

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

El Sueño de Mercator: Montaje y Desmontaje

Tesina que para obtener el título de Licenciada en Literatura
Dramática y Teatro presenta:

Claudia Cabrera Sánchez

Asesor: Dr. Jean-Frédéric Chevallier Favereau

México, D.F.

2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



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 mis abuelos,
Graciella y Agustín,
que siguen iluminando mi camino.*

Y con profundo amor:

*a mi mamá Irene,
a mi hermana Irene,
y a mi papá Héctor.*

Imaginen que están cerca del estreno.

Ahora piensen en el momento de escribir y ordenar los créditos... ¿no les parece éste un espacio gozoso? Para mí lo es, porque ahí se evidencia que el resultado es el esfuerzo de un equipo, donde un mundo entero ha cooperado. Así, con gozo, quiero nombrar a los colaboradores de este trabajo, pues más que agradecer deseo hacer un reconocimiento a todas y cada una de las personas que se involucraron en este proceso.

Empiezo las menciones por orden de aparición:

Javier Muñoz, Angélica García, Pedro Mira y Mariana Velasco. Sin su complicidad esto no hubiera sido posible.

Dr. Jean-Frédéric Chevallier, quien me acompañó en mis inquietudes. No hay duda de que en él encontré mi mejor guía en este proceso. Atento y cuidadoso me orientó en el desarrollo de mi trabajo y al mismo tiempo me reforzó el gusto por la reflexión sin condescendencias.

Dr. Marco Antonio Lopátegui, a quien bien he llamado “mi estrategia espiritual,” arma secreta que me sostuvo en pie; quien con gran paciencia escuchó mis momentos de debilidad.

Dr. Oscar Armando García, Dra. Martha Julia Toriz y Dr. Alejandro Ortíz, lectores agudos, cuyas observaciones contribuyeron a enriquecer la reflexión.

Quiero hacer una mención especial para Rubén Ortiz, quien me ayudo a aclarar muchas ideas.

Arturo Vargas, Víctor Breña, Luz Chapela, Graciela Sánchez Guevara y Luís Márquez cuyas cuidadosas lecturas y observaciones dejaron huella en el resultado.

A todos los que participaron en el montaje y a los que me apoyaron para la elaboración de este trabajo, nombrados o no, mi más profundo agradecimiento.

Índice

Introducción	1
1. Hacia el taller	
1.1. Planteamiento	5
1.2. Los integrantes y sus propósitos	13
2. Mirada al proceso creativo	
2.1. Diseño de la estrategia	
2.1.1. Primeros acuerdos. Aspectos teóricos (<i>En sus marcas...</i>)	18
2.1.2. Primeras ideas. Esquema de trabajo (<i>Listos...</i>)	25
2.2. Desarrollo (<i>¡FUERA!</i>)	30
2.2.1. Notación	38
2.3. Cambio de estrategia	
2.3.1. Consideraciones	43
2.3.2. Estructurando el material	47
2.4. Resultado: <i>El Sueño de Mercator</i>	49
2.4.1. Pendientes	53
3. Inserción en un contexto histórico	56
4. Reflexiones comparadas. Teoría y práctica	
4.1. De la dirección	71
4.2. De los actores	78
4.3. De la dramaturgia	83
4.4. Del espacio	86

4.5. De la producción	92
Conclusiones	96
Bibliografía	100
Apéndice I	103
Apéndice II	104

Introducción

Para mí, experimento y teatro son sinónimos.

Ludwik Margules

Tendría unos diez años, era sábado y había el plan de salir de casa. Entonces, a mis hermanos y a mí nos dieron a elegir entre ir al cine para ver otra vez la película de *La Cenicienta* o asistir al teatro y ver la representación de *Caperucita Roja*. Sin ninguna duda los niños respondimos unánimemente: ¡vamos al cine! Y es que ¿quién quería ver a una señora con puntos negros en las mejillas para semejar unas pecas que señalaran que era una niña y a un señor con la cara pintada de negro que pretendía ser un lobo; oírlos gritar todo el tiempo y verlos cómo simulaban recorrer un largo bosque y perderse en él, sobre un escenario donde nadie se podía perder? En cambio el cine, aun tratándose de dibujos animados, era mucho más real. Sabíamos que era una historia fantástica, un cuento de hadas, pero teníamos la sensación de que una vez que la luz de la sala se apagara, podríamos entrar a ese mundo por dos horas.

