



DES/TEJIENDO ESCENAS Ileana Diéguez (comp.)
Desmontajes: procesos de investigación y creación



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

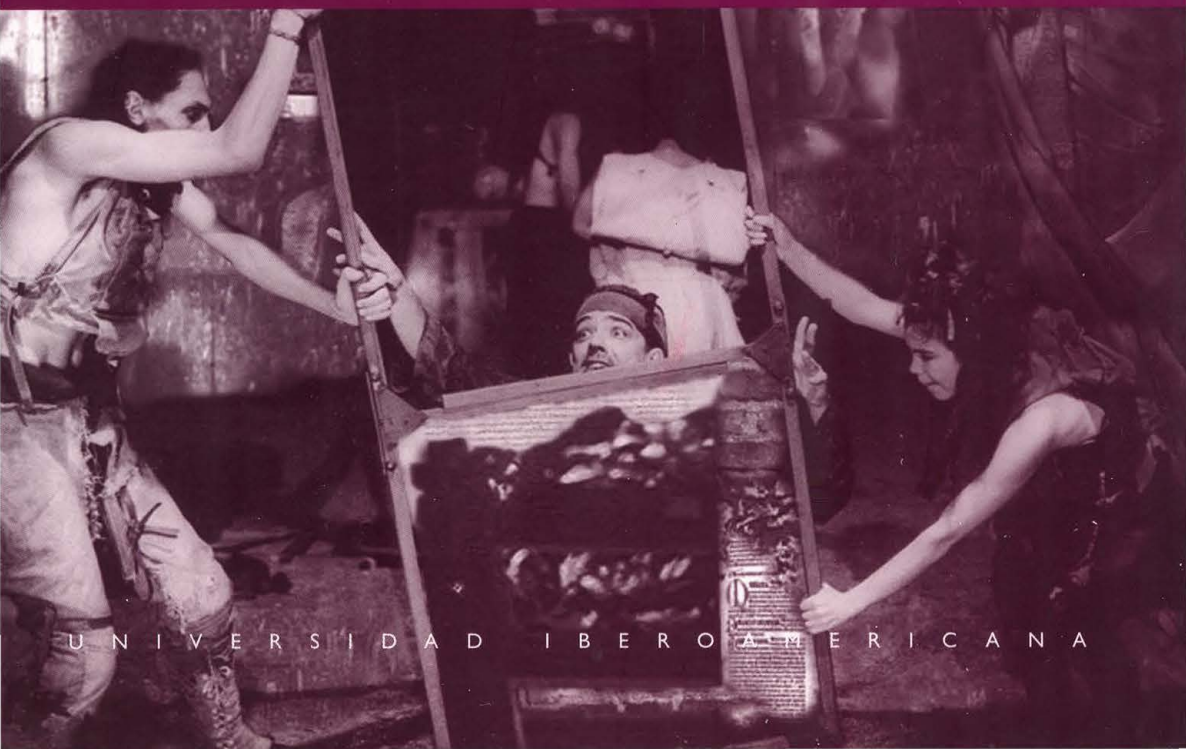
Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Diéguez, Ileana, comp. *Des/tejiendo escenas : desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: UIA, INBA, CITRU, 2009.

Descriptor Temático (palabras clave): Teatro mexicano -- Siglo XXI. Procesos creativos. Procesos de investigación. Desmontajes.



DES/TEJIENDO ESCENAS **Ileana Diéguez (comp.)**
Desmontajes: procesos de investigación y creación



PUBLICACIONES

Jorge Manzano, S. J.

Al rasgarse el arco iris. Relatos de viajes, tras las huellas de filósofos
(2ª edición)

Patricia Villegas Aguilar

Poesía y filosofía

Gloria Vergara

Identidad y memoria en las poetas mexicanas del siglo XX

Víctor Jiménez, Alberto Vital y

Jorge Zepeda, coords.

Tríptico para Juan Rulfo

UIA y coeditores varios

Mariana Bernárdez Zapata

Bailando en el pretel

Patricia Villegas Aguilar

Poesía y memoria

Javier Quezada del Río (traducción
y estudios preliminares)

Evangelio de Judas

Laura Guerrero Guadarrama

La ironía en la obra temprana de Rosario Castellanos

Ediciones y Gráficos Eón-UIA

Des/tejiendo escenas

Des/tejiendo escenas
Desmontajes: procesos de investigación y creación

ILEANA DIÉGUEZ
Compiladora

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
BIBLIOTECA FRANCISCO XAVIER CLAVIGERO

Des/tejiendo escenas. Desmontajes : procesos de investigación y creación

I. Teatro mexicano - Siglo XXI. I. Diéguez, Ileana. II. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. III. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (México).

PQ 7269.D47 2009

Fotografía de la cubierta: Juan Enrique González Careaga

Coedición del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura a través del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral, "Rodolfo Usigli" y de la Universidad Iberoamericana, A.C.

Este libro va acompañado de un DVD editado y producido por Eugenio Cobo (CITRU-INBA-CNA) con los cuidados de la compiladora.

1a. edición, 2009

D.R. © Ileana Diéguez

D.R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
Paseo de la Reforma y Campo Marte
Col. Polanco Chapultepec
11560 México, D.F.

D.R. © Universidad Iberoamericana, A.C.
Prol. Paseo de la Reforma 880
Col. Lomas de Santa Fe
01219 México, D.F.
publica@uia.mx

ISBN 978-607-7622-15-4 (INBA)

ISBN 978-607-417-054-2 (UIA)

Impreso y hecho en México

Printed and made in Mexico

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, por fotocopia, o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS. <i>Ileana Diéguez (comp.)</i>	p. 7
DES/TEJER, DESMONTAR, DE/VELAR. <i>Ileana Diéguez</i>	p. 9
NOTAS PARA UN DESMONTAJE DE <i>NO ME TOQUEN ESE VALSE</i> . <i>Miguel Rubio</i>	p. 21
DESMONTANDO A LA LEONA. <i>Rebeca Ralli Mejía</i>	p. 29
LA MÁQUINA DE TEATRO. <i>Juliana Faesler</i>	p. 41
PREGUNTAS, MOTIVACIONES Y REFLEXIONES SOBRE LA <i>ILÍADA</i> . <i>César Brie</i>	p. 55
FRAGMENTOS DE MEMORIA. <i>Teresa Ralli</i>	p. 63
LA DANZA DEL ÁLGEBRA Y DEL FUEGO. <i>Eugenio Barba</i>	p. 75
LA ALFOMBRA VOLADORA. <i>Julia Varley</i>	p. 83
LA DESPERSONIFICACIÓN. <i>Gabriel Weisz</i>	p. 93
LA SIMULTANEIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE <i>CALOR</i> . <i>Raquel Araújo</i>	p. 105
ROSA CUCHILLO: INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN. <i>Ana Correa</i>	p. 111
COLECCIÓN DE ACTOS USADOS: <i>PIEZA DE PIEZAS</i> . <i>Katia Tirado</i>	p. 121
LA EXPERIENCIA DEL TERCER SER: DECONSTRUYENDO A <i>SEGISMUNDO</i> EX MARQUÉS. <i>Víctor Varela</i>	p. 123
CADA PERFORMANCE ES UNA HISTORIA. <i>Lorena Wolffer</i>	p. 147
EL PROCESO DE CREACIÓN DE <i>¿DÓNDE ESTARÉ ESTA NOCHE?</i> DE TEATRO DE CIERTOS HABITANTES. <i>Claudio Valdés Kuri</i>	p. 151
LOS DESAFÍOS DE <i>JUANA</i> : UNA EXPERIENCIA CON CIERTOS HABITANTES, EN MÉXICO. <i>María Teresa Dal Pero</i>	p. 161
<i>DETRÁS DE LA MÁSCARA</i> . DEMOSTRACIÓN TEATRAL SOBRE EL USO DE LA MÁSCARA. <i>Débora Correa</i>	p. 169
RETAZOS DE <i>SALOMÉ</i> . <i>Patricio Villarreal</i>	p. 181
CINCO EJES PARA EL DESMONTAJE DE <i>LA MADONNITA</i> , DE MAURICIO KARTUN. <i>Jorge Dubatti</i>	p. 193
DESMONTAJE EN TRES INTENTOS. <i>LA VOZ DE AUTOCONFESIÓN</i> . <i>Indira S. Pensado</i>	p. 205
EN LOS BORDES DE LA <i>AUTOCONFESIÓN</i> . <i>Rubén Ortiz</i>	p. 217

¿AUTOCONFESIÓN? Gerardo Trejoluna.....	p. 221
NOTAS A OTRA VEZ MARCELO. César Brie	p. 231
LUISA: DESMONTANDO LAS CERTEZAS. Regina Quiñones.....	p. 237
TOTEMISMO. Katia Tirado	p. 247
LA DEMOSTRACIÓN PENDIENTE. Julia Varley, Augusto Casafranca y Miguel Rubio	p. 249
ENTRE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN, REFLEXIÓN TEÓRICA Y PRÁCTICA ESCÉNICA. Jean-Frédéric Chevallier, entrevista con Ángeles Batista.....	p. 259
PASMO. Ricardo Díaz.....	p. 275
SOBRE LOS AUTORES. Ileana Diéguez (comp.).....	p. 279

AGRADECIMIENTOS

ESTE LIBRO ES resultado de múltiples colaboraciones, especialmente de la generosa contribución de cada uno de los autores aquí incluidos.

Al Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y a su director Rodolfo Obregón, por la acogida del ciclo «Desmontajes: procesos de investigación y creación» desarrollado en México desde los últimos meses del 2003.

A todos aquellos creadores que desde hace veinte años y en distintas coordenadas han elaborado y mostrado los procesos de trabajo que inspiraron este ciclo: especialmente a Miguel Rubio, Teresa y Rebeca Ralli, Ana y Débora Correa, del Grupo Yuyachkani. A Eugenio Barba y Julia Varley del Odin Teatret, quienes apoyaron este proyecto aportando materiales visuales pertenecientes al acervo del *grupo*, los cuales fueron realizados con la contribución del CTLS Centre for Theatre Laboratory Studies. A Flora Lauten, Raquel Carrió y el Grupo Buendía; a Antonia Fernández y Félix Antequera; a Mérida Urquía, Ricardo Muñoz y el Teatro a Cuestas; a Víctor Varela y Bárbara Barrientos, del Teatro Obstáculo.

A los creadores que abrieron las puertas para mostrarnos sus procesos de trabajo haciendo posible los desmontajes en México: Jorge Vargas y los integrantes de Teatro Línea de Sombra; Ricardo Díaz, Héctor Bourges y el Teatro Ojo; Gerardo Trejoluna, Rubén Ortiz, Indira Pensado, Juliana Faesler, Clarissa Malheiros y La Máquina de Teatro; Katia Tirado, Lorena Wolffer, María Teresa Dal Pero, Claudio Valdés Kuri y el Teatro de Ciertos Habitantes.

A Patricio Villarreal, que leyó y corrigió cada texto. A Araceli Martínez, que realizó algunas transcripciones.

A Eugenio Cobo, quien hizo posible el DVD que trae ante los ojos memorables escenas. A Eliud Romero, Sisu González, Alberto Figue-

roa, Enrique González, Juan Pablo Avendaño, quienes de distintas maneras aportaron imágenes y recursos.

A José Ramón Alcántara, lector, y muy especialmente a Arnulfo Herrera que desde la Universidad Iberoamericana apoyó y trabajó en la realización de este libro.

A todos aquellos creadores que con su trabajo inspiran la búsqueda y provocan la mirada, sugiriendo imprevisibles rutas de investigación.

DES/TEJER, DESMONTAR, DE/VELAR.
(A MODO DE INTRODUCCIÓN)

Ileana Diéguez

Ya se verá cómo deshacer o más bien disminuir. Disminuir lo infinito, disminuir infinitamente, ¿por qué no? Esa es la tarea o la tentación, el sueño, desde siempre. Así sueñas con prenderte (*t'en prendre à*) a una trenza o un tejido, a una malla o a una urdimbre, pero sin estar seguro del textil por venir, si hay, si hay un resto y sin saber si lo que queda por venir merece aún el nombre de texto, sobre todo de texto en la figura de lo textil.

JACQUES DERRIDA, «Un verme de seda».

IMAGINO LOS TEXTOS que aquí se extienden como un inmenso velo. Los velos cubren pero también de/velan, descubren, hacen visible lo que parece que resguardan. Estos textos proyectan alguna luz sobre los laberintos poéticos, y son ellos mismos tejidos, mallas donde se enhebran los pensamientos, esos que buscan hacer visible la experiencia de los procesos y destejer la memoria con hilvanadas palabras.

Cuando pensé en la necesidad de reunir las reflexiones desarrolladas en torno a los desmontajes o procesos de trabajo escénico, tenía demasiada fe en la evidencia. Cuando comenzaron a llegar los textos e hicieron el conjunto, percibí el abismo al que nos habíamos lanzado. Testimonios, preguntas, reflexiones, experiencias y ninguna certeza, ningún método, ningún saber *a priori*. El aspecto lunar de estos textos alcanza a esbozar sutilmente ciertas experiencias del tejer escénico, lo suficientemente sutil como para no encandilarnos con luz artificial. Tal y como dice Miguel Rubio, estos textos apenas permiten

compartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones trascendentes, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino de un actor.¹

Desmontar esos recorridos implicó develar algunas relaciones entre investigación y creación, pues no son principios repetidos o conocidos los que se entregan, sino los laberintos que se experimentan aun a costa del llamado *éxito*. Optar por compartir procesos de trabajo, y no sólo mostrar resultados, es emprender itinerarios arriesgados, en una dirección muy distinta al montaje o representación de un texto previo. Lo que se decide compartir o mostrar no es una técnica o regla de cómo hacer el *trabajo de mesa* para interpretar el texto o cómo repartir los papeles entre los actores y marcarles un trazo escénico. Quizás por ello estas experiencias contribuyen a extender el horizonte de estrategias poéticas, ponen a prueba los tradicionales cánones, abren puertas, oxigenan los marcos y, muy especialmente, proponen nuevos retos para quienes estudian y reflexionan en torno a la escena.

La palabra *desmontaje* es depositaria de múltiples resonancias teóricas y prácticas. Tiene como antecedente las demostraciones de trabajo desarrolladas en la práctica escénica desde finales de los años setentas. Implica también un acercamiento a los discursos teóricos que en las márgenes del teatro y desde otras disciplinas —como la filosofía o la teoría literaria— proporcionan otros dispositivos para reflexionar en torno a las teatralidades actuales.

En la problematización del término *déconstruction* —a partir de la traducción de los conceptos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau*—, Jacques Derrida consideró la acción de descomponer y desmontar estructuras.² La deconstrucción implica una práctica filosófica y política

¹ Cf. Miguel Rubio, texto suyo incluido en esta obra.

² Jacques Derrida, «Carta a un amigo japonés». *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona: Proyecto A, 1997, p. 25.

aplicada a textos de la lingüística, la literatura, el arte, la religión, la filosofía, evidenciando los sistemas de poder que los habitan. Surgida en el contexto francés en un momento predominantemente estructuralista, tal como ha observado Derrida, la palabra implicaba «cierta atención a las *estructuras*»: deconstruir era «un gesto que asumía una cierta necesidad de la problemática estructuralista», pero era también «un gesto antiestructuralista» en tanto implicaba *descomponer* y *desedimentar* estructuras afianzadas en modelos. No se trataba tampoco de fundar un nuevo modelo que pudiera reducirse a *operaciones negativas*: a pesar del prefijo *de*, más que destruir es preciso comprender la construcción del conjunto, y, para ello, es necesaria cierta reconstrucción,³ hacer visible los juegos de la construcción. Esta acción movilizadora abarca tanto aspectos conceptuales, estructurales, filosóficos y estéticos, como políticos y socioinstitucionales.

La deconstrucción es una práctica que especialmente se ocupa del desmontaje político de los discursos y estructuras entronizadas. Su imposible vínculo con una «hermeneútica teológica»⁴ me interesa como referente para un desplazamiento hacia la escena no teológica, donde se desmontan sistemas de una jerarquizada e institucionalizada forma de hacer. La «escena teológica» fue planteada como aquella que está dominada por la palabra, en tanto *logos* primero que desde afuera gobierna a través de la autoridad del creador:

Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del «creador». Esclavos que interpretan, que ejecutan fielmente los designios provisionales del «amo».⁵

³ *Idem.*

⁴ Raymundo Mier, «Incidencias: el deconstruccionismo en juego». *Cábala y deconstrucción*. Barcelona: Azul, 1999, p. 143.

⁵ Jacques Derrida, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación». *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989, p. 322.

Ése era el dios que Artaud intentó expulsar de la escena, proponiendo una teatralidad sin órganos –sin sistema– que daba voz y lugar a otras presencias, y particularmente al discurso performativo, transgrediendo los límites representacionales acotados por el texto dramático y el personaje.

La «escena teológica» que la mirada deconstruccionista de Derrida problematizara a la luz de los manifiestos artaudianos, considero que es también el territorio transgredido por los creadores que han hecho de la investigación una estrategia fundamental para desarrollar procesos experimentales de creación, al margen del patrón común, sin pretender reproducir el sistema teatral teológico, sino más bien desmontando su axiomática institucional.

Esos otros caminos, no modélicos, al margen del paradigma de la tradicional «puesta en escena», son los que se desandan en las demostraciones de trabajo y desmontajes. Se trata de procesos más cercanos a las inmersiones indagatorias, a los azares y pequeños hallazgos, y de ninguna manera pretenden totalizar la experiencia creativa. No hay esencialismos ni piedra filosofal por descubrir. Por ello, hacer el desmontaje de un proceso nunca sería la construcción de una hermenéutica feliz ni la confirmación de poéticas modelizantes. Es más una problematización razonada –pero necesariamente cálida y riesgosa– de experiencias creativas específicas. En cada uno de estos procesos, la investigación ha sido una experiencia particularizada por las necesidades prácticas, culturales y sociales de cada contexto representacional. Y estas cronotopías han configurado una amplitud de formas y estrategias imposible de sistematizar.

Como en las prácticas de deconstruir y desmontar, en el concepto de representación también se instala una carga política, y su análisis, más que discutir la sustitución del término, debería implicar una deconstrucción, un desmontaje del uso tradicional del concepto. Sin embargo, el propósito de esa deconstrucción no busca rehabilitar la inmediatez ni la simplicidad originaria de la presencia.⁶ La historia

⁶ Jacques Derrida, «Envío». *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1989 (ed. en francés de 1987), p. 95.

de las representaciones ha fundado sitios de legitimación donde se duplican y se pretenden reforzar presencias. Desde los territorios de la institución política —cualquiera que ella sea— hasta las tribunas artísticas, la representación como concepto ha sido legitimada por las relaciones entre verdad y sustitución. El vínculo histórico entre presencia y verdad que ha marcado una cultura logocéntrica forma parte de los continuos debates que hoy suceden en torno a la representación. Estas cuestiones plantean la necesidad de destejer el «conflicto de las equivalencias»⁷ que han determinado el manejo del concepto representación, porque la presencia como desocultamiento o aparición, regreso al origen, a «la patria de la legitimidad», también sugiere la nostalgia y el enlace con las tramas de la autoridad y los fundamentalismos. Éste sería el punto por observar en el anunciado retorno de la teatralidad hacia los cuerpos de la presencia, teniendo en cuenta que esta negatividad representacional emerge en el contexto de una crítica filosófica al logocentrismo discursivo, al imperio del autor —en cualquiera de sus acepciones— como padre luminoso fundante de presencias-palabras-conceptos. Lo que considero importante atender es una práctica teatral que desmonta el sistema de la práctica oficial, al desmontar el cuerpo mismo de la representación, según los modelos dramaturgicos y escénicos establecidos. Se entiende entonces que el acto de no representar los sistemas tradicionales o el *corpus* legitimado en las formas de hacer implica cierta ilegitimidad, acentuando la politización del acto representacional.

Los desmontajes tampoco implican estrictamente una deconstrucción, en el sentido derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el terreno de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento. Asociados al desensamblaje, los desmontajes no son la

⁷ Eduardo Grüner, «De las representaciones, los espacios y las identidades en conflicto», en Claudio Lobeto, comp., *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires: GESAC, 2004.

crítica o análisis de un proceso artístico. Tampoco son operaciones negativas o simples demoliciones. Más que destruir interesa dialogar, para lo cual será imprescindible cierta reconstrucción del proceso. En este sentido, los desmontajes escénicos constituyen una antítesis complementaria de la idea misma de montaje, sugiriendo apenas las juntas que sostienen las arquitectónicas.

Un ejercicio de desmontaje literario

Algunas veces pensé en los desmontajes como caminos paralelos a aquel recorrido por Poe cuando escribió *La filosofía de la composición*:

A menudo me he puesto a pensar que cualquier autor podría escribir un artículo muy interesante [...] si quisiera o pudiera detallar, paso a paso, los procesos que permitieron completar sus composiciones [...] La mayoría de los escritores [...] se estremecerían [...] si dejaran que el público echase una mirada tras los bastidores y presenciase las escenas de la elaboración y las vacilaciones del pensamiento que tienen lugar en el proceso de la creación.⁸

Este texto de mediados del XIX constituye un ejercicio *avant-garde* al proponerse desmontar los procesos creativos cuando todavía no era frecuente que los autores desandaran los caminos que les habían permitido llegar a determinados resultados. Así lo afirmó el propio Poe, interesado en desmitificar lo que podríamos llamar la concepción platónica de la creación. En sentido contrario a quienes «prefieren hacer creer que el éxtasis intuitivo, o algo así como un delicado frenesí, es el estado en que se encuentran cuando realizan sus composiciones»,⁹ Poe se manifestaba desde entonces más interesado en los mecanismos de la composición, anunciando la perspectiva analítica que renovaría el discurso teórico-crítico en las primeras décadas del siglo veinte.¹⁰ No nos entrega un recetario de la creación ni reduce su exposición al

⁸ Edgar Allan Poe, *Filosofía de la composición*. México: Coyoacán, 1997, p. 11.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Me estoy refiriendo a los revolucionarios estudios de los formalistas rusos y la Escuela de Praga, de donde salieron figuras fundadoras de la teoría estructuralista y que también inspiraron las posturas posestructuralistas aglutinadas en torno al grupo de Tel Quel.

análisis frío de la razón creadora, sino teje una compleja trama entre el misterio creativo y las estrategias poéticas, trenzando los territorios de la *poiesis* y la *tecné*. Más allá de pretender mostrar el *modus operandi* que le permitió componer «El cuervo», produce un texto que de manera compleja aproxima universos teóricos, filosóficos y poéticos.

Marcando la relación y la diferencia con la mirada de Poe, pienso en los desmontajes como filosofías de la des/composición: implican un recorrido en sentido contrario al resultado final, un «desarreglo de la construcción», una problematización de los escenarios teóricos, técnicos, poéticos, espirituales que se fueron tejiendo durante el viaje individual y colectivo.

Un poco de historia

En mi memoria, la palabra desmontaje quedó registrada en el contexto de un movimiento de creadores inquietos que se preguntaban sobre los procesos de trabajos, que indagaban en fuentes culturales marginadas, que sentían placer por compartir sus estrategias poéticas y escénicas.

Esta memoria está asociada a momentos concretos: a las demostraciones de trabajo del Odin Teatret y Eugenio Barba en diferentes espacios latinoamericanos; a las investigaciones de diversos integrantes del Grupo Buendía que desde hace muchos años dirige Flora Lauten con asesoría de Raquel Carrió —particularmente a las indagaciones de Antonia Fernández y Félix Antequera con los bailarines y maestros de ritmos afrocubanos en el barrio de Cayo Hueso, La Habana—; a las deconstrucciones escénicas del Teatro Obstáculo y Víctor Varela, y del Teatro a Cuestas —entonces sostenido por Mérida Urquía y Ricardo Muñoz—; a las presentaciones de Carmella della Rocca —del Teatro Ridotto— mostrando los caminos de su proceso creativo; a las demostraciones de trabajo del peruano Luis Ramírez y de las actrices de Yuyachkani —Teresa y Rebeca Ralli, Ana y Débora Correa— en conjunto con su director Miguel Rubio. Cada una de aquellas experiencias aportó otros horizontes y nuevas posibilidades escénicas a los teatristas que buscaban formas diferentes de relacionarse con problemáticas y públicos no tradicionales, y que concebían la tea-

tralidad como un laboratorio para la configuración de los imaginarios sociales. Los actores no sólo podían presentar resultados, sino que compartían los procesos de búsqueda, investigación, entrenamiento y construcción, integrándolos en un evento artístico-pedagógico.

Algunos de estos *eventos*, la mayoría, ocurrieron en el marco de los talleres y encuentros convocados por la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe que fundó y sostuvo Osvaldo Dragún, en escenarios habaneros, limeños, argentinos, mexicanos, italianos y daneses. Tales prácticas fueron alimentadas y fortalecidas a través de los talleres convocados por esta «escuela» itinerante y virtual, que propició el acercamiento a procesos de investigación más que la confirmación de resultados, fuera del espíritu festivalero de entonces, propiciando el diálogo entre investigadores/teóricos y creadores, generando otras miradas y otra *praxis* en la investigación interesada en aproximarse a los procesos, en conocerlos y ponerlos en cuestión, no en venerarlos o negarlos. Cada uno de aquellos momentos eran un privilegio para cualquier persona interesada en conocer los mecanismos y referentes poéticos de los hacedores escénicos. Y no dudo en afirmar que, en mucho, estos sucesos definieron la práctica de investigadores teatrales interesados, cada vez más, en la artesanía escénica, en vincularse a los procesos vivos de la teatralidad, en indagar fuera de los espacios conocidos o seguros de las bibliotecas o archivos convencionales que tan a menudo y de manera equívoca separan actores, investigadores y teóricos.

A los procesos de investigación promovidos por la EITALC, se deben demostraciones de trabajo, como la desarrollada por Antonia Fernández y Carlos Celdrán a partir del texto escénico *Safo*. Luego tuvieron lugar las demostraciones de procesos escénicos grupales, que comenzaron a llamarse «desmontajes», como la sesión de trabajo donde Víctor Varela y su grupo Teatro Obstáculo fueron desmontando el proceso escénico de *Segismundo ex marqués* (1993), en el marco del Seminario «Teatralidad y Ritualidad» durante el X Taller de la EITALC, en La Habana. En 1995, cuando tuvo lugar el XVI Taller, en Lima, el grupo anfitrión convocó bajo el título: *Desmontaje: encuentro con Yuyachkani*; de manera que el procedimiento de desmontar se abría a la

experiencia en el tiempo de toda la trayectoria de un grupo teatral. En *Notas sobre teatro*,¹¹ Miguel Rubio explica cómo algunas presentaciones de Yuyachkani respondían a la necesidad de compartir procesos de trabajo, generando una nueva modalidad escénica:

Esta temporada tiene un arranque distinto, no empieza propiamente con el espectáculo sino con la reflexión que hace una actriz acerca de los fundamentos de su trabajo.

Los nuevos vínculos que se establecieron con el público, los nuevos espacios, las nuevas circunstancias, nos llevaron hace algún tiempo a la necesidad de preparar a nuestros actores para responder a las nuevas exigencias que se nos planteaban al hacer teatro. Necesitábamos un actor capaz de proyectar con su presencia, en una calle, una plaza, un atrio de iglesia, etc., un actor que cante, baile, toque instrumentos musicales, tenga nociones de acrobacia, etc., a esto le llamamos la búsqueda de un «actor múltiple». Este actor en el marco de un teatro de grupo, estudia y se entrena en diferentes disciplinas, aprendiendo de diferentes maestros y disciplinas, de la cultura popular, como en lo que muestra Ana, zapateo negro, danza con máscara del «Son de los diablos», entrenamiento de Tai Chi (Tibet), malabarismo, trabajo con el palo, valoración del instrumento musical, etc. Es decir, Ana Correa nos da su versión de cómo ella enfrentó esa idea del actor múltiple.¹²

El desmontaje como evento. Escenas mexicanas

En el contexto del teatro mexicano actual, los desmontajes se plantearon como sesiones de trabajo donde los creadores escénicos ofrecían al público especializado –investigadores, teatristas en general y estudiantes de escuelas de teatro– momentos del proceso creativo, enfatizando algunos mecanismos de la construcción, y desarrollando reflexiones que por lo general se abrían al diálogo con los asistentes; es decir, el desmontaje como evento, como invitación a una mirada pública sobre

¹¹ Miguel Rubio, «Notas sobre los trabajos-1991». *Notas sobre teatro*, (edición crítica y anotada Luis A. Ramos-García). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesota, 2001.

¹² *Ibid.*, pp. 88-89.

ciertos momentos del acto privado del proceso creativo: una especie de indagación consciente sobre los mecanismos que sostienen un discurso poético. En este contexto el desmontaje fue una propuesta de investigación interesada en hacer visible el tejido creativo a través de los testimonios, deconstrucciones y reconstrucciones de los propios creadores. Gracias a la colaboración de algunos actores, performers y directores mexicanos, y gracias al apoyo del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), que acogió el proyecto, se inició en México el ciclo «Desmontajes de procesos escénicos», en octubre de 2003. Aquí se integró una amplia relación de creaciones como *Salomé o del pretérito imperfecto*, de Héctor Bourges y el Teatro Ojo; *No ser Hamlet*, de Ricardo Díaz; *Galería de moribundos*, de Jorge Vargas y Teatro Línea de Sombra; *¿Dónde estaré esta noche?*, de Claudio Valdés Kuri y Teatro de Ciertos Habitantes; *Autoconfesión*, de Gerardo Trejoluna y Rubén Ortiz; *La Eva futura* de Juliana Faesler y La Máquina de Teatro; *La piel*, de Miguel Ángel Vázquez y Teatro de Ciertos Habitantes; *Pieza de Piezas*, de la performer Katia Tirado y el desmontaje de tres performances de Lorena Wolffer: *Si ella es México, ¿quién la golpeó?*; *Mientras dormíamos [el caso Juárez]*; y *Cartografía shahida*.¹³

En general, estas creaciones explicitaron una poética de trabajo que se desmarcaba de la concepción tradicional de montaje. Más que responder al concepto habitual de puesta en escena, son escrituras escénicas resultantes de procesos de indagación que no guardan una relación de dependencia con un texto previo. Incluso, aunque algunos creadores manifiestan cierta vocación por el texto dramático, desarrollan trabajos de desestructuración y fragmentación del mismo, produciendo escrituras escénicas que desmontan los sistemas dramáticos y teatrales tradicionales. Ésta es una opción poco experimentada en el teatro mexicano, por lo general apegado a la tradición psicológico-realista, al principio de organización jerárquica de la puesta en escena, y a lo que se entiende bajo el concepto ya mencionado de «la escena teológica».

¹³ Durante la edición de este libro y hasta la fecha, el ciclo continúa.

Tampoco se trata de afirmar que estos creadores conforman obligatoriamente un camino de excepcionalidades en el contexto escénico mexicano,¹⁴ ni que las experiencias de los procesos que participaron en los desmontajes sean las que estrictamente tendrían que caracterizar a estos directores y actores. Es difícil sostener un camino de experimentación independiente en un espacio cultural que gira en torno a las instituciones.

Como el gesto de Rauschenberg al borrar el dibujo de De Kooning, las creaciones que desmontan parcialmente el sistema escénico teológico podrían ser también gestos que operan como borraduras de escrituras y estructuras anteriores. En un entorno tan jerarquizado, las propuestas experimentales parecen ser escrituras ilegibles y ante ellas suele instalarse el desinterés, la desvaloración o la marginación. Por sí solas ellas no constituyen el teatro mexicano, son fragmentos evidenciadores de una teatralidad en movimiento.

Pienso cada vez más que la reflexión crítica necesita tomar en cuenta la dimensión teórica, así como la instancia documental y testimonial del arte donde se manifiestan las voces y miradas de los creadores. Los textos aquí reunidos no sólo dan testimonio de los procesos realizados. Además de posibilitar una entrada al universo de reflexiones de los distintos creadores, a sus puntos de vista sobre la escena, estos textos también nos ofrecen miradas que problematizan el estado del teatro hoy, al proponer matrices teóricas que podrían iluminar zonas álgidas de la teatralidad o de la performatividad. Tal es la provocación que suscita el cuestionamiento de Juliana Faesler: «¿Hasta dónde se puede acreditar, calificar de real la existencia escénica? ¿Cómo contamina la *teatralidad* del mundo contemporáneo la realidad del teatro?»¹⁵ O textos como el de Gabriel Weisz, de naturaleza absolutamente teórica, que problematizan el «asunto deconstructivo», el cual «implica incrustar un conocimiento político en la construcción de las estructuras mentales».¹⁶

¹⁴ No son sólo los trabajos presentados en el ciclo Desmontajes los que representan la opción experimental de la escena mexicana.

¹⁵ Juliana Faesler, texto suyo incluido en la presente obra.

¹⁶ Gabriel Weisz, texto suyo incluido en la presente obra.

Fuera de toda regla, y de las ingenuas miradas que clasifican el teatro por géneros dramáticos o la escena por «artes acabadas» y «acciones improvisadas», se incluyen reflexiones de creadoras escénicas-performers en torno a sus procesos de trabajo. Lorena Wolffer y Katia Tirado hacen visible parte de la compleja urdimbre que sostiene sus acciones. En un ejercicio de síntesis extrema Katia desmonta la columna-cuerpo-historia de sus acciones. Lorena explicita la investigación previa, la experimentación con diversas acciones, la estructura, los ensayos y las experiencias relacionales que modelan sus performances. Como ha manifestado Guillermo Gómez Peña «un *evento* o *acción* de performance es simplemente el segmento de un proceso mucho más largo». ¹⁷ Los procesos de investigación y creación escénica pueden abarcar experiencias de actores, directores y performers, porque en ambos campos, el del teatro y el del performance, hay un complejo trabajo artístico y conceptual.

Lejos de toda pretensión por mostrar algún método, este libro expone diversas experiencias y modos de hacer. No existe un método para los desmontajes, no es posible fijarlos en un esquema que osifique el cuerpo vivo de la escena. Cada creador elige las estrategias desde las cuales acceder o regresar a ese encuentro reflexivo y a la vez artístico con su propio material. A través de diversas experiencias, los desmontajes han integrado el discurso pedagógico, las demostraciones verbalizadas, las explicaciones teóricas, y también se han materializado como desensamblajes visuales y conceptuales. Estas diversas estrategias parecen evidenciar lo que Julia Varley llama «la cualidad particular» de tales prácticas: «presentar contemporáneamente el proceso y el resultado». ¹⁸ De una u otra manera, constituyen formas escénicas que buscan hacer visible las filosofías de la (des)composición.

¹⁷ Guillermo Gómez Peña, «En defensa del arte del performance». *Conjunto 132*, abril-junio, 2004, p. 29.

¹⁸ Julia Varley, texto suyo incluido en la presente obra.

NOTAS PARA UN DESMONTAJE DE
NO ME TOQUEN ESE VALSE¹

Miguel Rúbio Zapata

AMANDA Y ABELARDO ESTÁN sentados de espalda sobre una tarima de dos por dos. Luego van girando lentamente al compás de una música metálica, una bruma de humo los envuelve hasta ubicarse frente a los espectadores.

Él tiene delante una batería y al lado una guitarra eléctrica. Ella está sentada en una silla de ruedas y al lado tiene una planta de cactus. Delante de ambos, al centro y en la parte inferior, un bulto con la imagen de la Virgen de la Caridad del Cobre alumbrada por una pequeña vela encendida. Llevan intenso maquillaje blanco.

El espacio sugiere el pequeño escenario de un bar en el que dos artistas nos ofrecerán un espectáculo.

Él coge la guitarra y ella sin levantarse de la silla de ruedas acerca un micrófono a su boca y dice:

—Siento esta noche heridas de muerte las palabras.

Luego canta *Nocturno*, poema de Rafael Alberti hecho canción por Paco Ibáñez.

Las palabras entonces no sirven, son palabras.
Manifiestos escritos, comentarios, discursos.
Humaredas perdidas, neblinas estampadas.
Qué dolor de papeles que ha de barrer el viento,
qué tristeza de tinta que ha de borrar el agua,
las palabras entonces no sirven, son palabras
Siento esta noche heridas de muerte las palabras

¹ *No me toquen ese vals* (1990) fue una creación colectiva del Grupo Yuyachkani, con la participación específica de los actores Rebeca Ralli y Julián Vargas, bajo la dirección de Miguel Rúbio. [N. de la comp.]

Es como si este primer texto, colocado allí, se convirtiera casi en una declaración de principios, una invitación a otro sentir y a otra escucha. Esa noche las claves hay que encontrarlas en todas partes porque las palabras están heridas de muerte.

Ella termina de cantar y sonríe como agradeciendo aplausos inexistentes, él se acomoda para hacer lo propio, ella le hace señas sin mirarlo para que inicie la melodía de la próxima canción, él toca la guitarra en otro tono y ella le indica que pare, él pára y ella le indica que vuelva a empezar, él vuelve a empezar siempre en el mismo tono, nuevamente le indica que pare, entonces ella suelta la voz en una canción atropelladamente veloz, él sigue tocando por su cuenta, la canción se acaba pero los labios de ella no paran, sigue cantando muda.

—Cada uno se ha ido por su lado.

Un largo silencio los invade y ella mantiene su cuerpo al frente, gira los ojos hacia él y dice:

Los cactus son plantas que viven en zonas áridas o secas.

Pertencen a la familia de las cactáceas. Sus tallos se engrosan y se deforman porque allí guardan el agua. Sus hojas se van convirtiendo en espinas y sus flores tienen pétalos carnosos y son de lindos colores.

Son flores muy solitarias.

Se escucha una música que los atrapa, permanecen sentados y haciendo pequeños movimientos en sus sitios.

A partir de aquí se desata un texto escénico, verbal y no verbal, escrito en el espacio, construido con acciones físicas, actividades, movimientos, definiciones de diccionario, impulsos, canciones, entrevistas de prensa, miradas, secuencias físicas, cartas personales, pasajes de nuestra vida, etcétera.

Lo primero que rescato de esta experiencia es el sentido personal con que fue elaborada cada parte, cada acción, cada movimiento. El material generado daba cuenta de nuestra vida en ese momento, lo personal y lo social se hacían uno en el encuentro.

Los fragmentos que fueron naciendo de manera independiente se guardaron sin saber si más adelante tendrían un lugar, una conexión con el todo.

En este tiempo empecé a perderle miedo a aquello que aparecía en escena y me era difícil entender; las asociaciones subjetivas empezaron a ser frecuentes, es más, creo que se agudizó en nosotros un filtro para tratar de entender la inexplicable situación a la que nos había llevado la violencia política que asolaba el país: una complicidad para encontrar conexiones entre lo que sucedía en escena, lo que pasaba en el país y lo que nos esperaba en casa.

¿Apago la luz?
 Caminar uno delante del otro
 Afuera hace frío
 Empujarse
 Prepárame algo rico
 Sentir el peso del compañero
 No quisiera moverme de aquí
 Caminar en círculo sin mirarse
 ¿Compraste velas?
 Tomarse de las manos
 Arrímate un poquito
 Correr en direcciones opuestas
 ¿Puedo poner mi cabeza en tus piernas?
 Perder peso, desaparecer
 La ventana suena

Una sencilla sucesión de pasos, hacia delante y hacia atrás:

¿Quién está allí?
 Pasos de tango
 La cama tiene pulgas
 Abrir los brazos, saltar y caer suavemente
 Un tronchito es un troncho chiquito
 Sentir la respiración del otro: tomar aire en cinco retener y caer

botando el aire en diez
Me encantaría bailar
Tocarse
Esa carta es para mí
Buscarse la mirada
(leyendo la carta) imagino cómo te sientes
Relajarse
Pero qué tarde es
Desnudarse frente al otro y reír tímidamente
Cómo se ha pasado el tiempo
Fin del calentamiento, acá viene la cosa

Los textos estaban allí, los corporales y los verbales. En la vida.

Era 1990 y la violencia se ensañaba en los departamentos más pobres del país, se limitaron nuestros viajes al interior, fuente y aliento de nuestra cultura de grupo.

Volver entonces los ojos a la Lima urbana, marginal y provinciana. A nuestra caótica Lima a la que la violencia política le añadía más caos todavía.

En ese caos aprendimos a reconocernos y no quedó otra que encontrar un lugar personal al lado de los personajes de la vida social que solíamos observar para la escena. Estar en un bar podría ser subversivo, víctima o cómplice involuntario de un atentado. Sin saberlo, vivíamos todos al filo de la navaja, al filo de la tragedia.

No me toquen ese valse sucede en un no tan imaginario bar del centro de la ciudad, de donde salen Amanda y Abelardo. Es ese el lugar físico que nos da marco para encontrar la situación y probar en ese contexto imaginario lo que investigábamos en sala.

Entraron dos hombres: uno que parecía periodista, el otro, un hombre canoso.

Al fondo una mujer cantaba. El hombre canoso pidió un vaso de agua y mirando fijamente a los ojos del periodista le dijo:

Observe la orgía de corrupción que invade al país, el hambre que aniquila a unos, el hartazgo que hace reventar a otros, converse con los de a pie,

observe a los de a caballo. Observe y no sólo vea. Escuche y no sólo oiga. Así se explicará esta violencia en la misma medida en la que yo me la explico y si no quiere complicaciones actuales, relea el evangelio de Mateo. Cap. [sic] XXI del doce al trece y encontrará allí la explicación milenaria a una ira que muchos en el mundo juzgan santa.

Este texto fue tomado de manera literal de una entrevista realizada al padre de un dirigente senderista, aparecida en una revista local, y fue trabajado de manera independiente como podría ser también cantar una canción, generar un vínculo, hacer una danza de taichi sobre la silla de ruedas, tocar la batería sin tocarla, hablar simultáneamente frente al otro, quedarse dormida, despertarse, conversar sin mirarse, hablar con alguien que duerme, etcétera.

Estas indicaciones, corrientes en el trabajo, pueden acumular materiales diversos de manera infinita.

¿Qué tenía que ver esta forma de trabajo con Yuyachkani? Seguramente poco hasta ese momento.

¿Qué hace que el material se amarre y que no sea una sucesión de partes inconexas?

¿Qué hace que lo seleccionado tenga sentido?

En eso consiste el trabajo.

Obviamente me estoy refiriendo a procesos de trabajo dentro de un teatro de grupo donde no hay necesariamente un texto literario previo, y, si lo hay, es casi siempre un punto de partida para esa otra escritura integral que se realiza en el espacio, que involucra cuerpo, acción, objeto y tiene su herramienta principal en la improvisación.

Las improvisaciones, finalmente, tienen como objetivo guardar momentos de vida.

En *No me toquen ese valse*, al igual que en otros trabajos de ahora, el proceso de acumulación sensible fue simultáneo a la escritura en el espacio, es allí donde aparecen otras maneras de construir estructuras dramáticas.

He dicho algunas veces que dramaturgia debe escribirse con «s» al final, cuando pienso en ellas, pienso más que en estructuras cerradas, en la manera en que organizamos la acción.

Hay tres momentos que son pilares dramáticos en la obra, son columnas en torno a las cuales se enreda la acción y se organiza el discurso escénico.

La primera y la segunda son un texto que primero dice Abelardo y más adelante Amanda.

Hace tiempo que murieron, nadie sabe si fue por propia voluntad... los amigos cercanos dudan que haya sido suicidio porque siempre los contrataban para cantar en las fiestas y levantar los ánimos, tenían una carcajada desafiante y contagiosa, más se sabe de sus vidas que de sus muertes...

Este texto se dice en momentos en que suponemos que el espectador necesita una pista, una clave.

El otro texto de amarre va casi al final y hace explícita la situación en que se encuentran los personajes, un ensayo antes de una inminente función.

Ya llegaron... el público espera
 Sí, son ellos... ¿Qué hacemos ahora?
 Lo de siempre
 No sé, estoy inhibido
 No importa, apóyate en la técnica
 Por favor, no me obligues
 Ahora me toca. Ahora me toca
 No seas rata. Prefiero hacerlo sin público
 ¿Y qué sentido tiene?
 ¿Es más íntimo, no?
 No señor, todo con las masas ¿Qué signo eres?
 Géminis
 Con razón. Saca tu otra personalidad y sé más directo
 Ellos no han venido a eso
 Entonces empiezo yo. (*Saca papeles*). Acá lo tenía ¿Puedes buscar?
 Tú lo tienes
 Sí, pero se me ha extraviado
 No puede ser

Todo esto es igual
Siempre ha sido así
Imposible, aquí cambiaba la historia
¿Cambiaba?
Claro, si no parecería que la vida en el bar era sólo así
¿Acaso fue de otra manera?

Hemos denominado desmontaje a los intentos que hacemos para saber cómo llegamos adonde llegamos, y hablar de esto se ha convertido en una saludable tradición pedagógica de la Escuela -EITALC- para conocer los procesos internos de nuestros trabajos.

Hacer un desmontaje tiene por finalidad descubrir los vínculos entre las partes que hacen fluir la vida en nuestras obras o, por lo menos, aproximarnos a ellos.

Tengo la impresión de que cuando hacemos desmontajes corremos el riesgo de la simplificación, especialmente si sobrevaloramos la llamada técnica.

No todo tiene que tener una explicación racional. También la magia y el azar aportan lo suyo, debemos estar abiertos para recibir el conocimiento que pasa por los sentidos.

A veces algo me provoca afirmar que las obras se montan solas; me explico: en los procesos de trabajo hay una serie de provocaciones que realizamos y que tienen como finalidad hacer estallar la vida. Podemos manejar la provocación, pero la vida no, ésta aparece y casi siempre en los momentos menos pensados. Para esto nos sirve la técnica, nos valemos de ella para buscar la luz. Pero me queda claro que la técnica nos proporciona herramientas que en sí mismas no determinan nada, a lo sumo un inventario de habilidades.

Digo que las obras se montan solas porque las partes van encontrando su lugar.

El mismo trabajo decide qué va, cómo va y sobre todo qué no va.

Algunas veces, generalmente cuando iniciamos un nuevo proceso, tomo nota pormenorizada de todo lo que hacemos para no perder detalles, para guardar las primeras impresiones, y además con la esperanza de posteriormente poder reconstruir el camino recorrido paso

a paso. En el fondo, quizás esté pensando en facilitar el momento del desmontaje que seguramente haremos *a posteriori*.

Cada nuevo paso abre otro y otro, y en ese devenir me falta algo, recorro a mis notas y me sirven poco. Entonces me siento perdido, tan perdido como esos niños del cuento que se van de casa regando migas a su paso para poder regresar, pero cuando intentan volver los pajaritos se han comido las migas.

Encontrar el camino sin notas es como volver a casa sin migas de pan. Sin embargo, lo prefiero así, porque es allí donde aparecen vías insospechadas para seguir.

Mucha información se me agolpa de manera caótica, desordenada, mezclada y dispersa cuando pienso en hacer un desmontaje sobre *No me toquen ese valse*.

Posiblemente sea el reflejo de este proceso de trabajo que fue especialmente caótico y cuyo resultado despertó rechazo o adhesión, no hubo zonas intermedias.

Desde los orígenes del grupo hemos «buscado tener una identidad». Ahora pienso cuánta razón tiene Octavio Paz cuando dice que la identidad no se busca, la identidad se tiene.

No me toquen ese valse develó nuestro fuero privado, a partir de entonces lo cotidiano y lo personal empezaron a tener un lugar en la creación.

En este proceso hay señales de los impulsos que nos mueven ahora, donde de manera más integrada aparecen fusionados el arte y la vida. Esta obra abrió el momento en que descubrimos que también de manera directa podíamos incluir el «nosotros» en el trabajo.

DESMONTANDO A LA LEONA

Rebeca Ralli Mejía

Una leona ha parido en medio de la calle
y las tumbas se han abierto y vomitado sus difuntos...

W. SHAKESPEARE, *Julio César*.

NUNCA IMAGINÉ QUE una indicación que me hizo odiar al director pudiera ser el inicio de un camino que hasta ahora —trece años después— me deja preguntas abiertas.

Para mostrar un ejercicio me esmeré en ensayar: subir y bajar de una mesa, subir y bajar de la silla que coloqué sobre la mesa y, desde arriba, mirando el alto techo de nuestra casa, cantar, bajar, correr —siempre cuidando mi rodilla operada— y luego levantar mesas y sillas mientras improvisaba melodías para los poemas de León Felipe al ritmo de la guitarra o de la batería de Julián; y también esconderme tras una barricada armada con los restos de un bar, segura de que era la ruta adecuada. Terminamos una larga improvisación. Miguel comenta: esto es un espanto, lleven todo lo que han hecho a la inmovilidad, hagan lo mismo quietos, y señala un rincón de dos por dos, háganlo como una danza interna inmóvil.

Al oír esto me hierva la sangre. Respiro profundamente. Silencio por fuera, por dentro dije toda la inmensa cantidad de lisuras que conozco y pensé: ya verás que lo voy a hacer. Nos miramos con Julián: ¿Cómo? Yo no sabía cómo poder llevar —en la práctica— la velocidad a la quietud, lo dramático de un bombardeo a la neutralidad y al humor, la necesidad de comunicarse con el otro a la acción física en la distancia, sin mirarse incluso. Pensé que se había burlado, que me tomaba el pelo, y allí empezó la historia de Amanda —mi personaje— y Abelardo, el personaje de Julián. Sentí que sólo tenía mi nombre, Amanda (que

significa merecedora de amor). Así se llamaba una tía abuela, siempre segregada y excluida porque sus padres eran primos hermanos. Mi tía caminaba con su moñito en la punta de la cabeza cantando por un largo pasadizo. Cálida, amaba a los gatos y a las gatas (ahora hay que decirlo así, no me vayan a acusar de machista). Y yo transformé la gata en una leona: «Una leona ha parido en medio de la calle...» dice Shakespeare en *Julio César*. Amanda y Abelardo cantan este suceso en ritmo de *rock and roll*. Esto vino después, pero en ese momento, el de la indicación de la quietud en el rincón de dos por dos, me sentí tan segregada y excluida como mi tía, sólo dueña de mi nombre.

Era el año 1989. Y, ¿cómo era mi ciudad? Lima. ¿Mi país? Perú. La población entre dos fuegos: de un lado, las fuerzas armadas; de otro, Sendero Luminoso y el MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru). Lima, ciudad sitiada: tanques del ejército en las calles, estado de emergencia: toque de queda de diez de la noche a cinco de la madrugada. Por la noche correr a mi casa y luego escuchar las bombas y las balas desde mi patio. Mostrar documentos de identificación para todo. Calles interrumpidas por barricadas hechas con bolsas de arena. Lima ciudad fragmentada. No pasar por un grifo de gasolina o un banco –pueden explotar por un atentado terrorista–. Ir a ensayar, dar función. No mirar mucho a un policía ni pedirle nada; puedo resultar sospechosa. Hacer colas para comprar leche, azúcar, arroz –hoy día cuesta tres, mañana seis–. Lima a oscuras sin luz –bombardean las torres de alta tensión–. No hay agua –cargar agua hasta mi cuarto piso–. Todos los días gente muerta: campesinos, gente de la ciudad, policías, militantes de Sendero Luminoso o del MRTA –crece el número de viudas y huérfanos–. Narcotraficantes a granel, dinero fácil ¿Requisito? Ser corrupto. Titulares diarios de los periódicos: diez, quince, veinte muertos, el morbo de las fotos, mujeres de luto. En síntesis –y en forma telegráfica– este era el contexto social en el Perú. Y esas imágenes –aunque parezca morboso– son parte de mis fuentes de información para el trabajo. Mujeres de luto. Así estaba mi ciudad.

Allí nace Amanda, que también está de luto, por ella misma. Lleva su fustán negro. Y la risa en la boca: se ríe de ella misma. El canto en la garganta... Ella se resiste a estar muerta, regresa de ese lugar al bar

donde cantaba con su acompañante, Abelardo, para compartir con los parroquianos canciones, poemas, cuentos de mujeres artistas que no pueden pagar la renta y luchan por un techo. Ella quiere amar y no puede expresarlo. Quiere seguir siendo artista... y quizás también regresa para denunciar su propia muerte.

Sobrevivir en un mundo de violencia aniquiladora es, en cualquier caso, un duro reto, pero cuando la lucha por sobrevivir es emprendida por los muertos, aún tratar de comprender lo que pasa es una inquietante prueba a la salud mental.¹

El espectáculo comienza con una danza en la inmovilidad que sugiere la resurrección de los personajes, y con la frase de Amanda: «Siento esta noche heridas de muerte las palabras». En esa época no se podía decir lo que una pensaba, no había libertades democráticas. Y hoy que sí existen, la palabra muchas veces es una prostituta.

El contexto social es la fuente. Influye y de alguna manera sugiere claves que guían diferentes caminos en un espectáculo, claves que no son automáticas, que transforman, que van configurando una suerte de estética. Aquí hablo de un país fragmentado, de una población limitada en su libertad, como los dos actores limitados a un territorio demarcado y mínimo, el que comparten con una batería y una silla de ruedas. No hay una fábula convencional sino —como dice Miguel— ocurrencial, pues ocurren sucesos, se crean atmósferas, silencios, explosiones vocales y musicales, diálogos a distancia, fragmentados, dispersos también en pedazos de tiempos y espacios. Todo contenido en ese ámbito escénico mínimo, donde el cactus y el espectador son el nexo.

Estaba hablando de mi desconcierto y mis preguntas frente a una indicación. ¿Qué hago cada vez que empiezo un espectáculo? Leer lo que me provoca, novelas, poesía, física, busco en diccionarios, escucho música clásica o contemporánea, voy al cine, sueño, dibujo, canto lo que me gusta, monto bicicleta, voy a galerías en busca de pintura

¹ D. J. Bruckner, «Los muertos tratan de sobrevivir y fracasan». *The New York Times*. Nueva York, 17 de julio de 1993.

y escultura, camino por donde me lleven las calles. ¿Cómo trabajaba en 1989? ¿Qué hacía con mi cuerpo? *Tai-chi-po*: segmentar el cuerpo, conectar movimiento y aire, mirar el centro de mi mano, buscar la precisión del movimiento. Esta era una búsqueda disciplinada, cerebral. Pero también me suelo dejar llevar por la intuición. Entonces me provocó bailar danza gitana: ¿para qué?, no importa, eso me pide el cuerpo. También escribo todo lo que me incita en mis cuadernos de trabajo, que ahora estoy revisando para escribir estas líneas. En uno de ellos encuentro este apunte de trabajo:

Hoy es 16 de marzo de 1989: trabajé nuevamente con Lieve Delanoi, mi amiga gitana belga, trabajé danza gitana con música flamenca. Mientras bailamos me dice: los pies, las manos, con monedas, el violín, ¡salta! (ay, mi rótula) no hay pasos fijos, es improvisación, mueve los hombros, se atrae a los hombres, aparece el movimiento como una incitación sexual, en realidad la danza gitana es movimiento de libertad, es danza de mujeres, los ojos son como cuchillos o como palomas (recordé que había dejado de trabajar la mirada en mi entrenamiento por ese asunto de la neutralidad de la cara. Lo comienzo a trabajar otra vez, los ojos, ¡qué rico!) Lieve sigue hablando mientras bailamos: la danza gitana es como un juego de gallos contra la convención y el establishment. Gracias Lieve.

Pero yo les estaba hablando de lo que hago cuando estoy creando un espectáculo. Leo mucha poesía. Devoré toda la obra poética y teatral de León Felipe, desterrado durante la guerra civil española ¿Por qué él? Sentía que expresaba mi dolor en ese momento, mi soledad, mi sin futuro. Ahora, pasado el tiempo, veo la similitud, pues en mi país estaba sucediendo una guerra interna de la que entonces aún no se vislumbraba su real y dramática magnitud, como la vemos ahora que virtualmente terminó.

Amanda sale de un personaje masculino, el loco de la carreta que hice en una obra anterior, *Encuentro de zorros*. El «loco» sólo dice un verso de un poema de León Felipe: «qué pena, qué pena que todo sea siempre así de la misma manera...». Miguel me sugirió que leyera al poeta, recopilé toda su obra en las librerías españolas —aquí en el Perú

no había—, quería cantar sus poemas, sentía que ellos hablaban también de mí. Amanda era, al principio, el loco de la carreta que busca con una lamparita rústica una casa para que habite el poeta desterrado, cocina palomitas de maíz en una hornilla de ron y canta a capella. Y mientras tanto, leo a Luisito Hernández —poeta peruano, suicida—:

odio la paz del alma
pues la poseo

Leo a Javier Sologuren, otro poeta peruano:

El caso es que tengo
un horrible deseo de no seguir adelante...

A Margarite Yourcenar en sus *Memorias de Adriano*:

Casi todos los hombres desconocen por igual su justa libertad y su verdadera servidumbre...

No es que copie todos estos textos para el espectáculo; están en espíritu. Son parte de mi proceso de acumulación sensible, donde la búsqueda y el acercamiento a la creación es instintiva, intuitiva, caótica. Creo también que es una manera de alejarme, de distanciarme de una realidad social que siempre es inestable y sorprendente, para poder mirarla con otros ojos.

Sigo leyendo, a la poeta Blanca Varela, a treinta y tres poetas suicidas, a Akira Kurosawa, a Fellini, a Cooper en su *Yin y Yang*, y un largo etcétera, que no es sino mi deseo de no aburrirlos. También leo diccionarios, busco «cactus». Esta búsqueda nace de una indicación de Miguel, quien me dice: mucha soledad, qué es lo más solitario, un desierto, qué hay allí, cactus, busca cactus. Entonces, busco en los diccionarios, en los libros de botánica; me compré varios tipos de cactus; puedo reconocer el perfume de ellos, los miro, tan quietos y fuertes. En realidad son frágiles, porque:

Los cactus son plantas que viven en zonas áridas o secas. Pertenecen a la familia de las cactáceas, sus tallos se engrosan y se deforman porque allí guardan el agua. Sus hojas se van convirtiendo en espinas y sus flores tienen los pétalos carnosos y son de lindos colores, son flores muy solitarias.

Ésta es una definición del diccionario, y es un texto de Amanda en el espectáculo. Y hay físicamente en el escenario un cactus que es un nexo entre los personajes.

El caos, la discontinuidad, la interrupción han sido las características del proceso de este trabajo, que empecé en 1987 y estrenamos en 1990.

Durante un tiempo siguieron explorando, trabajando corporalmente con sillas y mesas; encontramos una situación más precisa, los cantores se habían quedado encerrados en un bar del centro de Lima bombardeado por la guerra, ese era el escenario [...] dos cantantes muertos, no se sabe cómo, regresan al bar donde actuaban como una aparición a los parroquianos, que en medio del efecto del trago evocaban sus presencias y aparecían nuevamente; la gente los ve o cree verlos y va de vez en cuando al bar a esperarlos.

El develamiento de la fábula no es lo más importante sino la atmósfera que se intenta a través de las situaciones que provocan sus presencias; para lograrlo tejiendo los materiales con énfasis en el ritmo, el cambio de situaciones, la simultaneidad de las acciones, la precisión, el silencio, la mirada, la condensación del movimiento, la quietud, la inmovilidad; buscamos crear algo cercano a una fábula ocurrencial, no lógica pero donde, sin embargo, algo ocurre.²

Las fuentes de este trabajo son variadas: material personal, poemas de León Felipe, canciones criollas tradicionales de Lima, textos de Quevedo y Alberti, cartas que envié a Miguel desde Cuba, textos escritos por Miguel, definiciones de diccionario, conversaciones escuchadas por Julián en los bares, textos que yo escribí, la situación de los artistas y

² Miguel Rubio, «Notas sobre los trabajos - 1991», en Miguel Rubio, *Notas sobre teatro*. Lima/Minnesota: Grupo Yuyachkani/University of Minnesota, 2001, p. 95 [N. de la comp.].

sobre todo, lo que sucedía en el país del que queríamos hablar y del que no se dice directamente nada y del que así se dice mucho.

Este proceso lo inicié en 1987, por las noches, luego del trabajo con todo el colectivo. No teníamos dinero —para variar— era sólo el deseo de hacerlo. Y lo hacíamos mientras en el día creábamos otro espectáculo con todo el colectivo. Hubo una larga interrupción, me accidenté durante una función y viajé a Cuba para operarme de la rodilla. Llegué a la isla y al día siguiente estaba internada. Ese era el día del Trabajador de la Salud, había una fiesta, y allí estaban juntos pacientes, doctores y enfermeras. Para mí el espectáculo de la fiesta era dantesco: todos bailaban, unos con muletas, otros movían sus hombros sin brazos, sólo con muñones, otros se acercaban a saludarme dándome sus manos sin dedos, otros con medio cuerpo enyesado, otros con clavos en las piernas y las heridas abiertas y así... Se me estremecían las vísceras pues todos los pacientes lisiados trataban de ser normales. Y yo tenía que actuar al reaccionar ante ellos: sí, sí eran normales. Ese día me quería regresar. Pensaba, son sólo tres meses. Y fueron ocho. Ocho meses luego de la operación y de casi dos meses de estar enyesada, sin caminar. Mi pierna era un hilo ¿qué hacía? Ejercicios, rehabilitarme rápido, quería regresar, actuar. Pero no podía ir contra la naturaleza. Leía, escribía cartas, algunas las mandaba, otras eran mi secreto, dibujaba, miraba los rojos atardeceres de La Habana. Esperaba la única visita que tenía en *La isla*: Magaly Muguercia, acuciosa investigadora del teatro latinoamericano y, además, amiga bondadosa. Tuve que recordar cómo se caminaba, pensaba en la memoria corporal, en el valor del movimiento cada vez que quería hacer algo y no podía, en la acción mínima, en la quietud. De alguna manera estaba haciendo un proceso de acumulación real. Escribía cartas a Miguel hablándole de mis fantasías sobre el espectáculo, sin imaginar que luego esas mismas cartas serían material de trabajo. En una de esas le puse:

Y nos veremos en La Habana, nos tomaremos unos ronones por todas las escaseces y verás mi no tan hermosa pierna —nunca lo fue— con su ya casi desvanecida cicatriz, la cicatriz real está en el alma o en esa cosa que uno siente, por tanta ausencia y por todo lo vivido.

Este es uno de los textos del espectáculo que da claves al espectador para que arme su propia versión. Y el recuerdo dantesco viene a mi memoria cada vez que cantamos el texto de Shakespeare:

Una leona ha parido en medio de la calle y las tumbas se han abierto y vomitado a sus difuntos, guerreros feroces combaten entre las nubes en fila y escuadrones en exacta formación haciendo llover sangre sobre el capitolio.

Así, de cada fragmento del espectáculo podría decir qué imágenes vinieron a mi memoria cuando lo estaba creando y cada vez que lo actúo.

Y hablando de vómitos, frente a mi departamento –en esa época– vivía un policía con su esposa e hija. La esposa se sorprendía de que yo viviera sola. El policía me miraba como a una puta, era insoportable. Lo peor para mí era el olor de carne frita con grasa a las siete de la mañana. Todos los días el policía comía bisteck en el desayuno. Me daba náuseas. Un día el policía desapareció y, tiempo después, por alguna razón que ignoro, lo encontré parado en la puerta de mi departamento. Vestía camisa rosada, pantalón blanco, zapatos marrones, un pañuelo de seda azul bordado con jirafitas rosadas y una pulsera de oro gruesa en su muñeca. Estaba impecablemente ridículo, y el olor a carne frita apareció en mi recuerdo mientras él me decía: «ahora tengo una casa con un servicio higiénico del tamaño de su sala». Al escucharlo, el policía me hizo sentir que vivía en un retrete.

Peor aún fue cuando pensé de dónde salió el dinero para que con su sueldo de policía pudiera comprarse la inmensa casa que describía. De la corrupción, pensé, de la droga. Hay una parte del espectáculo donde se abre la puerta del bar y –dentro de nuestra historia secreta– entra la policía. El recuerdo del vecino policía asoma a mi mente y el olor de la carne mezclada con grasa frita viene a mi nariz. Pienso en mi memoria olfativa, en cómo transmitir una atmósfera al espectador a través de un recuerdo que no se menciona ¿Por qué cuento esto?

No puedo desconectar mi vida cotidiana del proceso creativo. Esto es algo de lo que siempre me percató *a posteriori*, quiero decir que no lo premedito. Y sin embargo, esas son mis conexiones actriz-personaje:

mi tía Amanda, los vales de mi niñez y mis tías Saba y Aspasia bailándolos en el balcón, las fiestas con guitarra que le gustan a mi padre, mi madre bonita riéndose a carcajadas y cantando todo el día, el olor matutino de la grasa frita del policía, el hospital ortopédico, el temor a las explosiones, la soledad, la necesidad de tener esperanza y futuro. Todo ello no sólo está en la memoria olfativa, emotiva, vocal, sino creo que se instala en el cuerpo y luego se transforma en acciones distintas de las que le dieron origen.

En este trabajo aprendí que todo material es teatralizable, lo que incluye cartas personales, definiciones de diccionario, recuerdos, vivencias, canciones fragmentadas, relatos. Con *No me toquen...* aprendí a ser libre en escena, sin convención preestablecida, dejándome llevar por el olfato y la intuición. Aprendí también que el caos y la intuición son los guías en la búsqueda. El caos ofrece todo el material, la organización y el límite de éste viene después.

Nosotros en el grupo acostumbramos a hacer ensayos cerrados con público invitado. Hicimos uno de éstos con amigos y críticos teatrales, como Hugo Salazar del Alcázar –que lamentablemente nos dejó ya, huérfanos de una crítica teatral inteligente, severa, mordaz y constructiva–. Al terminar nuestro ensayo público tuvimos con él un diálogo parco:

Hugo: ¿Qué es esto? Esto no es *Yuyachkani*. Esta no es la estética de *Yuyachkani* (haciendo referencia a la ausencia de la iconografía y temática andina).

Rebeca-Amanda: La estética de *Yuyachkani* no es un estigma, se va haciendo en cada espectáculo.

Ésta fue la tónica inicial de las reacciones frente a nuestra propuesta. Durante las primeras funciones algunas personas no soportaban el espectáculo, salían de la sala (quizá alguna vez me tiren un tomate en la cara, pensaba yo, y ya tenía planeado lo que haría, pero hasta ahora eso no hizo falta). Incluso en mi grupo la llamada –en nuestra jerga interna– «facción andina» protestó porque no entendían lo que estábamos haciendo. Esto no es *Yuyachkani*, dijeron. Esta situación me hacía sentir de alguna manera marginal en el grupo, no aceptada,

sin un espacio de acompañamiento. Contradictoriamente, ello hacía que me reafirmara, que nos reafirmáramos los tres –Miguel, Julián y yo– en el mismo camino.

