

Jean-Frédéric Chevallier
Cofundador y director de Trimukhi Platform, una organización basada en la
India

jeanfre@gmail.com
jfc@trimukhiplatform.org

Jean-Frédéric Chevallier (Francia, 1973) es director de teatro-danza, video artista y filósofo. Con tres Maestrías y un Doctorado, impartió clases en la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, Paris, luego fue profesor de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2008 cambia de rumbo de manera radical al optar por operar desde una comunidad indígena del Bengala, en India, lanzando con los campesinos la construcción colectiva de un centro cultural comunitario. Ha publicado numerosos ensayos y dirigido hasta la fecha alrededor de cincuenta montajes escénicos y trabajos fílmicos presentados en India, México, Francia, Alemania, Colombia, Ecuador, España, Canadá, Cuba y Taiwán.

Artes vivas en la jungla Mohol (en 29 episodios)

Resumen

De 2008 a 2023, entrecruzando teatro, danza, performance, deriva nocturna, video arte y arte sonoro, Jean-Frédéric Chevallier dirigió espectáculos y diseñó instalaciones con y para las y los habitantes de una retirada comunidad santal del Bengala Occidental, en India. Las personas con quienes trabajó eran a la vez artistas del escenario y campesinos indígenas; eran, sociológicamente hablando, personas relegadas según el sistema de castas y sin embargo verdaderas hacedoras de las artes vivas de hoy. Los montajes que construyeron juntos no buscaban responder una meta de ayuda social, aun menos de salud pública. Tampoco eran reconstituciones folcloristas. Al contrario, eran propuestas plenamente contemporáneas –pero contemporáneas a su manera, singular, única. Por ejemplo, los dispositivos eran presentados adentro de un lago, a las afueras de la comunidad, o bien a lo largo de senderos de tierra arcillosa, frente a majestuosas casas de adobe, en medio de una cantera de piedra roja o al borde de una jungla.

Es una pequeña parte de esta aventura –algunos de sus momentos-claves– la que Jean-Frédéric Chevallier comparte aquí. No bajo forma de un ensayo teórico como él suele hacerlo sino a manera de diario literario. Dos razones explican su elección: la experiencia de la que da cuenta se sale de lo conocido y en Europa es aún más poco conocida. La estructura del diario permite al mismo tiempo dar a conocer realidades radicalmente otras y hacer un recuento de las invenciones conceptuales surgidas mientras se ensayaban las obras, así como analizar las estrategias estéticas fuera de lo común que se pusieron en marcha y relacionarlas de manera concreta con las dinámicas humanas extraordinarias que, durante quince años, las nutrieron.

Extraído del comienzo de un libro en proceso de escritura, el presente texto se compone de veintinueve episodios de extensión variable.

Palabras-claves

Danza-teatro, Estética de las Artes vivas, Comunidad indígena santal, Teatro del presentar, Montajes *cum-situ*

1. Propuesta teatral en una comunidad tribal

Hay una calle o, mejor dicho, ya que ésta tiene menos de cuatro metros de ancho, hay una vía angosta, de tierra roja y anaranjada. Se extiende a lo largo de poco más de un kilómetro. A cada lado se encuentra flanqueada por casas de adobe de uno o dos pisos bañadas por la sombra de árboles majestuosos. Gallinas, búfalos, terneros, cabras, cerdos fangosos y negros suelen deambular por este camino. Temprano en la mañana, así como al final de la tarde, niños casi desnudos, en su mayoría varones, juegan ahí a las canicas, con arcos y flechas o al aro con viejos neumáticos rescatados de las bicicletas de sus padres. Durante el día, la recorren chicas vestidas con túnicas de colores vivos, algunas cargando en la cintura a un recién nacido, otras, el agua que acaban de recoger del pozo. Por la noche, entre octubre y marzo, la atraviesan elefantes en busca de forraje, manjares dulces y bebidas fermentadas.

Esta calle la descubrí una mañana de agosto del 2008. Es la calle de la comunidad indígena de Borotalpada, ubicada en el Bengala Occidental a escasos kilómetros de la frontera con el estado de Orissa, en la región llamada la *Jungla Mohol*. Cuenta con medio millar de habitantes.

Son las siete. Con Sukla, mi compañera, bajamos de la ambulancia que una organización de Calcuta nos ha asignado para este viaje.

Treinta personas nos esperan, son de todas las edades. Vine a proponerles que hagamos juntos un montaje de “teatro”. Añado que muy probablemente el término no significa lo mismo para todos, y que por lo tanto se trata de un “teatro” del que cada una y cada uno descubriremos lo que requiere e implica mientras lo llevamos a la práctica. Agrego que este “teatro” será *ofrecido* (insisto en este verbo) a los habitantes de Borotalpada, y luego presentado en la ciudad de Calcuta.

Sigue una discusión bastante animada en santalí, de la que no entiendo nada, ni tampoco Sukla que hasta entonces me había traducido al bengalí: el santalí es una lengua austro-asiática distinta de las lenguas sánscritas y dravidianas, mayoritarias en la India. Después de unos minutos, cesan las palabrerías y se nos dice (en bengalí) que la propuesta ha sido aceptada. Queda por acordar el calendario (después de las siembras para no interferir con las labores agrícolas), los horarios (tres horas diarias durante tres semanas consecutivas) y la logística de los ensayos (el punto más debatido se refiere a la conveniencia o no de considerar un descanso para beber té y comer galletas dulces de harina). Me asignan a mí la tarea de hacer y llevar las compras (hojas de té, azúcar, tazas de plástico, etc.) mientras que a cuatro mujeres de Borotalpada les tocará encontrar una olla grande, coleccionar la madera, hervir el agua y repartir las galletas.

De pronto y sin darme tiempo para pensarlo, una joven agarra mi mano derecha, una mujer mi mano izquierda, los hombres cargan al hombro sus tambores y todas y todos empezamos a bailar.

2. Danzas santales

Las danzas ejercen sobre mí una gran fascinación. Parece que nada cambia en ellas y sin embargo mis ojos nunca se cansan al seguir el círculo que describen las bailarinas. Mi mirada así atraída siente una excitación tranquila. ¿Será por el ritmo? ¿Por la cohesión cuasi orgánica del grupo? ¿Por la ejecución repetida de pasos aparentemente idénticos pero cuyas ligeras aceleraciones y paulatinas modificaciones los vuelven de repente diferentes?

Estos movimientos retoman, estilizándolos, gestos ancestrales del momento de la cosecha en los arrozales o de la recolección de plantas medicinales en la selva. Sin embargo, no pretenden representar estas acciones. Su función es a veces dar la bienvenida a los que llegan a la comunidad, otras veces, mantener los lazos sociales dentro de la comunidad misma, y en otras ocasiones, tejer nuevas relaciones entre miembros de comunidades distintas. Pero eso tampoco es lo que capta mi atención. Interpelado, conmovido y por ende puesto en movimiento, lo que me atraviesa es de un orden tal que no tengo ganas de congelarlo imponiéndole un significado. Pues mis sentidos y mis pensamientos, libres de amarras, siempre en movimiento, van lejos, muy lejos. La profundidad en la

que me sumergen es suave y, al mismo tiempo, radical. Si más tarde en mi mente surgen preguntas, estas últimas conciernen solamente al abismo acogedor y generoso que de manera inesperada se abrió.

3. Figuritas no-figurativas

Hay figuritas animalescas en barro seco que los campesinos indígenas colocan al pie de árboles a las afueras de la comunidad según un procedimiento ritualizado que dura al menos la mitad de un día y precede a las siembras. Estas figuritas de barro no representan *stricto sensu* un animal en particular —de hecho, cada vez es difícil identificar de cuál se trata. Un hombre las pinta con sangre de gallina que otros hombres acaban de degollar. Esto es el *Aserie Bonga*. En santalí, *aseri* significa siembras y *bonga* ceremonia religiosa.

En otras tres ocasiones distintas, pequeños pollos son también así sacrificados y su sangre untada sobre las figuritas de barro: para el *Magh* (mes) *Sim* (hablar) *Bonga*, que es seguido de discusiones; para el *Baha* (flor) *Bonga*, durante el cual se ofrecen flores recién abiertas, y para el *Mah Moré* (después de las cosechas), cuando granos frescos de arroz son arrojados al suelo.

Aunque ni a las mujeres ni a los extranjeros se les suele permitir asistir a la ceremonia del *Aserie Bonga*, Sukla está ahí conmigo.

4. Cuidados gastronómicos

Delko Hansda, cuyos esposo y segunda hija participan en los ensayos (él como músico, ella como actriz-bailarina) acostumbra mantener arriba la energía del director de escena que soy yo, haciéndome llegar en los descansos —a veces en medio de una sesión de trabajo— hojas asadas, res, cerdo o pescado en salsa, y cerveza de arroz.