En mi niñez, salvo algunas excepciones, el teatro significaba el lugar de las mentiras obvias. Pero esto no me impidió asistir a varias representaciones, pues de todas formas, la idea de ver a los actores en vivo me era llamativa. Así, a la edad de dieciséis años tuve la oportunidad de presenciar la obra *De la calle*, dirigida por Julio Castillo. Este montaje me conmovió, pero no por la historia, sino por cómo estaba puesta en la escena, por ciertos momentos que aún recuerdo. Unos años más tarde fui a presenciar un espectáculo de un grupo canadiense llamado *Carbono 14*. La experiencia me resultó emocionante, a pesar de no entender lo que sucedía. Lo que sentí en éstas y otras vivencias hicieron que supiera lo que me interesa del teatro, que no es la historia ni la ilusión de ésta, sino la realidad presente de la representación, en otras palabras, el actor, que yo como espectadora veo de forma inmediata y real. Situación que abre la posibilidad de participar con aquello que sucede en el escenario y esta participación puede

llevarme a producir, dentro de mí, emociones, pensamientos, sensaciones, cuestionamientos, es decir me puede conmover. Cuando esto ocurre, el teatro se convierte en un evento esencial. Por el contrario, si lo que se busca es ver una ilusión de la realidad, entonces el cine resulta más convincente. Sucede, además, que cuando la escena intenta crear la ilusión lo sigue haciendo de una manera, podríamos decir, decimonónica en pleno siglo XXI, cuando las características no son las mismas. Desde luego el efecto de realidad logrado por el cine afecta al espectador contemporáneo, quien, acostumbrado a ello, difícilmente encuentra veraz el teatro. En el camino de la ilusión la escena teatral suele decepcionar; pero esto, como yo lo veo, no es una catástrofe, es más bien una oportunidad, por un lado, para encontrar una relación distinta entre actor y espectador y, por otro, para liberar al trabajo escénico de crear una ilusión que pretenda recrear lo real.

Sin embargo, encontrar un tipo teatro que se enfoque en la relación concreta que se produce entre actor y espectador en un momento presente, ha sido difícil para mí, y más aún, lograr hacerlo. Tal vez esto ocurra, entre otras razones, porque la escena, en el duro esfuerzo de crear una ilusión, se ha alejado de establecer una relación directa con el espectador. Cabe preguntarse ¿es posible tener una relación directa a través de la ilusión? Las interrogantes se abren y sin duda todas ellas nos revelan que estamos en el punto de averiguar si aquello que ha definido al teatro como tal es aún pertinente para este fin; de volvernos a plantear, incluso, su justificación. Por mi parte estoy convencida de que éste brinda un espacio para experimentar una conmoción física -pues la relación entre actor y audiencia es física- que me lleva a interrogar acerca de mi vida y, a partir de ello, extender la mirada a otras posibilidades. Pero ¿qué se requiere para que esto ocurra?

Los hechos apuntan hacia la necesidad de investigar una alternativa distinta a las rutas que habitualmente sigue la escena. El camino para intentar un esquema que no sea el tradicional es la experimentación, que permite probar formas y modificar algunas, en otras palabras, admite salirse de los límites y así

poder enfrentar la realidad actual. Y es que, por otro lado, no podemos perder de vista que la percepción de los espectadores ha sufrido cambios notables al convivir cotidianamente con lenguajes como el televisivo, que presenta un discurso fragmentado, tanto en la imagen como en la narración, además de la posibilidad del *zapping*; o el de las computadoras, lenguaje al que estamos habituados, donde podemos pasar de una región a otra, como si se tratara de un cuadro sinóptico dentro del cual podemos acceder a sus partes sin un orden predeterminado. Hemos modificado la estructura de nuestro pensamiento. No podemos pretender construir la escena de la misma manera.

