

ARTES+ MEDIOS

84

LETRAS LIBRES
ABRIL 2014

GIRLS

TELEVISIÓN

ALONSO
RUALCABA

Al principio de su ensayo *The philosophy of horror, or paradoxes of the heart* (Routledge, 1990) Noël Carroll procura definir el horror en el arte. Primero, considera que la historia de horror debe tener un monstruo. Después hila más fino:

Lo que parece demarcar la historia de horror de las simples historias con monstruos, por ejemplo los mitos, es la actitud de los personajes de la historia hacia los monstruos que encuentran. En las obras de horror, los humanos consideran anormales a los monstruos, los ven como perturbaciones del orden natural. En el cuento de hadas, por otro lado, los monstruos son parte de los accesos cotidianos del universo.

Más: las reacciones de los personajes humanos proveen una serie de

instrucciones o ejemplos para las reacciones del público hacia los monstruos de la ficción. Al parecer, “el horror es uno de los géneros en que las respuestas emotivas del público, idealmente, corren paralelas a las emociones de los personajes”.

En obras narrativas de todo género la mente busca asirse *al menos* a un personaje en busca de esas instrucciones o ejemplos de reacción, al mismo tiempo que el conocimiento del mundo real y la interacción humana relativamente normal le proveen las bases para sustentar esas reacciones. (El proceso cognitivo de comprender, seguir y “emocionarse” con una historia cualquiera es mucho más complejo, claro, pero el esquema puede funcionar para este texto.)



Girls es una de las series de televisión más difíciles de ver de los últimos tiempos porque nos niega el asidero o nos fuerza a asirnos a “monstruos” en

busca de ejemplos para nuestras reacciones. No es arbitrario creer que su protagonista, Hannah, es un personaje desagradable. Las reacciones que provoca en los personajes a su alrededor demuestran lo egoísta, hiriente, abusiva que puede ser. (Una discusión reciente en *Vulture* llevaba este título: “Is Hannah Horvath TV’s most selfish character?”) Ella, a su vez, padece el egoísmo o el abuso de sus amigas, en particular de Jessa. La hermosa Marnie, “la mejor amiga” de la protagonista, puede ser igualmente desconsiderada. Para no ir más lejos, en algún punto de la segunda temporada tiene un encuentro sexual con Elijah, expareja de Hannah ahora convertido en su *roommate*. De nuevo: aquí lo importante son las reacciones de los personajes a las acciones de los otros. Para Hannah, el encuentro más o menos casual, bastante *interruptus*, de Marnie y Elijah es una verdadera traición. Lo mismo para el novio actual de Elijah, que por supuesto lo pone de patitas en la calle.





Las protagonistas —con la probable excepción de Shoshanna, demasiado inocente y boba en las primeras dos temporadas para ser de verdad nociva, aunque, con la liberación de su sexualidad, en la temporada tres ha entrado en terrenos potencialmente peligrosos— no son ninguna excepción en este universo. Por momentos clarividente, por momentos casi fuera de la realidad, Adam, el actor pareja de Hannah en la primera temporada, siempre está en el borde de la sociopatía y la violencia. Más tarde su incapacidad de tratar con seres humanos no dispuestos a la humillación arruinará su relación con la hermosa y a todas luces amable Natalia, una mujer fuera del pernicioso círculo social de Adam, atisbo de un mundo más o menos normal.

O Charlie, pareja y luego expareja de Marnie, que suele despertar en el resto de los personajes una sola reacción: aburrimiento —salvo cuando los celos y la urgencia posesiva vuelven a calentarle la hormona a Marnie—

O Ray, el *deadpan snarker* o comentarista socarrón que toda serie gringa debe tener, pareja de Shoshanna en la segunda temporada, faje de Marnie en la tercera, cuyo humor suele costarle caro a la gente que lo rodea y cuyo temperamento explosivo lo vuelve un candidato poco adecuado para su trabajo de gerente en Grumpy, el café del barrio, salvo porque *grumpy* significa “cascarrabias”.



Deadwood (2004-2006) nos hizo asirnos a Al Swearngen, un monstruo desde muchos puntos de vista, dotándolo de una imparable imaginación verbal, un sentido del humor a prueba de revólver y un vago pero sincero sentido de la justicia. En *Breaking bad* (2008-2013) el monstruo Heisenberg consigue nuestra “identificación”, siquiera parcial, gracias al trabajo de construcción de la primera temporada (un hombre desahuciado dispuesto a matar por su familia) y, después, gracias a su búsqueda laboral de un producto *perfecto*, a su impresionante inventiva y a la enorme cantidad de recursos que guarda en la mente para salir de las situaciones más estrechas. ¿Tiene *Girls* recursos equivalentes para que no nos demos por vencidos con sus casi siempre insufribles personajes, para que los sigamos semanalmente o en un maratón de diez capítulos en un fin de semana?