5. Cerveza de arroz y destilación de flores

Unas palabras sobre la cerveza de arroz. Este brebaje se disfruta en dos presentaciones: una, menos fuerte, de consistencia blanca y espesa; otra, de color ocre claro, más concentrada en alcohol, pero líquida. En santalí, la primera se llama *hâri* y la segunda *djar hâri* o *tâng hâri* —*hâri* es el recipiente en el que fermenta durante cinco días el arroz cocido mezclado con las levaduras, *djar* el filtro de barro negro arriba del que se exprime la mezcla para extraer el jugo alcohólico y *tâng* al acto de verter el brebaje al servirlo. En bengalí, *hâri* se volvió *hâria* y *tâng hâri* se dice *rossi*. *Ros*, del sánscrito *rosa*, se refiere tanto al líquido derramándose de una jarra demasiado llena como al aroma y al sabor que explota en la boca al morder una fruta, tanto al escurrir de la leche como a la savia de un árbol, a la esencia de un perfume, y de ahí, al placer estético.

Sea cual sea el idioma que se escoja usar para nombrar el proceso, hay que cuidarse de no tener prisa: el arroz que primero se tuesta tiene que enfriarse antes de hervirse. Una vez cocido, tiene que enfriarse de nuevo antes de añadirle las levaduras.

Y para degustar la cerveza, en cualquiera de sus presentaciones, se debe evitar tanto los calores fuertes como el frío extremo: *rosi* (o *tâng hâri*) y *haria* (o *hâri*) se aprecian mejor en otoño y primavera. El lugar de producción también juega un papel importante. En las comunidades del norte del Bengala, la cerveza, incluso servida caliente como en Nepal y en el Tíbet, donde es excelente, no tiene ni el cuerpo, ni el balancel, ni la fuerza que caracterizan la que se toma en Borotalpada. Aquí, cada mujer-fabricante, aparte de un indudable saber-hacer, posee además su estilo propio y su toque personal. Aprendí probando a reconocer el origen de cada cerveza

Si la cerveza es asunto de mujeres, hay también otra bebida que se produce en familia, sin separación de géneros, por turnos, una o dos veces por semana en la parte trasera de las casas. Es el destilado que deriva del macerado de una flor llamada *mohua*. Y siempre, por la intensidad del fuego sostenido bajo el alambique y por la parsimonia con que fluye el agua del enfriamiento, el calor termina rompiendo las moléculas de alcohol. Así, la concentración del metanol, casi nula al principio, aumenta a medida que más botellas se van llenando con el vapor condensado.

De este licor con sabor a ciruela, Kajol Hansda bebe a diario. Nacida en Borotalpada, regresó a la comunidad embarazada de su hija para huir los golpes de su marido (quien murió poco después). No sabe leer ni escribir, pero sabe reconocer las raíces y las hierbas necesarias para la preparación de las levaduras que favorecerán la fermentación de los alcoholes. Después de haberlas recolectado en la selva, coloca las raíces y hierbas en un pequeño hoyo cavado en el suelo, con una larga vara de madera de tres metros y medio que hace girar, las golpea hasta obtener una pasta polvorienta y blanquecina que reúne en bolitas chiquitas del tamaño de la uña del pulgar. Se necesitan entre doce y dieciséis de ellas para un kilo de arroz.

6. Observaciones de una filósofa a la deriva

Discreta, sensible y acogedora, Kajol es una filósofa a la deriva. Otros dirían “una intelectual orgánica”. El 12 de octubre de 2008, ella asiste a la junta de cierre con los demás actores-bailarines y músicos (dieciocho en total, más una docena de niños) que participaban, como ella, en nuestro montaje.¹

Ensayamos de seis a nueve de la noche, aunque casi todos los días empezábamos tarde porque las siete actrices tenían que terminar primero con los preparativos de la cena. El escenario, un espacio dejado libre entre la calle y los primeros árboles de la selva, lo iluminamos con lámparas eléctricas, de queroseno y otras de aceite. En ese entonces, no había televisión ni teléfono celular en la comunidad: muchos aldeanos asistían a nuestras sesiones. Y cada mañana, eso es lo que Kajol observó, discutían entre ellos lo que habían presenciado el día anterior. El deseo de conversar era tal que incluso aquellos que no se dirigían la palabra desde meses o años antes, volvían a hablar entre ellos. Según Kajol, este fenómeno era la prueba de que nuestro montaje había sido un buen trabajo, ya que reactivaba las relaciones entre vecinos.

No tenía historia que se representara, ni mensaje que se comunicara. Se componía de una sucesión y a veces una superposición de acciones extrañas. Por ejemplo: una mujer esbozaba una canción en santalí, pero en voz baja, unas chicas envolvían en una tela blanca de ocho metros de largo a un hombre que no dejaba de hablar, un campesino cruzaba acompañado por su vaca. Los pasos de baile se realizaban a contraluz y, por lo tanto, apenas se distinguían, niños y niñas miraban a los espectadores a los ojos mientras retomaban las acciones que los adultos habían ejecutados media hora antes.

Los habitantes de Borotalpada acostumbran a asistir a dos tipos de espectáculos. Se dan en santalí, bengalí o uria. Con una estructura inspirada por los dramas anglosajones, los *natok* son más intimistas mientras que los *jatra* tienden hacia el melodrama y requieren un importante despliegue técnico (que se transporta de pueblo en pueblo en imponentes trailers multicolores). Ambos duran buena parte de la noche. Las familias vuelven a casa al amanecer. Los comentarios que luego se hacen se refieren a lo confortable —o no confortable— del área donde se sienta el público y a la modernidad —o no— de los equipos de luz y sonido en el escenario. Habiendo seguido todas las mismas peripecias, escuchado las mismas historias, y estas habiéndoles llevado a pensar en las mismas temáticas, no hay nada más que conversar.

¹ Se trata de *Monsoon Night Dream*: <https://youtu.be/sZBJ2002so0>. Todas las obras mencionadas han sido producidas por Trimukhi Platform. Todos los enlaces de internet han sido comprobados el 30 de octubre 2024.

Mientras que, frente a nuestra propuesta, cada espectador se volvía diferente a los demás y todos se volvían únicos —en todo caso menos intercambiables. Por eso había intensas discusiones entre los vecinos: las experiencias de cada uno eran tan distintas de las de los otros que se volvía necesario compartirlas con todos. De esto, nuestra filósofa viuda es muy consciente.²

7. Dispositivos para activar el compartir

En Borotalpada cada familia posee algunas parcelas de tierra llamada “baja” que cultiva: pequeños arrozales que las lluvias del monzón inundan. Una vez al año, en el tiempo de la cosecha, es preciso separar el arroz de las espigas recién cortadas. Si esta labor es realizada solo por miembros de la familia, la operación tarda. Para agilizarla —y además, volverla festiva— se invita a los vecinos. El trabajo es colectivo: la acción de uno depende de la acción de otros. Están los que agarran las pacas, los que las trasladan y los que las pelan en la máquina. Los que arrojan los granos a lo alto y los que, rápido, los soplan para limpiarlos, cada uno con medio-cestas tejidas. En tres, cuatro o cinco ocasiones, juntos todos se sientan a beber abundante *hâria*, comer dos o tres bocados de un curry espeso o bien a almorzar. Son ocasiones para conversar, reír e inventar.

Al otro día, a la semana o al mes siguiente, se reanuda la misma dinámica, esta vez en casa del vecino. A cambio del día de trabajo que él ya ofreció, el beneficiado dedica ahora una jornada a ayudarlo. No importa la duración exacta, dos horas pueden valer por ocho, ni la naturaleza de la labor a realizar: no tiene por qué ser la misma que entonces el vecino realizó. Tampoco importa qué familiar esté involucrado: ayer fue la vecina o su esposo quien vino a echarme la mano, hoy es mi hija o mi suegro quién va a su casa. Y siempre hay de comer y de beber.³

Puede ocurrir que una familia no invite a nadie. Son casos muy escasos, pero de vez en cuando ocurren. ¿Cómo explicarlos? ¿Será para no tener mañana que cocinar generosas comidas para servirlos a numerosos comensales? ¿Para evadir luego la obligación de echar una mano a varios vecinos?