Poco después del estreno, Hugo escribió:

En ella la impronta posmoderna deja su huella al construir un discurso espectacular que, negando la secuencialidad anecdótica, se articula a partir de la des-estructuración de los diversos dispositivos escénicos. La idea del espectáculo musical dentro del espectáculo teatral, el diálogo entre «monólogos interiores», la eufonía de los juegos verbales, la gestualidad y el manejo del silencio, serían los componentes de esta singular escritura escénica.³

Un pequeño tabladillo sobre el que una actriz en una silla de ruedas y un actor operando constantemente una batería, son el austero equipamiento escenográfico para la propuesta de *No me toquen ese valse* [...] En este sinuoso espacio es donde Miguel Rubio, director de Yuyachkani, ha construido un fresco escénico bañado por una marca expresionista que ilumina la propuesta y atrae la recepción por parte del espectador. La narrativa de la obra se va articulando a partir de la yuxtaposición de fragmentos autónomos y canciones [...] Los relatos se van alternando entre un actor y otro, y constituyen una suerte de narrativa eslabonada que juega con una lectura en «rebote» [...] En el fondo se apela a la capacidad de juego del espectador [...]⁴

¿Qué pienso ahora del cuerpo de Amanda? En ropa interior, pintado de blanco, maquillada la cara como una mortecina cabaretera de medio pelo. El cuerpo como un escenario donde suceden los sentimientos, las ideas, la memoria. El cuerpo inmóvil –aparentemente– el país inmóvil, el cuerpo frágil, dolido, cantante, el seno descubierto exponiendo una intimidad violentada y vuelto a cubrir con dignidad. El cuerpo puesto de cabeza en una silla de ruedas, a

³ Hugo Salazar del Alcázar, «La apuesta subjetiva de Yuyachkani». Revista *Punto Aparte*. Lima, Perú, 4 de noviembre de 1990.

⁴ Hugo Salazar. «Una apesadumbrada belleza». Diario *El Sol*. Lima, Perú, 4 de septiembre de 1996.

pesar de las piernas. El país de cabeza, frágil, mostrando sus heridas y laceraciones.

El principal contenido corporal de Valse era la oscilación. El dilema entre parálisis y vitalidad reproducía en el nivel físico el núcleo de sentido de este espectáculo...En «No me toquen ese valse» la presencia discontinua tuvo el rasgo adicional de su agresividad. Este es un dato clave del espectáculo que tiene que ver con la construcción de una dramaturgia del espectador. Los actores se proyectaban hacia el público y en términos sintientes lo interpelaban... La «presencia discontinua» de Valse no construyó pues un cuerpo-sujeto absorto en sí mismo, sino un cuerpo-sujeto combativo. En un contexto social de encogimiento del ser, este desafiante protagonismo del cuerpo que interpelaba al espectador, apabullado por la violencia y el miedo, dio sentido político a la dramaturgia.⁵

¿Y qué dice este cuerpo ahora, trece años después? Terminó la guerra en su expresión militar. ¿Por qué puede conectarse ahora la obra con el espectador? La tarea para mí como actriz es mayor. Se trata de hacer que el espectáculo esté vivo. Y está vivo: en estos momentos lo estoy presentando. Me aventuro a decir que precisamente lo está porque no cuenta una historia y a su vez habla de la historia, porque tiene múltiples lecturas, porque está dirigido a la privacidad de cada espectador para que él mismo arme su propio rompecabezas. Porque si bien el contexto social es una de las fuentes de la obra, no se habla de él como una crónica: hay una elaboración donde las subjetividades de la actriz, del actor y del director intervienen. ¿Se habla de un período? Sí y no. ¿Se habla de dos cantantes? Hablamos de los artistas. Eso nos involucra.

También pienso que Amanda está viva porque la creé y la crié con una necesidad urgente, con las vísceras, con mi historia privada y las historias de otros, con mucho dolor, con bateas de lágrimas y harta risa, y con mucho trabajo.

⁵ Magali Muguercia, «Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani». La Habana, julio de 1997.

Ahora, después de tanto tiempo, vuelvo a leer el libreto tratando de hacerlo como la primera vez, mirando lo que está debajo de cada frase.

Estas líneas que pretenden hablar sobre mi trabajo son fragmentadas, caóticas, alusivas, ocultan cosas. Son como *No me toquen ese valse*, son como mi país.

Gracias, Miguel, por la desconcertante indicación de la quietud en un escenario de dos por dos. Gracias Julián, por correr el riesgo juntos.

Lima, Perú, noviembre de dos mil tres.

LA MÁQUINA DE TEATRO

Juliana Faesler

NUESTRO TEATRO ES más un ejercicio del pensamiento y de las ideas que un ejercicio dramático, es más sobre la memoria y nuestra historia que teatro; es teatro porque adoptamos la palabra, es movimiento porque abordamos el gesto, es visual porque investigamos la imagen, es interdisciplinario porque nos dejamos intervenir por todo lo que nos rodea.

I

La Máquina de Teatro.

Ejercicio #1: Brecht, Meyerhold, Kantor, Brook, Lepage, Jarry, Artaud, Colt, Mendoza, Craig, Sánchez, Aristóteles, Steiner, Nietzsche, Pirandello, Althusser, Appia, Stanislavski, Diderot, Zola, D' Aubignac, Tavira, Mnouchkine, Heidegger, Jouvet, Carrière, Beckett, Yourcenar, Sellars, Margules, Bablet, Stein, Mila, Barrault, Strauss, Kott, Wagner, Stravinsky, Lequoc, Wilson, Suzuki, Boal, Millar, Cocteau, Foreman, Monk, Piscator, Grotowsky, Platón, Sontag, Buchner, Aragon, Banu, Cage, Chéjov, Beck, Huxley, Ibsen, Barba, Handke, Hugo, Malina. ¿Cuántas hojas podría llenar?

II

Siempre cocino por largo tiempo, -años-, mis proyectos.

Surgen un día, de no sé dónde y se instalan en mí como si fuera otro organismo el que me habita.

«Déjame en paz», le dije varias veces a la criatura en sueños.

Estrenamos *Frankenstein o el moderno Prometeo* en febrero del 2001.

Era sobre la extrañeza, lo otro, sí, la diferencia. Era sobre la ciencia, sobre la materia, sobre el misterio de la vida. Sí, el misterio.

La criatura era Clarissa dentro de una escultura de Javier Marín, era Clarissa antes en el camerino. Un cuerpo de mujer expuesto, in-

ventado, recreado. Un cuerpo de mujer delineado por un escultor, copiado en fibra de vidrio y después en látex, animado por un cuerpo de mujer, el de Clarissa.

Desde su extrañeza, esta nueva criatura nos veía, nos volvía a contar su historia.

¿Cómo escapar a lo que todos esperamos ver en la criatura?

¿Cómo acercarnos a lo que todos esperamos ver en la criatura?

La pregunta que dominó la creación del espectáculo se mostró (se reveló) en la segunda parte que escribimos: *La Eva futura*, cuando muchos años después del final de la novela, el Dr. Frankenstein y la criatura se encontraban, en los desolados parajes del Polo Norte, con una caja que contenía una Andreida (Hadaly). Durante largo rato los dos observaban el contenido de esa caja:

Criatura: ¿Quién es?

Silencio

Dr. Frankenstein: Todavía no es nadie.

Silencio

Criatura: Es una posibilidad.

Silencio

Dr. Frankenstein: ¿De qué?

Silencio

Criatura: De ser.

¿No es eso lo que es todo ser en la escena, sólo una posibilidad, entre muchas otras?

Sólo hay preguntas y un cuaderno de notas. (Parecería que no se puede hacer teatro sin un cuaderno de notas.)

Estrenamos *La Eva futura* en 2003.

Era tal vez la necesidad de no estar solos. Era pensar en los clones compañeros del futuro, en la inteligencia artificial, en las máquinas biológicas, en la posibilidad de que el ser humano efectivamente llegue a crear una nueva forma de vida —que ya existe por cierto—. (Discutible lo sé, pero como todo en esta vida es relativo, por lo pronto he decidido tratar a mi computadora como a un ser vivo.)

Son dos espectáculos con dieciocho meses de diferencia pero son el mismo.

Siempre, todos nuestros proyectos son el mismo.

III

Libros: *La búsqueda científica del alma*, de Francis Crik; *El cuerpo transformado*, de Naif Yeiha; *El cántico de la cuántica*; *La era replicante*; *La ilusión del final*; *Breve historia del tiempo*; *Caos: la creación de una nueva ciencia*; *La fábrica del cosmos: espacio, tiempo y la textura de la realidad*; *Enlazados: cómo todo está conectado a todo lo demás y lo que esto quiere decir*; *Mundos paralelos: un viaje a través de la realidad, dimensiones desconocidas y el futuro del cosmos*. Muchas veces, compro estos libros pensando que hablan de teatro. Me sumerjo en su lectura –que muchas veces escapa a mi limitado entendimiento–, feliz en el engaño.

IV

Ejercicio #2: Un cuaderno de notas contiene: obsesiones, deseos, referencias, sueños, caprichos, situaciones, fantasías, manías, pensamientos, conceptos. Fotografías, periódicos, instalaciones, libros, cuadros, objetos, dibujos, formas. Papel, cinta adhesiva, *pritt* o grapas, tinta o lápiz, goma. También agrego a la lista un diccionario. Contaminación.

Surge un nuevo proyecto: atragantarse.

V

Empezamos de la nada. Antes había un texto, ahora sólo el espacio de ensayos que nos aguarda.

Ahora es un teatro de reescritura. Intervención.

Platico con el grupo sobre el contenido del cuaderno de notas. Recojo los impulsos, las primeras impresiones, trato de atrapar ese primer momento todavía incorrupto, ese primer delirio de la imaginación. Intuir sus entretejidos, desde la honestidad y la responsabilidad. Sí, responsabilidad. Me gusta esa palabra. (Odio la palabra «tolerancia». Es impúdica.)

Empezamos con nuestros cuerpos. Están los objetos que nos acompañan. La materia, siempre en movimiento. Calentamos en grupo.

Bruno Castillo trajo de Australia los «puntos de vista» de Anne Bogart, los adoptamos con urgencia, los estudiamos: respuesta kinestética. Duración. Repetición. Tempo. Relación. Gesto. Forma. Arquitectu-
ra. Diseño de piso. Composición. Anne Bogart nos obsequia un sistema complejo, un ¿método? que propicia el azar, la creación, la animación de la materia, que hace coincidir la rodilla con la ira.

Los proyectos que abordamos en *La Máquina de Teatro* tienen que ver siempre con inquietudes muy personales. Presentimiento. Se construyen con el pulso del mundo o de los acontecimientos cotidianos. Las obsesiones se van convirtiendo en otras.

¿Qué quiere decir ser humano en nuestra época? ¿Qué significan las palabras «Progreso», «Justicia» «Paz», «Tráquea», «Degollar»?

VI

Obras de *La Máquina de Teatro*:

Rosencrantz y Guildenstern han muerto, de Tom Stoppard, traducción y adaptación Juliana Faesler.

La gran magia (1997), adaptación de Juliana Faesler basada en la obra de Eduardo de Fillippo.

Alicia en la cama (1999), de Susan Sontag, traducción de Carla Faesler y Juliana Faesler.

Frankestein o el moderno Prometeo (2001), texto construido a partir de la novela de Mary Shelley por Clarissa Malheiros y Juliana Faesler.

La Eva futura (2003), de Juliana Faesler, a partir de Villiers D'Isle Adam y muchas otras cosas más.

Divina justicia (2005), de Juliana Faesler a partir de *La tragedia española*, de Thomas Kyd, con textos de Albert Camus y Carla Faesler.

¿Qué oyes Orestes? (2006), de Juliana Faesler en colaboración con la compañía, a partir de Esquilo, Eurípides, Sófocles, Sartre, Calasso, Héctor Mendoza y

VII

¿Podemos imaginar al hombre de un futuro cercano, determinado por una toma de conciencia en la voluntad de permanecer «sapiens»?

Sería contrario a la naturaleza no tenerle confianza. (André Leroi-Gourham, *El gesto y la palabra*, 1965.)

VIII

La escena como vehículo de la metáfora. La escena como *Terra incógnita*, inexplorada. Descubriarla, renombrarla, bautizarla.

Cartografía. (De *carta* y *-grafía*).

f. Arte de trazar mapas geográficos. 2. f. Ciencia que los estudia.

El espectador siempre presente como el nómada que hemos encontrado. —¿Nos ha encontrado?—. El extranjero al que recibimos. Aquel que el azar nos ha traído para asistir al acto. Él lo descifra, lo goza o se extravía.

IX

Mi madre, Cristina Bremer, era artista plástica y trabajó como escenógrafa en el último teatro de revista de la Ciudad de México: el Teatro Blanquita. Yo crecí en el Teatro Blanquita. Un día, llegando de la escuela al teatro, mis hermanas y yo encontramos a mi madre cortando papel de colores en miles de formas diferentes. Inmediatamente nos puso a trabajar y pasamos la tarde recortando mientras ella pegaba las formas que nosotros producíamos en enormes lienzos de papel *kraft*. Esa misma noche vimos cómo todos esos pequeños trozos de papel se habían convertido en una selva gigante. Sí, eso allá era una selva y aquí junto a mí era un montón de formas de colores. Tenía siete años. Pienso en papel, árbol, tecnología, procesos, pigmento, técnica, humano, pegamento, manos, tijeras: selva.

Buscar obsesivamente ese momento.

X

Ejercicio #3: Un ideograma es una representación gráfica de una idea. En ciertos lenguajes, como el chino (el teatro), determinados símbolos representan palabras o ideas completas y su escritura está, por tanto, basada en los ideogramas.

XI

Muchas veces digo que mi teatro se trata de *ficción extrema* y a veces, como en *Frankenstein o...*, he llegado al límite de la ciencia ficción. ¿Hasta qué extremos podemos llevar el material sonoro, el material visual dentro de lo que nos gusta llamar teatro? ¿Hasta dónde se puede acreditar, calificar de real la existencia escénica? ¿Cómo contamina la *teatralidad* del mundo contemporáneo la realidad del teatro?

Pienso *ficción extrema* como el llegar al límite de lo *real*, de «lo creíble», es decir, transgredir todo el tiempo lo que es «posible» y transponer el medio en que sucede. Es propiciar una visión «cubista», en el sentido de cómo la pintura cubista de un solo golpe ofrece múltiples visiones, distintas realidades o distintos aspectos del mismo objeto. Claro, proyectado a la tercera dimensión que ofrece el hecho escénico. El uso de los medios electrónicos me interesa y me divierte. He recurrido al uso de una pantalla como una ventana múltiple que contiene muchas otras. La pantalla multiplica el instante y satura el ámbito, descompone la realidad, la corrompe por monstruosa y nos desconcierta –en el sentido que nos produce «lo híbrido»– como producto de elementos de distintas naturalezas. Esa tecnología en escena nos desconcierta muchas veces, decimos que degrada, yo digo que nos agrega, que nos impulsa dentro de lo cibernético, nos potencializa en el sentido matemático. Claro, yo prefiero una catedral gótica a un jardín japonés. Me gusta lo humanamente excesivo. Como las líneas de Nazca en Perú. Me gusta su dimensión y la sensación que me provoca el saber que sólo aquel que está arriba puede verlas: *Dios* o el ser humano que se las ha ingeniado para volar.

XII

¿Cuántas generaciones crecieron creyendo que Cleopatra era Elizabeth Taylor? ¿Vivimos en el universo de lo posible?

XIII

Una pantalla como instrumento de desdoblamiento o deconstrucción. En *Frankenstein o...* y *La Eva futura* era el instrumento de inversión. El presente se traslada a lo virtual, el pasado se traslada a la escena.

El instrumento de articulación, lo virtual, coincide en el tiempo con la escena, existe un diálogo. En *Divina justicia* el experimento fue más radical. La línea principal de la narración escénica sucedía en la pantalla donde dos personajes (que nunca aparecían en la escena) sostenían una conversación sobre los hechos que nosotros atestiguábamos en la acción, pero esa conversación tenía lugar en el mismo escenario que la escena, es decir montamos la escenografía en un teatro y durante una semana grabamos el video (también se grabaron en planos cerrados algunas escenas para su proyección en sincronía con la escena). Instrumento que sumado a la escena funcionaba como un prisma, del cual se desplegaba en abanico hacia el espectador el espectro de posibilidades que componía *Divina justicia*. *¿Ficción extrema: el teatro dentro del teatro dentro de una pantalla?*

XIV

En *¿Qué oyes Orestes?*, la *ficción extrema* eran voces textuales: un actor se vuelve al público, nombra a algún espectador que reconoce y le hace una pregunta:

—Orestes: ¿Qué hacer Jesusa? Temo matar a mi madre.

La pregunta confronta directamente al espectador y lo involucra inmediatamente en la historia, en el momento de ser interrogado por su nombre desde la escena es absorbido por ella, se vuelve uno más que ya es. Todo da un salto, Orestes, Clitemnestra y Jesusa conviven en ese instante en todos los planos: de lo temporal, de lo ficcional, de lo teatral, de lo real.

Generalmente no hay respuesta, ¿hay un sobresalto?... El espectador es obligado a una toma de conciencia, no sólo de su estar ahí, también en relación con los hechos que atestigua, y todo continúa, el mismo actor dice como Clitemnestra (ya en este punto el espectador sabe que los seres que están ahí son múltiples y pueden, en cualquier momento, asumir diferentes personajes en la escena):

—Clitemnestra: salta el tiempo hacia el futuro inmediato...

La impronta y el silencio. Frase que tiene una doble intención, ya que no sólo estamos hablando del destino del personaje, sino que conocemos el futuro inmediato: entra en el terreno de lo «necesario»

como una de las leyes ineludibles del teatro, y aquí, del teatro de reescritura; lo que sigue es la muerte de Clitemnestra en manos de su hijo. Pero al ser el mismo cuerpo, es decir, la misma persona que asume temporalmente y en cuestión de segundos dos entidades, el drama de ese instante se colapsa, en el sentido de deformación o destrucción brusca de un cuerpo por la acción de una fuerza. Suspensión. Sólo queda el *futuro inmediato*.

Nota: nadie nunca alzó la voz para impedir ese asesinato.

XV

Lo inevitable. Sabemos que Ofelia tiene que morir o que Hedda debe darse un balazo; es necesario para que se cuente esa historia; sin Creonte, Antígona no tiene razón de ser. Lo sabemos bien. ¿Quién puede negar que Hamlet mata a Laertes o que Otelvo ahorca a Desdémona? Sí, formulación necesariamente en presente –en alguno de los planos de percepción es un hecho irrefutable sin el cual no tendría sentido la experiencia–. Pero Desdémona se desmaquilla en el camerino y Laertes se come unos tacos de buche en cualquier puesto cercano al teatro donde trabaja el actor. Sólo en el terreno de lo escénico la *ficción extrema* existe, el actor, muerto su personaje, se levanta a la vista del público, en ese instante en que ya no «es». En *Divina justicia* cuando un personaje moría proyectábamos un «testimonial», es decir una secuencia grabada donde el actor vestido de su personaje relataba una anécdota real y personal. La intención: subrayar que somos todos alguien que tiene una historia propia y verdadera más allá de sólo existir para ser masacrados por el bien de la historia que estamos contando –por el bien del teatro–; entonces sucede un fenómeno: el intérprete se «prismatiza» y un abanico se despliega, es al mismo tiempo el personaje, el actor y esa tercera persona que cuenta su propia historia y que al contarla se vuelve personaje. Pero sí, es él, único e irrepetible. Sólo él en esa extraña combinación de factores no es una posibilidad.

XVI

Ejercicio #4: La materia tiene dos propiedades que, juntas, la caracterizan: por un lado ocupa un lugar en el espacio y por el otro tiene

masa. Junto con la energía, de la que puede considerarse un caso, la materia forma la base de los fenómenos objetivos. Como explicó Einstein, la materia y la energía son interconvertibles, de tal modo que podríamos decir, en sus propias palabras (sobre el fenómeno escénico), «que la materia es energía superconcentrada y que la energía es materia superdiluida».

XVII

Unab llegó un día: bailarín, joven, sonriente, femenino. Con él llegó Ifigenia. Contaminación, distanciamiento. Yo quería empezar: «*¿Qué oyes Orestes?*» en Áuride, pero no sabía cómo abordar a Ifigenia. Orestes bebé arribó muy pronto: construimos con botellas un muñeco; un lindo muñeco con ojos de tapas de plástico azules (muy caucásico por cierto). Helena siempre fue Juan Carlos, flaco, mexicano con bigote y barba.

No hablo mucho sobre los personajes con los intérpretes, hablamos de muchas cosas, pero no de objetivos, impulsos, subtextos, hablamos más bien en general y así, poco a poco, me voy acostumbrando a convivir con Clitemnestra, a conocerla.

¿Quién puede decir que Sara Bernhart o Rosenda Monteros no fueron Hamlet?

Construir cuerpos múltiples alrededor de las ideas. Infección.

XVIII

La primera aproximación a los clásicos griegos nos pasma porque en realidad sabemos que no ha sido la primera. Es casi imposible eludirlos, se aparecen de repente en formato libro, DVD, serie de televisión, película, entre otras versiones. Te asaltan, es destino, seas del Congo o Tapachula. Lo que me conmueve en su lectura es el claro sentir de una voz antigua, el sentimiento de algo reconocible y cercano que surge desde lo muy lejano, que nos acerca, casi, al Big-Bang mítico, al surgimiento de la vida. Es una experiencia, como diría Borges, del fulgor del fuego «que ningún ser humano puede mirar sin un asombro antiguo». Cuando te adentras furtivo en estas lecturas te acercas al hombre que dibuja bisontes en Altamira y que imprime su mano al lado

del ser que ha delineado, puedes oler la tierra y el estiércol. Puedes sentir el miedo y el milagro.

Tenemos una cita con las generaciones
que fueron y la nuestra.
W. BENJAMIN, 1940.

¿Qué responsabilidad tenemos en esa cita? ¿Qué deuda adquirimos con las «generaciones que fueron» al llegar a esa cita? ¿Qué nos diremos? ¿Cómo ser ellos y al mismo tiempo ser nosotros: la angustia de las referencias, peso? ¿Cómo hacer un pacto? ¿Orestes pudo haber vivido exiliado en Fócida o en Tijuana?

XIX

Benito González y Evoé Sotelo me dicen que para ellos esta puesta en escena versa sobre las tragedias personales. Benito González y Evoé Sotelo son coreógrafos, trabajamos juntos este proyecto. Son dos creadores. Me siento a ver sus procesos, a entender lo que es otro punto de vista, otro tipo de proceso. Platicamos, pero no mucho, intercambiamos ideas en la práctica, las observamos, muchas de ellas se esfuman inmediatamente después de haber sido exploradas, algunas otras son defendidas y muchas otras se mezclan entre sí. Ellos son los codirectores de este proyecto. Muchas veces les sobra texto. El cuerpo quieto o en movimiento es muy elocuente como lo es cualquier cosa silenciosa.

XX

¿Qué oyes Orestes? fue una pregunta que en sueños alguien formuló. Fue muy fértil, de ella nacieron las primeras ideas. Empezamos propiciando ejercicios en los que todos los personajes le hablaban a Orestes. Orestes era cualquier cosa, una cajetilla de cigarros, un cuerpo inmóvil, un cuerpo en movimiento, los que estábamos ahí en conjunto, un zapato. También fue un casco de motociclista. Ese casco-Orestes era muy poderoso ya que al ser portado convertía por instantes en «Orestes» a ese otro que monologaba.

Me impresiona el poder de la palabra cuando nombra. En el metro me doy a la tarea de llamar «Helena» a cada uno de los que viajan en el vagón conmigo, al final de la travesía llego con muchas Helenas; sí, Helenas desde todas esas existencias. Juan Carlos ha escrito un monólogo para Helena:

Helena: Yo Helena [...] la hermana maldita. La que ya no sabe quién es; si es sí misma o la de Eurípides, o la de Apolodoro, o la de Robert Graves, o la griega de Luis González de Alba, o el tratado de Helesponto, o un error etimológico en la historia. ¿Quién soy? ¿Soy Helena, el pretexto de Agamenón para conquistar Asia? ¿El premio por una manzana? ¿La protegida de Afrodita? ¿La que clonó Hera o la que asesinaron en Rodas? ¿Helena, la que santificó Apolo! ¿La que dejó todo por amor! O esta Helena del Teatro... interpretada por Juan Carlos. O esta otra Helena, que oculta entre las sombras ha venido...

No creo que el intérprete esté al servicio de la visión del director. Una persona no debe estar secuestrada intelectualmente por nadie.

Nunca leo junto con la compañía muchas veces el texto, me da miedo un exhaustivo trabajo de mesa, es inductivo y conductivo. Entiendo mejor las cosas en acción, en la improvisación. Me gustan los ensayos cuando, sentada, desde la soledad del que observa, presiento o percibo, en el gesto, la palabra, el actor: el todo en movimiento, en el aire, el trazo de un pensamiento.

Responsabilidad de lo instintivo, de lo que te provoca algo, sin premeditación, alevosía y ventaja. Rev/belarse, rev/belarnos algo/ y contra algo. Volverse extraños. Imaginación. Nunca he sabido psicoanalizar a un personaje. No entiendo bien el significado de psicosis, neurosis, esquizofrenia... Prefiero: colérico, glotón, avorazado, asesino o sensible, adjetivos que me son más familiares.

XXI

Cuando empezamos un proyecto, siempre llegan muy rápido los elementos que nos acompañarán en la escena. Esta vez en Orestes fueron trescientas botellas de plástico que contenían agua, arena y nuestra

basura. Nuestra basura, es decir, la que generamos durante el tiempo que duró el proyecto. Pasta de dientes, empaques, *gaffer*... era basura inorgánica, no sé por qué así se dio. Al agua le puse cloro, porque pensé que así no la desperdiciaríamos; no habría que cambiarla; después pensé que me engañé, que al ponerle cloro por ser «eco-consciente» había eliminado eso otro que hubiera surgido con el tiempo, es decir la vida, lo verde.

Las botellas de plástico las recogimos de la calle. Durante dos semanas todos nos volvimos pepenadores. Había botellas que rescatamos de los arbustos, del resquicio de una puerta, de debajo de una llanta, botellas de todos tipos. Nos volvimos expertos en marcas, tipos de plástico, resistencias. A los *Gatorades* con boquilla los transformamos en relojes de arena.

Coro: El tiempo le pertenece al agua, a la piedra, al vidrio, al plástico, no es de nosotros, pasajeros.

—Años, diez. La guerra comenzó hace diez años.

—Yo era un niño que jugaba, el campo de batalla era mi calle. Estaban los vecinos, estaban los amigos. Ahora el portaaviones, el misil, la bombas sobre Troya.

—[...] Los científicos, han visto el brillo de las primeras estrellas que desaparecieron hace millones de años y sin embargo su luz sigue viajando por el universo. Yo no lo veo, me lo imagino.

—¿Cuándo venceremos, plástico?

Plástico. Botellas de plástico que contienen arena, Áuride, agua, Taúride, basura, todo esto nos sobrevivirá.

XXII

Clitemnenstra y Agamenón se enfrentarán siempre, más allá de nuestra limitada vida, más allá de la catástrofe atómica, mucho más allá del pronosticado y anhelado fin del Universo. Seguramente la vida inteligente que nos descubra, en algunos años-luz por venir, acabará por traducir, descifrar a Esquilo de la misma manera en que nosotros lo hemos descifrado a la luz de la vela o la bombilla. Este ser blanco delgaducho y de ojos grandes almendrados llorará y se atormentará

por el destino de Orestes y seguramente desde algún lugar en la inmensidad de lo oscuro susurrará: «No lo hagas», en el impulso de impedir la espada en movimiento. Sí, ET en algún momento sentirá lo que nosotros, esa lejanía del tiempo, esa pesada carga, ese largo camino del ser humano transitando por la historia.

XXIII

Vanidad, todo es vanidad. Mis espectáculos generalmente están determinados por un universo que los contiene, un espacio definido, por partituras de movimiento generalmente muy estudiadas, una iluminación precisa. Son pequeñas maquinarias, son sistemas, organismos vivos, que existen con absoluta precisión, y, sin embargo, nunca hubo en éstos un *story board* definitivo, nunca sabíamos cómo se desarrollaría el pasaje de un momento a otro. Todas las partes se van organizando.

Estoy en un proceso de abandonar la intención premeditada del trazo y toda anticipación. Simplemente llego al ensayo cargada de cosas (lo que sea) y nos ponemos a trabajar. No pensar en el final hasta que lleguemos a él, como sucedió, por ejemplo, en *¿Qué oyes Orestes?*

XIV

Pensar en el final es pensar también en un efecto, causa, resultado. Es pensar: ¿para qué? ¿A dónde llegamos? Un amigo me dijo que siempre mis finales evocaban una «tristeza metafísica». Me quedo pensando. Fumando yo le aseguro que mis finales contienen una cierta melancolía y sí, quizás «la imposibilidad». Hay una obra que trata sobre el avance de la ciencia y nuestras contradicciones con respecto a ella, que acaba con los últimos pasos del *homo-sapiens* (El Dr. Frankenstein) y la Andreida (Hadaly), que se queda sola, atrapada en su ser no biodegradable, en su inmortalidad; Hay una obra que versa sobre la justicia y su imposibilidad, y que acaba con una última toma de Tomas Glantz (un investigador al estilo de cualquier novela negra) que ha decidido abandonar el intento por esclarecer los crímenes de *La tragedia española*. Cuando se retira, lo vemos salir del teatro y caminar hacia nuestro monumento a la Revolución Mexicana (que está una cuadra del teatro); desde la

escena lo miran desconcertados los que se han quedado ahí. Hay un *¿Qué oyés...?* en el que, en un último momento...

XV

El espacio escénico, de presentación o de representación, ese medio, sitio o ámbito está lleno únicamente de futuro. Por eso no nos queda otra que estar, vivirlo en el presente –si está permitido expresarlo de esta manera– pues nadie tiene escapatoria: lo que ha de suceder sucederá. Aun en las propuestas más elaboradas –los híbridos, *happenings*, *performances*, etcétera– existe sólo un número determinado de variables de lo que puede o debe suceder. La fórmula puede proponer un resultado al infinito, pero toda acción, o acciones, por principio tienen un inicio y un final. Los sueños y las pesadillas concluyen también con el despertar. Cuando decimos tercera llamada, decidimos dar principio. Sabemos que habrá un oscuro final, aunque éste suceda horas o días después, cuando el empleado apaga la luz de la galería. Cuando Beuys deja al coyote en el departamento y toma el avión para regresar a Alemania.

Pienso mucho en Joseph Beuys, «Concepto ampliado del arte», «la escultura social».

También pienso mucho en el coyote.

PREGUNTAS, MOTIVACIONES Y REFLEXIONES
SOBRE LA *ILÍADA*¹

César Brie

HOJEO, EN CASA de Carlo de Poi, en 1996, en Vittorio Veneto, Italia, la *Iliada* que ha dejado en su mesa de noche su hija mayor, quien estudia literatura en la Universidad. *Shock* fulminante. Violencia descrita sin medias lenguas. Príamo buscando el cuerpo de su hijo me recuerda a los miles de familiares que buscan a sus desaparecidos en nuestro continente sudamericano.

En 1998 hacemos durante cuatro meses estudios sobre la *Iliada* con mis actores y con dieciocho alumnos de nuestro taller anual. Estimulante. Surge inmediatamente el problema de retraducir y adaptar a un lenguaje contemporáneo el texto homérico. De la *Iliada* me llaman la atención algunos personajes menores: Briseida, la esclava de Aquiles; Licaón, el adolescente asesinado junto con Escamandro; y Dolón, el espía troyano. Me inquietan, me persiguen, los siento presentes en la obra aunque no sé por qué.

Escribo el texto siguiendo dos traducciones italianas y diferentes españolas, una buena parte me sale en versos alejandrinos. Otras en prosa, otras en versos irregulares. Los alejandrinos dan un hermoso ritmo a la dicción de los actores y les crean una sana dificultad: aprender a hablar en verso.

Otras fuentes: Martine Tridde me consigue y envía desde París, el texto de *El Poema de la Fuerza* de Simone Weill, escrito en 1938. Extraordinario. De ese texto me había hablado con calor Antonio Attisani, en su casa de Venecia. En su ensayo, la Weill cita fragmentos de la historia de Briseida, de Licaón. Siento una empatía con sus reflexiones. Luego se agregan lecturas de diferentes textos de Vernant, Graves, Romilly, Havelock, Parry: estudios, análisis históricos, mitológicos, sociológicos, psicológicos, filosóficos.

¹ La *Iliada* (2000), texto y dirección de César Brie con el Teatro de los Andes, Yotala, Bolivia [N. de la comp.].

Loreto, Italia, espantoso lugar de mercadeo del alma católica, donde estamos representados, se ilumina de repente con una muestra sobre la Madre Teresa de Calcuta (que nunca me había llamado la atención) que me cuestiona y conmueve profundamente. Luego, el libro de Pippo del Bono sobre su trabajo, echa luz, dentro de mí, sobre el concepto de compasión del budismo, que me parece ser muy cercano al de Teresa de Calcuta. Se me vuelve claro que los polos del trabajo son la violencia, el ejercicio de la fuerza por un lado y el ejercicio del amor y la compasión por el otro. Nietzsche no estaría de acuerdo. Vuelve a ser la Weill quien va a iluminar el panorama: todas las formas del amor están presentes en el poema. Sacarlas a la luz. Hacer con eso un contrapunto a la violencia.

Durante varios meses reduzco el poema. Lo reescribo literalmente. De las 500 páginas del texto original hago una versión de 70. La final tendrá 25. Me he preguntado si debo o no contar la historia. ¿Debo adaptar la *Iliada* en clave contemporánea? Los textos nuevos tienen la fuerza del lenguaje que nos es habitual, común. Los antiguos tienen un respiro poético inaudito. Dejar ese respiro poético en una versión mucho más seca y moderna. ¿Seré capaz? ¿Será posible?

Mientras hago este trabajo, mis compañeros crean imágenes y trabajan sobre los personajes esenciales: Héctor, Andrómaca, Casandra, Briseida, Hécuba, Agamenón, Aquiles, Dolón, Licaón, Polidoro, Ulises, Hera, Atenea, Afrodita. A mí me tocan, por edad: Príamo y Zeus. No quiero actuar, pero no es posible encontrar otro que los haga. Me resigno.

Los personajes femeninos de la *Iliada* no están casi desarrollados en el poema. Profundizo el de Casandra basándome en la novela homónima de Christa Wolff, en las apostillas que escribe luego, y en el *Agamenón* de Esquilo.

Briseida toma definitivamente cuerpo a la luz de una reflexión de la Weill sobre el derecho al llanto de los esclavos.

Hécuba se yergue sobre fragmentos del drama homónimo de Eurípides y sobre la versión de su destino que da Ovidio en su *Metamorfosis*.

Polidoro, que en la *Iliada* es un adolescente atravesado por una lanza mientras corre, quedará como el niño que Eurípides describe en su tragedia *Hécuba*.

Reducimos a lo esencial los personajes masculinos. Elimino a los dos Áyax, a Menelao, Diomedes, Néstor, Paris, Idomeneo y a centenares de otros. Helena es condenada al ostracismo. No queremos darle la culpa de la guerra.

Dolón, el espía degollado por Ulises, se me presenta como una escena de interrogatorio y ejecución sin juicio. Me recuerda el fin de un prisionero de La Perla –campo de concentración en Córdoba–, quien, para evitar la tortura, colaboró, entregó personas e incluso acabó torturando a otros prisioneros. Cuando lo ataron y lo pusieron en el camión en que se llevaban a los prisioneros que iban a ser ejecutados, lloraba gritando: «yo colaboré, yo colaboré».

Reduzco las batallas a su mínimo posible. Las sintetizo. La muerte de un personaje se mezcla con el grito de triunfo de otro. Cambio nombres. La fidelidad filológica no me importa.

Preguntas de ese tiempo: me aleja de los personajes clásicos el oírlos hablar como si fueran presos de un destino en lugar de mostrar las devastaciones y consecuencias que esos destinos tienen en el alma. Me conmueve y acerca a ellos la inexorabilidad con que sus destinos se cumplen.

Me molesta que esos destinos se cumplan a través de grandes acciones. Siento que hoy necesitamos detalles, no tela tan gruesa. Me prometo no olvidar esta sensación en el momento de contar la historia. Me acerca a ellos su mirada real, desilusionada y dolorosa.

Me aleja el hecho de que no consideran la posibilidad de cambiar su destino (exceptuando Casandra). Me acerca su impotencia para cambiarlo.

La patria: para los troyanos son sus mujeres, sus hijos, sus tierras, sus vidas. Para los griegos son el botín, el saqueo, la melancolía, la nostalgia. La fuerza los aúna, la ética los aleja.

Los griegos abandonan sembrados, países, mujeres, familias por oro y esclavos. Los troyanos defienden aquello que los otros abandonan. Todos son crueles y despiadados. La fuerza equipara las acciones pero no nivela a los contendientes. En una civilización basada en la rapiña, es circunstancial que los troyanos sean los agredidos y los griegos los agresores.

Todos, en tiempos de guerra, somos potenciales víctimas y potenciales asesinos. Nos interroga la fuerza. ¿Cómo responderle? La tercera respuesta al deseo de paz, luego de la defensa y de la derrota, es la más común: el éxodo, la fuga. (¿Eneas?). También fue esa mi respuesta frente a la violencia en Argentina.

Perniciosa tentación: la guerra de Troya adaptada a la Argentina de los setentas. Me dura sólo una noche por fortuna.

Hemos trabajado un año con danzas bolivianas. Decidimos usarlas como base para varias escenas. Mezclándolas, transformándolas en batallas, contaminando pasos diferentes con otros ritmos. No al folclore ni a conservar nada. Formas necesarias. Inspiraciones.

La *Iliada* y Bolivia: leo los mitos de Huarochirí de la mitología andina y busco relaciones. La idea de crear una *Iliada* andina a partir de superponer historias y mitos griegos y andinos es seductora. Pero las diferencias son gigantescas. Huarochirí será el punto de partida de otra historia que no sea ésta. Tampoco quiero identificar a troyanos con víctimas y a griegos con victimarios. ¿Cuál relación establecer entre Bolivia y el mundo griego? Dejo que sean las formas las que presidan la respuesta. Las danzas, las músicas, el imaginario de mis compañeros. Y la contaminación: Alice, actriz brasileña del grupo, mezcla el Baratha Natyam, danza de la India que ella conoce, con los pasos y el ritmo de la chacarera, para introducir a Atenea en escena. Pero los pasos no son sólo los de la chacarera. Las danzas guerreras de la zona de Macha se vuelven el primer momento de presentación de los guerreros. Influencias también de un largo taller con Sandra Zabeo, bailarina italiana de danza contemporánea. Bernardo Rosado Ramos, ex actor de nuestro grupo y eximio bailarín, nos enseña diferentes danzas bolivianas.

La música: pido a mis compañeros que toda la música sea ejecutada por nosotros. Y me confío en sus riquísimas sensibilidades para proponer elementos, melodías, coros, material sonoro. Como siempre me sorprenderán y propondrán soluciones mucho mejores que las que a mí se me ocurrirían.

Otras preguntas: ¿cuáles son las formas en que el presente se introduce en la *Iliada* y cómo la *Iliada* se vuelve presente?

Trato de que cada escena tenga un subtítulo secreto para mí. ¿Qué es esto hoy? ¿Cómo ver el hoy desde el ayer? Las muertes de Licaón y Dolón: el asesinato de inocentes y de inermes.

Astianacte: el hijo de Héctor arrojado desde la torre. Quisiera un muñeco de un niño que derrame lágrimas. (No lo haremos.)

Fuera del texto creamos imágenes a partir de preguntas: ¿Cuáles son las formas de la piedad, del amor, de la compasión, de la crueldad, de la furia, de la vejación? Surgen imágenes muy diferentes. Mis compañeros crean centenares de imágenes, metáforas, acciones violentas. Usaremos dos por ciento de todo ese material.

En la *Iliada* se describe sin velos el resultado de la fuerza: ruedan cabezas, saltan tripas, chorrean cerebros, lenguas cortadas, cuerpos destrozados, sangre por doquier. Me doy cuenta de que debo crear un contrapunto perenne: si el texto es violento, la acción debe ser metafórica; si el texto es metafórico la acción debe ser cruel y concreta.

Invento textos para Casandra, Polidoro, Briseida, Hécuba, Príamo. Los actores encargados de decirlos me cuestionan: «quisiera algo que hable de este detalle», «esto no me gusta», «quisiera ir por otra dirección». Me parece fantástico. Escribo otros textos, hasta que les satisfacen. Lo más fácil para mí, me doy cuenta, es seguir esas intuiciones de mis compañeros y darles forma verbal. Desecho textos que amo. «Kill your darling», dice Faulkner. Sin ese axioma me volvería sólo un dramaturgo de escritorio. Me divierto y conmuevo escribiendo. Leo a alguno de mis compañeros textos que me hacen llorar. Se quedan fríos. Los reescribo. Se vuelven mejores. Es un paraíso trabajar así, sin enamorarse de la propia fatiga. La diferencia de edad y de historia con mis compañeros es fundamental. Los jóvenes se ríen de lo que para mí es aún obsesión. Tienen con la política y la historia una relación diferente. Más libre, menos traumatizada. Eso nos ayuda a ambos. A mí a liberarme de mi pasado, a ellos a ver el presente con un poco más de cuidado. Normalmente en nuestras discusiones, soy yo quien tengo las de perder. A veces me siento viejo.

Nos arenamos en el prólogo. Semanas trabajando diversas versiones, formas de empezar el espectáculo. Lo que hoy me gusta a la mañana siguiente me parecerá una porquería. Un día, descorazonado

confieso a mis compañeros: «chicos, tal vez ya no soy capaz de crear una obra». Me miran desesperados. Decido comerme mis dudas.

Un día sale de golpe, sencilla y elemental, la primera escena. El primer acto nos lleva meses pero será la base formal. El segundo acto resulta mucho más rápido.

Decido finalmente contar la *Iliada* y colocar el presente en mínimos jirones adentro de ella. En el primer acto se relata la muerte en la sede de la Central Obrera Boliviana, de Marcelo Quiroga Santa Cruz, escritor, hombre de teatro, político; de Walberto Vega y Carlos Flores, sindicalistas bolivianos, durante el golpe de estado de García Mesa en 1980.

Tres volúmenes sobre la violencia en Argentina de setecientas páginas cada uno, se reducirán en tres historias brevísimas. De ellas quedará sólo una en la obra. ¿Por qué hago así? Pienso en un público vasto, sobre todo de jóvenes. Y estoy convencido de que si coloco en la escena pequeños elementos del presente, se podrá ver la obra también a través de esa luz. Es Troya, pero es también cualquier guerra, cualquier asedio, cualquier ejercicio actual de la fuerza. El fragmento que elijo es sobre Rodolfo Walsh, escritor y periodista argentino, asesinado en 1976 por los militares en Buenos Aires. Un mes antes, su hija Victoria se suicida cuando están por apresarla. Walsh, perseguido, uno de los hombres más buscados por la dictadura, crea una agencia de noticias artesanal con la que difunde mensajes contra el gobierno militar, y envía una carta abierta al general Videla. Una de las noticias de su «agencia» es el relato de la muerte de la hija. El periodista concluye así su testimonio: «Esto quería decirles a mis amigos y rogaría a otros que lo transmitieran por los medios que su bondad les dicte». Conocía su soledad, el tiempo de descuento que aún le quedaba y se confiaba a la «bondad» de los demás para que el testimonio no quedara trunco.

Teresa, con Alice y Soledad se ocupan de pensar y dibujar el vestuario. Giancarlo Gentilucci, escenógrafo y vestuarista italiano, nuestro gran amigo, nos visita. Le sacan el jugo. Discuten con él. Acuerdan ciertas cosas. Algunas funcionarán, otras no. Su visita es fértil y riquísima. Su experiencia es grande. Lo exprimimos como un limón.

Cada batalla tendrá un estilo diferente, ritmos diferentes. No deben parecerse. Pero poco a poco se impone la presencia de la sangre. Pintura roja, témperas no tóxicas.

Digo a los chicos que debemos arriesgar en nuestros conceptos de belleza. No hacer lo conocido sino buscar en el límite, arriesgar en las formas. Buscar algo del presente en cada elemento antiguo. Buscar el Yo detrás de cada evento, tener el coraje de representar la violencia.

Poco a poco se aclara el contrapunto entre lo épico y lo trágico. Y las necesarias válvulas de la comicidad, adjudicadas a los dioses griegos y sus conflictos. Los dioses se nos vuelven contemporáneos. Hera y Zeus son una pareja con mil años de cansado matrimonio a las espaldas. Los celos, las envidias, las injusticias, los caprichos, el puterío, el fanatismo están en los dioses. Manejan a los hombres con razones muy poco convincentes. Pero sufren por ellos. Los sacrifican.

Aparecen las Ceres: en la mitología son mujeres de negro manchadas de sangre que gobiernan los destinos. En la obra son más ambiguas. Relatan las muertes, las ejecutan, son también las viudas. Todo símbolo debe poseer el don de la ambigüedad. ¿Por qué? Porque debe resonar en sensibilidades diferentes, en diferentes intelectos y visiones. La ambigüedad permite al símbolo un espectro mucho mayor. Cada uno lo interpreta a su modo y todas las interpretaciones pueden ser válidas. El espectador debe crear también su propia obra.

Gonzalo construye cabezas, dos muñecos. Sobre ellos ejercitaremos mucha violencia. Se vuelven dobles de los hombres. Golpear al muñeco en lugar de hacerlo con el actor. Los objetos en escena: pocos pero fundamentales. Deben tener rango de actores, protagonizar.

Gonzalo construye las armaduras. Las hace de madera de maguey. Extraordinarias.

Los siervos de escena aparecieron para limpiar y ordenar el espacio, pero fueron adquiriendo un rol muy superior: se vuelven perros, ladran. Son fuerzas que mueven a los personajes, sin que los personajes reaccionen ante ellos. Son algo de la realidad que aparece en medio de un diálogo de amor y lo interrumpe, lo reanuda. Crueldad sencilla sobre la escena. La vida indiferente que se ríe de las pasiones de los personajes. Sirven para romper con la unilateralidad de ciertas escenas.

Los personajes de mis compañeros cobran cuerpo, carne. Trabajo sobre sus dificultades. Cada uno es un mundo y debe ser tomado en forma diferente. No es fácil. A veces peleo con alguno. Algunas escenas aparecen lentamente. Otras tortuosamente, otras con una velocidad inusitada. Tengo actores estupendos que no desconfían de lo que hacen. Otros más inexpertos, talentosos, jóvenes, humildes, arrogantes. Un mar de humanidad con la que trabajar, pelear, ayudar, combatir, sugerir.

Me angustia la duración de la obra. Tendría material para seis horas, pero decido no superar los dos actos y tratar de no sobrepasar las tres horas. Terminan siendo dos actos con una duración de dos horas y veinticinco minutos en total.

Cuando acabo de escribir todos los textos y de fijarlos, me siento algo vacío. Hubiera deseado escribirlos eternamente. Debo abandonar ese trabajo y concentrarme en la dirección y también en mis personajes. Están abandonados. El alba me encuentra paseando con los perros y diciendo los textos en voz alta por los rieles del ferrocarril abandonado sobre nuestra casa.

Primer ensayo abierto: nervios de todos. Paolo, nuestro administrador y consejero verá, luego de diez meses, por primera vez la obra. Junto a él la gente de la casa y algunos colaboradores. Personas diferentes, de extracción intelectual, campesina, artística. Un buen abanico de reacciones. Por las observaciones me doy cuenta de que lo esencial está. El resto son los detalles, que como siempre requerirán mucho tiempo. Ahora, puedo finalmente, en los dos meses y medio que faltan para el estreno concentrarme en cada compañero, en su trabajo de actor, en sus matices y en mí.

Habíamos hecho un final fuerte, hacia arriba. Todos en escena con una danza y un sinfín de acciones. Lo cambiamos. Termina dulcemente. Se apaga. Queda un muro manchado por la sangre y los objetos. Una luz fría sobre él. Un espacio vacío, una voz que canta desde afuera y se aleja.

Yotala, julio 2000.

FRAGMENTOS DE MEMORIA¹

Teresa Ralli

HE VISTO A Antígona (corriendo sigilosa, de una columna a otra, como escondiéndose de nadie). Era a mediados de los ochentas, cuando la guerra interna estaba en sus primeros años. Una sala de exposiciones fotográficas. Fotos en blanco y negro mostrando imágenes duras de Ayacucho, soldados entrenando, capturados en un delicado paso de ballet mientras saltan, con los pechos llenos de la sangre de los perros que han matado para reafirmar su valor. Avanzo, una foto de la arquería de la Plaza de Armas de Ayacucho, la imagen de una mujer vestida de negro, pasando silenciosa, veloz, casi flotando, contrastando sus sombras «bajo el sol cenital». Ella era Antígona.

Es como si ella, con toda su antigüedad hubiera atravesado los siglos para volver a encarnarse en todas las mujeres que he visto luchar en mi país. Siempre supe de ella, de su valor, sin embargo mis lecturas eran muy superficiales. Mas era la sensación de su gesto que permanecía en mí, convirtiéndose poco a poco en una obsesión, una recurrencia. Siempre esperando el momento oportuno para salir y convertirse en algo real.

La sombra de Antígona

A través de estos años hemos ido haciendo otros espectáculos en el grupo, entonces quizá en el primer cuaderno que yo abrí para este proceso, aquí, en este primer cuaderno, yo escribí palabras sueltas: / Antígona famélica, con el pelo corto/ (yo no me había cortado el pelo en mi vida, siempre lo llevé largo. Hasta ahora...)/ Antígona rapada

¹ Este texto reúne experiencias y testimonios en torno al proceso escénico de *Antígona*, creación de Teresa Ralli y Miguel Rubio (actriz y director, respectivamente) con textos de José Watanabe a partir del drama homónimo de Sófocles. Estrenada en la sala del grupo Yuyachkani, Lima, en febrero de 2000 [N. de la comp.].

construye su propia cárcel en el escenario con adobes, con ladrillos de tierra, hasta terminar metida dentro y atisbando la libertad desde una pequeña ventana./ Esa imagen de construir algo en el escenario con ladrillos de tierra fue filtrándose en otro espectáculo que hicimos todos en el grupo (*Contrael viento*, 1989, también sobre la violencia en el Perú). Tengo un dibujo que he ido repitiendo en varios cuadernos, un dibujo que se aparecía aun estando en procesos de creación de otros espectáculos: era una mujer con el pelo corto, vestida solamente con lo que acá llamamos fustán, o sea ropa interior blanca, sentada en una silla, recibiendo un veredicto, el poder de su espalda como si cargara el mundo sobre ella. Y yo decía ésa es Antígona. La imagen se filtró en otro espectáculo del grupo en que todas las mujeres salimos con fustanes blancos (*Hasta cuándo corazón*, 1994). Recuerdo que yo había ido acumulando fustanes diferentes para cuando los pudiera usar en Antígona. Pienso que desde el principio de esta obsesión siempre está registrada para mí la pregunta: ¿por qué yo quiero hacer esta obra? ¿Por qué yo quiero hacer este espectáculo? Es recientemente en febrero del 98, luego de más de quince años de guerra interna, años viendo las imágenes de mujeres llorando, exigiendo en todos los rincones del Perú, buscando a sus desaparecidos cuando la dureza de todo lo vivido caía sobre nosotros como un manto negro, cuando ya no soportábamos la opresión del silencio, la presión de la dictadura que hacía del silencio un hábito ya; es entonces que Miguel y yo decidimos abordar la búsqueda de nuestra Antígona.

Estudiando el texto

Comenzamos a estudiar el texto de Sófocles, extraño y lejano para mí en el primer momento. Para nosotros este proyecto ya tenía nombre: Antígona Huanca, aludiendo a una zona serrana del Perú. Miguel me pide el relato o fábula de Antígona, narrada en tercera persona. Siento que en esta etapa de trabajo de mesa estamos tomando fuerzas para entrar a la sala, que nos espera completamente vacía. Miguel me sigue proponiendo trabajos: el ejercicio del «pero por tanto» aplicado a la fábula, construir unas analogías, reconstruir el árbol genealógico de toda la familia de Antígona.

La Estirpe de los Labdácidas, familia de Antígona, su padre Edipo, su madre Yocasta, su abuela Yocasta, su abuelo Layo. Sus hermanos Eteocles y Polinices. Todos están muertos. La única que permanece, con vida, la silenciosa Ismene. Silenciosa. Pienso en la maldición de la estirpe de los Labdácidas. ¿No es acaso mi raza también una estirpe? ¿Con ancestros sabios, hacedores de tantas maravillas? ¿Con mujeres fuertes y guerreras? ¿Y en qué momento cae sobre esta estirpe la maldición? ¿En qué momento se jodió el Perú? «...que un antiguo conjuro cayó sobre mi padre y mi madre, y que las desventuras, como las olas de la mar, se repetirán de una generación a otra». Pareciera que los peruanos vivimos los estragos de una maldición, cuando sentimos que, tras una conmoción social, sobreviene otra y otra, y que nosotros volvemos a olvidar y permitimos que todo se repita nuevamente. Acá cuando alguien lanza una exclamación de impotencia frente a una situación tal, suele decir ¡esto es una maldición!

Sumergirnos en el texto de Sófocles fue un aprendizaje extraordinario, difícil, rico en descubrimientos, comencé a hacer el texto mío. Yo no podía cortarlo, mutilarlo. Nosotros: un grupo de teatro afianzado en la investigación de todos los lenguajes sumergidos en la acción como palabra, con la creación colectiva como premisa de acción. Me enfrentaba ahora a un monstruo, un texto que parecía escrito para nosotros, aquí y ahora. Era descubrir la música en cada sílaba, la importancia de una palabra y no otra, la estructura de un pensamiento hecho palabras, en cada parlamento que expresaba el mundo interior de cada personaje.

El ejercicio de sentarme frente a mis compañeros y contarles toda la historia de la estirpe de los Labdácidas, desde el rey Layo hasta el último momento de la vida de Antígona, fue para mí fundamental. Mis acciones eran mínimas, solamente estaba allí para contar esta historia. Entonces comencé a valorar la acción de la palabra, no en su significado sino además en su propio sonido. Supe que podía cautivar la atención de mis oyentes; primero, porque la historia era fascinante, y segundo, porque mis palabras los envolvían. Por medio de este ejercicio, me apropié de toda la historia, la hice mía. Yo sabía todo lo que había pasado entre ellos y comencé a fantasear con los personajes.

En la sala, acumulando material, acosábamos el texto de mil maneras; estábamos buscando una convención, si la encontrábamos podríamos contar la historia. ¿Yo sola podría contar tanta vida, tanto conflicto y tanto sentimiento?

Buscando una convención

Mi primera improvisación –junio 98– sola en la sala. No lo pienso mucho, parto de la acción esencial de Antígona: tapar con tierra al hermano muerto. ¿Cómo es posible enterrar a un hombre tan grande? Pasar del ritual –esparcir un tanto de tierra– al acto que hoy en día muchas personas desearían hacer ante el ser querido desaparecido. Cubrirlo, arroparlo con la tierra caliente, acunarlo, darle la dignidad del cubrimiento, definir un espacio. Automáticamente defino un espacio para ella también. Es el tiempo de hacerse preguntas. ¿Quién está llevando la historia –en mi historia–? ¿Ella? ¿Antígona? ¿Tiresias? ¿Por qué sería él? Él también está lleno de polvo, viene de muchas guerras, como un combatiente derrotado. ¿Derrotado? Sí, porque siempre lo ha sabido todo, pero no ha podido cambiar nada.

¿Cuál es la acción dramática? ¿Es de la actriz? ¿Qué quiere conseguir, responder, demostrar?

En el proceso de búsqueda de una convención para contar la historia hicimos varias versiones. Desde aquella en que yo, sentada, contaba toda la historia, que era la que a Miguel le atraía más. Pasando por construir una cabina de radio, porque era una periodista la que narraba la noticia de la guerra en Tebas. Miguel pensaba que podía contar la historia Tiresias. Mientras que yo siempre supe que era una mujer la que debía hablar, y decirlo todo. ¿Quién era nuestro interlocutor? ¿Un grupo de estudiantes del MIT²? ¿Alumnos de Filosofía de la Universidad de San Marcos, la más popular del Perú? ¿Escolares? ¿Un grupo de mujeres desplazadas por la guerra interna? Comenzamos a investigar el mundo de cada personaje, analizando lo que decía como entendiéndolo en sus relaciones.

² Massachusetts Institute of Technology.

Trabajamos un buen tiempo en la sala cercando la presencia de Creonte, de Tiresias, de Antígona. Buscando sus energías.

Tiresias: el misterio. Él tiene la clave, él sabe, cómo aprendió, cómo al perder la vista logra ver con otros ojos (es necesario perder los ojos para volcar la mirada hacia dentro). Toda época produce sus Tiresias, ¿es acaso Tiresias un periodista? ¿Un historiador contemporáneo que avizora y que sin embargo no tiene el poder para actuar? Tiresias ve de pronto lo que tiene que decir, él entra en un estado tal, de trance. Olfatea, escucha, percibe, siente. Y *todos* siempre estamos dispuestos a oír a un Tiresias, existe en nosotros el deseo, oculto tal vez, de conocer el futuro.

Creonte: hierático, lineal, solemne, rígido (¿Hitler, Lenin, Mussolini?). Pero también sinuoso, dudoso. Pero él duda para su propio provecho, para su cálculo. Es un tigre viejo, el gran antagonista. Me encuentro por estos tiempos entrenando en una *Danza No*. Con el abanico. El abanico se vuelve la daga de Creonte; la secuencia del *No* se convierte en una estructura dentro de la cual comienzo a hacer caminar a Creonte, con esa solemnidad y lentitud, pero capaz de dar un salto si lo necesita.

Yo puedo encontrar a Creonte en mi realidad hoy en día. Puedo identificar a Tiresias en mi mundo actual. Ambos son personajes que me remiten a mi realidad.

¿Y Antígona?, ¿cómo es? Partir de la quietud. Luz. Acento en el plexo solar hacia el cielo. Aire en la nuca. Tiene la mirada un poco ida, como que flota. Pocos gestos de dolor. No es ese dolor desbordado de las mujeres de los policías muertos que salen en las fotos de los periódicos. Ella mantiene una sonrisa. En sus ojos está la locura, y también la determinación. Ella tiene una Fe. Gestos que la vinculan a su niñez no tan lejana: limpiarse las lágrimas. Ella tiene un ideal. Pero también temor, expresado en hablar frágil, cuando es capaz de gritar como loca. También es una virgen, no conoce hombre Antígona. Hay una delicada cerrazón a la altura del vientre, un protegerse. Eso también es Antígona. Es un cervatillo. Y sin embargo, Antígona tiene mil rostros.

En la sala, hacemos el ejercicio de habitar una situación y luego salirse y observarse, voltear y «mirar» los pasos que dio el personaje, cómo se acerca y vuelve a entrar en mí. Es como ver llegar un fantasma que «me atrapa de nuevo», es como un choque, descarga eléctrica, me «toma» y ya no soy yo la que está caminando, es el personaje. Comienzo a entrenar sobre esta acción durante muchos días. Yo, la actriz, tomo el espacio descubriendo en cada zona a alguien, un mundo, y con un grito, un movimiento, una palabra, de pronto ENTRO a otro estado, soy ella, Antígona, o soy Creonte, o soy Tiresias. Siento mis ligamentos, mi respiración cambiar, mi columna disponerse automáticamente para recibir la entrada del otro. Mis pies se conectan con la tierra de otra forma, cambiando el peso del cuerpo. Es como un trance instantáneo, una iluminación. Y sin embargo, es también distancia y observación, porque entiendo lo que está pasando.

Antígona me tocó la puerta

Dos años antes el Movimiento Revolucionario Tupac Amaru tomó por asalto la Embajada del Japón, una noche a las 7:15 p.m. Más o menos. Todo esto sucedió en la misma cuadra de mi casa. Durante cuatro meses y diecisiete días fui testigo de innumerables escenas, vi pasar bajo mi balcón toda clase de personajes. Durante cuatro meses y 17 días, al salir de mi casa sólo pude caminar hacia la izquierda (mostrando mi salvoconducto); a la derecha estaba la Embajada tomada. A la izquierda, la cinta amarilla marcando el pase prohibido dentro del cual yo vivía. Todos los días cada vez más periodistas, apuntando sus lentes de todo tamaño y modelo, esperaban cualquier movimiento que indicara un cambio en la situación. Cada día bajo mi balcón los familiares de los rehenes, trayendo orquestas que tocaran para sus cumpleaños; señoras con cruces gigantes orando por el perdón; curanderos con maracas rezando por el fin de este suplicio; marchas; niños del país cantando; televisores en la calle mostrando la final del campeonato de fútbol; periodistas enamorándose; señoras comerciando camisas con inscripciones alusivas a la toma de la embajada. Pero, sobre todo, las ventanas de la casona, la Embajada, abriéndose las cortinas, dejando entrever el rostro de una muchachita tan joven... con el rifle al costado, las pancartas al amanecer. Los parlantes sonando a un volumen indecible

al amanecer con marchas militares –después sabrían todos que era para ocultar los ruidos de los túneles que el gobierno estaba construyendo–. Y sobre todo, cada día de esos cuatro meses: el despertarse sobresaltada, escuchando en medio de la noche y preguntándose, ¿ya? ¿Habrá pasado algo terrible? ¿Habrán cedido? Viviendo prisionera de la angustia y de la desinformación. Mirando todos los días a la Primera Dama traer las raciones de comida, dejarse fotografiar por el mundo entero –humanitaria y convenientemente caritativa–, y marcharse de inmediato mientras las raciones se sancochaban al sol del verano más caliente de Lima. Y el final, las bombas, la destrucción, el grito de victoria de los soldados. Fujimori estacionado bajo mi balcón, parado sobre la tolva de la camioneta, casi llorando por la muerte de... dos valerosos soldados..., sin mencionar siquiera que habían arrasado con los diecisiete enemigos (la jovencita con el rifle en la ventana), que ya se habían rendido. En medio de esa multitud que se agolpó para oír a Fujimori, a Fuji-Creonte, ¿no estaba acaso Antígona, pequeña, tratando de saber si su joven hermano era reconocido como cadáver?

Ahora que estábamos buscando, explorando, componiendo en la sala, cercando las atmósferas del palacio de Creonte lloriqueando que ahora sí va a liberar a Antígona de la cueva, a Tiresias anunciando la catástrofe, ahora todo lo vivido surgía en cada gesto y movimiento.

En la sala, busco la imagen de la mujer que está narrando toda la historia: acaba de terminar la guerra en Tebas. De inmediato se me aparece la periodista, las periodistas que he visto tanto tiempo debajo de mi ventana. Después siento que yo, la que vive en el quinto piso de este edificio ubicado en la misma cuadra de la Embajada, yo estoy contando lo que estoy viendo allí abajo.

La sombra de Ismene

Llegó un momento en el proceso de creación en que necesitábamos acercar el texto de Sófocles a nuestra propia vida, hacerlo contemporáneo; necesariamente había que hacer una versión. Teníamos mucho material escénico, improvisaciones, perfiles de los personajes. Sin embargo, no encontrábamos la manera de hacerlos dialogar a través

de una sola actriz. Invitamos a José Watanabe, extraordinario poeta, cuyas obras ya habían estado cerca de nosotros. Y también guionista de cine. Le mostramos todo el material; allí comenzó una nueva etapa del trabajo. Volcamos toda la historia en fichas, sintetizando los conflictos, lo que me permitió tener un orden para abordar las improvisaciones hasta el momento en que Watanabe nos propuso convertir estas fichas en poemas. Siempre mi fantasía estaba en utilizar textos muy contemporáneos, casi hablando de mi vida cotidiana, por eso tomar esta propuesta fue un reto muy difícil para mí. El momento más fuerte en esta búsqueda de lenguaje fue cuando debimos contestarnos la pregunta: ¿quién era esta mujer que contaba toda la historia? Había sido primero una actriz, luego había sido una periodista, ahora surgía la propuesta: ¿a quién le podría interesar narrar, volver a traer a la memoria esta historia, quién que se involucrara tanto contándola, haciendo revivir cada personaje? ¿Quién había quedado viva para contarlo? Ismene. Decidir esta convención fue un detonante.

Justamente en este momento del proceso decidimos acercarnos mucho más a las mujeres, las Antígonas de mi país. Escucharlas, conversar con ellas...

Decidimos realizar entrevistas a las mujeres familiares –madres, esposas, hermanas– de los desaparecidos en el Perú. Ellas eran de todas las edades: Gisela, cuyo hermano que era estudiante universitario desapareció hacia principios de los noventas. Gisela tenía en aquel entonces diecisiete años. Hasta madres que cuando realizamos las entrevistas tenían diez años más, por encima de los sesentas, por ejemplo. Realizábamos estas entrevistas individualmente, invitábamos a cada una de ellas. Las hacíamos en nuestra casa, justamente en el teatro, sobre el escenario en donde yo estaba creando la obra. Primero, yo me sentaba en el escenario y le contaba la historia de Antígona, aquella que había sucedido como 2,500 años atrás. Luego le pedía que me contara su historia. Cada una era una dura historia, muy dura. Vi que lo que se repetía en todos los testimonios era la forma en que ellas contaban cómo sus vidas habían cambiado completamente. Una de estas madres es Raida Córdor, quien terminó siendo la presidenta del Comité de Familiares. El día que yo la conocí, sentadita serenamen-

te (en la silla que yo usaría después en el espectáculo) y con mucha suavidad, se fue describiendo: «Yo era una señora que todos los días me levantaba temprano para ir al mercado, compraba y hacía la comida, cocinaba para mis hijos, cuidaba de sus ropas. Alguna que otra vez veía las noticias, mi vida era así. Y un día mi hijo no vino más a la casa. El momento en que sentí que me habían arrebatado a mi hijo y que yo no lo iba a volver a ver más, mi vida cambió. Tuve que aprender a leer —yo no leía—, fui a la escuela, tenía que leer muchos papeles de abogados, tuve que comenzar a tocar puertas sin que nadie las abriera, tuve que aprender a hablar y bien claro».

