mujeres vestidos de forma muy similar, casi uniformados. Paso a paso se van descubriendo las características de cada personaje, pero la constante continuará siendo la violencia y la confusión que causa hablar de amor mientras el encuentro físico de los personajes es por medio de la espada.

Deleuze nos recuerda que, en el Barroco, el alma tiene con el cuerpo una relación compleja: “siempre inseparable del cuerpo, encuentra en éste una animalidad que le aturde, pero también una humanidad orgánica o cerebral que le permite elevarse”. En *Touché* los cuerpos de los actores cobran una relevancia particular. Que los cuerpos sean relevantes en teatro, no es novedad. Más que las palabras o la escenografía, el cuerpo del actor es el protagonista sobre la escena; entre todo lo que vemos, es lo que nos llama la atención y a

partir de sus movimientos e intenciones entendemos o dejamos de entender los textos y contextos de los que ese cuerpo está rodeado.

Pero en esta obra en particular, al estar basada en formas de combate que exigen un esfuerzo físico notable, se pone de manifiesto esa animalidad de la que habla Deleuze de una forma brutal, que afecta profundamente al espectador.

(Imagen 4) Cada una de las coreografías de combate contiene elementos de exceso que en este contexto se convierten en la línea de integración de las historias: exceso de violencia, de movimiento (hay momentos en que el espectador difícilmente puede distinguir a cada uno de los contendientes, particularmente cuando la pelea se da entre más de dos) y en el que el sonido de los hierros al chocar colabora para que se acreciente la sensación de estar presenciando algo que “es demasiado”. En las escenas individuales podría hablarse de caos. Dentro de una confusión aparente existen dos tipos de orden que impiden que esos instantes deriven en pleitos sin sentido.

Según Cristina Degli-Espositi, el orden es indispensable en la estética neobarroca para evitar el peligro de que el mensaje se pierda entre la sobreabundancia de imágenes y sensaciones: aquí hablamos del orden en las secuencias mismas de las coreografías, perfeccionadas al detalle, basadas en una técnica estricta, ensayadas hasta el punto en que los actores las podrían realizar con los ojos vendados. Este primer orden, fuera de la ficción, corresponde a los lineamientos del combate escénico como disciplina, como conjunto de reglas que determina cómo debe ser la lucha sobre el escenario para que sea creíble y mantenga un estilo.

Cada uno de los contendientes debe saber exactamente cuál es el próximo movimiento del otro, pero la fluidez de las estocadas debe ser tal que este conocimiento previo no sea notorio para la audiencia. Además, el contacto visual nunca debe perderse entre los actores. Esto porque, según Keith Ducklin, autor de Sword Fighting. A manual for actors and directors, es en los ojos del otro donde se puede detectar si algo anda mal. El olvido de un

movimiento, un accidente, la rotura de una espada, aparecerán de inmediato en la mirada del actor. Mediante el perfeccionamiento de las secuencias se obtiene un resultado contradictorio: al evitar el peligro de herirse en verdad con las armas, se logra mantener en el público la sensación constante de que existe el riesgo de perder la vida. Sin esta elemental manera de acomodar el movimiento sobre el escenario, el exceso de fuerza y violencia al que se someten los participantes haría imposible la comprensión del conflicto planteado o brindaría un espectáculo poco verídico.

El segundo tipo de ordenamiento que se observa es el de las etapas de un combate en analogía con las fases del amor: (Imagen 5) estrategia, cuando Juan, el marido infiel, conoce a la Dolorosa y comienza a fraguarse la posibilidad de un encuentro; preparar el ataque, cuando ambos se acercan con intención de concretarlo; esconder las armas, cuando en un punto de la batalla y de la relación amorosa, debe engañarse o mentir al oponente o pareja para obtener el triunfo; tipos de rendición, cuando nada queda por hacer ni en el combate, ni en la relación; ir al objetivo sin tregua, en el caso de La Celosa, cuando decide castigar físicamente a su rival y, con las armas, la vemos llegar hasta la crucifixión. En la guerra, como en el amor, todo se vale. Dicen.