Responder estas preguntas, requiere una demostración a contrario. Supongamos que el hijo menor esté estudiando en el internado y la suegra sufriendo de reumatismo, seis personas quedan disponibles en casa: el padre y la madre, el hijo mayor y su compañera, la hija y su novio. Estas seis personas van a dedicar al cumplimiento de las tareas agrícolas al menos cuatro días —en vez de uno y medio o dos si hubieran elegido operar de manera colectiva. Por supuesto, si la jefa de familia (suele ser ella quien lo decide) hubiera convocado digamos seis individuos del vecindario, habría sido necesario ofrecerles después doce jornadas de trabajo. Pero al no convocarlos, la jefa inmoviliza seis miembros del hogar dos días más —es decir, seis por dos, doce jornadas otra vez. Es cierto que, dejando de lado el prestigio de la familia, sus miembros recibirán alimentos en cantidades y cualidades menores, hasta raquícticas, en comparación con las que hubieran disfrutado junto con los vecinos, pero eso igual, implica perderse sabrosas comilonas en un futuro próximo. En resumen y en última instancia, se vuelve lo mismo

Así, más que hablar de razonables transacciones que consistirían en proveer jornadas laborales a cambio de otras matemáticamente equiparables, mejor enfocar el trabajo agrícola comunitario como un dispositivo para a la vez compartir y (re)activar el deseo de compartir, un dispositivo para, compartiendo frecuentemente, frecuentar el acto de compartir. No se trata de un “trabaja para mí hoy

² Para un análisis filosófico más amplio de las observaciones de Kajol Hansda, véase Jean-Frédéric Chevallier, “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación”, *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 10, 2018, pp. 85-86: <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/08/Practicas-escenicasy-trabajo-en-comunidad-JF-CHEVALLIER.pdf>

³ Aquí se alcanza un cierto *quantum* de compartir y un cierto *quantum* de relaciones entre personas a partir de los cuales la dinámica cambia en términos cualitativos —pues entramos en el régimen comunitario.” Jean-Frédéric Chevallier, “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación”, art. cit., p. 81.

y a cambio trabajaré para ti mañana” sino de un “regalémonos tiempo los unos a los otros, en cada ocasión, y regocijémonos haciéndolo”.

8. En la laguna después de las lluvias

Es unas semanas después del fin del monzón cuando es más placentero bañarse en el lago de Borotalpada. El nivel del agua es lo suficientemente alto para nadar. Los nenúfares rosa-púrpura han recuperado su vigor. El paisaje circundante se tiñe de un verde ligeramente oscuro que casa muy bien —como en un exitoso matrimonio— con el rojo ocre de los senderos. Un regalo sin tener que ofrecer nada a cambio.

Lo mismo ocurrió otro día, al emprender de mala gana un viaje de tres horas en el tren local. El vagón estaba lleno. Por falta de espacio disponible, me tuve que quedar de pie entre los asientos. A mitad del camino, un jornalero mayor que yo de unos veinte años se levanta y me ofrece ocupar su lugar. Llevaba hora y media sentado, ahora me tocaba a mí. Otro regalo sin nada a cambio.

9. *Moroles*

En santalí se les llama *moroles*. En español se diría que son los líderes tradicionales de la comunidad. Son cinco, nombrados o elegidos únicamente entre los varones ya que las mujeres no son consideradas. La tarea de uno de los *moroles* consiste en mantener un buen nivel de fluidez en las relaciones entre los aldeanos. Por ejemplo, deberá resolver problemas de alcoholismo, violencia doméstica, celos o aventuras extramatrimoniales. La responsabilidad de otro *morol* es la de asistir a todos los eventos sociales: bodas, ceremonias rituales, celebraciones comunitarias, etc. Así, de los cinco, dos tienen a cargo cuidar los lazos y vínculos.

Como antes su padre, Motilal Hansda es uno de estos *moroles*. Una tarde, en Calcuta, recibo una llamada desde su teléfono. La voz al otro lado de la línea es la de la madre de sus tres hijos. Falguni llora porque, me dice, el perro al que Sukla y yo habíamos bautizado “Dulal número 2” acaba de morir. Por incongruente que parezca la conversación que tenemos, es la prueba (o el signo) de nuestros vínculos.

10. Decisión sorprendente y modalidades arquitectónicas

Durante una asamblea de vecinos, se toma una decisión bastante sorprendente. Es el 31 de diciembre de 2010 y vamos a construir un “Centro Cultural”: un lugar donde puedan desarrollarse esas actividades que algunos habían calificado de improbables o inútiles y que, como la puesta en escena elaborada juntos y luego presentada en Calcuta, exploran las posibilidades que ofrece la práctica contemporánea de las Artes vivas. Hay emoción en el aire. Las mujeres intervienen más de lo habitual. Uno se levanta para hablar, luego se vuelve a sentar. Nadie sabe a ciencia cierta en qué nos estamos metiendo, ni por qué, ni tampoco cómo.

Siguen nueve meses de ingeniosas discusiones y acalorados debates, al final de los cuales se asigna un terreno que pertenece a Motilal y Falguni. Está ubicado en el extremo este de la comunidad, bordeando la calle en la esquina del camino que conduce al lago, a la sombra de una higuera de Bengala de 300 años.

La construcción misma comienza una vez que termina la temporada de lluvias. El 28 de octubre de 2011 se despeja el terreno con machete y luego se limpia con piqueta y escoba de mimbre. A pesar del escepticismo de muchos (los santales tienen sus propias prácticas religiosas), se invita a un sacerdote hindú. Mientras Falguni rocía el suelo con agua consagrada (en la que se remoja una

rama de mango), aceite de mostaza y flores fucsias de hibisco, el celebrante pronuncia palabras en sánscrito cuyo significado se nos escapa a todos. Armado con el bolígrafo que le entrego, anota en su libreta las edades aproximadas, nombres y lugares de nacimiento de Motilal y sus antepasados. Tras cálculos astrológicos que parecen llevarlo a intensas reflexiones, indica la orientación favorable para que nuestra casa —que corta el camino a las manadas de elefantes en tránsito cada invierno— quede en pie al menos ochenta y ocho años (*dixit*). Un ingeniero aclara nuestras dudas: con la fachada al sur como lo recomienda el celebrante, los vientos refrescarán las salas.

Usando cuerdas y paja quemada, luego con una pala, se inscribe en el suelo la ubicación de los cimientos.

A medida que las líneas y el rastro de las cenizas arrojadas por debajo se extienden sobre el suelo, comienza una cuidadosa reexaminación arquitectónica: debemos acercar la esquina noroeste al árbol de higuera, dice alguien, separar aún más la pared del este del nido de bambúes, agrega su compadre, dejar más espacio para la veranda, completa una vecina. En varias ocasiones había yo exhibido el boceto esquemático garabateado en una hoja de mi pequeño cuaderno, pero entonces nadie había opinado nada, excepto Girish, un estudiante de otra comunidad santal de la zona (y propietario de la pluma que le prestamos al sacerdote hindú).

Y no había yo inventado nada. Los materiales eran los utilizados tradicionalmente en el área. Las dimensiones de las salas eran las de la habitación que Sukla y yo ocupamos en la hermosa casa que acababan de edificar Kalicharam y Mado Hembrom. Interrogándolos, descubrí que el problema de mi boceto no era su mala ejecución sino su inutilidad: nadie sabía cómo usarlo. Porque, para decidir la distribución arquitectural de los espacios, Kalicharam y Mado no habían imaginado nada, ni mentalmente ni sobre el papel. Si lo habían conversado mucho, y en ocasiones incluso debatido, siempre hablaban de las funciones diferenciadas que querían atribuir a cada parte. Su casa había tomado forma a partir de estos deseos: deseaban poder alojar a los amigos de sus tres hijos (uno en la preparatoria, otra en la escuela secundaria y la mayor en licenciatura de historia) entonces necesitaban una habitación más grande y por ende no una pared intermedia.

Con Sukla y Girish, tomamos la decisión de desviarnos de la tradición santal en un solo punto. Para que el viento que entra por las puertas pueda circular con tranquilidad, decidimos que habría frente a ellas ventanas tres veces más anchas de lo habitual. Esta “gran novedad” despierta curiosidad e interés.

