

caiana

José Antonio Sánchez
Universidad de Castilla La Mancha, España

Sobre la puesta en voz de *Palabras ajenas*

Sobre la puesta en voz de *Palabras ajenas*

José Antonio Sánchez

Universidad de Castilla La Mancha, España

Palabras ajenas es un collage textual que inaugura un modo singular de teatro político. **(Fig. 1)** La obra fue realizada por León Ferrari entre 1965 y 1967, en plena guerra de Vietnam y en los años previos a la instauración de las dictaduras más duras de América Latina. Su intención es la denuncia del imperialismo norteamericano, al que se compara con el nazismo, y de la responsabilidad de la religión cristiana en la justificación de los crímenes contra la humanidad. Las noticias sobre los bombardeos, las fumigaciones, la destrucción indiscriminada de aldeas y, especialmente, las torturas perpetradas por el ejército invasor movilizaron al artista, que asumió la ingente tarea de reunir esos miles de recortes para alzar su voz contra la guerra por medio de las palabras de los otros. El resultado es un inmenso oratorio concebido para ser leído públicamente, y en cual se escuchan las voces de líderes políticos y religiosos (Johnson, Hitler, Paul VI, Goebbels, McNamara, Spellman), las de altos cargos, asesores y expertos de las administraciones estadounidense y nazi, las de personajes míticos (Dios, San Juan, Cristo), algunas voces anónimas y de víctimas y un gran coro compuesto por las voces de la prensa internacional de la época.

Palabras ajenas fue presentada por primera vez en público en su versión completa el 16 de septiembre de 2017 en el teatro del Redcat de Los Ángeles, en el contexto del evento Pacific Standard Time organizado por la Fundación Getty. Ese mismo día se inauguró la exposición *The Words of Others: León Ferrari. And Rhetoric in Times of War*, con curaduría de Ruth Estévez, Agustín Díez-Fischer y Miguel A. López, resultado de un proceso de investigación de tres años en el que también colaboraron Juliana Luján y

Carmen Amengual. El proyecto incluye la edición en inglés de la obra, a cargo de ANTENA (Jen Hofer con Tupac Cruz y Román Luján), publicada por REDCAT y X Artists' Books y de un catálogo con el mismo título de la exposición. Posteriormente, *Palabras ajenas* fue presentada en el Pérez Art Museum de Miami, junto con la exposición (15/02/2018), en el Museo Reina Sofía de Madrid, junto a un seminario internacional sobre retórica y poder (14/04/2018), en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá, en colaboración con Mapa Teatro y la MITAV (24/05/2018) y en el Museo Jumex en Ciudad de México, en colaboración con Teatro Ojo (02/06/2018). La dramaturgia y dirección fue responsabilidad de José A. Sánchez, Juan Ernesto Díaz y Ruth Estévez.¹



Figura 1: Vista de la puesta en escena de *Palabras Ajenas* en el Museo de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2018). Fotografía: Santiago Sepúlveda.

Ecós de Vietnam

La Guerra de Vietnam forma parte de nuestro imaginario colectivo. Las fotografías de los reporteros de guerra se confunden en nuestra memoria con los fotogramas de películas *mainstream* como *Apocalypse Now* (1979), *Platoon* (1986) o *La chaqueta metálica* (1986), hasta el punto de que nos resultaría difícil saber qué imágenes son documentales y cuáles ficticias. Esas películas, todas ellas producidas después de concluido el conflicto, cumplen una función paradójica: al tiempo que reclaman la memoria de una intervención brutal, estetizan la experiencia dolorosa de millones de personas y sustituyen el conflicto

político por una acumulación polifónica de relatos particulares.

La guerra por la unificación de Vietnam había comenzado en 1955. Durante diez años, EEUU se limitó a asesorar militarmente a Vietnam del Sur en su lucha contra el régimen comunista de Ho Chi Minh. Para los ciudadanos occidentales, era uno de los múltiples escenarios lejanos que conformaron lo que se denominó Guerra Fría. Hasta que el incidente del golfo de Tonkin (un supuesto ataque de Vietnam del Norte contra barcos de la Armada de EEUU organizada, después se supo, por servicios secretos de este país) convirtió una guerra civil en un conflicto internacional. EEUU quiso presentar la invasión como una operación internacional en defensa de la libertad, aunque de hecho entre sus primeros aliados figuraban países como Corea del Sur, sometido a un régimen dictatorial (el presidente Johnson intentó también recabar el apoyo del general Franco, que sorprendentemente se mostró partidario de una negociación con el régimen comunista y se limitó a contribuir con un contingente de trece médicos).

El despliegue naval y la intervención terrestre en Vietnam del Sur se completó con el lanzamiento de la operación Rolling Thunder, destinada a destruir en pocos meses toda la capacidad industrial y militar de Vietnam del Norte (se prolongó casi cuatro años, se lanzaron 860.000 toneladas de bombas, y no cumplió su objetivo). Poco más tarde, se hizo extensivo el uso del agente naranja (un potente defoliante fabricado por grandes compañías como Monsanto y Uniroyal) para arrasar la selva vietnamita y privar de refugio al Vietcong. Se calcula que tres millones de personas murieron como consecuencia directa de este agente y más de medio millón de niños nacieron con malformaciones. Aún hoy en día hay más de un millón de discapacitados herederos del agente naranja.²

Estados Unidos se retiró de Vietnam en 1973, tras la firma de los Acuerdos de Paz de París. La guerra, que concluyó definitivamente en 1975, se saldó con seis millones de personas muertas, la inmensa mayoría vietnamitas, y graves secuelas ecológicas, de salud pública, económicas y políticas. Oficialmente, Estados

Unidos perdió la guerra, pero a los ciudadanos del país invasor no les salió tan cara la derrota como la victoria a los campesinos del país invadido. Es cierto que todavía muchos veteranos siguen sufriendo las secuelas de su participación en la guerra y que muchos ciudadanos normales volvieron de la selva asiática convertidos en monstruos. Nada de esto admite comparación con la destrucción provocada por la acción militar estadounidense.

