

Texto negro

[Aristides Vargas]



Pienso que la necesidad de legitimación a partir de la negación de lo otro, lejos de ser un ejercicio inocente, es una opción por una búsqueda teatral, por una pretensión ilusoria de verdad que fundamente una estética por sobre la de los otros.

1. Camino de un lugar a otro, voy a veces en avión, otras en coche, por desiertos y ciudades, voy.

2. A veces me encuentro con gente tan errante como yo y realizamos una experiencia teatral: el teatro de los que están fuera. A menudo recuerdo fragmentos de textos dichos por creadores a la intemperie, que echan una ráfaga de luz al teatro que intentamos abordar, en el barrio viejo de Los Angeles, por ejemplo, una noche, Enrique Nuble escribió: anda, llévate la comida a la boca y no sientas vergüenza de comer todos los días, yo estoy afuera esperándote, en la cola de los que no tenemos nada que vender, somos los que estamos afuera pero no somos los mismos, somos y no somos, hemos perdido la contundencia de nuestra historia común, no podemos recordar cómo se llamaba aquel hombre que pensaba hacer de América Latina una nación justa y grande, ya no podemos recordar, ¡qué pena! Navegamos suavemente en la periferia y a veces nos amparamos a la sombra de algún monumento que no habla.

3. A veces llego a algunas ciudades latinoamericanas, discuto con mis amigos sobre teatro y presiento que cada vez que uno discute es para legitimarse en alguna verdad, aun cuando en apariencia sea una no-verdad. Pienso que la necesidad de legitimación a partir de la negación de lo otro, lejos de ser un ejercicio inocente, es una opción por una búsqueda teatral, por una pretensión ilusoria de verdad que fundamente una estética por sobre la de los otros. No nos dejamos contaminar por la incertidumbre del teatro que hace el otro, el que es diferente, el que está afuera. Quiero decir que entre tanto marasmo y posmodernidad hay algunos principios como la generosidad, la solidaridad que debieran regular el tránsito entre creadores.

4. Emilia Casas, extraordinaria *performera* centroamericana, me dijo un día que la ficción había desaparecido, que la realidad había triunfado sobre la ilusión de un mundo mejor, y que esto afectaba directamente a las formas de representación, que el teatro se había dispersado en cientos de fragmentos y que se había espectacularizado la realidad a punto de volverla más interesante que la ficción y que ya no son necesarios los actores, que podían ser reemplazados por gente de carne y hueso que viven una experiencia con fragmentos textuales de la realidad creando una fina línea entre el que actúa y el que mira, el que mira no sabe bien qué está mirando y cuál es su rol, tal vez sea él el que tenga que ficcionalizar algo que se presenta ante sus ojos como realidad real, este recambio, este mal entendido se sitúan en la escena como protagonistas de la experiencia. Estas y otras cosas me dijo Emilia Casas, me quedé pensando en Strindberg y en los escritos suyos que decían que cuando una época se acaba inevitablemente viene otra, y que la iglesia se edifica sobre las cenizas de otra iglesia, se puede vivir sin arte pero no sin religión. ¿Será que la modernidad necesita una nueva iglesia para justificar sus guerras y negocios y su estética? El problema, querida Emilia, no es pensar que la realidad es un espectáculo, el problema es creer que la realidad es una.

5. El actor Badil, Oscar Badil, confunde personaje con personalidad, crea una serie de estrategias a punto de tratar al personaje como si se tratara de una persona, le crea una vida a partir de un discurso imaginario, le hace hacer cosas antes de entrar a escena y para salir de escena, él no comprende que el personaje es una fuerza, que muchas veces se inscribe en la puesta y no necesariamente en el texto teatral, o en un discurso psicológico que elabora una hipótesis

de por qué eso que llamamos personaje hace esto o hace aquello; Badil necesita certezas y tiene la ilusión de que inventando una vida todo se vuelve transparente y cierto; lo extraordinario es que ese procedimiento le funciona, por otro lado sería una tontería decirle a Badil que lo que está proponiendo es un simulacro de seguridad, que lo que ensaya diariamente es el deseo insatisfecho de seguridad, que no hay salida para la gran catástrofe que significa estar en escena, ensaya la disposición al accidente pero lo dota de realidad, esto le hace sentir bien y su gran trabajo se justifica, crea un cuento para creer, en ese sentido se acerca a la religión de la que hablábamos antes, donde la fábula tiene un sitio preponderante. De todos modos la fábula es juvenil, la trama es adulta.