Una decena de familias prestan sus brazos y su saber hacer. También traen la tierra y el agua necesarios, a veces incluso el bambú. Gracias a las donaciones recibidas de amigos y familiares, compramos el resto del material, principalmente la madera y la paja de arroz para el techo. Cada quien dedica el tiempo que puede: algunos varios meses y otros unos pocos días. Lo sabemos todos: completar la construcción tomará entre dos y tres años.⁴

11. Encuesta casa por casa

Yo lo quería hacer. Girish y Falguni se mostraban reacios. Insistí. Junto con Somasree Basu, una estudiante de Calcuta que se había ofrecida como voluntaria, llevamos a cabo los cuatro una encuesta casa por casa, empezando por la comunidad del barrio más alejado del terreno donde estábamos construyendo. La pregunta que hacemos es la siguiente: “*si se construye el centro cultural —tal y como se decidió en la asamblea comunitaria de diciembre pasado— ¿qué quieres tú que pase ahí?*” A menudo chicas y mujeres declaran su pasión por la pintura mural (una mezcla de tierra blanca, estiércol y paja quemada aplicada sobre superficies de adobe con movimientos circulares a mano o con un paño), mientras que los mayores temen que las danzas de temporada ya no se ejecuten con la exigencia coreográfica y el rigor calendárico de antes. Cualquiera fuera su edad, todas y todos

⁴ Un documental con subtítulos en español da cuenta del proceso de construcción del Centro cultural:
<https://youtu.be/0UddOC09PsU>

manifiestan un gran interés por descubrir otras maneras de movimiento para el cuerpo. Añaden: maneras ejecutadas por bailarines que viven en *otros* rincones del mundo. La curiosidad en cuanto a la *alteridad* (“*onno* [otras] *djinish* [cosas]” y “*notun* [nuevas] *djinish*” en bengalí, es decir “cosas nunca vistas antes”) también aplica para las maneras de cultivar verduras, de construir casas, de pintar, de dibujar, de componer textos y pronunciar palabras, de estar presente sobre un escenario, así como para las herramientas de las artes, en video, fotografía o arte sonoro. Múltiples, las respuestas demuestran tanto la voluntad de mantener vivas las singularidades propias como las ganas de saber más sobre las prácticas actuales en lugares lejanos y desconocidos. En un mismo lance, el deseo de profundizar una unicidad que los singulariza y la voluntad de enriquecerla con la diversidad de los mundos —uno alimentando a la otra en un vivo vaivén.

También se escuchaba, en voz de algunos, jóvenes y mayores, la disposición de participar en aventuras que requieren viajar y ex-ponerse afuera. Si hace falta un lugar colectivo propio para recibir a los demás, también hacen falta lugares colectivos de otros para ser recibido allí uno mismo.

12. Pequeño autobús bajo línea defectuosa

El invierno casi terminó: guardados están nuestros sweaters tal y como nuestras chaquetas; nadie se enrolla ya en una cobija sintética para resistir el frío. Una camisa, una blusa o una túnica bastan. En unos minutos caerá la noche. Por la pista que serpentea bajo el tendido eléctrico medio caído, se acerca un autobús azul y blanco, uno pequeño de menos de cuarenta pasajeros.

Es un 25 de febrero de 2012 y por primera vez el público de la ciudad llega a Borotalpada. Por primera vez se organiza en la comunidad una *Noche de Teatro*. La decisión de retomar en la *Jungla Mohol* este festival internacional que había lanzado yo en la Ciudad de México en el 2004, se aprobó apenas hace unos meses. Será la quinta edición.⁵ Rentado para la ocasión, el generador eléctrico llegó temprano esta mañana. Lo ponemos en marcha.

13. Cerveza agria

La semana anterior, los mandos de la comunidad hicieron prueba de una hermosa capacidad para lidiar con la diversidad. La cerveza se había puesto agria. Eso pasa cuando el arroz no enfría lo suficiente antes de que se le añada las raíces y las plantas: así, una mujer que vaya demasiado rápido en una mañana de preparación de la cerveza, al quinto día verterá en los vasos una bebida amarga. Eso no es el fin del mundo. Pero, que, en toda la comunidad, la cerveza se vuelve agria, eso sí es de mal augurio. Urge contrarrestarlo inmediatamente. Razón por la cual los *moroles* decretan que, a partir de pasado mañana, estaría prohibido el uso de aceite, jabón, shampoo y pasta dental, y comer carne o pescado, cocinar con especias, ajo o cebolla y beber alcohol. La abstinencia iba a durar tres días —con extensión a los siguientes días en caso de que no hubiera mejoras. El problema es que nuestros invitados están aquí trabajando: un director mexicano, un socio-antropólogo francés, un cantante lírico indio. Y los ensayos deben seguir su curso.

Cuando Motilal nos anuncia la medida a punto de tomarse, somos varios los que sugerimos repartir las restricciones en el espacio. Falguni se burla. Motilal escucha, preocupado por no quitarle a nadie la posibilidad de bañarse en la tarde y relajarse tomando algo por la noche, pero no dice nada. No es sino hasta la mañana siguiente, mientras almorzamos que, tranquilizado, nos informa que los *moroles* habían decidido posponer la implementación de las medidas —es decir distribuir no en el espacio sino en el tiempo dos maneras diferentes de estar juntos: con jabón, aceite, etc., hasta que nos vayamos, una vez concluido nuestro festival nocturno; y luego, sin jabón, aceite, etc. Las dos

⁵ Aquí la lista completa de las *Noches de teatro*, organizadas en la ciudad de México primero, luego en la comunidad de Borotalpada: <https://trimukhiplatform.org/esp/nochesdeteatro/>

dinámicas encuentran así donde realizarse, no en espacios distantes sino en tiempos distintos. Debo reconocer que estoy impresionado.

14. Disonancias creativas al borde del agua

El montaje se llama *Guignol's Dol* (“dol” designa en bengalí a un grupo de personas, un equipo). Arranca cuando la luz deja de deslumbrar a los espectadores y que estos, un tanto desorientados, descubren que se acaban de sentar al borde de un lago en cuyas turbias y fangosas aguas un cantante de ópera entona *Panis Angelicus* de César Franck. A la orilla, sonriendo, una joven santal vestida con una túnica larga azul y negra, pantalones rojo oscuro y ocre pálido les dirige palabras en bengalí (son frases que había escrito en francés quince años antes y que Sukla tradujo):

En la oscuridad. No piense sin dejar de hacer para pensar a sus hijos que sus hijos solo sus hijos son sus hijos. Si no, todo iría de mal en peor y eso sería mucho peor para usted. No muera esta noche. Podría perder dientes, y eso sería aún peor para usted. No se vaya sin haberme dicho por qué se queda.⁶

El dispositivo es disonante de entrada. Surojmoni Hansda es pequeña, delgada, llena de gracia. La corpulencia de Arjobir Aniruddha es imponente y sus gestos en el agua poco diestros. La partitura cantada suaviza este contraste, pero no la extrañeza de las frases. Si estas, tomadas una por una, son comprensibles, su ensamblaje cuestiona, incomoda y por lo tanto obliga a pensar. En un principio era preciso aprehender juntos los cuerpos. Ahora importa aprehender juntas las palabras.

15. Ritual de acogida

Para aquel que elige ir hasta Borotalpada, el viaje desde la ciudad de Calcuta es largo. Hace falta tomar un tren, luego subirse a un autobús y al final caminar. Una vez llegado, antes de sentarse sobre lonas de plástico junto al público local que aguarda para descubrir la sucesión de obras que componen el programa de la *Noche de teatro*, una delegación de mujeres de la comunidad lo conducirá hacia lechos de cuerdas trenzadas sobre una estructura de madera (algo así como un camastro de cuerdas). Con gestos, si no entiende el idioma, lo invitan a que se quite los zapatos. Le lavan los pies con agua limpia, se los secan con una toalla blanca y los untan con aceite. Luego, lanzan granos de arroz detrás de sus hombros y hojas de mango sobre su cabeza. Finalmente, se inclinan hasta el suelo para saludar: la forma de responder depende de la diferencia de edad entre el huésped y el saludador. Todo eso caracteriza el *Atang Daram*, la forma santal de dar la bienvenida. En mi familia en Francia, cuando llegan invitados, les estrechamos la mano o les damos un beso en ambas mejillas, les invitamos a sentarse y compartimos con ellos una bebida espirituosa con finas rebanadas de *foie gras* (hígado graso de pato) o con *tapenade* de aceitunas negras colocadas sobre trozos de pan integral.

En Borotalpada a veces, algún espectador de la ciudad se siente tan ofendido que se niega a descalzarse. Explica que se trata de la igualdad entre los humanos: les faltaría al respeto si dejara a las mujeres lavar sus pies. En realidad, es todo lo contrario. Erigirse en el que decide qué es aceptable y qué no lo es en términos de formas de acogida, es considerarse a sí mismo como autoridad superior. Sin formularlo en voz alta, lo que este espectador considera es lo siguiente: “*¡Cómo una persona*

⁶ El texto teatral ha sido publicado en español y analizado en Jean-Frédéric Chevallier, “Aportes y tiempos del texto (de teatro)”, *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, pp. 202-204:

<https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/04/Aportes-y-tiempos-del-texto-de-teatro-JF-Chevallier.pdf>

En francés y bengalí ha sido publicado en Jean-Frédéric Chevallier, *Prithibi theke kichu asche tomar ojante* –

Ensuite du monde quelque chose qui vient, Calcutta: Trimukhi Platform & Institut français en Inde, 2022, pp. 10-11.

ubicada tan bajo en la escala de las castas podría tomar en sus manos mis pies, a mí colocado tan alto en esta misma escala!” En la India, el sistema de castas es un dispositivo mental tanto más pernicioso cuanto que es multidireccional y su uso está generalizado. Poca gente es capaz de contemplar su entorno sin pasar por este prisma.

