

70

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

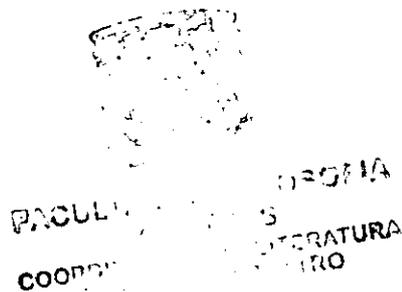
COLEGIO DE TEATRO



LA MUJER AZUL: BITÁCORA DE UN MONTAJE

Tesina que para obtener el título de Licenciada en Literatura Dramática y Teatro presenta: Claudia Patricia Eguiarte Espejo

Asesor: Alejandro Ortiz Bullé-Goyri



México, D.F., diciembre de 2000

286863



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Marina Espejo, mi madre, por compartirme su fuerza y ganas de vivir.

A Agustín Eguiarte, mi padre, por la luz en el camino (y porque aunque no estés, sigues estando).

A Javier (por tu sonrisa y constante apoyo; sin tu mano no hubiera llegado a puerto).

A todos aquellos que en algún momento y de diversas maneras compartieron e hicieron posible este viaje.

Mi más profundo agradecimiento a mi asesor, Alejandro Ortiz, y sinodales, Soledad Ruiz, Rodolfo Valencia, Oscar Armando García y Ricardo García, por la ayuda y consejos que me brindaron para poder concluir este ciclo.

"Había, había una vez, un barco en alta mar..."

Capítulo I

Introducción

Todo acontecimiento que marca tránsitos en la vida requiere de un espacio para la evaluación y valoración, mismo que permita, más adelante, establecer nuevos rumbos o consolidar los caminos que se han encontrado. Considero importante hacer de la presente tesina el espacio de evaluación y valoración del montaje *La Mujer Azul*.

Me interesa determinar los resultados que obtuvimos, la forma en la que llegamos a éstos y las diferentes corrientes teatrales, lingüísticas, psicológicas y filosóficas que conforman el marco teórico de la puesta en escena. Hablo desde la primera persona del plural, ya que gran parte de la búsqueda de soluciones creativas se realizó a manera de taller con Hena Moreno y Ulises Martínez, los compañeros que, junto conmigo, conforman el equipo creativo que genera y representa la obra.

Inicio con una serie de preguntas cuyas respuestas, espero, me permitan compartir con los lectores la información necesaria para cubrir los objetivos antes mencionados. No quiero olvidarme de aspectos básicos que pudiera dar por obvios.

¿A qué tipo de teatro pertenece el montaje?

En los espectáculos que he llevado a cabo, como creadora escénica¹ —involucrándome con los distintos niveles del espectáculo en términos de dirección, dramaturgia y actuación—, han existido una serie de inquietudes, temáticas y maneras de resolver los problemas de la creación recurrentes y definibles. La pregunta básica, directriz de los trabajos, siempre ha sido: ¿De qué me interesa hablar? La respuesta invariablemente implica otras preguntas: ¿Cómo me siento? ¿En dónde estoy emotivamente hablando? ¿De qué conflictos soy partícipe? ¿Qué necesito resolver? ¿Qué quiero compartir con los demás y cómo pretendo relacionarme con ellos?

Evidentemente la formulación de tales preguntas y el convertirlas en guía han establecido también el tipo de teatro en el que creo. Me interesa el quehacer teatral como herramienta de conocimiento, en el que las necesidades personales —ideales, miedos, fantasías e impulsos— constituyen la esfera de investigación y son la base del trabajo

¹ Este término fue acuñado por el profesor Rodolfo Valencia, quien lo usa extensamente.

escénico; un teatro en el que parto de mí misma para confrontarme con los otros, donde dejo de lado la preocupación por encarnar un personaje y me ocupo en la creación de una presencia con codificación personal; un teatro donde las "máscaras" caen, es posible el encuentro, proponer nuevas relaciones y traer alguna conciencia articulada sobre lo que somos.

Una constante en todos mis montajes es el interés por identificar y asimilar los procesos personales y sociales que me han llevado a ser quien soy; hago teatro porque este quehacer me permite explorar mis geografías, trazar mapas que me ayudan a una mejor comprensión de mi ser y a una transformación, además de proporcionarme la oportunidad de vincularme con los demás de una manera diferente. El teatro en el que creo ofrece, como decía Grotowski, la oportunidad de integración, de superar la constante división entre el intelecto y el instinto. En este teatro, el actor parte de sí para crear y con el fin de no caer en el caos, utiliza lucidez y disciplina para articular su discurso. Cuando se desecha la "máscara" y se manifiesta la sustancia verdadera, se unifican las reacciones físicas y mentales; o expresado con las palabras de Jo Chaikin, del Open Theater, "actuar es manifestar visiblemente partes de nosotros mismos sin separar nuestra mente de nuestras vísceras."² Hacer teatro, para mí, no es una mera actividad, tiene que ver con una búsqueda de sentido, con una manera de realización personal a través de este particular quehacer.

Me es fundamental compartir a través de mi trabajo cómo es el mundo en el que vivo —y cuál el que deseo habitar— sin desligar la investigación teatral, el proceso de creación y la práctica escénica, de los límites y posibilidades que el lenguaje teatral establece y de su valor estético.

Además del carácter de los ámbitos que exploro, el teatro que hago está también marcado por no contar previamente con un texto dramático del cual partir. No sé exactamente por qué, pero la literatura dramática casi nunca me ha atraído para realizar una puesta en escena; reconozco su valor, pero me resulta lejana y ajena. Existe en mí una voz que no se identifica con ningún texto y que decide buscar sus propios caminos para hacerse escuchar.

Las posibilidades que ofrece trabajar como creador escénico —al aglutinar las habilidades del director, del dramaturgo y del actor para dar respuesta en su totalidad a

² Nuevos rumbos del teatro, p. 55.

los problemas de un montaje— han determinado mi preferencia por involucrarme en los diversos aspectos de la creación teatral: me interesa no sólo determinar el discurso a manejarse y la manera de concretarlo, que es de hecho la labor de un director, sino también la definición de la temática, la elaboración y arreglo del texto y la ejecución en la escena.

Otra característica importante de los trabajos previos, y que por supuesto marca el presente, es el trabajo de taller que realizo con los demás participantes; la necesidad de contar con un espacio de investigación técnica —un laboratorio— que me permita, de manera concreta, probar las ideas e imágenes que tengo, enriquecer el trabajo con los aportes de los demás integrantes, hacer que se apropien del proyecto y establecer práctica y teóricamente criterios para el manejo de un lenguaje escénico común. Por lo general, establezco la investigación en pos del hecho teatral a partir de lo empírico, con la intuición como guía, para más tarde, como en el presente caso, sistematizar el trabajo. Asimismo, reconozco la constante relación entre la creación, la investigación y el impacto pedagógico que este trabajo pueda tener en los elementos del grupo³, en la transmisión y cuestionamiento de conocimientos —métodos y técnicas—, mas no en la formación propiamente de actores, aunque sí en la afirmación de un tipo de creador y ejecutante: el que busca personalizar su relación —física, intelectual y emotiva— con el teatro y con los espectadores y compartir su universo interior para tocar a los demás. El trabajo de taller del que hablo resulta así una alternativa en relación con los procesos de creación, investigación y pedagogía convencionales.

Creo necesario aclarar que realizo una labor de exploración personal en un ámbito de grupo sin por esto hacer teatro conocido como “creación colectiva”. Diferencio mi quehacer del realizado por grupos como La Candelaria y Yuyachkani por los lineamientos que delimitan su trabajo: no sólo concretar una obra dentro de un grupo en el que todos los miembros aportan propuestas —característica que compartimos—, sino también por el tipo de temáticas que abordan y por el contexto social del que parten y en el que quieren volcar sus mensajes.

³ “...la idea de grupo o la entidad teatral como escuela, como ‘centro formativo’, lo cual supone, en principio, una activa relación —no sólo enunciada, sino en continua ejecución— de la teoría y la práctica, es decir: la investigación (histórica, sociológica, lingüística) y la experiencia formativa insertas en los procesos creativos y en la producción del hecho teatral.” Carrió, Raquel. “Pedagogía y experimentación acerca de algunas experiencias”, en *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*, p. 16.

Tratando de ubicarme dentro de un contexto más amplio, teatralmente hablando, puedo decir que mis principales intereses —la importancia del grupo, enriquecer el quehacer teatral con las propuestas y saberes de los miembros del equipo, eliminar y trascender la vieja división de roles, la necesidad de revitalizar el teatro mediante el trabajo orgánico, de eliminar del proceso creativo los bloqueos y de articular el proceso de autorrevelación mediante signos; el establecimiento de una relación diferente, de reconocimiento y confrontación, con el espectador, la concepción del teatro como lugar de encuentro y como factor de integración, entre las más importantes— provienen de la tradición latinoamericana del teatro de creación colectiva, muchas de las preocupaciones de la revolución teatral de los años sesenta y setenta en Estados Unidos —pienso en la labor de Schechner, por ejemplo—, varios principios del teatro pobre de Grotowski, así como el trabajo de laboratorio claramente establecido por él y Barba, el método de trabajo de Rodolfo Valencia, además del teatro personal postulado por Gabriel Weisz y desarrollado por grupos como La Rendija.

Cuando empecé a elaborar el montaje *La Mujer Azul*, sabía de las investigaciones y montajes que Barba y el Odín Teatret realizaban, pero no conocía a fondo los principios que regían la labor del grupo. Ahora que fue imprescindible ubicar mi trabajo en el panorama teatral, y al revisar los postulados teóricos del creador italiano, me doy cuenta de que hay dos fundamentos suyos que aclaran el tipo de teatro que realizo: el “Tercer Teatro” —la búsqueda de sentido traducida en un descubrimiento personal de la profesión, en la que se vive el teatro como un puente entre la afirmación de las propias necesidades personales y la exigencia de tocar y transformar con ellas la realidad— y el “trueque” —servirse del teatro en contextos diferentes para intercambiar entrenamiento y espectáculos con otros grupos teatrales, pero también para pasar de una confrontación con espectadores no identificados al encuentro con espectadores que además de “contemplar” la labor del actor se exponen y presentan—.

Las Mil y Una Mujeres Azules

Pienso en *La Mujer Azul* y me vienen a la cabeza varias cosas que son lo mismo y no. La obra surge con el fin de encontrar soluciones ante una temática: la necesidad de integrar aspectos personales enajenados, reprimidos, olvidados o ignorados, y la utilización de dos principios organizadores: el mar y el viaje.

El proceso de creación se remonta a mucho tiempo atrás, al trabajo que primero realicé sola durante un taller interdisciplinario de teatro impartido por Pablo Mandoki en 1993, en el cual elaboré una estructura base sin contar todavía con un grupo de intérpretes con quienes experimentar las imágenes o los estados emotivos que surgían.

La segunda fase se refiere al trabajo que a manera de taller o laboratorio realizamos un grupo de actores, un músico y yo, en busca de soluciones para el montaje. Existía ya una temática definida y un boceto de estructura, pero la obra no estaba totalmente determinada. De esta etapa surge un texto dramático llamado ahora *Paisaje Submarino*. La obra presenta un viaje al mar y sus profundidades; durante éste la protagonista —una joven mujer llamada Marina—, conoce a varios seres de su mitología personal: al Duende del agua, el Loco del mar, el Músico del olvido, y la Mujer de negro; seres que concretan las voces personales que ella ha dejado de escuchar o los aspectos con los que tiene algún conflicto que resolver. Durante el viaje, asiste a su entierro e inicia así una nueva fase de su vida. La obra pretende funcionar a manera de rito de transición.

La tercer etapa se refiere a la adaptación de dicha estructura y texto para dar lugar al suceso escénico llamado *La Mujer Azul*. Mis compañeros y yo tuvimos que definir qué elementos de *Paisaje Submarino* nos interesaba conservar y cómo los manejaríamos. Decidimos respetar la temática —un viaje al mar y sus profundidades como metáfora de un viaje interno de exploración— y centrar el discurso en la fragmentación, la necesidad de reconocer los diversos segmentos que nos conforman, el proceso de reintegración y el rito de transición.

Conservamos también la mayor parte de las situaciones planteadas y la secuencia en la que éstas se presentaban. Lo que sí constituyó un cambio fundamental fue que en lugar de presentar a una protagonista y su relación con cuatro personificaciones de los segmentos internos que la constituyen, elaboramos un espectáculo con tres entidades, que en realidad representan facetas de un mismo ser llamado *La Mujer Azul*: el Loco, el Duende y la Mujer de blanco.

Cuando me detenga a desmenuzar cada una de estas etapas, explicaré las razones para tal replanteamiento y el porqué de las soluciones que elegimos.

Capítulo II

¿Cómo surge el espectáculo?

La primera fase: la elaboración de la estructura y de cómo miré hacia adentro

Un elemento con el que constantemente he querido jugar o valerme para estructurar mis discursos escénicos es el agua. Durante mucho tiempo he tratado de manejar ámbitos acuáticos y la imposibilidad de estar en el agua como una metáfora de la imposibilidad de estar en la vida, de contar con los elementos adecuados para poder relacionarme con otros y conmigo misma satisfactoriamente. En *El espectáculo sin nombre*, el primer montaje que llevé a cabo, la acción arranca cuando un trío de mujeres que tienen el fuerte impulso de lanzarse a una alberca —al agua que es la vida— son detenidas ante una voz que cuestiona: ...y ustedes, ¿saben nadar? Las mujeres se paralizan. La respuesta es negativa. La obra se desarrolla cómo una exploración de las razones para tal impedimento planteando al final una posibilidad.

En esta ocasión el impulso de hacer algo con el mar data de mayo de 1993. Abro los cuadernos que fungían como bitácoras, mezcla de diarios y registros de ideas para el trabajo de esa época, y encuentro que defino el lugar de donde parto para el trabajo de la siguiente manera:

Estoy encerrada en un cuarto oscuro; cuatro paredes, una ventana y ninguna puerta.

Me siento llimitada y al abrirle un poco más de espacio a esta sensación me percató de mi sensación de fragmentación. Quiero, a través de la obra, responder a las siguientes preguntas: ¿qué ha pasado en mi vida que me hace la mujer que soy, llena de incisiones y fisuras? ¿Cómo puedo reconstruirme?

La primer imagen del montaje surge: *una mujer de cabello largo, en su casa, sentada frente a una pecera, pesca. Idea: el mar es atractivo y será a mejor lugar para tal actividad. No sé cuál será la trama de la obra o cuál la tesis del montaje; sólo tengo un ámbito que define acciones: el mar. Tengo la certeza de que el hilo conductor de la obra tendrá que ser establecido por la necesidad de ir y explorar este ámbito.*

Durante este periodo constantemente me viene a la mente el poema de Adrienne Rich, "Diving into the wreck" ("Buceando en el naufragio"). Al leerlo encuentro pistas y elementos que me ayudan a establecer criterios para el trabajo:

DIVING INTO THE WRECK

*First having read the book of myths,
and loaded the camera,
and checked the edge of the knife-blade,
I put on
the body-armor of black rubber
the absurd flippers
the grave and awkward mask.
I am having to do this
not like Cousteau
with his assiduous team
aboard the sun-flooded schooner
but here alone.*

*There is a ladder.
The ladder is always there
hanging innocently
close to the side of the schooner.
We know what it is for,
we who have used it.
Otherwise
it is a piece of maritime floss
some sundry equipment.*

*I go down.
Rung after rung and still
the oxygen immerses me
the blue light
the clear atoms
of our human air.*

*I go down.
My flippers cripple me,
I crawl like an insect down the ladder
and there is no one
to tell me when the ocean
will begin.*

*First the air is blue and then
it is bluer and then green and then
black I am blacking out and yet
my mask is powerful
it pumps my blood with power
the sea is another story
the sea is not a question of power
I have to learn alone
to turn my body without force
in the deep element.*

*And now: it is easy to forget
what I came for
among so many who have always
lived here*

*swaying their crenellated fans
between the reefs
and besides
you breath differently down here.*

*I came to explore the wreck.
The words are purposes.
The words are maps.
I came to see the damage that was done
and the treasures that prevail.
I stroke the beam of my lamp
slowly along the flank
of something more permanent
than fish or weed*

*the thing I came for:
the wreck and not the story of the wreck
the thing itself and not the myth
the drowned face always staring
toward the sun
the evidence of damage
worn by salt and sway into this threadbare beauty
the ribs of the disaster
curving their assertion
among the tentative haunters.*

*This is the place,
and I am here, the mermaid whose dark hair
streams black, the merman in his armored body.
We circle silently
about the wreck
we dive into the hold.
I am she: I am he*

*whose drowned face sleeps with open eyes
whose breasts still bear the stress
whose silver, copper, vermell cargo lies
obscurely inside barrels
half-wedge and left to rot
we are the half destroyed instruments
that once held to a course
the water eaten log
the fouled compass*

*We are, I am, you are
by cowardice or courage
the one who find our way
back to this scene
carrying a knife, a camera
a book of myths
in which
our names do not appear.*

De la lectura que hago del poema, rescato la voluntad de saber, de ir directamente y conocer aquello de lo que se ha hecho un mito: el naufragio. Me interesa también el hecho de que el viaje —la preparación para la exploración y su realización—, dadas las

características que se presentan, resulta un asunto meramente personal y por lo tanto se realiza a solas.

Descender es un elemento clave, pero no radica en bajar únicamente, se trata de llegar al fondo de las cosas, del mito en este caso, ir a esos espacios oscuros que no siempre son agradables. Descender es adentrarse en un océano simbólico. Además, este mar tiene sus propias reglas, diferentes a las de la vida cotidiana en tierra y hay que aprender a moverse en él.

Me interesa retomar el mar simbólico —interior diría yo— opuesto a la vida cotidiana donde el cuerpo aprende a manifestarse de otra forma.