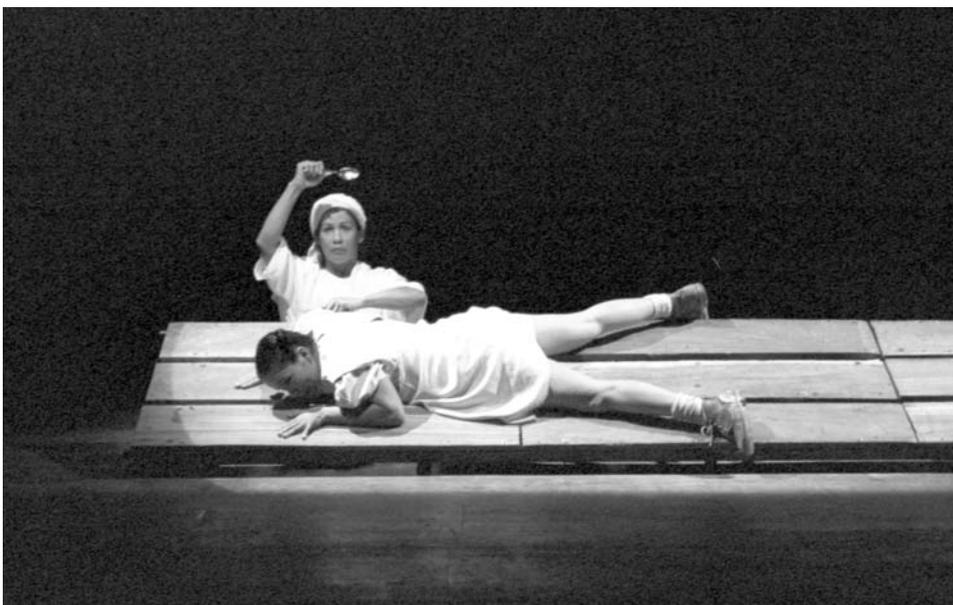
6. A propósito del mundo adulto, el otro día hablé con Rike Borne, le tiene fobia al teatro latinoamericano de los 70, lo llama costumbrismo social, o costumbrismo político, y bajo estos rótulos entran todos los grupos y creadores de esos años, satanizados por este amigo. También entran todos aquellos que tienen en sus textos algunas palabras como revolución, justicia, igualdad, etc. Si algún trabajo huele a debate ideológico es censurado por Rike, que considera que el comunismo, ahora más que nunca, es un fantasma que recorre América Latina. Yo caí bajo el estigma de mi amigo Rike Borne al tratar temas como el exilio o las condiciones de algunas cárceles que están en mi memoria. Lo cierto

es que, en mi caso, esos temas son tratados desde una perspectiva subjetiva, desde un discurso emocional, con todo lo confuso y humano que presupone hablar sin tratar de convencer a nadie, sin gritar verdades artísticas para llenar el silencio creativo de los otros. Extrañamente a Borne le gusta Müller, un autor ideológicamente muy comprometido. Claro, hay que ver que Müller era alemán y los otros solo somos sus vecinos. Borne habita una de esas ciudades inmensas de América Latina y se le hace muy difícil hablar más allá de los límites de esa ciudad, es como si la ciudad creara sus propias leyes estéticas, que no nacen de una preocupación por lo ajeno, sino de las preguntas que deben ser respondidas a través del vértigo de lo original y de las exigencias vanguardistas que necesitan de un teatro musculoso y estético, es decir, joven y bello. Lo joven y nuevo actúa como recurrencia entre nosotros, es mejor ser adolescente, eso evita tomar responsabilidades de persona mayor.

7. He discutido estos días con Rafa Beger. Él insiste en que la escritura dramática debe nacer en el mundo de las palabras, es decir, que las tensiones en el lenguaje hablan por sí. El pavor que pueda sentir el espectador al verlas no tiene una dirección concreta porque no nacen de la necesidad de decir algo, nacen de una fricción entre el lenguaje y lo inexplicable. Es decir, que operando a través de juegos formales, o procedimientos dramáticos, se puede poner muy nervioso al respetable, apelar a

Si algún trabajo huele a debate ideológico es censurado por Rike, que considera que el comunismo, ahora más que nunca, es un fantasma que recorre América Latina.