“Estamos aprendiendo”, dijo Henry Cabot Lodge,³ embajador en Vietnam del Sur entre 1963 y 1967, un distinguido representante del Partido Republicano. En la década siguiente, EEUU se abstuvo de grandes intervenciones; se optó por operaciones de asesoramiento, inteligencia y control económico, que aseguraron la lucha anticomunista de la mano de dictaduras militares en América Latina, que causaron decenas de miles de víctimas.

Y es que el aprendizaje se refería a las tácticas y estrategias de victoria, y no implicaba el reconocimiento del Mal. ¿Cómo se transformó Lyndon B. Johnson en una mala persona?⁴ ¿Lo fue realmente? ¿Lo fueron Hitler y Goebbels? Ninguno de los tres fue juzgado. En *Palabras ajenas* conocemos a un Hitler idealista, amante de la naturaleza, de la música, de la danza, de la literatura, vegetariano, intolerante al tabaco, sensible a los afectos. Y a un Johnson familiar, fiel a su patria y a sus tradiciones. Y a decenas de líderes políticos y militares que conciben la guerra como un juego, en el que se admira a los buenos jugadores, donde la crueldad, el ser despiadado, es una herramienta más, y se premia a los virtuosos más allá de cualquier consideración ética. Es el juego que se pervierte, que se instrumenta en una máquina de aniquilamiento de subjetividades hasta producir el Mal.

León Ferrari buscó los orígenes del Mal allí donde algunos de estos líderes creen encontrar la justificación de sus acciones: en la Biblia. Si identificar a Johnson y Hitler puede resultar insultante para los ciudadanos de EEUU que creen ciegamente en las bondades de su democracia, mucho más insultante puede resultar para los cristianos

sugerir que uno y otro son en realidad herederos, incluso moderados herederos, de Yahvé y su hijo, Cristo, y del discípulo de su hijo, Juan, y del fundador de su Iglesia, Pablo. Si recordamos que la definición de Bien en Occidente está asentada en un libro que contiene la justificación de la violación, de la tortura, del asesinato, del exterminio de los diferentes, podremos entender por qué los occidentales lanzamos sin inmutarnos campañas de exterminio contra campesinos vietnamitas, contra ciudadanos árabes o contra campesinos indígenas, mientras la precarización y el consumo nos adormecen hasta la muerte en vida. **(Fig. 2)**



Figura 2: Vista de la puesta en escena de *Palabras Ajenas* en el REDCAT, Los Ángeles (2017). Fotografía: Ruth Estévez.

El Mal respecto del que se reclama Justicia está imbricado en el núcleo mismo de nuestra civilización. Por ello *Palabras ajenas*, siendo un teatro de su presente, un teatro de urgencia, es también un teatro de nuestro presente.⁵ *Palabras ajenas* fue un teatro del presente porque se confrontó con el poder del presente. El poder es el de quien controla la fuerza (el presidente Johnson, Hitler, la figura mítica de Dios) y el de quienes construyen los relatos (los medios de comunicación, el Papa y sus cardenales, la Biblia). *Palabras ajenas* es un teatro de nuestro presente, porque la democracia sigue siendo imperfecta, dominada en muchos países por líderes de ideas fascistas, xenófobas y que siguen concibiendo el gobierno no como la administración de lo común, sino como el ejercicio del poder asentado en la violencia, porque los medios de comunicación están secuestrados por los

intereses de las corporaciones que los poseen, que se imponen sobre los valores de la verdad y a la ética, y porque al control de las conciencias ejercido por las religiones se ha sumado un sofisticado entramado industrial para el moldeamiento de las subjetividades basado en la colonización del deseo y la precarización del trabajo.

La dramaturgia

La activación en 2017 de *Palabras ajenas* se planteó desde un doble presupuesto. En primer lugar, se trataba de hacer efectiva la idea de “un teatro del presente”, intentar que ese collage compuesto en los años sesenta manifestara toda su potencialidad discursiva y de acción en relación a nuestro contexto histórico y nuestra propia experiencia. En segundo lugar, era preciso tener en cuenta que no se trataba de un proyecto autónomo, sino que formaba parte de la investigación referida al inicio de este artículo y que concluyó con la exposición presentada en REDCAT; había, por tanto, que reducir al mínimo las intervenciones en la puesta en escena, trabajar con fidelidad a las intenciones del autor y al contexto histórico y cultural en que fue escrito, teniendo en cuenta las puestas en escena previas y los documentos que se generaron en torno a ellas, especialmente las cartas de León Ferrari.