Retomo la representación del naufragio como un desastre personal, la voluntad de saber qué es lo dañado y qué riqueza es recuperable. De nuevo reitero mi interpretación de que se habla de un ámbito personal e interior. Así pues tengo un ámbito, el mar, y claves para dirigir el rumbo de la investigación.

¿Qué significa el mar? ¿Por qué lo elijo?

El mar es el origen de la vida, útero primordial al que recurrimos una y otra vez para regenerar nuestras fuerzas. De acuerdo con Clarissa Pinkola Estés —psicoanalista que utiliza constantemente cuentos y leyendas como herramientas terapéuticas y seguidora de las corrientes establecidas por Carl Jung—, vastos elementos como el océano o el cielo⁴ pueden simbolizar la búsqueda del arquetipo de la mujer salvaje, ser innato, instintivo y poderosa naturaleza psicológica que radica en toda mujer. Dicha búsqueda comienza cuando nos damos cuenta de que no hemos abierto espacios para los sueños, la vida creativa, el trabajo que nos corresponde realizar y para nuestros verdaderos amores⁵.

Creo que entiendo por qué elegí el mar como el primer principio organizador: necesito recuperar-me, restablecer mis fuerzas, dirigirme a nuevos rumbos y apropiarme de mi ser. Quiero poder ampliar mis horizontes, tener otro tipo de respuestas, no sólo cerrazón o deseos de pelear con el otro.

⁴ This place in the psyche, where the dreams, stories, poetry, and art meet, constitutes the mysterious habitat of the instinctual or wild nature. In contemporary dreams and poetry and in the older folktales and writings of mystics, the entire milieu of the core is understood as a being with a life of its own. It is often symbolized in poetry, painting, dance, and dreams as either one of the vast elements such as ocean, vault of sky, loam of earth, or as a power with personhood such as *Queen of Heaven*, *The White Doe*, *The Friend*, *The Beloved*, *The Lover*, or *The Mate*. Esteés, Clarissa Pinkola. *Women who Run with the Wolves*, p. 479.

⁵ ídem pp. 4 - 5.

Este principio organizador funge también como escenario al determinar el tipo de acciones que pueden desarrollarse. Una lista de verbos se aglutina en mi cabeza al tiempo que determino lo que pueden significar: **pescar** (tratar de construir un puente entre dos mundos: el terrenal, consciente y cotidiano, y el submarino que representa ese mundo de deseos, sueños e impulsos no expresados al que se le ha llamado inconsciente y que por lo general no habitamos), **construir castillos de arena** (edificar obras fácilmente destructibles, construir sin base firme), **chapotear** (jugar en la superficie sin involucrarse), **nadar** (intentar enfrentar la vida, estar en ella de la manera que se requiere, pero sin ninguna protección, a quema ropa), **navegar** (explorar el agua que es la vida pero sin entrar a ella, de manera protegida), **flotar** (estar sin rumbo), **hundirse** (abandonarse), **naufregar** (entrar en crisis), **bucear** (voluntad de investigar lo que sucede abajo, en ese otro mundo que normalmente no habitamos) y **ahogarse** (permitirse la invasión del agua-vida, perder el control).

Intuitivamente reconozco áreas de las que puedo sacar material para explorar-me, para reconstruir-me: mi niñez, sueños y algunos elementos recurrentes que ya he manejado en otros montajes y que siento todavía herramientas útiles en la búsqueda, tales como el desfaseamiento y la necesidad de habitar y recuperar mi cuerpo.

Sé quién es la protagonista, una mujer con una profunda frustración, en lugar del mar, ella pesca en una diminuta vasija de cristal. Quiero hacer referencia sobre todo a su mundo interno, al hecho de que su ámbito personal es el constreñido.

Siguiente pregunta: ¿hay alguien más con la mujer que imagino? Quiero incluir a una niña jugando. Al plantear esta necesidad brota otra imagen: una niña-mujer está atada a una cuerda que cuelga del techo, canta una canción infantil y mueve con cierta facilidad la parte de su cuerpo que no está amarrada. Obviamente el movimiento es limitado y ésta resulta una imagen metafórica paralela a la de estar sentada pescando frente a una pecera.

Evidentemente estas imágenes tienen que ver conmigo; yo soy la que se siente frustrada y atada. Relaciono mis ataduras a la niñez, no sé si porque se originaron ahí o porque en ese entonces no me sentía atada e "indagar" sobre esa etapa me proporcionará claves para desamarrarme.

¿De dónde proviene mi frustración? ¿Con qué la relaciono más? Tengo una idea, una posible respuesta: la relación con el sexo opuesto. Ésta me produce frustración e

imposibilidad. Me siento torpe, inepta, atada y vulnerable ante los hombres. Viene entonces otra imagen: tiburones. Quiero que en la obra los varones estén representados en una escena específicamente como tiburones, no porque lo sean sino porque así los percibo; de esa manera quiero representar el temor que me producen.

Como ya mencioné anteriormente, durante este proceso yo tomaba un taller de teatro con Pablo Mandoki. Él me sugirió elaborar una escaleta de acciones para determinar el hilo conductor y a partir de ésta trabajar detalladamente el tejido de la obra, ubicando por supuesto los personajes. Surge la siguiente:

- Marina, la protagonista, está en su habitación pescando.
- Le llegan voces, música y ruidos. Afuera hay "vida y opciones". Por todo lo que oye se entera de que existe el mar. (Éste servirá como referencia a la ventana del cuarto oscuro en el que emotivamente me encontraba y que de alguna manera me permite saber que existe una salida.)
- Le quita el tapón a la pecera y es arrastrada con el agua. Sale del cuarto.
- No puede relacionarse con los demás. Los otros son percibidos como inexistentes. Cree que la calle está habitada por fantasmas y que nadie existe realmente.
- Llega al mar y se atemoriza.
- Trata de pescar algo. Su caña no entra al agua. Coreografía sobre la torpeza.
- Ve a una pareja abrazándose y se incomoda ya que le avergüenzan los contactos amorosos.
- Llega la noche y con ella la soledad. Coreografía al respecto.
- Amanece. Tiene hambre. Quiere que el mar la alimente. Aparece un volovanero. Come.
- Trata de nadar pero el mar está infestado de tiburones (esos varones depredadores).
- Se lanza al mar y trata de "ahogarse" para que la rescaten. Un salvavidas la saca del agua y ella toma consciencia de su actitud de víctima.
- Se escucha la canción "La mujer azul". Alguien, desde lo profundo del mar, canta una triste y melancólica canción. Es una invitación para que se sumerja. El problema es que ella no sabe estar en ese elemento llamado agua.
- Pasa un avión arrojando volantes propagandísticos —"*si su problema es el agua...*—, se promueve un curso relámpago de natación por correspondencia.
- Regresa a su casa. Quiere aprender a bucear antes de entrar al mar. Se pone un tanque que representa a su madre y un visor que representa a su padre. La relación

que tiene con ellos en vez de ayudarla a "ver" y a "respirar", le empaña la visión y la asfixia.

- En su cuarto, junto a la tina del baño, encuentra una extraña escalera. Alusión al poema de Adrienne Rich, "Buceando en el naufragio" ("Diving into the wreck"). Hay que descender.
- Baja y al hacerlo en realidad se dirige a las profundidades del océano. Sin saberlo, el descender al mar es en realidad un descenso a sí misma. Cuenta con una linterna y con esta luz descubre a una niña pequeña en el interior de una gran pecera. Ella representa sus fuerzas primordiales atoradas. La saca de ahí.
- Encuentra a una mujer atrapada en una cueva. La madurez que necesita está guardada. La saca de ahí.
- Encuentra a una sirena escondida. La sexualidad negada.
- El oxígeno se acaba. Empieza a ahogarse. Crisis.
- Acontece una tormenta o un maremoto.
- Las olas la arrastran a la playa.
- Alguien la encuentra.
- Puede relacionarse.
- Encuentra a una niña corriendo desnuda por la playa. Marina corre junto a ella.

Defino que quiero música en vivo —otro elemento recurrente—, pero quiero que el músico esté integrado a la obra, es decir que su presencia me sirva para decir algo y no sólo para que produzca melodías que acompañen el discurso dramático.

Trabajo escribiendo mis ideas, aglutinando el material que creo puede darme pautas para marcar el hilo conductor de la obra. Tejo imágenes y sigo indagando en los campos que pueden proporcionarme claves para aclarar el contenido del discurso escénico.

Soy prisionera del ritmo del mar...

Me detengo en mi memoria; reviso mi pasado con relación al mar y encuentro recuerdos específicos, así como emociones, que me ayudan a definir qué quiero decir. Encuentro que mis primeros recuerdos sobre el mar se remontan a Veracruz, a la voz de mi madre gritando mi nombre mientras yo corría por esas playas de arena gris, a flores blancas en las criptas de mi familia y a olor de guayaba en las cocinas.

La imagen concreta de mar que surge, en la que quiero centrar la obra, es el Veracruz de mi infancia, el sitio donde pasaba mis vacaciones y donde vive mi familia materna. Siempre concebí el puerto como un paraíso en términos emotivos; sitio de apapacho, de constante contacto físico y demás muestras de cariño, donde podía imaginar que el pequeño núcleo formado por mi madre y yo se ampliaba; es decir, donde mi soledad se diluía un poco.

Ahí mi cuerpo no podía ser ocultado; hacía demasiado calor para ello. Yo, que siempre me sentí tan señalada físicamente, tan larga, tan flaca, tan deseosa de ser una cabeza y no un cuerpo —y tan dolida también cada vez que lograba guardarme, taparme o negarme— me veía forzada a descubrirme.

En Veracruz, mis esquemas ciudadanos se modificaban constantemente. Por ejemplo, al subir a un tren para visitar el pueblo de donde era mi madre, todo se transformaba en nubes de olores y gritos, en vendedores y productos que cambiaban de una parada a otra. Las ventanas delataban un recorrido que serpenteaba chozas, casas de tabique o adobe y exuberante vegetación.

Una vez en el pueblo, iba al campo a visitar a mi tío Álvaro, el único de los hermanos de mi madre que sigue trabajando la tierra. Subida en un burro zigzagueaba, junto con uno de mis primos, los caminos rumbo al sembrado. De regreso, nadábamos en el río y me tocaba ver cómo las mujeres mayores de la familia se "hacían limpias". Cuando caía la noche mis primos y yo cazábamos luciérnagas y cigarras.

Veracruz, primero que nada, es un lugar para guiarse por los sentidos antes que por la razón y las ideas. Este universo enmarca la relación con mi madre, que es el origen de muchas de las maneras que tengo de comportarme y de muchos de mis hábitos. Definir este campo emotivo como escenario de la obra, me brinda la oportunidad de explorarme, de identificar conductas que necesitan ser modificadas o de dejar que otras que están bloqueadas fluyan.

Mi origen está allá y *La Mujer Azul* es la manera que encontré de exponer la relación que tengo con mi particular mar; ese mundo sensorial y emotivo de mi infancia, ese ámbito que aglutina algunos de mis temores del presente, la necesidad de cambio y la necesidad de integración.

Así pues, Veracruz se definió como el sitio en el que transcurriría la obra. Veracruz por ser el nexo con mi familia materna, por ser "mi mar" y porque con los volovaneros

pregonando su venta, los novios que hacen el amor en las playas a los ojos de todo el mundo —vaya, identifico la necesidad de exponer—, el calor, los avioncitos de unicel volando en el malecón, las marimbas, las canciones de bolero y danzón, ubicarían al espectador en una realidad reconocible; fantasiosa, pero identificable.



¿Por qué elijo el viaje? ¿Qué simboliza?

Indago sobre el segundo principio organizador. Viajar expresa la necesidad de dejar lo conocido para explorar más allá de las fronteras impuestas. Los viajes proporcionan medios idóneos para el crecimiento ya que nos hacen confrontar nuestros valores, poner en crisis nuestras rutinas cotidianas y la manera que tenemos de relacionarnos.

En los cuentos, el viaje se inicia para superar una prueba y para vivir una experiencia que nos aporte conocimiento. Cuando el objetivo se ha cumplido se vuelve al origen, pero el regreso va acompañado de un enriquecimiento, de una situación más completa. Definitivamente necesito romper con mi rutina y "crecer", de aquí la decisión de que la obra funcione, contenga o haga alusión a un rito de transición.

De tal manera logro determinar una temática, un escenario y una estructura. En este momento se vuelve apremiante el trabajar con los intérpretes para probar algunas de las ideas que van surgiendo.

Capítulo III

Segunda fase: el trabajo de taller con el primer equipo y el primer texto dramático

Laboré durante esta etapa, como ya lo indiqué, con un grupo de intérpretes, de manera que empíricamente pudiera verificar si la estructura que definí en la primera fase funcionaba, además de poner a prueba las soluciones escénicas para la texturización de ésta.

El equipo estaba conformado por los actores Mariana Velasco, Tania Barberán, Honorato Magaloni, Luz Elena Solís y por el músico Luis Armida. Tenía definido que Mariana representaría a Marina, la protagonista, mientras que los demás harían varios pequeños papeles; por ejemplo, Luis ejecutaría la música y junto con Honorato se haría cargo de las intervenciones masculinas requeridas. Pensaba al llamarlos específicamente en la escena de los tiburones y del salvavidas. Tania y Luz harían algo similar con las intervenciones femeninas: la niña encerrada en la cueva, la sirena, etc. Además, tenía planeado valirme de las habilidades de Luz en el canto para el montaje.

Luz y Luis en ese entonces tenían un grupo de música llamado La Cirila y decidí utilizar una canción de ellos, *La mujer azul*, como tema para la obra; la cual de hecho le dio, posteriormente, nombre al montaje.

Otro principio organizador muy definido a esas alturas era la necesidad de hacer un montaje con un discurso sensible más que sensato, justo como era Veracruz para mí. Sí quería que el espectador tuviera una idea de lo que estaba pasando, pero sobre todo me interesaba bombardearlo e invadirlo sensorialmente.

Honorato y Luis tenían una formación muy distinta a la que compartíamos, Tania, Mariana, Luz y yo —todas egresadas de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la F.F. y L. de la U.N.A.M., e interesadas en un teatro orgánico— y si bien les atraía el tipo de quehacer escénico que les proponía, no les era claro cómo hacerlo suceder y en qué consistía. Con ellos compartí la manera de llevar a cabo la relajación bionérgica y les propuse distintas improvisaciones con las que establecíamos ciertos valores conceptuales de evaluación del trabajo —disponibilidad creativa y manejo del espacio, por citar sólo dos— con el fin de asentar con mayor claridad qué se buscaba.

Tania, Mariana, Luz y yo compartíamos no sólo la formación dentro de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la F.F. y L. de la U.N.A.M., sino también técnicas actorales y algunos conceptos sobre el teatro que nos interesaba realizar: un quehacer escénico, eminentemente orgánico, que permitiera la confrontación tanto del creador como del espectador, en el que el actor es un expositor lúcido de la conducta humana, y no necesita escudarse u ocultarse tratando de "encarnar un personaje".

Estos conceptos e ideas fueron retomados de la metodología de trabajo del profesor Rodolfo Valencia, con el que las cuatro tomamos clases en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. Dado lo enriquecedor de la experiencia, consideramos que su método era el marco adecuado de preparación para el tipo de trabajo que queríamos elaborar. Del maestro retomé también la técnica de la relajación bionérgica y algunos ejercicios: liberación de energía vital bloqueada, uso dramático de un objeto y relaciones dramáticas en el espacio,

La metodología de Rodolfo Valencia y la sensibilización bionérgica

"El teatro no cambiará mientras no cambie su elemento primordial: el actor y, con él, se llegue al esclarecimiento, estudio y profundización del lenguaje propiamente teatral."

Rodolfo Valencia

El método desarrollado por el maestro Rodolfo Valencia parte de una larga investigación de los medios expresivos del actor —entendido como el elemento fundamental del teatro—, así como de la definición, análisis y profundización del lenguaje teatral. Para Valencia, este lenguaje, claramente diferenciado del literario, es el lenguaje de las acciones concretas, ejecutadas por el actor, al servicio de la construcción y comunicación del discurso teatral y se articula mediante:

- a) Toda acción física —incluyendo la enunciación de la palabra, liberada del signo escrito que la representa— realizada en forma lúcida y consciente.
- b) Las acciones interiores; es decir, la producción a voluntad de los sentimientos necesarios para la comunicación y articulación del discurso.
- c) El juego de las relaciones dramáticas en el espacio, de donde emanan orgánicamente las imágenes teatrales.

En un principio, la metodología inicia con el estudio de la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov —a propósito del condicionamiento actoral resultante de la “repetición” de los ensayos y que habitualmente desemboca en la mecanización del trabajo creativo—, cruza las proposiciones conductivistas de Skinner en el uso de la deconstrucción de formas adquiridas, y encuentra su fundamento en las teorías de la bionérgica de Wilhelm Reich, Alexander Lowen y sus seguidores.

El método tiene como base el autoconocimiento del actor y por lo tanto, su expansión y liberación interior, con el fin de permitirle la expresión lúcida y crítica de la conducta humana.

El concepto específico de actor de este método elimina la idea de personaje para el ejecutante, aunque no para el espectador. Así, el actor es un informante consciente y sensible de la conducta humana, de tal modo que la conformación del personaje corre a cargo del espectador, con base a la información recibida durante el hecho teatral.

La relajación bionérgica, parte fundamental para lograr la expansión y liberación interior antes mencionadas, empieza por algo simple y complejo como la respiración; su objetivo es pasar de la respiración cotidiana o de ‘sobrevivencia’ —expresión personal de la “estructura caraterológica defensiva” o neurótica, de acuerdo con la conceptualización de Wilhelm Reich— a una respiración consciente que conduzca a la unificación orgánica del sujeto, a la toma de conciencia de sí.