Foto: Daniel Alonso.



Escena de *La casa de Rigoberta mira al sur*, de Aristides Vargas. Director, Aristides Vargas. Grupo de Teatro Justo Rufino Garay. Sala Cuarta Pared (Madrid), 2001.

El grupo que habito está muy lejos de este tipo de organización, el grupo que habito es una conjura de gente solitaria que no tiene la intención de edificarse definitivamente como institución grupal, es decir, no llegar a ser definitivamente grupo.

sus emociones y echar un oscuro manto a la posibilidad de pensar, crear una fisura entre lo que siento y el sentido que quiero darle a lo que veo, fisurar, velar, friccionar, no evidenciar, son términos que Rafa emplea para explicar el universo de tensiones dramáticas que son sus obras. Me parecen interesantes estos apuntes técnicos y la legítima necesidad de no decir nada, porque eso es decir algo. Creo que Rafa intenta huir de la sombra de sus padres, quiero decir, de sus padres dramaturgicos, porque ellos sí querían decir algo, muchas cosas, y creo que en esta huida a Rafa se le fue desdibujando el universo ético que mueve el acontecimiento teatral. Es que uno siempre habla desde un lugar, uno es alguien e inevitablemente habla desde allí: desde sus carencias, sus creencias, sus anhelos, sus traumas o desde su legítima necesidad de no decir nada. Anular el contenido como ejercicio racional no es anular el contenido, es forzar a que el procedimiento técnico lo tenga. Solo se trata de un juego de traslaciones que muchas veces crea entre los dramaturgos cierta intolerancia generacional. Puedo comprender a Rafa porque vivimos tiempos de dispersión. La sólida masa de carne en el cuerpo de Hamlet se ha desintegrado para poder expresar el dolor con mayor intensidad. El dogma ha desaparecido, pero por otro lado debe haber solidez para que haya dispersión, lo sólido es un estado complejo de la materia. Debo estar en ella, no de forma definitiva, sino con la seguridad de que voy a desaparecer, esto evita instalarme en una verdad, en una verdad fundamental.

8. Trabajo en equipo, porque me inscribo en una tradición de grupo, pero el grupo es una búsqueda personal. Mucho se ha confundido a esta pequeña comunidad con ciertas tendencias políticas de mediados del siglo XX. El grupo que habito está muy lejos de este tipo de organización, el grupo que habito es una conjura de gente solitaria que no tiene la intención de edificarse definitivamente como institución grupal, es decir, no llegar a ser definitivamente grupo. Nos organizamos como grupo a través de la experiencia teatral y esta es una organización sensible y ética que acaba cuando acaba la experiencia, y cuando

esto ocurre, el grupo se dispersa. Es un ejercicio de libertad basada en el juego de lo que nunca es definitivo, pero esto no es una estructura que opera solo en el campo del grupo. Muchas de nuestras obras tienen ese espíritu, son obras inacabadas que transcurren en la imaginación del que las ve, crean la sensación de algo compacto y acabado, pero la fragilidad con que se sostiene cada imagen, cada texto, no tolera la completitud.

A veces tomo conciencia de esta fragilidad, pero es como educarse en la incertidumbre, condición fundamental para participar en el juego que nunca se acaba.

9. Caminando por algunos lugares de Masala, uno puede ver monumentos que alguna vez tuvieron su esplendor, pobres monumentos de gente pobre, o nombres de combatientes de guerras pasadas, placas que nos recuerdan a jóvenes solitarios y muertos, fotos descoloridas con cuerpos calcinados, entonces uno se imagina como será detenerse, cesar, apagarse..., y nos imaginamos esto porque en Masala los muertos tienen sus leyes, creadas al calor de las sucesivas guerras... Guerras no para cambiar la realidad, sino para cambiar el pasado, ¿tiene sentido una guerra que no sucede en el presente, que se practica en el presente pero que no se manifiesta en el presente? Extraño país Masala, donde la ética de los muertos se enfrenta de manera virulenta con la ética de los que están vivos. El código de las catacumbas le llamaban los antiguos combatientes a esta relación dramática entre los vivos y los muertos. Claro, allí no hay combatientes porque allí ya no hay revolución, lo que no quiere decir que no haya guerra: la espantosa guerra entre la ética de los muertos y la ética de los que están vivos.