La primera puesta en escena fue realizada en 1968 por Leopoldo Maler, que en ese momento trabajaba para la BBC en Londres. Él mismo seleccionó algunas partes del texto, con una duración aproximada de una hora, e hizo una traducción de urgencia, que fue leída por cuatro locutores de la BBC acompañados por dos músicos callejeros que tocaban un violín y un tambor. La pieza se presentó en octubre de 1968 en un espacio independiente, el Arts Lab, con el título *Listen, Here, Now: A News Concert for Four Voices and a Soft Drum*. Los locutores vestían traje formal y sobre la pared del fondo se iban proyectando los nombres correspondientes a cada fragmento de texto (fueran personas, libros o medios de comunicación).

La segunda puesta en escena se presentó en el teatro Larrañaga de Buenos Aires en 1972 con

el título *Operativo Pacem in Terris* (en referencia a la Encíclica publicada por Juan XXIII en 1963). Fue realizada por el grupo “t”- cooperativa teatral de trabajo limitada en formación y dirigida por Pedro Asquini, quien unos años antes había llevado a escena *La indagación* de Peter Weiss. El dispositivo escénico evocaba al utilizado por Erwin Piscator en la puesta en escena de esta pieza en 1965: un escenario escalonado con mesas de lectura y un único elemento escenográfico añadido: *La civilización occidental y cristiana*, de Ferrari, que colgaba en un lateral. La escena estaba despojada, iluminada sin efectos. Los propios actores, vestidos con ropa de calle, iban cambiando unos carteles que colocados sobre las mesas identificaban el nombre correspondiente a cada voz. La duración era variable y el objetivo de la presentación era provocar un debate abierto con los asistentes.

Teniendo en cuenta estos precedentes, la correspondencia de Ferrari con Maler sobre la puesta en escena y con otros amigos sobre el texto mismo, y la producción plástica del autor, comenzamos la labor dramática con una escucha atenta del texto. Lo primero fue titular los motivos temáticos, subrayar la temporalidad de cada fragmento, identificar los nombres de las decenas de personajes secundarios que en su momento resultaban muy conocidos para los lectores de prensa. En ese primer análisis se fueron haciendo comprensibles los distintos procedimientos de montaje y composición utilizados por el autor: superposición de noticias de diferentes épocas, voces individuales fuera de contexto, voces individuales frente a voces colectivas, repeticiones de palabras o frases para producir leitmotiv, repeticiones de palabras o frases para producir ritmos o crescendos, montaje por asociación, montaje por contraste, tratamiento dramático de discursos públicos, enumeraciones y acumulación de datos, uso de la crónica periodística como relato, composición de falsos diálogos a partir de declaraciones o memorias, diálogos de sordos, superposición de voces, frases interrumpidas que se van completando en alternancia con otras, uso de palabras para componer letanías o poemas.

El texto, originalmente sin divisiones, fue segmentado en cinco actos y cuarenta y tres escenas, no con el fin de interrumpir la continuidad, sino de facilitar la lectura, y por tanto la escucha (para lo cual se tuvo en cuenta la segmentación propuesta por Asquini en 1972). Apenas se intervino, a excepción de la reorganización de la parte central de la pieza (para nosotros el acto IV), donde se reproduce el discurso de Paulo VI ante la Asamblea de la ONU en alternancia con noticias sobre torturas y masacres en Vietnam y testimonios sobre los campos de concentración nazi. Ferrari lo compuso mediante una alternancia de líneas, al modo que su amigo Julio Cortázar había hecho en el capítulo 34 de *Rayuela* (1963), donde las impares corresponden a un largo fragmento de una novela de Galdós y las pares a un monólogo del protagonista, Horacio Oliveira.⁶ Para que el texto pudiera ser escuchado y comprendido en una lectura única, se hacía necesario “desenredarlo”: se optó por utilizar la voz original de Paulo VI, extraída de una filmación del discurso completo, que se alternaría con la voz en directo del lector al que se asignara ese personaje y con los otros textos, respetando unidades mínimas de sentido.

La división en escenas permitía subrayar los motivos temáticos. La anécdota central, con la que comienza la obra, es la visita de Paulo VI a Nueva York y su discurso ante la ONU, y el *leit-motiv* conceptual, la paradoja retórica implícita en un lema repetido hasta la saciedad: “ofensiva de paz”, que tiene como contrapartida una amenaza: “paz o bombas”. En torno a esa anécdota y ese *leit-motiv*, se suceden diferentes temas: pervivencia del fascismo, erótica y teatralidad del poder, la banalidad del Mal, espectacularidad de la guerra, complicidad de los medios de comunicación con el poder, el imperialismo de EEUU, los beneficios económicos de la guerra, testimonios de víctimas, la sospechosa coincidencia de los ataques japonés y vietnamita que justificaron la intervención militar, la manifestación de un Dios soberbio, demandante y protocapitalista, el paralelismo entre las torturas y masacres en Vietnam y los crímenes de guerra juzgados en Frankfurt, psicópatas civiles y psicópatas militares, bombardeos indiscriminados,

complicidad de la jerarquía católica con el nazismo y con la guerra contra el comunismo, el racismo y la exclusión, las operaciones de la CIA, la prostitución en Saigón en paralelo a la familia como dominación, memoria de Hiroshima, uso de la hambruna como arma de combate.

