

## UN LUGAR TIENE LUGAR

Jean-Frédéric Chevallier



*Rien n'aura eu lieu que le lieu.*  
Octavio Paz, *El mono gramático*.

Arrancó a las cinco de la tarde, el 25 de febrero de 2012, cuando el autobús que traía a los invitados de la ciudad de Calcuta llegó a la comunidad indígena santalí de Borotalpada, a doscientos cincuenta kilómetros al suroeste de allí, en el estado de Bengala Occidental, en la India. Era el comienzo de la Quinta Noche de Teatro.

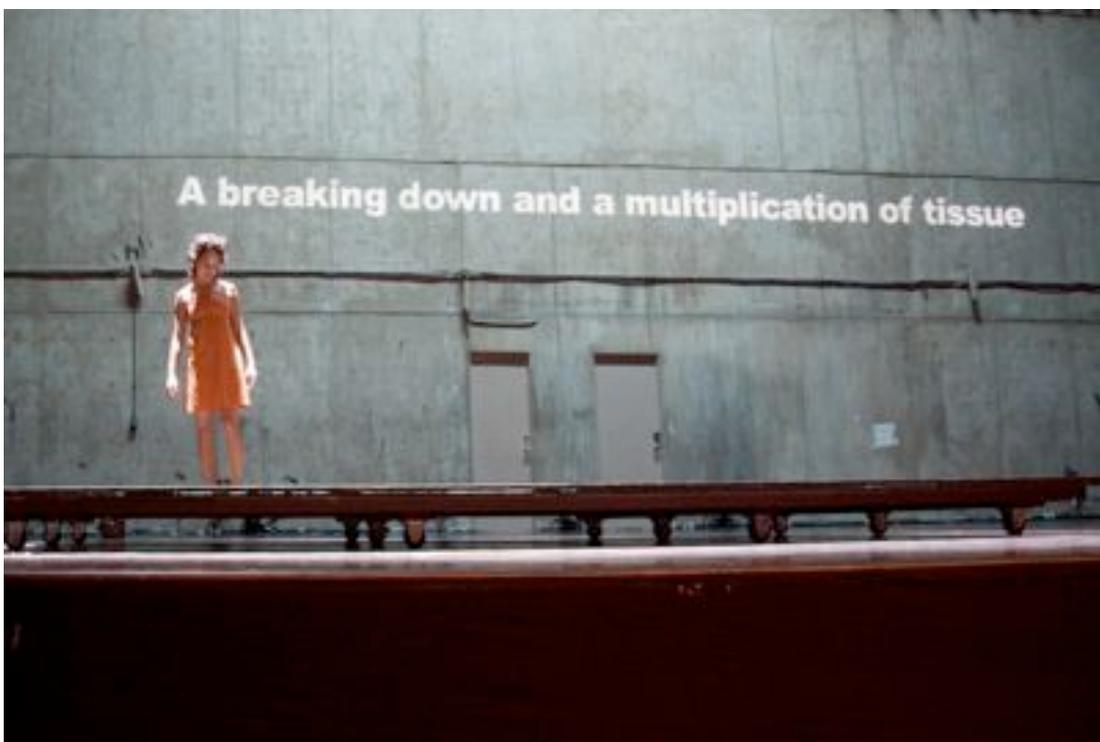
Después de la ceremonia de bienvenida y un té, los espectadores caminaron, al ritmo de danzas tribales, hasta el Centro Cultural. Descubrieron las fotografías colgadas en cuatro de las salas del edificio en construcción. Al rededor de las seis y media, empezaron las presentaciones teatrales. Primero cerca de un lago ubicado más abajo del Centro, luego en medio de un estrecho camino que lleva al Centro y finalmente en el Centro Cultural mismo. Los montajes alternaron con danzas mahatos. Cuando llegó la media noche, se sirvió la cena en la explanada del Centro. Las pocas horas que quedaban antes del amanecer se fueron llenando con pláticas y tragos, en pequeños grupos, bailes o caminatas bajo el cielo estrellado. A las siete de la mañana los habitantes de Bortalpada regresaron —un poco dormidos— para una segunda ronda de comida. Esta vez fueron las niñas quienes la sirvieron. Luego, estas mismas niñas volvieron a bailar. Eran casi las diez de la mañana.<sup>1</sup>

Que la Quinta Noche de Teatro *tenga lugar* no en una gran ciudad como había sido el caso para las cuatro primeras ediciones<sup>2</sup>, sino en una remota comunidad tribal que casi nadie conocía respondía a la voluntad de poner el “centro” en la periferia. He aquí también el porqué de la construcción *allí* de un “centro cultural” —

un lugar dedicado a la producción de las artes de hoy pero ubicado lejos de los *centros* urbanos de cultura—. El propósito de la Quinta Noche de teatro era celebrar este proceso, anunciar su comienzo, dar una prueba tangible de la existencia de este “centro” en la remota “periferia”.



Yo arribé a Calcuta en Julio del 2008. Venía de México. Allí había conformado un grupo (Proyecto 3<sup>3</sup>) con el cual estuve trabajando durante siete años. Teníamos nuestro “lugar” en los escenarios del Distrito Federal, nuestro estilo —las cubetas de agua como uno de los elementos recurrentes, el afán por diseñar dispositivos en los que el público camine siendo otro— y teníamos también nuestro pensamiento: hablábamos del *gesto teatral contemporáneo*, del *teatro del presentar*, de la producción de sentido por el espectador. Yo decía: “*cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo)*”.<sup>4</sup> Ya estábamos bien establecidos pues, instalados, parados en un lugar cierto. Al llegar a la India, era justamente eso lo que ya no quería: lo confortable, lo instalado. Buscaba una manera de estar en movimiento, de lograr ponerme una y otra vez en cuestión: una forma de estar vivo.



Consulté dos organizaciones. Había trabajado con ambas para mi anterior película. En una de ellas, se me sugirió implementar un proyecto de teatro con indígenas —lo había hecho a menudo en México, ¿porqué no volverlo a hacer aquí?—. Fue una idea del director de esta organización, al ver los videos de mis anteriores montajes. El resto de su equipo era más escéptico. Uno de los coordinadores se extrañó de que se hiciera teatro, y además “teatro contemporáneo”, con gente que, afirmaba él, necesitaba comida, salud y educación. Probablemente quería decir que únicamente los ciudadanos de clase media alta tenían prácticas culturales. En fin, en agosto del 2008, nos fuimos, mi esposa y yo, a Kharagpur —dos horas de tren al oeste de Calcuta—. Allí, el responsable regional de esta misma organización sugirió que prosiguiéramos cinco horas más al sur, donde tenían una sub-estación. Llegamos de noche y demasiado tarde.

El encargado de la sub-estación nos llevó a la comunidad indígena santalí<sup>5</sup> de Borotalpada al día siguiente. Ya él había anunciado nuestro arribo y treinta personas nos estaban esperando: hombres, mujeres y niños. Nos sentamos. Sukla (mi esposa) explicó en bengalí de qué se trataba. Cuando era necesario aclarar un punto, Girish (un joven indígena que acababa de terminar una licenciatura en lenguas y que conocimos en la víspera) la secundaba, haciendo la traducción al santalí. Yo, este primer día, casi no hablé.

La propuesta era simple: construir juntos un montaje “teatral” que no sería ni exactamente lo que entiendo yo ni tampoco lo que entienden ellos por “teatro” y presentarlo, primero en Borotalpada y luego en Calcuta. Se añadieron algunas precisiones: este “montaje” sería una suerte de regalo que prepararíamos colectivamente para ofrecerlo a los espectadores de la comunidad y de la ciudad. Aun creo que se agregaron también algunas notas sobre la noción de “presencia”, “presente” y “hacer un presente”, pero no estoy del todo seguro.

Los miembros de la comunidad hablaron entre ellos y luego nos dijeron (Girish seguía traduciendo del santalí al bengalí y Sukla del bengalí al inglés) que estaban de acuerdo. Nos dieron una fecha para iniciar los ensayos (después de las siembras) y un horario (de seis a nueve de la noche, todos los días). Unos cinco hombres empezaron a tocar, dos mujeres me agarraron de la mano, los demás se levantaron también, y todos nos pusimos a bailar.

