

0. El fin del mundo.

Tadeusz Kantor, “Noche de Paz (Cricotage)” (1990)

A long time ago, I was fascinated by

the Atlantis

disaster;

by that “world” before our world,

by the only “Report” about it by Plato,

and by Plato’s opening words:

“that night.”

Then everything started anew and out of nothing.

Now then: here—on this stage

the end of the world, [...]

Traducido del polaco por Michal Kobiałka en su libro *Further on, Nothing: Tadeusz Kantor’s Theatre* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990), págs. 435-6.

“El cementerio, el teatro, el avenir”

AE Adyanthaya



I. **El avenir.** El “avenir” es un vocablo truculento. De primera intención nos engaña a pensar en el porvenir (cosas venideras, *l’avenir*). Entonces, confirmando su significado propio, nos damos cuenta del error. El avenir es el ajustar, convenir, conformar; el acomodarse, el congeniarse, el ceder, el entrañarse.

Mucha gente teme a un vacío en el futuro. Otra gente (tal vez de forma más simple, más tremendista) teme al vacío en el futuro del teatro. Pasan por alto que el teatro es, en sí, un vacío.

Hambriento de materia. Que los escenarios, las boleterías (cuando las hay), sus cosas, hasta los cuerpos que definimos como espectadores o actores, son accidentes de forma que se dan (que se consumen, se fagocitan) en determinado momento y que ese momento (por ser momento límite) no admite un futuro.

Por supuesto, en práctica, podemos hablar más bien de una potencialidad latente del límite en cada momento teatral.

Por supuesto, en práctica, cuando hablamos de momento límite, más bien nos referimos a una tendencia al límite que puede operarse en determinado momento (como en una función matemática cuyas variables tienden simultáneamente a 0 e ∞).

En el teatro

La segunda función del "Guante de Garuda" en el Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico (2012): la conjunción de una exposición del cuerpo de Christopher, una frase escrita/proyectada por Awilda ("Litoral" de Li Nieves), un gesto leve (una inclinación de columna) de Alejandra, Yussef trepándose hasta el tope de una de las palmas. Muy altas. Observándolo (sintiéndolo). En el público. Un lapso. Desde donde estaba.

Y el mundo acaba.

Cuando como entes experimentamos un instante donde nuestra noción de lo real se rompe, donde sabemos que la fuga, el momento, es tan potente que se encapsula en la potencia de sí mismo en una; y nos permite intuir que el teatro es realmente lo único que nos aproxima a liberarnos del porvenir.

Entonces

II. Intermedio. Mi mamá en el Cementerio de Lajas, Día de las Madres, 2019.



Mi mamá, la Dra. Ángela Ramírez, en el cementerio de Lajas, día de las Madres, 2019.

Ella expresó que cuando muera quiere estar con mi padre, que fue incinerado y dividido, la mitad de las cenizas depositado en el cuarto del Bhuta en la casa ancestral de Mangalore y la mitad, esparcido por el Ganges.

Mi madre duda si su propia incineración sería consona a deidades ("alien deities") a quien a penas conoce, de quienes a veces no puede definir su alineación de benevolencia o género (o número). En cuanto a enterramiento, en esta capilla de la familia tal vez habría lugar, si se abre una tumba, se reposicionan los ataúdes y se limpia bien. En vida mi madre nunca ha querido ir a la India por pena que le recuerde a mi padre.

De nuevo una cita de Borges:
"Las aguas que no saben que son el Ganges."

III. **Los muertos de Genet.** La alucinante propuesta de Jean Genet de un teatro acoyuntado al cementerio en el mismo centro de la población. El cementerio/teatro como usina. Proceso digestivo. Crematorio. Generando fertilizante (las cenizas de los muertos). El teatro y el cementerio como sitios de materia. De transmutaciones y convivencias materiales. El teatro de cuerpos desnudos, hiperadornados, de animales vivos en escena, de organismos, el teatro de carcasas. Y en el espacio, el deseo (buscado, figurado, ansiado) de cierto hermanaje: reunión no jerárquica de actantes (objetos, cosas, plantas, especies, espectadores, actores, entornos), o sea, la emergencia de la comunicación. Tal vez de una comunidad – una colonia – precaria que se hace (se transmuta, se recoloniza) en virtud simple del encontrarse.

Estos ciclos son la fisiología de los seres vivos.

Al teatro actual le hacen falta cadáveres.