De esta tensión trata *La casa de Rigobertha*. Cuando María Ses y yo llegamos a Masala, nos sorprendió cómo la mezcla de temporalidades no era un recurso literario, sino una manera de estar en la vida, la gente habla como si las cosas existieran pero las cosas no existen, hablan de un árbol como si estuviera allí pero no está allí, hablan de una casa en tiempo presente pero la casa no está allí, ni siquiera está allí el tiempo presente. ¿Qué está allí? Nada está allí... Y así se habla y así se vive en aquel país donde los muertos de vez en cuando

toman la palabra, y el código de los muertos se instala en el escenario.

10. Una mujer, había sido golpeada por su marido, estaba en uno de mis talleres de escritura dramática, yo intentaba explicar lo que es el enigma, ella no decía nada, al cabo de un rato escribió un pequeño texto.

Mujer:

Cesaron los gritos,
entonces esa calma estúpida
que precede a la pasión...
anunció que habíamos claudicado.
Él me pegaba pero yo le amaba,
no puedo entender
había tanta brutalidad
pero le amaba.
Tal vez estaba enferma...
No sentía dolor, cuando lo sentí
me di cuenta de la violencia
a la que nos sometíamos para amarnos.
Los afectos desaparecieron.

Dicen que cuando una se muere deja de sentir, en este caso comencé a sentir cuando me di cuenta de que nos habíamos muerto, él de mí, enviudó, y yo de él, enviudé.

El enigma tiene textura, se puede palpar, ver, pero no se puede entender.

11. Estaba empantanado en una obra sobre las culturas indígenas, es raro, nosotros los mestizos tenemos mucho sentido de culpabilidad a la hora de representar lo específicamente indígena, aunque no tenemos empacho en representar a un rey contrahecho de Inglaterra, entonces fui con Santiago Dolos, un maestro y director amigo, a que me diera una mano con este tema, él, sonriente como siempre, me dijo:

Me parece que el término identidad viene de idéntico, parecido, cercano, por no decir los que son iguales a mí, porque hemos corrido la misma suerte, compartido los mismos deseos, las mismas desgracias, en fin, los mismos errores y aciertos, que sumados conforman una experiencia, una manera de estar en la vida, o varias maneras de estar en la vida.

Y soy yo, incluso soy otro, en la medida en que tendemos puentes de solidaridad para que ese montón de gente sola se entienda, salga de sus cuerpos y nos encontremos, movernos y conmovernos, movernos es ir, y se es en la medida en que se va, pero ¿ir adónde? Al encuentro del otro, porque solo

él puede contar su historia, y solo yo puedo contar la mía, vamos a respetarnos, porque estas historias, por pobres que sean, son las nuestras y están hechas de la materia que nos conforma.

Te voy a escuchar, luego tu me vas a escuchar y luego intentaremos pervertirnos, contaminarnos de alguna forma, porque las identidades nos son estáticas, se arman y se desarman y se vuelven a armar en un constante juego de historias mezcladas e impuras.

Pero no intentes tu historia como única, es decir, imponer tu imagen como única, transformarte en un gendarme de la imagen o en un gendarme a secas, porque así rompes el principio de respeto, el principio ético de vivir juntos, ya no quieres conocerme, lo que quieres es luchar conmigo, hacer negocio y ganar dinero, me impones tu dinero, tu valor, tu papel moneda, y con él tus héroes, tu historia, no la mía, que por pobre que sea es la materia que nos conforma.

Somos parecidos, pero no somos iguales, somos diversos, seres humanos sí, pero a veces no tan humanos porque no somos más que en la imposición y el irrespeto, en la violencia contra todo lo que nos resulta ajeno, contra lo que desconozco y me da miedo.