Cuando íbamos de salida, una de las mujeres nos estaba esperando. Nos dijo, mostrándonos una casa de adobe que quedaba a sus espaldas: “aquí es donde yo vivo, esta es mi casa”.<sup>6</sup>



Regresamos un mes después. Hubo otra junta. Insistimos sobre el hecho de que la actividad que emprendíamos juntos no involucraba dinero, de ninguna parte. Sin embargo se acordó que té y galletas tenían que ser proporcionados a todos los involucrados en los recesos de los ensayos nocturnos. Se acordó también que se me daría cerveza de arroz (una bebida alcohólica local) para ayudar a que me volviera “más creativo”.

Al día siguiente empezamos a trabajar. Nunca realmente a las seis: las mujeres tenían que terminar de cocinar antes de llegar. Sin embargo, mal que bien, logramos esbozar la estructura general del montaje. Se sucedían momentos muy diversos: pasos de danzas o cantos santalís, diálogos entre un campesino y su vaca, acciones de la vida cotidiana (regar agua, limpiar el piso, etc.), discusiones para determinar por qué unas hojas caían intempestivamente en las tasas de té, un hombre fumando desaparecía poco a poco enrollado en un sari blanco antes de ser atado a una cama, otro se fundía en una tela mojada en agua, una muchacha susurraba, otra dejaba su mano caer entre sus senos, otra daba vueltas con una lámpara de petróleo, otras todavía abrían paraguas e interrogaban a las estrellas, etc. La puesta en escena se volvía una suerte de ensoñación continua donde de una cosa salía otra, siempre inesperada. No había “historia” propiamente dicha, aún menos “mensaje” ni “personajes” actuados, ni “conflicto”. Nada del aparato dramático y *representacional*. Sólo una sucesión de actos concretos ejecutados por personas concretas, *presentes* pues, nada más presentes.<sup>7</sup>

Se hizo una grabación de video del trabajo. Esta grabación la analizamos entre todos. Tratamos de ubicar los puntos débiles y los momentos que modificar. Esto dio lugar a pleitos y lágrimas. Por ejemplo, el segundo canto era, decían unas mujeres del público –pues casi desde el principio teníamos público en los ensayos, gente de la comunidad que venía a ver y comentar lo que hacíamos– muy mal hecho. Les daba pena ajena oírlo. Pidieron entonces a dos niñas que se escondieran tras un árbol y doblaran a la actriz que tenía originalmente que cantar.

La segunda semana consistió en corregir detalles y consolidar la estructura general del montaje. Además de por las noches, ensayé con cada quien individualmente por las mañanas. Pudimos así precisar los respectivos trazos escénicos.



Una mañana, nos fuimos en bicicleta hasta otra comunidad para asistir a una competición dramática santalí. No eran todavía las ocho de la mañana y ya había al menos dos mil espectadores. El festival había iniciado en la tarde anterior e iba a seguir sin interrupción hasta el día siguiente. Cada drama no podía durar más de cuarenta-y-cinco minutos (un reloj estaba colocado en medio del escenario). Tres jueces calificaban los trabajos: cinco puntos para la calidad del comienzo, cinco para la originalidad del final, diez para el texto, diez para la música —la calificación total era sobre cincuenta—. El premio para el primer y segundo lugar era una cabra, para el tercero y cuarto una gallina. Cada grupo participante había pagado una cuota con la cual los organizadores habían alcanzado a rentar los equipos y adecuar los espacios. El escenario, hecho de tierra y cubierto con un techo de bambú, contaba con una docena de micrófonos colgados para amplificar la voz de los actores. Además de los intérpretes, músicos y cantantes acompañaban el desarrollo de cada montaje. Todas las tramas parecían lidiar con una problemática similar: la relación tumultuosa entre la modernidad de la ciudad y la tradición tribal. Habitualmente la culpable era la mujer —en ciertos elencos, hombres hacían los papeles femeninos—. La actuación era exacerbada, no muy distinta de la de los actores societarios de la *Comédie Française*, en París; o de los integrantes de la *Compañía Nacional de Teatro*, en México.



Asistieron a *Monsoon Night Dream* un poco más de doscientas personas. La parte de la presentación en que se invitaba al público a desplazarse de lugar provocó un poco de confusión: muchos de los espectadores, que ya conocían el montaje por haber asistido a los ensayos, buscaban escaparse. Sin embargo, como se trataba de bailar, regresaron y se sumaron.

Después de la función y mientras empezaba la cena, nos sentamos para comentar lo ocurrido. Falguni, la mujer que nos había enseñado su casa este primer día de agosto, me agradeció haber descubierto esta otra manera de hacer teatro. Iban a incluirla dentro de sus prácticas. Cuando hagan un nuevo montaje así, me invitarán a que lo vea, lo disfrute y, lo más importante, lo grabe en video. Kajol, la mujer más vieja del grupo, explicó porqué la experiencia le había parecido linda y reveladora. Ella era viuda. No tenía mucho que hacer en las noches. Solía dormirse temprano. Pero allí, durante estas dos semanas, tenía algo que la mantenía

despierta —y alegremente despierta: ir a ensayar—. Además, los ensayos al ser algo fuera de lo común para muchos, daban lugar a múltiples comentarios. Y, observó Kajol, gente vecina que no se hablaba tanto últimamente volvía a dirigirse la palabra para intercambiar puntos de vista sobre lo ocurrido en la preparación del montaje.

Regresé luego una vez al mes, para organizar ensayos generales e ir limpiando el montaje, precisando las transiciones de una secuencia a otra.



Un día, llegué con mi madre a quien había encargado en Francia tres litros de vino tinto. Todos probaron. Las mujeres encontraron el sabor amargo, algunos hombres pidieron doble ración. Mi madre tomó cerveza de arroz. ¿Será esto lo que se llama un intercambio cultural? No lo sé, porque no estoy muy familiarizado con la palabra “intercambio”. Más sencillamente se aprehende así parte de la idiosincrasia cultural de otro. Un día tendré que traer quesos.



En enero 2009, gracias a la ayuda de colegas de la Universidad de Jadavpur, se consiguió el apoyo del Ministerio de Cultura de la India para hacer venir a Calcuta las siete actrices, los dos actores, cinco músicos y el asistente que componían nuestro grupo de teatro —quince personas en total—. Presentamos el trabajo en un recinto cultural del Ministerio y luego en la Universidad.<sup>8</sup> Para la mayoría de las mujeres, era la primera vez que venían a Calcuta. Me pidieron, cuando no había ensayos, que fuéramos a visitar la ciudad. Querían conocer el zoológico e irse al mercado central a comprar pulseras de plástico. También fuimos a ver el río Ganga, un barrio musulmán, la calle de bares del centro. Les hice subirse al metro, probar comida del norte y luego del sur de la India. Visitamos una galería de arte contemporáneo donde cada pintor les explicó su obra. En Borotalpada, el montaje se había hecho al aire libre. No tenía mucho sentido presentarlo ahora en un foro cerrado. Opté por un pasillo largo y medio abierto de la Universidad. Dejaba la posibilidad de jugar con la perspectiva. Los quince integrantes del grupo estaban muy orgullosos de escenificar su trabajo en este recinto. Y aún más cuando, al concluir la primera función, el coordinador del Departamento de Literatura Comparada entregó a cada uno —y en medio de nutridos aplausos— un inmenso collar de flores amarillas. (Para la segunda función, regresaron con los collares envueltos, por si se les volvía a hacer el mismo honor.) El público, compuesto de estudiantes, profesores, mujeres de distintas ciudades perdidas de Calcuta y un grupo de chicas sordo-mudas (a quienes había invitado personalmente), apreció el trabajo. Los estudiantes querían ir a la comunidad. El rostro de las chicas sordo-mudas irradiaba luz. De nuevo, repito, no había historia ni personajes, conflicto o mensaje. Sólo cuerpos presentes y acciones concretas. Y era eso lo que había producido alegría en gente tan distinta.

Las danzas santalís tienen su origen en los movimientos que se hacen a la hora de sembrar el arroz. Para elaborar nuestro montaje, el proceso había sido similar: era la estilización y la puesta en ritmo de gestos extraídos de la vida diaria. Varios espectadores trataron de dar una explicación a lo que habían presenciado. Cada interpretación tenía sentido. Era muy interesante. Dejaba de serlo cuando uno buscaba convencerse de que el sentido que encontraba allí era precisamente el que nosotros habíamos querido poner o bien el que los demás espectadores construían. Muchos me hablaron de “ritual” —una palabra que me da un especial pavor porque suele servir para justificar las peores mediocridades escénicas—. Sin duda Grotowski ha sido un gran hombre de teatro. Pero sus seguidores, hoy, no lo son.