Pero hay numerosos casos en los que la persona se siente tan abrumada por esta forma sorprendente de decir “sea usted bienvenida” que intenta responder, tomando parte de su propia cultura, inventando gestos en el momento. Lo que entonces ocurre es de una belleza deslumbrante: los rostros de la persona acogida y de la acogedora están anclados en el suelo, como si sus miradas contemplaran la profundidad de un entre-dos, un espacio que no buscan rellenar sino habitar juntas.

Escribía yo entonces: “Cuando un espectador está plenamente presente en el momento presente, el presente se abre para él como un presente.”⁷”

16. Rostro solar

El 16 de febrero de 2014, al día siguiente de la séptima *Noche de Teatro*, me encuentro con Kajol en la calle. Le pregunto sobre la calidad de los espectáculos de esta edición del festival.⁸ No me responde con palabras. Está cansada, durmió poco, como todos nosotros. Sin embargo, su rostro se ilumina y su cabeza oscila de un lado a otro, y eso varias veces. He aquí su respuesta a mi pregunta: el resplandor en movimiento de una sonrisa solar.

17. Respuesta a una periodista

En la víspera, ya tarde, Mohua Das estaba entrevistando a Chumki Hansda. La primera es reportera de *The Telegraph*. La segunda tiene treinta y tantos años y vive en Borotalpada desde que se casó. La reseña salió en el periódico el 9 de marzo. Al leerla tomo conciencia del hecho de que las preguntas formuladas denotaban otro *a priori* muy usual en la India: si una campesina indígena entabla relaciones con artistas extranjeros, es con el fin o bien de ganar dinero o bien de adquirir “habilidades” suficientes como para montar una “micro-empresa” que a su vez generará dinero. Sin esto, parecía creer la periodista, la intensa apuesta de Chumki por el teatro y la danza de hoy no tendría razón de ser.

Pero Chumki no se dejó impresionar. Desde lo alto de su hermosa humanidad, respondió, tranquila y segura, que si estaba tan involucrada en las prácticas escénicas contemporáneas era porque la aventura le brindaba una alegría tremenda. De carácter amistoso y artístico, las increíbles relaciones de las que era ella uno de los términos no podían reducirse al eje del “esto vale por aquello” del intercambio capitalista. Lo que surgía de ellas y les daba su importancia era un fuerte sentimiento de alegría. Es lo que defendía Spinoza: experimentar la alegría es aumentar la potencia para vivir.⁹

Sin duda, esta intuición la tuvo también Mohua Das, quien escribió sobre el espectáculo que estrenábamos entonces: “imaginativo y salvaje, me confundió, me abrumó, me empujó más allá de mis propios límites: un paisaje rural y nocturno se transformó en un escenario sorprendente con todos sus componentes ocupados en despertar mis sentidos, poniéndolos al límite.”¹⁰”

⁷ Jean-Frédéric Chevallier, “Fenomenología del presentar”, *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 13, núm. 1, 2011, p. 68: <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/04/Fenomenología-del-presentar-JF-CHEVALLIER-2011.pdf>

⁸ El programa de la séptima *Noche de teatro* se encuentra en inglés aquí: <https://trimukhiplatform.org/nightoftheatre7/>

⁹ Para un análisis filosófico de la respuesta de Chumki Hansda véase Jean-Frédéric Chevallier, “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación”, art. cit., pp. 86-87.

¹⁰ Mohua Das, “Experiments with Theatre and Truth” [Experimentos con teatro y realidad rural], *The Telegraph*, edición de Calcuta, 9 de marzo 2014, <https://fr.trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2014/03/Experiments.pdf>

18. Casada sin derecho a teatro

Ida la frescura, la tarde es calorosa. Estiradas y delgadas bandas de color naranja violáceo surcan el cielo. Rani Soren se dirige lentamente hacia nosotros. Quita ella los pies de los salientes de agua azuladas, gris o marrón en algunos lugares, para acercarlos de nuevo tras una sacudida apresurada de los tobillos que, con toques ligeros pero constantes, modifica tanto las circunvoluciones del líquido como los pliegues de la tela.

Nos alcanza. Sirena pese a sí misma, Rani ya no posee la risa relajada ni la confianza feroz que exhibía como trofeo durante los ensayos en Borotalpada y durante la gira en Calcuta. Ahora elegantemente vestida con un sari de novia, finge mirar hacia los lados, los ojos huyendo del rostro de Sukla y del mío. De su cabello cuelgan tres hileras de pequeñas flores albugíneas color ámbar. Se balancean, sacudidas por golpes.

Viene con el novio a visitar a sus padres. Siendo la única manera de vivir en unión libre sin provocar la ira de los mayores o las calumnias de su clan, el año pasado se ha dejado raptar por un chico que le gustaba. Y así se acabaron para ella todas las Artes vivas. Entre los dedos de sus pies, la arena arcillosa cruje.

19. El horario de la telenovela

Ensayos de 9 y media de la mañana hasta la 1 de la tarde. Luego es el baño en el lago, seguido por la comida. Después duermo un poco para estar listo para el ensayo de la tarde. Empieza a las 4 y media y termina a las 9.

Mientras antes el horario nocturno destemplaba los dientes a algunas ya que obligaba a desvelarse a las que estaban encargadas de preparar la cena para el equipo (a veces Mado, a veces Falguni, a veces Delko, a veces Chumki o Kajol), ahora se ha vuelto mandatorio no concluir demasiado temprano nuestra labor escénica. Varias cocineras ven la telenovela vespertina. Desde hace poco, hay televisiones en tres casas de la comunidad.

20. En busca de un tercer sabor

Frente al humo de un fuego de hojas secas que rocía intermitentemente con agua, está sentada Dhany, hija de Falguni y Motilal, con el rostro vuelto hacia el público. Descanso mi cabeza en su regazo. Se lleva el micrófono a los labios y, mientras se proyecta una traducción al inglés en el suelo, enumera en santalí estas preguntas:

¿Viste alguna vez a este enorme cerdo negro conduciendo una motocicleta reluciente mientras hojeaba un libro de texto obsoleto?

Cuando tenías dos años, ¿ya estabas pensando en casarte?

¿Viste el hundimiento del trasatlántico en el lago de Borotalpada el día que Kajol estaba hablando en francés con Jean-Frédéric?

¿Qué prefieres: comer carne de res o comerte a ti mismo?

¿Puede un perro trepar por un tallo de arroz?

¿Realmente piensas seguir viviendo?¹¹

¹¹ Este texto ha sido publicado en inglés y analizado en Jean-Frédéric Chevallier, "Fabricating Texts for Theatre from a Tribal Village in Bengal" [Fabricando textos para teatro desde una comunidad indígena del Bengala], *Against Storytelling*, ed. Amit Chaudhuri, Chennai: Westland y Ashoka University, 2024, pp. 114-115.

Elaboré algunas de estas preguntas, las que parecen un tanto “filosóficas”, y Dhany las que parecen más “absurdas” o más lúdicas. Las tradujimos y retradujimos juntos, del bengalí al santalí y del santalí al bengalí, agudizando las formulaciones en el paso de un idioma a otro, asegurando mediante alternancias y variaciones su diversidad y la dimensión enigmática de la secuencia. La perturbadora incongruencia del conjunto aseguraría, esperaba yo, una pluralidad de escuchas y de fugas.

El montaje se llama *Essay on Seasonal Variation in Santhal Society*.¹² Le propuse a Surojmoni que lo co-dirigiera conmigo. Había notado su compromiso, su rigor, sus propuestas durante la larga preparación del espectáculo anterior. Se trataba ahora de que ella diera un paso más. Preocupada, lo pensó durante dos días y luego, dio su consentimiento, firme.