El miedo y el temor son sentimientos arraigados en la modernidad, miedo a perder lo que se tiene, temor a que el otro se siente en tu mesa, entonces cierras filas con tus vecinos que son iguales a ti, contra todo lo que resulte, desde tu moral, pernicioso. Organizas países y delimitas nuevas fronteras con una salvedad: todo lo que está afuera es peligroso, envías una alerta de peligro a los tuyos, imágenes de peligro a los tuyos, pero no es toda la realidad, solo son fracciones de realidad las que envías, suficientes para que el mundo fuera de tus fronteras sea un lugar intransitable y peligroso.

Entonces eres un gendarme de la imagen o un gendarme a secas, intervienes cuando quieres o cuando te conviene, descalificas todas las expresiones que no vengan de tu mundo, y nosotros intentamos trepar las paredes de tu casa, sortear tus perros y policías para sentarnos a tu mesa, a veces lo logramos y nos comemos las miguitas que quedan en el mantel o en el piso, porque estamos locos y creemos que somos como tú, pero tú te encargas de ponernos en nuestro sitio, con una salvedad: ya no tenemos sitio,

Organizas países y delimitas nuevas fronteras con una salvedad: todo lo que está afuera es peligroso, envías una alerta de peligro a los tuyos, imágenes de peligro a los tuyos, pero no es toda la realidad, solo son fracciones de realidad las que envías, suficientes para que el mundo fuera de tus fronteras sea un lugar intransitable y peligroso.

Siempre es difícil hablar de lo sucedido sin correr el riesgo de empobrecer, de alguna manera, lo que uno intenta crear en el territorio de la otra realidad; siempre que hablo en la cotidianidad, siento que fracaso.

nos hemos perdido en la noche de la modernidad sin alcanzar el paraíso del consumo, ni el infierno de ser nosotros mismos, entonces con cierta tristeza aspiramos pega o cemento de contacto, porque no podemos aspirar a nada más que no sea ser fantasmas descentrados, fuera de nosotros, sin memoria, extrañándonos, como se debe, cuando uno vive lejos de sí mismo y no tiene postales para mandarse.

Entonces ¿cómo hablar de identidad?, o ¿de qué identidad hablamos cuando hablamos de identidad? Si lo que nos identifica como seres humanos en primera instancia, y como culturas en segunda, se ha perdido, y aun así escribimos libros, hacemos poesía, obras de teatro, situadas en una encrucijada de informaciones como si lo que quisiéramos ser se resistiera al olvido, como si lo que nos pasa y pasará fuera lo que nos pasó en un incesante presente, a veces gozoso y a veces trágico, gozoso por lo que intentamos y no fue y trágico porque tal vez no lo sea nunca. Pero así son las utopías: un laboratorio de lo que nunca será pero podría ser. Y qué bueno seguir creyendo en algo que no rinde dividendos, que sirve para nada o que sirve para contarnos historias donde unas personas transgredían un orden o una soledad o sencillamente no transgredían nada pero por un instante eran otros y este juego los hace mejores, más humanos, más seres... Ser, ir, andar, moverse y conmovearse.

Nunca terminé la obra sobre la identidad.

12. Viajé con Aldo Mónel, director de teatro y actor, por la Patagonia argentina hacia el lugar del castigo: Penal de Rawson, Trelew. ¿Qué sentido tiene contar esta historia? Liberarse de ella, decía «la Muchacha de los libros usados». Aldo Mónel pasó años en ese penal, suficientes para sentirse brutalmente agredido. Tal vez el teatro nazca del dolor o de la indignación o del miedo, como aquellos hombres que alguna vez vivieron en cuevas y pintaban en sus paredes el terror que les producía el mundo, pintaban un relámpago y la lluvia porque la lluvia les daba terror, entonces el ejercicio estético atenuaba los terrores de la vida, pintaban la lluvia no porque los aliviara sino para comprenderla. Nosotros viajábamos en ese sentido, siempre con la misma pauta: negociar con nuestra inminente desaparición, un