Concluyeron las presentaciones con una fiesta en mi casa. Esta vez la bebida era *punch*: ron con mango, jengibre y limón. Los actores y músicos conversaron con una colega de la universidad que nos había apoyado a lo largo de estos días. Estaban muy animados. Trataban de invitarla a su comunidad. Cenamos pastas chinas. Tres mujeres se negaron al experimento y cocinamos arroz para ellas. Terminaron probando las pastas. Les enseñé nuestra reciente película rodada en la India.

Para despedirse, a las cuatro y media de la mañana, todos, los quince, uno por uno, empezando por las chicas más jóvenes y terminando por los hombres mayores, se inclinaron frente a mí, poniendo sus manos sobre el piso al lado de mis pies y pidiendo mi bendición. Era su manera, sencilla y real, de agradecerme por haber trabajado para que esta semana en Calcuta tuviera lugar.



Discutimos con Motilal. Se trataba de determinar si Falguni, su esposa, podía venir a México para participar en la Cuarta Noche de Teatro —habíamos iniciado este festival internacional en 2004 con Proyecto 3 en el Distrito Federal<sup>9</sup>—. Lo que le pedía a ella no era cualquier cosa: dejar su comunidad tres meses para irse a un país totalmente desconocido. La discusión fue muy interesante. Nuestras inquietudes eran distintas. Yo me preocupaba por saber cómo se iba a ubicar en los aeropuertos y su marido se preocupaba por saber quién

se encargaría de su madre si llegaba a enfermarse. Para el aeropuerto, acordamos que Sukla iría con Falguni y, para la madre enferma, que, en caso de que fuera necesario, se regresarían de inmediato.

Motilal me preguntó qué pasaría si Falguni volvía de México con la mente cambiada, si dejara de interesarse por la vida de su comunidad. Contesté que no era así. No iba a cambiar de enfoque sino a agrandarlo. No iba a dejar de mirar sólo eso para enfocar sólo aquello sino que iba a ver de manera más ancha ambas cosas. Le gustó a Motilal este análisis que ilustré con movimientos de manos y gestos de ojos. Concluyó la plática anunciando que era Falguni la que iba a decidir *in fine* si sí o no y que daría su respuesta algunas semanas más tarde.

(En Borotalpada, Falguni organizó una junta con la familia de su marido, luego, en Jhargram, con su propia familia. La respuesta final fue positiva. Sin embargo, por falta de presupuesto y demora en la obtención del pasaporte, no logramos hacerla viajar hasta México —cosa que ella y su marido me reprocharon durante al menos un año—).



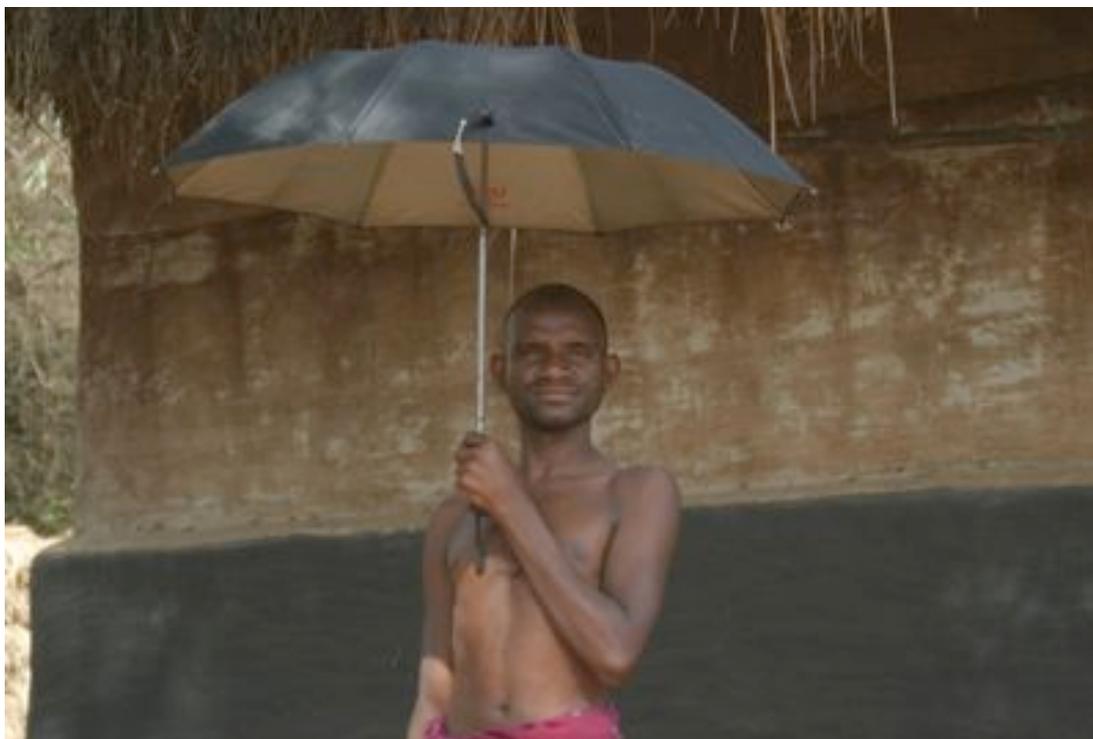
En Marzo de 2009, es decir dos meses después, Chamru, uno de los actores de *Monsoon Night Dream*, se casaba. Me había invitado. Le había propuesto no regalarle nada (para que no se mezclara la cuestión del dinero), sino una selección de las fotos que tomaría durante las celebraciones. La boda duró más de una semana. Había, cada día, danzas, ceremonias (baño del novio, intercambio de regalos, acogida, entrega de presentes, etc.) y bebida, mucha bebida: este fermentado de arroz (*haría*, si está diluido; y *rosí*, si está concentrado) y el destilado de una fruta parecida a la ciruela (*mohúa*). Se rentó un autobús, al que se subió buena parte de la comunidad, para ir a buscar a la novia —vivía ella en otro estado—. Fue la primera vez que me quedé a dormir en la comunidad, en casa de Falguni y Motilal.



El Ministerio de Cultura había pedido un DVD del montaje de tal manera que se pudiera organizar una gira por los distintos centros culturales del país. Proyectamos el video durante una junta en Borotalpada y entregamos el disco. Para esta fecha, y sin que hubiéramos planteado nada Sukla y yo, los quince miembros de la comunidad que habían ido a Calcuta se habían conformado como grupo. Nosotros hubiéramos querido algo más abierto e incluyente, pero estas decisiones eran de ellos y las respetábamos como tal. Nos limitamos a pedir que, si una gira se organizaba en toda la India, eran ellos los que tenían que promoverla. Sugerimos también hacer una película juntos.

Ninguna de las dos propuestas prosperó, ni la gira ni la película. Sukla, buena conocedora del contexto social de Bengala, tenía serias dudas en cuanto a la pertinencia de seguir tratando de empujar proyectos en Borotalpada.

Esa misma vez, Chamru nos llevó a ver un terreno. Él lo quería adquirir y nos proponía que lo compráramos juntos, lo dividiéramos y que allí, en nuestra porción, nosotros construyéramos una casa. No era la primera vez que alguien nos sugería tener un lugar en esta comunidad. Seguido lo habíamos escuchado. Pero no sabíamos todavía qué hacer con esta invitación.



A finales del 2010, Sukla y yo queríamos festejar el año nuevo en Borotalpada —un antojo absurdo si se considera que los Santales no celebran nada en esta fecha meramente occidental—. Pero a nadie le pareció fuera de lugar. Nos ayudaron a construir un gigantesco muñeco de paja que quemamos, entre los dos, a las doce de la noche el 31 de diciembre. Este mismo 31, ya, habíamos hecho la propuesta formal en una junta más amplia que de costumbre (unas cincuenta personas estaban presentes). Los días anteriores, habíamos estado conversando al respecto con Motilal, Falguni, Chamru, Girish o Kalicharam (otro actor del grupo en casa de quien nos quedábamos esta vez). Y cada uno de ellos parecía no solamente favorable a la idea sino que, de alguna manera, empujando a que la tomáramos. Esto mismo planteamos en la junta: ¿qué les parecía si construíamos, en esta comunidad y entre todos, un centro cultural que coordinaríamos juntos?