Ya que cada pieza de teatro es un entramar la muerte. Un avenirse, un entrañarse a lo material. Un conformarse con cosas que prescriben flujos. Previamente impensados. Indudablemente, flujos de deseo. Pero solo en su forma superficial (de deslizamiento, de deslizamiento motor por superficies, de motores de movimiento a través de superficies, de toques, de toques casi espiritistas).

(Solo los muertos se mueven así, solo los muertos, solo la noche. Solo las alas.)

Nos hace falta encontrarnos con nuestros despojos. Recoger (atender) las carcasas en el medio de las carreteras. Limpiarlas (un poco). Desecarlas. Dejarlas secar.

(Solo-)

Como mencionamos, el motor de esta transformación o compenetración (donde la materia nunca es antítesis del espíritu) es el avenir. El acomodarse ferozmente a las condiciones dadas de la reunión– el grado de conservación de los cuerpos, las necesidades del infrasuelo, los métodos de disposición disponibles. Ya que, sin duda, el acomodo a las cosas se da a través de modos de hacer (o sea, de *tekne*) que son simultáneamente modos de percibir, de sentir, y que surgen por pura necesidad (por crueldad) del instante escénico. Expulsando presente como dínamo. Apocalipsis intra terra-formaciones. Como la fábrica constante (implacable) que es el cementerio. Algo que a la vez consume-

Y te (nos) mantiene.



IV. Tecnología pobre

Intentando así volver al cuerpo despojado, pobre, de Jerzy Grotowski, al cuerpo desdomesticado de sus usos comunes – entiéndase el cuerpo como objeto no conceptual que escapa lo posible en la noción misma de cuerpo (en el teatro) – hoy hallamos inevitablemente un cuerpo mediado. Un cuerpo que ha integrado tecnologías digitales como parte de su estado visceral, que se modifica cotidianamente por ellas. [Por otro lado, preguntamos: ¿hasta qué punto podemos modificar los esquemas dados por estas tecnologías? ¿Hasta qué punto (realmente) tenemos poder de intervención?]

Para mí, las cuestiones actuales (en el teatro) están lejos de la tensión de cómo deshacerse o de cómo, al contrario, capitalizar lo tecnológico (que ya se ha adjuntado a nosotros como vías compartidas de

funcionamiento). La pregunta más tenaz deviene cómo defamiliarizar lo tecnológico, cómo sacarlo de sus usos cabales, propios, amaestrados para generar relaciones distintas a las que ya se nos han sido prescritas (comodificadas) en relación a nuestros cuerpos. En otras palabras, cómo empobrecer la tecnología.

Y cómo lograr este empobrecimiento dentro de nuestra pobreza.

Esto es, a través de mediaciones y aparatos que no implican prototipos, fancy high tech, cutting edge, altos presupuestos; sino a través de aquellas aplicaciones y máquinas que ya se han acoplado a nuestro cuerpo (la canción sobre las tierras de los ringtones de celulares de los campesinos del mundo, en México, en la India, en la Isla, en Perú, la he oído). Esto es lo que permite la fluidez de lo cotidiano.

En mis experimentaciones anteriores con tecnología pobre me enfoqué en prácticas de producción y recepción al escribir en una computadora y proyectar los contenidos simultáneamente en escena (“escritura acto”). Intentos de desdomesticación (de extrañamientos de uso) comprendieron: escribir y hablar a la vez textos distintos (“disyunción”); juegos con la anticipación de la escritura (“precognición”); polisemias en códigos, en actos de traducción; otros. No solo empezaron a surgir técnicas, sino también perspectivas. Entre estas, la importancia del error. El error para mantener el momento vivo (impredecible), para explorar gaps de comunicación y entendimiento entre usuarios y programas, para proliferar y emocionar significados.

Cuando empecé a trabajar con escritura acto (2001), el proyector de vídeo estaba pasando de ser lujo a herramienta popular en el salón de clase, en presentaciones, en centros comunales. Hoy (2020), de momento, tecnologías virtuales (notablemente las plataformas de reunión a distancia, de compartir fotos, grabaciones, de chateo) se avienen aceleradamente a nuestro cuerpo pobre.

Como en otras instancias, el derrotero se centra en cómo hacer de las mediaciones motores de inestabilidad continua entre los distintos componentes materiales del encuentro (entornos, objetos, programas, humanos). En esta inestabilidad está el teatro: en la vitalidad del junte como transformación que puede contener distintos registros de tiempo y lugar (grabaciones, actos “en vivo”, hyperlinks, llamadas que te hagan abandonar la conexión, invasiones de lo privado, expansiones de lo público, performances duracionales que se salgan del límite de las presentaciones mismas) y, a la vez, tener la capacidad de presentar un contenido (dramatúrgico) algo ajeno al medio.