Su vida entonces se transformó en otra cosa, ella me contaba eso. Y mientras lo hacía, su apariencia, toda su imagen, toda su gestualidad eran de una fragilidad increíble. Y sin embargo ella tenía una fuerza dentro de sí, de tal magnitud, que pudo cambiar a los cuarenta y cinco o cincuenta años todo el horizonte de su vida con el único objetivo de lograr justicia para ella, para su hijo y para otras madres. Empecé a viajar en mi memoria, a constatar nuevamente que lo existente es una imagen de que la mujer que lucha por algo tiene que responder a ciertos marcos de comportamiento, es decir, siempre debe ser fuerte, siempre tiene que saber lo que es preciso hacer, siempre debe estar adelante. La realidad es mucho más compleja que eso. Muchas veces la fragilidad encierra una fuerza secreta.

He mirado a estas mujeres tal vez con los ojos del alma, he recibido cada una de sus palabras como si me estuvieran haciendo una confesión. Y quizá así era, pues ellas, después de tantos años exigiendo justicia, han hecho de su denuncia también un papel que repiten incansables. Esta vez estábamos solas ellas y yo. Cada uno de sus gestos, breves, me decían tanto de sus vidas. Y mi mayor homenaje a ellas tenía que ser y sentir en sus cuerpos toda la memoria estampada y así otorgárselo a Antígona.

Así es como fue naciendo esa imagen de Antígona. No la Antígona fuerte que siempre ha aparecido en la historia de las Antígonas. Ha habido Antígonas guerrilleras, Antígonas furiosas, existe una versión que se llama así. De Antígona se sabe que tiene una fuerza y por lo tanto que va a ser muy firme hasta el final. Mi Antígona es frágil, hasta la voz

se le quiebra, una voz suave no acostumbrada a las confrontaciones ni exigencias. De esa fragilidad que nunca pierde va emergiendo una fuerza y una determinación que no tienen fin.

Los objetos

La soledad en el espacio de trabajo puede ser atroz. Felizmente para mí existen los objetos, mis compañeros, que me acompañan, me significan, me revelan secretos, y tras los cuales me escondo cuando algo no me fluye. Desde que empezó el proceso de *Antígona* hasta el final, me metí a la sala bien pertrechada de algunos objetos que luché para que permanecieran, otros fueron quedando en el camino, otros se transformaron. Un bastón para Tiresias, la venda en el rostro, el terno de Creonte y su abanico insolente, los lentes ahumados y las hombreras cuando Tiresias se me asemejaba a un gladiador sobreviviente de mil guerras, ya viejo. Una tela muy grande como un sudario, que era para mí el territorio de Antígona, y que aun cuando después desapareció dejó para mí justamente el sentido de demarcar territorios. Una tela transparente como una gasa de hospital, gigante, que cruzaba el escenario creando pequeños espacios entre sus partes, balcones, salones, siempre translúcida para permitir que el espectador pudiera «fisgonear». Un copón de madera, objeto de Antígona para realizar las tres libaciones. Y la máscara, que desde el primer día yo traía al escenario y envolvía con una gasa. Yo no sabía por qué, pero esa máscara tenía que estar conmigo todo el tiempo. Sería quizás la presencia de «lo griego» para mí. Al final del proceso, esta máscara, oculta, tendría el sentido que había estado esperando todo el tiempo. Era la máscara mortuoria de Polinices, que Ismene había guardado, y que finalmente le permitiría realizar el enterramiento simbólico. Y siempre desde el principio hasta ahora, la silla. Ella es mi tumba, mi tálamo, el balcón, es el personaje a quien miro sentado allí, es el hermano muerto, es una explosión de furia, la caricia del recuerdo amoroso, la venda que, heredada de Edipo, cubre los ojos de Antígona, es el cuerpo desmayado de Antígona que Hemón abraza delicadamente por la cintura, es una danza salvaje por la presencia implacable de la

muerte. Es, sobre todo, la espera, la espera, esperar. Mi compañera en la soledad del espacio vacío.

Fin de un proceso, comienzo de un viaje

Cuando estrenamos este espectáculo, en febrero del año 2000, aún no existía la Comisión de la Verdad y Reconciliación;³ sí comenzaba la desbarrancada del dictador Fujimori con su asistente infame, Montesinos. Lentamente iban cayendo tantos años de engaño, crimen y corrupción. Aún no se había comenzado a hablar en los periódicos todo lo que vendría después. Para mí el final del camino estaba claro: queríamos hacer *Antígona* porque sólo así, con una historia sucedida hace 2,500 años podíamos hablar de lo que nos tocaba en ese momento. Nos tocaba reconocer todos, como ciudadanos, que habíamos mantenido un «indigno silencio» ante los cadáveres, miles, esparcidos por todo el territorio peruano. Silenciados, y sin embargo esperando recibir sepultura para descansar al fin. Porque nuestra tradición lo dice, el que no es enterrado se vuelve un condenado, condenado a vagar sin descanso, «alma en pena, que mira con tristeza o cólera su propio cadáver».

El gesto de Antígona, el tratar de dar sepultura a su hermano, era ahora sellado simbólicamente en un gesto, tal vez tardío, pero gesto necesario y urgente de Ismene. Todos en el Perú éramos Ismene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto simbólico de terminar el entierro. Se podrá pensar que entierro significa tapar, olvidar, esconder. Puede ser. Sin embargo el mayor significado de entierro es reconocer que hay algo allí, pues a quien entierras lo coronas con su nombre y dices, está allí. Y tanto él como tú pueden descansar. Y vienes y lo visitas, y lo guardas en tu memoria, en un lugar que poco a poco con el tiempo se van lavando los rasgos de dolor, quedando eso, la memoria puesta en el lugar que le corresponde. A quien no ha realizado el

³ La Comisión de la Verdad y Reconciliación fue creada en el Perú en el año 2001 durante el gobierno de la transición, con el propósito de investigar las violaciones y abusos contra los derechos humanos realizados tanto por el Estado como por los grupos armados de oposición, entre 1980 y 1990. *Antígona* se estrenó en Lima en febrero del 2000 [N. de la comp.].

acto de enterrar a sus muertos le estás quitando el derecho de ubicar, de nominar al ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi veinte años vivió en esta realidad.

Antígona, el espectáculo, llegó como un necesario acto de limpieza. Ahora ella viaja por todo el Perú. En Huanta, ciudad del departamento de Ayacucho, una noche he dado una función al aire libre porque el teatro no funcionaba. En ese momento he mirado al cielo y he visto las estrellas sobre mí. Y he sentido la energía y el mensaje de *Antígona* llegando a estas gentes en esta golpeada ciudad del Perú.

Sólo me queda decir que desde el principio hasta hoy, ni un día he dejado de encender la vela a mis ancestros, ni un día dejé de orar por mis muertos, siempre me he sentido acompañada por ellos.

Lima, 20 de enero de 2002.

LA DANZA DEL ÁLGEBRA Y DEL FUEGO¹

Eugenio Barba

CUANDO PIENSO EN las demostraciones de trabajo, recuerdo antes que nada su origen casual, en 1978, debido a la presión de una dificultad imprevista.

Sin embargo, no hay que confundir la cronología con la lógica de los acontecimientos. Cuando a inicios de los años sesentas del siglo pasado trabajaba junto con el Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, en Opole, Polonia, yo tenía que explicar a veces, el carácter de su *training* y de sus espectáculos a quienes no lo conocían. Cada vez que trataba de describir su «calor», me sentía obligado a hablar sobre el trabajo de composición «en frío». Y, cada vez que respondía a preguntas sobre la técnica de composición y sobre el *training*, terminaba hablando de resultados, cuando a los ojos de los espectadores la técnica se vuelve invisible y aparece el cálido fluir de la organicidad escénica.

«Frío» y «calor» podían ser mentalmente separados, incluso si en la realidad danzaban tan entrelazados como para volverse invisibles el uno separado del otro. Exactamente como los conceptos opuestos de *premeditación* e *improvisación*.

Pienso que aquí está la impronta original de la cual nacieron las demostraciones de trabajo que constituyen hoy un aspecto de la tradición del Odin Teatret. Estaba ya presente el deseo de poner juntas materialmente las dos naturalezas del trabajo, separarlas para indicar la tendencia a ser inseparables.

Había leído cómo las actrices y actores del pasado realizaban frecuentemente «Conciertos». A veces eran simples recitales, antologías de su propio repertorio. Pero otras veces se trataba de un tipo de conferencias en donde los actores contaban las etapas de su carrera, la manera de

¹ Traducido del italiano por Ana Woolf.

interpretar uno u otro personaje, y luego intercalaban sus exposiciones con ejemplos. Sin trajes escénicos, pelucas ni maquillaje, hacían aflorar fragmentos de espectáculos sumergidos. A veces no eran ni siquiera conferencias, sino simples conversaciones.

Así había hecho Mei-Lanfang, en Moscú, en 1935, cuando improvisó una demostración de trabajo en el curso de un agasajo en la sede de la Asociación de Trabajadores del Arte. Delante de un pequeño grupo de colegas, entre los cuales se encontraban Stanislavski, Eisenstein, Tairov, Piscator, Brecht, Tretiakov, interpretó en frac, algunos roles femeninos de la Ópera de Pekín. Aparecieron fantasmas de grandes, desesperadas y heroicas mujeres, que, sin embargo, no alcanzaban a esconder al pequeño chino vestido con ropas europeas de las cuales habían emanado. Fue una demostración-epifanía que permitió a Brecht afilar la propia visión del extrañamiento.

Se contaba una anécdota semejante, ocurrida hace menos de dos siglos atrás, a propósito de David Garrick, durante uno de sus viajes a París. El gran actor inglés, siempre en el cruce entre lo cómico y lo trágico, hombre culto y aparentemente dotado de un prodigioso talento natural, había encontrado a los filósofos materialistas que estudiaban la «máquina» —no el alma— del hombre. Construían la revolucionaria arquitectura de la Encyclopédie, y estaban absorbidos por la pregunta acerca de la relación entre sentimientos y pasión por un lado, y el engranaje de los músculos, nervios, corazón y venas por otro: la relación, en suma, entre el hombre-máquina y el hombre-espíritu. Algunos de estos filósofos visitaban regularmente aquellos infiernos en tierra, los loqueros de aquel entonces. Trataban de comprender cuáles eran y dónde se encontraban las fallas de aquellas enloquecidas «máquinas». A veces, con pensamientos escandalosos y peligrosos, se aventuraban a considerar los elementos comunes entre locura, criminalidad y santidad. Como si el éxtasis y la Gracia pertenecieran a la misma familia de acciones de locos y criminales incorregibles.

En el curso de una discusión, Garrick había asegurado que se sentía capaz de recorrer a toda velocidad la gama de las pasiones, sin que ni él ni aún menos sus espectadores fueran capaces de distinguir en sus acciones lo «natural» de lo «artificial». Recibió algunas expresiones

escépticas de sus interlocutores. Pensaban, justamente, que la artificialidad de una acción escénica era siempre evidente. Garrick salió de la habitación, cerró la puerta y la reabrió. Su rostro estaba descompuesto de dolor. Salió. Instantáneamente reapareció como un individuo inmerso en pleno acercamiento sexual. Desapareció. Instantáneamente un hombre santo en actitud de rezo reapareció. Luego, un rostro descompuesto por la ira. Luego, el colmo de la alegría. De los celos. De la ternura. Y así andando.

Cada vez, los allí presentes creían en la verdad de esas pasiones y de esos sentimientos. No había ninguna diferencia entre los síntomas que les mostraba el actor inglés y los síntomas que habían observado en el rostro de ciertos pacientes. Sólo la rapidez con la cual se alternaban las diferentes expresiones demostraba la artificialidad de una técnica fría subyacente a la incandescente «verdad» de los resultados. Diderot hizo un tesoro de esa demostración de trabajo cuando explicó su opinión «paradójica» según la cual el actor sublime no siente para nada las pasiones que representa, sino que las mueve desde afuera, en frío, como un titiritero con su marioneta.

Eran episodios que había leído en los libros y que coincidían con mis intentos de explicar técnicamente la incandescencia de los espectáculos de Grotowski. Una vaga idea comenzó a crecer en un rincón de mi cabeza: que fuera posible volver evidente la doble faz del trabajo teatral. La complementariedad del ejercicio «en frío» y del proceso orgánico «cálido» podía tal vez encontrar su forma a mitad de camino entre pedagogía y espectáculo.

Algunos malentendidos reforzaban esta idea

Durante los primeros años de vida del Odin Teatret, nos había sucedido a veces el tener que mostrar en público nuestro *training*, vedado en general a miradas extrañas. En abril de 1967, la televisión danesa transmitió un reportaje de unos veinte minutos sobre nuestro trabajo. Como no teníamos un espectáculo, filmaron nuestros ejercicios. La gente de Holstebro vio por primera vez el trabajo del teatro que hospedaba en su ciudad desde hacía algunos meses. Les parecimos un grupo de histéricos. Debo decir que también mis compañeros y yo tenemos

una impresión semejante cuando hoy volvemos a ver aquel film, en donde el entrenamiento es presentado sin su faz complementaria: los resultados artísticos.

Algunos meses después, fui con Torgeir Wethal y Else Marie Laukvik al encuentro «Por un nuevo teatro» en Ivrea, Italia. Allí se encontraba la aristocracia de la vanguardia italiana, desde Carmelo Bene a Dario Fo. Presentamos ahí también nuestro *training*. Los pocos que asistieron a la demostración de trabajo respondieron de manera opuesta pero equivalente a la de los daneses que nos habían visto en televisión: nos consideraron un teatro consagrado al virtuosismo técnico.

Pude constatar un malentendido de signo contrario cuando en 1973 presentamos *La casa del padre* en la Universidad de Lecce, en Italia. Durante una de mis conferencias, Iben Nagel Rasmussen mostró su entrenamiento cotidiano. Fue visto como un espectáculo dramático, una representación de dolor y pasión. Algunos de los estudiantes quedaron profundamente afectados. Y sin embargo era sólo trabajo técnico.

La práctica del *training* comenzaba a difundirse en aquellos años y se transformó frecuentemente en una bandera que definía la «diferencia» de algunos grupos teatrales independientes. A veces podía volverse una bandera sofocante. Hacer el *training* corría el riesgo en ciertos casos de absorber todo el sentido del trabajo. Comenzamos a ver entrenamientos que no venían acompañados por ningún espectáculo. El instrumento se transformaba en fin. Los ejercicios se convertían en una enésima ilusión –de signo contrario e igual de pernicioso–: que se podía prescindir de la técnica.

En consecuencia, existían ya muchas experiencias, muchas preguntas y reflexiones que brotaban en los rincones de mi cabeza y en la de mis actores cuando en 1978 el Odin Teatret fue plagado de regalos y no sabíamos qué hacer con ellos.

Durante tres meses todos los actores habían estado fuera del teatro, en distintas partes del mundo, para realizar «viajes de estudio». Teníamos que reencontrarnos todos en Holstebro, y cada uno debería contar a los otros los resultados del propio trabajo fuera de casa. Algunos mostraron técnicas que no conocíamos; otros incluso, espectáculos

con trajes, máscaras y cantos aprendidos con maestros en Bali o en la India. No podía desecharlos. Pero tampoco podía incluirlos en nuestro repertorio. Eran cuerpos extraños. Eran pequeños espectáculos aprendidos y ejecutados con gran precisión, pero siempre creados en pocos meses. Yo estaba convencido de que en tan poco tiempo uno no se apropia de un estilo clásico ni lo metaboliza.

Me encontraba dividido entre la admiración por el trabajo de mis compañeros y la imposibilidad de utilizarlo. Ideé una estratagema: algo a mitad de camino entre espectáculo y conferencia, y lo titulé *Cuartos del museo del teatro*. Dos actores, Toni Cots y Tom Fjordefalk, uno español, y el otro sueco, mostraron los elementos de base de la danza balinesa y del *kathakali* hindú, sus codificaciones y convenciones, su léxico físico. Luego, al final de la demostración, se ponían las vestimentas y el maquillaje de aquellas formas clásicas de teatro y presentaban dos pequeños espectáculos.

Y así, «por desesperación», se tradujo por primera vez en la práctica aquella idea que había incubado durante mucho tiempo: unir demostraciones técnicas y partes de espectáculo, las dos caras de la luna teatral, la cálida y la fría.

La primera y verdadera demostración-espectáculo sobre la tradición del Odin no se parecía a un *Cuarto del museo*. Fue *Luna y oscuridad* de Iben Nagel Rasmussen. Ella se sentía cada vez más descontenta con el trabajo pedagógico de corta duración, con los seminarios de una o dos semanas. Le parecía que difundían fórmulas y recetas que encontraban su sentido sólo en la continuidad del trabajo. Entonces acortó los tiempos. Para escapar del riesgo de las fórmulas encontró una forma. Cuando me lo mostró por primera vez, era 1980, *Luna y oscuridad* no se llamaba aún así pero ya estaba listo. Mostraba los principios elementales del *training*, ejecutaba y explicaba algunos ejercicios, discutía su utilidad, indicaba dónde anidaban las trampas y riesgos de malentendidos. Luego recorría las etapas de la propia vida de actriz y mostraba cómo los elementos técnicos se transformaban en espectáculo, canto, acciones y palabra.

Inventó, sin quererlo, un género teatral que hoy parece haber existido desde siempre, en nuestro y en otros teatros: una obra-puente entre

el espectáculo y el seminario pedagógico, entre anatomía, autobiografía y dramaturgia.

En 1988, Roberta Carreri condensó en una demostración-espectáculo de dos horas lo que había presentado y dicho en tres jornadas de lecciones en una universidad (en L'Aquila, Italia), donde había hecho una recapitulación de la propia autobiografía profesional. El resultado fue *Huellas en la nieve*, una obra escénica estructurada en todos sus detalles, sin nada dejado al azar, pero que asume el aspecto y las convenciones de una conferencia entremezclada de ejemplos. Con las necesarias actualizaciones, permanece, luego de casi veinte años, en su repertorio y en el de nuestro teatro.

También *El eco del silencio* de Julia Varley nació de algunas jornadas de lecciones en la universidad (L'Aquila, 1991), sólo que la actriz dio vuelta a la dramaturgia de las precedentes demostraciones. En vez de partir de principios técnicos, partió de los obstáculos. Presentó una gama de la propia técnica vocal como respuesta a los problemas de una voz de por sí poco dotada, juzgada no apta para la escena. Logró soluciones muy lejanas a aquellas que durante años habían caracterizado las elecciones estilísticas del Odin Teatret. No las negaba, pero tampoco se adecuaba. De esta manera, ponía en primer plano la cara de la técnica que en general permanece escondida: el ser una lucha contra una situación de minoría. La hermana gemela y opuesta del así llamado «talento natural».

La técnica, el trabajo «frío», es frecuentemente descrito como una elección de estilo. Es, en muchos casos, un rechazo. La historia de Stanislavski testimonia cómo en las raíces de su radical búsqueda científica de las bases técnicas del actor se encontraba el temerario y lúcido intento de compensar la falta de un talento natural. El Odin Teatret había vivido esto en primera persona: parecíamos fascinados por el virtuosismo porque estábamos obligados a ser autodidactas.

Los caminos del pensamiento, de Torgeir Wethal, presentó en 1992 un rostro aún distinto. Una demostración de trabajo conducida por un actor sentado ante una mesa parece una contradicción en sí misma. Aún más si su autor y protagonista es el actor que ha fundado conmigo en 1964 el Odin Teatret, y que ha participado en todos los espectáculos

que yo dirigí. Somos considerados un teatro «del cuerpo», de la fisicalidad, un teatro acrobático enemigo de la centralización de la palabra. Torgeir Wethal se sienta y habla. Se levanta sólo de tanto en tanto y no da más de uno o dos pasos. Muestra cómo la mente y la imaginación del actor que improvisa, pueden ser ejercitadas, reguladas y variadas con dinámicas equiparables a aquellas que presiden el dinamismo físico. El «espectáculo» de esta demostración es una sucesión de miniaturas.

No hay una técnica del Odin Teatret. Ninguno de mis actores puede ser considerado intérprete ortodoxo de mis visiones y de mis teorías. En nuestra intimidad somos un grupo de incrédulos, aun antes de confrontarnos con el mundo que nos circunda. Y de esto me siento particularmente orgulloso.

Luego de tantos años de trabajo juntos, luego de tantas experiencias vividas en la ISTA, International School of Theatre Anthropology, fundada por mí entre 1979 y 1980, imaginaba que el acuerdo sería casi total al menos en un punto: en considerar la danza como la base del *bios* escénico. Para la sesión de la ISTA que se llevó a cabo en Copenhague en 1996, dedicada al tema de las relaciones entre lo que entendemos con el término «danza» y lo que entendemos como «teatro», pedí a Julia Varley, Roberta Carreri, Iben Nagel Rasmussen y a Torgeir Wethal que me presentaran sus visiones a través de acciones y palabras. Les propuse que cada uno preparara una minidemostración de trabajo de alrededor de veinte minutos. Imaginaba un coro. Me encontré delante de un panfleto burlón y generoso: cuatro «números» que iban en las direcciones divergentes de la rosa de los vientos. Que se respondían a distancia, que parecían tomarse en broma justamente en los puntos en donde cada uno decía cosas parecidas con sus propias palabras.

Como hacía veinte años, cuando los actores se habían ido de viaje y habían regresado cargados de pesados regalos, me encontré una vez más proyectado en el rol de espectador asombrado y perplejo, divertido y conmovido por aquello que consideraba «mi» teatro. Esa demostración de trabajo, que llamamos *Los vientos que susurran en el teatro y en la danza*, ha entrado, ella también, en nuestro repertorio. Algunos de nuestros estudiosos, compañeros de viaje, la definieron como un cabaret basado en los fundamentos del saber teatral. Otros,

sobre todo actores y directores, la vieron como un diálogo filosófico hecho a la manera de los actores. Qué cosa sea realmente, no lo sé. Pero está viva. Y me dice, sobre todo, que un director afortunado no es aquel que puede dar forma al teatro que sueña, sino aquel que, a pesar de la familiaridad y las experiencias comunes, luego de tantos años, puede aún encontrarse en la condición de intentar conocer con el fuego de los sueños y el hielo de la ciencia, el teatro que creció a su alrededor.

Hoy, las demostraciones de trabajo del Odin Teatret son una parte importante de nuestro repertorio. Más allá de aquellas que he recordado, existen algunas que tienen que ver con la relación entre actor y director (*El hermano muerto*, de Julia Varley, 1992) o la confrontación con escenas y personajes clásicos (*Casa de muñecas*, de Roberta Carreri y Torgeir Wethal, 1998; *Texto, acciones, relaciones*, de Tage Larsen y Julia Varley, 1998). Rodean nuestros espectáculos, los acompañan como pequeñas radiografías de colores. ¿Podemos hablar de las demostraciones de trabajo, hoy presentes en muchos teatros, como de un género o subgénero teatral? No es ésta para mí la pregunta más interesante.

Lo que más me interesa es vivir y hacer vivir la experiencia de dos serpientes que se acoplan y se alejan: «frío» y «cálido», mecanicidad y organicidad, convención y creación, composición premeditada e improvisación. Un poeta que había perdido el don de la vista, o que se había liberado de su impedimento, como Borges solía decir, describió este misterio artesanal como una danza que ninguno, incluso con los ojos desgranados, sería capaz de ver: la danza del álgebra con el fuego.

En el oficio teatral, el acoplamiento de elementos que existen para no encontrarse se vuelve visible y tangible, pero no puede ser programado. Es lo que escapa a la pedagogía. Es saber tácito que puede transmitirse sólo por contagio. Es artesano, oficio, pero también misterio.

LA ALFOMBRA VOLADORA¹

Julia Varley

LA ALFOMBRA VOLADORA es el título de la última demostración de trabajo que he creado. Comienza con esta frase: «Texto, viene de tejer: entrelazarse de muchos hilos. En el teatro el texto es una alfombra que debe volar lejos».

Cada vez que escribo acerca de mi trabajo como actriz me pregunto cuántas de mis palabras serán comprensibles sin las acciones que las acompañan. Al final de *La alfombra voladora*, el atril con las hojas cubiertas de palabras cae al piso. Sobre la escena se ven piedras y un vaso roto. También la alfombra sobre la cual estaba apoyado el atril cae luego de haber volado. La pliego lentamente mientras canto. La demostración ha terminado y en ese momento siento sólo el cansancio de haber presentado durante una hora los textos de treinta años de espectáculos con el Odin Teatret. Si luego de la demostración establezco un diálogo con los espectadores, es probable que me pregunten: «¿Cómo se trabaja un texto en el Odin Teatret?» Tal vez no han escuchado lo que expliqué antes, o tal vez escucharon otra cosa.

El castillo de Holstebro, mi primer espectáculo unipersonal, nació como una demostración de trabajo. Mr. Peanut, el personaje con los zancos y la cabeza de calavera, comenzaba diciendo: «No sé qué cosa debería contarles, qué cosa quieren saber de mí, en el fondo soy sólo un niño». Era 1989: había sido invitada al Festival Magdalena *A room of one's own* organizado por Geddy Aniksdal y Anne-Sophie Erichsen del Grenland Friteater de Noruega. Tenía que ir sola, sin el Odin Teatret ni sus espectáculos, pero de alguna manera debía presentar mi identidad profesional. Preparé un primer montaje de escenas que pertenecían a viejos espectáculos, incluyendo elementos tomados del entrenamiento, partituras físicas y vocales no utilizadas anteriormente,

¹ Traducido del italiano por Ana Woolf.

técnicas de improvisación y composición, canciones y textos, diálogos entre distintos personajes cada uno con sus trajes. Había elegido a Mr. Peanut para que hablara en mi lugar, de manera que funcionara como marco, dirigiéndose directamente a los espectadores y disculpándose ante los mismos porque la actriz era aún incapaz de dar explicaciones técnicas claras y objetivas. Sólo más tarde he comprendido que, incluso mi transmisión pedagógica, debe basarse en un punto de vista subjetivo y personal.

Las palabras que había escrito siguiendo la lógica dramaturgica de una demostración que presentaba mi experiencia de actriz, dichas por la «Muerte», cobraban significados inesperados. La primera vez que repetí todas las escenas seguidas me sorprendí: el material se había transformado revelando una naturaleza diferente y decidiendo autónomamente volverse espectáculo. El tema se ocultaba aun detrás de las acciones, y, para identificarlo, tenía que eliminar cambios de trajes inútiles y agregar las relaciones que me permitieran pasar de un universo de imágenes a otro. Al comienzo, sin embargo, pensar en la demostración me facilitó la tarea de ordenar y organizar las escenas: Mr. Peanut hablaba y explicaba, yo debía convencer y ser creíble. Para ser eficaz se debía trascender la técnica mostrada a los espectadores. Pasé por el mismo proceso años más tarde cuando trabajaba sola en otro espectáculo, *Las mariposas de Doña Música*.

No hacía mucho tiempo que había llegado al Odin Teatret, cuando, en 1977, el teatro organizó en su misma sede de Holstebro, Dinamarca, un seminario sobre teatro-danza de la India. Asistí, en aquella ocasión a las demostraciones de grandes maestros como Sanjukta Panigrahi, Shanta Rao y Krishna Namboodiri. Cada uno de ellos había aceptado presentar humildemente los primeros pasos de su aprendizaje, explicar pacientemente cómo construían, elemento tras elemento, la inmensa complejidad de su virtuosismo expresivo y rítmico frente a espectadores incrédulos que habían sido embrujados por sus espectáculos. Recuerdo que mi maestro de aquel entonces, Tage Larsen, uno de los actores del Odin Teatret, me dijo que luego de haber visto tales demostraciones y tanta belleza podía sólo limpiar la camioneta del teatro. Yo me sentía infinitamente pequeña.

Sin embargo, desde los primeros días en el Odin Teatret fui alentada para impartir mi experiencia y el saber que otros me habían pasado. Me escuchaba decir: «debes dar aquello que has recibido». El sentido de la responsabilidad del Odin Teatret hacia otros grupos de teatro, actrices y jóvenes que se acercan al oficio, debía también pertenecerme, incluso si sólo tenía para compartir preguntas y curiosidad más que seguridad y habilidades. Siendo adolescente había enseñado a andar a caballo a otros niños; y cuando comencé a hacer teatro en Milán, Italia, abrí una escuela de investigación para atraer a maestros y poder aprender junto con otros alumnos. Desde siempre enseñar me obligaba a aprender, y la responsabilidad de organizar para otras personas daba más fuerzas a mi oficio. Con los años, el problema por resolver fue sobre todo la cantidad de personas que querían participar en nuestros seminarios. Las demostraciones han sido una manera para satisfacer las demandas de formación siempre más numerosas y contar el proceso de trabajo del Odin Teatret a aquellos que en la práctica no tenían la posibilidad de encontrarnos.

Con el Odin he incorporado principios, presencia escénica y un saber hacer. Con «The Magdalena Project», una red de mujeres en el teatro contemporáneo, he aprendido a explicar. Fue en este contexto en donde comencé a dar seminarios, a documentar y a escribir, reconociendo en mi proceso de actriz un valor que va más allá de la simple técnica teatral: un modo de situarme en la historia del teatro y construir mi lenguaje personal como mujer. Con «The Magdalena Project» cotejé que la fuerza de la vulnerabilidad es central para mi presencia de actriz e individualicé las palabras que describen mi experiencia: «fuerza conductora» para indicar lo que dirige la construcción de un espectáculo normalmente pensado como dirección, el «corazón de la acción» para lo que contiene el secreto de la vida escénica de una acción, «el cuerpo que respira» para la energía que se propaga y regresa del espacio.

Aspiro a ser una actriz entera sin divisiones artificiales entre cuerpo, mente, fantasía, sentidos, emociones y reflexiones. Mis acciones físicas y vocales apuntan a tener un efecto sobre el espectador. Para mi trabajo de actriz, la dramaturgia es el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, es la lógica con la cual se

encadenan las acciones, es la técnica para accionar de manera real en la ficción. Como actriz, atravesé diferentes estadios que cambian de importancia y prioridad según la fase de trabajo y desarrollo en la cual me encuentre. Estos estadios son la construcción de la presencia, la creación de un comportamiento escénico a través de la improvisación o la composición, la memorización de resultados y su repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración de materiales fijados, y las representaciones del espectáculo. A cada uno de estos estadios le pertenece una dramaturgia mía específica. Y es esta experiencia la que trato de pasar en las demostraciones de trabajo, dando indicaciones que puedan ser útiles para individualizar un camino propio autónomo, consciente de que no podrán jamás sustituir la experiencia directa y que no enseñan a «hacer».

La cualidad particular de las demostraciones consiste en presentar contemporáneamente el proceso y el resultado, y es justamente esta característica la que representa para mí, como actriz, el desafío más grande. Debo recordar todos los estadios y etapas del proceso, subrayando su simplicidad, monotonía y muchas veces su banalidad, y alcanzar al mismo tiempo la cualidad convincente del resultado que depende justamente del haber asimilado la técnica a un punto tal de poder olvidarla. Normalmente, antes de presentar un espectáculo a los espectadores, las diferentes fases de trabajo son incorporadas de manera que no se piensa más en ellas. Sin embargo, para una demostración, debo recordar y olvidar al mismo tiempo.

Uno de los espectadores que vio *El eco del silencio*, mi primera demostración, era un carnicero de una pequeña ciudad de provincia. Me dijo: «Ahora sé que también los actores tienen un oficio». Para él era increíble descubrir el trabajo y el sudor en un mundo que imaginaba hecho sólo de inspiración y talento. La espectacularidad de la demostración consistía en revelar en escena la realidad concreta de detalles y estrategias subyacentes al teatro.

Con las demostraciones de trabajo trato de indicar varios modos de pensar y proceder, y no de transmitir un método para ser reproducido. Mi punto de vista y mi experiencia son subjetivos. Un método tiene sabor a objetividad, mientras yo ofrezco sólo el testimonio de un proce-

so mío con la esperanza de que las informaciones puedan inspirar los procesos de otras personas. Sé que cuando presento una demostración de trabajo, aun si hablo de técnica y la muestro, la sola información sustancial nos dice que es posible encontrar y seguir un recorrido propio y personal; no repetir o imitar directamente lo que he mostrado, sino aprender de la propia intuición y de la propia necesidad.

En 1987 viajé a la India. Me encontraba lejos del teatro y de las personas que me conocían como actriz. Un joven me enseñó una canción. La canté sin la idea de tener que funcionar en escena, con mi voz tímida y reservada. A partir de allí me di cuenta de que incluso mi voz teatral había cambiado de manera fundamental. Por primera vez me basaría en mi voz personal y privada para preparar el próximo espectáculo con el Odin Teatret: *Talabot*. Este canto fue también la inspiración para *El eco del silencio*, una demostración vocal nacida posteriormente para contar cómo los problemas y dificultades pueden ser un estímulo creativo. Mi voz graznaba y se bloqueaba, me resultaba difícil hablar con alguien sentado a mi lado en el auto o por teléfono: estos problemas fueron el punto de partida para inventar estrategias sonoras y musicales para volver a darle confianza a mi voz. El viaje lejos de la técnica me hizo descubrir mis técnicas.

Pero las primeras experiencias de demostraciones se remontaban a cuando mostrábamos públicamente nuestro entrenamiento. El espectador que más me atemorizaba era el director, Eugenio Barba, que en los años de mi aprendizaje ya no seguía cotidianamente el entrenamiento de sus actores. Yo no comprendía por qué transpiraba mucho más y por qué el tiempo pasaba mucho más rápido. Al comienzo me parecía fuera de lugar que los espectadores asistieran a un trabajo tradicionalmente cerrado a personas externas, pero luego comprendí que podía usar sus ojos para provocar en mí reacciones que me sorprendieran. Me ayudaba la necesidad de convencer y golpear a quien miraba. Las demostraciones eran una manera de responder concretamente a las preguntas que me hacía, obligándome a ser eficaz, clara, sucinta y determinada.

En el Odin Teatret cada espectáculo tuvo sus demostraciones para explicar el proceso de creación, deteniéndose especialmente en las dificultades. Esto fue desarrollado de manera particular con el

espectáculo *Mhytos*, donde todo el grupo preparó una demostración dedicada al trabajo vocal y a los textos, otra a la música y, además, otra a los personajes. En estas demostraciones los actores tenían la posibilidad de mostrar muchas de las escenas y del propio material que había sido cortado del montaje final. Reaparecían fantasmas del pasado, aquel que había nutrido al espectáculo de una savia vital invisible para los espectadores. Presentábamos los obstáculos y las frustraciones, y sus cambios subsiguientes y el impacto que estas condiciones habían generado en los ensayos, individual y colectivamente. Las demostraciones testimoniaban la unicidad del proceso, o bien cómo el «método» consistía en tutelar las propias necesidades y aprovechar la propia pericia frente a las circunstancias que no dominábamos.

Otra pregunta recurrente en los diálogos con los espectadores luego de mis demostraciones era: «¿Cómo trabaja Eugenio Barba con los actores?» Esta pregunta ha sido el impulso para crear *El hermano muerto*, la demostración que trata de la elaboración que hace el director a partir de un texto y del material escénico presentado por mí como actriz. Era un período en donde resultaba difícil encontrar un tiempo para trabajar con Eugenio e interesarlo en nuevos proyectos. Así que vendí sesiones de trabajo público. Tomé una poesía, preparé una escena y se la presenté a Eugenio por primera vez en público, en Bari y en Río de Janeiro. Este proceso se repitió tres veces, agregando nuevas poesías y un traje. Preparaba las escenas en habitaciones de hoteles, usando poco espacio, buscando diferentes puntos de partida para ejemplificar cómo producir material. A continuación, frente a los espectadores, Eugenio trabajaba con lo que yo mostraba. El ambiente externo influía en sus elecciones, que condujeron al resultado final. En Holstebro preparamos la escena conclusiva y discutimos bastante para elegir las palabras exactas que explicaran el proceso. El texto explicativo de esta demostración es dicho de memoria, a diferencia de las otras en donde se fue formalizando poco a poco, justamente porque las palabras son tanto más como del director.

Los vientos que susurran es una demostración con cuatro actores y tres músicos del Odin Teatret, construida luego de las demostraciones individuales que habíamos preparado para la décima sesión de la ISTA

en 1996, dedicada a la relación entre teatro y danza. Mientras preparaba mi contribución sobre el tema, me influenció en gran medida un seminario que, años antes, había dado a coreógrafos y bailarines. Había quedado fascinada por la diferente terminología usada en el teatro (acción) y en la danza (movimiento), y trataba de comprender sus implicaciones sin recurrir a la diferenciación común entre referencias psicológicas y corporales. Además, quería subrayar la importancia que tienen para mí la música y los impulsos sonoros para crear, repetir y mantener escénicamente vivas mis acciones. Definiendo la danza como acción acompañada de una música, me daba cuenta de que siempre danzo en escena, incluso cuando no me muevo y digo un texto.

Otra pregunta recurrente era: «¿Pero cómo trabajan con más actores?» Luego de una pausa de diez años, Tage Larsen había regresado al Odin Teatret. Estuvo ausente exactamente en el período en donde algunos de nosotros habíamos preparado demostraciones de trabajo y viéndolas se lamentaba de que faltaran ejemplos de relaciones entre diferentes actores en escena. Quería ofrecerle la posibilidad de trabajar con un texto de Shakespeare (su pasión) y dar una salida concreta a sus críticas. Me puse a su disposición para crear con él una demostración sobre un proceso aún en acto y un diálogo entre dos actores sobre un texto clásico. Elegimos una escena de *Otelo*. Desde el comienzo, sin embargo, insistí en que Tage fuera responsable de este trabajo. La demostración *Texto, acciones, relaciones* es suya: yo solamente lo acompaño. La demostración es un modo concreto de agradecerle el haber sido, tanto tiempo atrás, mi maestro.

En junio de 2005 me encontraba en Caulonia, un pueblo en el sur de Italia, para la onceava sesión de la Universidad de Teatro Eurasiano, cuyo tema era «Texto y teatro». Estaba irritada porque muchas horas transcurrían hablando del hablar. Tenía necesidad de hacer. Al sol, entre los olivos, prestando atención para no encontrarme con víboras, entrenaba mi voz. Pasaba textos de espectáculos buscando mi punto de vista sobre las discusiones y miraba una lagartija que se comía a otra. Cuando de una pequeña boca gigantesca sólo asomaba una cola, trataba de controlar mi horror cantándole al valle que se encontraba enfrente de mí. A lo lejos, donde terminaban las colinas

quemadas por el sol estaba el mar que desaparecía en el azul del cielo. Imaginaba que las canciones de Sherazade que yo cantaba en árabe atravesaban el Mediterráneo para regresar a su casa.

Durante esa sesión de la Universidad de Teatro Eurasiano en Caunia, vimos un video de uno de los espectáculos de Carmelo Bene, un actor italiano conocido por su interpretación de textos. Carmelo Bene ponía sus textos sobre un atril situado en el medio del espacio y lo usaba para variar las direcciones de su mirada, como si su gran versatilidad y expresividad viniera directamente de las palabras escritas que tenía enfrente. Yo también quería probar, entonces me conseguí un atril para la demostración que había prometido hacer. Sin el soporte de los trajes y de la escenografía podía acompañar mis textos con sus acciones reducidas para adaptarlas a un espacio mucho más chico.

La idea de partida era el texto como alfombra. Como no tenía una conmigo, decidí usar una tela balinesa. Puse el atril sobre la tela-alfombra, que ya imaginaba voladora, y pensé usarla para mostrar cómo muevo la marioneta llamada Sherazade en el espectáculo *El sueño de Andersen*. Tomé la tela por dos de sus puntas como si fueran las manos de Sherazade. El último texto de la demostración provenía de la escena en donde Sherazade vuela, le disparan e imprevistamente cae quebrándose en dos. Era fácil hacer volar la tela, pero, ¿qué cosa podía dar el efecto de la caída irreparable?

Carmelo Bene tenía a su lado un vaso de agua. Pensé en poner un vaso de agua sobre el atril. Mientras volaba Sherazade habría podido empujar el atril rompiendo el vaso sobre el suelo. Cuando me dirigía a la sala en donde debía presentar la demostración aún no tenía claro su final. A la entrada había restos de una obra en construcción. ¡Sí! Las piedras y la arena podían dar la imagen del texto que queda muerto en tierra mientras la vida del texto escapa volando como una alfombra mágica. Llené un vaso con piedras y arena, lo puse sobre el atril como si fuera agua para beber, y decidí rápidamente cómo lo habría de hacer caer al final. Realizando esta acción en escena, delante de los espectadores, el silencio instantáneo y el impacto imprevisto que sentí, me hicieron reaccionar cantando lentamente una de las canciones árabes

de Sherazade. Mientras plegaba la tela, sabía que la demostración había terminado, había mostrado y explicado, pero el verdadero significado volaba lejos sobre una alfombra.

LA DESPERSONIFICACIÓN

Gabriel Weisz

ANTES DE DAR inicio a este trabajo, debo advertir que existen dos versiones, una en la revista *Repertorio* del mes de agosto de 1989 y otra en mi libro *Tribu del Infinito* que se publica en 1992 por Árbol Editorial. Sin embargo, considero que hay revisiones importantes de esos dos trabajos en el que ahora escribo. Las revisiones son de fondo y hasta pueden contradecir lo que escribí en esos tiempos. Sin embargo, mi experiencia de vida es diferente hoy; y mis preocupaciones creativas y conceptuales, otras a las de esos momentos.

El propósito de la investigación representacional es extender nuestra mente y cuerpo para abarcar diversas manifestaciones de concebir el mundo, esto significa que, para relacionar la vida con nuestro arte, hay que estar dispuestos a abrir nuestras facultades perceptivas e intelectivas. Nuestro universo eidético debe embarcarse en la aventura de otros horizontes de creación.

La crisis emocional y psíquica que padecemos puede originarse desde un discurso interno atrapado en diversas preconcepciones hasta una educación inconsciente que nos hace conformarnos con nuestras ideas y nuestros cuerpos. Para levantar los obstáculos que encierran nuestra vida interna, hay que recobrar una memoria. Esa memoria consta de las formas en las que el ser humano ha representado su mundo y cómo su cuerpo ha internado ese conocimiento. La memoria de nuestra cultura, en convergencia con otras, despliega los parámetros esenciales para trazar un proyecto de trabajo.

Guardando en mente lo anterior, es indudable que un buen arte del trabajo interno con personajes y despersonificaciones no depende tanto de aquellos factores accidentales y mal definidos a los que aluden términos como los de la inspiración y el genio, términos que sólo

ubican al artista como fetiche del objeto de consumo. Sí preocupa, en cambio, lo que abarca una investigación creativa que aborde problemas biológicos, antropológicos, etológicos y políticos, por señalar una diversidad reflexiva y deconstructora en torno al fenómeno teatral. En esta variante se ha insistido en una memoria que consiste en la aplicación de técnicas rituales de entrenamiento a la práctica actoral. Esta postura tiene tiempo de haberse asimilado e intenta resolver, con un mayor entrenamiento, las capacidades ejecutivas del intérprete. Y legitimar el entrenamiento con el aura de un misterioso conocimiento, sólo accesible a los grandes iniciados y los afortunados iniciados.

En una actitud diferente propongo un antientrenamiento. Me refiero a una actitud que procure modificar nuestras costumbres pensantes; para ello tenemos que reflexionar sobre esas costumbres como prótesis del pensamiento, mismo que tiene órganos, órganos que tenemos que aprender a identificar. Entre los nahuas existía toda una relación de las entidades anímicas. Así está la vulnerabilidad del *tonalli* que, frente a acciones maléficas, puede abandonar el cuerpo «principalmente a causa de una fuerte impresión, y la liga de afecto que une a las personas que lo comparten».¹ El *tonalli* es pues una entidad anímica que puede tener efectos sobre el bienestar corporal y que se localiza en la cabeza. Esa cultura pues, estaba en contacto vivo y activo con un imaginario corporal. Cuando elegimos buscar una estructura propia destinada a cambiar los hábitos y costumbres de nuestro cuerpo, se prepara el terreno para trabajar con el proceso creativo. Durante la aplicación de reglas derivadas de un entrenamiento, existe una fase de grandes cambios que lentamente se deterioran al instalarse la automaticidad. El entrenamiento es un sistema encerrado por sus normas; el antientrenamiento proviene de una realidad propia y modificable donde se anula la intención de automatizar el cuerpo o la mente. Incluso se busca un conocimiento que interrumpa este proceso. El rigor de diversas modalidades de entrenamiento guarda una cercanía peligrosa a

¹ Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología: las concepciones de los antiguos nahuas*, vol. I. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Antropológicas, 1980.

la pedagogía del castigo y la expiación asociados a un sistema religioso. Ciertamente que la modalidad de entrenamiento puede estar muy alejada del esquema anterior, pero nuestros hábitos psicocorporales surgen de un automatismo. Castigo mi cuerpo para lograr una mejoría que brinde nuevas posibilidades de trabajo. Esta doctrina cobija actitudes autoritarias que sólo regresan el cuerpo al modelo militar. Con esta manera falseada de asumir el entrenamiento se glorifican posturas autoritarias. El antientrenamiento es un instrumento de búsqueda libertaria que la persona aplica a través de un aprendizaje sensible sobre su persona y no de marcos impuestos por un director o maestro espiritual. El factor que liga nuestra actitud exploratoria al antientrenamiento pide un cambio real sobre nuestros determinismos corporales y conceptuales; sobre el cuerpo paralizado y domesticado por una supuesta «educación física». El antientrenamiento no puede ir por el camino de Peter Brook, Grotowski o Barba, todos los cuales insistían en el entrenamiento, sino por un empleo de los Estudios Culturales –como un trabajo sobre otras culturas para encontrar otros discursos corporales y otras realidades políticas– sin las figuras centrales de los autores o directores como guías espirituales o escultores corporales. El entrenamiento y su trazo por la historia del teatro nos enseña lenguajes corporales; sin embargo, para poder hablarlos en forma creativa hay que aprender a deconstruirlos. La autoridad produce el adormecimiento de nuestras facultades críticas y creativas; hay que cultivar una filosofía de la desobediencia, pero una desobediencia educada e informada.

Para dar testimonio de las preocupaciones anteriores doy paso a lo que denomino como teatro personal. La puesta personal se produce al momento que la persona se presenta a sí misma pero también a una Otredad que cuida, y como organismo creativo y colectivo emplea su arte para sondear sus propios conflictos sin caer en un narcisismo exhibicionista. Este teatro difiere del teatro de personajes, espacio donde el actor monta sobre su identidad conflictos ajenos a su constitución interna. En el teatro personal gravita un texto vivo, aquel que corresponde al ámbito de la persona en contraste con el teatro de personajes que demanda la restauración figurada de conductas propuestas por un texto dramático. Pero el personaje dramático o ficticio del cuento, de

la novela y la poesía puede integrarse como fuentes de inspiración por su cercanía a la persona. Éste sería un proceso de interpersonificación. Dentro del teatro personal, el individuo asume la responsabilidad de sus propios cambios y sus asociaciones con una ficción viva, porque tiene un significado para la persona. La atención se enfoca en la memoria corporal, mágica y onírica, con el propósito de identificar si la complejidad individual se relaciona con otras culturas y mitos y literaturas de la persona. La investigación individual aborda un lenguaje concreto. A diferencia de un lenguaje blando y a menudo abstracto, el lenguaje concreto opera una conversión de los instrumentos y material de indagación en el discurso de la acción. Con objeto de cuestionar nuestros marcos conceptuales, cada persona puede reconocer cómo almacena testimonios de su conducta que han demostrado encerrarla en reacciones automatizadas. Estos testimonios figuran como dibujos situacionales que, a lo largo de nuestra reflexión, hemos logrado reconocer. El cuerpo pierde inteligencia si no sabemos cómo llamarla.

Desde tiempos remotos el ser humano demuestra su predilección por el acto lúdico de la transformación. El humano disfrazado agita su entorno, lanza gruñidos y adopta el aspecto de sus dioses. El ser humano actual que desea un cambio de aspecto busca en la diversidad de sus atuendos o pieles simbólicas una identidad que lo distinga de los demás. Pero se queda con una sensación insatisfactoria, pues el cambio profundo depende de una modificación de nuestros hábitos y marcos de pensamiento y un reconocimiento de nuestra animalidad, que nos pone en contacto con el universo vivo y nuestra inteligencia corporal. La religión y la racionalidad a ultranza nos han alejado de esa animalidad que figura como punto de partida para adquirir una inteligencia corporal. Aprendemos del animal, que a menudo negamos y despreciamos; si observamos un gato vemos que sus movimientos tienen un propósito corporal y una inteligencia que le permite formar parte de la naturaleza que lo rodea.

La máscara figura desde los orígenes del teatro grecorromano ostentando rasgos deliberadamente acentuados de diversos hábitos en personajes de la tragedia y comedia. Terencio alude a la «persona» o máscara en el sentido de personaje. La máscara es el medio fundamental para

el juego de la transformación, no sólo entre griegos y romanos, pues también en el México prehispánico el rostro era la esencia misma del individuo. La máscara provoca una separación de la identidad cotidiana para propiciar la entrada al espacio sacro, de manera que, al cubrirse el rostro, se está en condición para representar a los dioses. Al menos imagino este escenario para reflexionar sobre la máscara. El embozamiento del rostro trae consigo el cambio de la persona y, por extensión, la noción de personaje. En *Commedia dell'Arte* se portaban máscaras neutras con grandes posibilidades interpretativas; mediante el gesto, la postura y el parlamento venía a conformarse una caracterización. Por el sitio que guarda la máscara en las artes representacionales, nos formamos una idea de la elaboración o historia del personaje; el texto dramático es una abstracción y extensión de la máscara. El dramaturgo puede realizar cambios progresivos en su propia identidad, adoptando un repertorio de identidades imaginarias y el actor se enmascara con el personaje. Naturalmente hay que pensar en títeres y marionetas como parte del legado representacional; de especial importancia es destacar que el personaje parece acarrear la idea de un ser operado por los hilos de un dramaturgo y luego de un actor operado por los hilos de un director; nuestro planteamiento se orienta hacia el corte definitivo de estos hilos metafóricos.

En este espacio quiero retornar a ciertos principios estructurales del caos. En un mundo turbulento que se expresa a través de grandes desórdenes naturales y sociales, el ser humano busca un sitio inexpugnable que le ayude a ordenar su entorno físico y psíquico. Este lugar está destinado al texto, al montaje, a la escenografía y por supuesto al personaje mismo. La estrategia del actor consiste en desviar la atención del público para alejarlo de su propia persona y seducirlo con su personaje y así mantener la ilusión dramática. Si el histrión o chamán pueden interpretar a sus dioses y sobre todo capturarlos en una máscara, entonces las fuerzas desconocidas de nuestra propia complejidad humana pueden controlarse a través del personaje-máscara de nuestros conflictos y hábitos turbulentos. Acaso el temor de estar excesivamente expuesto ante otros explica esta extraña estrategia de la simulación.

El texto dramático se ubica en un terreno del significado que permite la identificación conceptual y emocional de un público determinado. Sin embargo, existe un lenguaje todavía más arcaico que influye en la conducta a través de sus cualidades resonantes y por tanto disociativas. Ya que los patrones rítmicos pueden influir en estados alterados de la conducta. El discurso resonante es el que subsiste en los relatos y voces rituales de la cultura oral. Discurso, al fin, que afecta un lenguaje del cuerpo en sus áreas más sensibles y afectivas. Aludo al lenguaje de los rituales, de los oráculos y del poder mágico del discurso como un todo orgánico.

Paradójicamente cercano es el texto de James Joyce con su *Finnegans Wake*, en la medida que maneja elementos de un discurso concreto. Esto significa retomar el lenguaje como materia resonante; capaz de situarse como escultura viva, capaz de ser escuchada como personificación del lenguaje.

This is a trench. This is mistletoes.
 This is Canon Futter with the popynose.
 After his hundred day's indulgence.²

Al otro extremo tenemos el discurso que se limita a los significados y omite los sonidos y elementos musicales del discurso. El lenguaje concreto, disociativo y turbulento es adoptado por la Nueva Física que elige explorar una naturaleza cada vez más extraña e irregular. La nueva modalidad toma el camino analógico de relaciones no lineales y formaciones inusitadas en el mundo numérico y geométrico. Jacques Derrida pudo inspirarse en esos hallazgos para desarrollar el acercamiento deconstructivo y aplicarlo a la narrativa. Desde mi punto de vista, la deconstrucción implica incrustar un conocimiento político en la construcción de las estructuras mentales. Esa reflexión política evidentemente cuestiona la construcción mental, y su propia construcción, por tanto, no puede ser una política que identifica, una política de la identidad. O bien participa en una atmósfera que ya no se

² James Joyce, *Finnegans Wake*, 7a. ed. Nueva York: The Viking Press, 1967.

rige por principios de un orden preestablecido. Contra el formalismo de la construcción o de una arquitectura rígida de conceptos se busca abrir el libre flujo de los significantes.³

Este concepto viaja en sentido inverso a la construcción, cuestionando la eficacia del formalismo constructivo procura rebasar la matriz signifiante y así explorar lo que pueda existir por fuera de las fronteras del texto como máscara intelectual. El asunto deconstructivo aporta una visión cuya tarea consiste en dismantelar los conceptos que conforman nuestro pensamiento. Se trata de atentar contra una arquitectura conceptual al dismantelar, deshacer y quitar sus sedimentos. Pero esa deconstrucción no sólo tiene un recorrido negativo sino que se trata de un dismantelamiento para conocer las partes que conforman la arquitectura de nuestros hábitos conceptuales o nuestro cuerpo mental. De esta manera nos ubicamos en las fronteras turbulentas que ponen de manifiesto la paradoja y contradicción de nuestros sistemas pensantes. Un concepto cercano al de la bifurcación es el que surge en la diferencia y nuestro derecho a diferir. A través de esta bifurcación que rompe con la linealidad, es factible interrumpir los discursos unilaterales. La consecuencia inmediata es que el significado unívoco del discurso pasa a un segundo plano, lo que se busca son las voces y resonancias no manifiestas. Por la pluralidad de las voces, podemos restaurar una conversación dentro del discurso. La lectora, el espectador y actor abandonan sus actitudes pasivas frente al texto para convertirse en interlocutores y productores de un texto propio.

La zona turbulenta, por fuera de la matriz formal y determinista del discurso, nos abre al terreno de la diseminación. Noción que se refiere a la multiplicación y multiplicidad del discurso. La diseminación abre a tal punto el juego de los significados que no permite el asentamiento de una presencia. Aprovechando algunos conceptos básicos de la deconstrucción, tenemos que, frente a circunstancias teatrales cambiantes, es absurdo insistir en un proceso analítico exclusivamente

³Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, trad. y pref. de John P. Leavey, ed. de David B. Allison. Nueva York: Nicolas Hays, 1978. Del mismo Derrida, «*Living On*». *Deconstruction and Criticism*, trad. James Hulbert. Nueva York: Continuum, 1999.

circunscrito por la matriz del texto. Matriz en la cual los actores son obligados a desarrollar sólo aquellas situaciones que puedan armarse en el texto. En fechas recientes, el espectador puede elegir entre diversos acontecimientos que cada vez se alejan más del tratamiento narrativo convencional. El intérprete es libre de presentar momentos de su cotidiano; algunos reflexionan sobre sus tareas domésticas, otros exponen diversas versiones de sí mismos. Para el sí mismo no puede asentarse en su presencia por un efecto de diseminación que lo lleva al juego con sus diferencias. No hay, pues, la posibilidad de encerrar al personaje en la costra de un discurso que tenga un significado hegemónico. Me percaté de mi anhelo utópico pero en éste puede abrirse el proceso de una invención futura donde los límites del personaje queden abiertos.

Con el objeto de aplicar la noción de diferencia, tenemos en el terreno comparativo al actor personal y al actor personaje. El primero aplica la multiplicación de su existencia al explorar sus diferentes identidades y agrega motivos de la interpersonificación. Proceso que ya describimos pero que podemos agregar con el sentido de un mosaico de ficciones con profunda significación para quien interpreta y para su colectividad creativa, en ese continuo cuidado para con el otro, compañero o compañera en el acto de creación y en el acto de una crítica constructiva y deconstructiva. El segundo obedece a las demandas inscritas a lo largo de la evolución de su personaje. Las actividades del actor personal llevan a asumir la paradoja caótica de la vida en contraste con el orden artificial del actor personaje, atado por las demandas del texto. A partir de esta liberación del sometimiento del texto, grupos de hombres y mujeres abordan actualmente sus problemas personales sin perder de vista sus vidas imaginarias y el impacto de la interpersonificación. Claro que hablo en sentido figurado. Y algunos intentan acercarse a los obstáculos que les impiden gozar de sus propias personas. Durante el proceso del trabajo personal creo que puede resultar aplicable el incluir el asunto deconstructivo. El procedimiento consiste en dismantelar el propio discurso y limpiar un terreno en el que exploremos las diversas prisiones internas que caracterizan nuestra naturaleza afectiva y pensante. Para ello es necesario

forjar un proceso que denominaremos como el asunto de la despersonificación. Dentro de este asunto pensamos sobre las diferentes partes que solemos singularizar y que llamamos identidad. O sea, el conglomerado de conceptos que tenemos sobre nosotros mismos. Posteriormente es posible abordar el terreno de la diferencia, pues ya podemos enfrentar la diversidad de personificaciones englobadas por nuestra identidad o bien la identidad experimental de nuestra interpersonificación. Es claro que, a lo largo de nuestra historia personal, los adultos intentan reconocer rasgos básicos y hasta un parentesco intelectual y emocional que nos identifique como parte de una familia. Durante nuestra adolescencia acumulamos características de personalidades heroicas del cine, la televisión, el rock o la literatura para arraigarnos en una identidad que consideramos como singular, o bien, aceptable ante la comunidad tribal que nos rodea. Así, nuestros actos son espectaculares y es como si optáramos por mantener una individualidad por fuera de las dimensiones humanas. En nuestra edad madura estamos inmersos en una identidad eficaz y profesional que nos permita ocupar un lugar en la jerarquía social que forma parte de nuestras existencias. A grandes rasgos pienso que albergamos identidades desfasadas que no responden a nuestras verdaderas necesidades vivenciales.

Pero retornando al problema del personaje, ¿en qué límites se encuentra el personaje? ¿Dónde podemos ubicar su representación? ¿Está en los límites de su representación? ¿Qué representa no sólo en términos de las instrucciones del director, sino, más particularmente, en los esquemas de una política doméstica que pretende hacer que nos conformemos a una pauta de buena conducta, esa conducta que, a menudo, es represora del cuerpo y la mente, pero que también puede manifestar complejidades dignas de un estudio profundo? Es necesario desmembrar el cuerpo figurado del personaje para determinar dónde se encuentra dislocado o el punto de su dislocación. Esto nos brinda una anatomía de un cuerpo imaginario desmembrado y despersonificado. Hay partes del personaje que se pueden visualizar como un exoesqueleto. Será que el personaje sigue la ley del *oikos* como esa casa, aposento, tumba, cripta (ver el citado «Living On», de Derrida). Una casa textual, con su imperativo doméstico y cuyos cuartos deben

ser ocupados con emociones, vivencias y demás, que en el fondo sólo mantienen un valor como espectros que difícilmente reconozco o para quienes tengo que inventar los mecanismos para invocarlos como en una sesión espiritista en la casa del cuerpo. Éste es para mí el escenario convencional donde se mueven la mayoría de los personajes. ¿Dónde comienzan y terminan los límites del personaje? El personaje posee una piel textual y se constituye como una metáfora ontológica ligada a los imperativos de una presencia que no sale de sí misma porque está enganchada con garfios ontológicos. Debemos conocer las leyes por las que se rigen los personajes, porque es aquí donde encontramos los sistemas de apropiación. Por ello no propongo un abandono del personaje sino un acto de lectura que permita su desmantelamiento. La idea de una personificación habla de un significado pleno y de una frontera textual donde el personaje «termina». Pero nuestra pregunta deconstructiva se orienta hacia ¿dónde termina un ente ficticio? Aquí se legitima un desplazamiento por fuera de los bordes textuales y que conduce a la despersonificación. En forma análoga debemos emprender una indagación de lo que señalamos como lo personal, la identidad y, en suma, una posible caída al mundo narcisista de la presencia. Podemos pensar en el desgarre del personaje que ya no se piense en una dramaturgia del muro en donde el personaje termina como un cuento que acaba, sino como una vida que nunca revela su significado. ¿Cuáles son las demandas del personaje? Puedo preguntar una pregunta que se hace a sí mismo y de tal manera producir el espectro del personaje, creando una inestabilidad desde adentro/afuera. Una investigación utópica que se embarque en todos los aspectos de una indecisión profunda respecto a las acciones del personaje.

Tal vez sea necesario pensar en una cierta pintura dramática que no se centra en la figura despótica del autor. El estilo de pintura depende de las emociones e intensidades que piensen instalarse, de los eventos políticos y culturales por los cuales la persona atraviesa en sus momentos creativos con una colectividad. El personaje o personajes modelo quedan sólo como momentos capturados en la memoria de la colectividad creativa. Aquí pienso en la manera en que funcionaría esa figura del evento de la interpersonificación como «modelo

virtual». Como dijera el pintor noruego Edgar Munch «No pinto lo que veo, sino lo que vi». Pero usando esa metáfora de la pintura uno se pregunta sobre los colores del personaje; creo que estos estarían muy bien delimitados, en una despersonificación existirían verdaderos colores espectrales. Pero el color marca la gama de una serie de proyecciones espectrales, los personajes ficticios y su proyección sobre la pantalla interna de nuestra lectura subjetiva. Tal vez, resulta necesario advertir que la despersonificación no está en oposición a la personificación sino que más bien funciona como su espectro recordando que los tiempos han cambiado y que las ficciones personales no pueden ser las mismas. En forma análoga hemos de referirnos al entrenamiento y antientrenamiento como ubicados en una relación no tanto de oposición sino de espectralidad. La despersonificación es la figura de una alteridad de la personificación, su sombra, su mala conciencia. Esto quiere decir que existe la imposibilidad de fijar el discurso absoluto de la persona. O sea, no hay manera de crear un sedimento confiable.

LA SIMULTANEIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN VISUAL DE *CALOR*¹

Raquel Araújo

LA REALIDAD FRAGMENTADA en *Calor* ha sido construida a caballo, en improvisaciones con los actores desde su primera versión escrita y montada en 2003. *The Temperature of Love*, primera versión para el Festival de Libre Enganche, consistió en una colaboración entre La Rendija y Jump Start Performance Co. Se trató de un proceso vertiginoso, tres semanas para escribir, ensayar, producir y dirigir la puesta en escena. Obra bilingüe. Dos funciones a tope. Versión chicana. Usando como escenario el desembarco con su cortina metálica que da a la calle. Se podía ver a los obreros en sus bicicletas llegando desde lejos, coches pasando, gente acechando desde la calle. El afuera nos agarra pasando de la luz de la tarde a la oscuridad de la noche, cuando en la trama el personaje protagónico, Billy, muere al quedarse dormido en el congelador y la Muda abandona a su hermana.

La segunda versión de *Calor* fue creada para la XXVI Muestra Nacional de Teatro (2005). Así que, para el Teatro de La Rendija, representar a Yucatán con una obra producida por el INBA significaba un buen momento para solicitar el Teatro «Peón Contreras» durante la temporada meridana.

Consideré pertinente hacer un trabajo interesante para el público que podría ir el fin de semana al «Peón Contreras». Un espectáculo para jóvenes de secundaria, preparatoria y licenciatura que siguiera la estética de imágenes múltiples, la cual ha sido una marca en mi trabajo de puesta en escena. La simultaneidad en la vida moderna es la sensación de simultaneidad de un mal estudiante que come mientras ve la tele, con la computadora encendida, chateando y escribiendo varios

¹ Trabajo escénico de Raquel Araújo, Teatro de La Rendija, Mérida, Yucatán, 2005 [N. de la comp.].

textos al mismo tiempo. Es el portal de una página *Web* que contiene diferentes líneas de información a la vez, donde puedes elegir un botón para acceder a otras páginas o te inmutas siguiendo la información del *banner* informativo en movimiento, del que puede encantarte su diseño en *flash*. Es participar de la realidad fragmentada que vivimos en este principio de siglo, haciendo eco de lo que Michael Payne llama «el desordenado dinamismo del discurso actual sobre la condición humana a finales del siglo XX».²

En la segunda versión el argumento se transforma y el final cambia: Billy y la Muda huyen juntos hacia su futuro, con el dinero robado por la Capataz a la fábrica. Este nuevo final ha provocado controversias debido a que, para muchos, es el triunfo del crimen.

La creación de sentido entre el texto y la puesta en escena

Cada mañana, cuando despierto, deseo creer que existe alguien que me pueda curar. El cambio del final de la primera versión en la cual Billy muere, a la segunda versión en la que muere Abel y Billy huye con el dinero y con la Muda, se relaciona con una pérdida de fe. Temáticamente puede referirse a diversos significados: al crecimiento como culpa, a la repetición de modelos aprendidos, etcétera. Sin embargo para mí, la decisión sobre el final es el hartazgo de ser bueno, de permitirse dejarlo todo y huir con el botín; en un doble personaje que son Billy y la Muda, la parte buena y callada de mi ser se revela y ocurre un final aparentemente inesperado.

A pesar de que comento resortes que condujeron el proceso creativo de esta obra, el resultado es polisémico y responde a sus diferentes públicos. Una chica de unos dieciséis años comentó que los dos jóvenes se habían transmutado al final, y que realmente Billy había muerto en el cuerpo de Abel. Unas señoras de unos sesenta años aseguran que Billy llevó a la Muda a operarse. Y así, el espectador se abre y complementa simbólicamente sus necesidades.