momento de claridad y razón, desbloquear la razón, desblindarla, negociar con la muerte, no la seguridad del terror pasado sino invención del no terror o del terror que la vida alivia. No viajábamos para reconstruir unos hechos sucedidos en un momento de nuestras vidas, viajábamos para desmontar una posible historia compuesta de hechos reales, aunque la duda recaiga sobre lo que suponemos real. Entonces nos dimos cuenta de que la fantasía no nace en la fantasía, sino en su contrario; tampoco en eso que vagamente llamamos estilo o escuela se renueva a partir de lo específicamente artístico, el arte no nace necesariamente en el arte, sino en la mirada que los hombres tienen sobre otros hombres. En la sensibilidad de esa mirada está la vida y por supuesto está el arte. Cuando le intenté explicar esto a Aldo Mónel me dijo: Sí, pero la ficción no necesita de la lógica de lo real, no se explica sino a través de otro discurso ficcional. Ciertamente *Don Quijote* se inscribe en la tradición de las novelas de caballería, pero no nace allí, nace en la cárcel donde una persona necesitaba un loco que le salvara. Entonces inventó una especie de Golem llamado Don Quijote de la Mancha, esa invención se sitúa en una llanura de la fantasía que no necesita de la cárcel para explicarse.

Esto me dijo, y nos quedamos en silencio. ¿Sobre qué llanura transitábamos?

13. Aldo Mónel:

No olvidar nada de lo que sucedió entonces, aunque tengas que recordar sin pie ni cabeza, porque es una extraña conjunción la del dinero y la pobreza sobre la memoria, sobre la vieja consigna pasada de moda: «La sangre derramada...» y lo demás. Aquí hubo una carnicería, ahora hay un supermercado, mujeres solas y hombres solos. Aquella región de historias que no cuentan las abuelas porque aún tienen miedo, de presencias que aún no son y ya no serán más que presencias que no pudieron ser. No olvidar nada aunque haya una montaña de dinero sobre la memoria, y no tomar un centavo por las dudas te manchas las manos con aquella vieja consigna que se filtra por los poros de los billetes: la sangre derramada... Siempre es difícil hablar de lo sucedido sin correr el riesgo de empobrecer, de alguna manera, lo que uno intenta crear en el territorio de la otra reali-

dad siempre que hablo en la cotidianidad siento que fracaso; no logro comunicar la dimensión de mis pensamientos-sentimientos y mucho menos la profundidad de ciertos actos: levantarse, acostarse, gesticular, elaborar pacientemente ese rictus amargo que surge cuando lo que vemos, lo que nos pasa, se repite, se repite, se repite.

La ridiculez tiene su ritual como la religión, a fuerza de repetirse hace aparecer lo que necesitamos, son los boticarios invisibles que nos mitigan los dolores del alma, los dolores del espíritu y así como los vemos los dejamos de ver para volvernos terrenales, mediocres y sin alas, dice un personaje de *La edad de la ciruela*.

14. El año pasado estuve con Roberto y Ezar en aquel pueblo, en aquel maravilloso lugar que tienen cruzando el río y la huerta, en aquel valle andino donde siembran papas y cosechan limones, es un prodigio, pero es así, siembran papas y cosechan limones, es cuando el proyecto teatral no se sitúa en la moda, ni en los discursos contemporáneos tan propensos a contemporaneizarse en los discursos, sino que se sitúa en un milagro.

Vi un trabajo de ellos donde emplean una tragedia griega con clara alusión a lo ocurrido en los años 70 en Argentina, en aquel país de Aroldo Conti y de Francisco Urondo, pobrecitos, los dioses no estaban con ellos, murieron creyendo que existía un mundo mejor, no hay lugar a crítica. La historia es una ilusión sin piedad, sucede en el momento en que sucede como un cataclismo, un accidente, un deseo profundo de amarrarse el cuello con alambre. Era gente marxista, ligada al arte. Ahora cuando uno toca sus temas o aquellos temas, o intenta exponer de manera sensible las preocupaciones sociales que esta gente tenía, corre el riesgo de ser llamado extemporáneo, qué tontería, como si la violencia política fuera algo de otra época, como si no nos diéramos cuenta de que vivimos en los confines del imperio del consumo y de la violencia. Lo triste no es que el teatro haya dejado de tocar estos temas, lo triste es que el teatro haya dejado de ser un ensayo irracional y lúdico de vivir en democracia.