La potencia de lo que se dice es tal que parecía no requerir ningún otro apoyo. “Esta obra”, escribía Ferrari en el prólogo, “será interpretada sin ninguna acción. Sin juego de luces, sin reflectores, micrófonos, amplificadores, telones, etcétera.”⁷ La teatralidad se rompería además alterando la habitual desproporción entre actores y espectadores; aquí podría haber más lectores que oyentes. Y éstos debían saber que nunca escucharían todo el texto, de duración inabarcable, y que además podría ser presentado como un flujo de palabras sin principio ni fin. Lo que el autor sí demandaba es que el oyente pudiera saber quién estaba hablando: “cada vez que un actor diga una frase, se proyectará en una pequeña pantalla el nombre del autor de esa frase”.⁸

Sin embargo, Ferrari, que no era un hombre de teatro, se mostró siempre muy receptivo hacia las propuestas de otros, incluso cuando contradecían su propuesta antiespectacular. El mismo consideró la posibilidad de escribir “una adaptación para unos 20 personajes [...] que se muevan por el escenario como en una obra más tradicional”,⁹ una idea que abandonó poco más tarde, pues descubrió que, al agregar acción (ficción), las palabras ajenas perdían fuerza, “es casi como una explicación, como si me pusiera a vestir esas palabras que desnudas tienen me parece un poder de convicción bastante poderoso.”¹⁰

La opción por la sobriedad era coherente con el método utilizado para la escritura, pero también con la violencia y el sufrimiento que en ella se manifestaban, y coincidía con los planteamientos de otros creadores escénicos del momento, entre ellos, el de Peter Weiss y su idea de teatro documental.¹¹ Weiss describía *Die Ermittlung* como “un drama sin acción”,¹² la duración (cuatro horas y media) debía impedir una recepción cómoda por parte del espectador, lo que, unido a la dureza de los testimonios reproducidos, debía

hacerla “insoportable”. “Lo que deseo de la audiencia es que pueda escuchar cuidadosa y completamente despierta, no hipnotizada absolutamente viva, contestando todas las preguntas de la obra”.¹³

El objetivo de Weiss está en continuidad con el de Bertolt Brecht. Sin embargo, éste no había prescindido de la teatralidad y del espectáculo, simplemente había recurrido a la interrupción y al extrañamiento como instrumentos críticos.¹⁴ Y nunca renegó de la “diversión”. Extremar la depuración de lo espectacular implicaba trasladar al espectador, convertido en oyente-militante, la responsabilidad de mantener la atención, con el riesgo real de que muy rápidamente ésta se dispersara y que, en definitiva, se aburriera. El aburrimiento generado por una lectura continuada de siete horas, sin acción y sin otros recursos teatrales, no suponía un problema desde el punto de vista del arte conceptual; sin embargo, se muestra en clara contradicción con el objetivo de que el texto sea escuchado. Para garantizar el objetivo, se hacía preciso dotar de una dimensión sensible al texto y, dado que queríamos mantenernos fieles a la sobriedad de Ferrari, la única salida era trabajar la potencia musical del texto. Fue entonces cuando el músico Juan Ernesto Díaz se incorporó al equipo.

Para ser coherentes con lo que considerábamos el núcleo discursivo de la obra, teníamos que traicionar algo que podría ser una voluntad circunstancial. De hecho, ya Leopoldo Maler había concebido la puesta de 1968 como un “concierto de noticias”, y *Die Ermittlung*, subtitulada “Oratorium in elf Gesängen”, fue puesta en escena por Erwin Piscator en 1965 con la colaboración del músico Luigi Nono. En el planteamiento dramático fue decisiva la carta que Julio Cortázar remitió a León Ferrari en respuesta al envío del texto:

30 páginas dan una clara idea del mecanismo de tu obra, y me permiten coincidir con vos en que la mera lectura resulta fatigosa, pues falta la mecánica teatral, las voces y los cambios de planos y supongo que

las luces y acentos, han de darle toda su fuerza. Pero la idea es muy buena, y se me ocurre que esa especie de tremendo oratorio (la palabra resulta irónica, pero no se me ocurre otra) puede tener un efecto muy profundo en cualquier público del mundo.¹⁵

El trabajo dramaturgico se enfocó entonces a la producción de una partitura que hiciera efectivo ese “tremendo oratorio”. Se distribuyeron los textos de 180 personajes en un conjunto de diecisiete voces que podrían ser interpretados en turnos (de entre veinte minutos y una hora) por unos treinta lectores. Las diecisiete voces resultaron de una doble operación. La primera había sido sugerida por el propio Ferrari: que un solo lector pudiera leer todos los personajes de un mismo tipo (líderes nazis, obispos y cardenales, etc.). La segunda operación consistía en diseñar una especie de coro compuesto por voces de diferentes timbres y tesituras, siendo conscientes de que ésta sería una distribución provisional y flexible, que sería modificada por la singularidad de cada voz y la identidad social y corporal de cada lector. Así, la prensa se distribuyó en cuatro voces, dos masculinas y dos femeninas, de las cuales dos claras y dos oscuras. Y la misma división se aplicó a otros personajes múltiples, como los líderes nazis o la administración de EEUU, que fueron asignados a cuatro voces (mezzo, bajo, contralto y barítono). Paulo VI sería barítono, Johnson tenor, Hitler mezzo, Dios contralto. **(Fig. 3)**



Figura 3: Vista de la puesta en escena de *Palabras Ajenas* en el REDCAT, Los Ángeles (2017). Fotografía: Ruth Estévez.