Además de observar esta situación, también es cierto que tenía la necesidad de ensayar con la conjunción de elementos que intervienen en la escena, así como con las técnicas teatrales, con el fin de llegar a conquistar un modo propio. Con esto en mente me propuse realizar un taller cuyo propósito fuera investigar cómo llegar a construir un evento escénico que se enfocara en la relación de actor y espectador, acorde a la realidad heterogénea y diversa en la que vivimos. De este taller surgió el montaje *El Sueño de Mercator*, el cual tuvo dos temporadas en el año 2003, la primera en el foro *La Gruta* del Centro Cultural Helénico y la segunda en *El Foro de la Artes* del Centro Nacional de las Artes. Pero si bien la realización del experimento de manera práctica es de suma importancia, lo es igualmente la reflexión acerca de lo sucedido. El análisis ayuda a clarificar la experiencia y a valorarla para poder establecer el lugar en el que estamos y la ruta que habremos de tomar. El presente trabajo tiene como objetivo esta tarea.

Para realizar el análisis de nuestra práctica fue necesario contemplar el planteamiento general por el cual nos reunimos. Con esta intención, el primer capítulo expone las ideas que sirvieron como punto de partida para la investigación. El segundo capítulo está dedicado a la descripción del proceso. Como parte de éste se ha contemplado el recuento, tanto de lo ocurrido en el taller, como del resultado que de él se obtuvo. Se incluyen en la narración las

reflexiones que surgieron en el momento, pues no sólo fueron parte del hecho, sino que además marcaron el rumbo. Los detalles de la experiencia fueron recopilados principalmente de la bitácora que llevé durante el proceso; del guión y de la obra escrita. La primera página del guión y la obra las incluí como apéndices porque, al ser parte del resultado, constituyen un referente importante, sin embargo, es necesario aclarar que el trabajo se enfocó sobretodo al proceso escénico. También me fueron de gran ayuda los videos que tomé en algunas sesiones; la bitácora de Mariana Velasco y dos reflexiones escritas por Pedro Mira y Angélica García; los tres participantes del taller.

El tercer capítulo está dedicado a repasar el desarrollo del teatro experimental, en el entendido de que el estudio estaría incompleto si no mirara su lugar en la Historia. Estas páginas examinan teorías, grupos y/o experiencias que ayudan a explicar las peculiaridades de nuestro proceso y, al mismo tiempo, se estiman los logros de este tipo de práctica (la experimental) y su contribución a redefinir lo que es la escena. Además, en un tiempo en el que somos testigos de cómo la experimentación ha sido expulsada de los teatros, es imprescindible recordar el espíritu combativo y festivo que en otra época se vivió debido al descubrimiento de la cantidad de géneros y formas que se podían usar, y de la colaboración y apropiación de métodos ajenos. Reflexionar acerca de este hecho provee de elementos para poder crear una estrategia acorde con las circunstancias actuales, con la convicción de que el debate y las propuestas surgen en la práctica.

La última parte está dedicada a la revisión de la distancia que hubo entre lo que se propuso y lo que finalmente resultó. Para ello consideré conveniente dividir los elementos que intervinieron y abordarlos separadamente, con el fin de tomar en cuenta las dificultades particulares. Enfrentar el resultado con los propósitos descubre problemáticas no contempladas que, finalmente, habrán de orientarnos para continuar la experimentación.

1. Hacia el taller

1.1. Planteamiento

Desde hace algunos años se habla de una crisis en el teatro, en el sentido de que parece ya no ser necesario en la actualidad. El objetivo de recrear un momento de la realidad, ha sido superado por otros medios como el cine, frente al cual la escena, regida por mucho tiempo por la vieja escuela “realista”¹, ya no tiene nada que hacer. Y si en algún momento se creyó que esta actividad podía servir para la diversión y la didáctica, ahora ha resultado la televisión un medio más poderoso para ese propósito.

En este contexto, siempre que se comienza un montaje hay un cuestionamiento implícito: ¿qué quiero del teatro? Sin duda es una pregunta que no tiene una réplica inmediata y, por supuesto, las posibles respuestas nos orientan hacia distintos tipos de teatro. Así hay quienes buscan representar una historia, o bien ponen énfasis en una forma de entrenamiento actoral y se sitúan en el cuerpo; otras acentúan lo visual, o lo enmarcan en lo que se llama teatro político, por nombrar algunas de las muchas vertientes que se desprenden de esta pregunta². Responderla no es fácil, pero el intento nos hace reflexionar a cerca de la naturaleza del hecho teatral, revalorar y replantear su fin. Por ejemplo, contar una historia podría ser uno de los objetivos probables para la puesta en escena, sin embargo, con ojos de hoy, esto parece resolverse de una manera más eficaz