Dicha relajación se divide en dos fases; durante la primera se hace un registro del estado físico-emocional del sujeto —parte por parte, empezando por la planta de los pies hasta concluir en la cabeza— para identificar dónde se encuentra, cuáles son sus bloqueos, ubicar posibles tensiones u otras señales de este estado. La segunda fase, consiste en relajar, mediante la respiración consciente y profunda, cada parte del organismo con el propósito de reconstruir el estado emocional, liberar tensiones y conquistar el presente, el “aquí y ahora”.

La relajación bionérgica es la preparación para el trabajo lúcido y sensible del actor, es el momento de la construcción de la presencia. En ocasiones, cuando los bloqueos son fuertes, aún después de este proceso, es necesario realizar otro tipo de ejercicios; por ejemplo, a cuatro patas, con las palmas de las manos y las rodillas funcionando como puntos de apoyo, se hacen una serie de movimientos para estirar la

columna vertebral y descargar la mandíbula con el fin de liberar la energía vital bloqueada.

Los ejercicios desarrollados por Valencia y fundamentados en la bionenergética, tienen como objetivo la revelación y no el enmascaramiento del actor — para la expresión lúcida y crítica de la conducta humana, en el encuentro, comunicación y confrontación, con el espectador—, la toma de consciencia del lenguaje teatral, así como el manejo lúcido y sensible del mismo. Para la articulación y manejo de este lenguaje, para mostrar el papel que las acciones físicas e interiores juegan en la articulación del mismo y entender la importancia del conflicto, el maestro ha desarrollado muchos ejercicios entre los que podemos mencionar danzas —en las que se siguen los impulsos interiores, tratando de encontrar la expresión honesta y personal—, uso dramático de un objeto, relaciones dramáticas en el espacio y narración de una anécdota propia.

Otro método importante, retomado por nuestro grupo fue el del Roy Hart Theater para el trabajo vocal. Tuve la oportunidad de tomar dos talleres —el primero en 1987 y el segundo en 1994— con diferentes miembros de este grupo por lo que conocía los fundamentos de su metodología y algunos de los ejercicios que llevan a cabo. Los siguientes párrafos tienen como propósito brindar el contexto en el que surgen las preocupaciones de ese grupo, fundamentos conceptuales de qué es la voz y el tipo de trabajo que realiza, información extraída de la página que el grupo tiene en Internet.

El método del *Roy Hart International* para el trabajo con la voz

Un poco de historia

En Alemania, durante la primera guerra mundial, el profesor de canto Alfred Wolfsohn (1896-1962) se conmueve profundamente al escuchar los sonidos emitidos por los heridos y moribundos mientras servía en las trincheras, por lo que decide examinar con un enfoque diferente la energía contenida en la voz. En 1923 escapa a Londres donde inicia sus investigaciones. Los resultados de su trabajo le revelan el inextricable nexo entre la voz y la psicología del individuo, lo hacen descubrir lo que denomina como "la voz humana" y lo conducen a trabajar en lo que ahora se conoce como el "rango extendido". Wolfsohn sostuvo que la voz está en la frontera entre lo visible y lo invisible y que puede abrir las puertas del alma; bajo esta perspectiva llamó a la voz "el músculo del alma".

Al morir Wolfsohn, Roy Hart (1926-1975), uno de sus alumnos, continuó con sus investigaciones y enseñanzas y conformó el grupo que se convertiría en Roy Hart International. De la misma manera que su maestro, Roy Hart consideraba que el compromiso personal con sus alumnos era de gran importancia y que "algo faltaba" en la educación vocal convencional. Estaba convencido de que no podía haber una separación entre el artista y la persona, que usar la "mente" involucraba la integración del cuerpo y el cerebro, y que había que encontrar todas las voces dentro de uno mismo —incluso las de la víctima y del asesino— para poder alcanzar en su totalidad el potencial de los ocho octavos de la voz.

La compañía conformada se dedica a dar funciones en Inglaterra y Francia y finalmente, en 1974, se establece en el sur de Francia, en Malérargues, donde realiza trabajo de investigación —dentro de los ámbitos teatrales y de la voz— y da talleres y seminarios. Roy Hart muere en 1975 y el grupo continúa trabajando bajo los preceptos antes mencionados.

La voz humana

La "voz humana" es una voz "multi-octávica" que a la vez que cubre todo el rango del piano, desde las más altas notas hasta las más bajas, puede en una misma nota producir muchas cualidades tonales diferentes y contiene todas las expresiones vocales posibles: de hombre y mujer, profunda y ligera, aguda y grave, llena de refinamiento y de animalidad.

El método

El método desarrollado para alcanzar la "voz humana" es complejo: es una técnica de canto; es trabajo terapéutico para activar, expresar y disciplinar la totalidad del ser y es un instrumento para revelar y explorar realidades psicológicas.

El objetivo consiste en buscar los nexos más fuertes entre la voz y el emisor. Para empezar el lento proceso de reconexión con las fuentes corporales profundas de cada voz, es necesario que el entrenamiento inicie con el descubrimiento de la voz como es; es decir, empezar de donde se está para tener un lugar a dónde ir.

Se trata de cantar, seguir la voz, moverse, explorar la imaginación y despertar los diferentes centros de energía. Al entrar en un mundo preverbal, se descubren las fuentes del lenguaje mediante el contacto con el placer del sonido puro y de todas las resonancias

del cuerpo. Se investiga y analiza tanto el contenido emocional de un sonido como el pasar del sonido puro al lenguaje articulado.

Las técnicas incluyen bostezar, jadear, gritar, suspirar y producir un amplio rango de sonidos que van desde respirar a hablar en voz alta o de producir sonidos bien definidos a sonidos multifónicos. La exploración y extensión del rango vocal están conectadas con tensiones, fortalezas y debilidades del cuerpo. Por ejemplo, la autenticidad de un sonido con frecuencia depende de la relajación corporal, mientras que la capacidad para extraer energía a menudo requiere trabajar el plano físico intensamente. El entrenamiento por lo general es bastante físico, va del estiramiento, la relajación y el trabajo de sincronización a movimientos energéticos y danza. Se trata de entrenar al participante de manera que pueda relajar su cuerpo y también sacar su energía a voluntad.

Esta transformación puede involucrar una re-educación de la personalidad a través de la voz.

La colaboración de los otros miembros

Considero que cada elemento del equipo puede colaborar de múltiples maneras en la creación del espectáculo —aparte de la experimentación e investigación resultante del trabajo de laboratorio— al compartir con los otros, por ejemplo, los conocimientos que tenga en campos que puedan aplicarse directamente al espectáculo, lo que coadyuvará además a generar otro tipo de vínculos entre los miembros del equipo de trabajo.

Ya que contábamos con la participación de una actriz-bailarina —Tania Barberán— y de un músico —Luis Armida—, les pedí a ambos que compartieran con nosotros el saber de sus respectivas áreas, de acuerdo con las necesidades del espectáculo.

El calentamiento y el entrenamiento corporal y musical

Tania había estado tomando talleres de danza contemporánea y trabajando en aquel entonces con el grupo *Barro Rojo*. Con nosotros, específicamente, se encargó de las sesiones de calentamiento y entrenamiento. Su labor consistió en darnos elementos que nos permitieran flexibilizar y fortalecer nuestro cuerpo, de manera que pudiéramos brindar propuestas enriquecidas por un mayor dominio corporal y por el gozo de utilizar nuestra herramienta de trabajo —el organismo— de forma integral. La idea era acercarnos al

quehacer de los bailarines; no queríamos el virtuosismo, pero sí poder valernos del movimiento para expresarnos, con la búsqueda de la riqueza en nuestras propuestas, y con el control y precisión en la ejecución. Yo vislumbraba un par de escenas que quería resolver coreográficamente, utilizando propiamente del lenguaje de la danza contemporánea, por lo que necesitaba intérpretes mínimamente ejercitados en esta área.

El entrenamiento consistía en aprender a movernos a partir de relajar nuestros músculos y sentir que la acción iniciaba en los huesos. Realizamos una serie de ejercicios cuyo objetivo radicaba en la identificación de la función que la cadera, las piernas, los brazos, los hombros y la columna vertebral tenían como generadores de movimiento, visualizando siempre estas partes a nivel del esqueleto.

Otro aspecto importante fue el establecer relación con el piso; es decir, saber caer, deslizarse, rodar por éste, levantarse e identificar el motor que produce este tipo de movimientos y cómo controlarlos.

Aprendimos también a identificar sensiblemente la cadera como el lugar donde se controla el peso al relacionarnos con otro actor. Trabajamos cargándonos —de espaldas, por el costado, uno parado y el otro de cabeza o con el tronco flexionado—, primeramente identificando cómo cada uno podía literalmente manipular el cuerpo del otro a partir de saber cómo controlar la cadera del otro.

Hubo mucho trabajo a nivel de contacto físico, tanto para generar confianza como para establecer relaciones y ubicar soluciones de este tipo: cargadas, apoyarnos en el cuerpo de un compañero, deslizamientos tomando como referencia a otro, etcétera.

Por supuesto trabajamos niveles: piso, nivel medio y alto, y diversas calidades de movimiento. A continuación proporciono algunos ejemplos de los ejercicios que llevábamos a cabo:

- En el piso, todos acostados boca arriba. Rodar uno encima de los otros, soltando el peso. El que rueda debe poder dejarse depositar en su compañero y al mismo tiempo con su movimiento intenta mover a los demás. El que está tumbado en el piso debe aprender a recibir el cuerpo del otro así como responder al flujo del movimiento sin detenerlo. Es importante no lastimar o golpear gracias a que el cuerpo, los músculos principalmente, están relajados.
- De espaldas en el piso, rodar un poco a cada lado, cerrando y extendiendo alternativamente el brazo y pierna correspondiente, hasta identificar qué genera el

movimiento e ir trabajándolo de manera que nos lleve a levantarnos, apoyando las rodillas o los pies.

- Rodar metiendo primero un hombro y luego otro. Hacia atrás con el cuerpo cerrado — hecho un ovillo— y después con las piernas abiertas. Rodar al frente partiendo de un salto. Acostado, estando el cuerpo ligeramente flexionado a la altura de la cintura, con piernas y brazos extendidos formando una "v" muy abierta, tratar de rodar manteniendo esta postura, de manera que el vértice de la "v" esté siempre apuntando a la misma dirección.
- Investigar movimientos partiendo de una sensación, seleccionar algunos y hacer una secuencia. Se valora además de la fluidez, la precisión y la calidad estética de las acciones seleccionadas, los tránsitos que cada interprete eligió y ejecutó en su secuencia.

El trabajo que realizamos con Tania, nos ayudó a cobrar una consciencia particular de nuestra corporalidad y también, si bien no totalmente, a lograr una calidad de movimiento diferente —extracotidiana—, más precisa y menos constreñida en sus posibilidades expresivas.

Luis llegó a trabajar con nosotros cuestiones de ritmo y melodía, haciéndonos jugar con nuestro cuerpo como con un instrumento musical; palmeando y cantando principalmente.

Los ensayos

Nuestras sesiones de trabajo estaban organizadas de la siguiente manera:

- **Sesión de calentamiento y entrenamiento físico**

Objetivos:

- 1.- Entrar en contacto con nuestras habilidades y posibilidades físicas.
- 2.- Registrar limitaciones.
- 3.- Desarrollar y ampliar nuestras capacidades con fines expresivos.

- **Sesión de relajación bioenergética**

Objetivos:

- 1.- Registrar en dónde estamos física y emotivamente hablando.
- 2.- Reconstruir el estado físico-emocional como preparación para el trabajo creativo.

3.- Entrar en contacto con nuestras habilidades y posibilidades corporales —lo corporal entendido como el ámbito que aglutina lo físico, lo emotivo y lo psicológico.

- **Sesión de entrenamiento escénico e improvisaciones en búsqueda de soluciones escénicas (texturización) o para probar la estructura dramática**

Objetivos :

1.- Lograr que el actor establezca un puente personal respecto al tema de la obra; es decir, que investigue si individualmente está involucrado con la propuesta, si la siente como propia.

2.- Determinar dentro de su ámbito particular cómo el actor resuelve una escena, cómo vive el conflicto, qué soluciones y propuestas brinda y confirmar si éstas pueden ser utilizadas en el montaje. No se trata de que el actor planteé la estructura de la obra y el conflicto, o que sea el responsable de la selección de las soluciones escénicas; se trata de buscar maneras de que se apropie del discurso y de que la propuesta escénica se enriquezca con sus aportaciones y materiales.

3.- Establecer una metodología compartida por todos los elementos que conforman el grupo, con criterios y valores estéticos identificables.



Mariana Velasco durante un ensayo

Además, definí algunos ejercicios no necesariamente ligados con la improvisación, con la relajación bionérgica o con las esferas de investigación planteadas; me refiero a ciertas dinámicas de integración que sentía nos ayudaban a conformarnos como equipo.

El entrenamiento escénico y las improvisaciones

Como ya lo mencioné, en nuestro caso la herramienta fundamental para tener acceso a lo que yo quería del montaje fue la improvisación; entre las funciones de este tipo de ejercicios se encuentran las siguientes:

- En la relación entre el director y el actor, le permite al primero conocer las habilidades, preferencias y limitaciones del segundo.
- Sirve de entrenamiento escénico y puente entre el proceso de creación y el hecho teatral.
- Establece vínculos entre actores, permitiéndoles relacionarse no sólo para encontrar soluciones escénicas, sino también para integrarse como equipo de trabajo.
- Introduce y sensibiliza sobre el tema o conflicto a ser tratado; es decir, puede ser utilizado para que el actor se apropie del tema o conflicto de la obra y se acerque a éste.
- Medio para buscar soluciones escénicas.

Los ejes de las improvisaciones

A lo largo del trabajo fui determinando esferas de investigación y los elementos con los que cada uno tendría que trabajar:

- Relación con el mar: ¿qué representa para cada uno?, ¿qué evoca o a qué remite? De manera individual teníamos que presentar en una improvisación dicha relación.
- Utilizando principalmente el lenguaje de la expresión corporal, ¿cómo puedo traducir a movimientos lo que el mar mueve en mí? En las improvisaciones se trabajó con música sin incluir la voz.
- Trabajo emocional en relación con la tristeza, la nostalgia y la frustración.
- Manejo de agua. Improvisación individual en la que el principal elemento era este líquido. Sobre todo se pretendía crear ambientes y determinar las emociones que se asocian con este elemento. Yo tenía, de manera intuitiva, un cierto conocimiento sobre qué me representaba el agua, quería que los participantes compartieran conmigo su

asociación para establecer nexos con mi propuesta, enriquecerla y modificarla con el bagaje de ellos.

- Improvisación con un barquito de papel.
- Mariana Velasco, quien representaría a Marina, la protagonista de la obra tenía que improvisar sobre el viajar, el pescar, el sentirse encerrada, etc.

La transformación de la primera estructura

Conforme fuimos avanzando con las improvisaciones y yo con mi búsqueda personal, es decir, definiendo con más precisión de qué quería hablar y cómo me sentía o qué necesitaba explorar en mí, se volvió claro que tenía que definir otra estructura; ya no me interesaba partir de aquella primera escaleta de acciones, ahora contaba con elementos que me ayudaban a definir otras situaciones e interacciones.

Logré identificar que me sentía encerrada, amarrada y fragmentada; es decir, ciertos espacios o fuerzas no guardaban relación o contacto con otros, no me sentía como un organismo unitario. Quería por lo tanto que Marina, la joven viajera, revisara sus comportamientos y conductas y por supuesto que lograra modificar algunas. ¿Qué ha pasado para que no se pueda relacionar? No quería únicamente que la protagonista se encontrara con cualquier persona en la calle, playa o mar. Ya que me interesaba que confrontara, que todos los encuentros funcionaran a manera de espejo y que se revisara, decidí entonces que los demás personajes tendrían que ser fragmentos de su ser, personificaciones de impulsos o fuerzas interiores.

¿Qué fragmentos reconocí? ¿Con qué parte de mí quería entrar en relación? Con la locura, con el poder dejarme ser o hacer sin ejercer un control racionalista; con el sentido del juego y el placer; con el recordar y explorar el pasado; y finalmente, con la muerte — una muerte parcial, simbólica, de ciertas conductas— y por lo tanto con la renovación.

Definé 4 personajes aparte de Marina, que más que relacionarse entre ellos, serían los resortes que impulsarían la revisión de los comportamientos de ésta:

- **El Loco.** Personificación del comportamiento ubicado fuera de los límites marcados por la sociedad; ser que de alguna manera ha perdido el control, y que justo por estar fuera de los límites sociales puede permitirse entrar en contacto con áreas gozosas o dolorosas, con actitudes y una manera de vivir que pueden ser percibidas como peligrosas socialmente hablando.

- **El Duende del mar.** El sentido del juego —fundamental para poder relacionarse, trabajar y crear— se concretaría en este personaje. El objetivo era entrar en contacto con la niña, con esa fuerza primordial inquieta. Las características fundamentales de esta entidad serían la capacidad para jugar, el ejercer la fuerza que nos mueve a descubrir e investigar, el deleite con las sorpresas y el placer de estar viva.
- **El Músico del olvido.** Encargado de poner el ambiente de nostalgia al montaje y de ubicar la necesidad por confrontar lo pasado para modificar lo futuro. Tocaría el saxofón y sería a través de la manera de ejecutar las melodías y del estilo de éstas que se relacionaría con Mariana.
- **La Mujer de negro.** La personificación de la fuerza de cambio, en un cierto sentido de la muerte. La visualizaba con claridad. Una mujer vestida de negro que en lugar de manos cuenta con enormes ojos al extremo de sus extremidades y cuya cara está tapada hasta la nariz por un velo. Este ser más que hablar recurriría a expresiones sonoras —ruidos, cantos, etc.— para interactuar con Mariana.