La respuesta, necesariamente, es sí. Un sentido del humor nada complaciente, que se mueve por desplazamientos sorpresivos, sería uno de esos recursos. Las flechas humorísticas cambian de blanco constantemente, incluso a lo largo de un mismo “chiste”. Mi ejemplo favorito está en “Bad friend” (T2E03). Marnie se encuentra con Booth Jonathan, un artista contemporáneo absolutamente pagado de sí mismo. En algún punto van a la casa de Booth y este presume su arte con ridícula pomposidad. Una de las piezas es una cabina de televisiones, en la que Booth encierra a Marnie. En su encierro, esta padece de una saturada y francamente estúpida explosión de imágenes y ruido. No podemos sino unirnosle, con ironía, en su padecimiento. Pero el *punchline* verdadero viene cuando el intragable artista

libera a Marnie de su celda televisiva. Las primeras palabras de ella (“What the fuck, man?”) consiguen nuestra aprobación; las segundas (“You’re so fucking talented!”) nos vuelven el blanco de la broma. (Ojo: el único personaje con un visible sentido del humor es Ray. Los demás son casi mortalmente serios.)

Otro recurso: el erotismo. O acaso debería decir: la exploración de los límites del erotismo televisivo. Hay encuentros sexuales que piden nuestra complicidad más o menos humorística, como los primeros entre Hannah y Adam. Otros nos invitan a la sorpresa, como el cunnilingus de la problemática Jessa a su compañera de rehabilitación. Otros, los más convencionales, nos convidan al autoerotismo, como el cunnilingus de Charlie en su reconciliación con Marnie. Otros, los más difíciles de ver, pasan de la excitación a la humillación, como el de Adam y Natalia que le da título al episodio “On all fours”.

Hay también un oído exasperantemente agudo para el diálogo brooklynita venido a más (ejemplo: HANNAH: Cometí un error al tratar de relanzarte. ELIJAH: ¿Relanzarme? ¡No soy un cárdigan vintage!) o para el apunte seinfeldiano pasadito de lanza (Hannah a Adam respecto de sus amigas: “No tienes que estar interesado en lo que digan. ¡Ese es el punto de la amistad!”) Hay constantes anotaciones filosas, como el *lipdub* en la oficina de Charlie.

Y hay, ocasionalísimamente, apuntes genuinos de afecto. Ray, fracasado, al final de “Boys”: la ciudad frente a él, del otro lado del río, y un perro robado a su lado. El padre de Thomas-John intentando verle el lado afable a una conversación con una Jessa más insoportable de lo normal; y, más adelante, Jessa, vulnerable por fin, en la tina con Hannah, un moco en el agua como alivio cómico de un episodio particularmente trabajoso (“It’s a shame about Ray”). La mirada de Hannah cuando encuentra a Adam afuera de un bar —una mirada que quiere sostenerse al filo de la salud mental, mientras que toda la química en el cerebro de Hannah ya la ha despeñado hacia la obsesión compulsiva— y la respuesta de Adam —una mirada que, sin decirlo, dice: *Aquí estoy para ti.* —



LA METAMORFOSIS DEL TEATRO

ENTREVISTA CON MAURICIO KARTUN

Fotografía: Juan Carlos Casas

ARTES
ESCÉNICASLUCÍA
TURCO

El teatro vive. Ante la aparición de nuevos medios y formas narrativas, el teatro sigue firme en su esencia dionisiaca. Mientras la imagen digital se reproduce infinitamente, el teatro se afirma en la celebración colectiva de un ritual, en la omnipresencia de los cuerpos, donde circulan saberes que no son los de la razón. Podría resumirse en esa frase tantas veces escuchada: el teatro sabe. Para analizarlo, qué mejor que aquellos que piensan al teatro desde la práctica, como el argentino Mauricio Kartun (Buenos Aires, 1946), autor de obras

como *Chau Misterix* (1980), *El partner* (1988), *Rápido nocturno, aire de fox-trot* (1998), *El niño argentino* (1999), *La Madonnita* (2003), *Salomé de chacra* (2011). Además de ser uno de los más grandes dramaturgos de su país —autor de más de treinta obras representadas y premiadas en Argentina y en el extranjero—, es director y maestro de dramaturgos, lo que lo ubica en un lugar central en el mundo del teatro latinoamericano. Su actividad comenzó en los años sesenta, conjugando teatro y militancia política, hasta que construyó su propia poética, en la que se combinan multiplicidad de discursos.

Perseguido por los mitos —que siempre aparecen en sus obras como estructura o como esencia, según él mismo explica—, Kartun abre las

puertas de su casa, donde su voz se pierde entre bibliotecas y mesas rebasadas de libros y objetos de colección, para volver siempre al escenario, al actor, a la embriaguez colectiva de una sala llena, en el intento de comprender por qué el teatro está más vivo que nunca.