¹ “El realismo no es otra cosa que un conjunto de respuestas técnicas a unas limitaciones narrativas, unas y otras más o menos formuladas según las épocas y la presión de la demanda social. Tales técnicas deben garantizar la transitividad y, por tanto, la legibilidad de un texto para un público dado; asumen la doble función de avalar la veracidad de un enunciado –su conformidad con la realidad a la que designa- y su propia verosimilitud, es decir, su invisibilidad relativa o su ‘naturalización’” (Duchet, 1973) Citado por Patrice Pavis, *Diccionario de teatro*, 3ª. ed. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1998, p. 382.

² Estas distintas perspectivas hacen que la relación con el texto dramático sea diferente, unos tienen una dependencia fuerte, como sucede en la mayoría de los casos de nuestra cartelera, otros lo han dejado como un elemento más, pero no el definitivo e incluso hay quienes no han recurrido a alguno.

en el cine. Cuando vemos una película entramos rápidamente a la convención y tenemos la ilusión de que todo aquello es verdad. La historia sucede como un recuerdo grabado en la mente con todos sus detalles, nosotros contemplamos los sucesos sin ser parte de ellos, en ese momento ocurre la narración. Competir con los efectos de realidad que provoca el cine es inútil. Bien señaló Meyerhold hace ya algunos años: la competencia del teatro con otros entretenimientos, hace que lo primero que caiga sea el esquema dramático tradicional.³ Por lo que nos vemos obligados a buscar, en su lugar, otras formas. Entonces habrá que preguntarse ¿qué es lo que hace necesario contar una historia en la escena? o si es necesario contar una.

Por otra parte, y este es otro elemento a considerar, el teatro no se puede ver en pasado, todo sucede en ese momento, el público comparte el espacio con los actores, es parte del hecho. Bien señala Peter Brook, “La esencia del teatro se halla en un misterio llamado ‘el momento presente.’”⁴ Esta condición matiza de forma peculiar la ficción, pues no podemos sólo ver, sino que además, de algún modo formamos parte de lo que ocurre.

La ficción ha sido considerada como parte fundamental del teatro: “En el teatro la realidad es representación, o sea ficción, y hay ficción y realidad porque existe la posibilidad de representación. La teatralidad permite descubrir cómo se construye una ficción. Si esto no se percibe no es posible hablar de teatralidad y por consiguiente de teatro.”⁵ Pero en un intento de replantearse la estructura del teatro no es ocioso cuestionarse por aquello que lo ha definido, incluso preguntar si la representación es verdaderamente parte fundamental de la escena o si hay otros caminos.⁶ Si bien, el cuestionamiento inicia con el hecho de comparar los

³ Refiere a un texto con elementos que, hasta ahora, han constituido una distinción de lo dramático: conflicto, personaje, situación, diálogos, etc. Todos estos organizados dentro de una estructura narrativa. Esta forma de entender la dramaturgia generalmente se enfoca al trabajo del autor.

⁴ *La puerta abierta*, tr. Gemma Moral, México: Ediciones El Milagro/CNCA, 1998, p. 105.

⁵ Domingo Adame, *Para comprender la teatralidad*, Primera edición, México: Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro, 2006, p. 117-118.

⁶ Por supuesto que romper con la idea de representación en el teatro nos lleva a cuestionarnos acerca de un esquema que rebasa los límites de la técnica teatral, aquel que supone la existencia

alcances del cine en contraposición con los del arte teatral para crear la ilusión de realidad, también nos preguntamos acerca de la pertinencia de la misma representación. Esto último es quizá, desde mi punto de vista, aun más importante, pues podemos constatar que esta noción, cuya aspiración es la de crear una unidad, parece difícil de ajustar a la complejidad de un mundo en constante movimiento, a la realidad irregular, discontinua y plural, donde el “yo” no tiene claras las fronteras y, en cambio, reconoce la fragmentación como característica propia y singular. La aceptación de este panorama hace que el concepto de *mimesis*⁷(representación), entre en crisis.