Dado que el objetivo era que el guión pudiera ser leído casi sin ensayos, y teniendo en cuenta que los lectores no serían necesariamente profesionales, sino personas comprometidas con la actualización del discurso político, era preciso que toda la información quedara recogida en la partitura. Se anotó por tanto el texto para marcar con precisión las entradas y salidas, los momentos en que los lectores en su caso se ponían en pie o se sentaban, se cuantificaron los segundos de las pausas y se incluyeron indicaciones básicas para la lectura referidas al tempo (rápido, normal, lento, etc.), el color (brillante, apagado, solemne, formal, etc.), la intensidad (fuerte, tranquilo, entusiasmado, exhortando, etc.), el estilo (corresponsal, presentador, diplomático, recitativo etc.) o la intención (escéptico, recitativo, insistente, amistoso, visionario, etc.). Además, quedaron recogidos en la partitura todos los apoyos sonoros ajenos a las voces: acentos para puntuar el texto, texturas para potenciar tensiones, voces pregrabadas, transiciones entre escenas.

La idea inicial para el dispositivo escenográfico fue reproducir el modelo diseñado por Pedro Asquini. Pero en una de las primeras sesiones de trabajo, a la vista de algunas composiciones espaciales de León Ferrari, y probablemente porque nuestro lugar de reunión era un café-librería de México, pensamos en el modelo de una sala de lectura, donde los lectores compartirían mesas con los oyentes, que tendrían acceso tanto al guión como a una multiplicidad de noticias, algunas de las utilizadas en el montaje de *Palabras ajenas*, y otras de actualidad, que introducirían un cuarto plano temporal. Se planteó entonces el problema de la identificación de las voces, pues en un espacio multicéntrico, se complicaba el uso de las diapositivas (el recurso sugerido por Ferrari y utilizado por Maler), y los letreros usados por Asquini nos parecían insuficientes. Pensamos otras posibilidades coherentes con el dispositivo: portadas de revistas de la época, miniaturas de los personajes (pues el primer modelo de *La civilización occidental y cristiana* se había

producido con una figura de Cristo, un recurso que el artista posteriormente expandió en numerosas composiciones de los últimos años). Sin embargo, la presentación de un fragmento con cinco lectores y sus nombres proyectados al fondo durante la rueda de prensa inaugural del evento Pacific Standard Time en la Fundación Getty (apenas cuatro días antes de la presentación completa de la pieza), nos convenció que el uso de las diapositivas era el más efectivo. La sala de lectura se convirtió en una escenografía a la italiana, siendo el resultado un híbrido de los dos planteamientos originales, donde mesas y lectores dibujaban múltiples direcciones en el espacio, la prensa frontal, los líderes de perfil, Dios y/o la historia de espaldas, y la coreografía reaparecía por medio de las constantes entradas y salidas motivadas por los cambios de turno de los lectores. **(Fig. 4)**

Una de las primeras intuiciones de Juan Ernesto Díaz fue explotar el recurso a la radio. Todos los textos proceden de medios impresos: periódicos, revistas y libros. Sin embargo, la puesta en voz exigía imaginarlos como textos orales, y claramente lo más directo era imaginarlos como textos dichos en radio o televisión. Esta idea es similar a una de las que tuvo Maler, que en algún momento del proceso sugirió al autor la posibilidad de reproducir “un salón lleno de Telex”, conectados realmente a agencias de noticias, donde los locutores de la BBC leerían directamente los textos emanados de las máquinas.¹⁶ A Ferrari le gustó la idea, y le respondió: “Yo haría una cosa muy dura, poca acción y nada de proyecciones ni juego de luces. Los telex manejados como si fueran ametralladoras, no como ametralladores sería muy obvio, pero dispuestos en el fondo como los repartiría un comandante.”¹⁷

La idea de concebir a los lectores como locutores de radio, distanciados de los textos que leen, pero al mismo tiempo urgidos por la velocidad que el medio impone (en la radio está prohibido el silencio) funcionó como principio dramático. Pensamos que el uso de micrófonos o aparatos de radio de

distintas épocas podría constituir un signo escénico de la múltiple temporalidad de la pieza. También nos planteamos la posibilidad de grabar escenas completas en diferentes radios locales, implicando así a múltiples comunidades en esta lectura coral, o introducir aparatos de radio como lectores-personajes. Finalmente, optamos por priorizar la idea de “oratorio”, y sólo en dos momentos concretos se recurre a una grabación que sustituye a los lectores en directo: la primera intervención de Dios, que da instrucciones a su pueblo para la construcción del lujoso tabernáculo, y la información sobre la JUSPAO, que producía cápsulas de propaganda, algunas de ellas dramatizaciones radiofónicas, para ser emitidas con potentes altavoces desde los aviones. A pesar de este mínimo uso de la grabación, la idea de la radio quedó muy presente en la puesta en voz por el uso de los micrófonos y el diseño del dispositivo sonoro. “Una cosa que en lo personal me he dado cuenta”, escribió Juan Ernesto Díaz,

es que la lectura con micrófono adquiere, a nivel sonoro, otro tipo de escucha. Sin micrófono el actor tiende a proyectar la voz y cae inevitablemente en la actuación. Más que un aspecto físico y acústico con relación al lugar, el uso del micrófono implica otra forma de hablar y otra forma de escuchar.¹⁸

Si el uso de micrófonos implica una pequeña traición a la voluntad expresada por el autor, la visualidad de la pieza sí reprodujo la austeridad de las primeras puestas en escena. Progresivamente, fuimos descartando el uso de imágenes de revistas, figuras y aparatos usados como signos. En el último momento, se descartó también la proyección sobre una pantalla de reproducciones de obras del propio Ferrari para reforzar los motivos temáticos definidos por las escenas; la única que se mantuvo fue *La civilización occidental y cristiana* (1965), que abre y cierra la pieza, enmarcando una cascada de nombres, tres

mil diapositivas correspondientes a las tres mil entradas del texto. Se utilizaron copias digitales de las diapositivas de Maler, que hubo que completar con otras muchas realizadas siguiendo el mismo modelo tipográfico, dado que su versión no llegaba a la séptima parte del texto original.