Busqué ser elocuente. Expliqué, con la ayuda de Sukla, que más que “rescatar” culturas, se trataría —al vincularlas con otras— de volver cada una más viva e inventiva. En este sentido, si hubiera un centro cultural en Borotalpada, este sería como una plataforma para que personas de distintos orígenes se encuentren allí, se relacionen y, así, tanto profundicen sus propias singularidades como enriquezcan la diversidad cultural del mundo. Di ejemplos concretos: se podría proyectar películas el lunes, dar clases de inglés el martes, ensayar un nuevo montaje el miércoles, preparar un programa de danzas santalís el jueves, etc. Y eso lo decidiríamos en comité. Propuse que fuera de siete miembros —nada más porque me gustaba este número.

No entendimos bien qué pasó después, porque muchos empezaron a hablar juntos en Santalí. Girish tradujo: la propuesta estaba aceptada desde hacía rato y ahora estaban discutiendo sobre los detalles prácticos o sea ¿qué terreno era propicio para este proyecto y quién se iba a quedar a dormir allí una vez que estuviera construido el Centro? De hecho, Girish añadió, nosotros podíamos ir a dar una vuelta y volver una vez que hubieran tomado las decisiones. Dedujimos de allí que si las propuestas de unos meses atrás (gira del montaje y rodaje de una película) no habían encontrado mucho eco, esta última gustaba bastante.



Diez días después, a principios de enero de 2011, regresamos, acompañados por tres invitadas mexicanas. Dado que llegaban por primera vez, se hizo una ceremonia de bienvenida. Una mujer les lavó los pies, los secó, otra les untó aceite, una tercera rozó sus tobillos, rodillas, hombros y frente con una mezcla de arroz y hojas secas que tiró atrás de su cabeza. Al final, mujeres, hombres y niños se inclinaron, uno por uno, y pidieron bendición a los invitados y luego entre ellos.<sup>10</sup>

Vimos los terrenos que habían pre-seleccionado. Tocaba escoger uno. Se decidió por el que daba al lago, orientado hacia el sur. Allí, dibujamos sobre el suelo un esbozo de los edificios. Seguíamos soñando con las actividades que las instalaciones podrían facilitar: clases, talleres, seminarios, exhibiciones, festivales, montajes, noches de películas, noches musicales —así como recibir en residencia artistas e investigadores deseosos de llevar a cabo proyectos con la comunidad—.

La cena de la víspera había sido preparada por las mujeres. Les tocaba ahora a los hombres alistar la comida. Nuestras invitadas mexicanas se “enchilaron”.

Emprendimos el viaje de regreso acompañados por Falguni. La habíamos invitado a participar en nuestro “seminario preámbulo” por iniciar en Calcuta.



Existe en Francia un queso peculiarmente apesoso, el *Époisse*. Su consistencia es tal, que derrama siempre y hay que comerlo con una cuchara. Si después de haber introducido en la boca un poco de este queso se toma casi de inmediato un trago de *Nuit-Saint-Georges* (un vino tinto de la región de Borgoña), de al menos cinco años de edad, en el paladar, y durante treinta segundos, cohabitan tres sabores: el del queso (amargo, en el plano de la lengua, desprendiéndose de manera horizontal), el del vino (seco, en el fondo de la boca, con una difusión circular) y el fruto del encuentro entre ambos alimentos (un sabor a nuez que se levanta en el medio del paladar y se lanza en espiral). Este tercer sabor no es el resultado de la suma de dos sabores, ni es el promedio entre ambos. Es exactamente el fruto de su encuentro. Como si se pudiera escribir “ $1 + 1 = 3$ ”, contando el signo “+” como una de las tres figuras que componen la parte izquierda de la fórmula matemática. El sabor a nuez es este “+”. Se ponen en relación dos elementos y, sorprendentemente, se obtiene, además de estos dos, un tercero.



Desde hacía más de seis meses, Sukla y yo pensábamos crear una asociación civil. Teníamos el nombre: *Trimukhi Platform*. Nos importaba la idea de constituir una plataforma: un lugar para encontrarse, un lugar para acoger a otros, un lugar desde el cual lanzarse. Una plataforma pues que permita desarrollar proyectos en múltiples direcciones. “Trimukhi”, en bengalí, significa triángulo, tres caras, tres fases, tres direcciones. Estaba el deseo de hacer confluír creación artística, reflexión teórica y trabajo social.

La producción estética tanto como la investigación académica requiere, pensábamos, de la participación de un espectro más amplio de la población. Por ejemplo, el teatro hecho, visto, producido y comentado por un grupo reducido sociológicamente (por una pequeña franja de la clase media), pierde poco a poco pertinencia e incluso calidad y rigor.<sup>11</sup> Y lo mismo se puede decir de las otras artes o de la construcción de un pensamiento crítico e inventivo frente a las realidades actuales. Es la puesta en relación de singularidades distantes la que favorece el surgimiento de terceros elementos, tal este “+” o esta “y” entre un queso y un vino.

Por supuesto allí, la noción de “trabajo social” o “acción social” adquiere un significado distinto del habitual. No designa la actividad que consiste en “ayudar” a “los pobres”, haciendo que sufran un poco menos y que así se vuelvan más *usables* para el mercado.<sup>12</sup> Apunta más bien hacia una práctica dedicada a la constitución de vínculos creativos *entre* grupos sociales diferentes y *entre* personas distintas —entre *singularidades*, pues. Este diagnóstico se tenía que profundizar, criticar, *complejizar*, enriquecer. No teníamos claro hacia dónde nos llevaba. Necesitábamos que otros nos cuestionaran y así nos ayudaran a vislumbrarlo. Por estas razones,

Sukla y yo organizamos, en enero de 2011, en Calcuta, lo que llamamos nuestro seminario *internacional interno* o bien nuestro *seminario preámbulo*.

Duró cinco días. Participaron: una profesora de lingüística de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (Tania Barberan), una coordinadora de proyectos en la Agencia Francesa de Desarrollo (Beatriz Vaca Domínguez), un arquitecto francés (Laurent Fournier), una pedagoga bengalí (Damayanti Lahiri), un trabajador social franco-indio (Léo Jalais). Habíamos invitado también a mujeres de las distintas “minoridades” que componen la sociedad india: estaba entonces Falguni de Borotalpada, estaba una joven musulmana (Sania), su amiga de baja casta hindú (Debjani) y una joven madre de religión católica (Mallika).<sup>13</sup> Alternaban una suerte de ponencias con testimonios concretos que obligaban constantemente a aterrizar la reflexión.

Comenzamos en un confortable salón de la *Modern Hight School for Girls*, hablando de nuestra triada (arte, pensamiento y acción social). Tania relató experiencias de proyectos educativos autónomos en comunidades indígenas del sur-este de México. Léo precisó el contexto socio-político en el cual nos encontrábamos —añadiendo que poner el arte al centro nos garantizaba estar fuera del juego mercantil en el que caían las ONGs—. El segundo día, nos preguntamos qué entender por “vínculo” y “relación”. Volví a hablar yo del queso y del vino y también de una experiencia reciente con una familia que dormía en la calle en Calcuta y que me había invitado a pasar una noche con ellos, una noche de fiesta.<sup>14</sup> El tercer día nos detuvimos sobre las nociones de minoridad, singularidad y unicidad. La pregunta era: ¿qué hacer para que cada uno sea más único, menos intercambiable? Y llegábamos a la idea de que lo interesante -lo excitante- no sería hacer entrar a todos en el “*mainstream*” —el sistema *mayoritario*— sino ayudar a que cada quien sea siempre más minoritario, minoridad.<sup>15</sup> El cuarto día estábamos sentados en un *pub* bengalí dilucidando entre cervezas sobre los conceptos de deseo y multiplicidad en el contexto del capitalismo financiero. Allí Falguni encontró una manera de explicar porqué una puesta en relación solía producir más relaciones. Dio como ejemplo lo que pasaba entre nosotros: ella tenía relación conmigo y yo con Tania. Al final, ella (Falguni) tenía dos relaciones: una conmigo y una con Tania. No estábamos lejos del dispositivo rizomático de Deleuze —de hecho, este concepto ocupó nuestras mentes desde el comienzo del seminario<sup>16</sup>—. El quinto y último día, tratamos, en una sesión abierta al público, de alistar proyectos concretos que implementar desde nuestra asociación civil en proceso de construcción. Había siete.