² Michael Payne, *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

Los planos y el trazo de la escena

Tengo la necesidad de crear varios planos, siempre un plano comenta al otro. Un personaje es enmarcado por las acciones de otros. Por esta idea es que la Muda es acosada sexualmente por el Despachador, mientras en proscenio, su hermana, la Capataz, hace alarde de su poder entrevistando al Obrero Nuevo; para mí se trata de decir que en las relaciones humanas uno tiene dos opciones: devorar o ser devorado por el otro. El desenlace de cada hermana obedece a las decisiones tomadas. La Muda termina aprendiendo que no es el único amor posible el de su atacante, el Despachador, después de una relación de continuo abuso de su hermana. La Muda representa la nueva generación de mujeres que ya no es vulnerable, experimenta su sexualidad sin demasiados conflictos, aprende rápido, crece rápido y ya no es víctima. Como el caso de la hermana mayor, la Capataz, que es reflejo de una generación de mujeres que tuvimos que volvernos hombres para enfrentar una falsa autosuficiencia, aparentando negar el deseo soterrado de sumisión. La Capataz se viste de novia en el sueño de Billy, y es engañada por el falso amor del forastero que termina robándole su dinero y su escasa autoestima.

En mi dramaturgia no creo personajes principales. La construcción de la ficción es como una rebanada de un universo que apenas atisbamos en el escenario. Los personajes siguen accionando cuando se apagan las luces de la escena. Existen ahí, en esa dimensión paralela.

Vamos dejando que los personajes lleguen a sus resortes emotivos a través del contacto corporal, el movimiento y las acciones físicas. En *Calor* se acciona sin detención formando una colección de *short cuts* sobrepuestos. En el calor de esta tierra seguimos el instinto de conservación sin reflexionar demasiado en la consecuencia de nuestros actos, como si el futuro pudiera esperar eternamente, buscamos la satisfacción inmediata de nuestras necesidades básicas. Así son el Despachador, la Mamá, Rubí Nelda y Dionisio. Cada día que amanece buscan colmar sus impulsos, dejarse ir en el calor del día.

Me gusta trabajar desde el principio con lo más cercano a los elementos escenográficos finales. De este modo el actor puede explorar realmente el objeto y sacarle jugo a sus posibilidades. Sin embargo, para

mí como directora, el espacio es el objeto con el que juego, y no fue fácil con únicamente dieciséis ensayos en el «Peón Contreras». Óscar debió modificar radicalmente su diseño escenográfico original cuando supimos las condiciones de trabajo en el teatro. El estreno se aplazó un mes para poder contar con la mayor cantidad de ensayos posibles. Las escenas construidas en salones fueron trasladadas a las tarimas que Óscar realizó para nosotros. Con la idea del hielo en continuo movimiento concebimos la idea de las tarimas que permiten subir y bajar las marquetas de hielo; el juego con los tablonces de madera, junto con la cortina de plástico del fondo del escenario, son el recuerdo de la fábrica de hielo que visitamos en Progreso.

Diseño de producción y construcción visual

Fueron foco de atención los siguientes elementos de la escenografía, comenzando con:

El hielo: es agua dura, fría, que se deshace con el calor, que es sabroso tocar y jugar en el calor de los ensayos, que rompe el hielo entre los actores y se convierte en juguete, que aún tiene un recorrido por plasmar en la banda sonora. Escenografía efímera.

Las bicicletas y las ruedas de las tarimas, el metal: es mi tierra, es la velocidad y el movimiento. Me produce un gran placer ver a Abel pasar vertiginosamente por proscenio hacia su historia.

Los planos en el espacio: el proscenio, las tarimas de proscenio, el cuadrilátero, las tarimas del cuadrilátero, detrás de la cortina, y dos planos más detrás de la cortina del fondo. La complicidad de Rocío Carrillo a cargo de la luz $\frac{3}{4}$ –primera persona con la que compartí en 1991 un grupo de actores y una escenografía en mi trabajo inicial de dirección–.³ Los $\frac{3}{4}$ resultaron para nosotros la definición del tiempo, en el que cada cosa ocurre al poder acotar la periferia de las acciones.

En la mayoría de mis trabajos los actores realizan la tramoya, en esta obra el ritmo y la precisión de los movimientos de las escenas simultáneas han recaído en los actores que mueven las tarimas, como

³ *Estrategias fatales*, de Raquel Araújo y Rocío Carrillo, Teatro de La Rendija, Biblioteca de México, 1991.

una suerte de Atlas sosteniendo mundos, en el que la voz del Dueño es la única que guiña al espectador hablándole de tú.

Elementos del teatro personal en la metodología de trabajo para Calor

Inicié mi trabajo siguiendo la teoría del *teatro personal*, de Gabriel Weisz.⁴ De allí desarrollé una forma que consiste en testimonios, performances en los que cada actor sintetiza sus deseos, historias, acciones, de manera libre y por lo general autobiográfica. Yo edito y trabajo sobre estos materiales, por lo general nutriéndolos de dibujos, textos varios, pláticas, etcétera. Mis obras yucatecas han decantado esta dinámica con improvisaciones basadas en textos definidos por mí, lo mismo que temas de interés para los actores. Imagino el proceso como un animal mitológico que paulatinamente despierta.

En *Calor* la autobiografía es profunda y crítica, no aparece a flor de piel como en el resto de mi obra. Las voces de mi pasado se desparra-man por los personajes y las situaciones, por los amores y desamores de la historia, incluso en el pasado que no sale a la luz de algunos personajes.

Pido de los actores total compromiso con el personaje y los hago responsables incluso de su desarrollo en la dramaturgia que realizo. Algunas veces yo los llevo al desenlace, otras veces les pido improvisen para saber por dónde van los humores del personaje encarnado en ellos. En varias ocasiones los dejo solucionar sus propuestas, espero que me propongan opciones para la solución de las escenas hasta lograr algo que embone con el resto. Otras veces sus escenas se desarrollan logrando, como en el caso de Rubí Nelda, una historia casi autónoma respecto a la línea principal. Cuando se trata de actores creativos, propositivos, que con su presencia ya crean constelaciones de acciones para los demás personajes, solamente hilvano, jalo, apunto, edito y cuido que no se desborde; los actores se convierten en interlocutores para el desarrollo de la creación.

⁴ Gabriel Weisz, *El juego viviente*. México: Siglo XXI, 1986.

Se llega a dirigir a través de un deseo profundo de expresar algo en escena. Ese deseo debe ser corporizado en los actores y en el resto del equipo creativo. Ese deseo debe amasarse como la arcilla del artesano.

ROSA CUCHILLO: INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN¹

Ana Correa

ACCIÓN ESCÉNICA PARA ser confrontada en mercados andinos del interior del Perú. *Rosa Cuchillo* buscó irrumpir en el cotidiano de los pobladores y sorprenderlos en un diálogo con la teatralidad a través de la fábula, la danza, la imagen y la música, para, de esta manera, remover la memoria y generar una nueva mirada sobre la historia vivida en los últimos veinte años, donde la mujer tuvo una importante presencia en la lucha por la defensa de la vida y la búsqueda de la verdad.

Rosa Cuchillo es una causa de amor, un rito de purificación, limpieza y florecimiento. Es la historia de una madre campesina que busca más allá de la muerte a su hijo desaparecido, recorriendo los otros mundos (el Mundo de Abajo: *Uqhu Pacha* y el Mundo de Arriba: *Hanaq Pacha*). Su retorno a esta tierra: el *Kay Pacha* busca armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido para que florezca la memoria.

I. Proceso de investigación y creación

En Yuyachkani siempre hemos dicho que lo colectivo no debe anular lo personal, ya que siempre existirán las obsesiones y vivencias propias, o las cosas que uno acumula a lo largo de los años y no sabe para qué, y de repente un día sentimos la necesidad de comunicarlo a través de una obra de arte. Ahí se funden la experiencia personal y la colectiva.

La decisión de realizar este proyecto creativo estuvo acompañada de la reciente partida de Victoria, mi madre, del recuerdo de mis dos

¹ Acción escénica de Ana Correa inspirada en la novela de Óscar Colchado Lucio, dirigida por Miguel Rubio, Grupo Yuyachkani, Lima, 2002. Este texto registra de manera resumida el proceso de investigación previo y durante el proceso de creación. Todas las notas que acompañan el texto fueron insertadas por la compiladora.

abuelas andinas: Rosa, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula, de Huánuco; de mis acumulaciones en el proyecto de trabajo sobre la memoria *La Danza del Olvido*, del testimonio de las madres de desaparecidos que caminan incansables buscando a sus hijos, y de *Rosa Cuchillo*, una novela intensamente vital que me dió la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria.

1. Concepto de forma y espacio

Observación y registro fotográfico en los mercados andinos de Cuzco, Sicuani, Huaraz, Huánuco, Huancavelica, Ayacucho y Arequipa.²

Objetos, Niveles, Colores

Sicuani-Cuzco:

-En los puestos ambulantes se nota una mayoritaria presencia de la mujer, sobre todo campesina.

-Predomina el uso de mesas de madera de diferentes tamaños. Casi siempre de tres niveles: mesa normal, mesita pequeña y en el suelo, colocando sus productos sobre un plástico o una manta.

-Las mujeres por lo general están sentadas en banquillos de madera.

-El color preponderante de los mostradores estables y de las mesas de las ambulantes es el blanco, pintura esmalte.

-Se utilizan muchos plásticos gruesos de color azul, ya sea como manteles, como cubiertas o como toldos.

Huaraz-Ancash (Visita a la Feria dominical):

-Los productos están colocados sobre mantas en el suelo.

-La gran mayoría de ambulantes son mujeres campesinas.

-Están sentadas en bancos pequeños.

-Existen puestos con mesas pequeñas, de color natural.

-Se combina el uso de plásticos azules y costalillos de harina blanca (que se colocan sobre canastas).

² El trabajo de campo de Ana Correa abarcó diversos mercados andinos, tal y como son aquí enumerados. En este texto incluimos sólo tres ejemplos que sintetizan la información recopilada a lo largo de los siete mercados.

Huancavelica:

-Presencia mayoritaria de mujeres campesinas en los puestos ambulantes.

-Se utilizan muchos banquitos de diferentes tamaños.

-Las mesas y mostradores son de color azul.

-Toldos de plástico azul.

-Para sostener los toldos se utilizan estructuras ligeras de tres listones de madera a cada lado, con dos travesaños. Todo muy ligero, que instalan en pocos minutos.

Esta información nos permitió diseñar el puesto ambulante-escenario, una mesa de madera color negra de 1.50 m x 1.50 m x 0.90 m de altura, respetando las texturas, incluyendo las estructuras ligeras de listones de madera que en nuestro caso los reemplazamos por tubos delgados para sostener el toldo y el fondo de plástico azul. Incorporamos también un banquito de madera.

2. Estudio de la novela, síntesis de los episodios y video³

Gabriela Wiener, literata y periodista, realizó la labor de análisis de texto y elaboró el guión del video-testimonio. La propuesta del guión periodístico se discutió con Ricardo Ayala, quien realizó el video.

La vida real (*Kay Pacha*) estaría en el video y en vivo en escena, el mundo onírico (*Ukhu Pacha* y *Hanaq Pacha*).

Alicia Vásquez, confeccionista de vestuarios tradicionales del Departamento de Ancash fue la responsable de la confección del vestuario tradicional de Carhuaz para *Rosa Cuchillo*, el cual fue elaborado totalmente en color blanco hueso dada la calidad del personaje, quien representaría a una mujer procedente de otros mundos o un «alma buena». Con ese vestido y el cabello, rostro, manos y pies maquillados de blanco, corporizaría también una escultura en piedra de Huamanga, representativa de la zona de Ayacucho, Departamento que fue muy golpeado por la violencia política.

³ Finalmente el equipo de creación decidió no incorporar el video a la acción escénica.

3. Acumulación sensible hacia la creación de la danza ritual
Investigación sobre los tres Mundos y sus fuentes en las danzas populares. Aprendizaje de danzas.

Ukhu Pacha: Mundo de Abajo (profundo, esencial). Mundo que engendra (procrea, da existencia, es el origen). Mundo del Pasado (de lo que fue antes que hoy).

El animal sagrado símbolo es la serpiente, guardiana de los recintos sagrados. Por su muda de piel es símbolo también de renovación permanente.

Objeto: Varayok (vara de mando en forma de serpiente).

Danza: pasos que golpean el suelo con el pie, como tratando de tomar fuerza, energía de la Mama Pacha. Esta energía se recibe en ondas circulares:

- Danza de los guerreros «Shapis» (de Junín)
- Danza de siembra «Huaylas antiguo» (de Junín)
- Danza agrícola «Satiri» (de Puno)
- Danza guerrera «Tucumanos» (de Puno)
- Danza «Diablada» (de Puno)
- Danza Tuntuna y Caporales (de Puno)

Creación de una nueva secuencia danzada

Hanaq Pacha: Mundo de Arriba (ámbito del espíritu, de lo divino, símbolo sensorial). Mundo que recibe (acoge, acepta). Mundo del Futuro (que está por venir).

El animal sagrado símbolo es el cóndor, que encarna las fuerzas solares y es por sí mismo símbolo del sol. Sus plumas son objeto de culto y presencia en las mesas chamánicas y en las curaciones, como símbolo de los rayos del sol.

Objeto: plumas de cóndor. Antara de plumas de cóndor.

Danza: pasos de danzas de aves que hacen que la bailarina se despegue constantemente del piso:

- Danza «Turkuy» que convoca la lluvia (Cuzco)
- Danza «Tipacalla» (Cuzco)
- «Pacaso Danza» (Piura)

- Danza «Sohucas» (Ucayali)
- «El vuelo del pájaro» (Tai Chi Chuan chino)

Creación de una nueva secuencia danzada

Kay Pacha: Mundo de Aquí (en este lugar). Mundo que sostiene (sirve de base, de apoyo). Mundo del Presente (que ocurre aquí, en el momento actual).

El animal sagrado símbolo de este mundo es el puma y/o jaguar, considerado el Señor de las montañas, de los animales andinos, es también «el corazón de las montañas».

Objeto: piel de Puma y/o colmillos.

Danza: danzas festivas que acarician la tierra:

- Pallas de Corongo (Ancash)
- «Pandilla» (Puno)
- Carnaval Ayacuchano (Ayacucho)
- «Santiago» Pasacalle (Junín)
- «Saqras», escobilleo (Cuzco)

Creación de una nueva secuencia danzada

Acumulación sobre animales sagrados.

Amaru: En el mundo mitológico andino, el Amaru está representado como mitad hombre y mitad animal. Son considerados seres míticos que anuncian cambios.

Cultura personal

A partir de mi experiencia como instructora de Taichi y artes marciales chinas, estoy investigando en el Tao de la salud creando círculos energéticos alrededor del cuerpo, atravesando por una serie de movimientos a partir de animales sabios que, con la práctica, te van modificando y permitiendo que ingreses a otros estados de conciencia.

La energía en Oriente, al igual que en mundo andino, se toma en forma circular. Estos círculos pueden ser entrecruzados, en diferentes niveles y direcciones del 8, infinito, en círculos de grandes a pequeños

que se toman de la tierra o del cosmos. Esta circularidad compromete desde la manera de presionar el pie sobre la tierra, hasta los movimientos circulares de las rodillas, las caderas, la cintura, el tronco, el esternón, hombros, brazos, manos, cuello y cabeza.

Con base en los tres animales sagrados, símbolos de los tres Mundos, hago el siguiente diálogo:

Cóndor (*Hanaq Pacha*)

-«El águila volando»

-«El fénix levanta las alas»

Puma y/o jaguar (*Kay Pacha*)

-«Círculos del gato y el tigre»

-«La tortuga se encoge»

Serpiente (*Ukhu Pacha*)

-«El dragón nadando»

-«La rana nadando»

Incorporamos el ejercicio de la caminata dramática, partiendo de estar pegada a la pared. Ir despegándose con pequeños movimientos circulares en todas las articulaciones, al despegarse llegar al ejercicio agrandándolo y luego ocultar el ejercicio. Buscar que estos pequeñísimos círculos sean toques eléctricos. La circularidad estará incluso en la retina de los ojos. Entrar al espacio buscando. El avanzar es «sí lo ví», el retroceder «no lo veo», el detenerse «lo veo pero no lo veo». Este ejercicio se incorporó en el momento de la posesión.

Acumulación con la vara y el cuchillo

Parto de la vara de madera. El dominio de su forma y peso, la valoración múltiple, la manipulación del objeto para luego dejarlo y quedarme con la herencia de la ruta de sus movimientos, de sus impulsos en mis manos, muñecas y brazos. Hago una selección de estos nuevos diseños para codificarlos como maneras propias de abrir

puertas, umbrales, y así ingresar a los otros mundos, no sólo por la ruta de los pies (cultura de las danzas andinas), sino también por las manos, hombros, codos, brazos (mi cultura personal de actriz). Traslado estas secuencias a una posición sentada, sobre el banco de madera.

Paralelamente continúo con una investigación práctica del cuchillo:

- Actividades que se realizan cotidianamente
- Actividades con el cuchillo ceremonial
- Ataques y defensa con el cuchillo
- Manipulación malabarista del cuchillo
- Lanzamientos

El director hace dialogar todo este material, manteniendo el cuchillo y utilizando pétalos de rosas para el momento del rito de limpieza. Cuchillo y rosas, la fuerza y la suavidad.

Diseño y simbología del banco y el Kero

El vaso ceremonial tiene la forma de un Kero, delgado en el centro y ancho en la boca y la base.⁴ Este diseño ancestral simboliza la conexión de los tres mundos. Lo que se coloca dentro de un Kero tiene un valor especial. En este caso Rosa Cuchillo saca el Kero por un orificio de la mesa (*Uqhu Pacha*), conteniendo las aguas florales y los pétalos de rosa para la limpieza y el florecimiento.

El banco tiene tres patas y está tallado con elementos de los animales sagrados de los tres mundos. En el asiento tiene un cóndor, en el final de las patas, garras de puma y uniendo la base, una serpiente de dos cabezas.

Estos dos objetos fueron seleccionados y diseñados como parte de los secretos de la acción. Cumplen una función de conexión con aquellos espectadores que «tienen ojos para ver», que conocen y respetan los símbolos sagrados.

⁴ El Kero es un vaso perteneciente a la cultura incaica, originalmente de madera o cerámica, tallado y de forma troncocónica.

Investigación musical

Con el primer material de danzas, animales sagrados, Varayok y cuchillo, realizamos sesiones con la música de Tito La Rosa, investigador y músico de instrumentos preincaicos y andinos, para tratar de encontrar un diálogo que nos proponga la sonoridad.

Paña el recorrido por los tres mundos requeríamos de una música que dialogara, sobre todo, con el concepto de la cosmovisión andina y sus tres mundos.

Encontramos, en las canciones grabadas en el CD *Ritual*, de Tito La Rosa y Octavio Castillo, una propuesta musical que extrae sonidos anidados en instrumentos del pasado. La Rosa y Castillo musicalizaron prendiendo palo santo, rociando el ambiente con agua florida, echando hojas de coca al viento, estableciendo una relación de amor con los instrumentos que después velaban. Luego de conversar con Tito La Rosa obtuvimos su aprobación para la utilización de las músicas, las cuales quedaron integradas en el diálogo de texturas y en la dramaturgia de *Rosa Cuchillo*. Convocamos a José Balado, quien finalmente realizó la edición de sonido y musicalización de la danza ritual, relacionándola con los Ikaros sanadores y los cantos chamánicos del Ayahuasca.

II. Estructura de la acción

Primera versión. Desarrollo:

1. Música inicial

3 minutos

Rosa Cuchillo llega caminando por todo el mercado y sube a su pequeña mesa. Se sienta en el banco.

2. Testimonio de Rosa Cuchillo

6 minutos

voz amplificada

3. Danza ritual

16 minutos y 40 segundos

Despertar

Rosa Cuchillo, sensación de regreso a la materia, al *Kay Pacha*, mira, se descubre la cabeza. Deja su *Lliqlla*⁵ y sombrero.

Evocación del hijo en el vientre, de la «guagua» (bebé). Evocación de sus labores campesinas: sembrar (semillas), cubrir y asentar la tierra con los pies. Acaricia la tierra con el baile.

El viaje

Cae a un remolino. El *Uhqu Pacha*. Se abre la puerta. Encuentro con hombres y mujeres mitad hombre-mitad animales. Reconocerlos, acercarse, ser posesionada, lograr salir. Pasar de uno a otro estado.

La serpiente Amaru. Danza del *Uhqu Pacha* para tomar la energía de la tierra. Sorprenderse de la fuerza, poseerla, aprendizaje, dejarla. Sale del remolino.

El *Hanaq Pacha*. Se abre la puerta. Vuelo a las alturas. Encuentro con la serpiente cósmica. Persistencia. Danza del *Hanaq Pacha* para tomar energía del cosmos. Círculos energéticos. Búsqueda. Cristaliza la fuerza.

Ceremonia de purificación

Agua de los puquiales, de las lagunas, de los nevados de los Apus, contenida en un Kero que obtiene del *Ukqu Pacha*. Ofrece el Kero, saluda en las cuatro direcciones, los Cuatro Suyos, los Apus, las Montañas Sagradas. Entroniza el Kero y abre una mesa ceremonial. Saca su cuchillo. Es la fuerza, el filo, la defensa, el arte, que introduce en las aguas cristalinas del Kero. Son los pétalos de rosa y el cuchillo. Toma las rosas y limpia rociándolas desde su estrado.

FloreCIMIENTO

Toma los pétalos del agua y los lanza, tratando de alcanzar a todos, tratando de abrazarlos, limpiarlos del miedo, florecerlos.

⁵ Manta tejida que se lleva sobre los hombros.

Con la vara del Amaru (serpiente) saluda los Cuatro Suyos, a los Apus Montañas, y limpia el espacio energético que ha encerrado en círculos.

Despedida

Rosa Cuchillo recoge su *Lliqlla*, se coloca el sombrero, saluda y parte a nuevos lugares.

III. Epílogo

Al finalizar el proceso de investigación y creación retornamos a los pueblos de los cuales nos alimentamos, para presentar *Rosa Cuchillo*. Recorrimos cinco Departamentos: Puno, Cuzco, Apurímac, Ayacucho y finalmente Lima. La audiencia de hombres y mujeres en los mercados andinos que visitamos son personas que en su gran mayoría fueron excluidos de la información oficial; eran quechua hablantes con un limitado conocimiento del español que no sabían de la existencia de una Comisión de la Verdad,⁶ pero que sí reconocían el mundo mítico, así como el diálogo entre ese mundo y los años de violencia que les tocó vivir.

⁶ La Comisión de la Verdad fue creada en el Perú en el año 2001, durante el gobierno de la transición, para responder al reclamo de justicia de la sociedad después de los veinte años de violencia y guerra sucia vividos entre 1980 y 1990, y con «la finalidad de esclarecer la naturaleza del proceso y los hechos del conflicto armado interno que vivió el país, así como de determinar las responsabilidades derivadas de las múltiples violaciones de los derechos fundamentales ocurridas en aquellos años» (Del Informe Final de la CVR, primera parte. Ver: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>). El Grupo Yuyachkani acompañó varias de las Audiencias Públicas desarrolladas en el año 2002 en diferentes ciudades y pueblos andinos, donde testigos o víctimas rendían testimonio. Rosa Cuchillo fue una de las acciones escénicas realizadas en los mercados, las plazas y en las afueras de los locales donde sesionaban aquellas Audiencias.

COLECCIÓN DE ACTOS USADOS: *PIEZA DE PIEZAS*

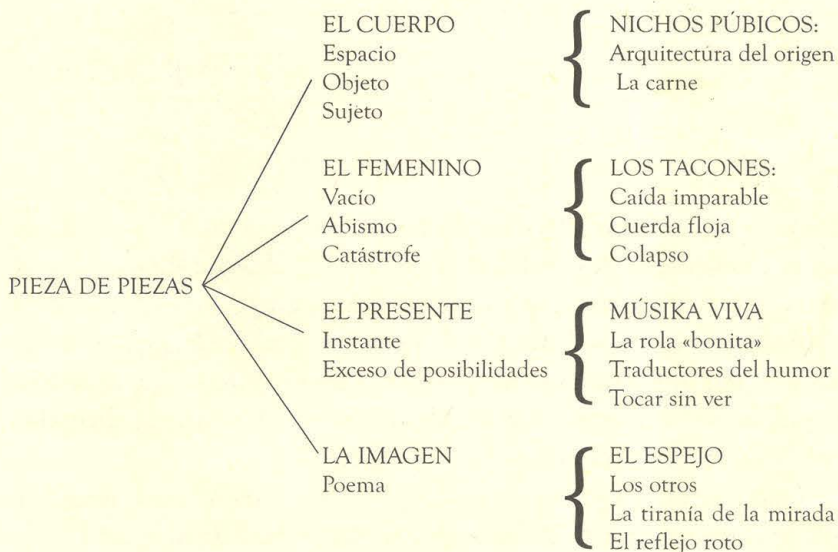
Katia Tirado

CUANDO SE ME propuso la idea de participar en *Los desmontajes*, mi primera imagen fue des-andar la construcción de una de mis piezas, es decir, regresar paso a paso hasta su idea generadora; vale aclarar que mi trabajo como solista dentro del performance lo he abordado desde la actriz que soy, hago un performance escénico, y siempre han sido prácticas complementarias. Mi maestro J. J. Gurrola dice algo muy cierto, «El teatro baja; el performance, no».

El teatro se crea a partir de una ficción y convoca una energía en la que el espectador está de acuerdo, tiene tiempo de aceptar lo que el actor está convocando, de participar en el juego; es un pacto tácito donde el papel del público es activo en el sentido de que acepta creer la ficción que se está dando y seguirla hasta el final. El performance se da de otro modo; es una irrupción en tiempo real que se sirve de su situación y espacio específicos para terminar de conformarse; es aleatoria por lo tanto, e inverosímil, jamás cae, su falta de sentido (aparente) la coloca siempre fuera, trabaja en un limbo y su territorio es poético, nunca acaba de estar y tampoco el que lo testimonia.

Elegir alguna de mis piezas para desmontarla implicaba esquematizar, reducir, desarticular el proceso creativo en reversa, y señalar el orden de las revelaciones, encontrar la unidad precisa del módulo mínimo que encierra el todo de un discurso, extraer el signo general y generalizar el signo. Decidí desmontar todas mis piezas y formar otra nueva a partir de los pedazos, aislar las obsesiones hasta reconocer la única pieza repetida siempre y dimensionar su desgaste, dimensionar la grieta donde la mutación del molde psíquico deja de reconocer la herramienta para abordar el instante, siempre único instante, sustancia del performance.

Entonces construí este plano por desmontar:



Caminar con el cuerpo en disputa sobre esta amenaza de colapso total, y distinguir la inevitable subordinación al gesto publicitario y esta sería incapacidad para agarrar un lugar en el menú de la vida:

Ni de aperitivo
 Ni de entrada
 Ni de primer plato
 Ni de plato fuerte
 Ni de postre

México D. F., 2006

LA EXPERIENCIA DEL TERCER SER:
DECONSTRUYENDO A *SEGISMUNDO EX MARQUÉS*¹

Víctor Varela

SEGISMUNDO EX MARQUÉS (1993) es para nosotros el espectáculo que sintetiza ocho años de investigación teórico-práctica, y está parado sobre los hombros de tres espectáculos teatrales y tres coreografías. En esta conferencia o lección de anatomía en la cual no vamos a abrir un cadáver sino un cuerpo vivo, hablaré también de la vida y milagro de lo insignificante, lo secundario, lo que trabaja en el anonimato y la sombra; pero ni remotamente intentaré decirlo todo. Basta aclarar que una poética propia nace sin orden, como a mitad de camino, y sólo mucho tiempo después descubre su origen y finalidad más alta, para luego redistribuir lugares y darle paso a nuevas conciencias. Todo está desde el principio, la cuestión es darse cuenta. No es posible deconstruir a *Segismundo ex marqués* sin hacerlo conmigo mismo y con el Teatro Obstáculo. En la relación obsesión individual —complicidad con los demás— espectáculo, hay vínculos muy esclarecedores para entender cómo se llega a una experiencia semejante. No hay tercer ser sin camino, ni arreglo floral sin flores abandonadas en él. Permítanme ir hasta el final de los tiempos primeros y desde allá hasta acá recoger esas esencias.

¹ Este ensayo fue escrito en dos tiempos, entre 1993 y 2007. Fue reelaborado y reescrito por Víctor Varela a partir de fragmentos del desmontaje de *Segismundo ex marqués*, de Teatro Obstáculo, realizado en La Habana, septiembre de 1993, en el marco del X Taller de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe, EITALC. Aquella sesión fue de carácter teórico-práctico, de manera que las explicaciones del director estaban acompañadas de diversas y numerosas demostraciones por parte de los actores Bárbara Barrientos y Alexis González, así como por él mismo. Una parte de estas demostraciones quedó registrada en el DVD que acompaña este libro. La transcripción del texto de 1993, que sirvió de base a la reescritura de Varela en el 2007, fue realizada por Patricio Villarreal. [N. de la comp.].

Pintar en el tiempo

En la primera flor hay un motivo, se halla en el teatro que quiero ver y pertenece a mi soledad total. *Pintar el tiempo* resuelve una vocación fragmentada. Había estudiado teatro y pintura. Dividido entre uno u otra, elijo ambas a la vez. Obstaculizo así la praxis teatral, a menudo precavida en sus riesgos por su dependencia del público. Veía posibilidades poco exploradas en el tratamiento del teatro y un uso muy deficiente del concepto, esa noción-motor y unificadora, capaz de pensarlo y reinventarlo. Me interesaba el lado profundo del visual: su mancha. No el adorno. Todo era forma para mí, incluso el pensamiento, que no podía prescindir de sostenes, figuras ocultas que develaran su estructura. Los remendones del intelecto, las roturas del espíritu, el tropiezo de la emoción humana, la belleza del conflicto. En fin, el hombre en circunstancias difíciles, sobrepasado por la historia y su propia comprensión.

Era muy joven, necesitaba un espacio donde poner a prueba cada una de mis percepciones, incendiarme con experimentos. Llegó el impulso de escribir. El texto escrito me permitió ensayar sin resistencias el teatro de mi imaginación. Me acompañé de guantes de goma y personajes, tubos de vidrio y situaciones, líquidos y pasiones, diminutos reverberos y conflictos. Un teatro a menor escala. Configurado por mi mente y la página, las nupcias de la mano y la palabra en la máquina de escribir. El texto escrito facilitó probar las libertades formales y conceptuales de un posible teatro del asombro. Todo lo que admiraba en el arte y la cultura me serviría de apoyo. Lo que en la esfera de la vida había conmovido mi alma: mis emociones, mis preguntas, mi grito, lo más hermoso que guardé. El autor teatral era para mí una especie de pirata que, luego de asaltar muchos libros y experiencias íntimas, enterraba el tesoro en lo hondo del texto, y escribía apenas un mapa confuso, lejano, difícil de descifrar. El texto terminado es una forma ideal, cerrada, concluyente en sí misma. Servía para entrever lo que podía ocurrir a una escala más grande y compleja: seducir al actor y dialogar de un modo más indirecto en relación con cierta sedición inicial muy difícil de verbalizar. Tanto mis años de estudio como los que había dedicado a enseñar me familiarizaron con la relación tex-

to escrito-puesta en escena. No obstante el hecho de trabajar con el actor para darle cuerpo al texto me hizo saber que éste era un sujeto influyente en el resultado. El espectador también, una vez que se comparte con el público. *Pintar en el tiempo* no era sólo alejarse del marco tradicional y hacerlo con las leyes específicas del medio teatral, era también apropiarse de la intervención de otros. El teatro que quería ver era el resultado también de lo que otros querían ver en mi teatro. Esa materia prima inmaterial, aparentemente fuera de mi control era la mejor. ¿Cuáles eran sus propiedades? ¿Qué lugar ocupaba en mis creaciones? ¿Cuándo y cómo iniciar con ella una labor de moldeo? Tuve un texto y dos actores que quisieron actuarlo, así nació *Los gatos* (1985) y se pintó en el tiempo.

Hay en *Segismundo ex marqués* mucho de esta primera etapa. Un texto, actores para actuarlo y el teatro que queremos ver. La flor primera no es una huella en el viento, se encuentra tan cerca de Sade y Segismundo que nos permite ver el verdadero origen de su biunidad. Deconstruir es terrible y hermoso a la vez. El espectáculo pinta en el tiempo, con el cuerpo del actor, que es sujeto, objeto y escenografía. Pinta con su voz dirigida al ojo del espectador con ese vacío que no consigue escapar a los ecos favoritos del que ha sido testigo. Así, lo que no deja rastros materiales ha de quedar pintado en esa resistencia la cual no permite a las cosas tener una identidad permanente. Duración que lo corroe todo imperceptiblemente, pero que también posee una eternidad y un incontenible llamado de la historia.

Convertir el obstáculo en creación

Surge un grupo y constituye la flor segunda. Coexisten en él actores de diferente formación. El grado de experiencia abarca dos extremos, los que tienen suficiente escena y los que nunca se han parado en un escenario. Esta vez se ha de entrenar antes de llegar al texto. La página no basta. Hace falta un espacio particular, privado. Es necesario nivelar dominios, conectarnos creativamente, prepararnos para una escritura difícil, exigente y para el teatro como laboratorio de la libertad y la maestría. En el ambiente teatral externo la falta de predisposición a la experimentación abunda. La censura y la autocensura son distri-

buidas eficazmente por los centros de poder. El lugar más cercano a nosotros y el más lejano de esos centros es la sala de mi casa. Se me escucha a menudo decir *convertir el obstáculo en creación*. Impedimentos que surgen inoportunamente, sin haber sido llamados han de ser tratados creativamente. No todos se resuelven del mismo modo. De la premisa se derivan tres formas:

1. Sobrepasar el obstáculo
2. Rodearlo
3. Asumirlo

¿Qué es lo que hace Natse Nagai con Sade, Segismundo y ella misma, para que el arte de su propia invención IKEBANASABIDO se cumpla? ¿Por qué no es tan fácil llegar a la Experiencia del Tercer Ser si sólo hace falta aprender once posturas individuales en movimiento y adquirir *sabi* o belleza incolora suficiente para conseguir la última, que es concluyente y compartida? Los obstáculos, las resistencias naturales que se dan entre el sujeto y el objeto dificultan la eficacia del hacer. Entre un proyecto y su resolución siempre está el hombre. La práctica ha de esperar, ser abandonada y traicionada para lidiar directamente con intermediarios que obstruyen, dificultan su avance. Sade sodomiza a Segismundo para que sobrepase el obstáculo y casi lo mata. Natse Nagai le advierte que no se puede destruir un absoluto sin colocar algo a cambio en su lugar. Se refiere a que no se puede extirpar el Dios en el que Segismundo cree, sin que éste antes haya interiorizado la necesidad del arte de darse la espalda. Descarta así sobrepasar la opción primera, y rodea la dificultad de Segismundo. Lo salva, a la vez que asume a un Sade perverso que cree equivocadamente que está listo.

En el proceso de *La cuarta pared* (1989) una actriz inexperta se bloquea completamente en una parte. Teniendo que relacionarse con su hermano mayor como personaje arrojado a la basura, imposibilitada de hablar, no sabe qué hacer. El segmento, a pesar de su aspecto en apariencia difícil, puede traducirse al comportamiento ordinario como el reencuentro familiar de dos personas, luego de haberse salvado de una situación extrema. Sin embargo ella, de acuerdo a una *dificultad asumida* en el entrenamiento, se estanca. Esta actriz, para sobrevivir

al contraste de actuar junto a actores que conocían el oficio, había desarrollado una técnica particular. Actuar para adentro, colocándose así en una zona ambigua en la que se relaciona poco con las circunstancias escénicas y la contraparte. Error grave de actuación mirado desde una perspectiva de dominio. Sin embargo, observo en ella un especial campo magnético, un encanto singular. Lo asumo. Me doy entonces a la tarea de no señalarle tal error, para preservarlo. Su desconcentración natural, su falta de docilidad ante el personaje me resultan fascinantes. Simplemente no hago nada con su dificultad, por el contrario: la incremento con astucia, a pesar de las quejas de otros actores experimentados. No es ella quien debe enfrentar el obstáculo, sino su contraparte. Me atrevo a negar el saber teatral porque en la historia del teatro —que para mí es también la historia de la diversidad en los métodos de formación del actor— había sido yo el mudo testigo de singulares contradicciones. Contrario a la antropología teatral, me interesaba lo que no se repetía entre los teatros, las rupturas, las negaciones. Una de las más notables, por ejemplo, se da entre Stanislavsky, Craig y Kantor. Konstantin Stanislavsky (1863-1938) habla de vida escénica para formar a un actor vivo; luego Edgar Gordon Craig (1872 -1966) se pregunta qué es la vida en el escenario para formar una supermarioneta y, por último, Tadeus Kantor (1915-1990) advierte acerca de la fascinación que produce un cadáver para formar a un muerto. Además, por las cañerías ocultas del naciente Teatro Obstáculo circulaban muchos paradigmas. Tanto los actores como yo acudíamos en secreto a otros saberes. Por debajo de la premisa «Convertir el obstáculo en creación», además de mis paradigmas cubanos —Vicente Revuelta, Berta Martínez, José Antonio Rodríguez— les pasaba a Pirandello, a Kantor, a Heiner Müller, y ellos a su vez me pasaban en silencio a Raquel Revuelta, Hilda Oates, Aramis Delgado, Grotowski, el Living Theatre, Eugenio Barba. Éramos realmente muy tramposos y para limpiarnos de vez en cuando compartíamos las lecturas de Antonin Artaud. Seguía de cerca a esta actriz porque no estaba contaminada.

Volviendo a su situación de bloqueo, le pedí que muriera y a su contraparte que la resucitara. Se acostó en el suelo, cerró los ojos y trató de respirar sin mover el vientre. Su colega se concentró y, cuando se

dispuso a actuar, ella comenzó a reír. Su risa era no deseada, contenida, sin abrir los ojos, ni abandonar la posición yaciente. El actor me miró impotente como diciéndome, aquí tienes el resultado de tu trabajo, así no se puede. Fui donde ella y le sugerí que los muertos ni se reían, ni pensaban, que se jugara más y tratara de convencernos que todas sus funciones vitales de pronto se habían detenido. Hizo un esfuerzo y cuando su compinche apenas comenzó a explorar la situación, la risa volvió. Éste se detuvo y quedó a la espera de una toma de decisión mía. Le pedí que continuara. Curiosamente ella se reía pero no abandonaba su condición de cadáver, continuaba relajada y sin abrir los ojos. El actor entonces desarrolló su trabajo con cierto resentimiento, como a pesar de él, molesto con la actriz y conmigo. Esto lo llevó a un estado de fuerte contenido emocional y vigor dinámico, que se fue acrecentando con la risa de la actriz, la cual no paró de irrumpir en intervalos indómitos de tiempo para sabotear los mejores momentos de dolor que el actor había creado. Se hizo la belleza. Su muerte no era una muerte física, sino espiritual. Las tres alternativas de convertir el obstáculo en creación se dieron a la vez. *Sobrepasamos* el obstáculo de la parálisis que producía el encuentro entre dos técnicas incompatibles. El actor *rodeó* su obstáculo simplemente ignorándolo y reaccionando neuróticamente ante su existencia, lo cual significó a pesar de él y nosotros un engaño a la dificultad. La actriz *asumió* su desconcentración natural. Así una luminosa esfera se elevó para irradiar el obstáculo gracias al papel anónimo de la inquina y el rencor. El actor arrojado a la basura nada tuvo que ver ni con el actor vivo de Stanislavsky, la supermarioneta de Craig, el muerto de Kantor, el apestado de Artaud, el transiluminado de Grotowski, el antropológico de Eugenio Barba, el actor vida del Living. Los incluía a todos y era él mismo. Su fascinación estaba en su inagotable capacidad de resucitar.

La estética de la dificultad

Se descubre así que el obstáculo crea y se puede crear para que sea aún más creativo. Es la flor tercera y última; la que lo obstaculiza todo para que Teatro Obstáculo marque la diferencia en relación con los demás teatros. Siempre se crea contra algo: paradoja misma de la creación.

Lo mismo que te mata te hará volar. Si Natse Nagai no muere en la culpa que experimenta por el suicidio de su nieto, no crea IKEBANASABIDO. ¿Por qué entonces no crear obstáculos voluntariamente para favorecer la circunstancia creativa? Nace *la estética de la dificultad* y la noción obstáculo se echa a andar.

El teatro
es el salto en el abismo
que contra todo
principio de la gravedad pragmática
encuentra un *obstáculo*
y desafía a la muerte.

El texto imposible de representar

Ya en *Ópera ciega* (1992) tengo plena conciencia de que mi texto actúa como texto obstáculo. Como su título indica, *Ópera ciega*, metafóricamente hablando, es el cuerpo de voces invisibles de una mente. El texto está escrito a partir de los pedazos no encadenados de una mente rota, semejantes a la estructura de una ópera: Obertura. Delirio. Pánico. Miedo al calor de viejas cicatrices. La noche contemporánea de Walpurgis, etcétera. La historia se cuenta a través de muchos textos en lucha, es decir intertextos, y aunque el texto sugiere decirse partiendo del canto operático para el habla, no existe una idea clara de ello. Ni de qué mente se trata, tampoco un pentagrama en el que se indiquen cómo han de ser las inflexiones de la voz. Ni siquiera hay una sola indicación que sugiera la ópera como modelo para la voz o algo que aclare la metáfora que explico anteriormente. Salta de su título al subtítulo de la obertura y a un personaje que dice: —La mente es un motor... Suficiente para él. Salta como salta nuestro teatro. Salta como salta este testimonio en el tiempo. Esto provoca una situación inversa a la relación habitual texto escrito-puesta en escena, que estableció el teatro contemporáneo en el siglo xx, ya que tradicionalmente la puesta en escena del siglo xx le «rompió el cuello» al texto —y cito a Kantor— o lo consideró como algo de lo que se podía prescindir. Pero en el texto imposible de representar de Teatro Obstáculo ocurre todo lo

contrario. Es él quien le rompe el cuello a la puesta en escena y así se convierte en imprescindible y el mejor para el teatro, porque «el texto que más se aleja de su representación es el más teatral de todos».²

Esto me explica por qué otros no han podido con mis textos. En una ocasión, alguien, luego de ver el montaje de *Los gatos* me pidió el texto con la intención de montarlo. Cuando se lo di se retiró muy estimulado y agradecido, estaba seguro que lo montaría. Un tiempo después me contó que los actores no habían podido y él tampoco. Agregó, jugando en serio, que yo lo había engañado. Se refería al hecho que había visto una cosa distinta en el teatro a lo escrito. Había buscado una relación entre la puesta en escena y la escritura teatral que no existía. Algo natural en mi teatro. La propia *Cuarta pared* había sido un ejemplo extremo. Hubo que destruir todo el texto para que se hiciera real en el espacio físico del escenario. Mi texto era un obstáculo para mí mismo y los actores. ¿Por qué? La explicación está en mi experiencia directa y en las reflexiones que otros hacen acerca de mi teatro. Rafael Rojas (filósofo y ensayista cubano) habla en su artículo «Arte conceptual»³ acerca de cómo el Teatro Obstáculo muestra el último de los paisajes teatrales posibles. Analiza a *La cuarta pared* y a mi danza *Godot* (1991) para demostrar que ese paisaje es la imposibilidad de la representación misma. Ileana Diéguez, en su artículo «Escrituras parricidas...», habla del tatuaje como modelo para definir mi escritura.⁴ En mi experiencia directa se daba la siguiente situación: como autor debía impedir al director y los actores. Como director debía impedir al autor. Así serían plenamente ambas cosas a la vez. Esto dio lugar a un texto, como observa Rafael Rojas, que arremete contra su propio destino como texto, el escenario. Texto que Pirandello es el primero en crear con su teatro metafísico y Heiner Müller el último con su teatro posestructuralista. Mi texto, carente de realidad dada debido a la lucha de múltiples textos y referentes culturales que

² Víctor Varela, *El texto imposible de representar* (Libro inédito), 1997.

³ Rafael Rojas, «Arte conceptual». *El Caimán Barbudo*, La Habana, 1990.

⁴ Ileana Diéguez, «Escrituras parricidas/cuerpos rotos de la teatralidad». *Gestos*, año 18, núm. 36, noviembre 2003, University of California, Irvine; y «En las márgenes del texto: escrituras ilegales», prólogo a *El texto imposible*, de Víctor Varela, inédito.

sepultan literalmente su posible argumento, está atravesado, como nota Ileana Diéguez, por experiencias muy personales, escritas sobre mi propia piel. Esto marca una diferencia notable con Pirandello, no con Heiner Müller, quien además de usar intertextos escribe sobre su piel y, si es posible, se despedaza a sí mismo en la escritura, en una especie de inmolación romántica, muy alemana y admirable. Aunque yo también me inmolo en *Ópera ciega* y lo cito para sacarme los ojos como autor y parar el motor mental de mi escritura, quedo vivo. Ciego, pero vivo. Müller, sin embargo, cuando en su obra *La misión* sube al ascensor para salir en el Perú, allí ve a su antípoda y asegura: «Uno de los dos tiene que morir». No puede desprenderse del ideal romántico del doble, ni de Occidente, ni de Shakespeare. Müller es romántico, yo cuántico. Ninguno de mis álter egos ha de morir. Todos pertenecen a una cantidad cuántica. *Ópera ciega* es crisis de escritura y de esperanza, problemática del conocimiento, materia prima del Tercer Ser. El Artor complementaría a Walpurg (el loco) y a Edipo (el asesino) si no estuviera tan designado históricamente como ellos. La verdad está sepultada en un dormitorio en el cual agoniza un presente en coma. Verdad que para el doble, el esquizoide, el romántico, es relativa. Para mí, que soy multiplicidad y el último de mis álter egos posibles, es el propio héroe, verdad que es una sola y se protege a sí misma. No es hasta *Segismundo ex marqués* que se me revela esta verdad. El núcleo de mi multiplicidad, la tríada taoísta, la Experiencia del Tercer Ser, sólo son posibles lejos de la realidad. En un Japón cubano. Doble fuga. Antinaturalidad. Lo que hace no representable el texto obstáculo es que enuncia un problema que la escritura no permite solucionar, un problema que la puesta en suspensión no resuelve y tampoco el coautor. Problema vértice de mi generación, irresoluto. Müller trata de curar su esquizofrenia, de matar su antípoda, su no ser, advirtiéndole a la humanidad de sus tragedias futuras si no avanza correctamente hacia la experiencia comunista. Su utopía es política. Yo trato de resolver mi caos, mi ser mezclado con el cielo y la tierra de todos los hombres que existen, a través de la creación. Me reclamo y reclamo a todos un esfuerzo de imaginación. Una humanización de la inteligencia. Creo en la creación como utopía y no en sistemas políticos. Destruyo el discurso político a través del discurso

político mismo, señalando así su no representatividad. El abismo entre libreto y cambio. La imposibilidad de complemento entre pueblo y presidente, arte y utopía política, para crear país. He visto lo que pasa con la utopía política de Müller. El muro que quiso derrumbar con el objeto de vencer, paradójicamente contenía su derrota. Del otro lado estaba un antípoda sobredimensionado, Polifemo y colectivo, contra el que no pudo y hubo de morir, no ser en lo que le restó de vida. Sin utopías políticas, prefiero seguir hacia un ritual pagano y teatral, exotérico y científico, que es laboratorio de la creación individual y colectiva, nacional e internacional, local y universal. Todo lo que hago es para que la creación avance. Por esto me interesa la creatividad del todo. El obstáculo de la realidad crea al texto obstáculo. Éste, a su vez, me hace crear junto con los actores. Luego lo que nosotros creamos hace crear a los espectadores, y lo que ellos crean es obstáculo para nosotros mismos, lo cual nos obliga a apropiarnos de sus creaciones, tal y como hago con Rafael Rojas e Ileana Diéguez. El texto se vuelve imposible de representar porque va más allá de los límites de mí mismo como autor y del teatro. Pasa de largo por el escenario, nos deja el problema. La ecuación irresoluta rebota en la cabeza de los espectadores, se aloja en una estrella que ambos, actores y espectadores, iluminan, pero también la *epístemis* y Dios. La creatividad lo crea todo el tiempo y así se presenta porque hay tantas representaciones de *Segismundo ex marqués* como espectadores lo vean. ¿Representaciones he dicho? Nosotros lo presentamos para que se complete en la mente del espectador. Los más perspicaces hablan de su *Segismundo ex marqués*. ¿Pueden hablar de representación en su cabeza? ¿Acaso se atreven? Por qué entonces cuando les preguntan: ¿Y de qué trata el espectáculo? Responden. Ve a verlo. Esto quiere decir que el texto obstáculo da lugar a una *puesta en suspensión*: no puesta en forma de acuerdo con la puesta en escena que se basa en la comprensión del actor, ni puesta en visión basada en la comprensión del público. Puesta en suspensión que continúa en la cabeza del espectador por más que complete, y luego saltará de ahí al Cosmos. Así el obstáculo como electrón libre preserva una cierta incertidumbre o una incertidumbre cierta, que permite que la creación circule hacia el público y salte de un espectador a otro. Cada uno

recibirá su puesta en suspensión, su obstáculo y para resolverlo creativamente ha de convertirse en *coautor*. ¿He dicho coautor? Sí, coautor. ¿Cómo representar un texto que no está escrito?

Segismundo ex marqués. *Texto escrito*

Tatuaje y no representación

Segismundo ex marqués es un texto carente de acotaciones por completo, con tres personajes que hablan en verso y un exergo enigmático como única tablita de salvamento «I Shing den Shing» (de mi espíritu a tu espíritu). Los personajes son nada más y nada menos que Natse Nagai, la abuela paterna de Yukio Mishima, el marqués de Sade y Segismundo. ¿Qué hacen estos tres personajes metidos en el mismo saco? Natse Nagai y Sade existieron en la vida real. Segismundo, nunca, es un personaje literario. Por otra parte, uno es japonés, otro francés y el último español. Para complicar las cosas, como si fuera poco, Natse Nagai está muerta, tiene cuatrocientos años o quizás más, contando a sus ancestros. Sólo adquiere forma humana el séptimo día del séptimo mes. Es suficiente para buscar una aspirina, no he leído nada y ya me duele la cabeza. ¿Cómo explicar este arroz con mango? A través del tatuaje, que es personal y confidente en su origen, colectivo y dialógico en su estampa final. Sólo me interesan mis experiencias más íntimas como materia creativa en la medida en que coincidan con las experiencias más íntimas del público al cual me dirijo. Una vez, estando acostado, se me acercó una vieja japonesa y me dió una palmadita. La vi de espalda claramente, cuando me viré desapareció. ¿Dije que la vi de espalda? Sí. ¿Qué era anciana y japonesa? También. ¿Cómo? No lo sé. Nada extraordinario. Una locura de esas que nos pasa a todos en algún momento de la vida. Me dije, esa es mi abuela y me la inventé. Para no perderla sería el personaje de una de mis obras. Mucho más tarde y sin conexión alguna con este hecho, a Raquel Revuelta⁵ le preguntaron en una entrevista si ella creía que yo

⁵ Destacada actriz, directora, pedagoga y promotora teatral cubana. Fundadora en 1958 de Teatro Estudio; dirigió las artes escénicas en Cuba en los años iniciales de Teatro Obstáculo. Programó al grupo en Teatro Estudio y el Teatro Nacional. Lo defendió de ataques ideológicos y adversidades políticas.

era tan buen autor como Calderón de la Barca. Raquel salió airosa diciendo que éramos dos autores distintos, pero me hubiera gustado que dijera que sí. Entonces busqué la mejor obra de Calderón y conocí a Segismundo. Algún día escribiré contra Calderón, me dije. Mucho más tarde y sin relación alguna entre un suceso y otro, experimenté un choque interno al descubrir que no conseguía equilibrar santidad y perversión. Influenciado por Carl Gustav Jung —quien me había enseñado en sus libros la importancia de simbolizar mi interior—, y la obra de teatro de Yukio Mishima *La marquesa de Sade* cerró el símbolo. Segismundo mi santidad, Sade mi perversión, Natse Nagai mi abuelita salvadora. La cual además era perfecta porque estaba llena de contradicciones. Todavía hubo de pasar un tiempo más para explicar como Natse Nagai resolvía la antinomia, es decir el paso de mi doble romántico a mi triple cuántico. Estando en Italia, subí a la catedral de Santa María del Fiore y escuché un canto en mi mente con una nitidez asombrosa. Ese canto me llevó a una experiencia de bienestar, falta de peso y sentimiento de felicidad extraordinarios. Era como si un Dios me cantara al oído. Fijé este canto y lo aprendí para no olvidarlo nunca. Cuando llegué a Cuba y me senté a escribir, lo quise compartir con los espectadores y me puse como límite su melodía. El medio para lograrlo fue la rima y apareció Calderón de la Barca, que escribía en verso en el siglo XVI, y junto a él Segismundo, Sade y Natse Nagai. Para matar a Calderón me dije: la vida no es sueño, es arte. Esto me llevó sin dificultad a pensar en un arte para Natse Nagai y de ahí al Tao que es chino y complementa opuestos. Sin embargo Natse Nagai es japonesa. No debe hacerlo con el Tao, sino con el arreglo floral que surge en el antiguo Japón cuando los monjes budistas quieren hacer algo con las flores que se encuentran abandonadas en el camino. Si el arreglo floral los une y el Tao los complementa, el resultado final es un andrógino. A su vez éste es biunidad y experiencia del tercer ser. *Segismundo ex marqués*, su nombre. Pensando en el espectador, me di cuenta que santidad y perversión son dos impulsos primarios inherentes a todos los hombres. Al santo pertenece nuestra humildad y capacidad de trascendencia, al perverso nuestra soberbia y capacidad de pervertir valores. El santo es tradición y el perverso innovación. El

santo no es en el perverso y éste a su vez no es en el santo. Así luchan y se matan el uno al otro incontables veces. Desgastan al ser natural, acto para ambos. ¿Por qué no ambos a la vez? ¿Por qué uno u otro y no un tercero arreglado? Hamlet dice «Ser o no ser» y así enuncia la esencia de todo el pensamiento occidental. Luego no es ni una cosa ni la otra y lo destruye todo, incluso a sí mismo. Uno crece cuando supera antinomias. El arte de vivir es crear la vida para la cual nunca estamos preparados. Fin del tatuaje y del texto.

El canto

Llega al actor con entonaciones precisas en mi lectura. Se lo canto. Para facilitar su imitación y los aportes que pueden hacer —se trata de actores que poseen voces particulares y una experimentada imaginación— les doy la clave para cantar el texto. Familiarizados con la imagen vocal en entrenamientos anteriores, en especial con la idea de dirigir la voz al ojo del espectador, no les sorprende lo que sigue. Saben que en las misas los sacerdotes utilizan un canto de tesitura corta muy fácil de simular. Este canto también se encuentra en los cantos gregorianos. Cantar un texto como una misa les es muy familiar. Así que cuando les pido que canten el texto de esta manera no hay problemas. Luego les hablo del sonido del tambor y de la relación que se puede establecer entre la sílaba y el toque. Les señalo que a cada sílaba pertenece un toque. Les solicito que toquen el tambor con el texto. Cada actor lee un párrafo y sin dificultad alguna rápidamente consigue ese sonido percutido, característico del instrumento. Por último, les advierto que para cantar el texto de la manera en que yo lo hago, piensen primero en la misa como base y luego en el toque de tambor como desarrollo hasta que se disuelvan, dando lugar a un híbrido que puede llamarse misa de tambor. La misa de tambor es la base, el lienzo sobre el cual proyectar imágenes visuales, sonidos y otros cantos. El texto es cantado sin inconvenientes y repetido muchas veces para encontrar las mejores imágenes en las aguas profundas de lo que se vuelve cercano y familiar con la repetición. Fijan en el cuerpo del texto lo que va quedando, es decir, repiten lo que es bueno y funciona. Se aproximan a *la serie regulada de imágenes vocales*. Sobre el

texto como misa de tambor o canto se proyectan imágenes, sonidos y cantos: el sonido de un beso, la melodía de una controversia, la imagen de una ermita, el sonido de gotas de agua, la melodía de una guajira melódica. El texto se evapora, se condensa, llueve. Por último, en tales repeticiones, se van relacionando espontáneamente con el contenido sin intelectualizar. La historia oculta sale a flote. «Natse Nagai, la abuela paterna de Yukio Mishima, desciende del río de los tres Vados, la morada de los muertos, el séptimo día del séptimo mes, para enseñar a dos hombres opuestos en su manera de ver el mundo, Segismundo (un santo) y el marqués de Sade (un perverso) un arte de su propia invención cuyo objeto final es la experiencia de la biunidad. Es decir, la fusión de ambos para dar lugar a un tercero. De este modo la abuela pretende exonerar una culpa y reencontrarse con su nieto». Este argumento responde muchas otras preguntas que llevan al actor a filtrar delicadamente en el canto las intenciones del habla humana, sin destruirlo. Tres cosas configuran el canto: la base o misa de tambor, los sonidos imágenes y otros cantos, el sentido del habla. Cuando el canto del texto está audible pasamos al movimiento, a la práctica IKEBANASABIDO.

El movimiento

IKEBANASABIDO (Arte del arreglo floral con dos hombres de la belleza incolora o de darse la espalda, en la jerga de Segismundo y Sade) consta de once posturas individuales en movimiento llamadas *ibanasabis* y una compartida (biunidad). Mi experiencia con la danza me había preparado para transmitir movimientos muy precisos, partiendo de los impulsos de mi propio cuerpo. Al principio le hablaba mucho al bailarín y luego del discurso éste me decía: —Muéstramelo. Derrumbaba toda mi filosofía para hacerme bailar. Afortunadamente el bailarín tiene una memoria visual asombrosa y una capacidad de anticipación única. El movimiento que ve una vez lo repite y recuerda para siempre. Aunque esté muy lejos de lo que uno se imagina, sabe enseguida adónde quieres llegar y lo supera. A pesar de todo, siempre tienes que enfrentar que te diga: —cómo te gusta más la posición de la mano, así o así... y que a primera vista no notes la diferencia. Es una supermarioneta

en potencia. Ocasionalmente me vi en la situación de pedirle al actor cosas más allá de los límites del cuerpo, cosas que no se podían hacer: —¡Ah!, la cabeza no puede girar 360 grados—. ¡Claro que no, estás loco! Mi relación con los bailarines fue extraordinaria, ya que les gustan los retos, les estimula lo difícil. Hice cosas asombrosas con ellos y siempre pensé en qué forma llevar esa experiencia a mi teatro. Así que como un coreógrafo, pauté en mi cuerpo todos los movimientos de IKEBANASABIDO y lo transmití a los actores. Una vez dominada la forma, lo cual implicó hacer algunos ajustes de transición entre un *ibanasabi* y otro y replantearme el común, pasamos al sentido hondo y metafísico de tales movimientos. Tenían como objeto adquirir suficiente *sabi* o belleza incolora. El *sabi* se debía adquirir por la palma de las manos y la planta de los pies para limpiar el vientre, el lugar del mal. Para los japoneses el *Ki* está en el vientre. La palabra *Harakiri* se deriva de *Hara* (matar) y *Ki* (energía vital), matar el *Ki*, la vida. El nieto de Natse Nagai, siendo escritor famoso, se había hecho un *seppuko* tradicional o *harakiri*. La prensa internacional, influida por él mismo, lo interpretó como gesto de protesta, ella como un suicidio del que se sentía responsable. Consideraba que por amor lo había matado, dado el abrazo mortuorio. Desde niño lo había separado de su madre para siempre y lo había educado transmitiéndole dos órdenes contrarias en su visión del mundo: lo había vestido de mujer, para devaluar ante sus ojos la figura masculina (su abuelo), a quien culpaba haberla enfermado de sífilis, y le había exigido que tuviera sangre de *samurai*. Aunque para los japoneses es importante morir de un modo distinguido, insigne, y el *harakiri* constituye una forma elevada, digna y respetable; ella ve el *harakiri* de su nieto como un crimen inducido por sí misma desde la infancia y carente de honorabilidad. La experiencia del Tercer Ser a la que deben llegar Segismundo y Sade exige belleza sin sangre para borrar el *harakiri* culpable y el choque mortal y exclusivo de sus absolutos en crisis: Segismundo no encuentra a Dios y Sade ya no puede sodomizar a nadie. Esto le permite a Natse Nagai resolver la antinomia que origina el crimen y por fin, volver a ver a su nieto cuando se manifieste en el arreglo. El andrógino como *speculum* milagroso. La obra como vehículo para el regalo del espíritu. *Segismundo ex marqués* como

eje afrocubano a través del cual el muerto (nieto) baja, estimulado por el toque del texto (misa de tambor). IKEBANASABIDO es un texto imposible de representar y el *Segismundo ex marqués* encarnado o experiencia del tercer ser, su puesta en suspensión. La metáfora exacta del Teatro Obstáculo es el teatro y su triple. El autor crea una realidad antinatural que el director ha de hacer real en el cuerpo vivo del actor y el espacio físico del escenario, para rebotar en el espectador. Dicho esto, volvamos al bailarín, dejemos el discurso a un lado para que la práctica baile. No sólo debíamos dominar las posturas en movimiento con exactitud, estábamos obligados a adquirir *sabi*, experimentarlo en la anatomía sutil de nuestro cuerpo.

El vacío

Muchos obstáculos trabajan a la vez en el cuerpo de un espectáculo nuestro. Tantos, que la lista sería aburrida e interminable. Sin una noción como *obstáculo dominante* no podríamos sobrevivir. El obstáculo dominante es el obstáculo fundamental, el que hace volar al espectáculo como ejercicio de estilo. No hay salto sin él. Es una dinámica inmóvil e incluye una poética. Convierte a Teatro Obstáculo en una poética de poéticas. Se puede definir a *Los gatos* como Teatro Íntimo. A *La cuarta pared* como Teatro Extraverbal. A *Ópera ciega* como Teatro Maximalista. A *Segismundo ex marqués* como Teatro de la Danza Sonorizada. El texto obstáculo siempre posee este impedimento dominante. A veces se ve claramente, otras... cuesta encontrarlo. En *Segismundo ex marqués* el obstáculo dominante es el vacío. Los chinos dicen en su filosofía del Tao: la utilidad está en el vacío. Esto se puede aplicar a cualquier cosa. La utilidad del amor está en el vacío, la utilidad de la página está en el vacío, la utilidad de la mente está en el vacío, ¿y la del escenario? Si la utilidad del escenario está en el vacío entonces nada debe sobrevivir a él. Para llenarlo se ha de usar al actor sin apoyaturas escénicas de ningún tipo y prepararnos incluso para prescindir de él. Un actor sin escenografía, objeto, sonido, iluminación, puede abandonar el escenario rápidamente sin dejar rastro material. Por esto los actores de *Segismundo ex marqués* al principio ocupan cada uno una silla idéntica a la de los espectadores. El público se ubica y observa el escenario

despojado de todo. Los actores entran, actúan y al final abandonan el escenario por completo. El vacío abre y cierra, se enfatiza.

Deconstrucción del comportamiento

La palabra deconstrucción no existe en español, más bien es una palabra francesa. En español sería desconstrucción, pero a mí me gusta deconstrucción porque es más artístico.⁶ Desconstrucción suena a trabajo con ladrillos y placas de hormigón armado. La deconstrucción se aplica al análisis estructural y, como término, es perfecto para designar la creación a partir de la destrucción. La deconstrucción del comportamiento puede considerarse como parte de la estética de la dificultad, ya que el obstáculo creado es por naturaleza destructivo de algo destinado a ser reinventado. Lo primero que rompe tal impedimento es la circunstancia cómoda; y lo segundo, la pereza creativa. Una realidad desestructurada ha de dar lugar a otra. Algo semejante a desarmar un reloj para crear un instrumento musical inexistente. Perturbación y asombro han de afectar el inconsciente tanto como sea posible para que el sujeto cree más allá de él, en complicidad con la creación misma. A pesar de lo estético, la deconstrucción en una de sus aplicaciones es estrategia de la imaginación. Esto explica por qué en ocasiones he dicho: «No busco, no encuentro, recibo».

En el asunto específico de la apropiación de una cultura, en este caso la japonesa, basta con partir de dos elementos simples característicos: el arreglo floral, el *sabi* o belleza incolora. IKEBANASABIDO surge de esta unión. El *sabi* es una categoría estética japonesa que se resume

⁶ La deconstrucción como práctica política-filosófica-literaria fue introducida por Jacques Derrida al proponerse la traducción de los términos heideggerianos de *Destruktion* y de *Abbau*; según él mismo especula, esta palabra se le impuso en *De la gramatología*. Las diversas traducciones del término francés *déconstruction* al español han considerado indistintamente «deconstrucción» (Derrida, *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1989; Derrida, *No escribo sin luz artificial*. Valladolid: Cuatro ediciones, 1999; *Teoría literaria y deconstrucción*, estudio introd., selecc. y bibliog. Manuel Asensi. Madrid: Arco/Libros, 1990; Gershon Scholem y otros, *Cábala y deconstrucción*. Barcelona: Azul, 1999), como también «desconstrucción» (Derrida, *De la gramatología*. México: Siglo XXI, 1998; Derrida, *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa, 1998) [N. de la comp.].

en una sola imagen: una puerta rústica y un caracol como candado. Me pareció perfecta para resolver la vida interna de la forma de cada *ibanasabi*, la energía que los justifica. El término belleza incolora, en oposición a muerte bella y roja mishimesca, es perfecto para limpiar el vientre. Teniendo su destino queda resolver cómo se adquiere y comporta. Acude en mi auxilio el Tai Chi Chuan para crear el recorrido interno y conseguir el mapa anatómico de su cuerpo sutil. Canales invisibles, *nadis*, han de ser los conductos que permiten un vínculo entre poema y vientre, espíritu y entraña.