Figura 4: Vista de la puesta en escena de *Palabras Ajenas* en el REDCAT, Los Ángeles (2017). Fotografía: Ruth Estévez.

Un problema que nos planteamos durante el proceso dramático fue el de la actualización del texto. Comentando algunas propuestas de Maler, Ferrari escribió: “Lo del avión volando sobre los espectadores es muy bueno. Es posible que convenga agregarle algunas cosas actuales, más cosas sobre Wilson.”¹⁹ Siguiendo esta sugerencia, probamos el inserto de algunas noticias respetando el mismo procedimiento que había utilizado el autor: intervenciones de asesores del gobierno de EEUU, del propio presidente, o bien noticias sobre crímenes cometidos directamente por el ejército o indirectamente los servicios de inteligencia. Sin embargo, en las primeras lecturas preparatorias con estudiantes de CalArts, nos dimos cuenta de que los lectores hacían directamente la traducción al presente, sin necesidad de ayuda, y que el eco del texto histórico en la realidad política contemporánea era más potente que la inserción de noticias actuales. Eran los oyentes quienes debían aportar estas noticias, tal y como Ferrari pensaba que debía funcionar el montaje: “la paz del Papa es la mismísima paz de Johnson. Pero eso lo tiene que descubrir el mismo espectador. Sentirse inteligente al descubrirlo”.²⁰

Esta sería una pieza para espectadores “inteligentes”, y se presentaría no como espectáculo, sino como un momento del proceso de investigación que había dado lugar a la recuperación del texto, su traducción al inglés y la exposición originalmente presentada en la galería de REDCAT, donde se podían ver las imágenes de las que habíamos prescindido en la dramaturgia. La operación de contextualización y actualización se completaría mediante seminarios, conferencias, debates y laboratorios, en los que se podría abordar la complejidad discursiva y artística de la pieza, abordando el contexto histórico, la ética de la representación del dolor de los otros, la evolución de los medios de comunicación, la potencialidad política del arte y el teatro o la expansión del método Ferrari como herramienta crítica y creativa.

La puesta en voz

Descartados otros procedimientos de teatralidad, los lectores constituyen el principal recurso escénico de la puesta en voz. No sólo importan las tesituras y timbres, también la edad, la presencia corporal, la experiencia, el perfil público. En Los Ángeles contamos con la colaboración de un grupo de estudiantes de teatro de CalArts, un activista veterano de la guerra de Vietnam, Daniel C. Lavery, además de artistas reconocidos, como Andrea Fraser, Charles Gaines, Nao Bustamante, entre otros. En Miami, estudiantes y actores profesionales compartieron escena con líderes comunitarias, Aidil Oscariz, Francesca Meneso, Meena Jagannath, y artistas plásticos, Jazon Fitzroy, Mark Handforth, Alexandre Arrechea. En Madrid, participaron periodistas, Raquel Vidales y Laura Casielles, arquitectos, Uriel Fogué, Javier Navarro, artistas de performance, Jaime Vallaure, Rafael Lamata, coreógrafas, Claudia Faci, Bárbara Hang, integrantes del coro activista Corofón, académicas y estudiantes del MEPCV. En Bogotá, además de los estudiantes de la MITAV y los actores de MAPA Teatro, leyeron Sandro Romero, escritor y profesor, Alejandro Valencia, abogado experto en derechos humanos y

comisionado para la Verdad y la Reconciliación en Colombia, los artistas Rolf Abderhalden y Santiago Gardeazábal, la cantante Juanita Delgado, los profesores Víctor Viviescas y Adriana Urrea y la pensadora, curadora y psicoanalista Suely Rolnik. En México, junto a un grupo de jóvenes actores vinculados a Teatro Ojo, participaron el escritor Mario Bellatin, el profesor Rodolfo Obregón, las coreógrafas Nadia Lartigue, María Villalonga y Tania Solomonoff, el director escénico José Antonio Cordero, los artistas visuales Abraham Cruz Villegas, Enrique Jezik e Iván Edeza y la artista no objetual Maris Bustamante, entre otros.

Después de largas discusiones sobre la actualización del texto, nos dimos cuenta de que era en los cuerpos y en las voces de los lectores donde se producía la verdadera actualización de la obra, que por medio de ellos la indignación, la conmoción, la compasión y la rabia se hacían presentes. El diseño coral, formalizado de acuerdo con criterios musicales, se concretaba de un modo vital e histórico al ser realizado por cuerpos, que aportaban, cada uno de ellos, su singularidad, su experiencia, su interpretación, su compromiso.