Sin embargo, esta tarde, llegamos a la conclusión de que, en vez de multiplicar las actividades en varias direcciones (distintos barrios de la ciudad, distintas comunidades campesinas, teatro, cine, talleres, clases, festivales, etc.), convenía primero concentrar las fuerzas sobre una sola: la construcción del centro cultural en Borotalpada. Sukla y Falguni abogaban por esta estrategia. A mi, me parecía sorprendente. En nuestros tiempos donde la movilidad y el cambio son privilegiados, ¿no sonaba anacrónico aferrarse a un determinado lugar?, ¿no iba a inmovilizar nuestros movimientos o, al menos, volverlos monovalentes? En otras palabras, ¿no perderíamos la multiplicidad que tanto nos importaba?

En realidad, la composición de nuestro equipo era ya en sí una garantía de que el movimiento no se detendría ni se uniformaría: Sukla, bengalí; yo, francés; Falguni, Girish, Motilal, Santaló; amigos-colegas de Europa y América Latina, o sea un ensamblaje no solamente improbable sino también que conjugaba grandes diferencias, singularidades radicalmente distantes unas de otras y cuyas puestas en relación no paraban de producir inesperados frutos. Percibíamos que el “centro” ideado podía volverse la *plataforma* real desde la cual lanzar los demás proyectos —tener un lugar fijo daba la posibilidad del lance y por ende del movimiento—.

No existen ya las metáforas; han muerto: la “platform” de “Trimukhi platform” tenía que ser algo tangible, tenía que ser un “lugar”.

La noción de lugar no me era ajena. Yo había conformado un colectivo en Francia (Feu Faux Lait<sup>17</sup>) y, en los últimos años de su actividad (antes que me fuera a México), había surgido la necesidad de un espacio propio. Con Proyecto 3 en México, una carencia similar había aparecido a medio camino, a los tres o cuatro años de existencia del grupo. Pero, en ninguno de los dos casos, se había logrado responder esta necesidad. Y pareciera que ahora se tratase precisamente de responderla —es decir: *no hacer otra cosa que atender la petición de tener un lugar propio desde el cual hacer que las cosas tengan lugar propiamente.*



Nos dimos a la doble tarea de, por un lado, volver posible la construcción del centro y, por otro, dar una base legal a nuestra organización. Salvo un seminario de arquitectura vernácula que tomé para estar un poco al tanto de lo que construir implicaba, muy instructivas visitas que hicimos Sukla y yo a un arquitecto y a un activista bengalís, ambos trabajando en comunidades santalís, un curso que di en la ciudad sobre artes y sensaciones, lo demás fue no solamente complicado sino, también, agotador.

Regresamos Sukla, Falguni, Girish, Chamru y yo, a hablar con el dueño del terreno. No era de Borotalpada. Insistimos sobre la naturaleza de nuestra dinámica, sobre la casi ausencia de dinero que había para llevarla a cabo. Lo convidamos a una junta en la comunidad donde también invitamos “notables” del área. Finalmente, prometió ofrecer un precio que nos era factible asumir (organizando una rápida colecta de fondos en México, Francia, Alemania y España). Pero... unas semanas después... ya no pedía la suma acordada sino el doble. Se organizó una junta de emergencia en Calcuta. Falguni y Motilal proponían que se usara un terreno que les pertenecía pero ése tenía la desventaja de estar en el paso de los elefantes cuando, en invierno, salen de la selva para ir a pastar en los arrozales: ningún edificio podía resistir a trescientos de ellos, además hambrientos...



Llegó el verano. En Borotalpada, algunos se enfermaron. Motilal estuvo a punto de morirse. Usamos una pequeña parte del dinero colectado para cubrir los gastos médicos y ayudar a una mejora de la alimentación.



Llegó el monzón y el vaivén entre la ciudad y la comunidad aceleró. A veces íbamos, a veces venían. Para juntas en pequeños comités, asambleas en grande o bien porque había un festejo en Borotalpada, un festival en Calcuta. Por lo regular, las celebraciones santalís tienen lugar unos días después de las celebraciones hindúes. La ventaja de eso es que uno alcanza ir a las dos.

Se firmaron los documentos para la creación legal de *Trimukhi Platform* y se entregaron a la maquinaria administrativa. En Borotalpada, habían nombrado un hombre (Kalicharam) y una mujer (Falguni) para integrar el *bureau* de la asociación civil.



Visitamos (Falguni, Girish, Somasree, una estudiante de psicología de la Universidad de Calcuta que se había integrado a Trimukhi, y yo) a treinta familias de Borotalpada que no estaban tan involucradas en nuestras asambleas. Les preguntamos qué deseos tenían en cuanto a arte y cultura. Sus respuestas mostraban una doble dinámica: por un lado, estaba la preocupación por mantener vivas —y en algunos casos hacer revivir— prácticas culturales propias (por ejemplo, ejecutar adecuadas danzas en determinados momentos del año, enseñar a los jóvenes a tocar instrumentos musicales santalís, tener más oportunidad de pintar las paredes de las casas, etc.) y, por otro, el interés y la curiosidad por descubrir otras prácticas, ya sea en agricultura o en teatro, artesanía o poesía, arquitectura o canto. También se mencionó la voluntad de salir de la comunidad a mostrar lo que hacían. Volvíamos a encontrar el deseo tanto de profundizar singularidades como de enriquecerlas al ponerlas en contacto con otras —ya fuera recibiendo artistas de afuera o bien yendo afuera a conocerlos—.



Tibru, otro miembro del grupo de teatro, a su vez propuso regalar un terreno. Este estaba ubicado en el centro de la comunidad y, por ende, a salvo de los elefantes. Había ahora dos opciones: con el poco dinero colectado, podíamos o bien comprar la mitad del terreno escogido en invierno (la mitad porque el precio seguía siendo el doble de lo acordado y de lo que podíamos alcanzar) o bien dedicar este mismo dinero para la construcción de un primer edificio en el espacio (más pequeño) ofrecido por Tibru. En asamblea de nuevo,

hablaron uno por uno, todas y todos. La respuesta fue: construyamos para que algo visible y concreto empiece.

Dos semanas después, el mismo Tibru condicionaba su oferta al hecho de que el edificio sea de tabique y cemento. No tenía hijos y quería que algo le perdurara. La decisión tomada en asamblea había sido: casa de adobe según la tradición santalí. Una sola persona, aunque fuera dueña del terreno, no podía imponer su voluntad a todo un grupo. Tuvimos que rechazar la oferta de Tibru. A los pocos minutos, Falguni y Motilal volvieron a proponer otro terreno suyo, a la orilla de la comunidad. Este terreno convenía, era más grande que el de Tibru y no tan cerca del paso de los elefantes como el anterior.

La temporada de lluvia estaba por terminar. Se empezó a limpiar el espacio, cortar bambúes y arbustos. Se convocó a un sacerdote hindú para que realizara los rituales necesarios y diera consejos para la orientación del edificio por construir. Estábamos ya a finales de octubre. Era tiempo de cosecha en los arrozales. El trabajo de construcción empezó despacio. Sin embargo, empezó.



Para este entonces, la administración bengalí nos había regresado los documentos y *Trimukhi Platform* existía legalmente en tanto que asociación civil sin fines de lucro. Iniciamos una segunda campaña, esta vez para recibir donativos en la India. Junto con lo que se había colectado en Europa y América Latina se pudo cubrir los primeros gastos —que eran mínimos: la tierra, la regalaban Motilal y Falguni, entonces sólo había que pagar el tractor para llevarla—. Había que comprar maderas (eso sí era relativamente caro), algunas herramientas, así como la comida y bebida de los que estaban trabajando.