Esta problemática no es nueva. Ya desde finales del siglo XIX se ha sospechado de la función imitativa del teatro. Dan cuenta de ello las ideas expuestas en el ensayo *El nacimiento de la tragedia* donde su autor, Friedrich Nietzsche, cuestiona el lugar preferente que se le ha dado a la construcción de la fábula, la pretensión de la razón de entender, la construcción de un orden intelectual (unidad), la verosimilitud (la necesidad de la relación con lo real), entre otros elementos; y propone la recuperación de la embriaguez dionisiaca, que debido a la estructura rígida de la fábula se ha perdido. Para el filósofo es necesario recordar que la tragedia tuvo su origen en las celebraciones religiosas dedicadas a Dionisio, donde el coro de sátiros, siervo de esta deidad, llevaba el espíritu de los oyentes a un estado de exaltación dionisiaca, capaz de transgredir los límites de la realidad “civilizada” y revelar, entonces, la Naturaleza. La alegría que produce este estado del alma hace posible su metamorfosis. Se comprende que “la escena y la acción, en el fondo y en principio, no estaban concebidas como ‘visión’; que la única ‘realidad’ es precisamente el coro, que produce él mismo la

de un modelo a seguir - estabiliza un referente- y como resultado estereotipa la visión, sin considerar otras posibilidades del pensamiento y en consecuencia no permite el movimiento y la diversidad de éste.

⁷ El concepto de *mimesis* desde una perspectiva aristotélica se refiere a la imitación de la acción y al proceso de construcción de la fábula: “La fábula es el remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos.” Mas adelante aclara que los sucesos no deben ordenarse al azar, sino según una lógica “Todo es lo que tiene principio, medio y fin...Deben, por lo tanto, los que han de ordenar bien las fábulas, ni principiar a la ventura, ni a la ventura finalizar, sino idearlas al modo dicho.” Aristóteles, *El arte poética*, 10ª ed. México: Colección Austral, 1990, p. 40, 42, 43.

visión y la expresa con ayuda de toda la simbólica de la danza, del sonido y de la palabra.”⁸ Tales reflexiones nos hace pensar que la función del coro dionisiaco en la tragedia desacredita a la *mimesis* como principio fundador de la escena: “Sobre estos fundamentos se elevó la tragedia, y justamente a causa de este origen se vio desde el principio emancipada de una servil imitación de la realidad.”⁹

Intenciones y cuestionamientos análogos llevaron a gentes de teatro a investigar otras alternativas para la escena. En ese sentido, Antonin Artaud se plantea el problema al buscar un teatro puro que promueva el libre ejercicio del pensamiento, para lo cual, desde su perspectiva, es necesario poner fin a la intervención privilegiada de la literatura y propone no partir de la palabra, cuya pretensión es expresar ideas *claras* “que en el teatro como en todas partes, son ideas acabadas y muertas.”¹⁰ Cuando se trabaja a partir de un texto, éste restringe lo que ha de suceder en escena: el director y los actores convertidos en intermediarios, utilizan su técnica para representar las ideas de otra persona. Por otro lado, el autor ha escrito un texto que pretende reproducir lo real, es decir representar algo que está fuera de él. Finalmente, el producto va dirigido a un público que ha de reconocer el modelo al cual se refiere. El problema de operar así es la pérdida de libertad de pensamiento. Ahora bien, lo que asegura que este mecanismo funcione es la palabra que, como afirma Antonin Artaud, en occidente se entiende como un estado acabado del pensamiento: “Pues, afirmo, en primer lugar, que las palabras no quieren decir todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo.”¹¹ Al no iniciar por la palabra se intenta cuestionar las relaciones entre objeto y objeto y entre forma y significado. Esta práctica se aleja de la idea de *mimesis*, (representación) que ha alimentado a la escena.¹² *El teatro de la crueldad*, como llama a su propuesta, no

⁸ *El origen de la tragedia*, 11ª ed. México: Colección Austral, 1988, p. 59.

⁹ *Ibíd.* p. 52.

¹⁰ *El teatro y su doble*, México: Editorial Hermes, 1987, p. 44.

¹¹ *Ibíd.* p. 125.

