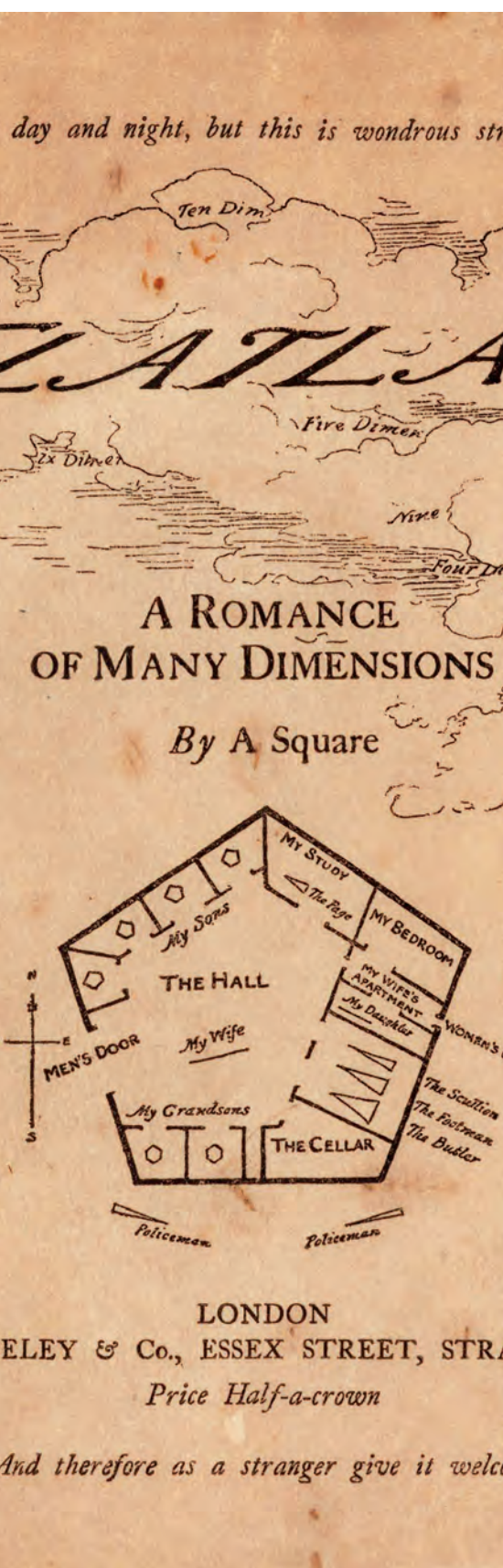


## EL ELEMENTO FALTANTE: LA NECESIDAD DE DISENTIR

Nayeli García Sánchez

*Llamo a nuestro mundo Planilandia, no porque nosotros le llamemos así, sino para que les resulte más clara su naturaleza a ustedes, mis queridos lectores, que tienen el privilegio de vivir en el espacio.*

A. SQUARE



He visto dos veces *Memorial* de Alberto Villarreal, en distintas temporadas de representación en la Ciudad de México, y haber asistido a diferentes recintos me confirmó la consistencia de una propuesta teatral compleja y ambiciosa. Normalmente no se acostumbra ahondar en la calidad de la escenografía de las puestas en escena, pero en este caso sería injusto dejar de reconocer el enorme mérito del diseño de espacio de Villarreal y del trabajo de ingeniería de Iván Cervantes. El lugar donde ocurre la mayoría de acciones en la obra es una estructura semejante a un acordeón que funciona a control remoto, de tal manera que, según se requiera, el escenario puede tener uno o dos pisos. Eso permite una plasticidad espacial que resuena en la inestabilidad de la propia trama. Un mamut de peluche a escala casi real es el sitio de una transacción comercial, y un lago con la mitad de un coche que aflora en la superficie, como resultado de un accidente vial, es el lugar de las memorias felices y de la celebración de la venta.

*Memorial* no presenta una historia lineal que pueda seguirse sin problemas. El meollo aquí es lo contrario: se trata de un drama para mover al disenso, incomodar

Portada de Edwin A. Abbott, *Flatland. A Romance of Many Dimensions*, Londres, Seeley & Co., 1884

al espectador y hacerlo preguntarse qué partes de sus vísceras son las que responden a la experiencia del teatro. Si me fuerzo a sintetizar la trama diría (sin temor a equivocarme, dado que esta obra pide a gritos dejar una huella singular en cada espectador) que habla de un androide mujer —o más bien una *ginedroide*, si se me permite el neologismo— incapaz, por la forma en que fue programada, de tener primeras experiencias. El conflicto se establece cuando su diseñador, que ella llama *Papá*, decide venderla a un traficante informático. Tanto la esposa del padre como el mentor (¿acompañante, novio, asistente?) de la mujer atestiguan el intercambio comercial y, a nivel escénico, ayudan a desmontar las posibles certezas que la trama construye. Por ejemplo, mientras la mujer recurre una y otra vez a sus diarios para registrar lo que le pasaba día con día, su “madrastra” insiste en que esos cuadernos contienen más bien los guiones de lo que la mujer irá diciendo en el futuro. De esa manera, se forma la noción de que sólo es capaz de tener segundas veces y, por lo tanto, lo que anote es irrelevante, pues *Papá* es el único que puede tomar decisiones sobre su futuro. ¿Metáfora del funcionamiento patriarcal de la mayoría de las sociedades modernas? ¿Guiño freudiano para el espectador asiduo al diván? Las respuestas no están clausuradas. Esta obra apunta hacia una búsqueda incesante de interpretaciones más que a la certeza de dar en el blanco.