Las obras de León Ferrari contemporáneas a la realización de *Palabras ajenas* nos acompañaron siempre durante el proceso de dramaturgia y realización, entre ellas, especialmente, las esculturas de alambre. Existe una continuidad entre el armado material de esas esculturas y la manualidad del montaje de los recortes textuales de *Palabras ajenas*. El ensamblar, doblar y anudar de las esculturas encuentra correspondencia en el marcar, cortar, pegar y transcribir. *Palabras ajenas* puede ser así vista como una escultura en el tiempo, que se produce en el cruce de las palabras y las voces, enlazadas en una forma establecida por el montaje y la partitura. Las sucesivas lecturas públicas (pues apenas hubo ensayos preparatorios) permitieron ir afinando el guión. Se continuó trabajando en los detalles, modificando las indicaciones de tempo, color, intensidad o intención, ajustando el tiempo

de las pausas, corrigiendo las entradas y salidas para que la coreografía funcionara con mayor precisión. Poco a poco, la escultura fue alcanzando una forma completa, y aquel agregado de noticias brutales, declaraciones groseras y recitados bíblicos llegó a funcionar efectivamente como el oratorio que habíamos imaginado.²¹ (Fig. 5)



Figura 5: Vista de la puesta en escena de *Palabras Ajenas* en el Museo Reina Sofía, Madrid (2018). Fotografía: Uriel Fogué.

La puesta en voz de *Palabras ajenas* descubrió otro potencial político de la pieza, basado en la constitución de la comunidad efímera de lectores. Es en parte una comunidad identitaria, donde la identidad está definida por el texto de Ferrari, la complicidad artística y política con la propuesta de puesta en voz y las afinidades de diversa índole con los otros lectores. La comunidad se va constituyendo en las audiciones y las lecturas preparatorias, y se consolida en el momento de la presentación pública.²² Pero la comunidad es también una comunidad solidaria, constituida en torno a un vacío, el vacío de la detención o el silencio; la organización de la partitura obliga a un trabajo constante de presencia y a un flujo ininterrumpido de voces; de que cada cual ejecute correctamente sus movimientos y lea en tiempo sus palabras depende la realidad de la pieza. Es como si los lectores la sostuvieran con su implicación corporal, con sus voces, con su presencia, con su empeño subjetivo. Las palabras hablan de destrucción y muerte, pero en su fluir constante son manifestación de una potencia colectiva de transformación, y es esa emoción la que compromete a los lectores, la que los une para

exorcizar el vacío del silencio, que es también el vacío de la indiferencia, lo que les alienta a mantener el flujo de sonido, que es también simbólicamente, el flujo de la vida.

Esta solidaridad de los lectores en el sostenimiento de la palabra y de la vida es lo que crea en los espectadores ese paradójico efecto: la repulsa hacia la retórica de la paz y la violencia, la indignación hacia los crímenes y su continuidad cíclica a lo largo de la historia conviven con una emoción transmitida por los cuerpos vivos de los lectores en la producción sensible de la obra. En este compartir la indignación y la emoción se asienta precisamente la eficacia pedagógica de *Palabras ajenas*. Se trata de una Gran Pedagogía, en el sentido que dio Bertolt Brecht a este término.²³ Porque los primeros que experimentan el aprendizaje son los lectores mismos. Desde los primeros contactos con la obra, antes incluso de leer el texto, se genera una inquietud por conocer, que se acrecienta con la lectura y se intensifica con el conocimiento de la trayectoria del artista y el contexto de producción, el rastreo de otras tradiciones de teatro documental y político, los ecos de este modo de hacer y de estar hoy, y el deseo de contribuir a este proyecto de denuncia y de acción. Por ello consideramos esencial que la presentación vaya acompañada de una serie de conferencias, seminarios y debates, que satisfagan la curiosidad y alimenten el deseo. Los lectores experimentan a lo largo del proceso una transformación, una repolitización o politización diferente, que en algunos casos se traduce de modo concreto en la reorientación de sus proyectos de creación. Y esta transformación tiene una potencia de contagio hacia los oyentes.

La lectura de *Palabras ajenas* ha dado lugar a diversas interpretaciones. En Los Ángeles, se produjo una traducción inmediata al presente político, marcado por el triunfo de Donald Trump y su discurso patriótico de tintes supremacistas y xenófobos. En Miami, la lectura fue ambigua, pues se comprendió también como un cuestionamiento del totalitarismo en sí, incluido el del régimen cubano. En Madrid, primó la sensibilidad contra el autoritarismo, el control de los medios de comunicación y el poder

anacrónico de la Iglesia Católica; por primera vez se incluyó un prólogo que denunciaba el bombardeo de EEUU sobre Siria, que se acaba de producir esa misma madrugada.²⁴ La invitación a presentar *Palabras ajenas* en Bogotá estuvo justificada por la coincidencia con el inicio del proceso de paz entre el gobierno del Estado y las FARC, amenazado por el discurso de uno de los principales candidatos a la presidencia, Iván Duque, que finalmente acabaría ganando las elecciones. También en México, *Palabras ajenas* se presentó en un contexto electoral, después de una década de violencia extrema iniciada con la denominada “guerra contra el narco”, y con la esperanza puesta en un candidato, Andrés Manuel López Obrador, que ha colocado la lucha contra la corrupción y la necesidad de reconciliación en el centro de su discurso político, y que un mes después fue elegido por mayoría absoluta presidente.