Desde el principio, habíamos sido muy cuidadosos con el tema del dinero —y no solamente porque había muy poco: se volvió evidente luego que era una bendición que no hubiera más—. Lo que iniciábamos concernía a las artes y al pensamiento; no podía, en ningún momento, volverse un *bussines*. En un mundo donde todas las actividades y todas las relaciones tienden a volverse monetarias, donde todas están proyectadas (¿aplastadas?) sobre el eje monovalente del “valer por”, “ser intercambiable con”, era importante remarcar esta especificidad: no participábamos de este juego mayoritario. Esta postura no era tan *fuera de lugar* dado el *lugar* donde estábamos. Tradicionalmente, en la cultura santalí, uno trabaja en los arrozales de su vecino un día y, al otro día, el vecino viene a trabajar en los arrozales de uno. No interviene el dinero allí como tampoco interviene en las prácticas culturales (en las competiciones dramáticas son los grupos de teatro los que pagan una cuota para participar).

En Borotalpada, toda la gente está por debajo de lo que el gobierno de la India llama la “línea de pobreza”. Son “BPL”: *below poverty line*. Y, dado que este gobierno, desde hace veinte años, trata de estrechar los

criterios, esta línea se está volviendo la de la extrema pobreza. Sin embargo, en la comunidad, todas las familias cosechan suficiente arroz para cubrir sus necesidades anuales. Para tener algo de efectivo, uno se emplea como trabajador jornalero en agricultura o construcción. Reciben entre 1,5 y 2,5 dólares al día. Las mujeres se emplean también en dependencias del gobierno como cocineras o en tareas de limpieza. Suelen recibir menos que los hombres. Los que tienen hijos estudiando en la preparatoria o en la universidad, tienen que trabajar más para cubrir los gastos, es decir tres o cuatro días a la semana en vez de uno o dos. Cuando no se requiere, uno no se emplea afuera.

En este contexto, cada quien podía regalar un poco de su tiempo para la construcción del Centro –por ejemplo, un día a la semana–. Sin embargo, no todos venían. Como en cualquier aventura colectiva, pocos son los que aceptan echarse encima la parte fastidiosa. No hay que sorprenderse por ello. Al contrario, si hubiese dinero de por medio, la “motivación” hubiera sido falsa y los ánimos simulados.

Estaban pocos, cuatro o cinco casi continuamente, y dos o tres más de vez en cuando. Nosotros pusimos mano a la obra también y también de forma intermitente: cuatro días en octubre, cinco días en noviembre, seis en diciembre, cuatro en enero, diez en febrero, nueve en marzo.

El proceso de construcción es en sí lento. La tierra se tiene que preparar un día antes: se moja, se trabaja con los pies media hora, se deja remojar otra vez, se vuelve a trabajar, y finalmente se deja reposar toda la noche. (El agua se colecta en el lago a 500 metros de allí y se carga en cajas de aceite colocadas en la parte trasera de una bicicleta.). En la mañana, se vuelve a mezclar la tierra durante media hora. Luego, a mano, se forman bolas de dos puños de diámetro. Se llevan hasta la pared y se aplastan sobre una sección de 60 centímetros de ancho, 70 de alto y máximo 100 de largo. Uno se tarda aproximadamente media hora en aglutinar la tierra. Luego viene el “cortador”. Con un cuchillo largo, recorta la tierra fresca de tal manera que quede alineada, recta, y del mismo ancho que el resto de la pared seca. No se usa ningún otro instrumento. Esta fracción de pared tiene que dejarse secar cuatro o cinco días antes de poder añadirle otro nivel arriba.



Kalicharam y su esposa Mado habían estado construyendo una nueva casa (habían recibido apoyo del gobierno para eso). Yo había podido seguir el proceso. Les pregunté sobre su forma de operar, de tomar decisiones, de modificar sus primeras ideas. No se hacían una representación mental de lo que estaban construyendo. Cuando discutían entre los dos hablaban de funciones (¿a qué serviría tal o tal parte de la casa?) y de deseos en relación a estas funciones (¿a qué querían que sirviera la casa?). Por ejemplo, les

importaba mucho que la nueva casa pudiera acoger a los amigos de su hijo y de sus dos hijas que estaban estudiando.

Es una cosa sencilla que subraya Johan Van Lengen en su *Manual del arquitecto descalzo*: “Para construir una casa, muchas veces no es necesario hacer dibujos antes. Pero cuando se trata de discutir o explicar con la comunidad las ideas para hacer una escuela, por ejemplo, es mejor dibujar primero los planos.”<sup>18</sup> Es la razón por la cual terminé haciendo dibujos. Algunos no los entendían, otros podían intervenirlos en parte, proponer cambios, y sólo Girish era capaz de completarlos enteramente. Pero nos daba una base, y cuando se tradujo el dibujo en una red de cuerdas extendidas en el suelo, y, siguiendo el trazo que marcaban, se arrojaron cenizas, ya se volvió claro para todos donde iban a estar las paredes. Aquí cada quien podía opinar y sugerir que se desplazara un poco aquí o más para allá.

No inventé nada. Me limité a retomar lo que observaba en la comunidad. El tamaño de las habitaciones se decidió al medir uno en la nueva casa de Kalicharam y Mado (el cuarto donde dormíamos en ese entonces). La única “gran novedad” —que causó curiosidad e interés— era el tamaño de las ventanas: habíamos acordado que fueran grandes, el triple de lo que se acostumbra.



La construcción avanzaba despacio. En un inicio, se había puesto como fecha de inauguración el 31 de diciembre de 2011. Se tuvo que cambiar. Pero, eso no impidió que comenzaran las actividades. Poco después de Navidad, llegó Alejandro Orozco, un artista visual mexicano. Durante cinco días, tres horas en las mañanas, dio un taller de creación fotográfica. Participaron quince personas de la comunidad entre mujeres, hombres y adolescentes. Alejandro tomó a la gente en serio. Si por un lado, estaba él constantemente disponible, muy respetuoso, re-organizando su clase en función de las necesidades, por otro lado, exigía mucho a los participantes. La gravedad con la cual cada uno tomaba en sus manos las cámaras *reflex* era conmovedora. Había confianza, entrega e interés en todos. Había también muchas preguntas —y muchas risas—.<sup>19</sup>

Sukla y yo teníamos que acompañar este taller, ella con la traducción (del inglés al bengalí) y yo con la traslación conceptual (de un marco de pensamiento a otro). Pero, lejos de tener que cumplir con una tarea, disfrutábamos las sesiones. Eso fue un importante descubrimiento. Era nuestra primera actividad así después de tres años y nos pareció corresponder exactamente a lo que deseábamos: así tenía que ser un taller “Trimukhi”.

En las tardes, nos poníamos a construir. El tener a un “profesor” (así se decidió llamar a Alejandro) de México ensuciándose para moldear bolas de tierra dio mucho ánimo. En estos cinco días, las paredes crecieron más rápido que de costumbre.



Se había vuelto usual decir: “nos vemos en el centro cultural”, o: “te espero en el centro cultural”. Ya era un punto de referencia claro en la geografía local.

Las paredes alcanzaban ya unos treinta centímetros y se podía visualizar donde iba a estar la oficina, la biblioteca, las dos habitaciones para los invitados y la recámara para Falguni y Motilal (su actual casa, la más antigua de la comunidad, o sea, de unos 130 años, se estaba desplomando y Sukla tuvo la idea de proponerles que habitaran el Centro; estaban contentos en aceptarla.).



Se dijo luego que todo iba a estar listo para el 25 de febrero de 2012. No fue así pero tampoco se detuvieron las actividades. La Quinta Noche de Teatro estaba programada ya desde hace tiempo y había que ensayar los montajes por estrenarse allí: el que preparaba yo en colaboración con el antropólogo francés Marc Hatzfeld (llamado en Borotalpada “babu” es decir “abuelo”) y la asistencia de Girish y el montaje del director mexicano Héctor Bourges (llamado “director”) con la ayuda de Sukla y la asistencia de Chandrai (un joven adulto extremadamente trabajador, exigente y riguroso, huérfano, que Girish había propuesto integrar en *Trimukhi* en noviembre 2011). También se ensayaron las danzas de bienvenida bajo la dirección de Tibru

(el dueño del segundo terreno que no se había escogido finalmente por causa de los tabiques). Involucraban a gran parte de las mujeres del “grupo de teatro”.