Esta obra griega-argentina de Roberto y Ezar nos devuelve la sangre suficiente como para sentir terror por habitar una época

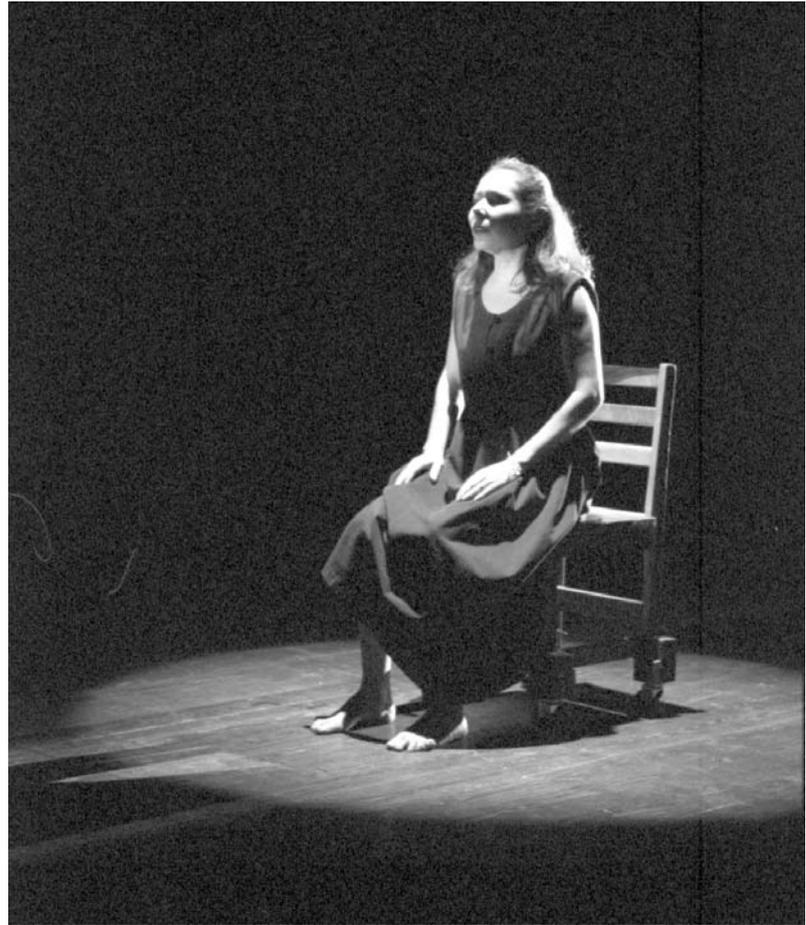


Foto: Daniel Alonso.

y un lugar donde impera cierta violencia, y ciertos desórdenes del alma, y ciertos márgenes, y menos mal, ciertos grupos que siembran papas y cosechan limones.

Escena de *La casa de Rigoberta mira al sur*, de Aristides Vargas. Director, Aristides Vargas. Grupo de Teatro Justo Rufino Garay. Sala Cuarta Pared (Madrid), 2001.

15. Algunas explicaciones sobre el universo me llaman mucho la atención, tal vez porque de alguna manera son aplicables a la vida de las actrices y actores de teatro, en su trabajo grupal. Por ejemplo, cuando se dice: vacío no es exactamente el vacío, de pronto la concentración de energía se puede manifestar en la completitud de un planeta y esto sucede allí donde suponíamos había un vacío, se puede hacer un planeta o varios, se puede hacer una estrella o varias, eso que en apariencia era nada se transformó en algo, esto está ligado al comportamiento errático de la energía que encuentra su forma en medio del desorden, es significativo esto y es cercano al procedimiento creativo de un grupo que no es más que una de las tantas estrategias creativas para hacer teatro.

Un grupo no es uno, es varios, tantos como estrellas-obras haya logrado, y, por su

Algunas explicaciones sobre el universo me llaman mucho la atención, tal vez porque de alguna manera son aplicables a la vida de las actrices y actores de teatro, en su trabajo grupal.