“Todo punto de vista es punto de vista sobre una variación”, dice Gilles Deleuze. En efecto, la perspectiva de los artífices de Touché acerca del amor la brinda la variación personal que cada uno de ellos aporta en virtud de su propia experiencia. En este sentido, los personajes realizan un proceso de auto reflexión sobre el escenario, pero incluso antes de subir a éste. Comienza cuando la dramaturga (Ximena Escalante) llama a cada actor para entrevistarle (confesarlo, como diría uno de ellos más tarde) sobre sus relaciones de pareja. Ellos narran los aspectos que consideran sobresalientes en su vida amorosa y la escritora les pregunta cada vez más al respecto, hasta sacar de sus entrevistas declaraciones que tal vez ellos no se habían hecho ni a sí mismos.

De este modo en Touché se realiza (se baja del escenario y se lleva a la realidad) el juego pirandelliano del personaje en busca de autor. El proceso de creación de la obra tuvo como primera etapa el desarrollo de la serie coreográfica; después, los actores llamaron a una dramaturga y se convirtieron en personajes que contaron sus historias para que ésta escribiera la obra. Las historias ya existían, eran parte de la trama de las vidas de las personas que en ese momento particular estaban bajo la circunstancia de ser actores que participarían en esa puesta en escena.

El resultado fue una comprensión de sí mismos por parte de los personajes que se manifestó sobre el escenario. El Débil, por ejemplo, se presenta ante al público para hablar de sus necesidades afectivas, sus fracasos y esperanzas; en ese momento está delineando todo el espíritu del montaje. Él confiesa ante el público que necesita mucho amor y siempre recibe muy poco, aunque no por ello se cansa de buscarlo. Como veremos en el transcurso de la trama, el resto de los participantes se encuentra en la misma situación aunque no lo digan de esa manera o consideren que su problema es otro. La confesión de parte hecha por El Débil se mantiene en el ambiente como la causa que mueve a todos los personajes: necesitan mucho amor y sienten que reciben poco.

Por otra parte, para valorar la importancia del movimiento en el escenario debemos recordar que la estética barroca tuvo como característica la fascinación por éste, que en su versión posmoderna se ha manifestado continuamente en el cine, la televisión e internet a través de efectos especiales cada vez más espectaculares. En escena se veían cuerpos humanos en acción, tal como los querían reflejar otras artes y, gracias a los rompimientos temporales que los dramaturgos retrataban contraviniendo la Poética aristotélica, se observaban los efectos del paso del tiempo en los personajes, como un viaje a través de esa dimensión.

(Imagen 6) En Touché el factor básico de la puesta en escena son las coreografías, símbolo en movimiento de la lucha por, para o contra el amor que cada uno de los personajes

ha protagonizado en su vida. El cuerpo hace visible la contienda del espíritu (o del intelecto) frente al “ataque” del amor o desamor del otro, revelando el dolor, la pasión y el enojo que éste produce. En este caso, el mecanismo de las novelas de capa y espada o los dramas sobre conquistas, donde los caballeros pelean por el amor de su dama, se ve subvertido: los caballeros y las damas en Touché pelean unos contra otros, ejemplificando la lucha de poder que se establece en las relaciones de pareja. Lo hacen sin mediar el travestismo que se volvió tan popular en el Siglo de Oro para que las damas pudieran tomar la espada y defender su honra.

Asombrados, confundidos ante las formas nuevas de relación que se dan en la actualidad, los personajes no logran definir los elementos que los enfrentan. Algo cambió de forma definitiva en la manera que hombres y mujeres se encuentran en el amor. Ellos no han detectado qué es ni saben cómo manejarlo. Como resultado se arman con espadas, dagas, bastones y tratan de conquistar el espacio que les es negado o defienden el que otra persona acude a conquistar, también con dudas y desconcierto.