Cómo romper-reconfigurar los parámetros del cansancio de una vida sumida en zoom a través del mismo zoom.

Al igual que en instancias previas, el error aquí también deviene índice transformacional y memoria del flujo.

**

Septiembre 2020, trabajamos mi texto teatral “Las facultades”.

Las presentaciones se visualizan como híbridos con interacciones en vivo entre público y actores y secuencias pregrabadas.

Dejo que las eventualidades me guíen en edición. Sonido no-sincronizado; sonidos de fondo presentes, no homogeneizados; tomas con falencias actorales que crean ritmos, energías; luz desigual; desbalance

de colores; subtítulos aparentemente caprichosos; interrupciones en la conexión, congelamientos de imagen, distorsión de voz; imperfecciones de framing, discontinuidad – lo que en el medio fílmico tradicional es anatema – DISCONTINUIDAD y TEXTURA (de llevarte en su tosquedad a distintos sitios). En virtud de una forma que intenta preservar el proceso en los rastros de este; el potencial del error – no refinado, dejado como error, de lo crudo (tal vez mejor llamado lo vivo) – de sacarte, de producir cierta emocionalidad. Sobre todo, cierta libertad de perderse. En el teatro.



V. Realidad fluida.

2006, “noche 4 a.m.” Museo de Antropología de la Universidad de Puerto Rico. Como parte del evento “Ver-visiones” organizado por el Dr. Lowell Fiet para revisar la muerte (y la vida) del líder nacionalista Filiberto Ojeda Ríos asesinado por el FBI en su residencia de Hormigueros. Me siento frente a una computadora (la escritura proyectada), frente a un abanico, rememoro un asesinato que está por suceder (o sucediendo). Me sensibilizo al ambiente (escribo lo que oigo, los sonidos de la audiencia, del entorno). Tengo un catéter en una vena de mi antebrazo. Los movimientos son lentos. Escribo (no hablo). “Un asesinato está por suceder.” Libero la sangre. Me cae sobre la camiseta blanca. Se riega (me

está dando el abanico). Embacha. [Joaquín Octavio comentaría después que algunas personas pensaron que la sangre no era necesaria y él les contestaría: “precisamente”.]

Otro miembro del público me asevera que la sangre no era real. A pesar de que ella estaba sentada en primera fila. Tal vez a menos de seis pies de mí. Viéndome, la cánula inyectada y la sangre salir.

2007. “El piano” de Pepe Liboy. En el Teatro Francisco Arriví de Santurce. Escenificación del cuento “La poética de Antonio García” (Toño Bicicleta). Un acto de magia en el que simulo matar un pollo. Lo pongo bajo un paño sobre una mesa. La mesa tiene una trampa, un cajoncito con un pollo muerto adentro. Hago el pase. Pero soy un torpe mago. Se me sale el paño. Aun con él cubriendo ven la manipulación (el revolú) de yo intentando meter el pollo vivo en el cajón y sacar el muerto. El truco es tan evidente.

Una señora atacada en el lobby del Arriví vocifera que han matado un pollo en escena.

Es frecuente, para el teatro, estar guiado por las tónicas de los tiempos. El teatro religioso europeo medieval de afirmación de historias bíblicas, de la teocentricidad; el teatro naturalista de finales del diecinueve, reflejo de teorías positivistas, darwinianas, de herencia y ambiente; el teatro psicologista realista, Stanislavskiano (y post), tan afín a las nacientes teorías Freudianas (y post) y la tónica de la interioridad humana que desde entonces tiende a calar nuestra realidad; el teatro No y la curiosa conjunción del budismo zen y el orden feudal de tradiciones (terrenales y sobrenaturales) del shogunato.

Postulamos que una tónica de nuestros tiempos es el flujo de realidades. El paso continuo entre dimensiones (físicas, ideológicas, oníricas, virtuales, míticas, políticas, anímicas) que continuamente transaccionamos. El teatro debe buscar, entonces, hacernos experimentar conexiones o divergencias insólitas entre estas realidades. Entramados que nos saquen de las fijaciones impuestas por organismos de fosilización (la institucionalidad, la publicidad, el consenso y el poder grosero de los sistemas) y nos abran agencia y libertad para la emergencia de nuevos flujos nuestros. De creaciones de comunidades que surgen en/por actos orgánicos (de órganos). De uniones y choques que rompen. Entre realidades. De tangentes y reagrupaciones. De momentos que siempre son transición. O pasajes. A veces, descarrilamientos. El teatro actual está en (es) la transición.