Vivimos una contemporaneidad artística teatral bastante infantil, experiencias de todo tipo, fragmentaciones, desmontajes hacen que nos volvamos niños, y a los niños no se los responsabiliza de que dejen los juguetes desarmados.

puesto, como todo en el universo, su finalidad es desaparecer cuando su luz haya desaparecido, lo único que puede garantizar la sobrevivencia de un grupo es su muerte constante, uno debe estar dispuesto afectiva y artísticamente a esta continua suerte, debe educarse en la libertad de aparecer y desaparecer como si se tratase de un juego más allá de cualquier dictadura, más allá de cualquier posibilidad jerárquica. Se es libre en el espejo, es decir, en el otro, pero para ir hacia el otro debo salir de mí mismo, y esta es una frontera, la frontera sobre las razones que pienso como verdad. Pero en un grupo solo hay inestabilidad y crisis, no debíamos entender las relaciones como definitivas, me refiero a las relaciones artísticas, el grupo es algo artísticamente indescifrable, es una acción, no un concepto, dicha acción se sitúa entre lo que has hecho y lo que vas a hacer.

Es decir, en un silencio.

16. He escrito algunas obras en el vacío que supone no encontrar un espacio definitivo con el cual identificarme definitivamente, no puedo escribir desde una mitología común que nos haga decir: soy de este lugar, de esta ciudad, de este país. No, no puedo decir esto. Mi memoria es una cueva, solo puedo hablar del despiste que me produce la oscuridad de esa cueva, solo puedo palpar sus paredes y dibujar algo que debido a la poca luz no puedo ver con claridad.

Muchas de mis obras han sido representadas en Puerto Isla es muy difícil dar una respuesta a un posible por qué, tal vez porque Puerto Isla es un país no definitivo, como un niño al borde de una acequia al que se le exige crecer y saltar, pero no quiere crecer sino quedarse al borde de la acequia y que el agua decida por él, país desenfocado cuyo enfoque no garantiza que sea el país real, o si realmente ese país borroso que se niega a definirse es el verdadero Puerto Isla. Ese juego de apariencias y realidades se parece a mis textos que no encontraron mejor territorio que el de una isla cercada por el agua, con la poca certeza del agua, a veces turquesa y transparente, a veces oscura.

17. La actriz María Ser, actúa sus obras desde una perspectiva clásica, no porque haga obras del repertorio clásico, lo que sucede es que dota a sus criaturas de la

complejidad del que cuenta un cuento, que es su cuento, y nos hace creer que es el cuento de nosotros, como si estuviéramos atravesados por los mismos mitos y los mismos temores. Domina sus emociones, no muestra la técnica que solo es precisión y mecánica, muestra la debilidad y el error, lo potencialmente humano, por esto su trabajo emociona, uno no asiste a un ejercicio teatral, no es una estética de la técnica, no, se trata de otra cosa, tal vez sea que muestra sus limitaciones para expresar su inmensa humanidad y uno ve grandeza en ese acto de suprema valentía artística, ve que su cuerpo está en un procedimiento emocional al que podríamos denominar personaje, pero que no tenemos elementos para analizar si es un personaje correcto, porque su proceder nos desarma, es una acción humana que hace aparecer algo que nos es pertinente, que nos importa y nos estimula, porque no construye un personaje, lo hace aparecer y ella asume una conducta diferente que siempre estuvo allí pero solo ella ve, porque ella, supongo, esta dispuesta a que esto suceda.

18. María Ser dice:

Me interesa el teatro clásico por su solidez, lo sólido es importante en esta época en que se tiende a pulverizar todo. Lo sólido no como principio de verdad absoluta sino de profundidad, en una época en que todo puede pasar por teatro, por lo tanto nada es teatro, solo el edificio donde sucede es el teatro, la complejidad de entender el teatro como un entretejido donde imagen, poesía, cuerpo y sentido se crucen. Vivimos una contemporaneidad artística teatral bastante infantil, experiencias de todo tipo, fragmentaciones, desmontajes hacen que nos volvamos niños, y a los niños no se les responsabiliza de que dejen los juguetes desarmados, pero los artistas debíamos ser responsables de armar el juguete con la misma profundidad y emoción que tenía el artefacto que acabamos de desmontar.

19. Decía que a veces viajo y comprendo que el teatro me importa porque en él la vida aparece ligera y evanescente, todo se sucede de una manera precipitada y desordenada, es el espacio del viaje, un territorio inestable y fugaz que se sitúa en la ambigüedad, en lo no evidente, es un lugar de tránsito, es el viaje. ■