Como en la clonación terapéutica, la deconstrucción del comportamiento permite extraer desde el gen de un pelo de cultura a una cultura completa. Eso explica el misterio de que en *Segismundo ex marqués* logremos ser tan japoneses. Si lo que habitualmente se hace con flores lo hacemos con hombres, se está dando una deconstrucción del comportamiento humano. Los hombres habitualmente no se agrupan en racimos para adornar a otros, a no ser que posen para una foto. La flor es la guerrera de las plantas. A diferencia de la raíz se eleva y brota al espacio externo con su hermosura, para atraer insectos y favorecer la polinización, lo cual permite al árbol desplazarse a enormes distancias sin moverse. Ésa es en esencia la deconstrucción, según nosotros la entendemos y aplicamos: sustituir al sujeto lógico u objeto de una realidad dada y colocar en su lugar a otro. Cuando se saca al escenario y se coloca un obstáculo, en este caso, se vacía: hay deconstrucción. Es la herramienta por excelencia de la Estética de la Dificultad. En el caso específico del actor consiste en darle al sujeto humano comportamientos alejados de su naturaleza. De nuevo destruir para construir, deconstruir. La paradoja Texto Imposible de Representar-Puesta en Suspensión es resuelta por lo antinatural. Un texto antinatural sólo se deja atrapar en una vida real de lo antinatural. Tiene que ver con lo que busca el Teatro Obstáculo con el actor. No un teatro del cuerpo, sino un teatro del ser. ¿Cuál ser? No exagero si digo que un tercero. Si conseguimos una plenitud y vitalidad extremas. Si podemos transformarnos de una manera asombrosa es porque partimos de un organismo mucho más amplio que el nuestro. Un tercero sin límites, que resuelve la antinomia actor personaje y a través del cual todas las

energías del universo circulan. Sólo la deconstrucción como estrategia permite esto. Nos apropiamos así humanamente del comportamiento de objetos, animales, fuerzas de la naturaleza, estados, artes, culturas, trabajos, deportes, oficios, hasta bordear lo inhumano. Esto es clave para entender cómo el canto se puso en comportamiento, en acción. El *arquetipo dinámico* y *la serie regulada de acciones en movimiento* incluyen innumerables deconstrucciones. El *arquetipo* y *la serie* como los pilares del cuerpo han de interrelacionarse con el canto hasta conseguir una interdependencia indivisible en el plano individual y común.

Arquetipo Dinámico

El Arquetipo dinámico o cuerpo del personaje es el primer paso que da el actor para triplicarse en el personaje, actuarlo por medio de su ego y el del universo. Los cuerpos de Segismundo, Sade y Natse Nagai sirven a tres egos: el suyo, el personaje y el cosmos. Son una mezcla de cosas que trabajan simultáneamente en todos los centros; cito a Gurdieff: motor, emocional, intelectual, sexual, emocional superior e intelectual superior. Por ejemplo:

Segismundo. En sus manos sostiene un rosario invisible casi todo el tiempo, lo cual indica que reza mucho y piensa poco. Camina un par de centímetros como por encima del nivel del suelo, alejado de la vitalidad de la tierra, la que desprecia porque es fuente inagotable de pecados y motivo de múltiples arrepentimientos. Su animal es una liebre tímida, su objeto la cruz, su fuerza natural una leve brisa. Todo lo que mira lo hace como si viera al cielo. Le pide a un Dios que no halla, misericordia y compasión. Se considera imperfecto e incompleto, frágil. Ve en su sexo un fácil instrumento del demonio.

Sade. Reduce los dedos de las manos a tres, uniendo los dos dedos extremos y los del medio, para dar la idea de insecto. Su animal, la cucaracha. Une las rodillas como tratando de controlar su miembro sexual de insaciable apetito. Centro que lo arrastra con facilidad al llamado de los más bajos instintos. Ama la vida con todas sus fuerzas. La existencia de Dios le parece un disparate. Su lengua viperina se asoma entre los labios como una flor carnívora, hambrienta, que se llevaría a la boca todo lo que encuentra con el propósito de devorarlo.

Con sus ojos entrecerrados como un lobo lo mira todo intensamente, como buscando pervertir las cosas con la vista y extraerles su naturaleza. Su objeto el hacha. Su fuerza natural el huracán.

Natse Nagai. Flexible como la hierba, se pliega con facilidad de acuerdo con la dirección y la intensidad del viento. Su animal, una vieja tortuga, a eso se debe su forma de caminar con los pies tan separados y hacia fuera. Una tortuga china. Para ser más específico, una sobre la que se han escrito los hexagramas del *I Ching* en tiempos remotos. Emblema de la sabiduría. Posee un conocimiento doble. El que le da su edad, más de cuatrocientos años, y la experiencia de la muerte. Su objeto: el abanico con filo. Capaz de abrirse para llamar la atención como una *geisha* o de cortar una montaña de un solo golpe. Arco y sable, coqueta y guerrera, no mezcla las cosas del cielo con la tierra y las disfruta por igual. Posee antenitas perceptivas en los cinco sentidos que la colocan en estado de alerta permanente. Sabe que Sade y Segismundo van a traicionar la práctica más de una vez y ella ha de estar lista para poner las cosas en su lugar. Cree en el otoño y deposita en él toda su fe para poder enmendar su error y recibir el rostro de su nieto en el arreglo.

Serie regulada de acciones en movimiento

Una vez que los arquetipos dinámicos están creados, se pasa a la serie regulada de acciones en movimiento. Comienza entonces el trazado del espacio para establecer relaciones. El tema ayuda. En *Segismundo ex marqués* se puede enunciar del siguiente modo: los incidentes y adversidades de Natse Nagai, Sade y Segismundo para llegar a la experiencia de la biunidad. Esto devela que la estructura del conflicto se da en un avance-retroceso, avance-retroceso determinado por la práctica-traición. Práctica es IKEBANASABIDO; lugar del orden, el silencio, el movimiento. Traición son las situaciones fuera de la práctica; lugar del caos, la palabra, la acción. Natse Nagai sobreprotege a Segismundo y sustituye con él la ausencia de su nieto. Sade sodomiza a Segismundo. Segismundo exorciza a Sade, etcétera.

Los actores crean Series Reguladas de Acciones en Movimiento tratando de no repetir las imágenes del texto, y a la vez siendo fieles a

la relación fundamental que se da entre los personajes. Esto justifica que Sade sodomice a Segismundo no con un látigo, sino por medio de un juego de *baseball* en el que como *pitcher* lanza pelotas a un Segismundo que se niega a ser *catcher*, lo cual provoca que éste reciba varios pelotazos en su cuerpo y que Natse Nagai tenga que interferir como árbitro.

¿Por qué series reguladas y acciones en movimiento? Una serie tiene que tener tres cosas logradas, paralelamente. Estar técnicamente resuelta, estructurada y ser orgánica. Es decir, dominada en sus principios ocultos, formalmente adecuada y que se pueda repetir de manera tan viva que no parezca que ha sido construida previamente, ni se note su técnica. Lo mismo se aplica a la voz. En cuanto a la Acción en Movimiento tiene que ver con una acción que se desplaza en el espacio, que jamás se queda estática, aunque la naturaleza de esa acción no se mueva. Por ejemplo, si el actor ha de leer un libro, no lo puede hacer sentado en un escritorio. Ha de leerlo desplazándose como trabajan los bailarines, con la diferencia que los bailarines se concentran en el movimiento y nosotros en la acción. La diferencia entre la acción y el movimiento para mí está en que el movimiento se queda en el centro motor, incluso aunque el bailarín apele a la sensación y llegue a estados síquicos. La acción es más profunda porque incluye el movimiento y muchas otras cosas que la rodean: el ego del personaje, sus circunstancias, el choque de su voluntad contra otros, su monólogo interior, la voz, el subtexto. La acción en movimiento danza acciones y posee un esquema obligado. Debe desplazarse como mínimo en tres direcciones distintas y poseer en cada dirección al menos un tema de movimiento.

Obstáculos fijos, inamovibles

Tanto la Serie Regulada de Acciones en Movimiento como la Serie Regulada de Imágenes Vocales poseen límites inviolables, obstáculos al comportamiento del actor que no pueden ser alterados. Condicionan el tipo de entrenamiento que hacemos. Esto se repite en todos los niveles de creación hasta configurar un círculo virtuoso. Así el obstáculo, luego de atravesar todas las etapas vuelve a sí mismo con la sabiduría

de la peripecia para apropiarse de sus propias percepciones y la de los otros, a la vez que preserva su sello. Rompe y repite. Este movimiento circular podría enunciarse resumidamente como:

Teatro Obstáculo

1. La misión: hacer que el teatro avance. Explorar las posibilidades del teatro como medio.
 Vía: estética de la dificultad.
 Herramienta: deconstrucción.

2. Entrenamiento obstáculo para el actor.
 Objeto: el triple. Organismo canal a través del cual circulan tres egos. Hace suyo el ego del personaje y el del universo.
 Cuerpo.
 Técnica-Estructura-Organicidad.
 - Serie regulada de acciones en movimiento.
 Voz.
 Técnica-Estructura-Organicidad.
 - Serie regulada de imágenes vocales.
 Cuerpo y voz. Unipersonal.
 Técnica-Estructura-Organicidad.
 - Serie regulada de acciones en movimiento e imágenes vocales.
 Nivel individual.
 Cuerpo y voz. Series individuales en relación. Grupo.
 Técnica-Estructura-Organicidad.
 - Serie regulada de acciones en movimiento e imágenes vocales en común. Relaciones entre varios actores. Nivel colectivo.
 Personaje.
 - Arquetipo dinámico.
 Mirada angular.
 - Actor-Público.

3. Texto imposible de representar. Texto obstáculo para el director y los actores. Posee un obstáculo dominante.

4. La puesta en suspensión. Obstáculo dominante explorado. Presentación del texto obstáculo. Forma nueva en relación a todo espectáculo anterior. Puesta obstáculo para el espectador.
5. El coautor. Obstáculo para Teatro Obstáculo.
6. Apropiación de nuestra experiencia, la del público y la crítica.
7. Salto.

Estos siete pasos inalterables propician que una actividad tan cambiante como la nuestra pueda producir espectáculos tan diversos en su forma y contenido. La existencia de entes que se repiten es la encargada de preservar el sello, el estilo particular de Teatro Obstáculo. Gracias al trabajo permanente de obstáculos que han sido creados para facilitar y delimitar, soltar y contener la libertad creativa, podemos abandonar el éxito sin perder la verruga. El nivel del concepto siempre superior al contenido se ocupa de la certeza de lo incierto. Lo que admite que *La cuarta pared* abandone el éxito de *Los gatos*, que *Ópera ciega* abandone el éxito de *La cuarta pared*, que Segismundo abandone el éxito de *Ópera ciega* y cada uno, siendo tan diverso, no pierda la fibra de Teatro Obstáculo, son las reglas de nuestra alquimia teatral. La innovación así se convierte en tradición para que el Tercer Ser tenga otro arreglo. El último es el que esta deconstrucción ha hecho entre ustedes y nosotros. Que gane un tercero. La creación.

CADA PERFORMANCE ES UNA HISTORIA

Lorena Wolffer

DESDE QUE COMENCÉ a realizar performances –hace poco más de quince años–, mis acciones se han centrado en la exploración de las muy diversas y complejas formas en las que la sociedad construye nuestras nociones de *mujer*, *cuerpo femenino* y *feminidad*. Dichas obras se han basado en «reconstruir» mi propio cuerpo como un receptáculo metafórico de información política y social codificada. Al concentrarme en el cuerpo y sus limitaciones, he buscado símbolos arquetípicos y metáforas que revelen nuestra condición como miembros de sociedades en constante crisis.

Se ha hablado mucho del importante papel que el performance realizado por mujeres ha jugado en la resemantización y reinterpretación del cuerpo y, en particular, del cuerpo femenino. Y es precisamente esa capacidad del performance la que me interesa: la de presentar el cuerpo femenino como un territorio de resistencia en donde se articulen no sólo discusiones de género –que, a pesar de ser consideradas por muchos como controversias *démodé*, continúan siendo un tema cardinal en la agenda de nuestras sociedades–, sino también importantes aspectos políticos y sociales que marcan nuestros tiempos.

Partiendo de estas ideas, en mis performances ocupo mi cuerpo como un mapa que puede ser analizado y desmembrado, el cual enseguida puede encarnar nuevos niveles de significación; éstos entran en conflicto con los ya existentes y me permiten configurar nuevos discursos.

Pero intentar describir y «desmontar» mis procesos de trabajo, aún cuando en apariencia simulen ser relativamente sencillos, es una labor complicada. Implica elegir ciertos momentos sobre otros para procurar armar una historia coherente que permita reconocer los pasos que hay de una idea inicial a una pieza terminada. Ese camino, ese recorrido,

nunca es lineal. Pasa por distintas etapas y momentos y, por tanto, cualquier viaje en sentido contrario –del final al principio– es una abreviación incompleta y parcial. Sólo desde ahí, desde el reconocimiento de la abreviación, puedo comenzar a distinguir constantes y particularidades en el desarrollo de los muchos y muy diferentes performances que he realizado.

Mis performances parten de sucesos que, por distintos motivos, considero significativos y reveladores de nuestro escenario social, y que juzgo necesario abordar o señalar en un momento histórico particular. Me refiero a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, para *Mientras dormíamos [el caso Juárez]*; la creciente ola de mujeres que consuman ataques suicidas en el mundo, para *Cartografía shahida*, o la ascendente violencia hacia las mujeres en la Ciudad de México, para *Expuestas [registros públicos]*, proyecto en el que actualmente trabajo. Pero el desarrollo de cada obra –la «traducción» de la idea o el concepto inicial al terreno de la acción y el cuerpo– involucra un proceso distinto en cada caso, pautado por la propia temática y la perspectiva particular que elijo para abordarla.

A pesar de que siempre emprendo investigaciones previas sobre el tema por tratar, el modo de efectuarlas varía de un proyecto al otro. Para *Mientras dormíamos*, por ejemplo, realicé un extenso estudio *quasi* periodístico que me permitió conocer los textos, artículos y libros escritos sobre los cientos de mujeres asesinadas en esa localidad desde principios de los noventa, pero que también me llevó a descubrir cómo están escritos: el lenguaje y las posturas desde los cuales estos sucesos se han ido registrando en la historia. Como resultado, para la pieza final utilicé la transcripción literal, a modo de audio, de casos policíacos encontrados en la red como la guía principal de la obra. Sobre una plancha de morgue, el performance se centraba en reproducir en mi propio cuerpo –con guantes médicos sobre las manos y un plumón quirúrgico– cada uno de los golpes, cortadas y balazos que estas mujeres sufrieron, conforme una voz masculina los iba narrando en el audio compuesto por el artista sonoro Rogelio Sosa.

En cambio, para *Expuestas [registros públicos]* –proyecto centrado en la violencia a mujeres en la Ciudad de México en la actualidad–,

estoy entrevistando a mujeres albergadas en un refugio ciudadano, para conocer, en sus propias palabras y de primera mano, sus vivencias y experiencias. Aún no sé cómo emplearé estas entrevistas ni alcanzo todavía a imaginar cómo serán las obras finales, pero ya cuento con más de veinte testimonios de mujeres que he conocido y que han accedido a compartir sus historias conmigo.

Cada investigación conduce a un lugar distinto. Las lecturas sobre el fenómeno de las *shahidas* —el término que los musulmanes emplean para referirse a las mujeres «mártires» que cometen ataques suicidas— en el mundo, para nombrar como ejemplo otra pieza, me llevaron a concluir que no comparto las posturas con las cuales me encontré, ni a favor ni en contra, y que simplemente me parecía necesario apuntar lo que estaba ocurriendo. El performance consiste en asentar geográficamente los ataques suicidas realizados por mujeres registrados desde 1985 sobre un mapa de Medio Oriente y Asia, lugares en donde se han consumado. En la obra, un audio narra cada uno de los ataques mientras lijo los territorios agredidos con imágenes de cada una de las 24 mujeres responsables. Después, deposito los restos, polvo rojo, en una pequeña urna.

Antes de decidirme por una acción o una serie de acciones concretas, experimento con muchos posibles actos, secuencias, imágenes. Cuando finalmente llego a lo que podríamos llamar la acción «base» —a veces después de meses de trabajo—, comienzan los ensayos, la búsqueda de los movimientos precisos y del ritmo propio de la obra. Aquí entran en juego todo tipo de elementos: desde referencias e información que busco incluir por considerarlas importantes en términos conceptuales hasta hallazgos más intuitivos e incluso accidentales. Y, en ocasiones, no descubro el ritmo de un performance que imaginaba resuelto hasta su segunda o tercera presentación.

Considerando que todos los elementos que conforman un performance encierran información, ensayo minuciosamente cada movimiento y cada gesto. Algunas veces lo hago sola y otras, las que quizás me gustan más, frente a colegas y amigos. Detrás de cada performance hay un detallado trabajo con todos los elementos que lo integran; algunos ejemplos son la subversión de la mirada —un acto simple pero todavía

trasgresor viniendo de una mujer— o el uso de una gestualidad corporal particular. Este formato de trabajo sumamente estructurado me ha permitido desarrollar y explorar un mismo performance de distintas maneras: he encontrado que entre más sólida sea la estructura de una obra, más libre podrá ser mi improvisación al momento de presentarla en sitios y frente a públicos heterogéneos.

Pero no son sólo los ensayos y la estructura lo que va armando una pieza, sino, sobre todo, mis experiencias durante y después de sus presentaciones públicas. He cambiado aspectos sustanciales de ciertas obras tras descubrir, en una presentación particular, un elemento inadvertido o una secuencia que no funciona como esperaba. Permitirme trabajar así —modificando una misma pieza de una presentación a la siguiente— produce la sensación de que nunca está del todo terminada. Hasta que, en la que siempre es la última presentación de ese performance, no descubro nada nuevo y me encuentro repitiendo esquemáticamente lo que ya había hecho antes. Paradójicamente es entonces, cuando una obra ya está «acabada», que la dejo de presentar.

Mis experiencias realizando performances y los distintos niveles de interacción que se han establecido, en cada una de las presentaciones, con el público y el contexto, han sido tantas y tan distintas que resulta imposible describirlas. He presentado mi obra en espacios que van de la pequeña galería independiente a la enorme plaza pública, tanto en la Ciudad de México como en otras urbes. Me he enfrentado con espectadores muy receptivos y con otros francamente apáticos.

Aunque parten de preocupaciones similares, cada performance es distinto y entreteje sus propios senderos. Cada performance nuevo representa una apuesta porque, a pesar de los años de experiencia, implica regresar de vuelta a un punto de partida desconocido. Cada performance es una historia.

EL PROCESO DE CREACIÓN DE *¿DÓNDE ESTARÉ ESTA NOCHE?* DE TEATRO DE CIERTOS HABITANTES¹

Claudio Valdés Kuri

HACER ESTE ENSAYO sobre *¿Dónde estaré esta noche?* es una estupenda oportunidad para retomar un proceso creativo y personal que marcó la vida de todos los que participamos en él. Bien podría escribir toda una tesis de la cantidad de vicisitudes, procesos internos y descubrimientos que sucedieron durante los nueve meses que estuvimos ensayando, a los cuales debería sumar otros tantos de funciones en México y en el extranjero, ya que el público fue deliberadamente parte fundamental de la puesta en escena y por tanto participe de sus transformaciones.

El título de la obra está tomado de las últimas palabras dichas por Juana de Arco antes de morir en la hoguera; una frase que es una puerta a otro estado, la cual encierra en sí certezas y dudas.

Juana de Arco fue un personaje que me acompañó desde temprana edad y por años ocupó gran espacio en mi imaginación, sobre todo en estados de ensueño. Sin embargo, el impulso para el montaje vino de una comisión de Frie Leysen, directora del «Kunsten Festival des Arts de Bruselas».

Ante esta invitación tuve que cuestionarme qué tenía de actual en mí la figura de Juana de Arco, más allá de esa inevitable atracción por la historia de una adolescente, quien, confiando únicamente en sus convicciones, fue capaz de cambiar la historia de un país. Y fue esa

¹ De Maricarmen Gutiérrez y Claudio Valdés Kuri. Actuaron: María Teresa Dal Pero, Gibrán Galaviz, Carlos López, Miguel Ángel López, Fermín Martínez, Cristian Mercado, Ruy Olivares, Kaveh Parmas, Gerardo Taracena y Gastón Yanes. Escenografía: Claudio Valdés Kuri e Igor Lozada. Iluminación: Matías Gorlero. Vestuario: María Rosa Manzini. Estrenada en 2004. Fue una coproducción de: Coordinación Nacional de Teatro (INBA), Teatro UNAM, México en Escena (FONCA), Festival Internacional Cervantino, Wiener Festwochen (Austria), Haus der Kulturen der Welt (Alemania), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Festival del Desierto.

convicción la que nos hizo encontrar el eje del trabajo por realizar: la búsqueda de la voz interior.

No diría que elegí la voz interior como tema principal, sino que es la razón principal de mi búsqueda como ser humano, en la cual no distingo diferencias entre lo que podría denominarse mi quehacer teatral y mi vida personal.

De esta forma y en contraste con dos montajes anteriores, *Becket o el honor de Dios* y *De Monstruos y Prodigios*, en *la Historia de los Castrati*, no hubo intención de hacer ninguna reconstrucción histórica. Todo lo contrario, buscamos darle una intemporalidad jugando de igual manera con claros y diversos regionalismos que de alguna manera le daban un carácter universal. Tomamos como base estructural la selección de momentos de la vida de Juana de Arco que incluyó Bernard Shaw en su *Santa Juana*. De dicho dramaturgo me interesó principalmente la eficacia con la que expone este complicado conflicto medieval en seis escenas y un epílogo. Mas no me interesaron los cuestionamientos que plantea ni su brillante ironía política desarrollada al final de la obra. Otro pilar fue la bien documentada biografía *La Doncella de Orléans*, de Pamela Marcantel, la cual tomamos como nuestra fuente histórica principal para no perdernos en una infinitud de estudios sobre este tema. Utilizamos también el proceso real del juicio de Juana de Arco conservado en los tribunales de París.

Con base en los textos mencionados, le propuse a la terapeuta transpersonal, Maricarmen Gutiérrez, que realizáramos una versión propia de Juana de Arco. Maricarmen nunca antes había escrito para el teatro, pero me sentí atraído por su especial sensibilidad y vocación en la transmisión de conocimiento a través de la palabra, su vasta experiencia en el fenómeno de canalización mediática y su absoluto compromiso con los procesos evolutivos.

El texto fue desarrollado a manera de entregas cronológicas paralelas al trabajo de improvisación con los actores. El resultado fue un trayecto en seis escenas que va de lo exterior —histórico e informativo— a la confrontación interior personal. De esta manera Shaw está muy presente en las primeras tres escenas, para posteriormente dar paso a los parlamentos escritos por María Teresa Dal Pero tanto en su búsqueda

del personaje, como en la selección de secciones del proceso jurídico histórico, y finalmente en lo más confrontador y sutil, que fueron los textos «dictados» en procesos de canalización «solicitados» *ex profeso* para la obra.

Pretendiendo evitar que la energía se fugara en posiciones encontradas, determiné que la discusión no iría en torno a si las voces de Juana eran producto de su imaginación o si venían de alguna entidad sobrenatural, argumentando que, a fin de cuentas, lo que interesa es *lo que se dice* y no quién lo dice. Lo que no estaba en duda es que, provinieran de donde fuera, Juana tuvo confianza en lo que escuchaba y eso le bastó para emprender una lucha insólita. Mas mi empeño fue bastante inocente, ya que dichas posiciones encontradas salieron de todas partes y así, en el mismo grupo de actores, a manera de microcosmos de lo que se viviría con el público, se manifestó todo tipo de reacciones. Había quienes, sin preguntar, o basados en una confianza más allá de las palabras, no cuestionaban, y otros en los cuales había un gran rechazo a todos los temas metafísicos implicados en la problemática. Empezaríamos pues, a vivir cada quien nuestra propia pasión. Pero ahí radicaba el meollo del asunto: en lograr escuchar la voz interior propia en medio de las situaciones más inverosímiles, desde la muerte de un compañero actor en el proceso creativo, hasta los miedos de algunos de los coproductores por presentar algo que cuestionaba y arriesgaba en todos los sentidos: corporal, dramático, psicológico, religioso y político.

No sólo mi posición ante el tema fue inocente, creo que también lo fue el querer compartir y aplicar en los ensayos procesos basados en la terapia transpersonal, a la cual yo me hube entregado por años con enormes beneficios en mi crecimiento personal. Ahí descubrí que el teatro no es terapia, aun cuando tenga esta función, y que a nadie, ni con las mejores intenciones, se le puede empujar a echar un vistazo a su interior. Finalmente entendí que cada individuo es un misterio y que su evolución es una decisión personal.

El proceso fue muy complejo y ahora, a la distancia, lo aprecio como tremendamente enriquecedor. Sería larguísimo recapitular cómo hubo que enfrentar múltiples situaciones y duras luchas de egos para lograr

felizmente una temporada, así como giras nacionales e internacionales. Así que me enfocaré en describir el porqué del espacio elegido, los retos impuestos y las ideas tras cada escena.

Escena I

Los Huevos-Castillo de Vaucouleurs.

Esta primera escena mostraría el juego totalmente abierto al que estaríamos expuestos actores y público. Dos graderías confrontadas sobre el escenario. Al centro del escenario una mesa, dos sillas y un radio con una estación local de AM. Es el momento en que Juana logra entrevistarse con su señor feudal buscando conseguir su apoyo para ver al Delfín.

Luz de trabajo. Entre la entrada del público y el comienzo no habría cambio alguno. Más adelante, en las escenas posteriores, la iluminación iría enriqueciéndose, otorgando las atmósferas correspondientes a cada «locación» y, finalmente, sería reflejo del estado anímico del personaje principal.

La escena fue abordada de la manera más convencional, como si se tratase de un ensayo. De hecho, los actores, a diferencia de Juana, llevaban su ropa de diario, al igual que cualquier espectador.

Aquí el acento boliviano de la actriz —invitada del Teatro de los Andes— nos llevó a reflexionar sobre los regionalismos, y así decidimos colocar esta provincia francesa en el lugar históricamente más olvidado de nuestro país: la península yucateca. Le dimos cierta actualidad para dejar en claro que este drama podría ocurrir en cualquier otro tiempo o lugar.

Escena II

La Corte-El Encuentro.

Castillo del Delfín, en Chinon.

Bajo el supuesto de que no hay desperdicio alguno y todo es motivo de inspiración, la transición a esta escena era una típica y molesta llamada de celular a la mitad de la función. La reacción de la gente iba del enojo a la risa al darse cuenta de que en realidad era un actor-espectador quien recibía la llamada. Otros tantos actores-espectadores, salidos de entre

el público, ingresaban al escenario buscando borrar los límites entre lo actuado y lo real-fuera-de-escena. Así mismo, con la intención de completar el elenco, varias mujeres del público fungieron como damas de la corte y un hombre suplió al príncipe verdadero en su silla de ruedas, en la famosa escena en la que Juana fue capaz de reconocer al verdadero soberano escondido entre sus cortesanos.

Esta segunda escena tuvo de particular la elección de un joven hemipléjico en silla de ruedas (Ruy Olivares) para el personaje del príncipe. Sus impedimentos físicos funcionaron excelentemente como metáfora de un gobernante invalidado. Los actores lograron una agresiva coreografía en la cual se pasaban la silla de ruedas de un lado a otro, evidenciando la lucha por el poder y la situación de títere del príncipe. Esta falta de poder o la lucha por él, se hizo más interesante debido a que Ruy no lograba recordar sus textos ensayo tras ensayo, hasta que los actores desesperados le gritaban los textos, mismo recurso que quedó en la puesta en escena.

Vale la pena aquí hacer un paréntesis. Entre los retos del proyecto estaba el mejoramiento de Ruy. No se logró que caminara como todos hubiésemos querido, pero sí tuvo avances muy significativos, creando un personaje absolutamente redondo y convincente —mucho más allá del efectismo— y logrando una emisión vocal notoriamente clara, en comparación al principio, cuando prácticamente no se le entendía nada. Fue tan fuerte aquel problema que mucha gente lo tomó por retrasado mental, sin darse el tiempo para entenderlo y entrar en contacto con un ser sabio y excepcional capaz de percibir el paulatino crecimiento de las flores.

Escena III

El Sitio de Orléans.

Orillas del río Loira. Orléans.

Esta primera subdivisión de la escena se situó en una de las gradearias, dándole al escenario calidad de río divisorio de los dos bandos, enfatizado por rasantes luces color azul. Esta escena planteó dificultades a dos actores que se conocían como hermanos, y se encontraban incómodos ante una situación en la que el *mujeriego Bastardo de Orléans*

(Cristian Mercado, del Teatro de los Andes) tenía que procurar seducir a Juana. Ante tal reto, el actor que tenía que ejercer la parte seductora ofrecía, ensayo tras ensayo, soluciones distintas. Estas continuas sugerencias de Cristian —en aquella y otras partes de la obra— insistiendo particularmente en proponer un discurso político, fueron en ocasiones muy creativas y eficaces, pero en otros momentos resultaron un reto para mí, acostumbrado a trabajar con un grupo de actores mexicanos que suelen probar antes de cuestionar. Así, los dos invitados del Teatro de los Andes fungieron como eficaces jueces internos del proceso, cuestionándolo todo, lo cual me llevó a hacer correcciones muy prudentes, pero obligándome también a defender ciertas decisiones, sobre todo aquellas venidas de la intuición... de la voz interna.

El Reclutamiento-La Batalla. Orléans.

Con la misma intención de hacer partícipe al espectador y completar nuestro elenco, el actor que interpretaba al capitán *La Hire* —Miguel Ángel López— lograba notablemente, noche tras noche, con una mezcla de firmeza y seducción, conformar un ejército compuesto por actores y espectadores, mismos que a sus órdenes se desnudaban para revisión. En medio de semejante batallón, Juana-María Teresa expresaba sus dudas actriz-personaje y finalizaba con este hermoso texto: «Me obsesiona la certeza. La certeza es esencialmente poderosa y contagiosa. Se posee la verdadera fuerza en tanto se posee la verdadera confianza. Fielmente asistida, firmemente acompañada, tu paso marca huella, tu voz reproduce eco, alberga en tu corazón entonces tan sólo dos herramientas, certeza y fuerza, que todo será dispuesto». Pasaba entonces a preguntar al batallón en qué posición querían jugar, teniendo que elegir ser «franceses» o «ingleses». En este punto el texto se encaminó a la intención principal de la obra: una invitación a escuchar nuestra voz interior, a asumir nuestro guerrero y traspasar nuestros límites, venciendo al único enemigo verdadero: nosotros mismos.

La escena se solucionó inicialmente con una confrontación musical de instrumentos de batalla elegidos por su cualidad para mover energía y producir vibraciones que se sienten en el cuerpo. Cuatro largos *cornos* suizos, con sus sonidos bajos y profundos, se enfrentaban a penetran-

tes gaitas que entonaban diversos himnos nacionales, apropiándose uno y otro bando el favor de Dios, en un vaivén de nacionalidades y épocas que debían de recordar una y todas las batallas.

El asalto a Orléans se solucionó con dos largas escaleras metálicas con las cuales los «franceses» debían cruzar al otro lado, semejando el asalto a las murallas de Orléans. Hubo una deliberada intención de involucrar al público en la violencia, y la batalla se realizó entre los pasillos. Así mismo, era evidente que la integridad física de cada actor dependía de sus compañeros. Este elemento de peligrosidad ha acompañado a casi todos mis montajes, obligando al grupo a una exigente preparación física y a una total concentración y cuidado grupal. La exploración para descubrir el uso de las escaleras fue largo, y durante el proceso vivimos momentos de pánico en los cuales algunos actores se quedaron paralizados a varios metros de altura. Reconocí entonces la utilidad de los años invertidos en mi preparación como terapeuta transpersonal para ayudar a los involucrados a salir del trance. Esta situación fue revivida durante el desarrollo de la representación, produciendo un rompimiento de la acción que creaba confusión entre el público, buscando hacerle ver que el peligro era real.

La partitura de la obra contemplaba desde el principio una ascendente violencia, hasta llegar a un clímax en el cual Juana, teniendo en su regazo a un joven contrincante moribundo, daba un paso importante en la expansión de su conciencia, gritando desesperadamente: «Basta, Dios no está de parte de nadie».

Escena IV

La Coronación.

Catedral de Reims.

A manera de interludio aparecía esta escena, previa al movimiento interior que vendría durante el juicio y pasión de Juana. Fue un gran momento de exaltación y opulencia, con la aparición súbita de enormes vitrales a espaldas de cada una de la graderías, que contenía al público dentro de una catedral gótica. Los actores en el escenario entonaban el *Kyrie*, de la misa *L'homme armé*, de Guillaume Dufay, mientras el Delfín, sostenido por Juana, era coronado rey de Francia.

Esta escena muy breve y sin texto, fue el gesto más costoso y complicado de la producción. Sin embargo, Igor Lozada, productor y coescenógrafo, y yo, nunca dudamos en hacerlo. Esta escenografía era parte de una exploración y reflexión que hemos venido haciendo sobre el espacio escénico, la cual hemos acuñado con el término «austeridad barroca». Y así como en otras ocasiones situamos el hecho teatral en un lugar real –como lo hicimos con *Becket*, presentado en el ex Convento del Carmen–, ahora el reto era llevar el lugar al foro teatral.

Escena v

La caída.

Esta fue una corta transición que se resolvió a través de una narración por uno de los actores, mientras los demás creaban imágenes y preparaban el escenario para el juzgado. Esta escena terminaba con una provocadora frase en inglés, alusiva a la captura de Sadam Hussein, haciendo claro el hecho de que el «malo» cambia según la posición desde la cual se le vea (basta sólo leer *Enrique VI* para tener la visión de los ingleses sobre la santa libertadora francesa, a quien Shakespeare describe como bruja y ramera).

Escena vi

El Juicio-La Pasión.

Sala del juzgado, plaza pública. Ruán.

Aquí la partitura daría un vuelco hacia zonas densas, con poco movimiento externo, enorme tensión psicológica, y finalmente liberación. Fue esta escena la que determinó la configuración del espacio con dos graderías confrontadas, con la intención de reproducir un tribunal medieval e incluir inevitablemente a los espectadores como asistentes activos en el juicio. Los actores, alternando entre jueces y asesores, estaban sentados en las butacas, e ingresaban al escenario cuando tomaban el papel de fiscales. Juana y Couchon (Kaveh Parmas), a uno y otro extremo, permanecían en el escenario.

Como ya comenté, esta escena emanó en gran parte, directamente de los documentos históricos. A su vez fue subdividida en cuatro momentos sintéticos elegidos a lo del largo proceso jurídico, con interludios

en los cuales los actores cambiaban de posiciones y creaban imágenes sin texto que eran acompañadas por las «voces de Juana», a través del sonido de una harmónica de cristal tocada por ella misma. Muy difícil se tornó la selección de los pasajes del juicio, entre tantas respuestas sorprendentes de Juana a sus jueces y torturadores, siempre llenas de una sabiduría sencilla, y por tanto enorme y certera.

Hubo otra fuerte influencia: la película muda *La pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer. En especial, este filme fue útil como propiciador de una estética y atmósfera y, sin duda, como trabajo actoral. Quienes han visto esta obra maestra no pueden olvidar la fuerza interpretativa de María Falconetti, la cual trasciende las palabras y el mismo formato, y logra conectarse con el personaje hasta consecuencias insospechadas (que literalmente la llevaron a la locura).

Durante los períodos de ensayo no permito que los actores vean ninguna película u obra donde aparezcan sus personajes, para evitar creaciones mentales concluidas. En este caso rompí la regla para que observaran por una sola vez la obra de Dreyer.

Tanto para esta escena en particular, como para la batalla y todos los momentos «no convencionales» de la obra, contamos con la ayuda del bailarín y maestro de danza butoh: Diego Piñón. La asesoría de Diego sería la pieza clave del tono y movimiento internos. Las encerronas llevadas a cabo en Tlalpujahua, Michoacán, lejos de buscar una resolución coreográfica, propiciaron una revisión y conducción energética, partiendo del cuestionamiento profundo de las intenciones que nos llevaron a ese punto, hasta el saneamiento grupal por la muerte de nuestro compañero Gustavo Muñoz, a quien se le dedicó el montaje.

Las conclusiones y experiencia fueron enormes en todos los sentidos. Valoro en especial la confianza de un grupo de actores que, sin ninguna paga, sostuvieron, acompañaron y se entregaron con valentía a un proceso inesperado. Me siguen sorprendiendo las capacidades de María Teresa Dal Pero, que, sin tener que llegar a la locura y aun con una visión tan distinta a la Juana del director, haya logrado tender un arco que iba desde una adolescente llena de vida a una mujer que enfrenta la muerte con una veracidad profundamente notable y conmovedora.

Las reacciones del público fueron de todo tipo, teniendo damas de la corte y soldados desnudos de diversos países e idiosincrasias. Contamos con una gran mayoría de espectadores que se permitieron percibir las intenciones de la obra y respondieron entusiastamente. A otros no les funcionó el discurso o les dio miedo o flojera y nos atacaron ferozmente, desahuciándome. Todo ello representa síntomas de algo vivo, y algo sano dentro del arte: *intenciones* honestas, *riesgo* verdadero y *búsqueda* constante del *cambio* en forma y contenidos.

Ahora que termino esta recapitulación me tomo la libertad de escribir las notas del programa de mano, las cuales contienen las intenciones de la obra y la búsqueda que apenas comienza:

Aun ahí donde no miras, donde no escuchas,

aun ahí donde no detienes tu marcha...

Ahí resonará la trompeta y con ello resonará el llamado.

Y tu corazón habrá de seguirlo pues no es más que el sonido de tu propia voz.

La batalla interna es una contienda ganada de antemano,

Lo único que resta es librarla.

Tu voz interior la única por escuchar... ¿acaso puede haber otra?

¿Morir en su defensa?

¿Vivir escuchando tu propia voz o sobrevivir parafraseando a otros?

¿Vivir o sobrevivir? esa es TU decisión.

Coloca en lo siguiente toda tu atención y toda tu intención:

NADA de lo que temes existe en realidad...

¿Puedes entonces confiar?

LOS DESAFÍOS DE JUANA:
UNA EXPERIENCIA CON CIERTOS HABITANTES, EN MÉXICO¹

María Teresa Dal Pero

Sobre el proceso de trabajo de investigación

CREO QUE JUANA DE ARCO reúne muchas facetas diferentes. Algunas están en aparente contradicción. Una mezcla de fragilidad y fuerza, de inocencia y seguridad, de humildad y soberbia, de sabiduría y testarudez, de rebeldía y aceptación, en fin una santa-guerrera!

Todo está aparentemente en su contra: demasiado joven, mujer en un mundo machista, ignorante, pobre y visionaria... pero aún así ¡logra lo impensable!

Con el grupo nos preguntamos: ¿quién sería hoy en día Juana? Y también buscamos imaginar qué hazaña en nuestra época contemporánea sería comparable con la de ella en aquel entonces. (¿Una joven campesina de Chiapas, una chiquilla de un suburbio en la Ciudad de México pidiendo hablar con el presidente de su país o de los Estados Unidos? ¡Pidiendo algo imposible! ¿Que cesen las guerras en turno, que condonen las deudas externas de los países pobres?)

También discutimos y nos preguntamos sobre los temas del fanatismo religioso y del nacionalismo, y las eventuales diferencias entre luchar por los propios ideales y ser terroristas estando convencidos de que Dios nos apoya y nos demanda esa lucha: ¿qué lucha armada es admisible, justificable y cuál no?

Estas reflexiones nos permitieron hacernos una idea de la ambigüedad que estaba implícita en la figura de Juana, así como de la fuerza de convencimiento y del carisma que debió haber tenido esa muchacha. Aunque seguramente en aquel entonces, para que ella lograra realizar

¹ La autora hace referencia al proceso escénico de *¿Dónde estará esta noche?*, realizado con Teatro de Ciertos Habitantes bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri, en la Ciudad de México, 2004. [N. de la comp.].

su propósito, fue determinante el contexto político y social que la convirtió primero en una figura «conveniente», «aprovechable», y luego también la convirtió en la víctima perfecta... una mártir, y por lo tanto igualmente utilizable.

Le pregunté a una amiga qué sentido tendría hacer Juana de Arco hoy en día; me contestó que tenía mucho sentido —sin tomar en cuenta la época, la política o la religión—, pues Juana de Arco «simplemente representa a alguien que defiende su voz interior frente a un mundo que no le cree».

Es tentador identificarse con esta heroína, si no fuera por ese final que nos inquieta... ¿por qué, si está en lo justo, todos la abandonan, desde su gente hasta su Dios? ¿Por qué un final tan trágico y atroz? ¿no hay redención entonces? En esto también, creo yo, reside la complejidad y la preciosidad de la historia.

En fin, concluimos que el personaje, aunque joven, inexperto e inseguro está sostenido por una fe y determinación arrasadora que no dejan alternativas ni a sí misma ni a los demás. De manera que los otros temas: machismo, heroísmo, fanatismo, pasaron poco a poco a segundo plano, quedaron implícitos y cada vez más se disolvieron en el fondo...

Además, Claudio Valdés Kuri, el director, quería apostarle a una Juana realmente conectada con lo divino, o cuando menos con lo divino que tenemos dentro; era la parte mística de la historia. Había entonces que trabajar sobre algo más sutil e impalpable: ser religioso, ser *medium*, ser creyente, tener fe, poder de persuasión y todo esto sin la «ayuda» de músicas, ni de luces, ni de imágenes, ya que no era lo que escénicamente se buscaba.

En un momento sentí que me enredaba entre las muchas facetas del personaje y el sistema de trabajo de Claudio, absolutamente diferente del que yo estaba acostumbrada. No sabía qué camino tomar y cómo abordar el trabajo... Normalmente tengo una imagen guía, algo así como una visión desde donde surgen mis personajes o un detalle a través del cual se me revela el personaje mismo (puede ser el texto, la voz o un objeto del personaje que me ayuda a completar el cuadro del mismo). Pero esta vez el personaje se me desdibujaba, como si

sólo existiera la necesidad del director y no la mía. Nadie habitaba mi imaginación o mi cuerpo, Juana estaba lejos de mí (¿o demasiado cerca como para poder devolverla al escenario?).

Entonces me fuí a lo básico y me hice una pregunta simple: ¿qué tengo que hacer concretamente escena tras escena? ¿cuál es el objetivo por lograr? Y así, fragmento por fragmento, traté de enfrentar lo que correspondía. Sólo durante el transcurso de la obra, y casi llegando al final, sentí que comenzó a existir «mi Juana»: en ese recorrido «humano», emocional (el del personaje, el de ella) y en el recorrido práctico, técnico, concreto (el mío, el de la actriz).

En los otros procesos de trabajo, en las otras obras que encaré, creo que la mayoría de mis personajes «existen» desde que aparecen en escena (más allá del desarrollo real que puedan llegar a tener a lo largo de la obra) porque de algún modo los veo, tienen cuerpo, existen para mí. En cambio, esta vez el personaje se fue armando y dibujando sólo y exclusivamente durante el transcurso del espectáculo, en el desarrollo de la historia que se muestra. Mi Juana no tiene autonomía, no existe fuera del contexto de la obra. Siento que he hecho personajes que podrían andar solitos por la calle, que son autónomos, independientes de la obra para la cual nacieron, mientras que otros no, están limitados y ligados a la escena.

Pero más allá de esto, como siempre, el personaje terminó de tomar cuerpo y color gracias también a la acumulación de las representaciones y a la interrelación con el público y con los demás compañeros de trabajo, con los demás personajes. Como ocurre en todas las obras, el «hacer» noche tras noche, frente y para el público, confiere a los personajes un «significado y una consistencia» nueva. El personaje, así como la obra misma, se van transformando y definiendo sutilmente, tomando matices e inflexiones que no podrían determinarse previamente. De repente tienes entre las manos un producto alquímico, fruto de la mezcla de una larga investigación previa al montaje, y de las «interferencias» y devoluciones provocadas al mostrarlo, al hacerlo, al vivirlo. Sin contar que en esta obra la relación con el público es una parte fundamental del trabajo, los actores se mezclan entre el público y los espectadores están invitados al escenario o son interpelados directamente.

Sobre el trabajo musical

Algunos de mis compañeros tuvieron que aprender a tocar los cornos suizos. Yo me fasciné por completo con el instrumento: tanto por el objeto como por su sonoridad; así que cada vez que ellos ensayaban yo aprovechaba para hacer unas improvisaciones vocales. Las vibraciones y los armónicos de los cornos eran irresistibles y yo buscaba con la voz acercarme al sonido que ellos emitían, investigando también cómo hacer para diferenciarme del mismo. Era una especie de navegación sonora que me divertía y absorbía muchísimo; hubiese podido quedarme horas entre los armónicos y las vibraciones.

Luego Claudio nos pidió estudiar la estructura musical de una composición contemporánea para cornos, acordeón y voz. Trabajamos mucho tratando de reproducir esa pieza que tenía una exigencia técnica muy alta. Tras este entrenamiento Claudio nos pidió volver a trabajar libremente, y así empezamos a improvisar, seleccionar y repetir hasta armar la pieza que ahora usamos en la obra. Como ocurre a menudo, por la misma exigencia de la obra no se pudo conservar todo lo que habíamos logrado.

La pieza musical iba a utilizarse en el momento previo a la batalla, de modo que busqué diferentes situaciones emocionales que pudieran expresarse sólo a través de la voz, aprovechando diferentes intensidades de volumen y energía vocal, resonadores y timbres. No quería hacer algo descriptivo, pero de alguna manera yo tenía que expresar todo aquello con mi voz. Yo tenía que saber por dónde transitaba y dejar que los demás pudieran percibirlo intuitivamente, sin racionalizarlo, aunque en su génesis fue algo absolutamente inconsciente. Sólo después pude ir «traduciendo» lo que había improvisado y definirlo y trabajarlo más.

Entonces, Juana debía partir de su íntima inseguridad y de su miedo, luego convocar las fuerzas de los soldados y la de su consejo (sus voces), debía saber que estaba a punto de enfrentar la guerra con sus horrores (infligir dolor y asumirlo), después demostrar la fuerza, la convicción y la determinación. Y por último, la rabia por no poder evitar lo que no hubiera querido hacer.

La armónica de cristal

Claudio fue muy misterioso con el instrumento de Juana, nunca me quiso decir cuál era, hasta que un día me convocó a su oficina, me vendaron los ojos y me lavaron las manos minuciosamente, antes de posarlas sobre... algo que sabía debía ser el instrumento, pero que no lograba adivinar. No entendía siquiera de qué material era, menos lo pude hacer sonar, hasta que escuché unas vibraciones rarísimas que el mismo Claudio estaba produciendo, y admito que me escalofrié. Ya sin venda pude contemplar aquel objeto tan raro: una armónica de cristal. Un instrumento antiguo, censurado, olvidado; un instrumento delicado, caprichoso, *meteopático*, ciclotímico, exigente en cuanto a la limpieza, (las grasitas y suciedades de las manos afectan muchísimo la calidad del sonido.) Y fascinante. Claudio me pidió componer algo para el espectáculo.

En la obra, la armónica de cristal sólo aparece al final, durante el proceso que se le hace a Juana, y representa sus voces (y su capacidad o incapacidad para oírlas). Así que luego de lavarme las manos con el cuidado de un cirujano, empecé a experimentar. Los armónicos y las vibraciones del instrumento son tan próximos a los de la voz humana que a menudo no se distinguía cuándo la nota que se escuchaba era de mi voz y cuándo era del instrumento. La armónica de cristal es muy delicada y penetrante, y tuvo un destino muy especial: Mozart compuso para ella y luego Mesner la usó para los primeros intentos de terapias alternativas e hipnosis, y por el escándalo suscitado fue prohibido su uso. Creo que fue el perfecto instrumento para Juana, un gran acierto de Claudio.

Sobre las escaleras

Uno de los primeros desafíos y entrenamientos propuestos por el director fue el trabajo con unas escaleras muy altas; Claudio ya sabía que las quería utilizar para representar la escena del asalto a Orleans. Antes que nada, el problema fue familiarizarse con ellas, cómo subirlas y bajarlas, cómo moverlas y sostenerlas, enfrentarnos al miedo, a la altura, y quienes no lo teníamos nos enfrentábamos al miedo de los demás, ¡cosa nada fácil de sobrellevar! Siempre me sentí muy segura

entre mis compañeros, que sabían cómo cuidarme y tenían la fuerza para hacerlo, aunque creo que nunca ensayamos con las condiciones de seguridad realmente necesarias. Uno de los compañeros, que de hecho es trapecista, me enseñó algunas presas y figuras de trapecio y luego buscamos cómo trasladarlas y ajustarlas a la escalera. En fin, armé una secuencia que podía realizar con cierta armonía y seguridad y la volví a modificar mínimamente cuando tuve que agregar el texto que había escrito sobre la caída de Juana. (Ella es herida en la batalla y cae.) Pensaba decir ese texto sin ninguna acción, sólo utilizando un ritmo, pero Claudio me pidió decir ese texto justo en el momento de la caída de la escalera.

Respecto al personaje

Como ya dije, «mi» Juana se fue armando tramo por tramo y la percibo como un *collage*. Lo que puedo agregar es que en ningún momento pensé en la heroína, de otro modo no la hubiese podido encarnar. Tenía que bajarla del pedestal, bajarla al cotidiano, darle una carne. En cada momento tenía en cuenta su joven edad, que sólo podía evocar con ciertas actitudes físicas y vocales, buscando no exagerar, por supuesto. Nada más era una forma de percibirme a mí misma. Tenía que sentirme de esa manera específica para despojarme de unos veinte años, sin fingir ser más joven de lo que soy. Todo el tiempo tenía en cuenta su timidez y su determinación. Siempre pensaba que, si ella, a pesar de sus dudas, había tenido fe y confianza en su consejo y en su voz interior, yo por lo menos tenía que tener fe y confianza en el contexto escénico, en los compañeros, en Claudio como director y en mis años de experiencia en el teatro. Dejar fluir lo que había, lo que tenía y lo que sucedía, también a pesar mío. La vida enseña que la gente puede hacer cosas impensables y no hay un *ficis du rol* para las grandes empresas, así que ella podía seguir siendo joven, tímida, entusiasta, y transformarse sólo cuando fuera necesario y en momentos extremos. Entonces buscaba moverme entre opuestos: la timidez y la audacia, la insistencia y la inocencia, la fe y el miedo, la fuerza y la fragilidad.

La parte final, el momento del proceso y el momento en que logra asumir no sólo su destino, sino todo el valor del camino recorrido

hasta ahí fue sin duda la parte más atractiva y más difícil de realizar. Las pruebas físicas y morales que tuvo que sostener en su último año de vida, la aceptación, la «rendición» y la compasión que la invaden son temas mayores, muy difícilmente caben en nuestras vidas. Sé que no estuve a la altura, pero «contagiada» por Juana nada más aceptaba sin enojo que iba a transitar por ese momento final como mejor podía, simplemente sin lograrlo, confiando nomás. Como actriz sabía que si bien la técnica es mi inseparable compañera, tenía que entrar en juego, siempre, la parte más emocional y «esotérica» del trabajo, sin olvidar nunca que ese momento, mientras trabajo, no deja de ser parte de mi vida.

El tema del personaje propuesto por Claudio me cuestionaba mucho a nivel personal: «¡La voz interior!» En *Frágil*, una obra que hago con el Teatro de los Andes, hay un personaje (Lucía) que dice: «mi corazón tiene una voz débil que no se deja escuchar»... Yo continuaba entonces la búsqueda de aquella vocecita para que se dejara escuchar, para que le prestáramos atención... La propuesta para nosotros actores y para el público terminó siendo muy sutil y, creo, muy difícil. ¿Quién de nosotros logra diferenciar, entre tanto ruido interior, su verdadera voz interna, su profunda necesidad? ¿Y quién, además, logra atenderla y ser consecuente con ella? La confianza, la determinación arrasadora de Juana se volvieron el núcleo del trabajo y una gran apuesta para nuestras mismas vidas.

En un momento pensé que tal vez habíamos sacrificado la parte de más actualidad política y dramática: nacionalismo, fanatismo, terrorismo *versus* guerras «oficiales», para abordar y proponer una reflexión más íntima, menos entendible, más inconsistente. Pero reflexionando ahora, creo que es siempre actual y político empezar por entendernos, revisarnos y revolucionarnos a nosotros mismos... y tal vez así logremos también los otros objetivos. ¿Qué significado puede otorgar y refrescar en nuestras vidas el «significado» de un gran destino?

DETRÁS DE LA MÁSCARA.
DEMOSTRACIÓN TEATRAL SOBRE EL USO DE LA MÁSCARA

Débora Correa

«NUESTRA PREOCUPACIÓN POR indagar sobre los orígenes del teatro nos ha llevado a adentrarnos en el mundo mágico y secreto de la máscara. La máscara para Yuyachkani es parte de su reflexión y proceso de creación, pues encuentra viva en ella la noción ancestral de identidad, que es uno de los elementos a partir de los cuales elabora su propuesta, dirigiendo sus aportes hacia una dramaturgia nacional.

»Débora Correa es una actriz del Grupo Cultural Yuyachkani, con veintiocho años de experiencia que le han permitido —al igual que a sus otros compañeros de trabajo— desarrollarse colectivamente en diferentes principios de investigación del arte teatral y de la cultura popular. En su caso ha sido mayor el acercamiento a las danzas tradicionales y personajes enmascarados del Perú, y su tratamiento o transformación hacia el espectáculo teatral. En esta Demostración ella comparte la historia que cada máscara le revela en su trabajo como actriz y los caminos de los que se vale para darles vida a través de su cuerpo, para ponerles una voz y un vestido.

»Débora nos presenta una Demostración Espectacular de carácter pedagógico, llamada *Detrás de la máscara*, en donde muestra el proceso interno de un producto artístico desde sus momentos iniciales hasta que se logra un resultado. Es una labor realizada en conjunto con su director Miguel Rubio, reconociendo dos vertientes: la que viene de diversas tradiciones teatrales de Europa y Asia, y la propia de tradiciones nativas sobre el uso de la máscara en la teatralidad popular peruana, encontrada en las fiestas en las que hemos participado prácticamente desde los inicios del grupo».*

* Presentación de Miguel Rubio al trabajo de Débora Correa, del Grupo Yuyachkani.

Cuando hablamos en la vida diaria con la cara descubierta, muchas veces, la palabra dice una cosa y los ojos, otra; esa mentira es imposible con la máscara. Si uno no está verdadero por dentro, la máscara lo rechaza; se trata entonces de buscar el registro de un lenguaje esencialmente teatral que no tiene nada que ver con la cotidianidad, se trata de encontrar una correspondencia del cuerpo, la voz y el movimiento al buscar la proyección de la silueta de la máscara con la silueta del propio cuerpo del actor.

JEAN MARIE BINOCHÉ¹

El entrenamiento corporal previo al uso de la máscara

Durante veintiocho años de trabajo en Yuyachkani he conocido diversas formas de entrenamiento corporal: gimnasia, acrobacia, danzas tradicionales, taichi, artes marciales, danza moderna y otras disciplinas corporales. Luego de un largo recorrido, me quedo con los principios básicos de estas disciplinas que me ayudaron a buscar mi presencia escénica. Para indagar esta presencia me es necesario reconocer una energía diferente a la energía cotidiana; entonces qué hago: comienzo por reconocer mi columna vertebral que es el eje que articula mi cuerpo, despierto mi columna con ejercicios y movimientos ondulares hacia atrás, hacia adelante, hacia los costados, hacia abajo y arriba y la pongo en atención para encontrar nuevos movimientos. Luego de hacer consciente el uso de mi columna vertebral, trabajo un triángulo imaginario conformado por mi cabeza, mis hombros y mis brazos; ya que la máscara se ubicará sobre mi rostro, muevo conscientemente este triángulo con el objetivo de darle vida a la máscara, componiendo movimientos complementarios con mi cuello, cabeza, hombros, brazos, manos y dedos.

¹ Durante 1983, Jean Marie Binoche, director y maestro especializado en el arte de la máscara, impartió un extenso taller al Grupo Yuyachkani, en Lima. Todas las citas pertenecen a Binoche, y fueron registradas por Débora Correa durante el referido taller.

He entrenado mi columna y mi triángulo imaginario, ahora toca completar mi entrenamiento con el resto de mi cuerpo. Para esto me desplazo por el espacio utilizando diversos niveles, velocidades y direcciones, pasando de una energía cotidiana a una extracotidiana, trabajando con las nociones de peso, equilibrio y oposición a partir de pasos de diversas danzas tradicionales, para de esta manera componer una presencia con principios del entrenamiento dramático.

¿Qué es lo primero que hago cuando me decido a trabajar con una máscara? La miro, la toco, me hago una serie de preguntas: ¿quién es?, ¿qué quiere?, ¿qué hace?, ¿cómo es?, ¿qué me quiere decir? Aquí mi labor va a ser darle vida a esta máscara, voy a realizar un intercambio con ella, le voy a prestar mi cuerpo para que ella encuentre su propio cuerpo, y ella me va a prestar su rostro para que yo pueda descubrir otras posibilidades de mi cuerpo, desconocidas por mí en el uso cotidiano.

A propósito de esto dice Jean Marie Binoche, un extraordinario maestro de la máscara: «La máscara nos ayuda a descubrir nuestro cuerpo dormido, sus múltiples posibilidades expresivas, a romper con la cotidianidad y la rutina, lo cual, aparte de ser un importante aporte para la técnica actoral, es un elemento cuestionador y renovador de la vida misma».

Aquí me va a servir todo el entrenamiento corporal previo que he realizado, lo voy a aplicar a lo que la máscara requiera.

Cada máscara me ha planteado una serie de interrogantes diferentes; ahora voy a mostrar la manera en que he enfrentado estas preguntas, con algunos ejemplos de máscaras y personajes de diversas obras que he trabajado con mi grupo.

Personajes enmascarados

1. Caporal: personaje de *Contrael viento*.²

Fuente de entrenamiento: este personaje lo he entrenado a partir de dos disciplinas de las que me alimento: la danza tradicional y las artes marciales.

² Creación colectiva del Grupo Yuyachkani, dirigida por Miguel Rubio, estrenada en 1989.

Danza tradicional: el Caporal pertenece a la Diablada puneña, danza que se baila en honor de la Virgen de La Candelaria en el mes de febrero en la ciudad de Puno, altiplano del Perú. Esta danza se origina en la época de la colonia, en el pueblo de July, con representaciones teatrales promovidas por los jesuitas, cuyos argumentos eran: la lucha de Dios (el bien) contra los siete pecados capitales (el mal). Con el tiempo pasó a ser una costumbre de los obreros mineros de Layqakota y Azoguini, quienes bailaban para purificarse del mal en honor a la Santísima Virgen de La Candelaria, festividad que se inicia el dos de febrero de cada año. Fue así como una danza de indígenas mineros pasó a ser una danza de ricos comerciantes que bailaban con lujosos conjuntos de cincuenta y hasta cien hombres.

Para indagar sobre estos personajes tuve que viajar, y conocerlos de cerca. Como parte del trabajo de investigación y recopilación que hacemos en nuestro grupo, viajé en tres oportunidades a observar esta fiesta y a conocer en especial esta danza que tiene diversos personajes. De esta manera conocí el origen y la historia de esta danza, su coreografía, su vestuario y su confección, lo cual me ayudó a crear el personaje, trasladándolo de la danza al teatro.

Artes marciales: con este personaje exploro el cambio de energía vigorosa a energía sutil, para esto me apoyo en el entrenamiento con las artes marciales. Dentro de la técnica del kung-fu existen los cortes o bloqueos con los brazos, los que me ayudaron a encontrar la energía vigorosa que necesitaba.

El personaje: se trata de un anciano decrepito, jefe de una tríada de poder. En la obra aparece enfermo, sufre de convulsiones, quiere bailar pero está imposibilitado y tiene que permanecer en quietud, pero es una quietud que contiene energía. Entonces, aquí mi problema era cómo detener las acciones de este personaje y el control de su energía para que, cuando estuviera quieto, no pareciera como muerto; para esto me sirvió la indagación en la energía de las artes marciales.

Durante la acción del Caporal en *Contraelviento* hay una escena donde baila vigorosamente y tiene que detener la acción de los otros dos personajes que componen la tríada (Arcángel y China Diabla). Para resolver esta necesidad uso un corte de artes marciales, el cual

me permite guardar la tensión en el antebrazo relajando manos y dedos; luego bajo los brazos, relajo los antebrazos y tenso las manos; después inclino mi columna para nuevamente empezar a caminar como un viejo decrepito. En esta acción utilicé las manos, los brazos, las piernas y los pies para hacer que la energía entrara y saliera. De todas las máscaras que uso es la del Caporal la que más me ha planteado variaciones en el uso de la energía. Tengo que tomar en cuenta que el Caporal es una máscara entera y la máscara entera llena un plano distinto, va a un plano lírico, rechaza la anécdota graciosa, intenta bailar su sentimiento, no habla.

Con esta máscara he trabajado particularmente la mirada, ya que los ojos condensan la energía de expresión. En este caso mi rostro siempre tiene que estar en una postura media, sin cambios violentos, para que la energía no se disperse.

2. Machutusuq: personaje de *Contraelviento*

Fuentes de entrenamiento: la danza tradicional y el uso de la voz.

Danza tradicional: este personaje pertenece a la Danza de los Machutusuq o Danza de viejos de naturaleza satírica, que se baila también en el departamento de Puno. Se dice que esta danza es la burla que hacían los campesinos a las viejas autoridades españolas.

Al tratarse de un personaje que integra una danza tradicional me planteé su aprendizaje a través de movimientos y acciones con los cuales trabajamos la máscara, para tratar de encontrarle vida dentro del escenario, que es diferente a la vida que tiene en el contexto de una fiesta tradicional o en una coreografía de danza.

Trabajo de voz: este personaje emite sonidos cuando baila pero no tiene voz. Aquí mi tarea fue darle voz a partir de su condición de anciano, de su acento español y de la autoridad que representaba: un juez. Pero no era una voz natural, sino una voz en falsete, como la que suelen tener otros personajes similares.

Basándome en la estructura corporal del personaje de la danza y en la voz que fui encontrando, trabajé una manera de caminar y de emitir la voz relacionada con el personaje que estaba creando: un juez implacable.

3. Bocón: personaje de la obra *Encuentro de zorros*³

Fuentes: el trabajo actoral mismo, la iconografía de la cultura mochica y la narración de José María Arguedas «El sueño del pongo».

Presencia actoral: la máscara antes que nada es una Presencia que plantea a la persona que la usa el desarrollo de un cuerpo diferente. La noción de presencia es fundamental para mi trabajo como actriz. Trabajar la presencia es trabajar el Estar en el espacio, y la máscara me ayuda a encontrarlo.

A través de la máscara y las acciones que hago en el espacio me encuentro con los principios de mi trabajo de entrenamiento físico de actriz, aplicándolos a la nueva identidad y a la situación concreta de representación que me propone la máscara.

Cultura mochica: cultura precolombina que tuvo lugar en la costa septentrional del Perú durante los siete primeros siglos que abarcan la era cristiana, y que recibe el nombre de uno de los valles más importantes donde se desarrolló (Moche).

Los mochicas fueron grandes artistas y realizadores de una hermosa cerámica, la cual ha sido dividida en cinco fases, desde la mochica I hasta la mochica V. Tanto su decoración pictórica como escultórica han permitido conocer con bastante precisión la vida y el pensamiento de aquellas gentes. En ellas encontramos personajes, templos, viviendas, escenas cotidianas, rituales, mitológicas, animales y plantas.

Esta máscara está inspirada en uno de los tantos huacos retratos de la cerámica mochica. Representa el rostro de un indio que tiene la boca abierta y que podría estar anunciando algo a su pueblo, o cantando. Con esta idea uso la máscara en la frente y así puedo estar libre para tocar una zampoña debajo de la máscara, produciendo la ilusión de que la melodía sale de su boca.

«El sueño del pongo» es un cuento del narrador peruano José María Arguedas, quien escribió sobre los pongos, sirvientes de las haciendas andinas que siempre andaban agachados y nunca miraban el rostro del patrón. Este pongo tiene un sueño donde él y su patrón estaban en el cielo, frente a San Pedro, quien llama a dos ángeles y les ordena

³ Creación colectiva del Grupo Yuyachkani con Peter Elmore, 1985.

untar de excremento humano al pongo y cubrir al patrón con la mejor miel de abeja. El patrón estaba feliz porque pensaba que así debería de ser, pero cuando ya estuvieron listos, San Pedro les dijo: «desde hoy se lamerán el uno al otro, eternamente».

Este cuento me sirvió para trabajar la postura corporal y, por momentos, la inmovilidad del personaje.

Dice el maestro Jean Marie Binoche:

La Inmovilidad contiene todos los gestos. Lo que sale de la inmovilidad es menos bello que ella misma. La inmovilidad contiene toda la belleza del ser humano.

Paso de la emoción al sentimiento: las fuerzas que se van acumulando dentro van a empujar al movimiento, al gesto justo, al gesto verdadero.

La belleza viene de la verdad, la máscara rechaza la mentira. El gesto cotidiano no puede coexistir con la máscara. La máscara requiere un tiempo distinto.

Hay que buscar en la máscara la Inmovilidad y la síntesis (el resumen, la esencia, lo vital).

A nivel visual la máscara me plantea una estructura formal que debe ser completada y prolongada con el vestuario, con sombreros o tocados en la cabeza. En este caso el uso del poncho fue suficiente, de manera que se creó una unidad, a esto es a lo que se llama Enmascararse.

4. Ukuku: personaje de la obra *Encuentro de zorros*

Fuentes de entrenamiento: la danza tradicional, el mito o leyenda, la voz y el juego.

La danza tradicional: los orígenes de este personaje están en la Fiesta del Señor de Qoyllur Riti.

Los ukukus van en peregrinación al Nevado del Sinanakara en Ocongate, Cusco, todos los años en los meses de mayo y junio. Cuando llegan al nevado plantan la bandera peruana y la del Tawantinsuyo. Luego de pasar toda la noche en sus rituales, bajan transformados con los huacollos (máscaras de lana) sobre sus cabezas, con sus rostros casi blancos por el frío y la altura, transportando sobre sus espaldas bloques

de hielo que cargan de regreso hasta la Iglesia de Ocongate. El agua de todos los bloques se junta y se bendice, luego se reparte entre todos los asistentes a la peregrinación, y se la llevan a sus comunidades para los ritos de agradecimiento. Son personajes que conforman enormes comparsas, que se desplazan con pasos dancísticos sencillos pero vigorosos, haciendo grandes círculos y figuras geométricas en el espacio.

Trabajo a partir de esta danza para obtener los impulsos, las acciones y actividades que me permiten componer un nuevo comportamiento escénico del personaje. Trabajo el tránsito del movimiento codificado bailado, al movimiento codificado actuado. Cada movimiento debe ser hecho con una motivación dramática, para que no sea exterior o mecánico.

Dice Binoche:

No se puede actuar bajo una máscara como en la vida, es necesario jugar, invertir todo aquello que prolongue las dimensiones de la vida y que la vida misma nunca nos ha mostrado.