¿Cómo comprender en el siglo XXI este momento tan productivo del teatro?

El teatro tiene veinticuatro siglos, durante veintitrés es monopolístico, es decir, la única alternativa de observación performática de una narración. En el siglo XX, inevitablemente entra en una crisis en la cual se plantea: o cambia o desaparece. Creo que es lo mejor que podía sucederle. La única manera de cambiar que

tenemos los seres humanos es cuestionar la seriedad de lo que hacemos, no hay manera de cambiar sin impugnar el estado anterior. Con el teatro pasa lo mismo: el teatro ha sido desacralizado por sus realizadores. Esto no significa despreciarlo sino entenderlo en su artificialidad y tratar de encontrar una nueva naturalidad. Esa nueva naturalidad, en general, aparece a través del uso de procedimientos. El teatro se mezcla con la poesía, con la antropología, con la política, con la plástica, con los viejos desfiles callejeros, con el cine. De lo que se trata es de violentar los viejos mecanismos, en busca de crear uno nuevo. Algo así como lo que Almodóvar hizo en el cine, tomar viejas convenciones y producirlas a través de un sistema de guiños. Se ríe de las malas películas y hace una buena película con los códigos de las malas. Si me burlo de los códigos, francamente puedo usarlos, porque el espectador sabe que no se los estoy ofreciendo solemnemente, tratando de convencerlo. El teatro está en un estado de metamorfosis apasionante, que es lo que a muchos nos impulsa a trabajar en él: la sensación de estar sobre un fenómeno vivo que se mueve bajo tus pies.

¿Podríamos decir que, en este momento de crisis, el teatro deja más a la vista su construcción?

Por supuesto, eso es lo que llamamos procedimientos, mecanismos, nuevas convenciones. Es como un mago que te muestra cómo hace el truco. El teatro es así, constantemente está mostrando el truco, ya no intenta la creación de una verdad naturalista, realista a ultranza, y la existencia de una sólida cuarta pared, porque el espectador no está dispuesto a aceptarla. Salvo aquellos que consienten las viejas convenciones, que disfrutan del teatro muerto. Pensemos que estamos muy cerca del fenómeno del cine como impugnador del teatro. En mi caso, hace muchos años abandoné la hipótesis de cualquier realismo y asumí que la palabra es el barro con el cual construyo las obras: la elasticidad de las palabras, los choques lingüísticos, fonéticos,

el quiebre de cierta verosimilitud en el uso de la palabra en algunos personajes, algo que era sagrado en el teatro. Creo que hemos pasado por un valle, el del realismo naturalista, y estamos subiendo de nuevo por el otro lado a ese lugar, que es el lugar de la palabra como materia. En ese sentido, también hay que crear un nuevo público. Marx dice: el arte no solo crea un objeto para un sujeto sino que crea un sujeto para un objeto. El teatro crea nuevas subjetividades por completo, eso es lo interesante del teatro hoy.

¿Se puede pensar en la vuelta a un público popular como alguna vez tuvo el teatro?

Ciertos mecanismos de la producción lo vuelven inevitablemente un acto para pocos. Al no existir las grandes salas, no existen los grandes públicos. El trabajo artesanal del teatro es un trabajo muy extenso, crea una serie de requerimientos que no lo vuelven naturalmente popular. Por un lado, es una pérdida y, por otro lado, es lo que le va a permitir perpetuarse: haber encontrado la medida. Si requiere de los grandes públicos, va a ser un fracaso y, en algún momento, va a desaparecer.

No obstante, en un ensayo usted sostiene que el teatro puede volver a su esencia gracias a la aparición y auge de otros medios...

La esencia sigue siendo la misma: un ritual de violencia representado por un actor en estado sagrado de transformación, una emoción atravesando un espacio iluminado. Lo que cambia es la manifestación de esa esencia. Ante esta aparición interminable y cada vez más vertiginosa de nuevos soportes digitales, el teatro, como es el non plus ultra, es decir, no hay nada más allá de él, se puede mantener absolutamente fiel a ciertas cosas. Mientras que todos los soportes caducan cada dos años, lo único que tiene que hacer el teatro es adaptarse y buscar nuevas formas y nuevas convenciones. Sabe, sin embargo, que tiene garantizada la supervivencia porque es el grado cero. —

FIESTA DEL LIBRO Y LA ROSA 2014 UNAM



**ABRIL
Miércoles 23**

• Centro Cultural
Universitario CU

10 a 22 horas

• Casa del Lago

11 a 18 horas

www.cultura.unam.mx/fiesta2014

UNIVERSIDAD
LETRAS



DIVISION
CULTURAL
UNAM

UNAM
donde se construye el
futuro