Cuando comienza el trabajo sobre una nueva obra, tratamos de no pensar. Uno u otro de vez en cuando propone algunas ideas (en cuanto al lugar donde desarrollar el montaje, por ejemplo), pero son escasas, muy vagas o simplemente puntuales. Nunca convocamos un “gran pensamiento” que nos esforzáramos por afirmar desplegándolo. Apostamos a que la actividad de pensar recaerá luego sobre los espectadores. Esta vez, sin embargo, el equipo decidió que el 12 de marzo de 2016 ofreceremos al público el primer esbozo de un “espectáculo para Kajol y Chumki”. E incluso, su título siendo algo largo en inglés, hablamos entre nosotros del “espectáculo de Kajol y Chumki”. Ambas murieron hace poco. La primera se suicidó, la segunda tal vez bebía demasiado. Las extrañamos.

Durante los primeros días de ensayos, avanzamos sin mayor dificultad. Chicos de diferentes estaturas tragan fideos chinos, chicas con lentes de sol se deslizan detrás de ellos, rozan sus espaldas con la yema de sus dedos, levantan la pesada mesa de madera donde comían para que dos de ellos, una pequeña, el otro grande, tengan espacio para bailar. De repente, estos últimos se precipitan hacia el fondo de la plataforma de tierra que ocupaban, y todos, uno por uno, en una nube de polvo, brincan y atraviesan esta plataforma corriendo.

Luego nos preguntamos qué actividades podían seguir después del baile y los repetidos cruces y saltos sobre la plataforma de tierra roja. Por eliminación, llegamos a cambiar de espacio. Giramos hacia nuestra derecha, donde hay unos cuantos árboles. Surojmoni sugiere usar un pequeño recipiente de barro que había visto escondido entre raíces. Lo intento, llenándolo con agua. Otro actor del equipo repite los mismos movimientos. Comparamos: su presencia tiene una consistencia de la que carece la mía. Sugiero agregar un cigarrillo. Surojmoni no ve ningún interés en ello y propone a cambio usar una tela de algodón. Algo sucede, siempre y cuando el actor se seque el cabello con una sola mano. Con dos se establece una simetría poco convincente que le quita fuerza y extrañeza al gesto.

La estructura de la secuencia se esboza así, tras la introducción de ligeras variaciones. Mientras el primer actor se echa agua en la cabeza, se acerca una niña. Con el brazo extendido, salta para atrapar la jarra, en vano. Un segundo chico entra para levantar en brazos a la pequeña, quien logra así agarrar el recipiente y verter el contenido desde más arriba. De esta forma el movimiento se prolonga y vuelve a divergir. El otro término introducido mantiene activa la relación dentro de la serie y actúa para que ésta se transforme en otra. Cuando una cuarta compinche (Surojmoni) se desliza detrás de los otros tres para poner la toalla sobre los hombros del primero, reanuda su curso la serie anterior de las manos deslizándose sobre un cuerpo.

Luego, es casi obvio: de vuelta en la plataforma de tierra roja donde un chico está comiendo de nuevo mientras la imagen del video de Chumki bailando se desvanece y aparece en la pantalla una oración: “¡¡Se ahorcó!!”

El criterio de nuestras elecciones es empírico. Aunque sentimos que los elementos escogidos no tienen aparentemente nada que ver entre sí, sentimos “algo” al mirarlos juntos, un “algo” radical que parece surgir de su ensamblaje. Desemparejados, estos elementos van tan bien juntos que uno siente una ternura irracional frente a ellos.

¹² Existen dos archivos videográficos de este montaje: <https://youtu.be/9idq234fd0w> (grabado en 2017) y <https://youtu.be/8ukE83JXidY> (grabado en 2016).

Se trata de una “y” de la que nace “algo”: jóvenes comiendo fideos chinos y el video de Chumki bailando; el humo de hojas mojadas y las preguntas extrañas que hace Dhany. Esta “y” recuerda a la que surge cuando en Borotalpada invito a un amigo a comer pulpa de coco fresca y tomar cerveza de arroz. Cuando, después de masticar una rebanada de coco, mi invitado toma un sorbo de *rosi*, suceden tres cosas en su boca: disfruta el sabor de la fruta, luego el gusto amargo de la bebida, luego descubre un tercer aroma, sorprendente, sin precedentes, que se alza en medio de su paladar. Es una fragancia dulce, un toque de nueces pequeñas. Este tercer sabor es el producto del encuentro entre el gusto del alimento y el aroma de la bebida. Aunque no tiene nada que ver ni con el calor de uno ni con la amargura de la otra, es sin embargo el resultado de su entrelazamiento y coexiste con ellos. Quizás su presencia no sea de la misma naturaleza, alimentando así nuestro deseo de diferencias, nuestro deseo de distancias.

Con Surojmoni, operamos así: seleccionando y singularizando tal o cual elemento, midiendo intuitivamente las diferencias entre varios de ellos para vislumbrar la eventual posibilidad de que su combinación haga surgir una suerte de movimiento interior que llamo “tercer sabor.”¹³

21. El árbol que llora

Para Dubai Hembrom, campesino santal, el tercer sabor surgió del encuentro entre un hilo de agua y la corteza de un árbol. Fue en la última parte de *Al comienzo de la primavera la guerra se había acabado* que estrenamos a las afueras de la comunidad el 7 de marzo de 2020.¹⁴

Es casi medianoche, ambos vamos a ir a cenar y convivir con los cuatrocientos invitados de la duodécima *Noche de teatro*: espectadores de la ciudad y del campo, artistas de aquí y de fuera, niños dormidos. Pero por ahora, estamos conversando. Dubai me confía que su preferencia está con la secuencia en la que el agua fluye a lo largo del tronco de un *mohua* parcialmente iluminado (un actor, escondido más arriba entre las ramas, la vertía lentamente, un micrófono oculto amplificaba el sonido del goteo sobre un plato metálico puesto en el suelo y cubierto de hojas secas). Es la combinación de estos dos elementos dispares presentados juntos lo que lo conmovió. Habla de ello con una mezcla de excitación febril y alegría serena. Dice: “¡Qué hermosa es la escena del árbol que llora!”

22. Montajes “*cum situ*”

Falguni, Mado, Delko y Parboti, hija de Kajol, se acercan a los árboles involucrados en *Al comienzo de la primavera...* Vierten un poco de licor de *mohua* sobre la tierra que los rodea. Por la noche, estos prefieren la tranquilidad, y estamos a punto de pedirles demasiado. Es importante para Sukla, que produce la obra, informarles que tenemos la intención de tratarlos con amabilidad.

Es que nuestros montajes no son propuestas *in situ* sino *cum situ*. No consisten en instalarse en un escenario que parece “natural” y por lo tanto inerte, sino en tejer “y” con un entorno activo, con las presencias humanas y no-humanas que lo caracterizan. Un homenaje, una reverencia de la obra a y hacia los elementos que la componen.

Me atengo al término “elemento” porque permite enfocar —sin introducir ruptura ontológica— tanto a dos bailarines ejecutando meticulosamente movimientos de manos, piernas y cabeza, como a una chica cayendo repentinamente del brazo de un chico, o una cornamenta temblando porque el viento se ha levantado, una grabación sonora mezclando acordes de guitarra con el

¹³ Véase Jean-Frédéric Chevallier, “¿Cómo pasar de una imagen a otra? ¿Para qué? [8 puntos sobre la estrategia de montaje de Godard]”, *Pensamiento, Palabra y Obra*, núm. 5, 2019, pp. 80-82: <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/12/Como-pasar-de-una-imagen-a-otra-JF-Chevallier.pdf>

¹⁴ Existe una versión filmica de este montaje: <https://youtu.be/QFza22qlomo>

repentino crepitar de las hojas bajo los pies, una tela transparente enmarcada en bambú sobre cuya superficie se proyectan rostros. Todos son elementos dentro de otros elementos, también actuando (en el sentido de estar activos), y también entrando en el juego combinatorio, ni más ni menos importante que los demás.

23. Supresión de una diferencia

Este montaje era el quinto momento de la *Noche*. Luego debía seguir un dispositivo de tríptico. En la víspera, durante el ensayo general, lo “probamos” extensivamente. Nos gustaba.

Primera estación. Falguni y Mado untan con tierra blanca los márgenes medios e inferiores del muro norte del Centro Cultural, mientras Delko, Parboti y Panmoni Hansda, sentadas en un banco, cantan en santalí, y el dramaturgo mexicano Antonio Zúñiga, encaramado en otro banco, traza con tiza en lo alto de la pared el poema que compuso para la ocasión y que Sukla tradujo al bengalí. Ya que el muro tiene de largo una docena de metros, el canto se interrumpe de vez en cuando mientras una u otra pintora ayuda al poeta a mover el mueble de madera unos setenta centímetros. Esto logrado, pintura, escritura y canto retoman sus respectivos cursos.