Mito, leyenda: cuenta la tradición que los ukukus son los hijos de un oso y una cholita. El oso de las alturas se enamoró de una hermosa cholita y la raptó llevándola a su cueva. Al cabo de un tiempo ella tuvo un hijo mitad oso, mitad persona, y le puso de nombre Pablucha. Cuando Pablucha creció y se dio cuenta de la triste vida que llevaba su madre, se enfrentó a su padre y lo venció, dejándolo solo en la cueva, y huyó con su madre. A partir de allí le sucedieron muchas historias. Pablucha había heredado la danza y la ternura de su madre y la fortaleza física de su padre.

Existe otra versión que plantea que ellos son alpacas humanizadas. Es por eso que su desplazamiento en el espacio es siempre saltarina y juguetona. Esta leyenda me sirve de referencia para encontrar una corporalidad de animal humanizado.

La voz: para nosotros una máscara completa no habla, cuando un personaje enmascarado quiere hablar usamos la media máscara parlante. Cuando hemos usado la máscara completa para hablar aparece un desencuentro entre la voz y la máscara; hay un rechazo mutuo. Sin

embargo, hemos encontrado algunos personajes tradicionales de la cultura andina para los que proponemos un tipo de voz muy aguda, un falsete, y este es el caso del ukuku o Pablucha.

La posibilidad de hablar en falsete me permite jugar e interactuar con el público de una manera diferente. Puedo plantear que mi personaje es juguetón e inocente como un niño, pero a la vez es pícaro y creativo. Además, este personaje me da la oportunidad no sólo de hablar, sino de cantar en quechua, ya que ellos tienen una canción que los distingue.

El juego: estos personajes son bastante juguetones. En la peregrinación que realizan tienen una feria de miniaturas con las que juegan en lugares llamados apachetas, espacios donde hay montículos de piedras. Crean una serie de situaciones cómicas, donde pueden dar títulos académicos, realizar bodas, bautizos, entierros, divorcios, compra y venta de aviones, camiones, casas, animales y demás situaciones muy creativas.

A partir de estos juegos realizo un bautismo a mi pequeño hermanito, que es un muñequito al que le llamo Lulucha. Invito a algunas personas del público a pasar al escenario para que participen en el bautismo y hagan de madrina, de padrino y sacerdote.

5. Gata: personaje de la obra *Los Músicos Ambulantes*⁴

Fuentes de entrenamiento: el entrenamiento para el uso de la máscara parlante, usos y costumbres de la amazonía peruana.

Uso de la media máscara: este personaje es un animal humanizado. Es una gata que llega a Lima de la Amazonia huyendo del maltrato de su patrona. Ya en la ciudad conoce a otros tres animales que están en su misma situación y luego de conocerse, pelearse y finalmente entenderse y respetarse, deciden formar un grupo al cual ella se integra como música y cantante para poder sobrevivir.

Esta media máscara parlante está inspirada en las máscaras de la Comedia del arte italiana, las cuales no sólo permiten hablar sino que

⁴ Creación colectiva del Grupo Yuyachkani, 1982.

permiten ver con claridad, pues los ojos de la máscara están abiertos. En este caso mi mirada era diferente, ya que mis ojos formaban parte de la máscara.

Para el uso de esta máscara desarrollé un entrenamiento a partir de la columna vertebral: primero trabajé con la columna del animal, en este caso un felino, lo que me permitía conocer con detalle los movimientos, ritmos y actitudes de estos animales. También trabajé con la columna de los amazónicos, lo cual que me ayudó a descubrir nuevos movimientos cadenciosos y sensuales en mi cuerpo.

El trabajo de la voz partió del sonido del animal y del modo de hablar de los Lamistas, de donde viene esta gatita, voz cadenciosa y medio cantada.

Usos y costumbres de la Amazonia peruana: a pesar de que la gata está vestida con un traje típico de un pueblo, representa a los amazónicos del Perú en general, sobre los cuales investigué para conocer sus diversas costumbres y elementos culturales y poder crear el universo cultural de este personaje: su lenguaje verbal, sus dichos, su acento y giros lingüísticos, su lenguaje corporal, la cadencia al caminar, la música y danzas típicas (changanacuy, pandilla), su lenguaje culinario, los nombres y recetas de las diversas comidas.

6. Pocholo: personaje de la obra para niños *Un día en perfecta paz*⁵
Fuentes de trabajo: media máscara, el cómico, el animal y el adulto mayor criollo limeño.

Media máscara: sus orígenes están en la máscara oriental, donde mis ojos no forman parte de la máscara. A diferencia de las máscaras de la Comedia del arte italiana, ésta tiene sus propios ojos y para poder ver uso dos pequeños orificios.

En el año de 1983 tuve la oportunidad de aprender a confeccionar esta máscara con el maestro Jean Marie Binoche, quien estuvo durante un mes con Yuyachkani, dictándonos un taller sobre la confección y el uso de la máscara oriental. Paralelo a la confección aprendí a usarla. Este tipo de máscara tenía para mí un elemento nuevo: la mirada limi-

⁵ Creación colectiva, 1984.

tada me obligaba a usar el cuerpo de una manera diferente. Al mirar con la máscara me daba la sensación de estar mirando a través de una ventana. Al respecto dice el maestro Binoche:

La máscara sólo te permitirá ver de forma restringida, no puedes ver tu cuerpo, tienes que sentirlo, permitir que nazca otro cuerpo.

Así aprendí una nueva manera de caminar: doblando mis rodillas y deslizando mis pies suavemente, una manera nueva de desplazarme, con secuencias corporales del taichi chino que me daban una sensación de flotación en el espacio y me permitían desarrollar un trabajo sutil con mi cabeza, cuello, hombros, brazos y manos.

Cuando terminamos de confeccionar nuestras máscaras había sólo dos que nos sirvieron para crear personajes cómicos: éstos fueron Balduco, de mi compañero Augusto y Pocholo, el mío. Al tener nuestras nuevas máscaras, nuestra tarea era darles vida. En ese tiempo decidimos crear una obra para niños e hicimos una historia fantástica con dos señores adultos mayores, que normalmente son maltratados y no tomados en cuenta; ellos se quedaban dormidos y soñaban que formaban parte de un circo donde ellos eran las estrellas, y esto los alentaba a creer que podían aportar mucho todavía en la vida.

Si la máscara está bien hecha, tomará el color del sentimiento del actor. Es el actor/actriz el que aportará la cuarta dimensión, que podría calificarse como «dimensión espiritual».⁶

Ya conocíamos las reglas del uso de esta máscara oriental y nos movíamos con soltura por el espacio, así que decidimos crear nuevos personajes y traerlos a la Lima criolla. Para encontrar esta nueva identidad trabajé con tres aspectos: el adulto mayor, el cómico y por último su animal.

El adulto mayor: primero tenía que encontrar la columna del adulto mayor, en este caso un hombre de unos setenta años, todavía

⁶ Confer Binoche (ver nota al pie 1 en este mismo ensayo).

fuerte y veloz. Para encontrar este aspecto me ayudó mucho irme todas las tardes a la placita del barrio de Magdalena, donde queda la casa del grupo, y observar a los señores jubilados que iban a sentarse en las bancas a mirar a los que pasaban, a conversar con todo aquel que los escuchara y a leer el periódico del día. De esa observación fui sacando formas de caminar, gestos, maneras de hablar, modismos, jerga y comportamientos de hombre mayor. En esta investigación también me ayudó el recuerdo de los gestos de mi abuela Paula –quien ya bastante mayor se la pasaba leyendo el periódico y tejiendo chompas de lana– y los movimientos y gestos de mi padre al acomodarse la camisa y ajustarse el pantalón. Poco a poco fui condensando todos estos movimientos, gestos, palabras, voz de persona mayor en este personaje que ya se perfilaba como un adulto mayor limeño y que gustaba de bailar y cantar valsecitos criollos.

El cómico: en este caso fue el uso de la máscara más pequeña del mundo, la nariz de payaso, lo que me permitió jugar con los demás, solamente desarrollando gestos de ojos, cejas y sonidos a través de un *kazoo* (pito o silbato), con movimientos muy sueltos y libres, improvisando con el público.

Ya que se trataba de un cómico, decidí aprender un poco de malabarismo y de magia, lo que luego me sirvió para desarrollar otra característica de este personaje.

El animal: al observar cómo era Pocholo quise buscar un animal que le ayudara a encontrar un ritmo al caminar y desarrollar movimientos rápidos y entrecortados. Fue así como apareció el pingüino, que tiene una forma de caminar cómica y veloz.

De esta manera nació Pocholo, un viejito jubilado, pícaro y soñador, protagonista de nuestra obra para niños titulada, como dice el valse, *Un día en perfecta paz*.

RETAZOS DE SALOMÉ

Patricio Villarreal

A Teatro-Ojo

EL DÍA CUATRO de diciembre del año dos mil tres, en el Foro *Antonio López Mancera* del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México, se llevó a cabo el segundo de una serie de eventos escénicos llamados desmontajes. No era un planteamiento nuevo, sino la continuidad de una práctica de años atrás realizada en diversos espacios de Europa y América Latina y que contenía un particular bagaje, tanto en experiencia escénica como en contenido teórico.¹ Sin embargo, es interesante señalar el devenir del concepto y de la práctica del desmontaje: lo que en principio se proponía como demostración de trabajo encontró otras posibilidades, no sólo la demostración del proceso, sino también el desvelamiento de sus elementos productores y generadores de sentido. Se revelaba su naturaleza deconstructora. En su llegada a México se retoma el desmontaje en un contexto que permitió dinamizar nuevas posibilidades de relaciones (entre los propios artistas, entre artista y obra, entre artistas y espectadores, etc.), así como mostrar los elementos circundantes que formaban la base de su construcción. Para quienes estuvimos cerca de aquellas jornadas se abrió un panorama tan complicado como rico en hallazgos, pero sobre todo fructífero en potencial para el pensamiento y la *praxis*.

He mencionado que determinada base teórica y filosófica acompaña los actos de desmontaje. Un tejido conceptual que une distintas corrientes de pensamiento rodea la serie de prácticas hasta ahora realizadas. Entiendo esta propuesta teórica como reflexiones que parten del

¹ Para una idea más clara sobre la historia del desmontaje ver: Ileana Diéguez, «El desmontaje como evento», *Conjunto* 132. Casa de las Américas, La Habana, abril-junio, 2004, pp. 36-39.

evento puesto en acción. Más una experiencia que una idea. A partir de haber presenciado algunas de estas puestas específicas intento crear una reflexión para continuar el diálogo y la relación que en principio generó el hecho mismo de desmontar. Para esto uno dos experiencias personales de distinta naturaleza que se dieron y se fueron gestando durante aquellos días. La primera se refiere al estudio de ciertos elementos teórico-críticos que buscaban distanciarse de las formas tradicionales de pensar el teatro y el arte en general. A su vez, una búsqueda personal de encontrar elementos capaces de vitalizar las prácticas artísticas o por lo menos de romper las estructuras establecidas y dominantes que desde hace mucho tiempo controlan la escena mexicana. La segunda fue la presencia de un espectáculo que resultó inesperadamente provocativo gracias a la disposición y uso de sus elementos. Este espectáculo fue *Salomé o del pretérito imperfecto* que se representaba en el Foro de las Artes del propio CNA y funcionó como germen para dar forma y concreción al cúmulo de reflexiones teóricas y necesidades artísticas con las cuales me hallaba en aquel entonces. *Salomé o del pretérito imperfecto*, llevada a cabo por Teatro-Ojo bajo la dirección de Héctor Bourges, aparecía ante mis sentidos como un misterioso juego de reflejos y ocultamientos que confundía la lógica de la percepción y a la vez creaba una placentera atracción; ante el pensamiento aparecía como una gran pregunta imposible de formularse. En definitiva, abría un diálogo poco común con el espectador y establecía un sutil, pero contundente aparte con el resto de la producción teatral. Un guiño entre irónico y erótico. Volveré más adelante con este planteamiento.

Ambas experiencias lograron un punto de unión en la fecha mencionada al principio de esta reflexión: el segundo de la serie de desmontajes era nada más y nada menos que *Salomé o del pretérito imperfecto*, y en medio del acto de desmontar su propia estructura aprovechó la oportunidad para reconstruirse, confirmarse y volverse otra. El desmontaje de *Salomé...* fue un dispositivo abigarrado de elementos propios, que diseminados por todo el espacio y durante todo el tiempo multiplicaban los signos y su posibilidad de lecturas. Un momento clave fue el desmontaje literal de su espacio escénico; este desmontaje de los espejos desvelaba una parte del engranaje escénico, y hacía de aquella

puesta un lugar de hallazgos para los actores frente a los espectadores y viceversa. Fue posiblemente a través de la acción más sencilla que se definió para la propia *Salomé...* un sentido total y vivo acerca del hecho mismo de desmontar. El concepto puesto en acción. Un gesto que resumía la trayectoria del mismo espectáculo y además cuestionaba de manera lúdica los elementos teatrales al desplazarlos de sus lugares acostumbrados: personaje, fábula, escenario, actores, entre otras cosas; pero más radical aún, me parecía el cuestionamiento hacia el lugar que ocupa el espectador.² El giro permitió un mundo de posibilidades cambiando las posturas habituales; la posibilidad de estos elementos, entre ellos el espectador, de volverse viajero navegante capaz de presenciar el acontecimiento de múltiples formas. Aproximándome a la lectura teórica de *Salomé...* hago hincapié en las relaciones que esta propuesta escénica estableció con respecto al espectador y al resto de la producción teatral mexicana con el fin de resaltar ciertos mecanismos que, entre otras cosas, daban sentido al desmontaje.

Parto de dos distintas propuestas de pensamiento: la primera lectura nace a raíz del planteamiento de Giorgio Agamben, donde ubica de manera brillante la relación del artista con su propia obra durante épocas distintas.³ Especialmente provocativo me parece el señalamiento sobre la relación del espectador con la obra de arte, que en los primeros tiempos del teatro ésta no dejaba también de pertenecerle. Vínculo vital de una totalidad en su origen, la obra de arte va sufriendo una separación con respecto al espectador donde pasará de ser un fenómeno de *interés* a una forma *interesante*, y que desembocará hacia lo que ya a principios del siglo XVIII se consideraba como *obra de arte desinteresada*, sencillo ornamento. Da igual, puede o no existir. Sin embargo, Agamben avanza hacia lo que percibe como el inicio del gusto en el hombre de arte occidental a través de una compleja relación entre lo que se

² Matizo aquí la figura de cuestionamiento, al no poder afirmar que se negara la naturaleza de estos elementos, sin embargo sí se lanzaba una pregunta acerca del lugar que acostumbran ocupar.

³ Giorgio Agamben, «Lo más inquietante», en cap. I de *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera, 2005.

define como «buen» y «mal» gusto.⁴ De alguna manera esta dolorosa distancia posibilita lo que más adelante se conforma como el ejercicio crítico ante la creación del artista. Crítica de lo que no nos pertenece porque no alcanzamos, porque pertenece a otro. No obstante, a pesar de esa distancia crítica no deja de contener en sí misma una relación. Si revisamos el origen etimológico de la palabra *otro* encontraremos que proviene del latín *altero*. El término lleva implícito un dinamismo verbal elocuente: no se trata del otro fuera de mí, escindido de mí, sino lo que va dirigido *a otro, hacia otro, para otro*. Relación que marca una naturaleza colectiva, naturaleza *dionisiaca* donde se pone en riesgo la diferencia que nos separa de lo demás. En palabras de Jean-Pierre Vernant: «[Dionisos] actúa para hacer surgir, desde la vida de este mundo, alrededor de nosotros y en nosotros, las múltiples figuras de lo Otro. Dionisos nos enseña y nos fuerza a convertirnos en otro distinto del que somos de ordinario».⁵

Después, dentro de una mirada semiótica bajo la perspectiva de la crítica contemporánea es posible tomar los elementos que ubican el montaje como *eje retórico*⁶ desde la teoría de Iuri Lotman: el texto-montaje mantiene una relación heterogénea sobre el contexto donde la lectura de éste se complica y no es posible hacerla de manera unívoca provocando así una suerte de *distanciamiento* difícil de asir. Desde esta mirada toma sentido el intento de *Salomé...* de proponer el hecho escénico como un *dispositivo pensante*, donde el *eje retórico* es posible verlo no solamente dentro de la obra en sí misma, sino con respecto a su contexto que por lo demás también puede resultar enriquecedor. En el contexto teatral mexicano, un espectáculo que prescinde de las estructuras dramáticas fabulares donde se ponen en cuestión las convenciones establecidas de personaje, de acción, de espacio escénico, de representación, pero sobre todo cuando el espectador deja de ser invisible y adquiere un carácter protagónico por su nueva disposición, abre una serie de preguntas y reflexiones que lo alejan

⁴ Agamben, «El hombre de gusto y la dialéctica del desgarró», en cap.III. Ob. cit.

⁵ Jean-Pierre Vernant, *Mito y religión en la Grecia antigua*. Barcelona: Ariel, 2001.

⁶ Iuri Lotman, «El texto en el texto» en *La semiósfera*, vol. I: *Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

del común denominador. Se empieza a perfilar el *dispositivo pensante* al generar conciencia ante el espectador como parte del hecho escénico y se activa su presencia como participante. Entre estas dos miradas teórico-filosóficas y su posible contradicción resalto el mecanismo que apartó esta propuesta teatral de la acostumbrada tendencia realista-lineal: *Salomé...* marcó una trayectoria clara entre aquellas puestas que generaban *distancia* desde una actitud desinteresada, y una propuesta que generó *distanciamiento* desde su ubicación heterogénea.

Bajo esos términos el otro también entra en juego en calidad de espejo devolviendo con su presencia vital una imagen, un sonido que paradójicamente posibilita una especie de envoltura donde uno y otro se comunican permitiendo la irrupción del afuera como fragmentos extrañados de la realidad que se dinamizan en figuras metafóricas, metonímicas y sinecdóticas. Estas figuras llamadas de *retórica* adquieren su valor más preciso en la antes mencionada teoría de Lotman, ya que conforman un tejido de signos heterogéneos donde la función de espejo sólo en apariencia devuelve una imagen idéntica. Sin embargo, el reflejo lleva ya una distorsión o deformación⁷ que completa el elemento extraño, foráneo, ajeno, que disloca las lógicas lineales e invita a una reflexión frente a lo que se contempla. Pero la distancia que hemos establecido obstaculiza cualquier vínculo cómplice entre una y otra parte, provocando esa separación indiferente generadora del gran desinterés bajo el cual se realiza una exagerada mayoría de obras de arte. Walter Benjamin anunciaba el fenómeno del arte de reproductibilidad técnica, la forma de operar en la conciencia del hombre moderno y sus resultados culturales. En ese sentido la fotografía, la radio, el cine y sobre todo la televisión y la *Internet* para estos tiempos funcionan con mayor precisión, velocidad y veracidad como creadores tanto de ficciones como de documentos informativos. El valor que puede otorgar el teatro habría que ubicarlo en la posibilidad

⁷ Iuri Lotman, «Acercas de la semiósfera». Ob. cit. En este artículo Lotman plantea su propuesta de semiósfera como «esfera de signos» así como su *carácter delimitado e irregular*. También la reproducción de semiósferas, su apariencia *isomorfa* y su realidad *enantiomórfica* (carácter de espejo), las cuales me han sido esenciales para este artículo.

de encuentro entre cuerpos presentes, en la comunión convivial⁸ que permite el hecho teatral.

La metáfora de los espejos entendida como desdoblamiento dionisiaco se volvía literal en *Salomé...* La disposición de los espejos nos hizo regresar al juego de imágenes-reflejo que confrontaban el cuerpo en su forma virtual, pero casi a ocultas (a espaldas del espectador) se daba el encuentro real de los cuerpos. Un complejo juego de relaciones ilusorias que engañaban al ojo y simulaban distintas ficciones aparecía durante el desmontaje no sólo en las sombras-transparencias que se desplazaban detrás, frente y dentro de los espejos; toda una serie de signos escritos con tiza en las paredes negras rodeando el interior del teatro, abrían nuevos elementos metateatrales que guardaban una curiosa semejanza con el resto de la puesta, y hacían creer que en esos signos se encontraba una respuesta al enigma escénico. Pero en la trampa para el ojo iba implícita una trampa para cualquier intento de raciocinio, pues la semejanza entre las imágenes de lo escénico y de lo escrito se hallaba en lo inasible de sus figuras. El juego de espejos dejaba de ser tan literal. El hecho de que se revelara la herramienta de construcción (a un nivel conceptual) en el desmontaje contradecía la ficción creada por el resto de las acciones. Esto nos acerca a otro de los planteamientos de Agamben sobre la poesía como el acto de producción del no ser hacia el ser, hacia la presencia.⁹ Aquello que al tomar forma adquiere un sentido de totalidad con un principio y un fin. Sin embargo, en el momento en que *Salomé...* abre y muestra los elementos de su construcción, se suspende el carácter acabado de la puesta, quedando abierta y disponible en el pensamiento del espectador. Una fractura del discurso que nos abre la dimensión potencial donde éste pierde su realidad efectiva en el acto de negarse a sí mismo. Una concepción de la potencia que confunde la sensación entre lo posible y lo imposible. El efecto de suspensión en el rescate virtual del cuerpo de las

⁸ Dubatti, *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2001.

⁹ Agamben, «La privación es como un rostro», en cap. VII. Ob. cit. Sugiero la lectura sobre la diferencia que establece entre producción y pro-ducción como fenómeno dual de la condición poética del hombre. Así como la dicotomía entre originalidad y reproductibilidad, desde su dimensión estética, que da paso a la obra-en-su-propio-fin y la obra-hacia-la-nada.

actrices gracias a la reproducción técnica de su imagen en las pantallas. Momentánea pérdida de la presencia real configurando un abigarrado *aquelarre electrónico*,¹⁰ desde el oxímoron que podría plantearse como un vacío barroco. En ese momentáneo lapso del no ser se asoma un esbozo de *apatheia*:¹¹ ausencia de *pathos*: pasión. Falta de *ethos* manifiesto, pero que sólo en fragmentos temporales se hará evidente.

Pondero aquí la búsqueda hacia la mirada y conciencia del espectador. Búsqueda hacia diversas formas de relación que en este caso unía y separaba a los participantes. El caso de la unión no se hacía esperar: la elaboración de múltiples y diversos signos encerrados en una gran imagen formaba un cuerpo total, un organismo donde cada una de sus partes se volvía esencia vital. Cada uno de los textos presentes formaba un gran tejido al mezclar la naturaleza de uno con otro. Podría afirmar que, más que unión, lo que presenciábamos en todo el espacio era una fusión, por lo menos en su apariencia visual. Por el lado de la separación, existe otro elemento que no puede omitirse por ser generador de sentidos y sinsentidos: los espejos estaban encontrados, uno con otro, radicalizando la sensación de infinito. Se abría un hueco vertiginoso capaz de arrojarnos hacia una estructura en abismo donde el espectador estaba invitado a perderse y encontrarse a sí mismo. Se borraba el límite entre lo real y lo ficcional. El espectáculo se movía entre la idea del *dispositivo pensante* y la función *distanciadora*. Paul Virilio comenta en otro de sus ensayos cómo en estos tiempos vamos perdiendo el sentido territorial del cuerpo¹² a partir de las nuevas formas virtuales de relación. Pero en *Salomé...* lo virtual regresaba a lo vivencial, a lo real, inclusive durante el uso de las pantallas, pues la presencia de los cuerpos vivos siempre estaba detrás de los espejos

¹⁰ Utilizo como inspiración para esta lectura el cuadro del mismo nombre del pintor mexicano Alberto Gironella.

¹¹ Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1998. Disloco el sentido que Virilio da al término *apatheia*, sin apartarme del sentido original. Además esta ausencia de *pathos* posibilita una infinidad de lecturas críticas sobre las prácticas escénicas actuales que sugieren un desarrollo teórico para otro momento y otro lugar.

¹² Paul Virilio, *La velocidad de liberación*. Buenos Aires: Manantial, 1997. Sobre el trastorno del cuerpo territorial.

o de nosotros mismos. Aun cuando el juego espacial consistía en la desaparición¹³ de los cuerpos de las actrices, sólo se hacían invisibles como la representación de Salomé para reaparecer como espectadoras de los restos escénicos.

Los elementos signícos durante *Salomé...* estaban cargados de una fuerza femenina tanto en los cuerpos y acciones de las actrices como en el cuerpo total de la puesta. Acciones cargadas de seducción y erotismo. Ya Baudrillard planteaba aquella oposición entre la seducción y la producción.¹⁴ Seducir (del latín *se-ducere*) que implica una desviación, un apartar del camino que llega desde el tema bíblico donde una serpiente desvía a una Eva que a su vez desvía a un Adán. El poder de lo femenino se encuentra en su propia inefabilidad ante el racionalismo vertical masculino. Como un juego de sombras que se ocultan y se muestran al mismo tiempo, la naturaleza femenina se antepone a las lógicas lineales que dictan supuestas verdades. La *Salomé* de Oscar Wilde no cesa hasta cumplir el deseo de ver la cabeza de Iokánán en una bandeja de plata; deseo que veremos convertido en *leitmotiv* de la obra dramática, pero también en algunos elementos visuales propuestos por Teatro-Ojo: un video sobre el acto del apareamiento de la mantis religiosa donde aborda la decapitación y muerte del macho por la hembra en un directo diálogo con el pensamiento, las experiencias y alucinaciones de Dalí.¹⁵ Roberto Calasso menciona al final de uno de sus ensayos sobre el fenómeno de la posesión¹⁶ una anécdota que refleja cómo a lo largo de la historia de la iconografía, y especialmente hacia finales del siglo XIX y principios del XX, la pintura de mujeres (*dark ladies*) se configura dentro de terribles imágenes como *cazadoras de cabezas* que podrían simbolizar la figura de locura y delirio

¹³ Virilio, ob. cit. Donde existe también una reflexión sobre la desaparición como consecuencia del fenómeno de la velocidad.

¹⁴ Jean Baudrillard, *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1989.

¹⁵ Salvador Dalí, *El mito trágico de «El Ángelus» de Millet*. Barcelona: Tusquets, 2004. Donde plantea la experiencia que lo llevó a desarrollar su sistema «paranoico-crítico».

¹⁶ Roberto Calasso, *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos*. México: Sexto Piso, 2004. Sobre la figura del *nymphóleptos* y la *manía erotiké*.

que decapita la lógica racionalista de lo masculino. Bajo esta mirada las posibles lecturas sobre *Salomé*... se dinamizan.

Pero si hasta ahora el desmontaje se iba trazando como un juego de apariencias creando la confusión entre el impulso vivo y su negación: arriba un fragmento donde la manifestación de lo vivo era imposible ponerse en cuestión. Único momento donde se radicalizaba todo planteamiento al hacer del sentido paradójico una presencia contundente desde lo más amplio de sus posibilidades. Desde el sentido etimológico del término paradoja, *para*; *doxos*: opinión contraria a lo común, se llevaba a cabo la descripción de la danza de los siete velos propuesta por Wilde en el texto dramático. Este fragmento era precedido por una representación simbólica de *Las meninas* de Velázquez en una continuación lúdica acerca de la naturaleza especular de la puesta. La danza de los siete velos era narrada por una actriz apoyada en una andadera cuya imagen nos revelaba un impedimento físico limitador del movimiento, y que antes habíamos visto sobre una silla de ruedas entregada a la acción de trazar dibujos. ¿Qué me lleva a considerar la construcción de este fragmento como fundada por un fuerte uso del sentido paradójico? El cuerpo de la actriz como figura de la inmovilidad describía con detalle cada uno de los siete pasos de aquel baile: a través de lo inmóvil accedíamos a la representación del movimiento; la representación narrada se ofrecía a nuestra imaginación gracias al cuerpo detenido. La potencialidad del movimiento se hacía presente por medio de la voluntad de la actriz, irrumpiendo con la realidad de la presencia directa; aparición del *eros*: sinónimo de vida. Encuentro un paralelo en el sentido de los descubrimientos fotográficos realizados por el inglés y francés, respectivamente, Muybridge y Marey, donde, a partir de la imagen congelada del fotograma, se revela el movimiento posible de las cosas y de los cuerpos. La gran paradoja de revelar en la imagen eternizada lo efímero de lo que se mueve y de las acciones. Como el mejor ejemplo de una sinécdoque, gracias a la captura del fragmento se completa el movimiento entero; la lógica del *flip-book*; de la naturaleza cinematográfica. En un amplio marco se alcanzan ver presencia y potencialidad. El movimiento álgido de la danza por la figura viva de su impedimento. Tomando en cuenta

este sentido de comentario contrario, alterado, *Salomé...* se nos revela también como una paradoja lanzada a su tiempo ante la posibilidad vital que tuvo durante sus distintas presentaciones.

Al no cumplir con el modelo tradicional dramático que se desarrolla a partir principalmente de historia y personaje, *Salomé* proponía por sí misma una ruptura con un viejo, pero consecuente canon. Estéticamente se degollaba el sentido lineal al construir sus acciones escénicas de forma fragmentaria, y más aún, al hacer evidente sus fragmentos. Paradójicamente, durante la trayectoria del montaje y sus diferentes versiones, se agregó una lectura hallada en algún número de la revista *Time* que sugería la posibilidad de que Iokanán nunca hubiese sido decapitado al encontrarse lo que hipotéticamente podrían haber sido sus restos. No hubo corte de cabeza que se llevara a cabo. ¿Acaso persiste ese elemento racional que intenta apoderarse del control como primer peldaño de la jerarquía? ¿No será otro de los juegos virtuales que se activaban durante el desmontaje? Como respuesta ante este planteamiento surge no el desmontaje-decapitación de la cabeza lineal y lógica, sino el desmontaje total y literal ya planteado. Si la cabeza no había sido separada del cuerpo, entonces se abrían otras posibilidades al final del desmontaje: junto con los signos marcados con tiza, que sugerían una complicada construcción de la obra artística (vectores, ecuaciones, frases científicas, etc.) se encontraban dos listas que parecían revelar una parte importante del marco teórico-conceptual, así como de algunas influencias con las cuales se indicaba el diálogo que *Salomé...* había mantenido durante su gestación. Una lista bibliográfica y otra iconográfica se presentaban ante el espectador como punto final de su desmontaje.¹⁷ ¿Cómo se retoma el sentido final a través de

¹⁷ La siguiente lista de referencias (incompletas) es una mezcla entre lo que Bourges y yo intentamos recuperar de memoria de las paredes de aquel día. Como ambas listas no coincidían, me permití integrar todo, además de una actualización del propio Bourges sobre lo que fue apareciendo a lo largo de las presentaciones de *Salomé...* posteriores al desmontaje. Aprovecho para agradecer su colaboración. Referencia bibliográfica: Jean Baudrillard, *La ilusión vital*. Cátedra; Jean Baudrillard, *De la seducción*. Siglo XXI; Iuri Lotman, *La semiósfera*. Cátedra; Paul Virilio, *Estética de la desaparición*. Anagrama; Paul Virilio, *El procedimiento silencio*. Paidós; Oscar Wilde, *Salomé*. Aguilar; Michael Foucault, *Las meninas*. Siglo XXI; Salvador Dalí,

este gesto? ¿Se nos mostraba la cabeza constructora del espectáculo o era el cadáver de la cabeza decapitada durante el mismo? O más inquietante aún: ¿dentro del carácter abierto que condicionaba el desmontaje nos tocaba a los espectadores ser entonces el último deseo impulsivo de Salomé? ¿O ya seducidos sólo había que atreverse a dar el golpe final del verdugo? Imposible responder, pues no había visto yo toda la propuesta gráfica en las paredes, cuando los mismos técnicos y la misma tramoya de aquel teatro, que habían desmontado los espejos y el escenario durante el evento terminaban de lavar lo escrito, borrando el último resquicio palpable de lo que fue aquella última hora. Quedaba lo vivido.

El mito trágico del Ángelus. Tusquets; Lewis Carroll, *Matemática demente.* Océano; Edeward Muybridge, *Animal and human locomotion.* Dover; Mario Bellatín, *Textos varios*; Víctor Stoichita, *La invención del cuadro.* Del Serbal; *El tiempo (artículos varios), Scientific American,* núm. 527; Pere Salabert, *Pintura anémica. Cuerpo succulento.* Laertes; Patricio Villarreal Ávila, *Salomé y otras textualidades.* Referencia iconográfica: Velázquez, Picasso, Gironella, *Las meninas*; Van Eyck, *El matrimonio Arnolfi*; Gustave Moreau, *Salomé tatuada*; Gustav Klimt, *Judit (Salomé)*; Orson Wells, *Citizen Kane*; Tarkovsky, *El espejo*; *El año pasado en Marienbad*; Edeward Muybridge, *Animal and human locomotion*; *Animal Planet,* Discovery Channel; de Ettienne Jules Marey, *Estudios fisiológicos*; de Henry Lartige, *Fotografías*; Jean Francoise Millet, *El Ángelus*; Ricardo Díaz, *No ser Hamlet.*

CINCO EJES PARA EL DESMONTAJE DE LA MADONNITA, DE MAURICIO KARTUN

Jorge Dubatti

O. MAURICIO KARTUN (San Martín, Provincia de Buenos Aires, 1946) es acaso el dramaturgo y maestro de dramaturgos más importantes de la Argentina actual. Inicia su formación como actor (junto con Augusto Boal) y director (con Óscar Fessler). A fines de la década de los sesentas asiste a los cursos sobre dramaturgia que se dictan en el grupo independiente Nuevo Teatro, donde toma contacto con lineamientos dramáticos tradicionales (Lajos Egri). En los años setentas escribe sus primeros textos, dramaturgia militante de «urgencia política» que más tarde decide no recoger en los tomos de su *Teatro completo: Civilización... ¿o barbarie?* (en colaboración con Humberto Rivas, 1974), *Gente muy así* (1976) y *El hambre da para todo* (1977), en las que pone en juego lo aprendido junto a Boal, sus lecturas del *Organon* de Bertolt Brecht y el pensamiento político del peronismo de izquierda. En el contexto represivo de la dictadura, Kartun se inscribe en un taller de dramaturgia dictado por Ricardo Monti, espacio en el que descubre otra manera de concebir la escritura teatral. Fruto de esta nueva concepción serán *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (Teatro Abierto, 1982) y *Cumbia morena cumbia* (Teatro Abierto, 1983), tres piezas cortas que hoy siguen representándose en escenarios de todo el país y que marcan la consolidación de su identidad estética. En 1987, bajo la dirección de Jaime Kogan, Kartun estrena su primera obra larga, *Pericones*, en el Teatro San Martín. Su pasaje por el máximo teatro oficial de la Argentina marca su «consagración» como autor. A mediados de los ochentas, inicia su labor como formador de dramaturgos y poco a poco se constituirá en uno de los maestros más importantes de las nuevas generaciones (autores tan diferentes como Daniel Veronese, Patricia Zangaro, Rafael Spregelburd, Lucía Laragione, Alejandro Tantanian, Federico León, Marcelo Bertuccio, Marta Degracia y muchísimos otros

reivindicarán más tarde su paso formativo por los talleres de Kartun). En 1988 estrena una de sus obras más importantes, *El partener*, y poco antes concreta su primera experiencia como director: *El clásico binomio*, de Rafael Bruzza y Jorge Ricci, con el Equipo de Teatro Llanura, en Santa Fe. Por encargo del Teatro Nacional Cervantes escribe una adaptación de *Las aves* de Aristófanes, que finalmente se estrena en 1991 en el Teatro del Pueblo con dirección de Villanueva Cosse, bajo el título de *Salto al cielo*. De ese mismo año es *Sacco y Vanzetti: dramaturgia sumaria de los documentos sobre el caso*, que, en versión corregida, a diez años de su estreno mundial (con dirección de Jaime Kogan), Kartun publica recientemente en 2001. La década de los noventa suma a la trayectoria de Kartun un intenso trabajo como versionista o adaptador: *Corrupción en el palacio de justicia*, de Ugo Betti (1992), para el director Omar Grasso; *Volpone*, de Ben Jonson (1994), y *El pato salvaje* (1996), de Ibsen, para el director David Amitín. Sus obras siguientes plantean una variante de producción, la escritura en colaboración: *Lejos de aquí* (1993, con Roberto Cossa) y *La comedia es finita* (con Claudio Gallardou, 1994). A este momento pertenecen también las canciones de *Arlequino* (espectáculo de La Banda de la Risa) y *Aquellos gauchos judíos* (obra de Ricardo Halac y Roberto Cossa). La labor pedagógica de Kartun comienza a extenderse fuera de la Argentina y sale de los talleres privados. Crea junto a Roberto Perinelli la Carrera de Dramaturgia en la Escuela Municipal de Arte Dramático. Enseña Creación Colectiva en la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional del Centro, en Tandil. Dicta la Cátedra de Dramaturgia en la Escuela de Titiriteros del Teatro San Martín, de la que, en 1995, surge *La leyenda de Robin Hood*, obra para muñecos y actores, en colaboración con Tito Loréfice. De la segunda mitad de los noventa son dos obras breves (*Como un puñal en las carnes* y *Desde la lona*) y una extensa: *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (montada en el Teatro San Martín, en 1998, con dirección de Laura Yusem). Entre sus últimos trabajos se cuentan la adaptación de *Los pequeños burgueses*, de Máximo Gorki (estrenada en el San Martín en 2001), de *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, y *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare (ambas para la directora Alicia Zanca, Teatro Regio y Teatro Alvear, respectivamente 2002 y 2004) y

las piezas *El niño argentino* (Beca Antorchas 1999, estrenada en el Teatro San Martín en 2006) y *La Madonnita* (estrenada en 2003 en el Teatro San Martín), *La suerte de la fea* y *El faltadito* (versión de *Las Bacantes* de Eurípides). Tanto *La Madonnita* como *El niño argentino* son dirigidas por el mismo Kartun y constituyen un hito relevante en su trayectoria: Kartun comienza a configurar la poética de su dramaturgia a partir de la reescritura escénica. Ha obtenido las más importantes distinciones a las que puede aspirar un dramaturgo en Argentina: Primer Premio Nacional de Dramaturgia, la Terna Premio «María Guerrero», Konex de Platino, el «Trinidad Guevara», el del Fondo Nacional de las Artes, el de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, el Premio Prensario, el Argentores, el del Teatro del Mundo (UBA), el «Clarín», entre otros muchos. Sus obras cuentan con numerosas ediciones (en Argentina, España, Italia, Francia y México). Sus ensayos sobre temas de dramaturgia, títeres, cultura popular, identidad mestiza del teatro latinoamericano y sobre sus propias obras han sido recogidos en el volumen *Escritos 1975-2001* (UBA, 2001),¹ que incluye además una «Reseña autobiográfica o algo por el estilo», lúcido autoexamen de su trayectoria.²

1. En apariencia, *La Madonnita*³ trabaja con un «cuentecito» lineal, sin embargo reducir su historia al efecto narrativo de la linealidad

¹ Mauricio Kartun, *Escritos 1975-2005*, nueva edición. Buenos Aires: Colihue, 2006. (Col. «Praxis Teatral».) Actualiza la «Reseña autobiográfica o algo por el estilo» hasta el 2005 y suma quince textos nuevos.

² Para una ampliación de estos datos, véase nuestro «Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros», *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2005, pp. 151-172.

³ Ficha técnica: *La Madonnita* se estrenó en octubre del 2003 en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, de la Ciudad de Buenos Aires, con el siguiente elenco: Hertz: Roberto Castro; Basilio: Manuel Vicente; Filomena: Verónica Piaggio. Diseño de sonido: Jorge Valcarcel. Iluminación: Alejandro Le Roux. Vestuario: Gabriela A. Fernández. Escenografía: Norberto Laino. Asistencia de escenografía: Mariana Franco. Coordinación de producción: Lorenzo Juster / Antonieta Velzi. Asistencia de dirección: Horacio Larraza / Eduardo Ponce. Asistencia artística: Lautaro Vilo. Dirección: Mauricio Kartun. Obra escrita con la Beca para Personalidades Destacadas, del Instituto Nacional del Teatro. Seguimos la siguiente edición: *La Madonnita*, compilación y edición a cargo de J. Dubatti. Buenos Aires, Atuel, Biblioteca del Espectador, 2005.

sería, como afirma Kartun parafraseando un célebre chiste de Quiño, «querer ordenarle a la dramaturgia el Guernica». ⁴ El relato de *La Madonnita* es complejo: encarna la multiplicidad tanto en su devenir o progresión de acontecimientos como en la estratificación simbólica de sus niveles de composición. Los programas de mano del estreno en el San Martín y de la reposición en El Portón de Sánchez detallan deliberadamente la secuencia de escenas con sus títulos correspondientes: I. Comunión; II. Carne Vale; III. Sábado de Ceniza; IV. Pascua de Resurrección, estableciendo una pauta esencial que sólo así —por escrito— llega al espectador explícitamente. El dato es relevante y pone en evidencia un componente «profundo», subtextual de la pieza: la secuencia temporal de festividades cristianas como estructura analógica de la historia de Filomena, Hertz, Basilio y «el Uruguayo», y el discurso macropolítico del cristianismo confrontado con el orden micropolítico de estos antihéroes de barrio porteño: monumentalidad metafórica y minimalismo contrastados en la búsqueda de una fórmula ya probada por Kartun: «Lo menos es más». ⁵

«Para escribir mis historias [señaló Kartun en una entrevista inédita que realizamos en abril de 2005] trabajo mucho sobre estructuras analógicas, de las que tomo cierta zona de armonía que traen con ellas». Una línea de referencia que traza sentido y constituye un estímulo para la resolución del relato, la tensión, cruce y rechazo de dos series paralelas que comienzan a tocarse, fusionar e iluminarse mutuamente. Del Día de la Virgen (8 de diciembre) a la Semana Santa, línea natural que va de la «consagración» de la «Virgencita» —«Nuestra Señora de los Gringos Solos»— hasta la idea de su «resurrección» en los ojos de Basilio. Paralelismo y superposición de estas dos líneas, entre el erotismo y lo sagrado, habilitados por la lectura de dos grandes libros de Georges Bataille: *La literatura y el mal* (1957), en torno del principio de intensidad amoral, y *El erotismo* (también de 1957), donde analiza los estrechos vínculos entre sexualidad, violencia y muerte.

⁴ Mauricio Kartun, «El cuentito», en su *Escritos 1975>2001*, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas, 2001, pp. 57-58.

⁵ Mauricio Kartun, «Rápido nocturno, aire de foxtrot», en su *Escritos 1975>2001*, ed. cit., p. 120.

Otra faceta de su multiplicidad: en su devenir narrativo, la historia de *La Madonnita* experimenta mutaciones sustanciales. Asistimos primero a la constitución de un triángulo perverso (el marido que saca fotos pornográficas a su esposa junto al *dealer* que las comercializa) con el pretexto del trabajo y la empresa casera (Escena I); luego, al pasaje del triángulo a la figura de una pirámide de base triangular (cuerpo de cuatro vértices) en la que ya no tres, sino cuatro personajes están conectados entre sí por el vínculo «canalla» (Escena II), instancia en la que descubrimos que el valor de las fotos de Filomena no radica en la pornografía sino en el erotismo: ella ama a «el Uruguayo», la luz que emana en las fotos con «el Oriental» no se reduce a mero mecanicismo sexual, es la luz del cuerpo enamorado. Viene después la consumación de la tragedia (en la elipsis de la entre-escena madurativa que separa la II de la III, y en la Escena III misma) a través de la castración-cercenamiento de la lengua de «el Uruguayo» y el suicidio de Filomena. Por último, la revelación de la real existencia de *La Madonnita* en los ojos de Basilio. Kartun regresa en esta pieza a un tópico constante de su universo discursivo: la relación entre hombre y utopía. La «quimera utopista» indispensable para la existencia. En este caso insiste sobre el tema del deseo como motor de la vida y fundamento de valor de la realidad, pero combinado con otro campo temático: el de la inaccesibilidad del ser/objeto amado, y una idea complementaria, la de lo amado como construcción del que ama. «Hertz: Para mí [La Madonnita es] una imagen viva en ese cuadrado de papel sensible. Para «el Uruguayo» un montón de palabras rimadas en una libretita de tapas negras. Para usted (a Basilio) una figura apretada en el aire... (*Un tiempo.*) Dígame, Basilio: ¿la mujer... existe?». En estas pequeñas «quimeras utopistas» Kartun diseña los correlatos metafóricos micro-políticos de la otra Utopía, la macropolítica. Su teatro es, en este sentido, manifestación del pensamiento de resistencia antiposmoderna, como señalamos en otra oportunidad.⁶

⁶ Véase nuestra «Introducción» a Mauricio Kartun, *Teatro*. Madrid: Casa de América, 1999.

2. Kartun integra en *La Madonnita* dos de sus grandes pasiones: las viejas palabras, las viejas fotografías. Recordemos el texto que escribe con motivo del estreno de *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998): «Hacer cosas con palabras viejas. A eso me he dedicado con devoción en todos estos años. Como las fotos, como esos años, los objetos limados por el uso que guardan en su desgaste el ademán mismo de su hacer, tienen las palabras viejas el don de contener, eternamente congelados, sus propios gestos. En el teatro de texto duerme el *sentido* de las historias, y más aún: sus sentidos, lo que se siente. Su existencia sensorial». ⁷ Las palabras y las fotografías hermanadas, puestas en correlación. Las palabras como cápsulas que contienen la estructura sensorial del mundo posible. La poética de *La Madonnita* despliega al máximo esa conexión y se construye sobre otro juego de tensiones que recorren todos los niveles del texto dramático: las relaciones entre fotografía y teatro.

Kartun investiga, por un lado, en la *teatralidad de la fotografía*: los telones pintados y los pequeños tinglados, la importancia de la luz y la presencia de los cuerpos frente a la cámara, el vestuario y los accesorios que contribuyen a construir la dramaticidad de las poses codificadas según el tipo de fotografía. El estudio fotográfico de Hertz se convierte así en un «teatro dentro del teatro».

Pero, por otro lado, Kartun explora el sistema de oposiciones de cada lenguaje en su especificidad, la lucha de opuestos: el carácter aurático, convivial, de pura presencia viviente del teatro, enfrentado a la intermediación técnica, el procesamiento mecánico y químico de la fotografía, cuyos signos suplantán los cuerpos ausentes: la naturaleza efímera del teatro, contra la capacidad fotográfica de instalar permanencia. El teatro como acontecimiento temporal perdido e irre recuperable; la fotografía como registro perdurable e infinitamente reproducible. El teatro como experiencia de la muerte; la fotografía como recuerdo constantemente vivo del «esto ha sido». ⁸ Pero, finalmente, el paradójico reencuentro de ambos lenguajes en la eternidad: una eternidad pre-

⁷ Mauricio Kartun, «Rápido nocturno, aire de foxtrot», en su *Escritos 1975>2001*, ed. cit., p. 123.

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1993.

sentada por el teatro en el instante efímero, una eternidad presentada por la fotografía en la permanencia del instante.⁹

En otro nivel textual, la estructura dramática de *La Madonnita* parece montada sobre sucesivas fotografías «verbales» que se van develando: revelando y velando. O también al revés: de su estado de velado al de revelado, de su ocultamiento a su manifestación. Por ejemplo, en las imágenes que vamos componiendo en nuestra imaginación de «el Uruguayo» y que se van desmintiendo unas a otras al comienzo: la noticia de su primera huida, luego la noticia de su muerte (Escena I), la noticia de su regreso extorsivo, luego la de su huida romántica con Filomena (Escena II), hasta la consolidación de las imágenes definitivas: su presencia en el Carnaval y el horror del cercenamiento (Escena III), así como la visión de sus anotaciones en su libretita de tapas negras (Escena IV).

También el texto espectacular ha sido pensado por Kartun como una sucesión de fotografías, de cuadros que han logrado explicitar con sus magníficas fotos Carlos Flynn y Carlos Furman. En términos de R. Barthes,¹⁰ en esos cuadros escénicos el *punctum* está siempre en el rostro de La Madonnita, y cuando ella se ausenta en la extraescena, el *punctum* se torna difuso, porque la mujer opone con su presencia el centro de su cuerpo a la descentración de las idealizaciones de los hombres. Cuando ella se ausenta, el *punctum* se instala en el interior de los machos, como en el caso de las pupilas de Basilio. La rotunda presencia de Verónica Piaggio en cada «fotografía» de las Escenas I y III es la afirmación incontrovertible de la existencia corporal de la mujer como centro de este universo. La presencia de la actriz restituye al cuerpo femenino el lugar central de *punctum* que se ausenta, se interioriza y se diversifica en muchos centros cuando se desplaza a las idealizaciones masculinas.

Pero, además, como afirma Gabriel Bauret, la fotografía es una práctica social popular, que de alguna manera u otra atraviesa a todos

⁹ A. Badiou reflexiona sobre teatro y eternidad en su «Teatro y filosofía», en *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005, pp. 115-135.

¹⁰ Cf. Barthes, ob. cit.

los sectores sociales.¹¹ Si bien *La Madonnita* se centra en la actividad de un fotógrafo profesional –Hertz–, el personaje de Kartun produce fotografías destinadas a la elaboración de los álbumes familiares. Kartun explota esta dimensión «minimalista» de las fotos de Hertz: el registro de la gente común, en su pequeña historia, en su balbuceo. Lo micropolítico –popular– llevado a la plena dimensión simbólica: «Lo menos es más».

3. «Mezclar desechos. Nunca he hecho otra cosa al escribir mis piezas».¹² La poesía de lo viejo y de lo descompuesto atraviesa todo el teatro de Kartun. Su escritura –como dramaturgo y director– es un ejercicio de *serendipia*: posee la capacidad de ver tesoros donde otros sólo encuentran desperdicios, basura, materiales olvidables y despreciables. Su dramaturgia se conecta así con una vasta tradición simbólica argentina: la que explota la «riqueza de la pobreza», variante nacional del minimalismo (que se remonta al trabajo con el «desierto» en Echeverría y Sarmiento) y que lo emparenta con la *resiliencia*, con la capacidad de construcción en tiempos de adversidad, con el don de «hacer de necesidad virtud». La *serendipia* de Kartun nos hace descubrir maravillas donde parecía no haber nada. Éramos ricos y nos creíamos indigentes. Nuevamente este elemento funciona en la orgánica de todos los niveles textuales de la dramaturgia y de la puesta en escena: las viejas palabras, las viejas costumbres, los viejos objetos, los viejos espacios, y también el viejo teatro, la vieja literatura, las viejas manifestaciones del arte popular. Hay en Kartun una pasión por lo *retro*, por la estilización presente de los lenguajes del pasado: a su manera una forma de honrar y mantener viva la memoria de lo muerto, como en su recurrencia al *horror naturalista* de las tragedias de principios de siglo, la truculencia escénica de *Los muertos* de Florencio Sánchez o *Arlequín* de Otto Miguel Cione. Relatos patéticos sin matiz de ironía, pura búsqueda del estremecimiento catártico, de la recuperación de una sensibilidad perdida. Como hace con la lengua cortada de «el Uru-

¹¹ G. Bauret, *De la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 1999.

¹² Kartun, «Rápido nocturno, aire de foxtrot», en su *Escritos 1975>2001*, p. 119.

guayo» mostrada por Basilio al público en el pañuelito ensangrentado con la filigrana de Filomena Carmen.

4. En su metatexto «*La Madonnita*: de qué está hecha», Kartun destaca la influencia de

los libros de Arlt en la viejas ediciones de *Claridad*. Los tenía mi tío Gregorio en San Andrés, en la oscura biblioteca bajo la escalera, y de allí los leí por primera vez. Perturbadores. Me dejaron la cabeza mal. *El juguete rabioso* y sus adolescentes adoradores de Rocambole. Quise ser escritor. Y ladrón. Le saqué el carburador a una Siambretta estacionada frente a la fábrica de corcho. Me persiguieron. No me alcanzaron. La literatura sí, y me encanó. La casa de mi tío fue el paraíso: tenía higuera en el gallinero. Y un perro llamado Mejeleib. Y tenía a Arlt. La Madonnita es Arlt en mi cabeza. De qué otro mundo saldría sino una coja silenciosa que alguna vez fue puta, un fotógrafo torturado que la ama y la retrata en la cama con otro hombre, un recitador uruguayo con un lunar en la lengua, un *dealer* de porno que vende sus fotos en los baños de las fondas. Esas palabras grandilocuentes. Arlt de acá a la China.¹³

Como los personajes de Arlt, Filomena, Basilio, Hertz y «el Uruguayo» son atorrantes metafísicos, «monstruos chapoteando en las tinieblas»¹⁴ alentados por la angustia que genera en ellos la necesidad de un orden otro que los eleve y los salve de la miseria. Bestias, «fieras», «monstruos de sinceridad», expresiones de un «realismo metafísico».¹⁵ «Personajes absolutamente fusionados con la desgracia, demasiado altaneros y demasiado idénticos a la grandeza de la desgracia como para ser verdaderamente desgraciados».¹⁶ Así aparecen en la Escena IV los asesinos de *La Madonnita*, y en este sentido la pieza sigue el esquema de «fenomenología del mal» que Masotta descubre en las

¹³ Nota publicada en la Revista *Teatro del Complejo Teatral de Buenos Aires*, n. 73 (octubre de 2003). Reproducida en la edición ampliada de *Escritos* (2006).

¹⁴ Expresión de la dedicatoria de Roberto Arlt a su esposa Carmen Antinucci en *El Jorobado*.

¹⁵ Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: CEAL, 1982, p. 13.

¹⁶ *Idem*.

historias de Arlt, especialmente en el devenir de Silvio Astier (*El juguete rabioso*): Basilio y Hertz se afirman sobre la muerte de Filomena. Una antropología negativa que identifica al hombre con la traición, el placer de humillar y ser humillado, la violencia, la autotortura, la perversión. Canallas a los que «todo [les] duele», el análisis de cuyas acciones continúa con la «introducción de una gran crisis sobre el juicio valorativo del mal».¹⁷ Antihéroes trágicos, por su identificación con la culpa, por la imposibilidad de separarlos del mal.

5. Kartun encuentra en su poética teatral una manera de pensar o de buscar una identidad de lo argentino. Su poética se autodefine como metáfora epistemológica de nuestra identidad cultural rioplatense. Así nos lo señaló Kartun en una temprana entrevista,¹⁸ casi a la manera de un programa de investigación permanente de la estética como una política de existencia para lo nacional. Poética teatral de mezcla y cruces de la cultura alta y la baja, que no reivindica ninguna homogeneidad, que recupera las tradiciones populares locales y transforma la experiencia cotidiana del pasado y del hombre común en poesía, que extiende a su propia naturaleza esa identidad de «atorrante y metafísica» que preserva el espíritu originario de la lucha política, la utopía y la resistencia –aunque más no sea encarnado en metáforas minimalista– frente a una realidad adversa que reclama nuevas construcciones. Una poética que no se limita a ser «tradicionalmente receptora» de las poéticas europeas y norteamericanas y reivindica el propio deseo, la realidad de la propia experiencia.¹⁹ Un teatro *bastardo*. «Si buscamos el auténtico aporte del teatro argentino a la escena del siglo xx, lo encontraremos –en principio– en su voluntad controvertida, irresuelta, y culposa, de independizarse de la rigidez canónica de los otros veintitrés siglos precedentes. Su vergonzante a veces, y otras veces orgullosa *bastardía*».²⁰ Práctica de la rebeldía y la insubordina-

¹⁷ Horacio González, *Arlt, política y locura*. Buenos Aires: Colihue, 1996, p. 7.

¹⁸ Jorge Dubatti, «El teatro de Mauricio Kartun: identidad y utopía», en Mauricio Kartun, *Teatro*. Buenos Aires: Corregidor, 1993, pp. 279-286.

¹⁹ Mauricio Kartun, «El aporte de América Latina al teatro del siglo xx», en su *Escritos 1975>2001*, p. 76.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

ción a las estructuras de la cultura alta extranjera, trabajo en el borde, en el mestizaje. No en vano Kartun rescata como la fundación de un teatro identitario nacional el *Juan Moreira* tosco y circense de Eduardo Gutiérrez y José Podestá, y, a partir de aquella «hibridez fundacional», la aparición de «nuevas mezclas»: el grotesco criollo, la escena nativa, el teatro anarquista, la revista porteña, el teatro judío, hasta llegar a «nosotros, los dramaturgos contemporáneos argentinos» empeñados en generar «una estética propia que intenta no parecerse a ninguna».²¹ Sobre la bastardía poética afirma Kartun:

No es una postura ideológica. Un compromiso a priori. A cierta edad lo ideológico está en el cuerpo. Salvo que uno sea muy hipócrita... Llega un momento en el que no podés diferenciar entre lo que sos y lo que creés. Tengo –es verdad– un pensamiento nacional y popular. Pero no es una especulación estratégica. Ni una toma de posición. Se inscribe en un fenómeno mayor: mi pertenencia física, social, humana a ese espacio cultural. En toda la extensión del concepto cultura: desde la política a lo estético. Qué sé yo, un ejemplo: A comienzos de los ochentas fui comprando toda la discografía de la Mona Jiménez. Cuando no era todavía solista sino el cantante, el vocalista del *Cuarteto de Oro*. Me iba a revisar las bateas de la Estación Retiro y de Estación Constitución, porque eran los únicos lugares donde se vendían esos discos en Buenos Aires. Aquí no lo conocía nadie. Me encantaba. Yo disfrutaba y mis hijos se criaron bailando con la Mona Jiménez en casa. Llegaba, ponía el *longplay* y le dábamos duro al cuarteto. El recuerdo de una fiesta en unas vacaciones, yo bailando cuarteto con mi hija de cinco años es una de las imágenes más bonitas que tengo de su infancia. Algunos de mis amigos se pasaban. Yo era el tipo excéntrico al que le pedían en las fiestas que pusiera *esos discos que vos comprás*. Se reían a los gritos y me decían que no se podía entender. Tuve un gran amigo, músico, Jorge Valcarcel, trabajó en varias obras mías. Con Jorge íbamos de gira por Latinoamérica y siempre compartíamos la habitación. Jorge me decía: A ver, mostrame los cassettes, yo se los mostraba y él se cagaba de risa. Me decía: ¡Y lo peor es que no es una postura! Al fin y al cabo esto soy yo. Y cuando escribo no soy otro. Me

²¹ *Ibid.*, p. 82.

gusta Sandro, el de la primera época. Lo escucho con mucho placer. Y un día me cuelgo con música minimalista y me mato con Wim Mertens que fue un gran camote de los noventas. O le doy al Klezmer, a Martirio, a Tom Waits o a Hermeto Pascual. Y otro día vuelvo a la discografía de la Mona en los ochentas. Yo soy esa mezcla. Y si a la hora de escribir no puedo aceptar esa mezcla, nunca encontraré la felicidad en la escritura. Yo me escapé muchos años de San Martín cuando vine a la Capital a formarme. Quise dejar atrás San Martín. Porque en San Martín yo era un chico de barrio, burro, que repetía el colegio secundario. Pero un día el pasado te alcanza. Te agarra del forro del culo: flaco, la única manera que vos tenés de reconciliarte con vos mismo, es entender que vos sos aquel y no otro. Eso no quita que estudies filosofía. Que leas toda la narrativa contemporánea. Que veas cine independiente coreano. El horror es cuando haciendo eso creés que esto debe borrar signos de otra cosa. Escucho a Yupanqui. Y me conmueve. Escucho las letras y las redescubro. Los Tres Chiflados, son grosos de verdad. Wittgenstein es goso. Barthes es goso. Los cómicos del Balneario, son grosos de verdad. Marrone. Un tipo que enfrenta un auditorio como el del Balneario, mil personas tomando cerveza y comiendo sandwichitos y hay que hacerlos reír, disfrutar, si no tenés el don no lo conseguís. Era guaso, ¿y cómo vas a hacer reír a mil tipos? Era guarango, pero además era él. Era él. Nunca quiso ser otra cosa.²²

Para Kartun *La Madonnita* es realización concreta de ese deseo.

²² Entrevista en la Escuela de Espectadores: «Mauricio Kartun: Si a la hora de escribir no puedo aceptar quién soy, nunca encontraré la felicidad en la escritura», incluida en su *El niño argentino*, compilación y edición a cargo de Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, Biblioteca del Espectador, 2006, pp. 180-182.

DESMONTAJE EN TRES INTENTOS.
LA VOZ DE AUTOCONFESIÓN,
ESPECTÁCULO UNIPERSONAL DE GERARDO TREJOLUNA

Indira S. Pensado

Para mi hija Humaya –con nombre de río– avistada en el proceso

Intento 1

Cruce de caminos

¿Quién soy?

Reconocerse.

¿En quién?

En el otro.

Diálogo.

Encuentro.

Dialogar.

Con los cuerpos, con la voz.

El silencio.

Telepatía y algo que baja.

La partitura

1. El actor acaba de tocar el barro, va y se coloca en una diagonal y comienza a hablar con una luz blanca y frontal. Lo que sale de su boca no son palabras completas, se detiene en cada letra y su cuerpo se mueve con el sonido.

Yo me expresé a través del desapruebo, yo me expresé a través de la aprobación.

2. De pronto se detiene y el actor se mueve sin sonido. Una breve forma corporal muy lenta y contenida.

3. De nuevo hay voz, pero sólo se emiten consonantes, mismas que se prolongan y se acentúan de manera exagerada. El actor se vuelve una especie de títere movido a voluntad de las sonoridades. Se convulsiona con el sonido.

Yo me expresé eliminando objetos inútiles y usados, yo me expresé matando seres vivos.

4. Otra forma corporal, el actor se eleva y cae varias veces. Sólo escuchamos sus gemidos; suda y cae una y otra vez.

5. El actor se levanta por última vez y comienza a decir las consonantes de manera no continua, en una especie de *staccato*¹ violento.

Yo me expresé escupiando, yo me expresé sudando, yo me expresé respirando.

6. Entra en otra forma corporal, se yergue, con los brazos hacia arriba y sobre sus metatarsos, como buscando con sus manos, y canta en un tono muy agudo las vocales del texto.

Yo me expresé secretando mocos y lágrimas.

7. Finalmente, el actor sudoroso dice el texto en un volumen íntimo. No hay movimiento. Ahora son las palabras y su significado los que se mueven.

Aquí es donde comenzaría el verdadero trabajo de la propuesta del análisis sonoro de textos. Los primeros cinco pasos son análisis puro, exploración en vivo. Es en el último punto donde la propuesta empezaría a vivir realmente. En la comprensión corporal de las palabras.

La descripción anterior es aquello que ocurría en escena, mi fragmento de creación parte del unipersonal; y es la síntesis de meses de trabajo intenso, con una sesión semanal de tres a cinco horas entre el actor y yo. Es también la síntesis de mi propia exploración vocal llevada a cabo desde años antes con diversos grupos, experiencia que

¹ Término musical en el que las notas se ejecutan clara y acentuadamente por separado.

y el trabajo corporal que llevaba años realizando –a mi gusto sigue siendo la primera opción– con Diego Piñón.⁵

El cuerpo desmembrado, diseccionado de la danza Butoh. Cuerpo contenedor de vivencias. Fraccionar para descubrir un todo.

Arribo a la danza Butoh en 1995, en el taller continuo que ofrecía Diego Piñón en un espacio de la colonia Campestre Churubusco. No, meses antes tuve la fortuna de asistir a un espectáculo de *Ko Murobushi* en la sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario. Gracias a ese espectáculo yo busqué un taller de *Butoh* y fue como me encontré con Diego Piñón. En otros talleres de actuación se hablaba de energía, de la *importancia* de manejar la energía. En este taller se vivía la energía, se transformaba. El movimiento era conmovedor hasta el tuétano, sobre todo desde los ojos sorprendidos de la jovencita de veintitrés años que era yo en ese entonces. Buscar la sutileza de las cosas. Movimiento contenido que alberga la fuerza y la potencia sintetizada del ser.

Desde entonces sigo ese movimiento, más que como una fórmula estética y estática, como una manera de vivir el cuerpo, de tener conciencia de las experiencias dentro del cuerpo, de cómo manejar y administrar la energía y de cómo asumir con dignidad tu totalidad. Viajar con tu cuerpo. Un entrenamiento para la sensibilidad: los actores hacen acrobacia, no sólo para entrenar el cuerpo, sino para entrenar su sensibilidad, dice Peter Brook.⁶

Se me agolpan las imágenes al intentar describir lo que ha sido el trabajo corporal para mí, desde esa trinchera a lo largo de años. Encuentros y desencuentros. La conclusión de aquella primerísima etapa fue el trabajar por un tiempo una de las formas construidas. A ellas había que añadirles un objeto significativo para asumirlas. Para mí fue un kimono. Al final, de mi tocado salían semillas.

⁵ Diego Piñón, bailarín de la danza Butoh mexicana, creador de un centro de investigación de esta corporalidad en Tlalpujahua, Michoacán.

⁶ Referencia que Indira S. Pensado utiliza en sus procesos de trabajos, memorizada por ella y no citada literalmente; la mayoría de las veces es una recreación libre de la autora.

Recuerdo con entusiasmo las cadenas de energía que sigo extrañando hasta la fecha, y que no se volvieron a repetir, ni siquiera en el último proceso largo de trabajo.

También estuvo el viaje a Berlín para bailar en la St. Marien Kirche. Ese caos con tanta energía.

Sembrar desafortadamente, casi inútilmente. Colocar piedra sobre piedra para la casa y el taller de Diego. Inaugurar sus espacios y danzar al aire libre. Bolillos de pulque, miel y vino. A veces saque. Montañas, bosque, ríos, cavernas, iglesias y mercados.

También el proceso de un año para dar dos funciones en el teatro de la danza en el 2003. Los sinuosos caminos de Tlalpujahua, Michoacán.

Todas experiencias que graban los huesos, más que la piel. Marcas.

¿Por cuánto tiempo me ha acompañado *eso* que descubrí en aquel espacio? ¿Desde cuándo me busca/lo busco/me llama/lo convoco?

Mi encuentro con la voz se llama Kozana Lucca. Ocurrió en Aguascalientes durante el segundo Encuentro de Teatro del Cuerpo en el taller denominado «La Voz Humana Desencadenada». Y lo que se puede decir es que ese taller, que duró dos semanas, concentró una serie de experiencias inauditas y placenteras con respecto a la voz. Para muchos de los que asistimos, con diversas referencias en la formación vocal, el movimiento y el teatro, fue todo un descubrimiento. Kozana, provocadora de encuentros,⁷ logró que un grupo de personas nos siguiéramos reuniendo para explorar la voz en su totalidad bajo las directrices que ella señaló. De ese grupo persistimos con un vínculo Carmen Mastache, Miguel Alonso y yo.