Las reglas, si aún existen, ya no están claras; esas piezas de información que conocíamos como el cortejo, el matrimonio, la pareja y más extensamente, El Amor, han cambiado su significado, su espacio. Las anteriores no pueden ya ser aplicadas en las nuevas formas de relación y nadie ha declarado aún las nuevas. Se llega a la relación amorosa con la espada desenvainada o hay que permanecer en guardia de todas formas, porque cualquier momento puede ser propicio para el ataque o requerir la defensa.

Se puede incluso, como le sucede al Débil, ser atacado porque sí, porque a otro personaje le salieron mal las cosas en otro terreno y necesita descargar su ira con alguien diferente al que le arruinó el día. Sin causa aparente, de pronto aparece la estocada y hay que usar lo que se tenga a la mano como escudo, porque por muy mal que vayan las cosas o por muy solos que se sientan, estos caracteres no están resignados a morir.

El punto climático es ni más ni menos que la crucifixión de uno de los personajes (La Gata) (Imagen 7) en medio de la escena y la tortura a la que la somete La Celosa. Esta secuencia revela una estética que podríamos encontrar en cuadros religiosos relativos a Jesús en la cruz o a los mártires: la fractura del cuerpo, las posturas, el gesto general del dolor, la crispación de los músculos sometidos al castigo físico. Y por el lado de la atacante, el esfuerzo que representa asestar el golpe, la transfiguración del rostro por la ira que se convierte en castigo para el otro.

En el aspecto de la narrativa del espectáculo, se observa que cada historia es una unidad en sí misma, una capa independiente de la totalidad de la trama. Lo único que los une es la casualidad de que, en un fragmento de sus vidas, se cruzan y aportan algo diferente a la del otro. La Celosa espera a Juan, su amado, fuera de la casa donde sabe que está con otra mujer. Le habla desde afuera de la puerta sin obtener (ni esperar) respuesta. Casualmente pasa por ahí El Débil, y ella aprovecha para pedirle ayuda: que sea él quien toque la puerta para que Juan, desapercibido, abra. Disfrazada de regalo o como sea, La Celosa podrá entrar entonces y confirmar sus sospechas. Pero él no abre y tanto El Débil como La Celosa continúan su camino.

Juan conocerá a la Dolorosa, su vecina, quien oye a través de la pared todas las cosas que él hace y dice con su mujer, La Gata. La vida de la Dolorosa y la de la Gata coinciden por el engaño, pero ninguna de las dos está convencida de que permanecer con el engañador sea lo mejor y ambas se lo “regalan” mutuamente. Pelearán por el territorio, pero no perderán la vida por él. Se trata de un mero trámite en el que ganar no es importante porque lo que está en juego carece de importancia. Se han desengañado del valor del amor. No es el caso de la Celosa, quien permanecerá devota de Juan a pesar del engaño y tratará de aniquilar a la Gata, sin lograrlo.

El Caminante pasa cerca de las vidas de todos ellos en una situación singular: se siente libre, feliz y con suerte. Elige ese día como el mejor para enamorarse. Sale sin tener un

enemigo, a buscar una batalla que pelear, como una especie de Quijote en busca de una causa justa. La encuentra en la infidelidad de Juan hacia la Gata. Ella se convierte automáticamente en su dama y El Caminante debe buscar a Juan para lavar la honra. Pero a Juan no le interesa pelear: esta es una circunstancia nueva para un caballero andante que reta a otro a batirse en duelo. Juan no peleará y esto deja al Caminante con una derrota incomprensible e inaceptable. Por eso sale nuevamente a caminar y cuando encuentra al Débil surge en él una violenta necesidad de agredirlo.