Segunda estación. En una sala abierta en el lado este, se proyecta un vídeo-danza, en parte compuesto por la versión cinematográfica de *Cooking Stone* y en parte por la de *Al comienzo de la primavera la guerra se había acabado*.¹⁵ Realicé las tomas en blanco y negro. Hay un poco de paja de arroz en el suelo; un rayo de luz la cubre a medias. En ocasiones, según las variaciones de una o del otro, la banda sonora de la película se mezcla con el canto de las mujeres. Y, ya que a través de la ventana de la pared del norte se vislumbran fragmentos de imágenes, uno se acerca para ver mejor.

Tercera estación. Más hacia la izquierda cuando se mira el vídeo en bucle, aparecen, como suspendidos del cielo, ensamblajes de cientos de pequeñas rodajas de bambú ensartadas en cuerditas de paja de arroz trenzada. Diseñada por Salkhan Hansda, la instalación fue construida por su hermano menor, Jiten. Si uno se acerca, los sonidos de la película se difuminan mientras incrementa el volumen de otra composición. Esta obra, la prepararon Sukul Hansda desde Borotalpada y el músico Andrés Solís desde la ciudad de México.¹⁶ El público la oye mientras se detiene a observar con atención las colgaduras y adivina, detrás, algunas cortinas que forman ramas enredadas. Después se aleja un poco para abrazar todo el conjunto con la vista. Está del lado Sur, en medio de la explanada del Centro. Luego regresa hacia la película o bien al poema, cuyos nuevos versos escritos mientras no estaba quiere leer, etcétera, etcétera, y *ad libitum*.

Esto es lo que hicimos varios de nosotros el viernes, confirmándonos unos a otros que cada estación era tanto más relevante cuanto que se trataba de circular entre las tres. El director del Instituto Goethe de Calcuta, quien nos acompañaba en estas pruebas, experimentaba lo mismo. Pero al día siguiente, debido a un adaptador VGA dañado, la película no se puede proyectar. La deambulación se desdibuja, incluso se vuelve imposible. El público se aburre al mirar tanto tiempo al poeta trazar lentamente las palabras en bengalí. Cuatro mujeres de la comunidad notan que, a lo largo de los cuarenta y cinco minutos que duran, de vez en cuando tiene carencias la interpretación de los cantos en santalí. Ociosos, algunos se sientan a un costado de la explanada, sin prestar mucha atención ni a la instalación artística ni a la composición sonora que la acompaña. La supresión de una diferencia les resta sabor a las que quedan.

Después de la cena de medianoche, como de costumbre, bailamos con nuestros espectadores. Pero es con menos alegría que en otras ocasiones.

¹⁵ He aquí la versión filmica de *Cooking Stone*: <https://youtu.be/4CYa7IyWrVw>. La de *Al comienzo de la primavera la guerra se había acabado* aparece en la nota de pie de página anterior.

¹⁶ El título de este dispositivo es *Alinja Sadé*. Aquí una foto de la instalación: https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2020/03/IMG_9624-16-7-70.jpg Y aquí la secuencia sonora: <https://www.mixcloud.com/trimukhiplatform/alinja-sade-sukul-hansda-andres-solis/>

24. Derrumbe climático

Las puertas dobles de madera tostada por el tiempo quedan cerradas sólo cuando una diminuta argolla de hierro unida a una cadena encierra el pico clavado en el dintel superior. La sección del lado derecho está menos inclinada que la del lado izquierdo.

El anillo cae, las puertas giran sin que se escuchen crujidos ni chirridos. Con fuerza, el viento empuja masas de granizo encima del fondo cubierto de la veranda hasta arriba del techo de chapa ondulada. He aquí el estruendoso ruido que oímos mientras, protegidos por granulados muros rojo tierra, miramos desde el cuarto, asombrados, la aguanieve caer en el patio, derritiéndose al tocar suelo y convertirse aquí casi en un estanque, allí en algo como un torrente en cuyas superficies un sin fin de nuevas bolitas blancas de hielo graso dibujan series de círculos concéntricos que van creciendo, muriendo y renaciendo.

No ha caído la noche cuando el cielo aclara. El aguacero cesa. El entorno fuera se ha vuelto mudo, como si saliera del hechizo de una bruja. Desde los senderos, desde los claros abiertos entre las arboledas y los nidos de bambú, a menos de un metro del suelo nevado, desde las raíces cubiertas de alabastro, se forma una densa niebla plana. Sin variar de espesor, gana altura, a medida que el calor de abajo toma el relevo y acentúa el derretimiento y la evaporación. Canales trazan su vía, arroyos toman posición, incrementan su caudal, corren hacia el lago. Las salpicaduras despiertan el paisaje hasta ahora paralizado.

Con los pies en el agua fría, Sukla graba sonidos. Yo filmo con prisa, mientras la luz no se va por completo. Nos encontramos con Sukul y, más lejos de la comunidad, con su padre, Kanaï. Están iguales que nosotros. Serenos e hipnotizados, caminan en el lodo, exploran el encantamiento, lanzan miradas absortas a todas partes, deleitan sus ojos con la abrumadora poesía en la que se ha transformado el campo.

La fascinación que sentimos no le resta alcance a esto de lo que somos testigos: la realidad es tanto más real cuando la experimentamos en la carne. Las lluvias heladas cayeron porque el clima está trastornado. Lo que nuestros oídos escucharon son los gritos de un derrumbe.

El verano llegará en dos meses, pero no habrá frutas. Apenas abiertas, las flores de los mangos sufrieron la acción del granizo. Sus pétalos flotan, sacudidos. Las corrientes se los llevan.

25. Argumento ante las brasas

Sus tres hijas y sus cuatro nietas se burlan de ella por lo mismo. Sus dos yernos no, ya que no se atreven. Casi analfabeta (antes de casarse a los trece años o bien cuidaba de sus hermanos menores o bien trenzaba cuerdas para venderlas y por ende nunca iba a la escuela), Delko tarda media hora antes de conseguir poner de manera correcta su firma en la parte inferior de un documento oficial. Sin embargo, integrante del comité directivo de nuestra organización, le toca a menudo firmar documentos.

Una noche de febrero del 2022, exhausta y casi adormecida por el calor de las brasas escapándose de las suaves curvas de la tierra negra que encierran el hogar cerca del cual está agachada, Delko se echa a llorar. Un pensamiento la estorba: Sukul, su hijo, artista sonoro y actor-bailarín de nuestro equipo, abandonó la escuela antes del bachillerato. Sukla la toma en sus brazos. Falguni susurra en santalí algunas palabras aparentemente poco amables. Motilal gira hacia las brasas y se absorbe en sí mismo. Opto por el argumento que sé irrefutable: Jean-Luc Godard nunca estudió en una escuela de cine. Delko deja de llorar. ¿Habrà ella entendido mi sabio punto? Al menos, me pide que le sirva un trago. Brindamos.

26. Apuntes de ensayos vs. cabra embarazada

Surojmoni, al pasar por el marco de la primera puerta, tu mano izquierda debe deslizarse sobre el borde redondeado que atraviesa la pared. Al acabar tu nuevo paso de “danza”, Sukul, tu cuerpo recorre el camino inverso: dedos, antebrazo, rostro, rodilla, talón, todo vuelve como vino. Ten cuidado, Suruj (el apodo de Surojmoni), en la última fase de tu descenso por el cuerpo de Sukul, porque esta vez tus manos tocaron el suelo de golpe, y se quebró la continuidad rítmica de la secuencia. Es cuando hay un cambio de parte de la *Chacona* de Bach (digo “música con violín”) cuando te subes al alféizar de la ventana, ni antes ni después. Recuerda que cuando vas frente al público, es corriendo. Tienen que cuidar la manera en la que entrecruzan sus dos textos: Sukul, hablas antes de cada trepada de cabeza contra la pared, y tú, Suruj, después, cuatro veces; luego esperas a que Sukul diga el resto de su texto para concluir el tuyo; lo probaremos de nuevo cuando termine de leerles estas notas. Suruj, debe ser bastante lento cuando caminas hacia la plataforma de tierra después de que Sukul haya tirado el agua del balde. Al terminar tu quinta oración arriba de la escalera, Suruj, no vuelvas a mirar a Sukul. Y una vez que pase ella del bengalí al santalí, espérala, Sukul: lanza en alto tu pierna extendida al comienzo de cada una de sus frases. Suruj, cruzas el dintel de la segunda puerta y, como antes, dejas que tus dedos se deslicen por el borde. ¿Agarraste la figurita santal (digo “gora”) después de recolocar la escalera, Sukul, porque no te vi hacerlo? En cuanto la *gora* toque el suelo, Suruj, apagas todas las luces y yo me encargaré de alumbrar con las linternas. Sukul, después de tu segundo nuevo paso de “danza”, haz algo interesante con tu mano que va bajando. Cae sentada en el suelo, Suruj. A partir de hoy, Sukul, eres tú quien arroja el cántaro de metal, sin asa, grande y redondeado con elegancia (digo “gagra”).¹⁷

Reanudamos el ensayo. Estoy a punto de hacer nuevos comentarios cuando aparece una cabra. Está embarazada y se lastimó con una botella rota: un trozo de vidrio en el casco. Interrumpimos el trabajo para ayudarla.