Así pues se determinaron los perfiles y comportamientos de cada uno de los participantes dependiendo del papel que cada uno representaría. Dicha definición nos permitió el trabajo en otras esferas, por ejemplo en el de las coreografías:

- Búsqueda de movimientos para la coreografía del buceo. Improvisación trabajando con música en la que se tenía que cubrir los siguientes requisitos: 1) Debe ser claro que se está nadando, buceando o que se está en el mar. 2) Es necesario expresar que en algún momento se vigila. 3) De igual modo se debe transmitir que se está siendo vigilado en otro instante. 4) Cada cual debe de hacer su búsqueda a partir del papel que le corresponde.

El trabajo con los sueños

Dada la importancia de los sueños en la concepción del montaje, como parte del trabajo de Investigación decidí incorporar un trabajo de exploración en referencia a éstos basado en la Gestalt. Esta teoría básicamente establece que los sueños son mensajes de nuestro organismo y que todos los elementos oníricos —el lugar del sueño, los personajes, el desarrollo del mismo, etc.— son partes o fragmentos de nosotros mismos, enajenadas o negadas, que necesitamos incorporar. Concretamente les pedí a los participantes una

improvisación con material onírico: ¿existe algún sueño del que me acuerde con relación al mar o al agua que me resulte significativo?

Durante esta etapa tuve uno muy inquietante con el que empecé a trabajar para el montaje y del que parte una escena:

Estoy en un museo poco convencional, donde se exhiben cosas extrañas. Paso por una enorme vitrina, que en realidad es un tanque, una gran pecera. Adentro, sobre un pedestal está un enorme tiburón gris con cola de ballena, suspendido. El escualo tiene el flanco rasgado, tasajeado y mucha sangre brota. En el fondo del tanque hay agua, pero ésta no llega hasta donde está el animal que prácticamente se está muriendo. Afuera, junto a la pecera de exhibición, en la parte contigua, hay una especie de pantalla de computadora que me pregunta qué es lo que estoy observando. Yo escribo en el teclado una respuesta —que no recuerdo— y una luz roja o amarilla se prende acompañada de ruido indicando que mi respuesta es afirmativa. Gané, atiné, yo sé lo que es.

Una de las técnicas de la Gestalt para trabajar con sueños es la de la silla caliente o vacía. La persona que va a trabajar con material onírico se sienta junto a una silla vacía, en la que sitúa un elemento de su sueño e inicia un "diálogo" con él haciéndole comentarios o preguntas. Después cambia de sitio, es decir, ocupa el lugar del elemento con el que ha decidido dialogar y desde esta perspectiva va a responder o a comentar lo que antes había dicho. Al realizar este ejercicio me enteré que el tiburón representaba mi vitalidad: estancada, tasajeada, lejos del elemento en el que vive y en el que fluye, que en el caso específico del sueño es el agua y que yo había elegido ex profeso en la obra para hablar sobre el saber o no estar en la vida. El sueño tenía una carga emotiva muy fuerte, al soñarlo y recordarlo, al haberlo elegido para trabajar con él y hasta el momento de realizar el ejercicio con la silla, punto en el que descubrí qué representaba para mí.

Cada uno de nosotros a su vez eligió un sueño para realizar el trabajo antes descrito.

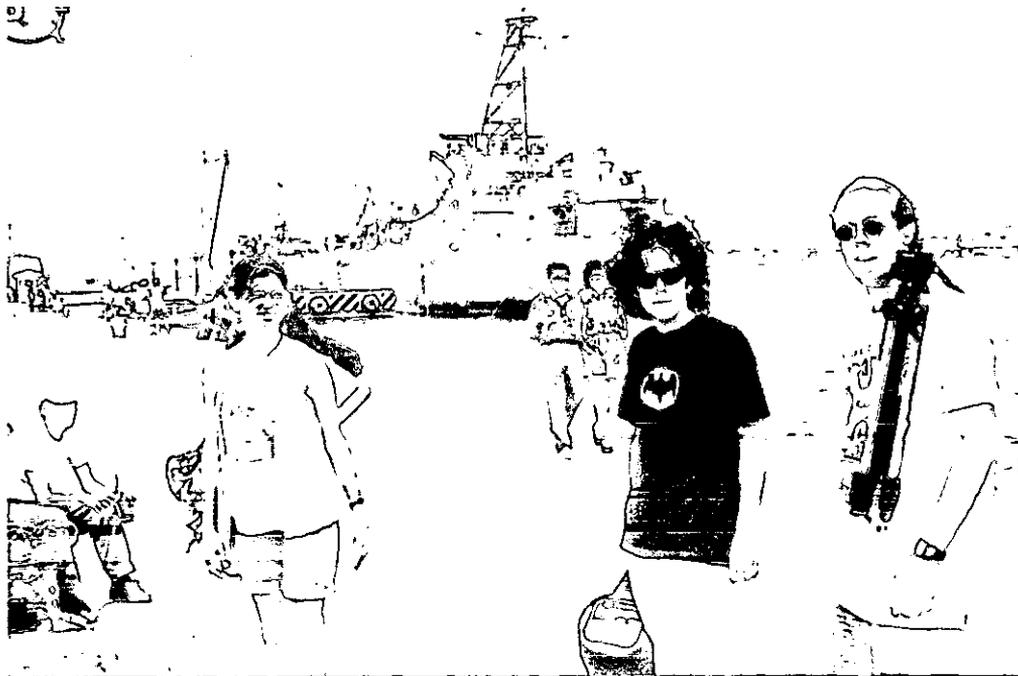
Después de este experimento, decidí incluir todo un apartado sobre el soñar en la obra; incluir como parte del discurso que es importante contar con un espacio no racional en el que sé lo que me sucede, del que puedo obtener pistas e información sobre lo que me pasa, lo que estoy viviendo y que no necesariamente es traducible o racionalizable.

El Inicio de los viajes

Como parte de la preparación para el montaje realizamos un viaje a Veracruz en febrero del 94. Varios eran los objetivos que pretendíamos alcanzar, entre ellos tomar una serie de fotografías que nos ayudarían a elaborar una carpeta para buscar financiamiento y grabar algunas escenas para los segmentos de video.

En ese entonces, ya había determinado que resolvería varias escenas con la ayuda de este medio; por ejemplo la escena de la fiesta: Marina llega a una reunión donde todos los invitados son bidimensionales, conforman parte de una imagen plana en blanco y negro proyectada en una pantalla; los únicos seres "reales" ahí son ella y el joven que la invitó. Ella saluda a la gente del video, brinda y platica con ellos mientras que al joven lo ignora y se defiende de cualquier contacto con él. Me parecía que este otro lenguaje podía funcionar claramente para plantear la imposibilidad de relacionarse de esta mujer. De tal modo, el montaje en cierta medida sería multimedia.

El viaje nos proporcionó la oportunidad de grabar material para algunas de las escenas de video planteadas, además yo buscaba también que los participantes se empaparan en la atmósfera que le da contexto a la obra. Un resultado de este viaje es que al regresar logré concluir el primer boceto del texto.



Tania Barberán, Luis Armida y Honorato Magaloni, Veracruz, 1994.

Curiosa y congruentemente, al realizar un montaje en el que una de las directrices más importantes es el viajar, con el fin de explorar los terrenos personales y los del mundo exterior y establecer puentes con los demás, esta primer salida marcó lo que más tarde sería una característica del trabajo, no sólo en cuanto al tema, sino también en relación con la manera o sitios en los que nos presentaríamos. Tuvimos la fortuna de mostrar nuestro trabajo en diferentes foros, siempre viajando, interna y externamente, confrontando nuestro lenguaje. Así, el montaje se estrenó en Veracruz, para después presentarse en el D.F., Quintana Roo y concluir en La Habana, Cuba; no sólo con presentaciones, sino también con talleres impartidos por nosotros de manera que pudimos compartir nuestra forma de laborar.



Luis Armida, Mariana Velasco, Tania Barberán, yo y Honorato Magaloni, Veracruz, 1994.

Capítulo IV

El texto resultante

PAISAJE SUBMARINO

**"Vine a explorar el naufragio.
Las palabras son propósitos,
las palabras son mapas."
Adrienne Rich.**

PERSONAJES

MARINA
DUENDE DE MAR
LOCO
MÚSICO DEL OLVIDO
MUJER DE NEGRO
HOMBRE JOVEN

1.- Algo se me quedó atrapado dentro. Se mueve, se agita y a veces también se muere. Algo presente que no quiero ver. El viaje se manifiesta. Agua.

La acción se desarrolla en el constante flujo entre los mundos interior y exterior que habita la protagonista. Por lo tanto, el escenario es un ámbito ambiguo; tiene elementos que nos hacen recordar un dormitorio, una calle, el exterior e interior de un barco, una playa, el fondo del mar, un baño, una sala, etc. Estos espacios no están totalmente delimitados. Se mezclan unos con otros de la misma manera que las esferas emotivas que presenta la obra. En medio, está un sillón verde, junto a un farol, y encima, un vestido antiguo de gasa, muy amplio y vaporoso. Mientras deambula por el espacio, Marina, una mujer de pelo largo, canta una canción de Luis Arcaraz.

MARINA.- Soy prisionera del ritmo del mar,
de un deseo infinito de amar,
y de tu corazón.
Voy a la playa tu amor a buscar,
tara tarara rara
...prisionera del mar...

La mujer abre una puerta y se encuentra con una bañera en la que se introduce. Cierra una cortinilla, se desnuda y comienza a bañarse sin dejar de tararear la canción. Mientras tanto, en la sala, se enciende una gran pantalla de video con la secuencia de una niña pequeña muy sonriente que juega en la playa. Se enciende una luz azul que ilumina un enorme florero transparente en forma de pecera, con unos alcatraces gigantes, detrás del cual se esconde otra mujer, el Duende del mar, quien ríe e imita a Marina burlándose de ella. Se enciende otra luz al lado de la ventana donde vemos colgado a un hombre joven con el pelo enmarañado, el Loco, quien observa al Duende. Él le sonríe y al mismo tiempo esconde su rostro para que no lo vea. Se ilumina también la puerta de un armario de donde sale otro hombre joven con un saxofón, el Músico del Olvido, quien toca la canción que Marina tararea pero con un matiz de tristeza. De la puerta principal sale una mujer muy delgada y pálida, la Mujer de Negro, que con sus acciones nos comunica su constante búsqueda e inquietud. Marina ha evocado la presencia de estos seres al jugar con el agua, pero no es capaz de percibirlos; la cortinilla la aísla de lo que pasa afuera.

Repentinamente suena el timbre de la casa, todos los seres y las luces desaparecen. Marina se pone una bata y se dirige a abrir la puerta. El quicio está vacío, no hay nadie. Regresa a la bañera y vuelve a sonar el timbre. Esta vez al abrir, aparece un hombre joven. Marina lo deja pasar y él comienza a hablar sin detenerse sobre una fiesta. Ella asiente y de vez en cuando trata de decir algo, pero el joven no se lo permite.

JOVEN.- *Hola, ¿qué pasó? Supongo que vas a venir esta noche a mi casa, ¿o qué? Nose te ocurra dejar de ir porque te mato. Te vas a encontrar a muchos cuates. Gente que no has visto desde hace tiempo. Por supuesto también conocerás a otras personas. Conste que te avisé con anticipación, ¿eh? Aparte quiero que conozcas a los chavos con los que estoy trabajando, estoy seguro de que te caerán bien. Sí, sí, ya sé, yo siempre pidiéndote opinión respecto a los demás. (Camina hacia la puerta, la abre, se arrepiente y la cierra.) No se te olvide llevar algo de beber, con eso de que no tomas cualquier cosa. (Tocándole el pelo húmedo y reparando en la bata que la cubre.) ¿Te interrumpí? ¿Estabas bañándote? Bueno pues, ya me voy. No hay problema, ¿verdad? Sí, sí, me voy. Nos vemos más tarde. Chao.*

Ella logra sacarlo de su casa. Se oye el bramido de una sirena de barco que está por partir.

Marina se sienta en el sillón a cepillarse el pelo. A sus espaldas cruza por el escenario el Duende, arrastrando un pequeño barco de madera como se arrastra un perro con correa. Se escuchan sonidos de ballenas. Marina se levanta, se viste y sale de su casa.

Camina por la calle hacia otra puerta de donde salen ruidos y música cuyo volumen aumenta conforme ella se acerca. Toca el timbre y el joven que la invitó, el anfitrión, le abre. Se enciende la pantalla de video con la secuencia de una fiesta; gente que platica, baila, bebe y se divierte. Los únicos reales en ese cuarto son Marina y el anfitrión. Ella saluda a la gente del video, toma un vaso y brinda con ellos. Él trata de acercársele y cada vez que lo hace, ella se pone a bailar, a beber y a comer en exceso para evitar el tener que establecer una conversación. A ella si hay algo que le aterra es el tener que hablar con la gente; siempre se siente tonta, inadecuada, incómoda. Ante los mensajes de ella, él decide quitarle el vaso de vino, tomarla de la cintura y bailar; así, directamente mirándola a los ojos. Ella ante una presión que le resulta insoportable, se desnuda; que le vea el cuerpo pero no los ojos, que no se atreva a saber qué hay en ellos. Él se descontrola.

JOVEN.- *¿Qué haces?, ¿qué te pasa?*

Ella recoge su ropa y sale corriendo hacia su casa. Al llegar, pone a hervir agua para prepararse una taza de té. Se oyen ruidos exagerados de agua que borbotea. Lo que bulle no es precisamente el agua. Se pone la bata, se sienta en el sillón y enciende el televisor.

VOZ DE LOCUTOR EN OFF.- Cientos de peces aparecieron flotando muertos esta mañana en la laguna de Tierra Roja, donde desde hace más de 15 años se practica la acuicultura. Los encargados del proyecto desconocen la causa de esta muerte masiva. Los estudios referentes a la calidad del agua y a los especímenes muertos no muestran ninguna irregularidad. La comunidad de Tierra Roja depende económicamente de la venta de pescado, actividad que por supuesto se ve gravemente afectada por este suceso. Estas son algunas de las imágenes que lograron captar nuestras cámaras esta mañana...

Marina se siente mal, corre al baño y vomita. Del lavabo levanta lo que ha expulsado: un pescado. Lo tira horrorizada a una cubeta que está al lado. Se lava la cara, regresa a apagar el televisor. Se acuesta y trata de dormir. Se oyen ruidos de agua que gotea y que paulatinamente se convierte en chorro. Afuera de la ventana se enciende una luz muy tenue. Vemos al Loco colgando peces en un tendedero, mientras se escucha la voz de Marina.

VOZ DE MARINA EN OFF.- Me siento húmeda, chorreando. Tengo la sensación de estar hinchada de agua. (Pausa.) Necesito ponerme al sol para secarme. Colgarme de algún árbol y dejar que el agua que sobra escurra. Estoy chorreando y el agua está fría, es verde y sabe a mañana. Estoy chorreando.

El lugar está en completa calma y silencio. Marina está dormida. Sueña. Se enciende la pantalla con la imagen de un enorme tiburón distorsionado, unas veces de color rojo y otras azul. Al lado de la pantalla, el Músico del Olvido, sentado en un pequeño banco frente a una cubeta, exprime peces que chorrean sangre. La imagen del escualo se desvanece y en su lugar aparece el rostro de una muñeca vieja, sin pelo, que explota una y otra vez. La imagen desaparece. Marina, sin despertar, comienza a realizar movimientos y sonidos de ahogada. Debajo de la cama sale el Duende, quien sube al lecho junto a Marina y la abraza. Se balancea suavemente de un lado otro; ambas están en un barco. Su respiración es entrecortada y está pálida.

DUENDE.- Me da lo mismo estar perdida en una barca en el mar o en el río. Por todas partes veo cuerpos flotando, delgados, hinchados, morados y con el pelo enmarañado como yo. Podría gritar: "estoy muerta por todas partes", pero sé que es una trampa. Una trampa de ahogados. Porque yo estoy aquí, perdida en el mar o en algún río, y ellos allá, llenos de agua, muertos.

En la bañera vemos a la Mujer de Negro, sujetando un palo del que cuelga un pulpo viscoso. La mujer está buscando algo y murmura el nombre de Marina constantemente. Marina se despierta, todas las presencias desaparecen y ella, agitada, se levanta de la cama. Por la ventana del cuarto, vemos una red con los peces que el Loco tendió.

2.- El agua se filtra en sentido inverso. ¿Ahora es el mundo quien la derrama? El pasado del futuro se mezcla con la voluntad de viajar y explorar. La playa, el barco y el mar. ¿Adónde viajo?

Ha amanecido. Siente ganas de vomitar. Corre al baño y expulsa otro pescado. Lo examina y vuelve a sentir ganas de vomitar. Se contiene. Corre a encender el radio.

LOCUTOR.- Se encontró un barco encallado en las costas del Puerto de Veracruz. La tripulación y los pasajeros salieron ilesos, excepto una niña de aproximadamente 6 años de edad. La pequeña regresó a su camarote para recuperar una muñeca, quedando atrapada cuando el navio ...

Trata de contener su asco y nausea cambiando constantemente de estación. Se detiene al oír un anuncio de buceo que por alguna razón extraña la tranquiliza.

LOCUTOR.- Si su problema es el agua, la *Escuela de Natación y Buceo Ramírez* se lo soluciona. Llámenos. Nuestros métodos son modernos y efectivos. Recuerde, si su problema es el agua, la *Escuela de Natación y Buceo Ramírez* se lo soluciona. 5 34 22 09.

El anuncio de radio se repite en forma distorsionada, especialmente la leyenda que dice: si su problema es el agua...si su problema es el agua...

Marina se da cuenta de que lo que escucha tiene un eco en su interior. Sí, su problema es el agua; a ella también se le quedó atrapada una niña en su interior.

MARINA.- Si mi problema es el agua.(Pausa.) Me estoy llenando de peces muertos, niñas ahogadas (pausa) y canciones oscuras. (Riendo, queriendo negar lo que siente y al mismo tiempo sabiendo que no es posible.) Yo no me siento mojada, no tengo nada, nada que explorar.