La ilación de los diálogos no es transparente y no queda muy claro cuáles son las causas y cuáles las consecuencias. Tampoco si el tiempo de la acción ocurre de forma lineal, espiral o cíclica. La repetición de algunos parlamentos subraya algunas anomalías en el transcurrir del tiempo; lo hacen también cier-

tos movimientos en la escenografía, como sucede hacia el final de la obra, cuando unas ramas bajan del techo hacia el suelo: ¡árboles que crecen de arriba para abajo!

Por lo demás, los vestuarios, las coreografías y la música otorgan coordenadas múltiples y diversas para hacerse una idea de lo que sucede. Por momentos *Papá* se quita el disfraz de judío ortodoxo (quiero decir, literalmente se arranca los caireles de las sienes y deja de lado un sombrero y un saco negro), la madrastra se despoja de una bata para quedar en lencería de encaje o en *junper* rosa con colita y orejas de conejo, y la mujer se viste de “guardiana de la bahía”, con traje de baño rojo y una larga peluca rubia. En una de las secuencias más significativas, esta última y su mentor se vendan los ojos y bailan al ritmo de una cumbia entre muebles de cristal, en el entrepiso de la estructura desdoblada en dos; en otro, interpretan la canción “Far from Any Road” de The Handsome Family con una guitarra, unas maracas simples y un micrófono que pende del techo. Aquí es urgente reconocer el desempeño actoral de un buen elenco, compuesto por Mario Balandra, Esmirna Barrios, Mauricio Davison, Beatriz Luna y Alberto Santiago.

Los personajes interactúan entre sí sin cesar, a diversos grados de intensidad; por ejemplo, un diálogo animado puede suceder entre dos de ellos mientras que un par más sumerge los pies en el agua del lago; o alguno enuncia un sentido monólogo hacia el público en cuanto otro cae en una crisis al fondo del escenario. Sus vínculos son evidentes y aun así se entrevé la soledad apabulladora que cada uno vive. La mujer sufre constantes ataques de asfixia y pánico que la tumban al piso y la dejan inconsciente unos instantes; el mentor

## En Memorial las ausencias se sustituyen constantemente, pero siempre existe la sensación de que algo está faltando.

interpreta melodías para sí en un instrumento parecido al theremín, que funciona sin tocarse; Papá se deprime en reproches repetitivos que parecen dirigirse a versiones suyas del pasado o a un Dios presente pero invisible.

Frente a la desubicación que la obra me generaba al verla, la única salida que tuve fue dejarme llevar por una lógica hasta cierto punto onírica, cercana a algo que me parecía de una precisión matemática pero incomprensible para mí. El recurso de lo inesperado e inconexo se emplea de tal forma que no podría relacionarse con falta de ingenio o con una deficiencia narrativa. Todo lo contrario: a pesar de su aparente caos, la obra es coherente y opera con motores de sentido identificables: la acumulación, el listado, la repetición; principios de asociación en los que confluyen planos espaciales y sonoros, en los que la composición verbal y la coreografía en escena constituyen una obra abierta (es decir, que requiere una presencia muy activa del espectador para completar el rompecabezas).

De Villarreal como dramaturgo rescato sus ideas en torno a una escritura que prescindiera de algún elemento de familiaridad tradicional: el elemento faltante podría ser, por ejemplo, la situación, el contexto, el personaje o cualquier otro. En *Memorial* las ausencias se sustituyen constantemente, pero siempre existe la sensación de que algo está faltando. La alquimia del teatro, además, posibilita juegos perversos con el tiempo, única dimensión que no se puede alterar más allá de sus límites cronológicos y cuya percepción, sin embargo, es de las más maleables para el director escénico. Consciente de que tanto el público

como los personajes habitan el mismo tiempo durante la representación, Villarreal aprovecha esos vértices compartidos para introducir al espectador a un mundo con otras reglas que siguen su propia congruencia.

Desde su título, la obra propone un ejercicio de abstracción mental hacia el pasado que sólo puede referirse al momento presente de la escena. Me explico: si consideramos que un *memorial* es —en pocas palabras— un cua-



Fotografía de PinPoint. Cortesía del autor

dero de apuntes para preservar el recuerdo de algo, es fácil establecer una correspondencia entre el nombre de la obra y los diarios del personaje de la mujer. Finalmente, ¿no estamos siendo testigos de una historia llena de huecos en la que no queda claro cuál es el principio, cuál el medio y cuál el desenlace?

No es casual que la mujer remita con añoranza una y otra vez al mundo perfecto de *Plañilandia*, una novela de Edwin Abbott Abbott,

publicada en 1884, sobre un mundo de sólo dos dimensiones narrado por un simple cuadrado. De ahí que en *Memorial* una especie de confusión se adueñe del cuerpo del espectador que, por un momento (o muchos, si la función es buena), se difumina en ese espacio vacío y bidimensional que es la célebre *cuarta pared*, esa barrera invisible que separa al público de la obra y que sólo puede ser perforada por una experiencia de tiempo compartido. **U**