Otro punto de arribo importante fue el haber ido a Malèrargues, Francia, a la sede del Roy Hart International Center. Fue una enorme experiencia, en donde sobre todo pude darme cuenta de la significativa influencia de Kozana en mi trabajo y la manera de dimensionar mi voz

⁷ Así lo hizo también al crear en Argentina el grupo Cuerpo Sonoro y algún otro en Indonesia, dándose a la tarea de formar formadores.

y el modo de ofrecerlo. También me fue claro con el paso del tiempo, que no todos los maestros predicán con la misma generosidad ni con los mismos lineamientos que parten del trabajo iniciado por Roy Hart, y que, como en todo buen lugar, en este caso un castillo medieval en medio de un bosque, las mejores experiencias vocales sucedían fuera de clase, a deshoras, y en la cocina.

¿Qué es entonces este trabajo? No un maestro por supuesto, ni una persona. Es una fuente inagotable, y basta apretar un botón para que aquella cosa baje, emane y cante. Un botón es qué: una provocación. Para mi gusto Kozana ha sido, de los varios maestros que estuvieron con Roy Hart, una de las mejores provocadoras. Esto no sólo en lo que se puede llamar una clase, sino de una manera vital, constante, cotidiana. Descifrada en momentos de delirio y de placer con tu voz y sobre todo, sonar en conjunto, a la menor provocación. Inspirarse del todo, de todo.

Nos ofreció además la creencia en bandeja de plata de que la exploración no le pertenece a nadie en particular. Al contrario, está ahí si la buscas, como fuente inagotable. ¿Qué mejor cosa te puede ofrecer un maestro, siendo ese acto mismo de ofrecer lo que lo hace *maestro*?

Ofrecer, entonces, es el meollo del asunto. Qué y cómo se ofrece.

Encrucijada

Gracias a Kozana, cuando me di cuenta, ya estaba yo ofreciendo el material, compartiendo la experiencia de ser voz de esta tradición oral de placer sonoro. En un abrir y cerrar de ojos, y podría decirse sin ningún esfuerzo, la fuente inagotable se manifestaba y bajaba por sí misma. En un abrir y cerrar de ojos se presentaban los lugares para que esto se ofreciera, y así de pronto, estaba yo en casa de Gerardo Trejoluna dispuesta a ofrecer el entrenamiento vocal para su unipersonal *Autoconfesión*.

En ese entonces coincidía además de que se materializaba un proyecto creativo con Diego Piñón, gracias a la alquimia de Nora Manneck. Yo pasaba mi tiempo en Real del Monte, Hidalgo –donde coordinaba la licenciatura de teatro para la Universidad de Hidalgo–, en Tlalpujahua, Michoacán, danzando con el grupo de Butoh, en la

Ciudad de México, trabajando con Gerardo y ensayando otras cosas, y en la carretera...

En la primera entrevista, Gerardo me propuso ser parte del grupo de creativos que diseñarían, durante el proceso, la puesta en escena, a través del trabajo específico con un fragmento de la obra de Peter Handke. Él se disponía a su vez a ser materia dispuesta para la exploración del material vocal que yo trabajo. Así fue el comienzo.

El proceso: volver a nombrar las cosas

Y mientras el vocabulario de las cosas se renovaba con los muestrarios de las mercancías, el repertorio de los comentarios mudos tendía a cerrarse y a fijarse. Hasta el placer de recurrir a ellos disminuía en ambos; en sus conversaciones permanecían la mayor parte del tiempo callados e inmóviles.

ITALO CALVINO, *Las ciudades invisibles*

Escuchar. Permitirse escuchar los textos, las palabras, las letras, como quien escucha música. No imponerse a las palabras, escucharlas, saborearlas, desmenuzarlas en la boca, degustar cada uno de los sonidos (*salmón en salsa de mango*). Permitir que los sonidos me afecten, que los sonidos vibren en mi cuerpo. Escuchar por los poros de mi piel. Escuchar antes de proponer, escuchar las propuestas en el aire.

Atiendo el silencio mortal de Rulfo en la música de sus ssssss:

—¿Qué es? —me dijo.

¿Qué es qué? le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio...⁸

O el canto de una gallina de García Márquez: «Siempre con su cloqueante cacareo de gallina clueca».⁹ O el andar beligerante de las erres

⁸ Ver nota al pie número 6 de este ensayo.

⁹ Ver nota al pie número 6 de este ensayo.

del himno nacional mexicano: «Y retiemble en sus centros la tierra, al sonoro rugir del cañón».

Entonces, permitirse el impulso de nombrar las cosas, como si se nombraran por primera vez, una por una. Recuperar el sentido mágico del lenguaje, su poder de convocar, de invocar a través de las palabras.

ABRACADABRA
BRACADABR
RACADAB
ACADA
CAD
A

Escuchar con el cuerpo

Cuando hablo de cantar, no hablo únicamente de un ejercicio artístico, sino de una posibilidad y un medio para conocerse a uno mismo.

ALFRED WOLFSOHN

Hay que ir a las cavernas del cuerpo, como quien explora los túneles de una mina. Se trata de profundidades. El trabajo de la voz en el cuerpo implica el contacto con regiones inexploradas del ser. Implica el contacto directo del *ánima* / *animus*, a través de su músculo: el aliento sonoro.

Descubrir la luz y la sombra. Ampararse en *Abraxas*.¹⁰ La criatura más poderosa es la que tiene miedo de ella misma; la delicia de la tierra y la crueldad de los cielos, la abundancia que busca unirse a la nada.

Después de haber tocado los extremos y tomado conciencia de esos lugares desconocidos, reprimidos o inexpresados del canto o del habla, el individuo tiende a atar cabos, unir sus descubrimientos, hacer una síntesis y aproximarse al justo medio, en donde se permite actuar y sonar libremente.

¹⁰ Dios de origen griego, en quien se unen los opuestos.

Entonces, *qué y cómo se ofrece*. Trabajamos con consonantes, con vocales, con resonadores, con el ritmo de los textos, con el texto en alemán, con el texto en español, desmenuzamos el texto, lo leímos lento, masticando las palabras, sacamos el negativo de la rítmica, y desprendimos el ritmo. Cantamos mucho en cada sesión, llegamos a lugares profundos de comunicación; la exploración se volvió cuerpo y danza de la voz. El actor permitió la transmutación del material en sí mismo. Buscamos los complementos y los opuestos de la voz natural del actor. Con lecciones de canto en diversos periodos el actor amplió su registro de graves y agudos y de cavidades de resonancia. Creamos partituras en aquel maravilloso mar de caos sonoro. Pero sobre todo, encontramos un espacio de resonancia en donde convergían nuestras experiencias. Así, una trayectoria de exploración personal de mi voz, de mi energía y de mi cuerpo, me colocó en el momento de reencontrarme con personas totalmente afines a mi búsqueda. Es decir, de pronto me vi envuelta en un proceso privilegiado que formaron cada una de las sesiones, en las que, por alrededor de cinco horas, nos permitíamos simplemente entrar en contacto a través de la voz. Las palabras teatro y puesta en escena se resignificaban. Las palabras maestro y alumno se fundieron en un fluir continuo de energías. Contacto.

El teatro es contacto, la voz es contacto y sin duda, al entrar en ciertos niveles de comunicación está implícito un proceso generoso y amoroso, como amorosa y generosa es la propuesta de Kozana Lucca.

Nos divertimos mucho.

Intento 2

Primero, para aclararme la voz y la memoria: me piden que escriba sobre el desmontaje de *Autoconfesión*, sobre mi trabajo ahí. Que lo desmonte. Mi trabajo permeaba toda la obra, pero específicamente en la parte en la que Gerardo desmembraba el lenguaje. Análisis sonoro de texto. Una invención mía para redescubrir el lenguaje.

Para desmontar parto del momento en el que estoy. Es un ejercicio de memoria y es un músculo que se resiste. Necesito entablar un diálogo conmigo.

—¿Qué es?

—*Autoconfesión*, el unipersonal de Gerardo Trejoluna

—¿Cuál fue la última vez que lo viste, que estuviste ahí?

—La última función en La Gruta del Helénico, aunque aquello aún viajó a Praga a fines del año pasado. Gerardo me llamó del aeropuerto para despedirse. Me dijo: «Estoy en el aeropuerto, voy a Praga, ahí estaremos».

Así dijo: *Ahí estaremos* para darme a entender que yo iba con él vía el trabajo.

Hasta donde entiendo, ya la versión que fueron —fuimos— a presentar a Praga, era una versión rehecha y sintetizada a partir de aquella con la que tanto viajamos. Una versión que aún no he visto.

Entonces, recuerdo que aquella *Autoconfesión*, la última que vi, se quedaba en mostrar el proceso del análisis sonoro. Eso era lo más raro de ver. Se mostraba un proceso sin significado alguno. Las evoluciones corporales también llevaban la carga de las sesiones que tuvimos y en las que, junto con la voz, se mezclaba el intenso trabajo corporal en el cual participaba a la par. En pocas palabras, lo que sucedía era el análisis. Al final entonces, el actor inmóvil, todo sudoroso y exhausto, decía el fragmento que trabajamos. Y vuelvo a decir, era ahí donde comenzaría realmente el trabajo: el cuerpo impregnado de la carga, de la vibración sonora, habla por sí mismo. Curiosamente, sin embargo, este analizar en el acto, también tenía mucha fuerza. Nos encontramos con algo que no esperábamos. El poder de los elementos cantando por sí mismo a su manera. Aquello demandaba una enorme energía por parte del actor y asimismo creaba una sensación muy potente. Al observarlo había mucho de desesperación al principio, de incomprensión, de impotencia. Pero mientras avanzaban las etapas de la partitura, también la mente de quienes observábamos caía en un *shock* y luego venía una fascinación feroz. La palabra más cercana que se me ocurre es *vitalidad*.

En el cruce de caminos, lo corporal también venía del trabajo que yo hacía paralelamente en Michoacán. De varias experiencias en las montañas de Tlalpujahua yo le traía rocas a Gerardo. Él escuchaba mis historias de aquellos viajes: la inmersión al lago del Nevado de Toluca, los caminos al río, la inmersión en la presa. Lo gozoso y lo tortuoso. Él

fue al lugar y fue testigo de una de las demostraciones con público y presencié una de las funciones en el Teatro de la Danza. Largos procesos. La línea que dividía ambas experiencias era más bien una membrana elástica que albergaba ambas piezas. Así sucede con la vida.

Como parte de mis anhelos profundos, he querido desde hace tiempo implicar mi trabajo corporal con el vocal, y *Autoconfesión* me dio un enorme bocado de ese gusto.

La *Autoconfesión* en funciones se volvió un acontecimiento de intercambios. Un espacio susceptible de recibir otras réplicas y transformarse. El director leía poemas; el iluminador, que hacía las luces en vivo, dialogaba de manera constante y propositiva. Hubo varios invitados a participar en un espacio dentro de la pieza donde dejaban sus huellas. Yo canté al final de la temporada en la Ciudad de México y en giras. También participé haciendo el análisis sonoro y entrando en un juego con la red. Juegos unos más acertados que otros. Juegos de un enorme juego. Viajes. Complicidad. Teatro.

Yo adoré a mis cómplices

Intento 3

Nos volvimos un equipo que viajaba con el montaje. Montar y desmontar:

Guión de luces.

Cuatro mesitas de madera con sus bases. (Una para el agua otra para el barro).

Vela.

Encendedor.

Barro.

Plumas de ave.

Envase para la gasolina blanca.

Hilo negro.

Campana tibetana con mortero.

Berimbau y palito del mismo.

Trompos.

Pajaritos-silbato que audicionan en cada función.

Cuarzo rosa.

EN LOS BORDES DE LA AUTOCONFESIÓN

Rubén Ortiz

La palabra deseo está desnuda
Pero cuando avanzamos para tocarla
ella nos da la espalda y se pierde en la sombra

¿Es esto poesía? Y esta obra, *Tiempo de fiesta*, a la que voy cada noche, ¿qué es?: José Emilio Pacheco y Margules en contra de la ornamentación, en contra de la decoración que estorba la expresión. Ascetas del siglo xx. Viejos lobos de mar desmontando la poesía.

Junio de 1994.

¿Cómo imaginar una dirección en fuga?

Un principio fundamental: convocar el azar antes que el concepto. Ninguna «concepción de la puesta en escena»; cuando más: impulsos, tendencias informes que sólo existirán al realizarse. Ningún plan de trascendencia, el cual equivaldría al planteamiento de una verdad o de un discurso que tendría que ser luego verificado. Mejor un plan de inmanencia equivalente a trabajar con lo que existe, a potenciar lo que hay, la contingencia.

Así, ¿qué hay hoy? Un actor. El actor contiene *de facto* toda la obra. En él están y continuarán los impulsos, las imágenes, las contradicciones y paradojas que harán comparecer al espectador. ¿Cómo rescatarlas, hacerlas emerger? En primer lugar, bajo la condición de una ascesis, un entrenamiento; una labor cotidiana que lleve al actor a un «cuidado de sí», en un nivel técnico, claro está, pero ante todo en un derrame del nivel ético sobre cada gesto. Y entonces revisaremos las formas de creación escénica típicas y atípicas.

La dirección en fuga, entonces, consiste, en principio, en escuchar con los ojos y mirar con el cuerpo: ¿qué es lo que este actor quiere y cómo puede uno ser su amigo? El amigo que empuja sin compasión

más allá de los límites, se entiende. El actor tiene imágenes, brotes, fragmentos de movimiento escénico, principios fundamentales susceptibles de ponerlo a delirar. De acuerdo, él propone un movimiento, llevémoslo a la locura, a la zona donde el movimiento toca sus fuentes y puede traer nuevos movimientos.

Entonces tenemos fragmentos más grandes, partituras inconexas; estas últimas de gradientes y tonos distintos. Unas muy figurativas y otras completamente abstractas. Estas partituras son la ley.

(¿Y el texto? Ah sí, en caso de haberlo puede descender hasta chocar con las partituras. ¿Cómo? ¿Bajo qué leyes? No importa. Puede ser por simple asociación: esta partitura es la #1 y este párrafo es el #1, por aquí empecemos: el #2 con el #2, etcétera. O puede ser por intuición: este texto *me late* para esta partitura. O puede ser por numerología cabalística, *I-ching*, etcétera. Lo fundamental es alejarse de manera inicial de la ilustración).

Estas partituras, con o sin texto, son la ley. El actor y yo estamos ya al lado. ¿Qué quieren? ¿Qué espacio piden? ¿Qué distribución? Y aún más importante, ¿qué tiempos? El trabajo aquí se vuelve de hielo. Es la observación de diferenciales: tengo este movimiento, su paso al siguiente, ¿es demasiado grande, demasiado veloz?, ¿requiere una pausa o una transición violenta? La mano ¿no está demasiado plegada? ¿Contraste, equilibrio o continuidad? Sí, sí Stanislavski, se trata de *justificar* la acción captándola mientras sucede, de aprisionar su peripecia. Peripecia: la diferencial entre un movimiento y otro, entre una calidad y otra, entre un color y un sonido. Proporcionar una dramaturgia diría Patricia Cardona.

Estamos ahora en el recorrido dramatórgico entre lo molecular y lo estructural, de acuerdo con las leyes de lo que va existiendo. Lo que hace entonces nacer nuevos quererres entre el actor y el director: «y qué tal si aquí...». Niños abandonados al delirio. Hombres con herramientas pesadas.

Tenemos ya un animal respirando en nuestras ruinas circulares: la obra. Ponemos a prueba nuevas calidades, nuevos cambios, hasta que la obra o la contingencia digan «hasta aquí». Por ahora.

Claro, la labor está atravesada por miles de contingencias: un viaje, el estreno, el fin de temporada, una gira. Cortes que no definen un producto terminado. La obra (se) permite ritos de paso: de su infancia a su adolescencia, a su madurez. Y eventualmente la obra morirá. Se habrá transformado en nuevos brotes que le hayan nacido en un costado. Pero ni de su suerte ni la de sus descendientes sabemos nada; sólo que están allí y que habrá que ayudarlos a vivir y desplegarse, pues una dirección en fuga es menos asunto de registro civil que asunto de parteras.

Enero de 2003.

¿Cuánto de todo esto es falso? ¿Cuánto es de una obriedad ramplona?
Septiembre de 2004.

Ileana, concediendo más allá de su gusto, generosamente habla de *Autoconfesión*¹ como algo que evidencia «un vacío epistemológico». Para empezar, el mío. ¿Será muy *naïve* pensar que cada quien recorre toda la historia del teatro?

Pero, sintomáticamente, sólo Fernando de Ita reconoce a Cieslak y *El príncipe Constante*. Yo le digo que por supuesto, si todo lo que yo quería era, pierremenardeanamente, dirigir la *misma* puesta de Grotowski. Sólo que, antipierremenardeanamente, yo no pude manejar las variables de contexto y, para empezar, sólo había un actor. Luego, no tenía tanto tiempo. Y después, era más interesante lo que iba surgiendo en el entre-dos con Gerardo y los demás colaboradores. Y, aún más, ya se me había olvidado por qué quería copiar al polaco.

Y me acordé del porqué demasiado tarde: porque estaba aburrido del teatro a mi alrededor, porque me sorprendía la soberbia mezuquina de mis compañeros directores y la esclavitud medrosa de los actores, por no hablar del ninguneo al espectador. ¿Qué no teníamos un ejemplo de relaciones escénicas con cierta dignidad? Y me di cuenta de que no, de quién sabe por qué los santones del teatro mexicano

¹ Creación escénica de Gerardo Trejoluna y Rubén Ortiz, Ciudad de México, 2003 [N. de la comp.].

eran refractarios al afuera, y sólo dejaban pasar influencias externas muy pasadas por agua, adocenadas. Bueno, yo quería ver si aquellos con los cuales yo vibraba en los libros podían vivir aquí ahora. Creo que Ileana se refería a esto.

Junio de 2005.

Desmontar. Desmontar-me. Y como dice Mafalda: ¿qué hago ahora con los pedazos?

Diciembre 2005.

¿Cómo hacer *Wielopole Wielopole*?

Febrero 2006.

¡AUTOCONFESIÓN!

Gerardo Trejoluna

La verdad, cuanto más pura, cuanto más filosófica,
es más abstracta, más universal.
Pero la esencia de cualquier verdad es ser universal y
aunque afirme un hecho, un simple hecho
que la vida incluye, sin darle mayor trascendencia, lo
separa de la vida en cuanto que lo expresa.
La verdad, toda la verdad, es siempre trascendente
con referencia a la vida,
o si se mira en función de la vida, toda verdad es la
trascendencia de la vida, su abrirse paso.

MARÍA ZAMBRANO

TODO IMPULSO PARTE de un deseo, de una necesidad, de un vacío. Si el teatro que veo no me satisface, y en el que participo pocas veces lo logra... ¿Por qué no hago el teatro que quiero ver? ¿Cuál es ese teatro? ¿Lo puedo hacer? ¿Quién soy yo para saberlo? ¿Con qué cuento? Tengo un cuerpo inteligente, tengo ideas de construcción, tengo temas por desarrollar, tengo gente alrededor, tengo entusiasmo... Tengo miedo, dudo, me abismo en el infinito universo de posibilidades, algunas intuiciones me dicen qué hacer, me cuesta trabajo creer en ellas, comienzo a entender algo, se diluye, me siento inútil, sé que tengo que comunicar algo importante, abogo a mi condición de servicio, me impongo disciplinas, empiezo a ser coherente, concentro mi energía, me siento poderoso, comienzo a construir, me gusta lo que hago, encuentro el texto adecuado para lo que quiero, me convenzo de mi razón de vivir, el entusiasmo crece, la vanidad avanza, me llena, me inflama, me inflama tanto que su lánguida corteza se revienta y me vacío, no tengo nada, soy inútil otra vez, tengo que comenzar de nuevo, hay que esforzarse, para esforzarse se necesita fuerza, se necesita dirección... Un

silencio... Intento colocarme en el máximo estado de sinceridad hacia mí... Qué difícil... Respiro hondo... ¿Qué quiero?

Sé que quiero hablar, no de mí, sino a través de mí. Pero para mí, para eso que se aparece como verdad cuando aparece, o mejor dicho, cuando somos capaces de verlo, olerlo, sentirlo, saberlo, pensarlo.

Pensarme es aparentemente simple, hacerlo es darme cuenta de que me doy cuenta contundente, fuerte, abismal, delirante, apasionadamente; de otra manera creo que no se alcanza a decir mucho. Quiero hablarmentí, hablar mentí, hablarme en ti. Conocerme, aceptar que así es como soy hoy, con todas las historias detrás, así como han sido; responsabilizarme de los próximos sucesos y explorarme, investigarme, gozarme, amarme, decirme, gritarme, escucharme, responderme, conocerme, hacerme... Quiero borrarirme, quiero ser canal para que otros entiendan lo que yo no soy capaz de comprender. Quiero mostrar que somos moldeables, que cambiamos constantemente, que no tenemos una forma determinada, porque nuestro pensar en el mundo cambia, se modifica constantemente. Quiero que se genere un movimiento energético profundo, que quien vea el espectáculo, quien viva el suceso encuentre alguna respuesta consciente o inconscientemente para alguna situación de su vida particular. Quisiera curar y para ello tengo que curarme; quisiera volverme transparente y anular la coraza, anularla, hacer que también se muestre, no esconderla. Quiero hablar de la bondad, de la inocencia, de los patrones que nos vamos generando a lo largo de la vida; quiero mostrar la ira, la alegría, el miedo y la tristeza de un ser humano como todos.

Quiero encontrar un doble discurso entre lo que dice el texto como autoridad conceptual y lo que dice el cuerpo como suceso en constante transformación.

Quiero ritualizar, hacer que cada una de mis acciones tenga un sentido muy claro para mí, quiero jugar y ser irónico con esto que nos sucede a todos, quiero mostrar la imposibilidad de un hombre de ser quien es incluso interpretando una obra de teatro, y al mismo tiempo cómo no se es una identidad definida, sino una serie de personalidades que aparecen en distintas situaciones.

Quiero gozar de un trayecto de vida armado que pueda repetir e improvisar con contenidos claros, percibir cómo adquiere sus ritmos, sus impulsos, su propia cadencia. Quiero que sea una experiencia teatral y no una obra de teatro.

Quiero afinar mi sensibilidad para vivir la relación con la gente al compartir un tiempo-espacio e incidir en el tiempo del otro de la misma forma que el otro incide en mí; quiero descubrirme como una historia entre muchas. Quiero ser poeta, no intérprete o lector de poesía.

Quiero demostrarme la posibilidad de generar un interés y una magia a partir de los elementos más esenciales del teatro, un espacio, unas luces, un espectador y un actor. ¿En qué radica el que se genere una relación, un interés del espectador hacia el actor? Quiero interesarme en el espectador para que él se interese en mí, no puedo pedir el interés para una relación en la que yo no estoy interesado.

Quiero vivir la experiencia de la supervivencia. Quiero estar vivo y jugando con lo presente. Quiero jugar con las presencias presentes y ausentes que se presentan como presente. Quiero, en el presente, presentar imágenes, desarrollar espacios, relaciones con el espacio a través de mi corporalidad, quiero desmembrar mi cuerpo para que se vuelva astillas, armadillos, insectos, lunas, soles, nubes, sapos, horizontes.

Quiero ser el atrevimiento, el ¿por qué no? No romper los esquemas de nadie, sino los míos. Al perder la importancia personal uno pierde el miedo, porque lo que logre, el éxito o el fracaso, deja de tener importancia, lo importante es la intención con la que se realiza, es un ejercicio personal que se comparte.

Por más íntimamente que se trabaje con la intimidad, no puedes dejar de darte cuenta y recordar que se la estás mostrando a otro, con la posible intención...

Marzo 2002, bitácora personal ahora compartida

Ya visibles como signos y manchas en un papel, éstas siguen siendo ideas. Ahora el problema es darle continuidad al impulso para realizarlas, para volverlas realidad. Actor es aquel que a través de sus acciones es canal para volver realidad lo que se quedaría sólo en la imaginación o en el mundo de las ideas, ahí es donde radica el arte de la acción.

Acciones:

Entre las líneas de investigación que se desarrollaban en *Gomer: caracol exploratorio* y algunos temas de entrenamiento que yo trabajaba en mis talleres, organicé un esquema general de desarrollo.

La acción escénica estaría sustentada en los siguientes temas de entrenamiento (el trabajo que se realiza con la energía, el cual engloba cuerpo-voz, intelecto y emoción):

Energía: cinco tipologías esenciales. Tierra, agua, aire, fuego y éter.

Emoción: cinco emociones primarias. Miedo, rabia, tristeza, alegría y compasión.

Movimiento: cinco ritmos. Fluido, estacato, caos, lírico y quietud.

Recapitulación: cinco maestros sagrados del viaje de la vida. Nacimiento, infancia, pubertad, madurez y ciclo final.

Psicosíntesis: revisión de mi historia personal en un proceso de desidentificación.

Así, la acción textual (en alemán, por Peter Handke) estaría tamizada por la recapitulación y la desidentificación de mi historia personal. Lo que define así un texto con sentido.

A través de estas líneas generales trabajé con Rubén Ortiz (director) e Indira Pensado (entrenamiento vocal) en la generación de lo que llamamos partituras de movimiento. Éstas las fuimos eslabonando con una intención rítmica que nos resultara interesante. Evidentemente, en el camino hicimos y deshicimos y desechamos y modificamos..., hasta llegar a una estructura a la cual había que trenzar el texto, que había sido trabajado de forma independiente. La partitura modificó el texto y el texto la partitura, sin embargo seguían siendo dos discursos entrelazados, pero ninguno supeditado al otro.

Premisas:

El trabajo dio inicio sin la idea de montar el texto de Handke, el texto apareció en el camino como un material más que aportaba la idea de construcción.

Difuminar las fronteras entre el individuo cotidiano, el artista escénico y el personaje.

La relación directa con el presente dejando de lado la idea de ficción.

La continuidad de la experimentación con el trabajo «terminado», permitiendo la intervención de otros artistas. Editándolo y despojándolo de luz, espacio y formato original.

Regalos:

Todos los objetos utilizados en la obra son regalos.

La imagen de la red es, para mí, una clara definición de las relaciones que construimos constantemente, caminos que se cruzan generando puntos de contacto, centros comunes, impulsos que nos permiten seguir nuestro camino solitario hacia lo que llamamos devenir, futuro, destino; soledades que se acompañan en el tiempo, en el espacio y que se anudan para siempre y desde siempre en el maravilloso misterio de la sinrazón y la fe.

En medio de este pensamiento aparecen: un regalo rúnico de Luzazul (Gebo) y una atarraya que me había regalado hacía tiempo Alicia Martínez. Así, surge el diseño del espacio: una x anudada por un centro (Quince) que sería el encuentro de caminos entre los espectadores y los creadores de *Autoconfesión* para intentar, cada noche, una revisión de nuestro presente individual. Conducidos todos en nuestro movimiento decidido, por el texto de Peter Handke –que también me había sido regalado por Luis Mario Moncada en 1997– y por la iluminación de Matías Gorlero.

Otro elemento teórico-mágico fue la y del yo que tantas veces se repite en esta obra, esta puerta fue un regalo de Norma Gris.

Gebo

Las runas son una escritura de los antiguos pueblos escandinavos. Se utilizaron en la poesía, para grabar inscripciones conmemorativas y para la adivinación.

Su uso oracular persiste hasta nuestros días como un murmullo del conocimiento de tiempos remotos. Cada runa posee un significado arquetípico que permite la exploración de nuestro yo interno y el reconocimiento de que la batalla principal siempre será con uno mismo.

La utilización del consejo y la guía de las runas para cualquier proceso creativo y para la vida misma las convierte en una herramienta generosa y llena de sorprendentes «coincidencias» que nos lleva por senderos en los cuales la magia se acepta con una sonrisa de complicidad.

La primera familia de símbolos del alfabeto rúnico, el *Futhark*, obedece al Dios Frey, el Proveedor por excelencia, y el séptimo símbolo de esta familia es Gebo (x), la runa que simboliza a la pareja, a la unión amorosa con otro ser, a la entrega sin perder la propia identidad.

Gebo es el azul oscuro, el verde esmeralda, el Fresno Sagrado, el manzano. Es Odín, es Freyja, es Gyfn. Es el ópalo, es la doble polaridad, es el aire.

En un sentido curativo es la confesión y la aceptación de nuestros miedos, así como la adquisición de confianza para restaurar el propio ser. Es saber escuchar desde el silencio más profundo al Gran Abuelo que llevamos dentro.

Gebo es un regalo de libertad. A partir de ella, Gerardo ha elegido el rumbo de su creatividad y la entrega que esto conlleva. Y nosotros, los lectores rúnicos, lo agradecemos profundamente.

Luzazul

Quincunce: *la ley del centro*

El jeroglífico náhuatl más familiar es una figura que, bajo infinitas variantes, está formada siempre por cuatro puntos unificados por un centro, disposición llamada el *Quincunce*. Como lo demostró Eduard Seler, el cinco es la cifra del centro y éste, a su vez, constituye el punto de contacto del cielo y de la tierra. Para mayor exactitud, el *Quincunce* designa además la piedra preciosa que simboliza el corazón, lugar de encuentro de los principios opuestos. He aquí entonces reunidos en un signo todas las características del Quinto Sol –el corazón del cielo–, expresadas por la mitología.

Parecería que el *Quincunce* no es más que una estilización del cuadrilátero y del triángulo, figurando su centro el vértice de la pirámide reducido a una figura plana. (Si se levantan líneas a partir de cada uno de los vértices de un cuadrilátero hacia un punto central situado encima

del mismo, se obtendrá un cuerpo piramidal.) Así como los mitos, la simbólica teotihuacana expresa entonces el concepto de los cuatro elementos primordiales salvados por un centro unificador, concepto que constituye el núcleo mismo del pensamiento náhuatl y que determinó sus más importantes expresiones. Como lo subraya Alfonso Caso, «esta idea fundamental de los cuatro puntos cardinales y de la región central (abajo y arriba) que da la quinta región, o sea la región central, se encuentra en todas las manifestaciones religiosas del pueblo azteca».

Modelo perfecto de concisión, el *Quincunce* es de una complejidad más rica todavía. Se ha demostrado ampliamente que la revolución sinódica de Venus, de 584 días, tenía en Mesoamérica un papel primordial. Los cálculos que recubren las estelas y los códices mayas, por ejemplo, tienen por fin principal registrar las conjunciones pasadas y futuras del planeta y del sol sobre lapsos considerables. A consecuencia de que el cómputo de los años venusianos se efectuaba por grupos de cinco (correspondientes a ocho años solares), el cinco es igualmente la cifra de Venus y, por tanto, de *Quetzalcóatl*.

Todo está admirablemente estructurado. ¿No es, en efecto, el Quinto Sol el del hombre-dios cuyo corazón se convirtió en el planeta Venus? ¿Y no es justamente *Quetzalcóatl* quien inauguró la era del centro revelando la existencia de una fuerza capaz de salvar de la inercia?

Pero hay más. El *Quincunce* acompaña también al dios del fuego –igualmente dios del centro y llamado por este hecho *ombliigo de la tierra*–, que, bajo el nombre de *Xiuhtecutli*, representa al Señor del Año o al Señor de la Piedra Preciosa. Esto viene a confirmar que el Quinto Sol está concebido como el elemento calor-luz en unión dinámica con la materia.

A pesar de la triste insuficiencia de las exploraciones, la arqueología hace posible entrever que Teotihuacan refleja al infinito imágenes de ciclos en el interior de los cuales la Ley del Centro ha abolido la fragmentación de los contrarios. Basados sobre las revoluciones de los astros y sobre arduos cálculos, estos ciclos van, partiendo del más simple –el de la muerte y la resurrección anual de la Naturaleza–, hasta englobar unidades inmensas que tienen por fin la búsqueda mística de los momentos de liberación suprema, es decir, las concordancias

entre el alma individual y el alma cósmica, el tiempo y la eternidad, lo limitado y lo infinito.

En su acepción precisa de movimiento, el Quinto Sol está representado por dos líneas divergentes –que constituyen cuatro polos contrarios– unidas en su centro. Como la realidad suprema reside en el Centro de la materia, las múltiples formas que asume la naturaleza en los mundos animal y vegetal son consideradas envolturas –signos visibles– de esta Realidad y no difieren entre sí más que por el nivel de conciencia que son susceptibles de alcanzar.

Lo mismo que la chispa divina engendra en la Tierra la vida en toda su riqueza, así el *Quincunce*, semilla de una cosmogonía revelada, florece en un deslumbrante sistema de imágenes que, por pertenecer al universo de las formas, parece frecuentemente una lógica elemental engañadora.¹

La acción

En la pesadilla de la existencia nos sentimos aislados, sin posibilidad de comunicación; como en las pesadillas, llamamos y no nos oyen. De ahí a sentirnos perseguidos no hay nada. Entonces la acción se hace imposible. Porque la acción, es cierto, crea una realidad, pero no puede partir de la nada. Mientras nos sentimos solos no podemos actuar: toda acción nacida de la soledad es anarquista, es decir, violenta y destructora. Acción típica del hombre moderno, perpetrada sin haberse reconciliado consigo mismo, sin haber entrado en realidad. Acción precipitada nacida de un corazón oscuro. Es la acción revolucionaria que en los mejores casos ha surgido del anhelo de salir de la soledad, de encontrar la realidad. Acción propia de la adolescencia, de esa época en que las esperanzas se precipitan.

La acción verdadera solamente puede brotar del Yo originario, en claridad y unidad, del «corazón transparente». De un corazón disperso nace su caricatura: la inquietud.

Cuando se cuenta con la fe de los demás, con el crédito que nos dan, el hermetismo se ha roto. Mientras se vive en una situación hermética,

¹ Confer Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. México, FCE/SEP, 1980.

todos los intentos de comprensión entre semejantes se realizan apelando a razones; en virtud del porqué y el para qué; nos pide cuentas el prójimo y tenemos que dárselas. Y las razones no operan, no unen, si no es sobre la confianza; la razón en la vida no funciona más que sobre algo previo, fe, confianza, caridad. Es posible la comunidad con los demás. Y solamente a partir de esta comunidad es posible la acción. La acción verdadera que brota de un corazón transparente y que, para ser efectiva, para realizarse, necesita ser también transparente ante los demás. Ser transparente es ser creído, ser mirado en caridad.

La acción precipitada sin ser transparente para el hermano, sin contar con su caridad, por puro que sea su origen, desata la violencia y el crimen, la guerra cainita.²

*Vav-Y-, el Papa -el clavo-. El rostro visible de Dios:
Quinta carta del Tarot*

La quintaesencia es cualidad preciosa e indestructible que sólo conoce el hombre, ya que trasciende los cuatro elementos de la tierra comunes al hombre y a los animales. En su afán de encontrar el sentido de la vida el hombre se sitúa por encima de los animales. Al igual que el instinto sexual, la necesidad religiosa nos lleva a unir los opuestos.

A través de obras y palabras, el hombre perdió poco a poco el contacto con su ser interior; cuanto más contacto perdía con la experiencia inmediata de su espíritu, más necesitaba el dogma y las enseñanzas que destilaban la experiencia mística de otros.

² Confer María Zambrano, *La confesión: género literario*. Madrid: Siruela, 2001.

NOTAS A OTRA VEZ MARCELO¹

César Brie

DESDE QUE LLEGUÉ a Bolivia, en 1991, oí hablar de Marcelo Quiroga Santa Cruz. No sólo de las circunstancias de su muerte, sino, sobre todo, de la necesidad para Bolivia de una persona de su talla moral e intelectual.

Tenía la impresión de que quienes me hablaban estaban *huérfanos* de Marcelo.

La casualidad quiso que nuestro editor fuera su sobrino. Del trato editorial nació una amistad tímida y profunda, y así fui conociendo detalles de la vida de Marcelo, de su muerte y desaparición, y me enteré poco a poco de la indignante humillación que sufrió y sufre la familia en la búsqueda de sus restos.

Estos dos motivos, la orfandad y la burla me decidieron a hacer una obra sobre la vida y el pensamiento de Marcelo.

José Antonio Quiroga me dio sus libros, y algunas fotocopias de sus escritos inéditos. Eran recopilaciones de sus intervenciones parlamentarias, de conferencias, de programas radiofónicos, hasta de reuniones de familia.

Luego, en México, Hugo Rodas, quien escribe su biografía y elabora el plan de la publicación de sus obras completas, me recibió en su casa, me dedicó dos días de su poco tiempo para hablarme de Marcelo y me entregó un tesoro: decenas de cintas grabadas con su voz, intervenciones parlamentarias, programas radiofónicos, entrevistas y conferencias.

Durante un año estudié sus textos y escuché sus discursos. Se fue delineando ante mí una figura gigantesca. Un héroe civil, inerme, un ora-

¹ Creación del Teatro de los Andes, textos y dirección de César Brie, Yotala, Bolivia, 2005 [N. de la comp.].

dor incomparable, un estudioso severo de la realidad de su país, un artista extraordinario, un político de moral intachable, una especie de oráculo que previó, denunció (y desgraciadamente acertó) el destino de Bolivia desde hace cuarenta años hasta el presente.

¿Cómo representarlo? ¿Cómo explicar su pensamiento político? ¿Cómo contar sus obsesiones artísticas, sus vicisitudes personales, sus batallas?

Una de las claves me la dio la familia. Su esposa Cristina, sus hijos Rodrigo y Marisol, su sobrino José Antonio, Miguel su cuñado. Los entrevistamos con Mia.

Fueron dos tipos de testimonios: de los recuerdos conmovidos, risueños, dolorosos y sinceros, de anécdotas y sueños apareció el hombre Marcelo, el marido, el padre, el amigo, el consejero.

Del relato de la búsqueda de sus restos, de la burla a la familia, de las amenazas, las pistas falsas, surgió la certeza de que la democracia en este país sigue teniendo una grave deuda con Marcelo.

Las Fuerzas Armadas, ocultando la información sobre el destino de sus restos, siguen cumpliendo hasta hoy día un papel vergonzoso y lamentable. Y los varios presidentes constitucionales desde 1982 hasta la fecha, todos sin excepción se llenaron la boca protestando su amistad con Marcelo, pero hicieron poco o nada para que se llegue a la verdad en el delito de su desaparición. (Y en el de todos los otros que fueron torturados y desaparecidos y que, para decirlo con palabras suyas «no tuvieron la fortuna de figurar en letras de molde y se volvieron solo un número en las estadísticas del infortunio»).

En el caso del gobierno constitucional de Bánzer, el principal beneficiado con la muerte de Marcelo, se llegó a boicotear abiertamente el trabajo de la comisión investigadora de su paradero.

La otra clave surgió de sus textos, discursos y conferencias: su pensamiento político, la defensa de la soberanía boliviana y de la propiedad estatal de los hidrocarburos, su idea de Nación, sus denuncias a las prácticas corruptas: ya debidas a la compra de conciencias y sobornos, ya por el mal uso de las funciones públicas.

Marcelo nunca insultaba, nunca usaba adjetivos, se refería con respeto y altura a sus adversarios y enemigos políticos. Cosa que éstos

no hicieron. Fue amenazado, insultado y denigrado por la derecha que terminó asesinandolo, y fue difamado por buena parte de la izquierda de entonces, que tuvo en Marcelo un crítico severo por cada decisión oportunista o posición maximalista. La historia ha terminado por colocar a cada uno en su sitio. Marcelo, muerto, se ha vuelto un mito. Los otros (derecha e izquierda) han conducido Bolivia, a través de sus gobiernos, al estado de miseria y exclusión en que hoy se encuentra.

Lo más difícil fue, en el texto, lograr sintetizar en un lenguaje teatral, breve y conciso, un pensamiento político argumentado y complejo. Tuve que elegir, descartar, seleccionar y sintetizar sus discursos, sus análisis, sus entrevistas. Espero haber logrado reflejar la esencia de su pensamiento.

Nos pusimos a trabajar entonces tratando de unir la vida personal de Marcelo con la historia de su pensamiento. Las consecuencias de su accionar se reflejaron siempre en su vida privada. Marcelo era un hombre pacífico que se oponía a que su hijo usara como cualquier niño, pistolas de juguete, mientras estaba obligado a ir al Parlamento con chaleco antibalas y un revólver en el bolsillo.

El exilio, los intentos de asesinato, las bombas en la casa, las amenazas telefónicas, el secuestro y posterior confinación marcaron la existencia de toda la familia.

Así surgió, se agigantó hasta volverse indispensable en nuestra obra la figura de Cristina, la esposa de Marcelo. Es una historia de amor extraordinaria. Se casaron adolescentes. Ella lo acompañó en cada instante apoyándolo en todas sus decisiones y ordenándole sus papeles y archivos. Luego de su muerte, luchó por diez años hasta lograr que se condenara al general García Meza, quien diera la orden de su asesinato. Siguió y sigue buscando aún, junto con su familia, los restos de Marcelo.

Cristina, en la obra, se ha vuelto el paradigma de la memoria de los desaparecidos que siempre es levantada por los familiares de los mismos, oponiéndose solitaria, silenciosa y dignamente cada día, al embotamiento y olvido con que quedan impunes en nuestras democracias las violencias sufridas en las dictaduras pasadas.

Me acompañaron en esta creación, desde el principio, tres poesías de Roberto Juarroz, que fueron la guía ética de nuestro trabajo. Dos de ellas, adaptadas, forman parte del texto.

Mis otros compañeros del Teatro de los Andes ayudaron durante un mes entero creando imágenes y metáforas visuales que amplificaran y alejaran la obra del mero documental. A ellos va el mérito de muchos instantes de poesía visual que atraviesan la escena.

La obra contaba una historia política y familiar al mismo tiempo. Cristina y la familia pusieron a nuestra disposición todos sus álbumes de fotografías. Escaneamos ese material y otras fotografías documentales de algunos momentos políticos. Trabajamos con un proyector durante semanas. Tratábamos de habitar las fotos y las reproducciones de cuadros, de formar parte de ellos. Los proyectábamos sobre nuestros vestidos, nuestros cuerpos. Fotografiamos calles, plazas y edificios. Proyectamos esas fotografías hasta que descubrimos el ambiente adecuado. Luego César Torrico, un excelente pintor de Sucre nos pintó sobre la base de ese modelo un lienzo. Lo hizo a su modo, no naturalista, usando trazos que sugerían en vez de completar.

Sobre ese lienzo re proyectamos y elegimos las imágenes. Marina Chávez Prudencio trabajó dos meses recortando las fotos y preparando las secuencias que habíamos elegido. El efecto que debía dar la proyección de recuerdos que surgieran del lienzo: rostros manchados por los trazos de la pintura. Como si los recuerdos estuvieran descascarados por el tiempo. Iluminamos el lienzo siguiendo las líneas del dibujo, con faros de recorte que nos permitían crear un alba o un anochecer o un sol que despunta o la sombra de una pared en contraste con otra iluminada. Combinamos fotos y luz.

Luego, ya en una fase posterior, eliminamos las secuencias que distraían de la historia y la acción. Quedó lo esencial. Cambiamos las acciones actorales para que se fundieran a las proyecciones.

Podría parecer un trabajo de alta tecnología, y sin embargo, usamos poquísimos faros. Suplimos con este trabajo largo y detallado nuestra crónica falta de recursos.

Nuestra obra entonces se ocupa de Marcelo y de Cristina. Cuenta una historia de amor en un tiempo de violencia e injusticia, cuenta un

pensamiento político y una actitud ética. Se dirige sobre todo a los jóvenes, porque esta historia nunca les es contada en los bancos de la escuela ni en las universidades, y los partidos que han gobernado Bolivia en estos años han hecho lo posible para que la memoria de Marcelo no incluya el conocimiento de sus acciones, de lo que pensó y sostuvo.

Estudiando su vida y sus obras, me parece haber aprendido más sobre Bolivia, que en todas mis lecturas anteriores. El resultado de esta obra teatral es, en lo que a mí respecta, haber añadido mi persona al número de los huérfanos de Marcelo. Sé que esta orfandad, para ser legítima y aceptable a sus ojos, debe transformarse en una «actitud crítica, vigilancia constante y exigencia intransigente», como él le pidiera a la muchedumbre reunida en Plaza Murillo, desde los balcones de Palacio, el día en que firmó el Decreto de Nacionalización del Petróleo.

Podría parecer que esta obra se ocupa del pasado. No es así. Por un lado, la desaparición es un delito actual, que se perpetúa y vuelve a cometerse cada día hasta que el cuerpo no aparezca, aunque los poderes del Estado finjan ignorarlo. Por otro lado no hay una palabra dicha por Marcelo en aquellos años que no sea actual. No hay una posición de entonces asumida por él que no sea hoy defendible. Y en estos instantes en que el país se debate una vez más entre «la Bolivia oficial y la Bolivia real divorciada de sus gobernantes», recordar su historia y estudiar su pensamiento se vuelve necesario y urgente, para no seguir contribuyendo con apatía y superficialidad, «con morales laxas y conciencias adormecidas por la satisfacción material» a la exclusión, la injusticia y la miseria «del país más olvidado y dependiente de Latinoamérica».

Yotala, 1 de agosto 2005

LUISA: DESMONTANDO LAS CERTEZAS

Regina Quiñones

Luisa, de Daniel Veronese. *Monólogo a tres voces*¹

Debo confesar que éste es el segundo acercamiento a la realización de este texto. Al releer el primer borrador me di cuenta que resultaba el relato de un proceso donde todo parecía haber ocurrido según lo planeado, incluso los conflictos parecían previstos. Me he reído un poco de mí misma revisando la bitácora que escribí en el periodo de *Luisa* y encontrando lo siguiente:

Fue durante las funciones frente al público que vi y pude poner en palabras lo que buscaba con *Luisa*: lograr que tres actrices en escena se sincronizaran en una sola respiración: la respiración de Luisa...

El recuerdo se alimenta de esperar y esa espera está plagada de movimientos: movimiento rencor, movimiento inocencia, movimiento rabia, movimiento deseo, movimiento esperanza, movimiento tristeza, movimiento reconocimiento. La respiración sincronizada orgánicamente es la melodía; la individualidad de cada actriz crea la música.

Me he reído al descubrir que la primera «Regina» que se acercó al texto de *Luisa* no es la misma que hoy intenta escribir este texto, cosa casi obvia, pero en esa obviedad estaba a punto de perderse la oportunidad de desmontarse y reconstruirse a sí misma. Desmontarme y reconstruirme, cosa casi comparada con el intento de relatar cómo uno se ha enamorado... Sólo que este amor carece de lógica, está destinado a terminar, es intensamente apasionado e irónicamente de corta duración: seis meses. Así son las pasiones.

¹ Dirección escénica de Regina Quiñones, Ciudad de México, Foro Shakespeare, 2005.

Presentimiento de Luisa

Me encontraba en un café viendo a la gente pasar apresurada por la calle; pensaba en ciertas cosas personales que me parecía no habían ido muy bien. En eso estaba, cuando tras la vidriera cruzó una mujer que podría tener mi edad; me atrapó la forma negativa en que movía su cabeza, casi decepcionada la expresión en su rostro, denotaba malestar aunado a cierta tristeza..., era el movimiento que completaba mi sensación. De pronto me ví en ella y me sorprendió que siendo dos desconocidas, de distintos países incluso (yo me encontraba en el de ella), tuviéramos de pronto una manifestación compartida: «yo pensando, ella manifestándose y las dos sintiendo»; las razones que nos inspiraban no importaban, la situación se convirtió en un espejo. A partir de ese momento intenté relatar mi experiencia a ciertas amistades, resultaba difícil imprimirle la magia de la que me sentí partícipe, y noté que mi historia pasaba sin penas ni glorias.

Con el paso de los días intentaba imaginarme cómo podría realizar escénicamente este suceso, y por esas raras coincidencias, llegó de manos de una muy querida amiga el texto del monólogo *Luisa*, de Daniel Veronese. La anécdota gira en torno al regreso de Agustín, quien es esperado por Luisa que, orgullosa y utilizando a su madre muerta como interlocutora cuenta los avatares de haberse mantenido fiel por doce años. Inicia su relato con «volvió Agustín» y lo cierra enterándonos de que sólo vino a despedirse.

En un principio pensé que esta historia podría conducirme a un melodrama sin remedio, pero había algo en los dichos de Luisa que me atrapaban. Me decidí a realizarlo con tres actrices noveles –Tania Becerra, Teresa Paulin y Julieta Marques– que estuvieran dispuestas no sólo a compartir el único personaje, sino a desarrollarlo completo. La disposición estaba, pero la pregunta insistente era «y yo ¿qué voy a decir?» Con un texto de doce hojas resultaba difícil contestar, pero de algo estaba segura: no se trataba de repartir trozos de texto, y estarían las tres en escena sin interactuar entre ellas: una sola Luisa, una sola situación desdoblada en tres posibilidades que ocurren al mismo tiempo.

Luisa, *choque de sensaciones*

Mi intención era que ellas fueran capaces de hablar de la espera utilizando como pretexto la anécdota del texto. Cuando se los entregué y cambiamos impresiones me di cuenta que les resultaba ajeno, es más, casi les exasperaba pensar en alguien que vivió dedicada a esperar. La primera etapa entonces consistía en lograr que se enamorasen de esa Luisa, que se dejaran conmover y encontraran puntos de referencia consigo mismas en cuanto a la espera y la necesidad de comunicarla. Yo no podía decirles abiertamente que mi intención tenía que ver con lograr escénicamente la experiencia que antes comenté, porque ellas tratarían de reproducirlo racionalmente y derivaría en algo mecánico, sin vida, y perderíamos a cambio el objetivo: crear las coordenadas donde ellas pudieran transitar, pero siempre en forma presente e irónicamente casi imperceptible, provocando sensaciones y atmósferas en quien las viera y escuchara; mientras alguna hablara, las otras dos estarían ahí reaccionando, pues la voz de la otra sería su propia voz.

En busca de Luisa. Proceso de trabajo

Tuvimos aproximadamente cuatro meses de trabajo escénico, desde el principio estaban las tres presentes aunque sólo una trabajara el texto, no les pedí que lo tuvieran de memoria, ya que mi interés era que lo fueran memorizando según su necesidad.

La premisa del primer período fue: libertad de movimientos (en un espacio de 6 x 6 aproximadamente) tratando de contar la anécdota completa. Me parecía que de este modo cada una aportaría al trabajo de las otras; sin embargo llegó el primer fracaso: trataban de ilustrar con gestos y movimientos lo que decían, los ensayos se tornaban aburridos, y su distancia con el personaje, insalvable. Aparecía la caricatura de una solterona...

Asumiendo que esto no me llevaría a ningún lado, pensé en proponer una dinámica que las sacara del letargo y la declamación, un espacio donde simplemente se relajaran y trabajaran sin ideas preconcebidas y en el que, de una buena vez, estuvieran las tres en escena. Propuse que mientras alguna de ellas fuera llevando el monólogo las otras estarían ahí, cada una con una silla, y, si mientras escuchaban venía algún re-

cuerdo a su mente, podrían participar iniciando su intervención con «Una amiga me contó que...» o «La mamá de un amigo dice que...», siempre en referencia a un tercero. Cuando terminaban su historia, la que llevaba el monólogo en principio continuaría, pero debía sumar o intentar sumar la sensación provocada por lo escuchado.

Al principio plantearon situaciones cotidianas que no aportaban mucho, pero hubo una que detonó la dinámica y que ahora rescato de mi bitácora :

Luisa —toda la bendita noche esperándolo a Agustín.

Intervención :

Una amiga de mi hermana contó que, siendo un día tal, tendría un pretexto para llamar al santo de su «ex», que se levantaría muy temprano, se bañaría y «encremaría» su cuerpo, iría a un teléfono público, ya que ella carece de uno, lo llamaría, intentaría desde temprano hasta que él atendiera pues normalmente contestaba su actual pareja..., hace más de 5 años que no se veían..., pero ella insistía en llamarlo para sus cumpleaños..., no sé si lo hizo.

A partir de este momento mi deseo era que soltaran por sí mismas la muletilla de «Una amiga me contó...» y que hablaran en primera persona.

Mientras tanto surgieron movimientos que ocurrían simultáneamente pero en etapas distintas; trataban de expresarse porque estaban en presente sin histrionismos; por ejemplo, una tenía el impulso de levantarse mientras otra se levantaba a medias y la tercera se había levantado de un salto. Yo veía admirada cómo se creaba el contraste; era como desarmar un solo movimiento en tres; me acercaba a algo de lo soñado pero todavía faltaba contenido.

¿Cómo llegar a la emoción?

El juego de la frase seguía corriendo durante los ensayos, yo presentía que se agotaba e incluso nos aburría, y surgió el momento esperado

y con él nuevas complicaciones: comenzaron a expresarse en primera persona.

Al hablar de sí mismas, el llanto las ahogaba, el volumen de voz bajaba y entraban en un ensimismamiento que comenzó a deleitarlas. Cada una, a su tiempo, llegó al mismo estado. Estuvimos aproximadamente tres semanas varadas en esta situación. Comencé a preocuparme, las veía temerosas y deprimidas, yo misma estaba igual. Debo confesar que mi mayor temor era arrastrarlas a estados emocionales no explorados por ellas y por mí, y luego no ser capaz de sacarlas; me preguntaba cómo podríamos capitalizar ese material, cómo podríamos convertirlo en una expresión viva sin que esto las o nos dañara.

Les externé mi preocupación y les pregunté con ingenuidad si preferían parar, de inmediato sonrieron y dijeron que de ninguna manera. La responsabilidad recaía entonces en mis manos, mi intuición me decía, por lo bajo, que disfrutaban su estado pero también que era necesario sacarlas de ahí.

La forma de sacarlas de ahí sería devolviéndolas a la ficción, que, dicho sea de paso, se había desdibujado. Los siguientes ensayos serían sin intervenciones personales, es decir, todo tendría que decirse con el texto, a estas alturas la memoria no era un problema.

En mi bitácora escribí:

De algún modo se agotaron las intervenciones..., los actores se enamoran de su forma de sentir, se hipnotizan observándose y se olvidan de la ficción. Sentir sin observarse demasiado, observarse sin sentir demasiado..., éste es el objetivo.

Además del solo texto, tendrían una música de fondo: música de circo. Les pedí que estuvieran las tres en escena con sus respectivas sillas, interviniendo con texto cuando tuvieran necesidad, eran posibles las repeticiones siempre y cuando agregaran contenido emocional a lo ya dicho. La música tendría un volumen alto y esto no debería ser un elemento de distracción sino un elemento por sumar; el resultado estaría en sus manos.

Lo que yo buscaba era sacarlas de su ensimismamiento de forma contundente; al faltarles el silencio que estaban acostumbradas a manejar, su única salida sería escucharse y mantener la ficción.

Al principio fue difícil incluso para mí, la música me molestaba, no tenía nada que ver con sus emociones; y ellas, acostumbradas a un esquema de trabajo se resistían a abandonarlo.

Finalmente, después de varios ensayos comenzaron a divertirse, a dejarse llevar por la música, a reírse de ellas mismas; fueron momentos muy gozosos pues, aunque reían, respetaban la premisa de no soltar el texto, la ficción. La emoción no se perdía, simplemente se depuraba.

El «material emocional» —por llamarlo de algún modo— de cada una de ellas se afianzó, y ahora puedo decir que la música les restó los momentos de regodeo emocional y nos presentó otra Luisa, la que se ríe de sí misma.

¡Fuera música! Armando a Luisa y Luisa que se niega

Con los hallazgos y la personalidad de estas tres actrices fuimos construyendo a esta Luisa esquizofrénica si se quiere, como a veces somos los seres humanos.

Luisa se complementaba y ocurría con las otras; en Tania se develaba como un ser irónico, que de tanto fingir burlarse de sí misma y a veces conseguirlo, se desmoronaba como un terrón de azúcar.

Teresa había llegado a un punto casi cómico, a una histeria contenida que desafortunadamente comenzó a coquetear con el cliché y finalmente la alejó del personaje, llevándola a un exhibicionismo inmediato, al punto de atropellar a sus compañeras con movimientos e intervenciones constantes que comenzaron a desquiciar el conjunto.

Al tratar de explicarle que no podía seguir en esa constante, pues parecía la protagonista, y esa no era la intención, defendió su actitud con mi propio argumento: «¿se trataba de libertad de intervención, no? ¿Por qué tenía que escuchar si podía hablar?» Le pedí que probara mesurarse y escuchar aunque pudiera hablar, pues sus repeticiones y movimientos comenzaban a mecanizarse. Fracasé. En el siguiente ensayo nos mostró cómo podía sentarse y permanecer en silencio sin estar ahí. Suspendió su proceso y el nuestro. Estábamos a tres semanas

de estrenar y decidí pedirle que se fuera... Emplear la palabra decidí suena a certeza y confieso que la palabra correcta es «tenía», «tenía que pedirle que se fuera...» y en el fondo deseaba no tener que hacerlo; irónicamente me convertía en esa «Luisa esquizofrénica»: tenía que decir algo, pensando en otra cosa y por supuesto deseando otra. Tenía la esperanza de que fuera diferente, que todo se solucionara y continuara. No fue así, ella dijo que deseaba irse. Entramos en crisis. Sentimos en su silla vacía el peso de su ausencia, e irónicamente como Luisa, no lo dijimos en ese momento.

Recuperando a Luisa

Días después Tania y Julieta me propusieron que quedaran sólo dos Luisas; a estas alturas mi deseo era y sería tres Luisas; no podía sacrificar a ninguna. Teniendo una definición más clara de su intervención conseguí que aceptara la actriz Marcela Burgos, quien se integró rápidamente. Sus intervenciones tendrían que ver con preguntarse, por ejemplo, si el texto decía: «me decidí», ella agregaría: «¿Me decidí?» Su silla la ubicamos en medio de las otras dos Luisas y al no tener el texto de memoria, su trabajo estaba marcado por la escucha; curiosamente, tan solo escuchando se conmovía al punto de llorar en silencio. Aprovechando esta situación, le pedí que no contuviera el llanto, que tomara un pañuelo y lo usara sin preocuparse, así se fue definiendo como un ser al que le ocurren cosas sin que se entere, y al repensarlas presente que algo no anduvo bien, pero parece que nunca está segura del todo y llora.

La entrada de Marcela vino a refrescar el proyecto, pues Tania y Julieta se ocupaban de conducirla suavemente, renovando la comunicación en la escena.

Julieta, que fue nuestra primera-tercer Luisa —digo esto pues abandonó su puesto más adelante para prestar su cuerpo y su espacio a una nueva experiencia: ser madre— se definió como una mujer que habla desde una jaula, que nos hace sentir que sabe cómo abrir la puerta pero no desea hacerlo, un ser ambivalente: dulzura mezclada con crueldad. Capaz de destrozarte con una palabra y de romperse al mirar su propia mano.

En sustitución de Julieta apareció Itari Marta, actriz más experimentada que por fortuna se dejó conducir; su presencia y aportaciones nuevamente renovaron el material emocional de Luisa: mostraba una seductora ingenuidad que resultaba inquietante y no por ello menos frustrante, pues estaba llena de vida.

El espacio de Luisa

En este punto debo decir que el espacio que el texto planteaba podía ser una cocina con su mesa y su refrigerador o un garage. Y se hacía mención a una maleta que Luisa siempre tenía preparada. Decidí que no pondría ningún elemento que disminuyera la imaginación del espectador y sólo utilizaríamos tres sillas, estarían unas pegada al lado de las otras, además de que sólo habría tres desplazamientos: uno al entrar, otro al salir y uno más en medio, alrededor de las sillas, para mostrar la frustración. Esto ocurriría según la decisión de las actrices; por fortuna siempre en este punto tuvieron la necesidad de desplazarse e imprimían la contundencia que en ese momento requería la escena.

En cuanto al vestuario, y tratando de mantener la coherencia, deseché un vestido azul de raso que en un principio me había atrapado, aunque hice tres iguales y a las actrices les encantó, descubrí que ensuciaban el espacio pues en la forma de portarlo mostraban su personalidad, rompiendo la premisa de la imagen buscada. Los cambié por unas sencillas faldas color beige y una blusa de manga corta con florecitas azules; lo único que dejé fueron unos zapatos ortopédicos negros, tipo botín, porque me ayudaban a recrear en escena a ese Agustín que se había ausentado justo cuando la dictadura argentina –según la anécdota–, y de quien se puede suponer fue militar. Luisa repetía lo que Agustín dijo y, al hablar por él, las actrices a veces al unísono y a veces por separado chocaban los talones, enfatizando la presencia de éste.

Dejando a Luisa

Me quedó una pregunta rondando: ¿Qué pasaría si uno planea un proyecto con la premisa de cambiar parte del elenco o todo el elenco cada cuatro o cinco semanas, sin importar en qué fase se encuentra

el material? Quizás fuera menos angustiante, integraríamos esto a la dinámica de trabajo de una vez y dejaríamos de lado la paja que interfiere en las relaciones creativas..., aunque trabajar sin conflicto sería tal vez aburrido, nos perderíamos de encontrar o reencontrarnos con la complejidad que encerramos los seres humanos... No. Cada una de las que transitamos con Luisa, fuimos Luisa, podemos seguir hablando por ella y de ella. Ninguna podía faltar a la cita aunque en algún punto tuvimos que despedirnos también, como Agustín.

TOTEMISMO*

Katia Tirado

TOTEMISMO: Hacer un tótem de sí mismo, invocarse como aliado propio y reconocer en la forma de la columna, del cuerpo humano parado, la simbología primigenia de ser puente conductor entre el cielo y la tierra.

LOS QUE NACEMOS en las ciudades tenemos horizontes bajos, la cabeza (nuestro techo) se muta a cuadrado (nuestro pensamiento), por las habitaciones cuadradas que ocupamos, por nuestra diaria sopita de techo que nos tragamos desde nuestras camas cuando intentamos volar; el cuerpo se va transformando y cada parte es espejo de la que caminamos, de nuestro tránsito; la conexión con la amplitud, el espacio abierto, se reduce a un botón, gracias a la red; pero en el cuerpo no se experimenta y nos separamos.

La idea de totemismo nace de la figura tradicional del tótem, como objeto vertical-columna, donde se representan los espíritus aliados, los ancestros, los guías, y se vuelven conectores entre el suelo y el cielo y forman un umbral protector. La costumbre es colocarlos a la entrada de territorios específicos, la casa o la aldea, y advertir al destino que uno es mucho más. Pensando en el D.F. como el territorio de vuelo, y abismo por excelencia, es en las azoteas de los edificios donde se teje la historia entre las lavanderas, los tanques de gas y las antenas..., lavando los trapitos sucios mientras nos conectamos a SKY.

* En este texto la autora reflexiona en torno al performance-instalación *Totemismo* realizada en la Galería Art Deposit, Ciudad de México, en 1998. [N. de la comp.].

El totemismo de mí, chilanga, fue colocarme parada en equilibrio sobre un tanque de gas, debajo de una antena de azotea, y amarrarme los pelos a esa antena, en total compromiso con el equilibrio de mis pies parados sobre el tanque desnudo (¡por suerte calzo del 25!) a riesgo de descabellarme... o... cortar a tiempo, tijeras en mano, los lazos a esa antena que salen de mi «tatema» (cabeza) y que me impiden saltar fuera.

Entonces >T@TEMISMO< versión 1 y 2 es: en el espacio de creación de la pieza... colocarme en posición de tótem, mi cuerpo resumen de mi entorno, encarno mi historia a través de mis partes, me fragmento, y esa conciencia se convierte en protectora de mí misma:

con los pies siento-tierra

con la cabeza ideo-cielo

Soy hija del D.F., mi posibilidad de vuelo sepultada en la realidad urbana se escenifica en las azoteas; las azoteas, refugio donde sueño y me despego de la realidad, en donde vuelo, en las azoteas hay antenas y tanques de gas, soy un tótem con el tanque de gas, decido jugar con el equilibrio que me sugiere estar parada en él, tomar la incertidumbre de habitar una ciudad configurada por el colapso, y donde siempre hay una posible fuga que puede estallar, en la azotea... la cabeza..., ¿sientes pasos en la azotea? Es un dicho popular para decir que tus pensamientos te están atormentando, hay miedo porque hay trampa en esta sobreacumulación de información, la cabeza recibe sin filtro posible el aparato de la cultura a través de los «enormes» medios, y el ritmo de cortarme esos lazos es la posibilidad de tomar «otra» posición, de saltar de esa columna-cuerpo-historia, a espacios alrededor.

LA DEMOSTRACIÓN PENDIENTE¹

Julia Varley
Augusto Casafranca
Miguel Rubio

EL CUERPO AUSENTE es en realidad el nombre de la *Demostración* de trabajo o desmontaje en el que Augusto Casafranca expone el camino recorrido desde las ideas iniciales hasta el montaje de *Adiós Ayacucho*, que él protagoniza.

Pero sucede que este trabajo, por diversas razones, se ha venido postergando. Y lo interesante de este aplazamiento es que se ha convertido en un motivo recurrente para que cada cierto tiempo Augusto y yo nos sentemos a conversar sobre ese propósito, sobre la versión o versiones que cada uno tiene de él, y acerca de la posible estructura del desmontaje de la obra. Nuestros procedimientos para afrontar esta conversación, cuya necesidad aflora de tiempo en tiempo, han devenido casi en un ritual que se repite sin resultado. El diseño de la *Demostración*, su boceto, aparece en el ambiente de cada nueva discusión, y ahí se queda hasta la siguiente vez que hablemos del tema. Pero, ¿por qué no la hemos hecho todavía? No lo sabemos, no lo tenemos claro. Y al final de cada conversación solemos tener razones diferentes. Y dejamos así las cosas a la espera de que en otro momento retomemos el tema.

La continuidad se rompió durante el mayo teatral de 2000, en Cuba. Allí, luego de una función de *Adiós Ayacucho*, nuestra amiga Julia Varley, actriz del Odin Teatret, nos encontró sentados en un café de La Habana discutiendo sobre el tema. Entonces ella, grabadora en

¹ Aunque el texto fue construido entre tres, y cada una de esas voces se vuelve identificable a lo largo de la conversación, en esta nota explicitamos que la introducción y el final fueron redactados por Miguel Rubio, y que el gran trecho de preguntas y respuestas fue desarrollado por Julia Varley y Augusto Casafranca [N. de la comp.].

mano, se propuso como mediadora. Nosotros aceptamos gustosos su propuesta, que venía a romper nuestra rutina.