Parada frente a un espejo, se pinta los labios de color carmesí. Toma uno de los pescados que ha vomitado. Oímos la canción Veracruz de Agustín Lara en la voz de Toña La Negra. Marina poco a poco, interpreta la canción. Juega a ser rumbera, una mujer fatal que dedica sus movimientos y su voz a un pescado maloliente del que repentinamente está enamorada. Se burla de sí, sabe que ha empezado un viaje del que ya no puede regresar.

Un pequeño avión bidimensional (en realidad una fotografía ampliada y recortada de un avión-papalote de unicel, de esos que se vuelan en las playas) aparece en el escenario esparciendo publicidad impresa de la escuela de natación. Marina recoge varios papeles al tiempo que se enciende una luz dejándonos ver al Duende del Agua, trepada en una escalera de pintor de brocha gorda, tratando de pescar lo que está en la cubeta junto al lavabo. Aparece también el Loco cargando una canasta y pregonando su venta.

LOCO.- Volovanes de piña, de jamón, de jaiba, volos, volovanes.

La luz se apaga lentamente al tiempo que otro espacio es iluminado. Se oye la reproducción de una cinta sonora con instrucciones sobre cómo bucear, qué equipo utilizar, qué precauciones tomar, etc. Marina saca de debajo de su cama unas aletas, un tanque de buceo vacío y transparente y unos goggles. Por ahí, mezcladas con las instrucciones de la cinta se oyen las voces de una mujer y de un hombre maduros, que a su vez también dan instrucciones. Ahora resulta que saber bucear es saber estar en la vida. Ahora resulta que también me tienen que decir cómo hacerlo.

CINTA.- ¿Es Ud. Cardíaco, sufre de presión arterial baja, o acaba de sufrir alguna decepción amorosa? Si es así, ¡absténgase! Estas instrucciones no son para Ud.

MUJER.- *(Susurrando)*. Ten mucho cuidado.

HOMBRE.- Puedes hacer lo que tú quieras, pero...

CINTA.- ...asegúrese de que su tanque esté en las condiciones óptimas antes de iniciar el descenso.

MUJER.- No quiero que te pase nada...

HOMBRE.- Recuerda, observa y analiza todo.

CINTA.- ... el nivel de inmersión nunca debe de sobrepasar...

MUJER.- A ti no se te puede decir nada porque inmediatamente te molestas.

HOMBRE.- No entiendo por qué lloras.

CINTA.- ...es importante el uso de un traje protector para evitar cualquier tipo de...

MUJER.- ...bueno, ya, me callo.

HOMBRE.-... lo que estaba tratando de decirte es que estando así...

CINTA.- ¡Por favor, si es la primera vez que desciende, no lo haga sólo!

Marina pone a sus pies un enorme vaso de agua. Corre hacia la cubeta y saca uno de los pescados que ha vomitado. Lo pone en el vaso y trata de seguir las instrucciones que acaba de oír. Se oye la canción de Jane Siberry, Let me into your Temple. Marina extiende los brazos hacia arriba. Se ilumina la parte posterior del escenario en la que vemos al Músico y al Loco sobre unos bancos negros de metal, muy altos y delgados; la ilusión óptica que resulta es la de que están suspendidos. Aparecen también el Duende y la Mujer de Negro y todos comienzan una coreografía sobre el bucear, el sentirse vigilado y el miedo. Marina se zambulle en sus estados de ánimo. Está descubriendo a las presencias que la han

acompañando. Está nadando. Hasta este momento es capaz de verlas y de relacionarse con ellas.

La música termina, las presencias desaparecen y ella queda respirando muy agitadamente. El descenso fue profundo. Se escuchan fuertes latidos de corazón. Ella no entiende lo que acaba de pasar. ¿Adentro o afuera? ¿A quiénes vio? ¿Por qué siente que los conoce pero no es capaz de reconocerlos plenamente?

Se escucha agua que burbujea. Entran corriendo el Loco y la Mujer Duende. Se escuchan voces de niños que juegan en la playa. Él y Ella se persiguen, juegan, cada uno queda en un extremo del escenario frente a una pecera. Marina está situada en medio de los dos. Él y Ella se miran, se sonríen y coquetean. Comienzan a derramar agua sobre sí mismos. Quieren tocarse y transforman su deseo a través del contacto con el líquido. El agua recorre sus brazos, sus rostros, sus pechos y cuando llega a sus sexos, sueltan carcajadas llenas de nerviosismo. Marina se ruboriza. Se escuchan ecos de la fiesta: la misma música, la misma gente platicando y riendo. Ecos de temor al contacto. Corre por una bolsa de papel estraza y se cubre la cabeza con ella. El Loco toma una pecera y le derrama el agua en la cabeza. Marina se quita la bolsa. Está enojada, busca a los culpables pero no encuentra a nadie.

Enciende un ventilador, se para enfrente y se seca el cuerpo. Se escucha la voz de una niña cantando canciones infantiles. Se escuchan ruidos de gaviotas y cucharas que golpean vasos de cristal, a la usanza de los parroquianos que con esta acción llaman al hombre que sirve el café y la leche, en el tradicional Café de La Parroquia en Veracruz, Veracruz, México.

VOZ DE NIÑA EN OFF.- La playa estaba desierta, el mar tocaba tu piel ...coge tu sombrero y pónelo, vamos a la playa, calienta el sol...
Te voy a cantar otra...la patita, de canasta y con rebozo de bolitas, va al mercado a comprar todas las cosas del mandado. Se va meneando al caminar como los barcos en alta mar...No, no, yo solita, yo solita, yo solita...

El escenario se llena de bruma. Por el extremo izquierdo aparece la proa de un buque fantasma. Marina se paraliza. El buque, con el Loco, el Músico, el Duende y la Mujer de Negro, cruza el escenario muy lentamente. Ella se dirige al armario. Lo abre. Se escucha el romper violento de una ola sobre rocas. Del armario, saca una maleta, la abre y corre por el escenario tratando de guardar cosas para irse de viaje; un alcatraz, un pescado, el vestido de gasa, el radio, una muñeca y una cuerda. Cada vez que abre su maleta para poner algo, lo anteriormente guardado se le cae. Finalmente logra meter una fotografía suya, pero el barco con sus pasajeros ya se ha ido. Ella intenta llamar su atención agitando los brazos, pero es inútil. Se entristece y comienza a balancearse sobre su propio eje con suavidad mientras habla.

MARINA.- Imagino un buque fantasma que llega cuando estoy dormida, de

vez en vez, a mi memoria. (Pausa.) La sirena del buque me brame con fuerza al oído. (Pausa.) Estoy cerca, puedo escuchar todo lo que los pasajeros dicen, pero a mis ojos esta imagen se presenta lejana, entre brumas, siempre invitándome a seguirla, a que extienda la mano, el brazo, el cuerpo y trate de cogerla...y siempre dejándome dolida por no poder hacerlo. (Pausa.) No sé cuantas personas viajan en él, no sé a dónde van o por qué, pero sé que puedo oír mi voz y distinguir mi figura de entre las demás. Me he visto vieja, con los ojos hinchados de imágenes y los pies cansados de tanto andar. Me he visto niña, con el ánimo alerta y la voz rebelde. (Pausa.) El barco transita en un mar tranquilo mientras yo le grito para que se acerque. La gente del barco no me ve y no puedo entender por qué viajan en mi memoria.

3.- El naufragio y el laberinto interior. El mito se deshace. Lo que se murió y el mar.

Marina está decepcionada. Suelta su maleta, se sienta al lado y saca el cuadro. Grita. El Músico entra a escena y dirigiéndose a ella toca con el saxofón la melodía Cuando vuelva a tu lado. Ella lo escucha, sonríe ante la burla y responde como una niña pequeña.

MARINA. - Es que no me quiero mojar. El agua me parece llanto. El mar es agua. Un ánimo húmedo en busca de sol. El sol que brilla y seca al ánimo húmedo. El sol que se me quedó atrapado en...el sol que se me quedó atrapado en...el sol atrapado y yo empapada.

El Músico toca algunos acordes de Veracruz, hasta la frase que dice: algún día hasta tus playas lejanas tendré que volver. Marina se entristece y le da la espalda. Abre su maleta, guarda el cuadro y saca un barquito de papel. Mira al Músico y pone el barquito en el suelo.

MARINA. - (Dirigiéndose al barquito.) Por favor, es que no me quiero mojar, no me quiero mojar.

El Músico toca el leitmotiv de la obra. La escena se oscurece. En la pantalla aparece un acercamiento del barquito de papel navegando. Se escuchan olas rompiendo en la playa mezcladas con música muy suave y acuosa. La imagen se desvanece y aparece un buque. La imagen paulatinamente va perdiendo intensidad. De uno en uno se van encendiendo unos focos muy pequeños que nos dan la imagen de un poblado costero visto a lo lejos desde el mar. Las olas y la música aumentan de fuerza hasta convertirse en una tormenta. La embarcación imaginaria se hunde. Se oye el ruido del casco al chocar contra unas rocas.

Se enciende la luz de un pequeño faro situado cerca del proscenio. Los gritos del naufragio se hicieron eco. Marina baja muy asustada unas escaleras de cuerda, al fondo-derecha del escenario. En el otro extremo vemos a la Mujer de Negro sentada, rezando. Cada vez que le faro ilumina a ésta, ella mira al público y murmura algo. Cada vez que el faro ilumina a Marina, ésta baja un escalón.

Cuando Marina ha descendido, la Mujer de Negro se levanta y sale. Los gritos cesan.

La iluminación cambia, el faro se apaga y todo queda en una penumbra azulada. Marina camina por el espacio con mucha precaución; tiene mucho miedo, no sabe bien a bien en donde está. Se escuchan ecos de agua que chorrea en una cubeta.

Se enciende una luz sobre la enorme pecera y vemos al Duende sacando los alcatraces para...¡Marina la reconoce, ahora sí sabe quién es! Trata de acercarse, pero cada vez que lo intenta, la otra mujer se paraliza. Marina entiende y se queda quieta; la observa tratando de descifrar sus acciones. La Mujer Duende se mete a la pecera, juega con su pelo y el agua sin dejar de mirar a Marina. Repentinamente mete la cabeza debajo del agua, ¿qué pasa, trata de ahogarse? No, es sólo un juego para asustarla. La Mujer Duende le tira un poco de agua en el rostro y ríe. Marina ríe también y se acerca más. Las dos juntan sus frentes y juegan un rato. Es un rito. La Mujer Duende le pide a Marina que cierre los ojos, ella lo hace y al abrirlos, se descubre sola otra vez.

Recorre el espacio que, de alguna manera le es familiar. Sí, su sensación es correcta, este sitio es su lugar, es su cuarto. Se dirige al armario que ahora está desvencijado y abre la puerta. El Músico del Olvido está ahí. Marina retrocede y él sale tocando una melodía. Ella se dirige a la bañera cantando Prisionera del Mar. Se sienta en el borde y con un pañuelo blanco en la mano, juega a ser náufraga y pedir ayuda. Él la interrumpe de vez en vez, reproduciendo el ruido que hacen los barcos al partir. ¿Quién le cree que es náufraga o prisionera del mar? Ella se enoja y vuelve a encerrarlo en el armario.

Se escuchan murmullos, ella volteo y ve a dos mujeres sentadas, susurrando algo, que miran fijamente algún punto en el escenario. Marina se acerca lentamente. Son el Duende y la Mujer de Negro. En la ventana aparece de nuevo, colgado, el Loco, quien ríe estrepitosamente al tiempo que mira al techo. Marina se dirige hacia a él. Está irritada por la forma en la que carcajea. Es demasiado ruidoso, demasiado expresivo. Lo calla. Las mujeres salen. El Loco entra por la ventana y se acuesta en la cama. Ella lo sigue y también se acuesta. Establecen un juego de alcoba, en el que ella quiere ser escuchada y él dormir.

MARINA. - *¿Estás despierto? ¿Me estás escuchando? Oye, llevo días con una sensación atorada, como si tuviera algo en la boca que no me permite decir lo que quiero, como si algo muy extraño me ocurriera adentro...algo podrido, viejo o algo...oye, ¿estás despierto?*

Ella se enoja, le da la espalda y decide molestar para despertarlo. Adquiere la actitud y sentido lúdico de la Mujer Duende. Le toca los pies suavemente, le pone un mechón de pelo en la oreja y conforme juega con él, se da cuenta que tiene la oportunidad de explorarlo. Lo observa, lo toca y lo descubre. Él enojado, se levanta bruscamente. Sale de escena y regresa con el Músico. Ambos cargan un tronco muy largo y delgado de donde cuelga la Mujer Duende. Ella va agarrada del madero por los pies, así que su tórax y cabeza cuelgan. Los hombres cruzan el escenario y

Marina trata de alcanzarlos, pero no lo consigue. Cuando están por salir, se escucha el sonido de la lluvia cayendo. Se enciende la pantalla con el acercamiento de un charco de agua y muchos zapatos cruzándolo. Se escuchan truenos. Ella se sienta junto a la pantalla y abre un paraguas rojo. Voltea en ambas direcciones, en actitud de espera, deseando que aparezca alguna de las presencias. En el video alguien pisa el charco y Marina reacciona: la acaban de empapar. Respira con dificultad.

Se ilumina la bañera donde vemos a la Mujer de Negro sentada en el borde, con la misma actitud de las mujeres susurrantes. Está hablando pero es difícil entender lo que dice. Marina va hacia a ella, se sienta a su lado, imita su actitud y murmura igual que ella. La Mujer de Negro saca de vez en vez, un pescado de la bañera. Marina voltea hacia el otro lado, gesticulando el asco que el pescado le produce. La acción se repite varias veces; la Mujer de Negro le muestra un pescado y ella rehusa verlo. Ninguna de las dos ha dejado de murmurar. La acción se paraliza. La Mujer de Negro tiene un pescado en la mano, Marina lo toma, camina hacia el enorme vaso de agua y lo deposita ahí. La bañera vuelve a estar en penumbra.

Se ilumina todo el escenario. Vemos al Duende, el Músico, el Loco y la Mujer de Negro formando un grupo a un extremo. Marina los llama; está confundida, se siente extraña, ajena y necesita cercanía. Corre hacia ellos y cada vez que toca a alguno, el grupo corre hacia el otro extremo. Son un banco de peces. Marina encuentra la caña de pescar del Duende, la toma e intenta atraparlos. Ella hace el movimiento de lanzar la caña, ellos saltan uno por uno, cayendo al suelo y deslizándose. La acción de pescar y escapar del anzuelo se desarrolla coreográficamente. Finalmente logra atraparlos, salvo a la Mujer Duende, quien realiza una serie de movimientos giratorios y empieza a decir un texto que repetirá una y otra vez.

DUENDE.- Un barco se hundió. Naufragio. En el barco había una niña, había una muñeca, había una madre. La niña se quedó atrapada, se ahogó. La muñeca explotó. La madre se quedó olvidada. El mar no pudo recoger los pedazos de la muñeca, sacar a la niña del barco o a la madre del olvido.
(Pausa.) Un barco se hundió Naufragio. En el barco...

El músico dirige su atención a la Mujer Duende y repite lo que ella dice. El Loco hace exactamente lo mismo, mientras extiende su brazo, abre la mano y la coloca sobre la cabeza de Marina. Ella al oír de nuevo el texto anterior, tiene el impulso de salir corriendo. La mano del Loco impide que ella se vaya. La Mujer de Negro de nuevo se incorpora al grupo y permanece callada. Marina queda detenida, corriendo en un sólo lugar. Las presencias hablan y sus palabras forman un zumbido. Suena una alarma. Todos se callan.

Uno por uno van saliendo de escena y Marina se queda corriendo sin avanzar. Nadie la detiene más y sin embargo no puede alejarse de ahí. El Músico entra tocando La Marcha Fúnebre, seguido de la Mujer Duende que arrastra unos zapatos, seguida del Loco que tira flores blancas y éste de la Mujer de Negro que

empuja una enorme fotografía de Marina. Ella los ve pasar y trata de asirlos, pero no puede llegar hasta ellos. El conjunto luctuoso sale de escena.

Marina deja de correr. La música ha cesado y ella mira al público. Está agotada y desconcertada. ¿Quién falleció? Es su entierro, no cabe duda, se vio pasar, pero...ella está ahí, viva. Alguna Marina murió. La luz se difumina. Se enciende la pantalla con una secuencia en donde Marina se confunde, se pierde con los peces de un acuario. Se escucha el tema de la obra.

4.- La Fluidez.



Capítulo V

La tercera etapa: el trabajo de taller con el segundo equipo y el montaje del espectáculo *La Mujer Azul*

A partir de que se concreta el texto *Paisaje Submarino* y hasta febrero de 1995, el elenco —o mejor dicho, el grupo de intérpretes— varió mucho. Fue difícil conseguir financiamiento y por supuesto el desgaste y la falta de perspectiva de un desenlace en la escena hizo que varios compañeros abandonaran el barco.

En esa etapa Hena Moreno, Ulises Martínez y yo —que hasta ese momento no había considerado realmente el participar actuando— decidimos replantear el montaje para dar unas funciones en el Puerto de Veracruz, ya que habíamos conseguido apoyo del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC).

En ese entonces dos fueron las limitantes a las que nos enfrentamos: por una parte contar con muy poco tiempo para modificar el trabajo —escasamente un mes y medio— y por otra, la imposibilidad de respetar muchas de las características y lineamientos del concepto original de puesta en escena, dados los recursos materiales y humanos presentes en ese momento; así que si queríamos presentar algo, era necesario adaptarnos a las nuevas circunstancias y hacer muchos cambios.

De Paisaje Submarino a la Mujer Azul

Primeramente, ante el desconcierto de no saber con exactitud qué dirección seguir, retomamos la línea de la improvisación con los elementos que ya teníamos bien definidos —el agua, el rito de transición y el viajar al mar— para ver si este trabajo exploratorio nos aclaraba qué camino tomar.