Héctor, con la intermediación de Sukla, conversó largo tiempo con la gente, preguntándoles cómo veían el Centro Cultural, qué implicaba para ellos construirlo, qué soñaban hacer una vez que esté terminado, cuánto duraría, etc. Héctor hizo prueba de mucha paciencia, cariño y escucha. Era bello ver la disposición con la cual trabajaba con cada persona. Su montaje comenzaba con una cuádruple fogata (una en cada habitación) mientras dos hombres (Chandraï y Chamru) montaban una sección de pared y, a veces, lanzaban preguntas al público desde un micrófono (por ejemplo: “¿les gusta una casa de adobe o una casa de cemento?”; “¿prefieren vivir en el pueblo o en la ciudad?”). Irrumpían ocho niñas, enseñando dibujos de casas que habían hecho. Los colgaban sobre las paredes del Centro. Cantaban. Chandraï leía un extracto del *Mono gramático*, de Octavio Paz. Siete familias enteras pasaban al frente. Una por una, Héctor las retrababa con una cámara fotográfica. Las niñas regresaban a bailar. La puesta se convertía así en una meditación en acto sobre el proceso de construcción mismo, sus orígenes y las aspiraciones que despertaba.

En el trabajo que hicimos con Marc dedicamos nuestra atención a la presencia singular —la gracia y la hermosura incluso— de una niña (Surujmuni, cuyo padre había participado en el primer montaje en Calcuta) y dos mujeres (Falguni, nuestra vice-presidenta entonces, y Parboti quien, por haberse involucrada en la puesta, tuvo algunas “dificultades” con su marido). Pusimos estas tres presencias en situaciones de constaste. Un cantante lírico se movía torpemente en el agua vocalizando un aria de Cesar Frank mientras Surujmuni (la niña) decía al público un texto por lo menos extraño: “*no piensen sin hacer de comer para sus hijos que sus hijos —sólo sus hijos— son sus hijos; si no todo iría de mal en peor y eso sería lo peor para ustedes*”. Parboti relataba una suerte de cuento de hadas erótico (“*si les preguntaban sobre los ojos de Tamara, empezaban una historia inverosímil acerca del nacimiento de sus labios en el fondo de un oscuro océano en la época pre-glaciar...*”) mientras las demás iban y venían en un camino estrecho e iluminado por fracciones. En la tercera parte, ya en el Centro Cultural mismo, figuras, sombras o caras aparecían y desaparecían continuamente hasta un momento de silencio durante el cual Falguni preguntaba al público: “*¿cómo hacen para pedir ayuda? ¿Y funciona?*”. Héctor la sacaba a bailar una salsa. Concluíamos con un diálogo entre Marc y Girish donde se trataba de alistar las ideas más descabelladas e improbables en cuanto al Centro Cultural, cuarenta años después, una vez que ese haya desaparecido: visita del primer ministro, de los actores más “estrellas” de Bollywood, celebración de un día de la mujer en el que las esposas pegaron de regreso a sus hombres y mandaron cinco al hospital en estado grave, organización de un coloquio internacional sobre Deleuze y Lyotard, residencia de cuatro meses de Woody Allen y Jean-Luc Godard, conferencia del escritor Joy Goswami...



La Quinta Noche de Teatro impactó tanto a la gente de Borotalpada como a la de los pueblos vecinos, la de Calcuta, nuestros propios invitados y a nosotros mismos. Un poco más de quinientas personas asistieron — dos tercios de ellas viviendo en Borotalpada.

Como lo dijo después Kajol (la mujer más vieja del grupo), era impactante ver a tantas personas sentadas allí, en mitad de la noche, en este Centro Cultural todavía no terminado, mirando con dedicación estos trabajos escénicos estilizados, exigentes, sin narración obvia ni dramatismo.<sup>20</sup>

Al día siguiente, empezaron en la comunidad las juntas. A veces eran convocadas, a veces eran informales. Se hablaba de lo que había pasado. Era innegable que había pasado algo y en grande.

Hubo pleitos, amenazas. El *lugar que tenía lugar* modificaba algo, un cierto equilibrio tal vez, y algunos no querían que ocurriera. (Nos enteramos que la comunidad, de apenas quinientas-cincuenta personas, estaba dividida en tres sectores, en constante rivalidad y eso desde antaño) El “grupo” de teatro, ya agrandado porque en los montajes que estrenamos involucramos nuevos actores y actrices, se reunía varias veces al día. Redactaron documentos, tomaron posiciones: insistían sobre el hecho de que el Centro Cultural iba a *tener lugar* porque ellos así lo querían. Sukla, yo o nuestros invitados de Francia y México, trabajábamos con ellos porque ellos nos lo habían pedido. De memoria humana, en la comunidad, hacia décadas que no se había visto familias juntarse de esta manera y defender un proyecto colectivo con tanto ímpetu.

Tomaron un baño juntos y realizaron una ceremonia antes de comenzar a aplicar una primera capa de pintura color tierra sobre las paredes del Centro.

Una entrevista con Héctor Bourges había salido en un periódico nacional antes de la Noche de Teatro.<sup>21</sup> Después de la Noche, una periodista publicó un reportaje donde sobresalían las intervenciones de Falguni y Girish —había hablado con ellos por teléfono—.<sup>22</sup> Nos pidió después visitar la comunidad. Llegó con un fotógrafo y se quedaron todo el día —aparentemente muy conmovidos por la aventura del Centro Cultural—.<sup>23</sup> Todo eso levantaba los ánimos. “Continuaremos lo que hemos empezado” decían.



La comunidad nos había dado ya —mientras ensayábamos los montajes para la Quinta Noche—, una muestra de su manera de lidiar con la diversidad cultural, su estrategia para que singularidades cohabiten en un *mismo* lugar.

En todos los hogares, la fermentación del arroz (*rosí* y *haria*) se había amargado y eso, según la tradición local, era de mal augurio. Para contrarrestar este signo negativo, la comunidad entera debía dejar de usar aceite, carne, pescado, cebolla, alcohol y jabón durante tres días. Pero, como estaban presentes nuestros invitados —y para no privarles de la posibilidad de lavarse en las tardes y relajarse tomando una copa en las noches—, la comunidad decidió posponer la medida hasta después del festival, ya que hayamos regresado a Calcuta.



A finales de marzo, la construcción todavía seguía. Las paredes llegaban a dos metros pero hacían falta dos metros y medio. El quinto cuarto estaba menos avanzado. Decidimos pagar (un pago mínimo y diferido en el tiempo) por el trabajo especializado de construcción del techado de pajas. No era la forma habitual: la estructura de bambúes se colocó sin sostenerse sobre el edificio todavía de tal manera que pudiéramos continuar tranquilamente levantando los muros y olvidarnos de las lluvias que se aproximaban. Este

procedimiento dio lugar a arduas discusiones entre nosotros, principalmente entre Girish, Chandrai, Falguni, Motilal, Tibru, Sukla y yo: había que anticipar lo que tendríamos que hacer un par de meses después al cambiar los sostenes del techo. Y, hasta ahora, el trabajo había avanzado sin tanta proyección a futuro.

Al tercer día, se celebró otra ceremonia: se colocaron en la cima de la estructura de bambú una hoja de mango, un poco de arroz tostado, una moneda de un rupia y otra de cincuenta centavos y se mojó todo en un alcohol destilado de *mohúa*. Bebimos el resto de la botella entre todos. Nos garantizaba, explicaron, la protección de Dios.



En la noche, antes de cenar, solíamos platicar acerca de la vida de cada uno. Comparábamos, por ejemplo, mi niñez en Francia con la de Motilal en Borotalpada o de Chandrai en un pensionado en Baligeria, la vida de Falguni aquí con la de Héctor en México o la de Marc en París o de Sukla en Calcuta, etc. Tratábamos de no hablar de la construcción para dejar el paso a otras derivas y fugas. Eran momentos agradables que esperábamos cada día.

En una de estas veladas, se decidió organizar la Sexta Noche de Teatro. Incluso se puso fecha: el 9 de febrero 2013 —después de las fiestas anuales santalis y antes del comienzo de los exámenes de los niños escolarizados (Falguni quería que sus dos hijos y su hija pudieran asistir de nuevo al festival)—. Se alistaron los cambios que había que implementar: Chandrai quería el doble de obras (ocho), Motilal pedía dos autobuses desde Calcuta en vez de uno, propuse yo un concierto y la proyección de un filme (durante el cual, añadió Chandrai, nosotros organizadores podríamos descansar e ir a cenar). Estuvimos estudiando si se podía inventar un sistema de semi-gradas y revisamos la organización de los ensayos con dos directores invitados dos semanas antes, etc. Para el 2013 preveían que llegaría el doble de espectadores: unos mil entonces.