El Débil se convierte en el receptor de toda la violencia. Cada uno de los personajes nos va revelando qué es lo que más le molesta de la debilidad que lo define: las víctimas son peligrosas porque están llenas de odio, dice Juan; las “buenas personas” nunca lo son en su totalidad, piensa la Celosa; tanta debilidad da asco, es necesario eliminarla, opina El Caminante.

El denominador común de los personajes, la violencia, tiene su punto máximo no en el causante de su ira, sino en el objeto más próximo que pueda recibirla. El Débil y La Gata reciben el castigo por las heridas que otro ha ocasionado en los agresores. El ideal de las historias de caballería nuevamente se ve subvertido. El caballero no busca un enemigo igual o superior a él en fuerza y valentía. Se conforma con quien tiene a mano, que en este caso resulta ser el más frágil.

Pero a través del desengaño El Débil se ha convertido en otra cosa. Si al principio de la obra declara sentirse solo y desear tener amigos, después comienza a ver con desconfianza a la gente, no se le aproxima ya tan fácilmente. En la primera escena la Celosa le pregunta si sabe pelear. Cuando el Débil le responde que sí, le pide que pelee por ella, que vaya y desbarate a Juan porque la ha engañado. A pesar de que afirma saber pelear, el Débil no quiere hacerlo y da una razón contundente: ¿Por qué, si ni siquiera lo conozco?

A medida que aquéllos que tampoco lo conocen no muestran ningún empacho en golpearlo, insultarlo y pelear con él, El Débil se va mostrando cada vez más hábil con las

espadas y sale airoso de cada prueba. Físicamente intocado, pero internamente muy lastimado. Ha pedido amor, ha pedido consuelo y se los han negado. Se ha dado cuenta que el pedirlo no es suficiente y aunque cree merecer el amor, ya no está tan seguro de ello pues se descubre como un hombre acabado que “siempre ha dado pasos hacia atrás”.

En el instante que retrata el texto, los combatientes encontraron oponentes dignos de sus habilidades, se trenzaron en duelo y sin declarar ganadores, se separaron. La analogía con las relaciones amorosas queda establecida y los contendientes también se alejan con un saldo solamente de perdedores.

(Imagen 8) Pero al final, el Débil vuelve a creer en la vida, en el destino. Pide y ofrece amor otra vez, en esta ocasión a la Celosa. Frente a la inminencia de la soledad, prefiere olvidar todo lo que ha aprendido y comenzar de nuevo, para que el juego de las relaciones amorosas pueda continuar. Así en el teatro como en la vida. Como en el tan barroco Gran Teatro del Mundo.

Bibliografía

- Degli-Espositi, Cristina. «Neo Baroque imaging in Peter Greenaway's Cinema.»
- Willoquet-Maricondi, Paula and Alemany-Galway, Mary. Peter Greenaway's Postmodern/Poststructuralism cinema. London: The Scarecrow Press, 2001. 51-78.
- . «Sally Potter's Orlando and the Neo Baroque Scopic Regime.» Cinema Journal (Fall, 1996): 75-94.
- Deleuze, Gilles. El Pliegue. Barcelona: Paidós, 1989.
- Diéguez, Ileana. Escenarios Liminales. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Escalante, Ximena. Touché o la estética del combate. México: Manuscrito original, 2007.
- Ndalianis, Angela and Henry, Charlotte. Editors. «Introduction.» Ndalianis, Angela. Stars in our Eyes. The Star Phenomenon in the contemporary Era. Westport, Connecticut: Praeger, 2002. VII-XVII.
- Ndalianis, Angela. «Architectures of the senses. Neo Baroque Entertainment Spectacles.» Thornburn, David and Jenkins, Henry editors. Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition. London: The MIT Press, 2003. 355-373.
- Oropesa, Salvador. The Contemporaneos. Rewriting Mexico in the Thirties and Forties. Austin, Texas: University of Texas Press, 1995.
- Suárez, Juan Luis. El escenario de la imaginación: Calderón en su teatro. Barañáin, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 2002.