Después, decidimos que Hena y Ulises conservarían sus respectivos papeles, ella sería el Duende, la representación del aspecto lúdico e infantil de los seres humanos —el término infantil aplicado en el mejor de los sentidos—, y él el Loco, ser permisivo que se atreve a seguir comportamientos que socialmente pueden ser catalogados como inadecuados, pero que le resultan vitales y necesarios para desarrollarse; en mi caso, decidí definir un nuevo papel para mí: la Mujer de blanco: mezcla de Marina y el Músico del olvido. De la primera, retomaría la imposibilidad de relacionarse y la fragmentación, del segundo, la carga nostálgica y la necesidad por confrontar el pasado para modificar el

futuro. No habría un protagonista como tal, seríamos una tríada, aspectos de un mismo ser en búsqueda de la integración.

Respetaríamos 1) el conflicto —la imposibilidad de relacionarme conmigo y con los demás de manera satisfactoria—, 2) la temática —la necesidad de confrontar aspectos que cotidianamente niego, escondo o reprimo, de revisar mis respuestas en ciertos ámbitos y de integrarme para poder transitar a otra etapa de vida—, 3) la progresión dramática —vivir el conflicto, enterarme por diversos medios de cuál es el problema, iniciar el viaje para explorar y reconocer los recursos internos con los que cuento, lograr el aprendizaje necesario y superar, por lo tanto, el rito de transición—, 4) el orden de la mayoría de las situaciones y 5) el referente de "Veracruz" para contextualizar el trabajo.

Ciertas soluciones escénicas y la concepción del espacio dramático —sobre todo por falta de medios— se modificaron radicalmente, al igual que el concepto de escenografía; teníamos que realizar la obra con el mínimo de recursos materiales y para ello, concentrarnos más en nuestros recursos creativos y expresivos. Le dijimos adiós a las escenas de video, al buque fantasma, al pequeño poblado formado por luces que se ve a los lejos y a muchas otras cosas más.

Después de revisar qué podía ser rescatado y adaptado a las nuevas circunstancias, la lista de fragmentos dramáticos y el consecuente hilo conductor quedó de la siguiente manera:

- Presentación.
- La fiesta.
- El regreso a casa, el prepararse para dormir y el sueño.
- El despertar, el vómito y el radio.
- *Veracruz* en la voz de Toña la Negra.
- El avión.
- El volovanero.
- Las nieves o *güero, güero, güero*.
- Las instrucciones de buceo.
- La playa y la zambullida.
- El regreso y los latidos.
- Los enamorados y la vergüenza.
- El barco, la partida y el naufragio.

- La exploración interna.
- El entierro.

La presentación. En *Paisaje Submarino* Marina se baña, evocando presencias de su mundo interior; en *La Mujer Azul* la escena seguiría funcionando como una presentación de los participantes —pero esta vez sin la directriz del personaje principal— y se plantearía a partir de este momento el elemento *agua* como uno de los principios organizadores del montaje. Para esta escena definí los siguientes aspectos con los cuales improvisar: ¿qué quiero decir de mí? y ¿qué quiero compartir como presentación dentro de los límites que mi papel marca?

Cada uno eligió por lo menos un objeto, una emoción y un ambiente con los cuales trabajar:

- Ulises: un columpio, el sentimiento de nostalgia y el desear estar con alguien.
- Hena: la construcción de la máscara; es decir, el ensayar saludos, sonrisas y poses frente a un espejo y la ansiedad que el querer ser aceptado por el otro produce.
- Yo: la nostalgia, la invocación del trópico al jugar con el agua contenida en una cubeta y el ensayar cómo bailar y dejarme llevar en la danza por otro.

Más adelante establecí que esta presentación tendría que estar enmarcada por la preparación para asistir a una fiesta, el momento anterior en el que me dispongo, física y emotivamente hablando, para asistir a un encuentro social.

La fiesta. Para este fragmento dramático retomamos el conflicto de *Marina* de no ser capaz o no saber cómo relacionarse con los otros. Para las improvisaciones los tres tomamos como base el miedo a ser lastimados, el no tener un "entrenamiento social" y el sentirnos torpes en los ámbitos de las relaciones con los otros. Determinamos los siguientes problemas personales para explorar nuestras reacciones por medio de improvisaciones y a partir de éstas elegir las acciones más convenientes para la escena:

- Ulises: el fijarse relaciones imposibles como objetivo; es decir, el relacionarse con alguien que de antemano no puede o no quiere darle lo que él necesita.
- Hena: el estar rodeada de gente y sentirse ignorada, sin existencia, como un fantasma.

- Yo: la negación del contacto con el otro, el deliberadamente cerrarme o huir de los demás.

El sueño. La tercera escena seguiría teniendo su base original; es decir, el sueño como mensaje del organismo para indicar qué está pasando o en dónde se está emotivamente. Ya que no habría video, los tres tendríamos que ser los durmientes y además directamente pasar a recrear el sueño. Tendríamos que volver evidente que hay una reflexión antes de dormir, una cierta consciencia de que algo pasó en la fiesta y que el suceso es un indicador de un conflicto.

Cada uno determinó un sueño con el cual trabajar —al igual que se había planteado con el primer equipo— salvo que esta vez no sólo establecimos un sueño con fines de exploración y contextualización del trabajo de cada actor en relación con la escena, sino que sí retomamos elementos específicos para la construcción y texturización de la escena:

- Hena trabajó una pesadilla sobre un barco y el quedarse suspendida en una realidad de naufragio (bastante coincidente con algunos elementos del poema de Adrienne Rich).
- Ulises retomó algunas de las acciones estipuladas en *Paisaje Submarino* para la conducta que le tocaba representar, específicamente el juego que había con los peces.
- Yo seguí trabajando el sueño del tiburón.

El despertar, el vómito y el radio. La importancia de esta escena radica en evidenciar que se pretende evadir la manifestación del problema. Modificamos tan sólo el hecho de que somos Hena y yo las que vomitamos y Ulises es el que corre a encender el radio.

Veracruz en la voz de Toña la Negra. Retomamos la idea de que algo en mí —en este caso la personificación de este ámbito interior que es el Duende— reconoce la importancia de no evadir más, de convocar e iniciar un viaje. Hena cantaría y se relacionaría con el pez, mientras Ulises y yo recrearíamos una escena para evocar el "Café de la Parroquia" del Puerto de Veracruz. A partir de este momento dramático y hasta el naufragio, las siguientes escenas además de cumplir con una función particular servirían para contextualizar el sitio geográfico al que se quería hacer referencia; es decir, presentarían uno o más referentes sobre la "realidad" que yo llamo Veracruz.

El avión. Originalmente esta escena estaría resuelta con el vuelo de un avión de unicel a través de un cierto mecanismo escénico; ahora decidíamos que Ulises representaría el avión, no habría "esparcimiento" de propaganda y el mensaje "*si su problema es el agua...*" además de presentarse grabado sería reproducido por el actor.

El volovanero. Ulises realizaría las mismas acciones indicadas en el libreto anterior.

Las nieves o güero, güero, güero. Esta fragmento no estaba contemplado en *Paisaje...*, me pareció importante incluir otros referentes respecto al puerto y que esta escena específicamente fuera resuelta apelando al canal de percepción auditiva. Los tres recrearíamos las voces de los vendedores de nieves.

Las instrucciones de buceo. Hubo en cuanto al texto muy pequeñas modificaciones. Los tres seguiríamos las instrucciones y no contaríamos con ningún recurso de utilería para la representación, me refiero al tanque y a los *goggles*.

La playa y la zambullida. La coreografía realmente se modificó, en relación con el concepto de los movimientos más no en cuanto a su directriz: el sentirse observado y al mismo tiempo vigilar. Por supuesto que hubo mucho trabajo de improvisación para resolver esta parte; por ejemplo, originalmente en *Paisaje...* no estaba contemplada la intención de presentar dos realidades al mismo tiempo: la playa y el fondo del mar, que es un poco la manera en la que entiendo cómo el ser humano vive, el relacionarse consigo y con los demás, el habitar su mundo interior y el externo sin desligarse de ninguno de los dos.

El regreso y los latidos. El concepto que se manejaría sería el mismo, la sensación de que algo de una naturaleza desconocida nos ocurrió.

Los enamorados y la vergüenza. Hena y Ulises desarrollarían la conducta de los enamorados y yo la de *Marina*.

El barco, la partida y el naufragio. Es en realidad a partir de aquí que la obra cambia más, no sólo en cuanto al hecho de no utilizar el recurso del video o a la concepción del

espacio escénico, sino también por las escenas en sí que conforman este fragmento. Por ejemplo no incluimos el buque fantasma —ni el texto, ni el recurso escenográfico—, pero en su lugar sí un fragmento bastante lúdico sobre un capitán de barco. La propuesta surge a partir de una improvisación de Ulises. Aquí añadimos algo más al discurso: hablaríamos del concepto de "seguridad" —afectiva, laboral, económica, etc.—, que muchas veces nos impide ir a donde en realidad queremos y hacer lo que nos gusta o necesitamos. Hablaríamos de la necesidad de violentar o poner en crisis esta "aparente seguridad" para poder crecer.

La exploración interna o el habitar el mundo submarino. Las escenas de este fragmento, salvo por la pesca y las mujeres susurrantes, que también están marcadas en la obra anterior, son totalmente diferentes. Básicamente cada uno de nosotros decidió qué es lo que quería decir de su estancia en "lo interno", siempre y cuando no rompiera con el discurso general de la obra y el de esta escena. De nuevo la búsqueda se realizó mediante improvisaciones con las siguientes preguntas como directrices: ¿en qué estado me encuentro después del naufragio, o sea de la crisis personal?, ¿qué descubro en esta exploración?, ¿qué es aquello que quiero modificar?; es decir, ¿cuáles son las conductas o concepciones que estoy revisando?, ¿qué parte de mí va a morir? Por supuesto que el material pasó por revisión y hubo una selección del mismo.

El entierro. El ritual del entierro cambió mucho, en la anterior obra Marina veía desfilas a los seres de su mitología interna como cortejo fúnebre y éste, en lugar de un ataúd, portaba su fotografía que ésta funcionaba como indicador de que era "ella" quien transitaba hacia otra realidad. Ahora necesitábamos encontrar la manera de comunicar que estábamos asistiendo a "nuestro" entierro, que este suceso era una forma de integración y que por lo tanto, al fin podíamos reconocernos (hay que recordar que uno de los aspectos del conflicto es el sentimiento de fragmentación). Retomamos el concepto del cortejo fúnebre, tratando de plasmar la idea de que no sabíamos a ciencia cierta a quién estábamos enterrando y que este reconocimiento vendría al final; durante la procesión jugamos mucho; lanzábamos peces que caían en pequeños paracaídas, producíamos música de marcha fúnebre y finalmente realizábamos una pequeña celebración —nada solemne— a manera de final.

Los principales cambios, a muy grandes rasgos, fueron los siguientes:

- Eliminación del protagonista y disminución del número total de personajes; en lugar de uno central y cuatro periféricos, quedaron tres centrales.
- Mayor énfasis en la falta de relación entre nosotros para comunicar la fragmentación que sufríamos ya que había quedado eliminado el personaje protagónico en el que se concentraba tal estado de división.
- Simplificación, en términos de recursos materiales, del concepto escenográfico y de espacio escénico. La acción, de ocurrir en un ámbito *sue generis* que era a la vez sala, baño, barco, etc., y que expresamente presentaba elementos visuales de estos ámbitos, tomaría lugar en un espacio cuyo principal elemento sería un arenero, similar al de los jardines de niños y que funcionaría como metáfora del lugar de la transformación y del juego. Durante la obra ciertas escenas se llevarían a cabo en una fiesta, un barco, una cama, en el fondo del "mar" y finalmente en un panteón, pero si bien habría ciertos signos visuales para hacer referencia a éstos —peces para el fondo del mar, arena para la playa y cuerdas para el barco— los "lugares" no estarían tan expresamente indicados por la escenografía como por nuestras acciones físicas —por usar movimientos de estar acostado y dormido sobre una pared para dar a entender que la pared es una cama—, por la iluminación —el rojo y el azul mezclados para representar que estamos tanto en la playa, con los intensos rayos del sol, como en las profundidades del océano—, por ciertos referentes sonoros —bullicio y voces para la fiesta—, y por la enunciación de la palabra, elementos que ayudarían al espectador a determinar en qué sitio o ámbito nos encontrábamos. Lo importante en la primera concepción era la necesidad de mostrar cómo estos ámbitos se mezclan y no tienen límites claros porque no hay fronteras definidas entre lo interno y lo externo; mientras que en la segunda concepción el énfasis está en el juego, que es el elemento transformador, y en las acciones que mostrarán esta mezcla entre lo externo y lo interno, y esta falta de límites claros.
- Cambio en el manejo de algunos objetos dramáticos.
- Desaparición de escenas y creación de otras.
- Ligeras modificaciones en cuanto a la secuencia de las escenas.
- Modificación de diálogos, eliminación y creación de otros.
- Modificación de la coreografía del buceo.

- Eliminación de todas las escenas de video.
- Modificación de la banda sonora. Ahora incluiría distintos fragmentos de radio, ruidos incidentales, voces en *off*, excepto por ciertas instrucciones de buceo, etcétera.



Ulises Martínez y Hena Moreno, función en el D.F., 1995.

El concepto de la puesta en escena

Existen varias teorías críticas que han llamado mi atención y sobre las cuales pueden sustentarse algunos principios organizadores que constituyen el concepto de la puesta en escena del montaje. Primeramente hablaré, a grandes rasgos, sobre éstas y daré algunas definiciones de ciertos conceptos claves para posteriormente puntualizar sobre los operadores del montaje que, espero, sean mejor comprendidos bajo la óptica de tales teorías.

El postmodernismo

La llamada "condición postmoderna" radica en la crisis que muchos sistemas de valores han sufrido a raíz de la hegemonía de los poderes del consumo y la producción capitalista, saturados y ensalzados por los medios masivos de comunicación. Dicha crisis desecha la creencia modernista en el progreso y en la perpetua vanguardia y en ella, como señala Lyotard, "el grado cero de la cultura contemporánea es el eclecticismo". Este colapso de las categorías mismas desinfla los metarelatos y las teorías totalizadoras e inspira el pluralismo.

Una de las consecuencias de tal condición es la peculiar apertura hacia la multiplicidad creativa, donde las aparentes polaridades —lo emotivo y lo cognitivo, lo local y lo global— juegan y se relacionan.

La "condición postmoderna" y el derrumbamiento de las teorías totalizadoras confluyen, junto con el postestructuralismo y la deconstrucción, en la crisis del pensamiento occidental logocéntrico.

El postestructuralismo y la deconstrucción

Desde el punto de vista del postestructuralismo —una de las muchas corrientes de "significación" del siglo XX—, no existe en el lenguaje, y por lo tanto en los signo-sistemas que con él se construyen, una correspondencia precisa entre el nivel de los significantes y el de los significados. Si el significado se hace presente únicamente a través de la diferencia —durazno se entiende como "lo que es manzana ni pera"—, la estabilidad de cualquier sistema de signos en particular está en entredicho. Un significante específico significa no solamente en relación con otro del que se diferencia, sino con una urdimbre completa de significantes, potencialmente infinita —por lo cual el significado no está inmediatamente presente en el signo—, a través de la cual se mueve y desliza en un juego elusivo de significación⁶. De tal manera, el lenguaje resulta inestable y en lugar de constituir una estructura definida y claramente delimitada, con unidades simétricas de significantes y significados, se presenta como un tejido ilimitado e irregular en constante intercambio y circulación de elementos, ninguno de los cuales puede definirse totalmente ya que todo está en relación y se explica a través de todo lo demás.

⁶ Cfr. el capítulo de Terry Eagleton "El postestructuralismo", en *Una introducción a la teoría literaria*, pp.155-181.

El pensamiento occidental de las últimas décadas ha preponderado el logocentrismo al comprometerse con la creencia en la suprema "palabra", presencia, esencia, verdad o realidad que servirá de cimiento a todo razonamiento, lenguaje y experiencia. Desea encontrar el signo que dará significado a todos los demás y el significado "trascendental" al que en forma indudable se aferren todos nuestros signos y hacia el cual señalan. El que tal significado trascendental sea cuestionado y visto como una ficción es una de las consecuencias de la teoría del lenguaje del postestructuralismo. Una teoría de la historia concebida como simple evolución lineal no toma en cuenta la compleja urdimbre de los signos que ha estado descubriendo el movimiento del lenguaje en los procesos reales, hacia delante y hacia atrás, presente y ausente, lateral, etc. Esta compleja urdimbre es lo que el postestructuralismo designa con el nombre de "texto".

Bajo la óptica de estas concepciones, las fronteras precisas de las oposiciones binarias —hombre/mujer, claro/oscuro, adentro/afuera, etc.— no están claramente establecidas. Deconstrucción es el nombre que se da a la operación crítica mediante la cual se pueden minar y debilitar en parte esas oposiciones, o por las cuales se puede ver la mutua desarticulación en el proceso del significado textual; es un esfuerzo por desmantelar la lógica mediante la cual se mantiene en vigor todo un particular sistema de pensamiento que comprende todo un conjunto de estructuras políticas y de instituciones sociales.

Principios organizadores del montaje

- **El arte, el teatral en este caso, entendido como una expresión agudizada de la vida.**
- **La necesidad de fragmentar el relato.** No quiero contar una anécdota en términos convencionales. Me interesa que el montaje sea la "representación" de la exploración interna, del viaje a ese mundo interior donde no existe un orden lineal, racional o logocéntrico. Hay una voluntad por utilizar la fragmentación conceptual como principio organizador y como recurso en la realización del espectáculo, para atentar contra ciertas estructuras pensantes convencionales que por supuesto implican cierto tipo de actitud y comportamiento. Una historia "coherente" refleja la creencia de que existe un orden común, natural, mediante el cual se ofrece la realidad "como es"⁷. Fragmentar una historia

⁷ "Una de las funciones de la ideología consiste en 'naturalizar' la realidad social, hacerla aparecer tan inocente e invariable como la Naturaleza misma." Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 164.

es una forma de cuestionarla, es hacer que los signos sean considerados como entidades cambiables determinadas por las reglas de un particular signo-sistema.