Un trabajador social pasó por la comunidad a visitar a Motilal y Falguni. Estaba yo desayunando allí. Nos pusimos a conversar. Lo que contaba él parecía lindo, organizado, sensato, pensado: todo un plan para el “desarrollo”. Luego me enteré que cinco veces había preguntando a Girish cuánto dinero ganaba en Trimukhi Platform, y ninguna otra cosa —hasta que Girish, cansado, le contestó: “en Trimukhi la gente no trabaja por dinero” y que el hombre se quedará boca abierta, callado.

En otro desayuno, se arregló cómo atender el deseo de Falguni y Chandraï por regresar a estudiar. Falguni había dejado la escuela en tercero de primaria, cuando se casó, y Chandraï a mitad de la secundaria. Se acordó que se inscribirían en julio próximo en una institución de educación para adultos en Jhargram. Sukla y yo procuraríamos coleccionar dinero para financiar eso en Europa. Chandraï iba a traer sus libros para que Falguni empezará a revisarlos desde ahora.



Mientras preparábamos el “discurso de inauguración” para la Quinta Noche de Teatro, un discurso que íbamos a pronunciar Falguni en Santalí, Girish en Bengalí y yo en inglés, “babu” Marc nos sugirió que concluyéramos de la siguiente manera: “el Centro Cultural que estamos construyendo es parecido a una criatura recién nacida. Lo cuidaremos con cariño y entrega. Lo ayudaremos a caminar y crecer. Y tal como un hijo o una hija que se vuelve ya grande, no sabemos hoy que querrá hacer mañana ni a dónde se irá. Qué será de él o ella. Sólo y con mucha dedicación acompañaremos su(s) movimiento(s).”



## NOTAS

<sup>1</sup> Para más información: <http://www.trimukhiplatform.com/fifth-night-of-theatre-a2949394>

<sup>2</sup> La primera Noche de Teatro tuvo lugar en el Museo Nacional de las Culturas en el centro de la ciudad de México el 13 de noviembre 2004 (<http://www.proyecto3.net/noche-de-teatro-night-of-theatre-nuit-du-theatre-01-p31621>); la segunda en la Universidad del Claustro, también en el centro del Distrito Federal, el 2 de diciembre 2006 (<http://www.proyecto3.net/noche-de-teatro-night-of-theatre-nuit-du-theatre-02-p31620>); la tercera y la cuarta en la UNAM: en el Teatro Arq. Carlos Lazo el 17 de Noviembre 2007 (<http://www.proyecto3.net/noche-de-teatro-night-of-theatre-nuit-du-theatre-03-p31618>) y en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón el 5 de septiembre 2009 (<http://www.proyecto3.net/noche-de-teatro-night-of-theatre-nuit-du-theatre-04-p31600>).

<sup>3</sup> Para más información sobre este grupo: <http://www.proyecto3.net>

<sup>4</sup> Véase <http://www.proyecto3.net/textos-teoricos-c329065>

<sup>5</sup> En la India, los indígenas son llamados “adivashi” —en sánscrito: los primeros habitantes—. A veces, la población urbana les llama también “tribales”. Los santales son el grupo más numeroso. Su lengua es el santalí. Viven en pequeñas comunidades rurales. Se encuentran abajo en la escala social. Las prácticas culturales (pintura mural, danzas, cantos, música, teatro, etc.) son un importante componente de su vida cotidiana.

<sup>6</sup> Se llama Falguni y es ahora vice-presidenta de *Trimukhi Platform*. Últimamente nos alojamos en su casa. Allí también comemos.

<sup>7</sup> Para más información sobre este montaje que titulamos *Monsoon Night Dream* (fotos y videos), se puede consultar la página siguiente: <http://www.trimukhiplatform.com/monsoon-night-dream-a1839942>

<sup>8</sup> La captación video completa de este montaje se encuentra en: <http://www.trimukhiplatform.com/monsoon-night-dream-a1839942>

<sup>9</sup> Véase nota 2.

<sup>10</sup> Esta ceremonia se repite siempre que llegamos con nuevos invitados.

<sup>11</sup> Véase <http://www.proyecto3.net/le-theatre-au-mexique-du-meme-et-de-l-autre-a1601773>

<sup>12</sup> De hecho, el mismo “desarrollo” es en realidad una maquinaria para hacer entrar a todos en un único modelo.

<sup>13</sup> Para más información sobre este seminario (grabaciones audio): <http://www.trimukhiplatform.com/preambular-seminar-3-faces-of-trimukhi-a1878440>

<sup>14</sup> Un policía del metro no había logrado entender que entre esta familia (de la calle) y yo (de piel blanca) pudiera existir una relación que no fuera monetaria. Por ejemplo, en su mente, no cabía la posibilidad de que se tratara de un vínculo de amistad.

<sup>15</sup> Esta reflexión está fuertemente inspirada por Gilles Deleuze y su análisis de lo *minoritario* (“devenir-menor”) y lo *mayoritario* (la “Mayoría”). Cf. en particular Gilles Deleuze, “Un manifeste de moins” in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minuit, 1979. Y “J como...” en El Abecedario de Gilles Deleuze, (dir. Pierre Boutang), Paris, Montparnasse, 1992.

<sup>16</sup> Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

<sup>17</sup> Véase <http://www.proyecto3.net/feu-faux-lait-france-c193979>

<sup>18</sup> Johan Van Lengen, *Manual del arquitecto descalzo*, México, Concepto, 1982. p. 12.

<sup>19</sup> Véase <http://www.trimukhiplatform.com/light-and-sight-creative-photography-a25531693>

<sup>20</sup> Véase <http://www.trimukhiplatform.com/fifth-night-of-theatre-a2949394>

<sup>21</sup> La entrevista, realizada por Suruchi Gupta, salió en *The Hindustan Times*, el 22 de febrero 2012. Véase <http://www.hindustantimes.com>

<sup>22</sup> Era en *The Indian Express* el 4 de Marzo 2012: <http://epaper.indianexpress.com/27641/Kolkata/04-March-2012#page/3/1>

<sup>23</sup> Su segundo reportaje se publicó en *The Indian Express* el 15 de Abril 2012.

**Jean-Frédéric Chevallier** (Palaiseau, Francia, 1973) es **director de escena, dramaturgo y filósofo**. Estudió filosofía, sociología y teatro al nivel maestría. Es Doctor por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle, donde impartió clases. En su natal Francia fue también director del colectivo Feu Faux Lait, con el cual presentó catorce montajes en Francia, uno en España y dos en Ecuador. De 2001 a 2008, residió en México. Fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la Licenciatura en Artes y Patrimonio de la UACM y en el Instituto de Artes de la UAEH, donde coordinó el Centro de Investigación sobre el Gesto Teatral Contemporáneo. En México también, fundó el colectivo Proyecto 3 con el cual dirigió doce montajes, una película y organizó, en cuatro ocasiones, un Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo y una Noche de Teatro. Desde 2009, vive en la India donde presentó cinco montajes teatrales y dos películas. Allí, con Sukla Bar, fundó Trimukhi Platform, una organización basada en una comunidad indígena santalí al este de la India que trabaja en el cruce entre la creación artística, la invención conceptual y la acción social. Interviene en la Universidad de Jadavpur, en Calcuta, en la Universidad Nacional, en Bogotá y en 17, Instituto de Estudios Críticos, en México. Sus ensayos publicados en México, Francia, Italia, Bélgica, Canadá, Colombia, India y Cuba buscan pensar las prácticas artísticas fuera del marco de la representación y de la narración. En el 2011, su texto *El teatro hoy, una tipología posible* ganó el Premio Internacional de Ensayo Teatral ARTEZ, Paso de Gato.

[www.trimukhiplatform.com](http://www.trimukhiplatform.com)

[www.proyecto3.net](http://www.proyecto3.net)

[www.feufauxlait.fr](http://www.feufauxlait.fr)