Palabras ajenas ha intervenido en todos esos contextos sin agotar su sentido. Y en ello se hace evidente su virtud como obra de arte político. Su eficacia discursiva y pedagógica no está reñida con la calidad artística; no sólo eso, sino que resiste su presentación en contextos aparentemente hostiles. *Palabras ajenas* basa su potencia disruptiva en el compromiso ético con que el autor la concibió y la realizó con la paciencia del artesano y la urgencia del activista, y esa potencia aumenta gracias a la concreción sensible que se realiza en los cuerpos de los lectores, traductores de las sutilezas de un montaje que llega a cobrar vida durante la lectura en vivo. Aunque las palabras que resuenan son las de los líderes y los criminales, los cuerpos que las dicen son los de quienes practican sobre sí una transformación solidaria que los une a las víctimas, pero también a aquellos que el cineasta Pino Solanas llamaba “los nadies”, y que también podríamos llamar, con Agamben, los “cualquiera”, y de cuya activación depende cualquier transformación política. Porque esta pieza no tiene sentido como ejercicio de luto por un momento histórico concreto, sino como activación política de quien la realiza y la escucha.

Notas

1 El siguiente texto reproduce en gran parte una amplia sección de otro realizado en colaboración con Ruth Estévez: “Proceso de recuperación y puesta en voz de *Palabras ajenas* de León Ferrari”, en *Degrés. Revue de Synthèse à orientation sémiologique*, vol. 47, Bruselas, 2019, pp. 1-25.

2 Luis Mazarrasa, “El Agente Naranja sigue matando en Vietnam cuarenta años después”, *El Diario*, 2/5/2015.

https://www.eldiario.es/internacional/Agente-Naranja_o_383212103.html (acceso 7/7/2018)

3 Citado en León Ferrari, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, Licopodio, 2008, p. 192.

4 Johnson fue, hay que recordar, el vicepresidente que sustituyó a John F. Kennedy tras su asesinato en 1963. Ya en el poder, aprobó la Ley de Derechos Civiles (1964), la Ley del Derecho al Voto (1965), la Ley de Inmigración y Nacionalidad (1965), e impulsó muchos programas sociales, como el Medicare y el Medicaid, además de programas de apoyo a las artes y las humanidades.

5 José A. Sánchez, “Un teatro del presente”, en Ruth Estévez, Agustín Diez Fischer y Miguel A. López (eds.), *The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War*, Los Angeles / Zurich, REDCAT / JRP-RINGIER, 2017, pp. 61-86.

6 Julio Cortázar, *Rayuela* [1963], Buenos Aires y Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1977, pp. 227-233.

7 León Ferrari, *Palabras ajenas*, Buenos Aires, edición facsímil Bibliografika de Voros / El Aleph / Licopodio, 2008, p. 8.

8 *Ibidem*, p. 9.

9 Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 14/12/1967. Fundación Ferrari.

10 Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 23/01/1968. Fundación Ferrari.

11 Peter Weiss, “Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater“, en *Stücke II/2*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1977, pp. 598-606.

12 Peter Weiss citado en Ana Ruth Giustachini. “Circulación y recepción del teatro de Peter

Weiss”, en: Osvaldo Pelletieri (ed.), *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, Buenos Aires, Galerna, 1994, p. 97.

13 *Idem*.

14 Walter Benjamin, *El autor como productor* (traducción de Bolívar Echeverría), Ítaca, México, 2004, p. 52; Brecht, Bertolt, *Kleines Organon für das Theater 1948*, en *Gesammelte Werke 16*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, p. 663.

15 Carta de Julio Cortázar a León Ferrari, 2/07/1967. Fundación Ferrari.

16 Carta de Leopoldo Maler a León Ferrari, 5/2/68. Fundación Ferrari.

17 Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 13/02/68. Fundación Ferrari.

18 Fragmento de un correo electrónico, 19/07/2017.

19 Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 13/2/68. Fundación Ferrari.

20 Carta de León Ferrari a Leopoldo Maler, 7/10/68. Fundación Ferrari.

21 “¿Qué misterioso efecto –cuidadosamente buscado por la puesta en escena– producían en la sala aquellas voces tronantes sucediéndose sin parar en la forma de un brutal oratorio? [...] Aparecía el horror de las narraciones y la maravilla de la voz, la claridad del habla y la oscuridad del sentido; un teatro del asombro: espanto y fascinación, y la luz de la lucidez”. Héctor Bourges y Aurora Fernández Polanco. “*Palabras ajenas*, de León Ferrari. Un collage literario que se actualiza con el bombardeo de Siria”, en *Revista Contexto*, nº 65, Madrid, 18/04/2018.

<http://ctxt.es/es/20180418/Culturas/19047/leon-ferrari-reina-sofia-siria-arte-guerra-fernandez-polanco.htm> (acceso 08/07/2018)

22 Entre turno y turno de lectura, los participantes podían encontrarse en un espacio común, desde donde podían seguir en circuito cerrado lo que ocurría en el escenario. Este espacio de descanso, con comida y bebida, permitía también la conversación y el intercambio entre personas que en algunos casos no se conocían hasta el momento de participar en este proyecto.

23 Bertolt Brecht, *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Editado por Reiner Steinweg, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1976, p. 51. Ver Sánchez, José A., *Brecht y el expresionismo*, UCLM, Cuenca, 1992, pp. 140-150.

24 <http://blog.uclm.es/joseasanchez/prologo-y-dedicatoria-a-palabras-ajenas-el-14-04-2018>.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Sánchez, José Antonio; “Sobre la puesta en voz de *Palabras Ajenas*”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°17 | Segundo semestre 2020, pp. 88-99.

URL:http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=391&vol=17

Fecha de recepción: 24 de agosto 2020.
Fecha de aceptación: 14 de octubre 2020.