• **El desdibujamiento de ciertos límites.** La consciencia de que no existen límites claros entre ciertos conceptos que comúnmente son considerados como opuestos y el deseo de manejar este saber. Esta conceptualización está presente de manera evidente en el primer párrafo de acotaciones de *Paisaje Submarino* :

La acción se desarrolla en el constante flujo entre el mundo interior y exterior que habita la protagonista. Por lo tanto, el escenario es un ámbito ambiguo; tiene elementos que nos hacen recordar un dormitorio, una calle, el exterior e interior de un barco, una playa, el fondo del mar, un baño, una sala, etc. Estos espacios no están totalmente delimitados ni definidos. Se mezclan unos con otros de la misma manera que las esferas emotivas que presenta la obra...

y en la coreografía del buceo, donde se está en la superficie, pero también en el fondo del mar, en el ámbito interno y externo del ser.

• **La redefinición de la subjetividad, su repercusión en los procesos de significación y sus posibles alcances en términos de la construcción de un espectáculo.** Una consecuencia de la deconstrucción y del postestructuralismo es la redefinición de la subjetividad; se cuestiona la existencia de un sujeto libre y autónomo que "habla, escribe o actúa" como el origen del significado. Los procesos de "textualidad" construyen y marcan a los sujetos en lugar de ser algo que éstos ejecutan. La subjetividad por lo tanto es el lugar donde los procesos de significación toman lugar.

• **La necesidad de no preponderar el aspecto lingüístico o verbal del teatro sobre los otros.** Mucho del teatro convencional de nuestros días y del pasado, prepondera el valor de la palabra. No tengo nada en contra de ella, creo, aún después de las arremetidas del postestructuralismo en contra de la significación y del lenguaje, que es posible comunicar a pesar de la fluctuación del significado y por lo tanto, que es posible transformar nuestra realidad. Creo que lo teatral no está basado únicamente en el aspecto lingüístico; por lo menos el teatro que a mí me interesa utiliza diferentes signos —visuales, sonoros, proxémicos, emotivos, gestuales, etc.— para concretar el discurso. De ahí que la palabra no sea el aspecto preponderante en este montaje.

• **La reminiscencia hacia el pasado.** La necesidad de conocer, explorar y revisar la historia personal, de reconocer las huellas de los pasos que se han dado.

• **El interés por lo coreográfico, la recuperación de lo corporal y la importancia de la experiencia personal.** Tengo una fuerte motivación por trabajar con el lenguaje corporal, hasta cierto punto con las posibilidades expresivas de la danza. Es parte por supuesto de mi interés por los diferentes sistemas de signos que pueden construir lo teatral —en el espectáculo contemporáneo se intenta borrar las fronteras entre danza, teatro, circo, etc.—, pero también manifiesta mi preocupación por recuperar lo corporal, reavivar la relación de este aspecto con los demás y disminuir lo racional.

En cuanto a la experiencia individual, creo que la exploración de este mundo nos lleva justamente al terreno de las experiencias humanas comunes, verdaderos lazos que nos unen a los otros. Aquí, tal vez podría establecer una coincidencia con cierta parte de los discursos feministas que durante algún tiempo se caracterizaron por su interés en lo corporal y en la experiencia personal.

• **El aspecto lúdico.** El interés por trabajar con el juego, a nivel estructural y conceptual. Es importante que el espectador sea capaz de sentir o percibir este principio.

Hena Moreno y yo,
función en el D.F.,
1995.



Capítulo VI

Las presentaciones, las subsecuentes modificaciones y los talleres resultantes

Veracruz, Veracruz

El espectáculo *La Mujer Azul* se estrenó en abril de 1995 en el Puerto de Veracruz, en un pequeño foro adaptado ex profeso en uno de los pasillos del ex-convento que aloja al IVEC.

Desde el estreno, sabíamos que la obra requería de la "lectura" del espectador para completarse; por tal motivo, en los diferentes lugares donde presentamos el espectáculo, siempre después de cada función, establecimos relación con gente del público —amigos o desconocidos— para saber cómo habían descodificado el mensaje y qué habían recibido de nuestro trabajo escénico. Veracruz fue, por supuesto, el primer lugar donde esto ocurrió: presentación, evaluación de resultados, comparación con lo que originalmente queríamos comunicar y toma de decisión sobre qué modificar.

En el Puerto, la reacción y acogida del público fueron favorables. Si bien el discurso escénico no resulta fácilmente digerible —puesto que no es lineal ni anecdótico—, por los comentarios del público nos enteramos que éste salía de la obra con la sensación de llevarse algo. Las lecturas, por supuesto eran muy variadas, algunas de ellas incluso realmente alejadas de nuestra intención.

Después de estas presentaciones, hubo una etapa de evaluación basada tanto en las impresiones y reflexiones de cada uno de nosotros —por ejemplo, la manera en la que nos habíamos desempeñado durante la presentación— como en la revisión del video que se grabó durante las funciones. Gracias a este material, identificamos varios aspectos que por falta de tiempo —de ensayos específicamente— no pudimos resolver antes del estreno.

La sensación que me dejó el ver la cinta es de riqueza. Siento que logramos atrapar y plasmar lo lúdico y que la obra presenta elementos interesantes. Sin embargo, también detectamos muchas fallas. Saco de las notas que hice en ese tiempo algunas reflexiones respecto a lo que no pudimos resolver:

En el ámbito del discurso

- Reviso el programa de mano y me doy cuenta de que si quiero ser congruente con el planteamiento de la obra, necesitamos regresar al punto de partida para evidenciar el cambio, pero ¿cuál cambio? Por supuesto que lo que me interesa es la transición, sin embargo, escénicamente, ¿cómo se manifiesta el cambio?, ¿soy capaz realmente de comunicar por medio del lenguaje escénico esto?
- La escena del sueño es interesante, pero creo que no cuenta con suficientes elementos para que se "lea" que soñar es una herramienta de conocimiento que nos ayuda a aclarar qué pasa y nos impulsa de una manera orgánica a hacer algo al respecto.
- El despertar y vomitar el pez tiene que comunicar que este último acto es un llamado de atención de mi organismo para revisar lo que me está pasando: lo que está mal adentro se manifiesta y se vuelve evidente.
- Es importante que se entienda claramente que el querer escuchar la radio es una manera de canalizar el impulso por evadir lo que ocurre y que, finalmente, por las noticias que se dan, acaba por confrontarme. La relación entre lo que me pasa y lo que sucede afuera se establece a través de la sincronía y por lo tanto, la evasión no es posible.
- Creo que no se entiende que el naufragio representa una crisis personal.
- El entierro debe funcionar de manera que sea claro que una etapa, un aspecto de mi vida, una manera de relacionarme se murió.

A nivel estructural

- La obra carece de una conclusión o desenlace.
- No hay claridad respecto al conflicto, ¿en realidad logramos comunicarlo?
- La presentación, la primera escena, es muy ligera, no aclara cuál es el "puerto" del que partimos —no muestra de qué lugar emotivo y mental iniciamos—. Es necesario esbozar de alguna forma el conflicto en este punto.

Aspecto emotivo

- Manejo inadecuado de las emociones, ya sea por la falta de energía y proyección para la comunicación de las mismas, la inexistencia de éstas o por trabajar con la emoción incorrecta en ciertos fragmentos.

Aspecto kinésico

- El principal problema es la imprecisión en los movimientos de las coreografías y la falta de correspondencia, en ciertas ocasiones, entre lo que queríamos comunicar y la manera que habíamos elegido para hacerlo; me refiero a la relación entre la forma y el contenido: ¿es ese el movimiento preciso y esa la secuencia adecuada?

Escenografía y utilería

- Hay un exceso y un uso gratuito de elementos escenográficos. Es necesario revisar cuáles de éstos elementos son realmente útiles y cuáles nos estorban. Al parecer hay objetos que más que ayudar entorpecen el trabajo y lo "ensucian". Me refiero a los peces-paracaídas, las cruces del entierro, el ojo-faro de la coreografía del buceo, el barco que Hena usa en el sueño, las velas y la muñeca en la presentación, el timón para la escena del capitán, los barcos de papel e incluso ciertos elementos de vestuario como las alpargatas que Hena y yo usamos y el pantalón de Ulises.

Iluminación

- Este aspecto no estuvo resuelto para nada. Si bien teníamos una idea precisa de qué queríamos hacer con la iluminación, el foro en el que nos presentamos y el equipo de luces con el que contábamos no nos permitió realmente usar las luces como signos para articular nuestro discurso; en ocasiones no pudimos plasmar con precisión algunas imágenes ni recrear ciertas atmósferas concebidas.

Trabajamos en mayo para resolver estos problemas y en junio hicimos otras presentaciones en Boca del Río, Veracruz, las cuales funcionaron a manera de ensayos generales con público ya que regresando al D.F. estrenamos la obra en un pequeño foro del Seguro Social.

El D.F.

A partir de junio de 1995 estuvimos dando funciones en el teatro Ismael Rodríguez del IMSS. Gracias a las condiciones materiales de este lugar, pudimos precisar ciertos aspectos que en Veracruz no fue posible; me refiero al hecho de contar con un equipo de luces más completo, no solo para "iluminar" la escena, sino para que la presencia o ausencia de éstas, el color de las mismas, su posición e intensidad en diferentes momentos "significaran" algo, además crear un tipo de imagen.

Después del estreno en la capital, de nuevo vino un proceso de evaluación del montaje de acuerdo con los siguientes puntos:

- La base del teatro es el conflicto, cualquier acción dramática deberá estar impulsada y ser resultado del conflicto. ¿Es esto claro en nuestra obra?, ¿es realmente el conflicto el que hace que las acciones sucedan y se ligen unas con otras?
- Para que el conflicto se desarrolle, para que las cosas sucedan, deben existir relaciones entre los actores, ¿quedan bien definidas éstas en nuestro montaje?
- El lenguaje teatral debe ser preciso, se recurre a imágenes y acciones para decir algo, para elaborar el discurso dramático. ¿Somos lo suficiente precisos?

Bacalar, Quintana Roo

En abril de 1996, fuimos a Bacalar, Quintana Roo a presentar el trabajo en el Fuerte de San Felipe. Para tal efecto contamos con el apoyo de la SOGEM, de la Casa Internacional del Escritor y del Instituto Quintanarroense de Cultura (IQC). De nuevo las condiciones materiales fueron difíciles: escasas luces y poca posibilidad de jugar con ellas, funciones al aire libre y gravilla en lugar de arena. Sin embargo, la experiencia fue bastante enriquecedora. En ciertos lugares de provincia las opciones culturales están bastante restringidas y la gente por lo tanto está ávida de alternativas. Fue interesante constatar que si bien el montaje no estaba planeado para un público infantil, eran precisamente los niños los que más se involucraban con la obra y los que menos necesidad tenían de entender racionalmente de qué se trataba.

Cuba

Las diferentes presentaciones, y sus particulares características, nos habían dado la oportunidad de trabajar y reelaborar nuestro espectáculo con el fin de depurarlo. Me refiero a los diferentes espacios —cerrados y abiertos, grandes y pequeños—, a contar o no con equipo completo de iluminación, a los diferentes públicos con quienes trabajamos, etc.; así que para cuando nos presentamos en Cuba la obra estaba bastante modificada.

Para puntualizar algunas escenas, anexamos textos breves que podían aclarar nuestra intención y el discurso que queríamos comunicar; por ejemplo el del entierro cuya enunciación seña una de las acciones principales en lugar de la realización de una marcha fúnebre en la que arrojábamos peces amarrados a pequeños paracaídas y tirábamos flores

antes de llegar a nuestra "tumba" —acciones del 'montaje' del estreno en Veracruz —; el del sueño y el del descenso al fondo del mar, después del naufragio.

Habíamos incluido dos coreografías más: una para la escena de la fiesta y otra para el sueño, además de haber precisado y depurado la que ya teníamos.

Nos pareció importante agregar sonido ambiental —el sonido de un barco partiendo, el ruido de anclas al ser levadas, agua de mar golpeando los costados del barco, etc.— para el momento en el que la gente va entrando al "teatro" y anexar una canción de los hermanos rincón para la relación entre la niña —el Duende— y la Mujer de blanco, que se da después de que la primera cae el mar.

En Cuba, sin que lo planeáramos con anticipación, se dio la oportunidad de compartir nuestra metodología de trabajo al impartir un breve taller de creación escénica. A partir de nuestra presentación, del taller y de algunos encuentros y entrevistas con otros creadores cubanos surgió la idea de que nuestro equipo regresara en junio del 1997 a presentar otro espectáculo y a dar otro taller. Para este capítulo reproduzco la introducción y el planteamiento de éste por parecerme, de alguna manera, ya una sistematización de nuestro trabajo y una definición del tipo de teatro que nos interesa.

Taller Interdisciplinario de Creación Escénica

La Habana, Cuba (del 30 de junio al 27 de julio de 1997)

Presentación

¿Por qué impartir un taller? La formación de nuestro grupo es eminentemente humanista; creemos en la expansión del ser humano a través del arte. El teatro, siendo la expresión artística que hemos elegido para dicho objetivo, ofrece múltiples opciones. La presentación de espectáculos y los procesos creativos en los que nos sumerge son una posibilidad. Un taller brinda la oportunidad de establecer un puente de diferente índole con otros seres humanos; nos permite confrontar, evaluar y enriquecer la manera que tenemos de trabajar, así como compartir las herramientas que utilizamos para que otros, a su vez, encuentren su forma personal de expresión. Los talleres son nuestra participación en un mundo que se transforma a pasos cada vez más acelerados en una aldea global.

En diciembre de 1996, tuvimos la oportunidad de impartir un breve taller de teatro en La Casa de África, Habana Vieja, Cuba. Mandamos una carpeta de trabajo para la

presentación del espectáculo *La Mujer Azul*, en la cual indicábamos que estábamos en disposición de brindar un taller multidisciplinario, ya que cada uno de los miembros de nuestro grupo cuenta con diferentes habilidades e intereses personales. El taller no estaba muy definido, el objetivo principal era compartir nuestras experiencias con profesionales o gente interesada en iniciarse en el ámbito teatral. Ocho personas fueron los asistentes regulares al taller y pudimos observar, en la brevedad en la que fue impartido —cuatro sesiones de tres horas cada una— que algo empezaba a generarse. El taller inquietó a los participantes, pero no logró brindarles un espacio para concretar los conocimientos adquiridos ni la experimentación personal en algunos de los ámbitos que apenas tocamos —movimiento, voz y manejo de emociones— debido a la corta duración del mismo. La idea de plantear un taller más largo y que diera como resultado un espectáculo, en el cual pudieran observarse los resultados del taller, surgió de los asistentes; fue uno de los resultados de “eso” que estaba generándose.

Los siguientes párrafos son una breve descripción del tipo de teatro que hacemos, los principios que sustentan nuestra creación y, por lo tanto, son los mismos del taller que estamos proponiendo.

La metodología que seguimos es ecléctica, retoma diversos elementos de nuestra formación académica y personal. Tratamos de partir del concepto de un teatro orgánico, en el cual, las acciones, tema, conflicto y soluciones escénicas se generan a raíz de los intereses, experiencias, ideas, emotividad y habilidades de los creadores; donde la forma y el contenido no estén disociados. El teatro que proponemos no es un quehacer impulsivo, carente de un criterio de selección del material o en el que toda propuesta emotiva y personal sea la adecuada.

La herramienta que posibilita la exploración en los ámbitos antes mencionados es la improvisación. Ésta nos permite establecer de qué queremos hablar y nos proporciona el material del cual seleccionaremos las soluciones escénicas que cada montaje requiere.

Consideramos que el teatro es una forma de autoconocimiento, por lo tanto nuestro quehacer no es un oficio⁸, es un proyecto de vida, una forma de alcanzar la expresión personal y de generar un texto performativo⁹.

⁸ ...“la capacidad para interpretar una variedad de textos, donde el actor no es el autor original ni el responsable del arreglo del texto, sino mero transmisor.” Schechner, Richard. “El training en una perspectiva intercultural”, en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, p.330.

⁹ ...proceso escénico con múltiples canales de comunicación... *Ibidem*.

No partimos de un texto ya realizado porque generalmente se nos presentan lejanos y ajenos. Por lo general estos textos, en el ámbito convencional de occidente, expresan una concepción del teatro basada en los aspectos verbales, es decir, fundamentada principalmente en la palabra. Nosotros preferimos construir totalmente el espectáculo, definiendo el tema, el conflicto a ser tratado, las acciones de cada escena y la estructura en la que éstas se presentarán, tomando en cuenta los aspectos verbales y no verbales —colocación emotiva, luces, movimientos, imágenes, música, ruidos incidentales, motivaciones, etc.— que conforman la puesta en escena; haciendo un tejido de todas las acciones que constituyen el espectáculo. Esto nos lleva a entender y a experimentar el concepto de creador escénico más que la división de los roles de actor, director y dramaturgo.

Consideramos que el personaje es un obstáculo para la creación y la representación del hecho escénico para el actor, pero lo reconocemos como una convención que le permite al espectador “leer” el espectáculo. Cuando el actor piensa en el personaje como un hecho, comportamiento, entelequia ajena a él, entonces el personaje resulta un obstáculo. Los comportamientos necesarios para comunicar el discurso escénico —las respuestas emotivas e intelectuales— se construyen a partir del ámbito personal del actor —no necesariamente del cotidiano— y constituyen para el espectador la convención llamada personaje.