VI. **La nave.** Las chimeneas de cremación del camposanto son la propulsión del cohete. Lo que lo impulsa al espacio. Como en las antiguas centrales cañeras. Como en la Eureka. Hacia galaxias que están afuera y simultáneamente adentro y entre (como entrepaños).

Ya que el buque astral es además la contención: la cápsula, el ataúd, la capilla o cripta. La limitación espacial como sonda a otras dimensiones [culturas interplanetarias: lo alienígena en la habituación (habitación) virtual (¿acaso podemos todavía hablar de “lo desconocido”?)]. Sobre la muerte, sobre la vida (o, en su defecto, entre las mismas) ese estado de hibernación donde uno no se mueve, pero se mueve el tiempo [o más precisamente el tiempo se expande en un punto, se infinitiza, se ciclicaliza, re-evoluciona a su propia naturaleza de black hole, se vuelve resistente a lo humano].

Ese punto es (tal vez paradójicamente) el presente. [El presente ultimadamente no humano que nos encuerpa el teatro.]

De notas de una propuesta para un remontaje de “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges en el Cementerio Santa María Magdalena de Pazzi. De noche. Siguiendo inciso.



VII. Current Goals (Comparative Table)

Comparing the 2006 mise-en-scène at Old San Juan's Santa María Magdalena de Pazzi Cemetery with the proposal of the current project, provides insight not just into the new conditions of the dead/living but of the ship.

2006	2019
-a random page from a rare book was torn at the entrance of the cemetery and given to the public as program of the event	- the audience is asked to leave their communication devices (cell phone, locator chips, hearing aids, other) at the gates - the number of people who acquiesce are admitted
-fragments from Borges' short story "The Library of Babel" were read while typing randomly, or in patterns, or reproducing the epitaphs from the tombstones, the writing simultaneously projected over the circular chapel	- digital technology is no longer- selected parts from H.P. Lovecraft's tales, the ones considered most anthropophobic by the standards of the day, are recited - someone should be induced to sleep - lucid dreaming of acts of urination, of immolation

-I ran fast around the arcade of the circular chapel, until exhausted	- everyone runs until exhaustion (ignition)
-the audience is invited to write - I watch - silence	- burning discarded clothes - overclothing with remnants (as if for the harshness of a sidereal acclimatization)
-performance (the Putrid, Passeist, Shameful Art of Performance)	-proliferative alienation, not <i>Verfremdung</i> but the didacticism of the AlienNation (the Archive)
-I predict the future of the audience, throwing money to (over) them (in no trivial amounts)	- breathing exercises aimed at expanding the lungs' maximum reserve (like hearing the adjacent sea, holding the breath under the night)
-actors wash their bodies over the tombstones using hoses	-insides (unearthings) provide privacy for homeostatic acts [a simulation of deep space]
-one of the tiny compartments (not contained in the hexagon) is for the fecal necessities	-one of the tiny compartments (not contained in the hexagon) is for the control cabin
-after the final words of the story, the audience is covered with a big white cloth	-as a final act, an order of survival is randomly determined
-some people watch the show from up high (from the remains of the city walls) (<i>los vecinos de La Perla</i>)	- beings (some of them objects) watch the show from up high (some are the remains of the city walls)



VIII. **La(s) pieza(s).** Un ladrillo de una casa antigua de pueblo, de una ruina. Enviado al Museo de Queens en Nueva York para formar parte de una exhibición efímera dentro de una exhibición efímera sobre la Ciencia Ficción en América Latina. Una cápsula de cristal rota encontrada entre herramientas. Alas de mozambique muerto. Un price tag en blanco. Alambre. Cordón.

Las fotos de esta(s) pieza(s) son las fotos de la nave (estelar, interconectiva).

También es el ladrillo que se lanza esperando romper algo. El ladrillo ritualizado (plenamente armado) con partes, weaponized. O sea, el proyectil. La nave de cañón.

“[...] el mundo de los hombres orgánicamente civilizados, es decir, con órganos vitales que salen también de su reposo [...]” Antonin Artaud, “El teatro y la cultura” en *El teatro y su doble* (Barcelona: Edhasa, 2017), pág .14.

El mundo de las humanos que componen piezas.

El teatro es el falso potencial de la contención en estas piezas.

**