27. Bañarse sin jabón

En febrero del 2012, se amargó la cerveza de arroz; en febrero del 2023, se desata una epidemia de gripe. Las medicinas tradicionales no surten los efectos esperados en las tres o cuatro personas enfermas. Por lo cual y sin demora alguna, los *moroles* imponen drásticas medidas. Durante cinco días, será preciso lavarse sin jabón. Ingeniosa, Sukla confeccionó un polvo a base de cúrcuma, sándalo y tierra blanca con el que, después de nadar, nos frotamos antes de volver al agua para enjuagarnos. Una vez secos nos rebozamos con crema humectante. Por extraño que parezca, aquella crema no entra en la categoría de “aceites”, a diferencia del aceite de coco que utilizamos habitualmente. Del mismo modo, la razón por la cual continuamos lavándonos las manos antes de comer es porque el *hand wash* que trajimos no está considerado aquí como un “jabón”. Delko y Suruj aprueban nuestra estrategia. Dhany compara con las medidas tomadas en una comunidad vecina donde ahora vive: los *moroles* de Borotalpada son tan celosos que resulta absurdo. En cuanto a Falguni, que se burló de mí hace once años cuando mencioné la posibilidad de distribuir las restricciones espacialmente, me cuenta que no hace mucho, eludiendo la prohibición sin romper estrictamente hablando las reglas, su clan se las arregló para disfrutar de carne de cerdo cocida con aceite, cebolla, especias y chiles secos. A trescientos metros de la entrada de la comunidad, me enseña ella el árbol bajo el que celebraron.

¹⁷ Estos apuntes fueron leídos durante los ensayos de *Chaconne Thoughts*: <https://youtu.be/vtpQMos0LAI>

28. Ausencia desdoblada

Falguni no estaba presente para la séptima *Noche de teatro*: los cirujanos aprovecharon su petición de aborto para quitarle de una vez el útero entero (desde hace medio siglo, la administración pública de India promueve con las mujeres indígenas esta expeditiva medida contraceptiva). Aquejado de una enferma grave, su marido no había podido asistir a la duodécima edición de nuestras *Noches*: estaba entonces en tratamiento en un centro para pacientes tuberculosos.

La ausencia de una o del otro, dejaba vacante un lugar que uno u otra habitaba. Sus maneras al ser diferentes, hacían que nuestro ensamblaje se tiñera de un aura diferente. Con Chumki, era una forma inédita de bondad, con Delko, una manera lúdica de mantener los rumbos y las exigencias pese al ritmo.

Pero, durante la decimocuarta *Noche*, Falguni y Motilal están los dos ausentes.

29. A los quince años juntos

Son casi las 9 de la noche. El aire está muy pesado, tanto más cargado con humedad desde que no ha llovido. Para aprovechar los escasos y débiles vientos que repentinamente la atraviesan, Sukla colocó en medio de la explanada del Centro Cultural dos taburetes azul marino. Aunque hechos de madera maciza, todavía no han sido devorados por las termitas. Datan de la novena *Noche de Teatro* —y primera *Noche de las Ideas* organizada en la India.¹⁸ Hace seis años y medio, fueron filósofos los que se sentaron en estos tronos sin respaldo. Ahora son Sukla y Sukul. Se esfuerzan en imaginar qué formas darle a la celebración de nuestros quince años de trabajo juntos en la comunidad indígena.

Hay motivos para regocijarse. La agenda para el primer trimestre de 2023 ha sido intensa: la organización en Borotalpada de nuestro festival nocturno¹⁹, la re-escenificación en Nueva Delhi de dos tríos de danza contemporánea y una residencia artística en Burdeos, Francia, para componer un nuevo montaje al aire libre.²⁰ En las tres, la potencia y la contundencia de nuestras propuestas artísticas seguían aumentando. Sin embargo, en este penúltimo día de agosto, ni Sukla ni Sukul sienten alegría. Quizás ambos no sólo estén agotados, sino también hartos. A ella, que de forma un tanto mecánica le insiste con preguntas, él no tiene nada específico que proponer: simplemente aprueba, casi en voz baja, mientras ella le resume, las dos o tres ideas que yo había tenido por mi lado.

Por la mañana, Falguni se mostró más locuaz. Sugirió imprimir fotografías en formato grande —una de cada evento, espectáculo, instalación, película, taller, festividad— y colgarlas en las paredes. Una manera de fijar en las memorias los recuerdos de los múltiples momentos que componen nuestra aventura juntos, desde aquella mañana de agosto 2008 en que, después de los bailes, Sukla y yo subimos al coche para emprender el camino de regreso y Falguni, sonriendo, esperando que el vehículo pasara a la altura de la casa solariega de la familia de su esposo, gritó con su voz infantil aguda: “¡miren ustedes dos, aquí es donde vivo yo!”

Versión en español: **Jean-Frédéric Chevallier**, con la ayuda de **Víctor Viviescas**

¹⁸ El programa de la *Noche de teatro n°9 – Nuit des idées* se encuentra en inglés aquí: <https://trimukhiplatform.org/nightoftheatre9lanuitdesidees/>

¹⁹ El programa de la catorceava *Noche de teatro* se encuentra en inglés aquí: <https://trimukhiplatform.org/nightoftheatre14/>; y el teaser acá: <https://youtu.be/KnYLS69C5mE>

²⁰ Se trata de *Héséd*. Aquí una versión filmica de la performance: <https://youtu.be/JOVOHQ4-bLw>

Bibliografía

- Chevallier, Jean-Frédéric. “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia y crítica*, vol. 13, núm. 1, 2011, pp. 49-83, <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/04/Fenomenología-del-presentar-JF-CHEVALLIER-2011.pdf>
- . “Prácticas escénicas contemporáneas y trabajo en comunidad: una indagación”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, núm. 10, 2018, pp. 71-90, <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/08/Practicas-escenicas-y-trabajo-en-comunidad-JF-CHEVALLIER.pdf>
- . “Aportes y tiempos del texto (de teatro)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 20, núm. 1, 2018, pp. 193-226 <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2018/04/Aportes-y-tiempos-del-texto-de-teatro-JF-Chevallier.pdf>
- . “¿Cómo pasar de una imagen a otra? ¿Para qué? [8 puntos sobre la estrategia de montaje de Godard]”, *Pensamiento, Palabra y Obra*, núm. 5, 2019, pp. 74-87, <https://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/12/Como-pasar-de-una-imagen-a-otra-JF-Chevallier.pdf>
- . *Prithibi theke kichu asche tomar ojante – Ensuite du monde quelque chose qui vient* [Después algo llega del Mundo], Calcutta: Trimukhi Platform & Institut français en Inde, 2022.
- . “Fabricating Texts for Theatre from a Tribal Village in Bengal” [Fabricando textos para teatro desde una comunidad indígena del Bengala], *Against Storytelling*, ed. Amit Chaudhuri, Chennai: Westland & Ashoka University, 2024, pp. 107-136.
- Coccia, Emanuele. *La vida de las plantas: una metafísica de la mixtura* [La vie des plantes : une métaphysique du mélange], Gabriela Milone (trad.), Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición* [Différence et répétition], María Silvia Delpy y Hugo (trad.), Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- . *Spinoza: Filosofía Práctica* [Spinoza: Philosophie pratique], Antonio Escotado (trad.), Barcelona: Tusquets, 2001.
- Descola, Philippe. *Más allá de naturaleza y cultura* [Par-delà nature et culture], Horacio Pons (trad.), Madrid: Amorrortu, 2012.
- Latour, Bruno. *Cara a cara con el planeta* [Face à Gaïa], Alejandro Grimson (trad.), Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2017.
- Lyotard, Jean-François. *Dispositivos pulsionales* [Des dispositifs pulsionnels], José Martín Arancibia (trad.), Madrid: Fundamentos, 1981.
- Morizot, Baptiste. *Maneras de estar vivo* [Manières d’être vivant], Silvia Moreno Parado (trad.), Madrid: Errata Naturae, 2021.
- Spinoza, Baruch. *Ética* [Ethica ordine geometrico demonstrata], Manuel Machado (trad.), Sevilla: Espuela de Plata, 2013.