Para cerrar el acuerdo, Julia exigió una sola condición, que el director se calle y que ambos, ella y yo, escuchemos las razones del actor. Y así fue. Me quedé callado, escuchando a Augusto, pensando en nuestras dificultades para hablar del proceso, y contemplando casi con envidia lo fácil que parecía serle a Julia entrar en un diálogo profundo sobre algo que para nosotros se hacía complicado. Ella, sin dejar de ser atenta y delicada, no se inhibía en preguntar directamente sobre las más sensibles materias que suele involucrar este tipo de trabajo. Julia dio, cuando quiso, alternativas directas y concretas. Y antes de empezar dijo que lo que estábamos haciendo no le parecía un asunto tan complicado. Y para demostrarlo echó a andar su grabadora y comenzó a preguntarle a Augusto Casafranca.

Lo que sigue es el resultado de ese interrogatorio, muy considerado, pero irreverente y directo, en donde sólo hacia el final fui autorizado a hablar para responder a una o dos preguntas.

—¿Augusto, cuáles fueron las dificultades mayores que has tenido para hacer Adiós Ayacucho?

—La primera fue comprobar mi dificultad con la memoria. La segunda, no tener clara la imagen de un personaje cuyo cuerpo está mutilado. La tercera, preguntarme: ¿quién podría contar esta historia? La cuarta, no contar muchas veces con mi director. La quinta, como consecuencia de la anterior, asumir un estado de soledad infinita, sentirme huérfano.

Tengo dificultades para memorizar un texto, además este texto es extenso. Y sin embargo tenía todas las ganas y la decisión de contar esta historia. La lectura del texto que me dio Miguel me cargó de inmediato y me conmovió. Pero de ahí al trabajo de memorizarlo, de repetirlo, de construir una teatralidad con aquello, eso era otra cosa. Mi director me planteó de manera muy clara, pero desacostumbrada en el grupo, que comenzara por ahí, por memorizar el texto, por aprender la letra.

—*¿Cómo lo solucionaste?*

—Inventé una manera, escribir el texto completo una y otra vez, muchísimas veces en letras de muchos tamaños y utilizando varios colores, para que no se me fuera a perder ningún detalle. También lo trabajé aprendiéndolo de corrido, sin signos de puntuación, para buscar otros significados que pudieran surgir de la exploración, hacerlo mío y restarle rigidez. Con la premisa de aprender la letra, conseguía apropiarme de algunas partes pero con otras no podía. Me preguntaba por qué me pasaba esto, y fue entonces que encontré a una amiga psicoanalista a quién le hable puntualmente sobre esta dificultad. Ella, luego de escucharme, dijo: «lo que pasa es que la vida de este hombre toca tu propia pena en carne y hueso». Oír esa reflexión me pareció una llave, una herramienta para mi propia atención, para no confundirme. Necesitaba tomar distancia de esa historia que no era la mía propia pero que me tocaba.

—*¿A qué pena personal asocias el no poder recordar el texto?*

—El primer recuerdo que me viene fue el modo en que me enteré que había muerto mi abuela. Ella me quiso mucho y por ese motivo cuando se desencarnó me escondieron su muerte. Mi madre pensó que al saberlo me daría un infarto o algo así. Así pasó el tiempo hasta que un día encontré unos papeles blancos, unas cartulinas inconfundibles. Esos recuerdos del luto que tienen los bordes y los marcos de color negro. A ella le tuve un cariño muy grande, en sus silencios me dio enseñanzas y mucho amor.

—*Si tuvieras que contar a tu abuela acerca de este cuerpo mutilado, ¿cómo lo harías?*

—Quizás como una de sus propias pacientes. Ella era partera, entonces lo haría como una de esas personas que esperaban a que se abriera la puerta de su casa para ser atendidas.

—*Si tú tienes como punto de salida contar esta historia a tu abuela, ¿cómo la contarías?*

—La situación sería de noche. La oscuridad me permitiría confabular con ella, en su propia cocina, allí le contaría. Ella estaría llamando a sus cuyes y gallinas, a cada uno por sus propios nombres. Y yo le diría: «abuelita, dicen que un hombre muerto se fue a Lima a recobrar

sus huesos, tratando de juntar su cuerpo para que no viva penando, para que su alma descansa en paz». Pero se lo contaría como si yo no tuviera que ver nada con eso.

Pero para mí también era durísimo abrir la voz.

—¿Y cómo lo resolviste?

—Jugando. Y en ese proceso tuvimos un encuentro con Osvaldo Dragún que, pienso, fue determinante. Nos dio la pista para buscar otras maneras de contar una historia de por sí tan fúnebre. Y allí apareció la idea del Q'olla, personaje de una comparsa de danzantes cusqueños que van a Paucartambo, el lugar donde nació mi abuela.

Cuando le mostré este personaje a mi director, su primera aparición fue como la de un niño tímido, un Q'ollita, y lo primero que apareció fue su cabeza con esa mascarita blanca que particulariza a los Q'ollas. Y más adelante sugirió la posibilidad de incluir a este personaje como puente, un intermediario en registro mas bien cómico que creara un contraste con lo que se cuenta.

Una historia, que entonces recordé haber escuchado cuando niño, decía que los Q'ollas, en una de sus visitas al pueblo de Paucartambo, hallaron en la orilla del río la cabeza de la Virgen del Carmen, a la que se venera en esa comunidad. Cuando llegaron al templo la encontraron mutilada y así con su hallazgo pudieron completar su cuerpo. Por eso pensé que uno de esos Q'ollas era el personaje llamado a contar la historia de Alfonso Cánepa. Así comienza a cobrar vida el Q'olla. Pero era como un parto difícil porque el personaje no quería salir, aunque en la fiesta a ellos no les gusta pasar inadvertidos, pues son ordenadores, irónicos, burlones, místicos, y además saben leer y ver en las hojas de coca.

—En este punto se necesita mostrar cómo es esa figura. Esto es en realidad para el director, cómo se puede unir en un trabajo de Demostración la experiencia de los desaparecidos con la ausencia del director y qué significa tener que reconstruir una identidad a partir de la ausencia. Entonces, ¿cómo tuviste que reconstruir una identidad a partir de la ausencia?, ¿cómo tuviste que reconstruir algo muy fuerte para tener al director presente?

—Sí, hubo un tiempo de desesperación y me sentía confundido. Yo quería acumular información, material de trabajo y me costaba mucho

hacerlo solo, y me dije, sin considerar la magnitud de las consecuencias que esto podría representar, ¿por qué no voy haciendo esto con otro director? Y hablé con otros directores acerca de esta historia llena de restos para ir recomponiendo este cuerpo. Me retracté a tiempo, lo que coincidió con que Miguel volvió a darle continuidad a la idea del montaje escénico.

—Entonces, fue a través de los celos que tú lograste tener a tu director...

—Estoy siendo injusto. Él, a su modo, vivía por dentro su propia responsabilidad. Sentía mucho cariño por él cuando lo tenía cerca y cuando no, una gran ausencia, infinita. No era sencillo aceptar ese abandono. Me sentía poco menos que el propio muerto, y seguramente debo ser injusto, porque él, desde donde estuviera, también viviría sus propios desconciertos. Pero mi total precariedad hacía que necesitara de él como un hijo de una madre. ¿Cómo sigo adelante si no hay teta? Sobre todo por la característica de este testimonio, porque, tratándose de uno diferente, otra habría sido mi necesidad.

—Si hablamos de estructura desde la figura cómica que hemos tratado, esa figura cómica es el próximo paso ¿Y mi teta? ¿Dónde está mi teta? Y allí introduces la falta de tu director. Se busca un director. Y después explicas que tú como actor necesitas, sentías la ausencia de tu director para poder jugar. Entra luego el momento en que muestras algo y actúas y el momento en que cuentas como actor las dificultades que tuviste y cuál es la diferencia cuando tú construyes como actor solo y cuando tienes a tu director.

—Bueno, estando a solas, emocionalmente estaba presente todo el tiempo como velando ese espíritu, tenía de modo permanente esa sensación. Pero estando acompañado de mi director él me planteaba cosas más puntuales. Y cuando no era así, me veía como sobre un pantano. Y ahora a dónde voy, cómo me muevo, pensaba. Mis dificultades se reactivaban. En esa situación, encontrar y definir una convención fue fundamental, un punto de partida.

—Encontrar la convención, es decir, quién eres.

—Claro, quién podría ser ese alguien que contara esa historia. Y la salida surgió del convencimiento de que no estaba el cuerpo del muerto, pero podían estar las ropas y el consiguiente significado que tenía y tiene este hecho. Ahí empezó a armarse la propuesta.

—¿Y cómo se llegó eso, quién lo decidió?

—Bueno ese velatorio de ropas es una costumbre ancestral que se practica en Los Andes, para que el que deja este mundo reciba una ayuda en su tránsito hacia esa otra dimensión de vida.

—*Esta es una frase muy buena para la Demostración. Es como si el destino te dejara pasar a otra dimensión a través del espectáculo del teatro. Como si, con la aparición de esos vestidos, lograras saber quién eres y establecer la conexión y la relación con el espectador.*

—Sí, ocurre eso como actor. Y como personaje el Q'olla se llega a comparar con Alfonso Cánepa, y en nuestra versión, al descubrir el velatorio comenta en quechua: «ay, este hombre había sido tan fuerte como yo...»

—¿Y qué te pasó el primer día que estaban los vestidos?

—Los sentía como míos.

—¿Qué pasó exactamente?

—Empecé a tenerles mucho cariño, ya nunca más fueron de otro; mi propia identidad ya estaba partida en dos.

—En tus acciones, ¿qué pasó?

—Empecé a desarrollar varias formas de relacionarme con él. Pero mi relación era todavía unidimensional. No se daba con la riqueza que Miguel continúa reclamando.

—¿Y cuántas formas de comunicarte con él tienes? Dime cinco.

—La primera, es que hago evidente que allí hay alguien. La segunda, cuando empiezo a convertirme en el otro, y así puedo darle mi propia corporalidad y contar por él con sus propias palabras.

—*Le das voz.*

—Me acompaño de movimientos, ahí estamos en estos días reforzando la convención, ese estado de trance.

—*Es entonces el movimiento de una persona tomada por el espíritu de ese hombre ¿Hay otras maneras? El Q'olla es al principio asustadizo y luego es más cordial. ¿Le haces preguntas, lo interrogas? ¿Y la quinta?*

—Es cuando el Q'olla se burla de Cánepa, lo acusa de ingenuo: «sólo un tonto podría entrar hasta la comisaría sabiendo que lo perseguían».

—Y la danza, ¿cuándo entró?

—El Q'olla es un danzante, pero es el Q'olla el que hace bailar al muerto. Recordé pasos que tenía en la memoria por haber visto a los Q'ollas desde niño, gracias a que mi madre y mi abuela nacieron en Paucartambo. Yo dejé de asistir a esa fiesta durante algunos años, hasta que volví con Yuyachkani y empezamos a alimentarnos de esas ubres de nuevo.

—Eso es interesante a nivel de estructura porque hay una memoria corporal y visual muy buena que puedes recordar. Entonces, puedes entrar en contradicción con lo que dijiste antes de que tienes problemas con la memoria.

—Es que la memoria no es sólo el espacio de la palabra. Claro, también es física.

—Ahí te transformas con eso. ¿Hay otras formas de baile?

—Claro, los bailes no fueron tratados como son, sino mezclándolos con el texto verbal, sobre la tarima, en el momento del viaje. Ahí hay una mezcla entre el lenguaje verbal y la acción.

—Otra cosa, la manera de contar la historia, el trabajo de voz que hiciste. Describe un poco ese trabajo.

—Yo me apegué a ese texto como si fuera un imán, como si me hubiera imantado. Recuerdo que huía del grupo, me subía sobre una bicicleta y desde que cerraba la puerta de la casa repetía los textos. Así empecé a juntar material.

—Eso es interesante, en la Demostración podrías tener una bicicleta, empezar por ahí.

—Y otra cosa fue ir hablando con la gente e ir haciendo mi proceso de acumulación sensible.

—Y puedes hacer eso como si fuera el mercado. Hay diferencias cuando tú cuentas la historia y cuando tú haces la voz del personaje y los otros personajes. Puedes explicar la diferencia.

—Pensamos que no debe remarcar tanto el tiempo del que cuenta al público, sino el del personaje que le está hablando a él, y que se remarque más bien cómo le cuenta al otro.

—Entonces estás tratando de establecer una cuarta pared, porque también puede ser interesante en el escenario lo que puede ser para ti en el trabajo que quieres continuar. Demostrar la diferencia que hay cuando tú cuentas al

espectador y cuando cuentas al personaje, y cuando el personaje te cuenta a ti. Se puede hacer un montaje de estos tres momentos. ¿Y cuál es el momento del espectáculo que te gusta más a ti como actor? Tienes que elegir siempre pocas cosas.

—Creo que cuando Cánepa se ha restablecido y llega a la ciudad y tiene el placer de contarle ahora al Q'olla cómo concluye esta historia. Ahí se invierte el orden de los factores. Y cuando el propio presidente se pone frente a él y es posible hablarle cara a cara.

—¿A ti como director?

Miguel Rubio: —Cuando él se saca la máscara y se descubre.

—Y ambos: *¿cuál piensan que puede ser el momento más fuerte para el espectador?*

Miguel Rubio: —Yo creo que la lectura de la carta, porque tiene un testimonio de acusación y de denuncia, porque se lo dice expresamente a los actores de esa historia.

—*Cuál piensas que es el próximo paso en tu trabajo como actor?*

—Yo no sé si estoy buscando una salida fácil o compleja. La idea de convertirme en un cuentero me atrae mucho, y, de hacerlo, será con cuentos tradicionales populares o inventando historias con base en esas estructuras.

—*Los objetos, ¿cuál es su historia?*

—Además de los que están sobre la tarima, una mesa que dio lugar a la presencia de la tarima. Trabajé verbos activos ligados a cada objeto. También la bolsa de plástico, donde se pone a los muertos, la usamos como símbolo.

—*¿Y el cinturón?*

—Es como el que tienen los Q'ollas en su vestuario.

—*¿Y todas esas velas estuvieron desde el comienzo?*

—No, al principio hubo sólo una velita.

—*¿Qué era para ti esa velita?*

—El espíritu que me ayudaba a ver, que me ayudaba a discernir qué estaba pasando allí. Porque necesitaba ver dónde encontraba la luz, por dónde me acercaba a ver la luz.

—También ésa es una buena frase para una demostración.

Tienes una vela que trata de iluminarte el camino por donde tienes que ir, y tal vez la puedes utilizar al final e indicar a dónde vas como actor ahora.

Pienso que al principio entras con la bicicleta diciendo los textos: *llego a Lima, estoy llegando. Después introduces a tu abuela y tienes esto de la memoria y esto de escribir. Y luego cuentas la historia de la persona mutilada. Y también la ausencia del director.*

Después, pienso que tienes que colocar una parte sobre el trabajo de la voz, primero la relación con él, dándole voz, reírse de él. Tener todo esto. Después, cómo cuentas al espectador y cómo cuentas al personaje. Luego la improvisación del mercado. Y allí pienso que podrías introducir una nueva historia, que puedes tomar de un cuento popular de esos que quieres trabajar en el futuro y ya lo presentas un poco y lo presentas como parte de la representación que también va hacia algo nuevo.

Más de una vez durante la conversación me sentí algo magullado y con ganas de intervenir, pero me tuve que morder la lengua. En silencio, soporté los cambios radicales en mi estado de ánimo, suscitados por la ruta y la intensidad de la conversación. Pero como tendencia general, debo decir, esas variaciones del temperamento y del espíritu me fueron llevando hacia un estado de sosiego y reconciliación con una experiencia acumulada y frustrante alrededor del tema de discusión. Luego salimos del café y, sobre todo Augusto y yo, pudimos saborear de modo diferente la benéfica sensación que da el aire que refresca la noche de La Habana.

El propósito de publicar la transcripción de esta conversación es compartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones trascendentes, sino que son las pequeñas motivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino de un actor.

¿Pero hasta dónde se puede racionalizar el resultado de un trabajo? Siempre me ha parecido insuficiente, siempre me ha dado la sensación de que se incurre en la simplificación, de que lo fundamental está olvidado, y creo que lo logrado son sólo aproximaciones. Sin embargo, esta conversación sobre algo que se presenta como demasiado complicado parece tener a su lado exactamente la posibilidad de su contrario.

ENTRE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN,
REFLEXIÓN TEÓRICA Y PRÁCTICA ESCÉNICA

Jean-Frédéric Chevallier,
entrevista con Ángeles Batista

Si Françoise tenía la ardiente certidumbre de los
grandes creadores, a mí me tocaba la cruel inquietud
del investigador.

MARCEL PROUST, *En la sombra de las jóvenes florecientes.*

2005

¿Qué es la investigación?

En francés, por ejemplo, la traducción de la palabra «investigación» se sitúa entre el acto de «investigar» y el de «buscar», entre «investigación» y «búsqueda». Digamos que la definición es más limitada porque consiste en el entrecruce de ambos términos. En cambio, en México, noto un uso mucho más extenso del verbo investigar; o, al contrario, un uso mucho más superficial: en ese segundo caso investigar se reduce a buscar información. Por ejemplo, uno dice «investigar» sobre el teatro shakesperiano mientras su actividad se limita a buscar información en libros.

En el ámbito en el cual se entrecruzan investigar y buscar, diría que la investigación empieza cuando hay una pregunta no resuelta, es decir, una pregunta cuya respuesta no existe. Es muy claro en física cuántica: ¿qué hace la partícula eléctrica cuando se le lanza un fotón? He aquí una pregunta que no tiene respuesta: a través del experimento está la probabilidad de que se pueda contestar un poco la pregunta, y también la probabilidad de que no. En todo caso, la pregunta es auténtica y no tiene respuesta inmediata.

A mi modo de ver, eso es lo excitante de la investigación. Es lo que hay que defender para no dejar que se reduzca el término «investigar» al acto de consultar dos o tres libros y reproducir lo que ya se dijo. En cuanto a teatro será lo mismo: importa hacerse preguntas que no tienen respuestas. Sin embargo, no basta. Podría preguntarme: ¿por qué no se usa más agua en el teatro? Pero preguntarse eso es, por obvias razones, absurdo. No se trata de hacer cualquier pregunta sino de formular aquella que esté anclada en la realidad de las prácticas teatrales de hoy, y que genere inquietud.

Cuando la pregunta accede a cierto grado de complejidad, se vuelve problemática –como una suerte de megapregunta–. A lo largo de la investigación esta problemática se va trabajando, deformando, reformulando. Puede ser que la investigación nunca termine. Lo único que hace el investigador en ese caso es cambiar las preguntas.

Cuando hice mi tesis de doctorado, la pregunta era: ¿qué podemos llamar hoy en día trágico?, o, ¿en qué consistiría un trágico en el siglo xx? Uno parte de cosas ya escritas: lo trágico tiene que ver con la libertad y el destino. Pero rápidamente uno se da cuenta de que este enfoque ya no tiene ninguna pertinencia para describir lo que podría calificarse de dinámica trágica. Uno va desplazando las preocupaciones. Analizando textos teatrales contemporáneos, terminé por darme cuenta de que la fórmula trágica exacta ya no era «tengo que escoger entre el deber y la pasión», sino: ¿cómo conjugar las dos cosas, cómo ser y no ser a la vez? La formulación se desplaza. Pero eso no era lo que esperaba. Digamos que no esperaba nada. Realmente investigar es, ¿cómo decir...?

Podría decirse que es un acto de fe.

Sí, por un lado es un acto de fe y, por otro lado es un riesgo permanente: uno tiene que apostar a que nunca va a poder sentarse en un sillón y decir confortablemente «ya tengo la respuesta». No, no existe la respuesta, puesto que se va a ir desplazando.

¿Dirías que los investigadores viven de no hallar nada?

Sí. Sería lindo decirlo así... El punto no es que uno no halle nada. Lo interesante radica más bien en el camino que uno recorre sin hallar nada. Lo enriquecedor consiste en el hecho de pasar de una pregunta a otra. De hecho, si un investigador llega a encontrar *la* respuesta, pues deja de buscar y por ende deja de ser investigador...

Ahora bien, ¿cuáles son las problemáticas, cuáles son las cuestiones que le interesan a un investigador del teatro contemporáneo?

No puedo responder de manera general. Te puedo decir lo que a mí me preocupa... Mi pregunta no es exactamente: ¿qué es el teatro contemporáneo? Es más bien: ¿con qué palabras hablar de las prácticas teatrales contemporáneas? Lo que a mí me interesa es buscar los términos que permiten describir lo que hoy en día ocurre en teatro, pero no lo que ocurre en general, sino lo que ocurre que no ocurría antes.

Para decirlo de manera sensata: hay todo un sistema conceptual para pensar el quehacer teatral. Estamos hablando del aparato dramático, el cual implica ciertos conceptos como personaje, conflicto, destino, significado, comunicación, representación. Sin embargo hay prácticas teatrales que no participan de este sistema conceptual. Pienso, por ejemplo, en el trabajo de Romeo Castellucci (quien estuvo en el Festival Cervantino y luego en la UNAM a finales de 2005). Frente a sus puestas en escena, si uno quiere hablar de personaje, rápidamente se queda corto, si uno quiere hablar de mensaje, el mismo Castellucci defiende que no tiene intención alguna de comunicar un mensaje a los espectadores porque, añade, no es nadie como para dar un mensaje. No es el único: Rodrigo García dice lo mismo aunque sus obras sean muy claras en cuanto a lo que buscan provocar en el espectador. Dice: «yo no tengo la respuesta y no estoy haciendo teatro para transmitir una respuesta». Eso es, digamos, en el ámbito de los discursos de los directores. Pero en cuanto a sus prácticas es evidente también. Si tratamos de usar nada más el aparato conceptual del drama, no logramos describir lo que ocurre en el escenario y tampoco lo que nos ocurre a nosotros como espectadores. Parte de mi pregunta como investigador consiste en decir: ¿cuáles son las palabras que nos van a

permitir describir lo que realmente ocurre, sea en el escenario o sea en la sala?

Sirve mucho lo interdisciplinario. Por ejemplo, uno lee un libro de sociología –no tiene nada que ver con teatro– y se da cuenta que dos conceptos allí sirven para describir lo que ocurrió en una puesta en escena recientemente presenciada. Así, uno va recolectando conceptos y luego procura organizarlos.

¿Qué relación hay entre esa colecta de conceptos y tu práctica?

Es cierto: no soy solamente investigador, también soy practicante. Se instaura pues un diálogo entre mi reflexión teórica y mi práctica escénica.

La teoría no me sirve para justificar lo que hago en la práctica. Al contrario, me sirve para poner siempre en cuestión lo que estoy haciendo. Doy un ejemplo. El acto más violento hacia un espectador consiste en imponerle una sola forma de entrar en contacto con el evento escénico. Es muy violento imponerle que esté aquí sólo para descifrar lo que el director le quiso decir (lo que un vaso puesto en la escena pretende significar). Este tipo de imposición me parece un acto totalitario. Conlleva un desprecio hacia el otro –el espectador–. Se le niega la posibilidad de vivir el evento teatral de la forma que a él le plazca.

Romeo Castellucci dice algo muy parecido. Dice que el teatro que le interesa es aquel que interrumpe la comunicación y la información. ¿Qué significa eso? Un acto teatral que deja de ser «te voy a informar de algo, te voy a comunicar algo...» Cuando se logra, inicia un teatro de la percepción o bien de la emoción –lo que es distinto incluso de una transmisión de sentimientos–. He aquí otra manera de hablar del quehacer teatral. Aparece una diferencia en cuanto a la preocupación. Tenemos a un director que dice: «no, pues, no hago teatro para enseñar la vida a nadie». Eso es específicamente contemporáneo. Es muy distinto, por ejemplo, de los misterios cristianos de la Edad Media que pretendían educar al público. Lo que hace Castellucci tampoco tiene que ver con el sistema del drama. Eso es lo que me interesa: lograr percibir y describir las particularidades del gesto teatral

contemporáneo. No para proclamar qué está mejor o qué está peor sino para entender esa diferencia contemporánea. En las palabras de Castelluci: ¿cómo hacer para que el espectador sienta emociones y que esas emociones sean tan profundas que le obliguen a pensar en él y en su verdad íntima?

¿Y tú crees que lo has logrado en algún momento, en tu trabajo como director? Ahí radica la rareza de mi situación. Procuro encontrar dónde conseguir las palabras para describir lo que ocurre y, al mismo tiempo, intento ver en qué medida las palabras se comprueban en la realidad de una práctica. Pero, en fin... contestaría que sí, pero de forma muy humilde: hubo espectadores que dijeron que sí. Nos ha tocado por ejemplo con *Máquina-Hamlet* (Museo Nacional de las Culturas, México D. F., 2004). Se trata de un texto no narrativo, fuerte, pero que no tiene pies ni cabeza. Una ama de casa, que nunca había ido al teatro empezó a llorar, y luego a contarnos lo que había vivido. Explicó que la obra le había dado la posibilidad de sentir cuán encarcelada estaba en la Ciudad de México. Inició un proceso de análisis de su realidad, preguntándose qué podía hacer ella para cambiarla. Interrogó su verdad íntima. Empezó a ser generadora de preguntas. Tal vez sirva sencillamente para eso mi doble labor. A que, *in fine*, el verdadero investigador —las preguntas sin respuestas— sea el espectador.

¿Te involucras en tus obras? Me refiero a si lo que se comenta te sirve no para saber si tu obra es «buena» (aunque no sería el adjetivo más indicado), sino para saber si generan emoción en los espectadores. Primero, como director, ¿a ti te tiene que pasar algo semejante a lo que les va pasar a muchos?

No. No es así. Primero, me aseguro de que a mí me pase algo, pero ello no es suficiente. Por supuesto, no pretendo que lo que me sucede a mí les suceda a todos. Justamente la apuesta es que a cada quien le sucedan cosas diferentes. Segundo, en Proyecto 3 convocamos a espectadores durante los ensayos. Al terminar de presentarles los avances, nos sentamos con ellos y les preguntamos: «ahora dígnanos qué sí, y qué no». En función de lo que nos responden, reajustamos el trabajo.

De aquí surge otro elemento. Como director, primero hay que escuchar, estar muy receptivo a lo que surge. Se trata, pues, de estar realmente a disposición del actor cuando está proponiendo. Se trata de asistirlo en ese momento, y de forma muy ingenua, como un niño puede decir: «eso me gustó, eso sí, eso no...»

Me limito a seleccionar los momentos durante los cuales a mí me pasó algo. Eso, por un lado, por otro diría que es como hacer un regalo a alguien. Cuando se hace un regalo, lo que se da es importante para uno. Si regalo un libro, es porque la lectura de ese libro fue muy fuerte para mí. Incluso me ha pasado al regalar libros con los cuales, si hablamos de puntos de vista, no estaba de acuerdo. Pienso por ejemplo en Gao Xingian, premio Nobel 2000. Me fascinan sus novelas aunque no estoy de acuerdo con su visión del ser humano. Sin embargo la lectura era impactante y eso es lo que quería compartir. Realmente es poco válido imponer un punto de vista. Es mucho más pertinente compartir algo fuerte que hará que la gente vuelva a pensar en su vida.

Lo que creo es que lo que yo siento se merece compartir, pero no para que se comparta el mismo sentir. Si lo que hacen los actores es fuerte y a mí me sucede algo, creo que le puede pasar algo a otro. Pero, lo que me interesa es que le pase otra cosa a otro.

Se trata concretamente de provocar una emoción –o mejor dicho, una conmoción– en el espectador. Esta idea se presta a confusión. La preciso un poco: no se trata de que el espectador diga: «me chocó lo que hicieron» o «me molestó» o «fue violento». Se busca mover *algo* adentro de cada uno. Hago una comparación sencilla. Uno va a un concierto, el cantante toca la canción que tanto le gusta, pues uno se conmueve. Es decir «se mueve con...» sin saber exactamente lo que se está moviendo. Tal vez uno lo va a analizar después.

Ese ejemplo me permite hablar de otra manera respecto al diálogo entre investigación teórica y práctica escénica. En filosofía contemporánea, se vuelve a considerar la validez del sentir. A grandes rasgos, la Modernidad se definió en parte con la idea de razón: gracias a la razón vamos a salir de los prejuicios de la Edad Media. Hoy en día se modifica ligeramente el enfoque: se tiene más confianza hacia el percibir y

el sentir. Deleuze y Guattari llegan a definir la obra de arte como un bloque de «perceptos» (comienzos de percepción) y «afectos» (lances de afecciones).¹ En teatro, se da más importancia a lo que el espectador experimenta. Paralelamente, se abandona la meta de imponerle discursos. Detrás de esto está la apuesta a que, dado que ha sentido algo auténtico, el espectador pueda construir su propia reflexión sobre su situación en el mundo y su posible acción en él.

Es uno de los poderes maravillosos del teatro –cuando se logra–: despertar algo en uno y así poner en cuestión, y hasta poner en crisis la propia vida. A veces el espectador alcanza a decirse: «la vida es más que la vida» o «mi vida es más que mi vida porque sentí algo que no había sentido antes». Es probable que quiera repetir ese sentir. Al aprehender que hay un potencial que se despertó en ese momento, uno se plantea preguntas para saber qué es preciso hacer para que dicho potencial se despierte otras veces. Eso puede conducir a una toma de decisiones muy concreta. Escuché una señora decir después de la obra: «me voy a portar diferente con mis hijos, siento que es necesario». El bloque de preceptos y afectos del cual ella participó le hizo abrirse a sí misma y a su mundo. Nada le fue comunicado. Es algo que estaba en ella pero que no había sentido antes.

Siento que eso de lo que me hablas es poder y es impresionante, ¿no te parece peligroso?

Estrictamente, no es un poder, es una potencialidad. Y luego, hoy en día, no creo que sea peligroso. En otras épocas sí, probablemente. Pero hoy en día justamente lo que puede valer la pena en el transcurso de un acto teatral es dar a sentir algo auténtico al espectador. Donde todo está mediatizado, donde en cierta manera todo se vuelve irreal («voy a comprar tal producto y me voy a volver feliz» es una afirmación meramente irreal), importa que se despierten otras realidades más profundas, más íntimas. Pienso de nuevo en Romeo Castellucci: le acusaban de despertar violencia justamente por provocar efectos fuertes

¹ Guilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1997.

en el espectador sin un discurso para enmarcar esos efectos. Eso es un malentendido.

Es falsamente moralista afirmar que hay peligro cuando el espectador siente algo muy fuerte sin que se le comunique conjuntamente la «lección» sobre esa impresión. Regresa aquí el acto de fe en el ser humano. Todos los espectadores son personas responsables de su vida. Trabajarán con las emociones o las conmociones que tuvieron. Nadie les tiene que explicar qué hacer con eso. Vivimos en un sistema en el que, todo el tiempo se le dice a uno cómo hacer bien las cosas (es decir ser consumidor), por ende se vuelve muy válido que aún haya un espacio donde nadie te diga nada. Te abre.

Y contrariamente a lo que se podría esperar, las propuestas escénicas que más abren no se inscriben en una ruptura estética radical. Operan un desplazamiento en el uso de los recursos del escenario. No proclaman «borramos todo y cuenta nueva». El desplazamiento consiste más bien en usar de otra manera las mismas herramientas. En el trabajo de Castellucci sigue habiendo escenografía, sigue habiendo luces, sigue habiendo personas en el escenario. Están todos los elementos que habitualmente componen al acto teatral. Sólo que están desconectados de su pretensión semiótica. Repito, Castellucci habla en ese caso de interrumpir el acto comunicativo. Pone a alguien en el escenario, es teatro, pero ese alguien nunca es un personaje. Solo es «alguien». En un caso concreto que recuerdo, es una mujer de espalda, de la cual apenas se ve el trasero y un poco los muslos. No llega a ser un personaje. Llega a ser un fragmento de persona iluminado de forma sorprendente. Eso puede o no despertar algo en el espectador.

Básicamente, *teatrón* en griego es el lugar desde donde se ve, las gradas. Hay un acto de mirar (que incluso se puede cuestionar). Se ve algo y se ve a alguien. Pero conectar lo ofrecido a la mirada con la noción de personaje es una ilación lógica determinada históricamente...

Es lo que presentas, no representas y a partir de esa presentación...

Una fórmula posible para resumir mis preguntas consiste en decir que, en cierta medida, lo interesante de lo que surge en el escenario hoy en día es lo que se presenta y ya no lo que se representa. Las palabras que

encontré por ahora se reducen a eso: ¿en qué medida hemos pasado de un teatro del representar a un teatro del presentar? ¿en qué medida nuestra sensibilidad y nuestra mirada se dirigen más hacia lo que está presente y ya no tanto hacia lo que se pretende representar?

2006

Dices que de la investigación no esperas nada, mas debes estar muy dispuesto a encontrar lo que sea. ¿A partir de dónde o de qué planteas las preguntas que te interesan?

Tiene que ver con intuir. La pregunta debe ser lo suficientemente abierta —abierta, no general—: una pregunta sin respuesta inmediata. Y eso tiene que ver con lo que se podría llamar la función social de la pregunta. Deleuze afirma que los conceptos sirven para responder a un problema; uno puede sentir si el problema es subyacente, implícito, si tiene cierta actualidad.

Esta pregunta es del todo personal: ¿cómo te planteas los problemas que te interesan?

Cuando iba al teatro de niño o de joven, asistía a algo que quedaba fuera del marco del drama. Hoy lo puedo decir así, en ese entonces no lo sabía nombrar, ni describir. Me llamaba la atención, incluso era lo que más saboreaba de la función. Pero no tenía palabras para comentarlo. Mi inquietud por nombrar lo que surge en los escenarios contemporáneos se puede contar así. También iba mucho al circo. Me fascinaba más que las obras que nos mandaban a ver en la secundaria. Aquí existe una suerte de interés sensible, sin formateo previo, una autenticidad en el gusto. Es esta autenticidad la que llega a generar preguntas en cuanto a la necesidad de otros marcos conceptuales para pensar esas prácticas (aquí espectatoriales).

Entonces tus interrogaciones parten primordialmente de tu práctica, así sea como espectador.

El diálogo es más rico que eso. Por ejemplo en el colectivo Feu Faux Lait donde trabajé como director de 1992 a 2002, cuando empezamos allí, la pregunta era el espectador: ¿qué se puede hacer con, para, etcétera

el espectador?; ¿qué hace él para, con, el escenario? De cierto modo, la percepción del practicante escénico se desplaza también, por el sencillo hecho de plantearse tales preguntas. Incluso cuando uno va a ver obras, su atención se enfoca más hacia eso. Incluso, y diría lo que sigue de manera un tanto humorística, ya no te extraña constatar que en tal obra, pese a que haya un hilo narrativo evidente, lo que te gustó sean sucesos reales: cómo desplazaron uno por uno a los espectadores (pienso concretamente en un espectáculo chileno donde el dispositivo consistía en un laberinto). Aquí, empieza a desplazarse también mi atención práctica... En fin, se trata de un diálogo: se desplaza un poco el enfoque teórico, por ende se modifica la visión práctica y viceversa.

Recapitulando el proceso: en la práctica nace cierto tipo de inquietud que tiene tendencia a generar cierto tipo de preguntas —de aquí la utilidad de la pregunta, su pertinencia—. Sin embargo, a la hora de trabajar la pregunta, uno se olvida de su utilidad. Uno deja de buscar un resultado útil, y así, a veces, lo consigue. Aparecen distintos momentos que no dejan de revertirse y dialogar unos con otros. Pero cuando uno está adentro de una determinada dinámica (por ejemplo de investigación), de cierta forma se olvida de la otra (aquí la práctica).

Quizá me estás respondiendo ya, pero dime, ¿tu investigación te lleva o te hace encontrar soluciones concretas en tu quehacer?

Yo no hablaría de soluciones, hablaría de un camino que permite encontrar nuevas herramientas: no son exactamente soluciones, son como una utilería que se puede usar en la práctica. En otras palabras, cuando la investigación se queda en lo inmediatamente útil, se encierra y se agota. Lo utilitarista aquí no sirve. Pensar que una labor de investigación va a ser útil, es inútil...

Y quizás encuentras herramientas prácticas que no eran del «tema» que estabas buscando (¿no es así?) pero las encuentras, y las usas prácticamente. En tu participación en una mesa redonda en la UNAM sobre «creación escénica ante el espectador», te referiste al Popol Vuh. Se pone en orden todo lo creado; entonces

si lo trasladadas al escenario, bueno dice algo así como «Ella crea y pone en orden lo creado. Puede valer la pena preguntarse no lo que se crea sino lo que pone en orden el escenario, cómo da forma el escenario a lo ya creado». Y entonces eso me lleva a otra pregunta tan abierta como la primera que es, ¿cómo ordenas en el escenario?, no un método pues, pero sí tu manera, ¿de qué se alimenta lo que ordenas en el escenario?

La reflexión teórica de Deleuze sobre la práctica cinematográfica de Godard me interesa mucho. Reconozco algo muy similar en mi forma de ordenar el evento escénico. La pregunta de Deleuze es: ¿por qué colocar tal imagen después de tal otra? Es decir: ¿cómo vincular singularidades distantes? Y para resumir un poco la respuesta —o mejor, la no respuesta—: hay que buscar el vínculo que permita mantener la distancia entre las dos singularidades. Y podemos aquí entender la distancia como la diferencia. Hay que relacionar diferencias manteniendo la diferencia entre ellas.

En cuanto al ordenamiento del evento escénico, podría decir a Juan: «ah levantaste el brazo, me conmovió, entonces con eso trabajamos». Está bien pero hay que preguntarse qué hacer después. ¿Que microevento puede seguir al de Juan levantando el brazo? Probamos con Paola que abre la boca y eso también es impactante. Pero no es sólo eso. Sino que entre el brazo de Juan y la boca de Paola surge lo inesperado —cosa que no pasa si después de Juan levantando el brazo Paola empieza a saltar—. Eso sería ordenar: buscar vincular un microevento con otro de tal manera que en el entre-dos suceda un tercer microevento, fruto del encuentro de las diferencias.

La ventaja de la reflexión teórica es ésta: me hace dejar de dudar donde no tengo que dudar. Se vuelve mucho más fácil decir ahora «yo quiero». La reflexión teórica de nada sirve para explicar lo que uno quiere en la práctica, sirve para dejar de dudar donde no importa hacerlo. Hay que dudar a la hora de saber si no ganaría en eficacia que el actor levante el brazo izquierdo en vez del derecho. Eso sí, hay que cuestionarlo. Es muy importante mantener un estado de inquietud y de no convencimiento. Pero dudar que, a la hora de la práctica, sea

válido pedirle al actor levantar el brazo es una pérdida de tiempo (en el tiempo de la práctica).

Es definir la pertinencia de las preguntas.

Sí.

Pero, justo eso, si quieres hacerte más preguntas, tienes que alimentar esa fuente de donde surgen las preguntas. ¿Cómo haces para alimentarla?

A veces repitiendo exactamente la misma pregunta. Cuando quise presentar el seminario acerca de Deleuze y el cine, me di cuenta de que estaba proyectando una pregunta sobre los escritos de Deleuze: ¿cómo vincular singularidades lejanas? Bueno, dicho así, ya es terminología de Deleuze. Pero este tipo de pregunta o de problemática ya la tenía yo antes de iniciar este trabajo sobre el cine: ¿qué surge en el entre-dos? Entonces repito exactamente la misma pregunta, pero la respuesta obtenida (de hecho una suerte de no respuesta) no me la esperaba. Aquí me enriquezco mucho. Yo solo no lo hubiera pensado.

Otras veces uno deja de repetir las mismas preguntas porque, sencillamente, es conducido a plantearse otras. Es lo que nos pasó durante el Festival de Avignon de 2005,² cuando Arianne Martínez propuso la noción de «presencia aminorada» del actor. En muchas puestas en escena que presenciábamos en el Festival de Avignon se observaba una suerte de retiro del actor, o, por lo menos, una disminución de su presencia. Como si se afirmara menos su estar aquí y ahora, o bien como si se dejara de enfocar este estar aquí y ahora como una totalidad ya dada.

Esta terminología fue como un detonante. Nos hizo caer en otro terreno... Se derrumbó hasta el piso (el territorio diría Deleuze) desde donde estábamos acostumbrados a hacer las preguntas: yo siempre pensé que el teatro consistía en un dispositivo donde alguien ve a otro

² En julio de 2005, Proyecto 3 y un grupo de investigadores del Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de la Sorbonne Nouvelle nos reunimos durante seis días en el Festival de Avignon. Veíamos teatro de 14:00 a 02:00 hs, cada mañana de 10:00 a 13:00 hs, a partir de los ejemplos de la víspera, tratábamos de pensar las características del gesto teatral contemporáneo.

alguien, o bien al revés, alguien se ofrece a la mirada de otro. Con lo que dijo Ariane de la «presencia aminorada» del actor, estábamos pensando en un dispositivo teatral donde se borra la presencia de la persona en escena... ¡Qué mejor ejemplo para compartir el goce de derrumbar las propias certidumbres de uno!

Ahora bien, te preguntaba de qué se alimenta lo que ordenas en el escenario... Parte de la respuesta que no di a esa pregunta es que, en realidad, yo no hago tanto la selección de las partes del mundo que van a surgir. Los actores ya están aquí. Bueno y algo que hay que precisar: no estamos hablando de «partes del mundo» como representantes de un todo. Se trata de un fragmento no representativo, nada más. Son los actores, son mundos del mundo sin representación. El mundo quién sabe lo que sea. Pero hablar del mundo como totalidad también es peligroso. Hablemos más bien de las cosas que están y que son del mundo. O bien digamos: el mundo es el mundo. Nada más.

Ahora bien, creer, más que crear, es creer en el mundo tal y como ahora está. Surge pues la cuestión de la inmanencia y la del papel del artista en las sociedades contemporáneas: si la práctica artística es meramente inmanente, yo creo que, estratégicamente hablando, aumenta su validez, hay más probabilidad de que surta efecto, pero no del modo «ah que bonito lo que hice», sino que realmente tenga una función social.

Pero si mi vida no es diversa, mi trabajo teatral tampoco lo va a ser...

La labor de director consiste en solicitar la otredad... Es donde se vuelve importante ya dejar de hablar de novedad sino –más terrenalmente– de diferencia. No importa tanto hacer un montaje diferente, lo que importa es hacer un montaje que despierte la singularidad, la diferencia de cada espectador (las diferencias y las singularidades de cada uno de los espectadores).

Hubo una doble inversión muy atractiva. Primero, olvidemos esa falsa (comercial) pregunta en cuanto a lo nuevo: pues está la diferencia. Segundo, la diferencia no está en el montaje, sino en los espectadores, o más exactamente, en el entre-dos actor/espectador.

Pero si la diferencia está en los espectadores podemos presuponer también que tienes un montaje y lo muestras siempre a diferentes espectadores (que pertenecen a otras clases sociales, a otro país si quieres, etcétera) y entonces con eso solucionas; no, solucionar no sería la palabra...

Podría ser... Hay casos históricos de gente que ha hecho algo así. En un caso o en otro, lo que es preciso valorar es en qué medida la obra sigue dándonos fe en el mundo. Volvemos a la inmanencia. Si por un lado, el mundo es lo que aquí está y por otro está la llamada (un tanto nietzscheana) a inventar el mundo (o *tu mundo*; los mundos, etc.), entonces importa que la obra dé fe en el mundo en el sentido de darte fe en que *tienes* que inventar los mundos.

Detallemos un poco más: la trascendencia se refiere a la existencia de otro mundo afuera, la inmanencia se refiere a todo lo que aquí está. Sin embargo, no se trata de aceptar las cosas tal y como son. Importa inventar el mundo donde realmente..., ¿cómo decirlo...? Cada uno pueda seguir deseando más. Es donde trabajar directamente con la sensación de los espectadores se vuelve estratégico: es contra-engañoso. Lo hablamos un poco al principio. Quiero ahora añadir un elemento. Es cierto que un mitin nazi procuraba también trabajar con las sensaciones. Se buscaba que uno se sintiera «bien» en la masa, para que, finalmente, regresando a casa, se dijera «quiero más, quiero exterminar más». Es el argumento empleado por la gente que afirma que en el trabajar con las sensaciones y emociones hay un peligro. Y es claro que en el ejemplo de los nazis hay un tremendo peligro: Auschwitz.

Pero lo que yo digo es que ya no es actualmente un peligro. Hay dos razones. La primera es lo que había comentado al principio: vivimos en la falsedad total. La segunda concierne al hecho de que, en un mitin nazi había un discurso para que automáticamente todos leyesen de una determinada manera su propio sentir. Ahora lo que se busca es dar a sentir sin ninguna ideología: la pregunta en cuanto al sentido de la vida no se pretende responder de manera homogénea a las masas. En fin, trabajar el sentir ya no *representa* un peligro en el sentido que ya no se pretende inscribirlo en un marco *representativo*. El juego de palabras es fácil pero real.

Nadie me tiene que explicar todo, paso por paso, para que yo lo entienda..., no sea que me vaya a ir sin saber qué pasó aquí...

La gente que dice «no, pues es muy peligroso porque nada más es un dispositivo perceptivo», ¿entre ver teatro contemporáneo e ir a Six Flags cuál es la diferencia? La diferencia, digo yo, está en la multiplicidad. La diferencia entre Six Flags y lo que hacemos nosotros es que lo que hacemos es directamente singular. Confío en que se puede despertar la singularidad de los otros porque yo trabajo con la mía, y con la de cada uno de mis colaboradores. Y digo pues, otra vez el acto de fe, que eso va a pasar con los demás.

De hecho pasa, con algunos, puesto que no nos consta que pase con todos... Sí, pero no hemos hablado de creación.

Ah, todo eso para hablar de creación... Bueno, no lo hicimos casi. De hecho hubiéramos tenido que hablar de Bergson, que tiene ideas más claras sobre la cuestión: la creación es invención si se deja de considerar el todo como algo ya dado. Por eso preferí hablar de dirección escénica. Dirigir es un poco más que ordenar lo que hay sobre el escenario, en el sentido de que el orden es un dispositivo hecho para que cada quien sea más otro de lo que es. Tal vez, *in fine*, lo único es el pensamiento. El pensamiento de otro mundo posible.

PASMO

Ricardo Díaz

Por eso la escritura (o lo que acaso cabría llamar estado de escritura) se ha podido sentir en lo moderno (así lo siente explícitamente Flaubert) como un estado de *suspensión de la vida*, al que por lo demás nunca lo poético ha sido ajeno. No es otro, en efecto, el estado de suspensión que en la galera del romance del conde de Arnaldos aloja la aparición de lo poético:

*marinero que la manda diciendo viene un cantar
que la mar facia en calma, los vientos hace amainar
los peces que andan n'el hondo arriba los hace andar,
las aves que andan volando n'el mástel las faz posar.*

He ahí la soledad en que, como ruptura de lo sólito, la obra o la forma aparecen, si realmente se constituyen como tales, es decir, cuando son sólo espacio para la libre epifanía o libre manifestación de la palabra.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE. «Las condiciones del pájaro solitario»,
en *La piedra y el centro*.

ME RECUERDO COMO estudiante. Me veo sentado junto a la fuente, agujero con mosaiquitos, sin agua. Recargado en un desubicadísimo «atlante» de Tula, me recuerdo mirando. La imagen es clarísima: la marquesina del teatro-escuela, un tubo de desagüe muy angosto, y de allí, una hierba alta, peluda, horrible. ¿Cómo demonios echó raíces? Octavio se acercó, me veía viendo. Su mirada de fotógrafo me trasladó, todavía, a otro espacio: no lo somos, pero, ¿y si alguno de los dos fuera como esa planta? Vivo desde entonces como hierba sobreviviente, germino contra todo pronóstico.

Nunca entendí cómo hacían mis compañeros para involucrarse con las emociones de su personaje. Acto de fe absolutamente fuera de mi alcance.

Muchos años después descubrí que un personaje es simplemente uno de los depositarios de mi intento, una pieza del vehículo. No tenía que llenarlo ni dejarme llenar. Había que construirlo, subirse en él, encenderlo, llevarlo, dejarme llevar. El viaje importa.

Vivo con un ciego. Lo investigo.

Bergman reconstruye una escena de Strindberg. Entre piernas, un niño observa un ensayo –falsas piernas, como Hamlet entre las de Ofelia, de broma, piernas teatrales, dobles piernas–; hoy, el anciano reconstruye esa escena, como memoria. Un personaje tiene en las manos un pasador para el cabello, lo abre, lo rompe. El niño atestigua, el anciano sigue su recuerdo, el que escribe termina: el actor no tenía objetos en las manos.

Fascinado por la escena, descubro a Ricardo III en una calle de Londres, en un escenario de la Ciudad de México; ayer tomamos café. Estoy en el público, él me mira. Desde allí me confiesa lo que ya leí –y no sé por qué, otra vez– me emociono. No estoy en Londres, nunca estuve, invento ahora, mañana también.

Las hojas de un árbol se mueven con el viento. Los verdes se transforman. Mis ojos reciben. Es cierto, el placer corre por el cuerpo.

El árbol de Beckett no tiene hojas, no hay viento. Segundo acto, el árbol tiene hojas, sigue siendo desierto representado.

Shakespeare tenía razón, para que Hamlet pueda conversar con su padre muerto, éste debe aparecer en su viejo cuerpo. Cuerpo, vehículo de lectura. La aparición debe ser legible para el joven.

Me gusta editar. Dejé de creer en la ilusión de la secuencia. No soy tonto, sé que es ineludible (el resto de este fragmento es ilegible en el original), me atrae la organicidad de los fragmentos, su elusividad, su contundencia, pero sobre todo, la sensación de que finalizar es imposible. Me gusta pensarlo: las obras sin terminar son intencionales.

Los espacios vacíos son del lector.
 Son los momentos para respirar. Son los momentos
 de la aparición.

Tengo presente lo que ocurrió. Puedo presentar lo que imagino. Hago —y es visible para los demás— todo lo que puedo. Quiero construir un marco escénico que contenga esos espacios vacíos... simultáneamente.

Me queda la impresión de que la escena se construye borrando.

Tengo un maestro, tiene nombre. Siempre lo he reconocido, sé que otros lo niegan. Raúl Zermeño me abrió los ojos. El resto del camino es mi responsabilidad.

No deconstruir

Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE

(Sobre la operación de las palabras sustanciales en *La piedra y el centro*).

¿Cómo fue que se quedó tan callado?

¿Qué tanto hace el espectador con su silencio?

Un marco. Porque contiene la escritura, sugiere estabilidad. Aunque es resultado, da la impresión de origen. Describe fronteras, guía miradas, determina posiciones. Termina el objeto y su situación de representación. Apenas empieza cuando termina.

Antes que su trazo sea posible —que su adentro sea legible— su existencia es vertiginosa, volátil,

pero aislada e ilegible,

indecible —no siempre por censura, incapacidad de lo que apenas se intuye, distancia todavía—;

la expresión se atora si se le apresura;

pero no son mundos por extraer... ¿Desde qué cavidades, cabezas, adicciones, razones, ilusiones? ¿Desde qué humillante soberbia alguien

se erige creador y dador del mundo? ¿Qué tipo de aventurero es este mentiroso, desgraciado?

Son mundos por recorrer.

El padre de Hamlet –cuerpo prestado, cuerpo legible– es presencia que se enmarca en la acción. Al aparecer se equilibra –bailarín suspendido en la punta del salto, a mitad de la caída–.

El joven Hamlet puede decir: no. No puede negar su presencia, su hacer.

Este cuerpo no es aquél.

¿De qué está hecho este cuerpo presente, cuerpo de la escenificación, que presente y no presente, exige reacción?

Muy bien, este de aquí soy ineludiblemente yo. ¿Quién es este que escribe a mi nombre?

Raro vehículo el personaje y la escena. Habitante y extranjero.

El marco me contiene, me posibilita ocurriendo en ambos lados.

Vehículo dentro y fuera. Me muevo y permanezco.

Pasmo,

soy otro sin negarme.

Ventana bisagra.

SOBRE LOS AUTORES

Raquel Araújo

Actriz y directora escénica. Fundadora-directora del Teatro La Rendija. Creó el Departamento de Artes Performáticas del Instituto de Cultura de Yucatán (ICY) y el Centro de Pesquisa para las Artes Performáticas de Yucatán (CINEY), México.

Eugenio Barba

Director teatral y pedagogo. Fundador y director del Odin Teatret en 1964, y de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA) en 1979. Durante más de cuarenta años ha producido numerosos y notables trabajos teatrales. Es autor de libros como *La canoa de papel*; *Más allá de las islas flotantes*, y, junto con Nicola Savarese, de *Anatomía del actor*.

Ángeles Batista

Actriz. Integrante de Proyecto 3, agrupación fundada por Jean-Frédéric Chevallier en México. Asistente de dirección en los montajes: *Los tres sueños de Rosaura*; *Máquina-Hamlet*; *Gaudeamus desde México*, así como en la organización del «Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo y la Noche de Teatro».

César Brie

Actor, director y pedagogo nacido en Buenos Aires. Participó en la fundación de la Comuna Baires, en 1971, y en el grupo internacional Farfa, en 1980. Fue integrante del Odin Teatret. Radica en Bolivia

donde es director y fundador del Teatro de los Andes. Es también director de la revista teatral *El Tonto del Pueblo*.

Augusto Casafranca

Actor integrante del grupo Yuyachkani, de Lima, desde 1975. Como pedagogo realiza talleres de entrenamiento físico, preexpresividad actoral, dinámica teatral y zancos, con públicos muy diversos. Instructor de taichi tibetano y miembro del voluntariado «Doctores y Doctoras de la Esperanza».

Jean-Frédéric Chevallier

Director, investigador y pedagogo. Ha impartido varios seminarios y talleres en Universidades de Francia, México, Uruguay, El Salvador y Colombia. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores Conacyt. En México fundó el colectivo Proyecto 3, con el cual organiza cada dos años el «Coloquio Internacional sobre el Gesto Teatral Contemporáneo y la Noche de Teatro». Ha dirigido montajes teatrales en Francia, España, Ecuador y México.

Ana Correa

Actriz, directora y pedagoga integrante del grupo Yuyachkani. Instructora de artes marciales y taichi. Profesora de entrenamiento corporal en el Teatro de la Universidad Católica de Lima. Ha dirigido numerosos talleres especializados sobre «Entrenamiento Dramático con el Objeto» en México, Colombia, EE.UU. y en diferentes ciudades del Perú.

Débora Correa

Actriz del Grupo Cultural Yuyachkani. Profesora de entrenamiento corporal y teatro. Ha impartido diversos talleres sobre el uso de la máscara en diferentes escuelas de arte, centros de folclore y universidades, tanto en Perú como en el extranjero.

María Teresa Dal Pero

Actriz y pedagoga italiana, especializada en el trabajo vocal y en el canto. Trabajó durante tres años en la compañía Cooperativa Teatral Koreja. A partir de 1992 integró el Teatro de los Andes en Bolivia y participó en numerosos montajes. En 2004, tuvo parte en *¿Dónde estará esta noche?*, espectáculo realizado por la compañía De Ciertos Habitantes, en México, bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri.

Ricardo Díaz

Director escénico y dramaturgista. Pedagogo en la Universidad Iberoamericana, la Universidad del Claustro de Sor Juana y en el Foro de Teatro Contemporáneo. Entre sus montajes se destacan *El veneno que duerme*; *El vuelo sobre el océano*, y *No ser Hamlet*. Su trabajo se caracteriza por el alejamiento de las formas convencionales de representación teatral.

Ileana Diéguez

Investigadora teatral y profesora en la Universidad Iberoamericana, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Casa del Teatro. Coordinadora de investigaciones del Centro Nacional de Documentación e Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU). Coordinó numerosos talleres y seminarios a través de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) fundada y dirigida por Osvaldo Dragún. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores Conacyt. Integrante de la Cátedra Itinerante del Teatro Latinoamericano. Autora de varios ensayos sobre teatralidad y performance.

Jorge Dubatti

Crítico teatral, investigador y pedagogo argentino en la Universidad de Buenos Aires. Director del Centro de Investigación de Historia y Teoría Teatral (CIHTT), del Centro Cultural Ricardo Rojas de la UVA, de la Escuela de Espectadores, y del Centro de Investigación en Litera-

tura Comparada (CILC). Integrante de la Cátedra Itinerante del Teatro Latinoamericano. Dirige la «Colección de Historia del Teatro de Occidente» de la Editorial Atuel. Editor de las obras de varios dramaturgos y teatristas. Autor de numerosos libros y ensayos teatrales.

Juliana Faesler

Directora escénica, escenógrafa, diseñadora de vestuario y luces. Fundadora-directora de La Máquina de Teatro. Integrante de la coordinación artística de la Muestra Nacional de Teatro en México. Asesora y tutora del «Programa de jóvenes creadores en el estado de Hidalgo».

Rubén Ortiz

Director, actor y escritor. Profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la UNAM y del Diplomado de Teatro del Cuerpo. Entre sus creaciones escénicas pueden mencionarse *Autoconfesión*, junto con Gerardo Trejoluna, y *El infierno o el nacimiento de la clínica*.

Indira Pensado

Actriz. Integrante del Laboratorio de Investigación Vocal Sonvocos, y del Laboratorio de la Máscara que dirige Alicia Martínez. Imparte clases de voz en la licenciatura de teatro del Centro Morelense de las Artes y en el laboratorio escénico El Dragón y la Rueda, que coordina Susana Frank, así como en el Dragón de Jade, Cuernavaca.

Regina Quiñones

Directora teatral. Fue coordinadora pedagógica y profesora en el Foro de Teatro Contemporáneo que dirigió Ludwig Margules. Directora de puestas en escena como *Luisa*, y *Muerte Parcial*.

Rebeca Ralli

Actriz y pedagoga, integrante del Grupo Cultural Yuyachkani desde su fundación en 1971. Especialista en el trabajo de la voz y profesora de taichi. Ha dictado numerosos talleres de formación para actores, estudiantes y grupos de mujeres en Perú, Puerto Rico, Estados Unidos y Alemania, entre otros países.

Teresa Ralli

Actriz, directora y pedagoga especializada en el trabajo de la voz y el entrenamiento corporal. Miembro fundadora del Grupo Cultural Yuyachkani. Ha dirigido talleres de teatro para mujeres marginadas por todo el país y ha dictado numerosos talleres nacionales e internacionales en diferentes universidades, festivales y encuentros de diversos países.

Miguel Rubio Zapata

Fundador y director del Grupo Cultural Yuyachkani. Miembro fundador del Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (EITALC) y de la Cátedra Itinerante del Teatro Latinoamericano. Ha dirigido talleres en diversos eventos y universidades internacionales: en Río Piedras, Puerto Rico; en el Massachusetts Institute of Technology (MIT); en el Instituto Superior de Arte de La Habana; en la Universidad de Bologna, Italia; entre otras. Ha dirigido una larga lista de montajes y experiencias performativas. Autor de libros como *Notas sobre teatro* (2001), y *El cuerpo ausente* (2006-2008).

Katia Tirado

Performer y actriz mexicana. Ha realizado experiencias de formación e investigación artística en torno al cuerpo, el performance y el faquirismo en ciudades como Berlín y San Francisco. Ha participado en diferentes foros y festivales internacionales de performance en Inglaterra, Portugal, España, Rusia, Alemania y Estados Unidos.

Gerardo Trejoluna

Actor, director y pedagogo teatral. Ha impartido numerosos talleres tanto a nivel nacional como internacional. Entre sus trabajos como director escénico destacan *Autoconfesión*, junto con Rubén Ortiz, e *Impresiones en el ánimo*, junto con Jéssica Sandoval.

Claudio Valdés Kuri

Director escénico, actor. Fundador-director de la agrupación teatral De Ciertos Habitantes, con la cual ha creado varios espectáculos. Ha participado en diversos proyectos y festivales de Latinoamérica, Estados Unidos y Europa. Formó parte del Carpa Theater (Austria) de 1996 a 1999. Fue cofundador y bajo del ensamble de música antigua *Ars Nova*.

Víctor Varela

Director, actor, coreógrafo, escritor y artista plástico. Fundador del Teatro del Obstáculo, en La Habana, 1985, junto a Bárbara Barrientos. Entre sus montajes se destacan: *La cuarta pared*; *Ópera ciega*; *Segismundo ex marqués*; *El Arca*; *Aplaudes con una mano*, y *Biblis*. Autor de *El árbol del pan*, libro teórico donde desarrolla su propia poética.

Julia Varley

Actriz, integrante de Odin Teatret desde 1976. Directora, pedagoga y promotora de diversos proyectos teatrales. Desde 1986 es miembro del Magdalena Project, red de mujeres que incursionan en el teatro contemporáneo. Directora artística del Transit Festival en Holstebro y editora de *The Open Page*, publicación dedicada al trabajo de las mujeres en el teatro.

Patricio Villarreal

Actor, pedagogo e investigador teatral. Profesor en el Instituto de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México. Desde 2004 es integrante del grupo Teatro-Ojo.

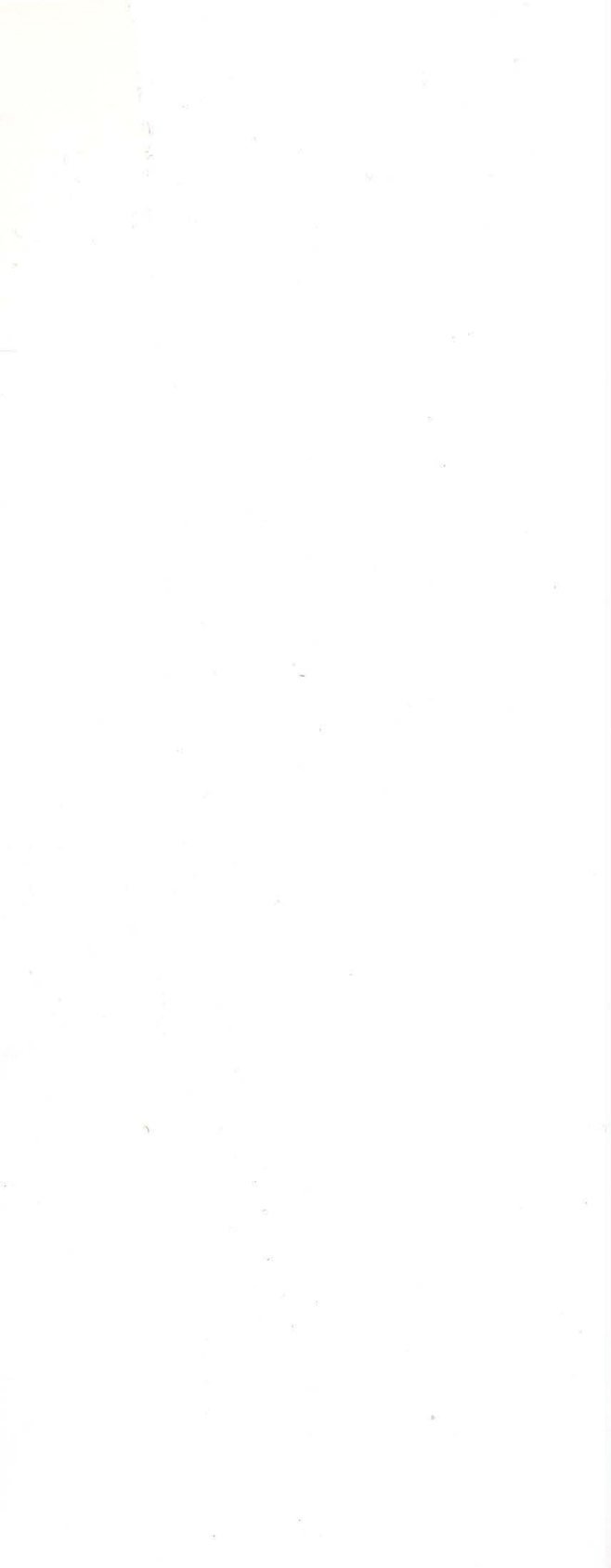
Gabriel Weisz

Investigador, teórico y poeta mexicano. Profesor de Literatura Comparada en la Universidad Nacional Autónoma de México. Autor de diversos ensayos teóricos: «Palacio chamánico» (filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas), «Dioses de la peste» (un estudio sobre literatura y representación), y «Tinta del exotismo: literatura de la otredad», entre otros. Su investigación cubre áreas de estudios de performance, filosofía, estética, teatro, surrealismo y análisis de la representación.

Lorena Wolffer

Artista visual y activista cultural. Ha presentado sus trabajos de performance en galerías, museos, teatros y espacios alternativos de Estados Unidos, Canadá, España, Francia, Irlanda, Escocia y México. Ha organizado diversos eventos artísticos e impartido talleres y conferencias en México y en el extranjero. Cofundadora y directora (1994-1996) del Ex Teresa Arte Alternativo, espacio para el arte experimental.

DES/TEJIENDO ESCENAS
DESMONTAJES: PROCESOS DE
INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN.
Se terminó de imprimir en
agosto de 2009 en los talleres
de Estirpe, concepto e imagen,
ubicados en Lucas Alamán
núm. 30, col. Obrera; con un
tiraje de mil ejemplares más
sobrantes para reposición.



De manera general, somos espectadores de las creaciones artísticas una vez que han sido “terminadas”, pero poco sabemos de sus procesos. El teatro, por ejemplo, se organiza y muestra como un “sistema cerrado”, el cual, una vez que se estrena, entra en un régimen de repeticiones.

Desde la década de los ochenta, algunos grupos latinoamericanos comenzaron a experimentar la muestra de sus procesos actorales. En ciudades como Lima, La Habana, Bogotá —y un poco antes ya lo había hecho el Odin Teatret en Dinamarca— se ofrecían las “demostraciones de trabajo” y/o “desmontajes” como parte del repertorio.

Desde octubre de 2003, se desarrolló en la Ciudad México, impulsado por el Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, el proyecto Desmontajes, Procesos de Investigación y Creación. Actores, *performers* y directores expusieron y reconstruyeron algunos de los tejidos y momentos más significativos de sus experiencias creativas. Este libro reúne relatos y reflexiones de algunas de aquellas experiencias, en la viva voz de sus creadores, y nos adentra en los misterios y complejidades de los procesos artísticos.