Toda acción interna o externa —todo signo: luz, sonido, palabra, objeto, imagen, etcétera— en escena, tiene un significado, por lo que el creador debe tomar consciencia de este hecho.

Partiendo de estos supuestos, lo que básicamente haremos a lo largo del taller es compartir el concepto de creador escénico, las áreas de investigación que manejamos y la manera que tenemos de concretar nuestros espectáculos.

Iremos trabajando también diferentes tipos de documentos: textos, videos, música y fotos, cuyo empleo nos permitirán inquietar a los participantes, poner en duda conceptos y puntos de vista, así como consolidar, a manera de marco teórico y de referencia, los distintos puntos expuestos durante el trabajo.

El taller constará de veinte sesiones de trabajo de tres horas cada una. Quince se utilizarán para generar una atmósfera agradable de trabajo, propiciar el conocimiento e integración de los participantes, explorar los diferentes ámbitos personales —físicos,

emotivos y de ideas creativas—, así como para definir el tema y contenido del espectáculo. Otras cinco se destinarán a la consolidación del espectáculo —ensayos— y dos o tres sesiones extras para la presentación del mismo.

El taller es de carácter práctico, el valernos de lecturas y otros documentos como video, fotografías, etc., nos ayudará a resaltar o aclarar algunos conceptos y su revisión se realizará al final de cada sesión.

GRUPO DE TEATRO *LÍNEAS GENERALES*

PROGRAMA DE TRABAJO

OBJETIVOS GENERALES

1.- Compartir nuestra metodología de trabajo en el campo del entrenamiento, la improvisación y la elaboración de espectáculos.

2.- Investigar las respuestas personales de cada participante en las siguientes áreas:

a) Expresión Corporal/Movimiento/Danza.

- Manejo de peso.
- Elasticidad.
- Precisión.
- Coordinación.
- Ritmo.
- Textura de movimiento.
- Calidad de movimiento.
- Manejo del espacio.
- Niveles.
- *Body Contact*.

b) Técnicas de relajación, sensibilización y acercamiento al teatro basadas en la Bioenergética. En términos generales se trata de una serie de ejercicios enfocados a disponer al individuo de una manera orgánica para el trabajo escénico.

- Respiración.
- Registro de tensiones en relación con el campo físico-emotivo y liberación de las mismas.
- Identificación de impulsos.
- Reconocimiento del centro.
- Traslado del peso variando el eje.

- Manejo de la agresividad.
- c) Manejo de voz de acuerdo con los principios del Roy Hart Theater.
 - Nexo entre voz y emoción.
 - Empleo del aire sin perder la relación voz-emoción.
- d) Uso de un objeto dramático.
 - La manipulación de un objeto como medio para comunicar un conflicto específico o para comunicar en dónde estoy emotivamente hablando.
 - Descontextualización del objeto (resemantización del objeto).
- e) Entendimiento y establecimiento del conflicto como principio medular del teatro.
- f) Dramaturgia (entiéndase el tejido de las acciones para la elaboración de un espectáculo).
 - Improvisación como herramienta básica de trabajo.
 - Determinación del campo de exploración a nivel temático y del conflicto específico a ser tratado.
 - Establecimiento de una tesis o frase a ser comunicada como contenido base del espectáculo.
 - Criterios de selección.

3.- Revisión de algunos textos que permitirán establecer un marco teórico o de referencia para los planteamientos de nuestra metodología de trabajo.

- Umberto Eco. Fragmento del ensayo *La Obra Abierta*.
- Jean François Lyotard. *Reglas y Paradojas*.
- Louis-Jean Calvet. *Semiología Política*.
- Richard Schechner. *El Training como una perspectiva intercultural*.
- Edward T. Hall. Fragmentos del libro: *La Dimensión Oculta*.
- Alejandro Jodorowsky. *El acto teatral*.

4.- A partir de la metodología compartida y de la investigación, generar un espectáculo elaborado enteramente por los asistentes al taller. El espectáculo tendrá como base las necesidades, formas expresivas propias y herramientas que los participantes hayan podido adquirir durante el taller; no se utilizará un texto ya elaborado.

5.- Mediante el taller, establecer un diagnóstico de nuestra dinámica de trabajo, confrontándola en otros contextos.

REQUISITOS DE PARTICIPACIÓN Y OBSERVACIONES.

- El taller está dirigido a adultos, profesionales y público interesado en iniciarse en el ámbito teatral (de preferencia igual número de participantes de ambos grupos).
- Cupo máximo: 16 personas.
- Llevar a las sesiones ropa de trabajo, cómoda y que permita gran movilidad.
- Los materiales de lectura, así como otros documentos —videos, cintas sonoras, etc.— serán proporcionados por nuestro grupo.
- Sugerimos que el taller se realice en la mañana, de 09:00 a 12:00 o de 10:00 a 13:00 horas.

REQUERIMIENTOS

- Un salón de danza o un lugar amplio —sin alfombra— que permita el movimiento constante de los asistentes con comodidad.
- Una reproductora de cintas sonoras.
- Reproductora de videocintas (VHS) y monitor.
- Pizarra.

Capítulo VII

Sistematización y conclusiones

Una manera de organizar el trabajo ha sido la agrupación en categorías de los diferentes ejercicios con los que hemos trabajado durante el proceso; primero que nada me obligó a delimitar los objetivos y propósitos de éstos, a establecer con mayor precisión sus alcances y a tener un panorama más claro del tipo de entrenamiento y proceso que seguimos.

Categorías de ejercicios

Aspectos de introducción o integración

Objetivos generales: romper el hielo, hacer que los participantes se conozcan entre sí y propiciar un sentido de grupo.

- Ejercicios de integración:
 - 1.- Juegos.
 - 2.- Masajes por parejas o en pequeños grupos.

Aspectos físico-motrices:

Objetivos generales: lograr precisión en las acciones físicas, control del movimiento, así como generar bienestar físico y energía.

- Rutina de calentamiento.
- Rutina de fortalecimiento.
- Rutina de flexibilidad.
- Manejo de peso.
- Manejo de ritmo.
- Manejo de niveles.

Aspectos físico-emotivos

Objetivos generales: registrar el estado físico-emotivo del actor y realizar la reconstrucción emocional.

- Sensibilización y registro.
- Relajación bioenergética.

- Manejo de la agresividad (conocimiento y liberación de energía vital bloqueada).

Entrenamiento escénico

Objetivo general: proporcionar herramientas o pulir las existentes para el desempeño escénico.

- Ejercicios de voz:
 - 1.- Relajación.
 - 2.- Respiración. Registro de cómo se maneja el aire y la calidad que éste puede adquirir.
 - 2.- Exploración del rango vocal.
 - 3.- Diálogos entre actores basados meramente en sonidos.
 - 4.- Creación de "canciones".
- Relaciones dramáticas en el espacio.
- Rutinas dancísticas.
- La utilización de alguna pieza musical, a nivel dancístico o de expresión corporal.
- Manejo de objeto dramático:
 - 1.- Como tal.
 - 2.- Descontextualizado (por ejemplo, utilizar un guante como las ubres de una vaca o una tetera como anillo).
- Desarrollo escénico de una temática.
- Manejo de emociones. El participante debe utilizar una o más emociones establecidas por el director con una temática o de una manera abstracta.
- Establecimiento de ciertas limitantes, para resaltar algún canal expresivo:
 - Utilizando sólo la voz.
 - Moviendo únicamente cierta parte del cuerpo.
 - Moviéndose en el rango específico de algún nivel; el suelo, por ejemplo.

De igual manera, las siguientes reflexiones sobre el proceso de trabajo son una forma de sistematización y establecen los principios bajo los que trabajamos:

- El taller resultó un complejo acontecimiento colectivo que nos llevó a trascender la vieja división de roles. En nuestro caso, hubo una mayor participación creativa —y la

adquisición de una nueva responsabilidad— por parte de los actores al fungir directamente como creadores escénicos.

- Revaloración del imaginario y demás recursos personales —experiencias, mitología y obsesiones— como fuente de expresión, al trabajar con ellos para generar soluciones escénicas.
- Durante todo el proceso, siempre estuvo presente la necesidad de trabajar con diferentes canales sensoriales, perceptivos y expresivos: improvisábamos únicamente con sonidos y melodías, trabajábamos la danza y la expresión corporal, los cuentos o la ilación de hechos, dibujábamos e incluso recurríamos a la explicación racional de los sucesos o de la organización de las escenas.
- La necesidad permanente de reflexionar y revisar las diferentes etapas de la creación y sus resultados, nos llevo a una constante modificación del espectáculo. Nos resultaba fundamental examinar cómo sentíamos nuestro desempeño; después de las funciones, nos reuníamos para puntualizar nuestras observaciones e impresiones y, de igual forma, recogíamos los comentarios del público con el fin de saber qué lográbamos expresar y cómo se “leía” nuestro espectáculo.
- Eclecticismo. Nos valimos de varios ejercicios desarrollados por otros grupos o creadores para realizar nuestro trabajo, tanto de exploración como de sistematización de resultados: a) del Roy Hart retomamos ejercicios de voz y de integración entre actores; b) del maestro Rodolfo Valencia tomamos la técnica de relajación bionérgica, el ejercicio de uso dramático de un objeto, el de relaciones dramáticas en el espacio, el de liberación de energía vital bloqueada y la noción de que el conflicto es la directriz del montaje; c) de Pablo Mandoki el ejercicio de descontextualización de un objeto dramático; d) de Gabriel Weisz la elaboración de metáforas, y el uso ex profeso de analogías y metáforas para hablar de situaciones personales: si afuera está ocurriendo una guerra, ¿cómo es mi guerra interna y contra quién la libro?

¿Qué logramos y qué no con el entrenamiento y el proceso de montaje?

- Uno de los objetivos generales del entrenamiento consistió en superar la separación entre el impulso, la intuición de llevar a cabo una acción de una cierta manera, y la

realización de la misma. Creo que en ciertos casos, logramos unificar impulso y realización, pero no en todos.

- Un avance en nuestro manejo del lenguaje escénico es la consciencia de que el comportamiento teatral del actor es extracotidiano, debido a la calidad de energía expresada en movimientos, palabras y emociones, y que no son sólo factores formales —el nivel pre-expresivo del que habla Barba— los que determinan la presencia o calidad de la energía, sino también la capacidad para habitar el presente.
- Uno de los aspectos con resultados menos consistentes, es el de la producción a voluntad de emociones. Fuimos capaces muchas veces de generarlas y comunicarlas —durante ensayos y funciones—, pero también en muchas funciones fuimos incapaces de volver a tener acceso voluntariamente a ciertos terrenos emotivos necesarios para comunicar el discurso teatral.
- Por lo general, tanto Hena, Ulises y yo —cada uno en un grado diferente— tuvimos la tendencia a resolver situaciones dramáticas utilizando objetos; en algunos casos los planteamientos y soluciones fueron adecuados, pero en muchos otros el uso de los objetos resultó gratuito. Para futuros montajes, creo importante recordarme a mí misma que el actor es la fuente de todas las posibilidades.
- En mi caso, existen deficiencias fuertes en cuanto a la determinación y manejo de la estructura del espectáculo. Creo que si bien hay muchas cosas logradas en el montaje, una de las principales fallas es justamente su organización. Traté de hilvanar los fragmentos de una manera no lineal, más orgánica, pero la estructura resultante en realidad no logra ser totalmente coherente, bajo los propios principios del montaje.

Conclusiones

Puedo decir que poseo una consciencia de la teatralidad —lo cual no quiere decir que pueda definirla—, de aquello que la constituye y de los elementos que la conforman o mediante los cuales puede articularse un discurso escénico. Tomando en cuenta la definición que Sapir da de lenguaje, considero que en el terreno de la representación, en cierta forma sí se puede hablar de un lenguaje teatral ya que éste concuerda con algunos aspectos de la definición dada por el lingüista: “un método ... de comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos de manera

deliberada.”¹⁰ En tal caso, coincido con el profesor Rodolfo Valencia, la acción ejecutada por el actor —para distinguirla claramente de la acción dramática de un texto o una puesta en escena— sería la unidad del sistema —la enunciación de la palabra en el campo de las acciones verbales, la producción de sentimientos en el terreno de las acciones orgánicas, los gestos y movimientos en el terreno de lo kinésico, etc.—; ya que finalmente, como bien lo señala Brook, el hecho teatral para que suceda, requiere tan sólo de un espacio cualquiera, un espectador y un actor —considerando, por supuesto, que las acciones de este último conforman el mensaje escénico.

Este sistema presenta particularidades, no sólo por estar constituido por signos de varias naturalezas—visuales, proxémicos, lingüísticos, kinésicos, emotivos, sonoros, etc.— que constituyen a su vez otros sistemas, sino porque el código que permite la transmisión del mensaje no es el mismo para todo hecho teatral.

En primer lugar, haciendo un paralelismo entre el análisis lingüístico y el teatral, cada creador puede manejar un “idiolecto escénico”; es decir un “lenguaje” teatral individual, mediante un manejo personal, y tal vez único, de los elementos de lo teatral.

En segundo lugar, la significación —la relación entre el significante y el significado o lo que se representa— de los signos del sistema teatral puede o no estar establecida con anterioridad; es decir es posible contar con referentes previamente fijados en ámbitos extra-teatrales, utilizar signos que están ya institucionalizados; en otras palabras, cuya utilización es compartida por un número de usuarios. Pero también es posible utilizar signos cuya significación no está establecida cultural o socialmente, signos cuya significación y sentido depende de los operadores de la obra artística, de proporcionarte al espectador “indicaciones relativas a las relaciones de cada signo con los otros”¹¹ ya que todo hecho artístico es una codificación, un mensaje en clave, que será descodificado con las herramientas del propio mensaje.

En tercer término hay que considerar que el emisor no es el poseedor único del sentido del mensaje, ya que éste se construye y completa con información, en el proceso de interpretación, del receptor. Además, la multiplicidad de posibles asociaciones y la consideración sobre la inestabilidad de la relación entre significado y significante, también influyen en este proceso.

¹⁰ Sapir, Edward. *El lenguaje*, p. 14.

¹¹ Giraud, Paul. *La semiología*, p. 21.



Hena Moreno, función en el D.F., 1995.

Bibliografía

- Aslan, Odette. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.
- Adame, Domingo. *El director teatral intérprete-creador (Proceder hermenéutico ante el texto dramático)*. Puebla: Serie estudios teatrales II, Universidad de las Américas, 1994.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Col. Escenología, 1986.
- Barba, Eugenio. *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. México: Col. Escenología, 1998.
- Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología a teatro*. México: Pórtico de la ciudad de México/ Escenología, 1990.
- Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1997.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE, 1988.
- Esteés, Clarissa Pinkola. *Women who Run with the Wolves*. New York: Ballantine Books, 1995.
- Giraud, Pierre. *La semiología*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno editores, 1984.
- Lytard, Jean-Francois. "Reglas y Paradojas", en *Universidad de México*, volumen XLII, número 437. México: U.N.A.M., 1987.
- _____. *Nuevos rumbos del teatro*. Barcelona: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, volumen 12, 1974.
- _____. *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*. Memoria de los talleres realizados por la EITALC de 1989 a 1991. México: Col. Escenología, 1996.
- Perls, Frederich. *Sueños y existencia*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1974.
- Reinelt, Janelle. y Roach, Joseph, compiladores. *Critical Theory and Performance*. Michigan: Ann Arbor/ University of Michigan, 1992.
- Sapir, Edward. *El lenguaje*. México : FCE, 1994.
- Schechner, Richard. *El Teatro Ambientalista*. México: Árbol Editorial. 1988.
- Solórzano, Carlos et al. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Col. Escenología, 1997.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/ Universidad de Murcia, 1998.
- Valencia, Rodolfo. "Lenguaje literario y lenguaje teatral", en *Teatro*, año VIII, número 10. México: C.M.T. ITI-UNESCO
- Valencia, Rodolfo. "Metodología del teatro campesino", en *Acotación*, tercera época, año 2, número 3. México: CITRU, 1992.

INDICE

Capítulo I	
Introducción	1
¿A qué tipo de teatro pertenece el montaje?	1
Las mil y una mujeres azules	4
Capítulo II	
¿Cómo surge el espectáculo?	
La primera fase: la elaboración de la estructura y de cómo miré hacia adentro	6
¿Qué significa el mar? ¿Por qué lo elijo?	9
Soy prisionera del ritmo del mar... ..	12
¿Por qué elijo el viaje? ¿Qué simboliza?	14
Capítulo III	
Segunda fase: el trabajo de taller con el primer equipo y el primer texto dramático	15
La metodología de Rodolfo Valencia y la sensibilización bionérgica	16
El método del Roy Hart Theater para trabajar la voz	18
La colaboración de otros miembros	20
El calentamiento y el entrenamiento corporal y musical ...	20
Los ensayos	22
El entrenamiento escénico y las improvisaciones	24
Los ejes de las improvisaciones	24
La transformación de la primera estructura	25
El trabajo con los sueños	26
El inicio de los viajes	28
Capítulo IV	
El texto resultante: <i>Paisaje submarino</i>	30
Capítulo V	
La tercera etapa: el trabajo de taller con el segundo equipo y el montaje del espectáculo <i>La mujer azul</i>	41
De <i>Paisaje submarino</i> a <i>La mujer azul</i>	41
El concepto de puesta en escena	48
El postmodernismo	49
El postestructuralismo y la deconstrucción	49
Principios organizadores del montaje	50
Capítulo VI	
Las presentaciones, las subsecuentes modificaciones y los talleres resultantes	53
Veracruz, Veracruz	53
D.F.	55
Bacalar, Quintana Roo	56

Habana, Cuba	56
Taller interdisciplinario de creación escénica	57
Capítulo VII	
La sistematización y conclusiones	63
Categorías de ejercicios	63
¿Qué logramos y qué no con el entrenamiento y en el proceso de montaje?.....	65
Conclusiones	66
Bibliografía	69
Índice	70