¹² Jacques Derrida utiliza el término de parricidio, para dar cuenta de la intención Artaudiana de acabar con el esquema del teatro como lo conocemos. “No obstante, hay siempre un asesinato en

pretende la representación, sino una experimentación de la identidad profunda de lo concreto, una comunicación con fuerzas puras. Pretende la vida.¹³ “He dicho pues ‘crueldad’ como puede decir ‘vida’ o como puede decir ‘necesidad’, pues quiero señalar sobretodo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico.”¹⁴

El camino de la no representación ha sido buscado a través de la historia. Lo volvemos a constatar en las propuestas de las vanguardias de los años sesenta, donde la ficción y la representación pretenden ser abolidas, es el caso de John Cage, artista de esta época, que concibe el producto artístico como un momento de la realidad. Con este principio se desarrolla un complejo movimiento que contiene el *happenings*, el *fluxus*, los *environments*... Se podría objetar que estas prácticas no se definen como teatro sino como una arte híbrido donde se entrecruzan varias disciplinas; pero el objetivo es buscar por esta línea elementos que nos ayuden a encontrar otras soluciones. En todo caso se reafirma el carácter experimental con el que inicia el cuestionamiento. Richard Schechner, explica: “las raíces de la palabra ‘experimental’ significan ‘salirse del perímetro, de las fronteras’; ex-peri: aventurarse hacia lo desconocido, intentar nuevas cosas.”¹⁵ Esta es una primera definición del tipo de trabajo que íbamos a emprender, por lo que intentaríamos responder nuestras inquietudes desde una práctica experimental.

el origen de la crueldad, de la necesidad que se llama crueldad. Y ante todo un parricidio. El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto.” “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, España: Anthropos, 1989, p. 327.

¹³ Pienso que este propósito recuerda la función del coro trágico descrita por Nietzsche: “Y del mismo modo que la tragedia, con ayuda de su soporte metafísico, nos revela la eterna existencia de esta esencia de la vida, a pesar de la perpetua destrucción de las apariencias, así el coro de los sátiros expresa ya simbólicamente la relación primordial entre la cosa en sí y el fenómeno...; el griego dionisiaco quiere la verdad y la Naturaleza en toda su fuerza, se ve metamorfoseado en sátiro. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p.56.

¹⁴ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 129.

¹⁵ “Ocaso y caída de la vanguardia”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, p.5.

La pregunta inicial: ¿qué quiero del teatro? lleva a interrogar acerca de la pertinencia de algunos elementos que han determinado el hecho teatral. Es el caso de la representación, pero al lado de este elemento se ponen en crisis otros, como la noción de personaje, que designa a una persona ficticia que el actor representa. Sucede que en el ejercicio de tratar de responder se van quitando del camino tareas, que si bien han sido parte del teatro se puede prescindir de ellas. Y si vamos quitando elementos cabe preguntarse ¿qué es lo que persiste?¹⁶, ¿qué será lo que aún hace necesario al teatro? En todos los tipos de teatro que se nos ocurra siempre permanece la relación que establecemos con el público. Peter Brook lo afirma de la siguiente manera: “lo esencial en el arte del teatro consiste en crear una relación con el público que funcione a partir de elementos muy concretos.”¹⁷ Lo que importa, entonces, es la experiencia que surge de esta relación en un momento escénico. Pero ¿qué relación planteamos con el público?, en otras palabras, ¿qué tipo de espectáculo buscamos? Desde mi inquietud en el teatro como hacedora y como espectadora he podido formular la siguiente respuesta: buscamos un espectáculo que nos permita un modo de atención, donde haya momentos en los que nos “toquen” o “toquemos”, en los que actor y espectador estén implicados en un mismo acto. He elegido la palabra tocar por la connotación física que tiene, pues la implicación que se espera del espectador es desde una base concreta. Hay un fenómeno en la física por el cual al hacer sonar una cuerda de una guitarra, por ejemplo, es posible que resuenen otras cuerdas al ser tocadas por las vibraciones sonoras que la primera produjo. A este fenómeno se le llama *simpatía*. En él no interviene un proceso de comunicación, es un fenómeno físico. Así en el arte “si el medio es justo, éste provoca una vibración casi idéntica en el alma de quien recibe la sensación”¹⁸ Este tipo de colaboración entre actor y espectador es lo que me parece que se busca en el trabajo escénico. Pero ¿cómo lograr esto?, ¿cómo acercarnos a esa justeza?

¹⁶ Las mismas preguntas impulsaron el trabajo de Jerzy Grotowski, creador del término “teatro pobre”, donde en vez de añadir elementos, suprime hasta llegar a quedarse con lo mínimo indispensable que es el cuerpo del actor. Para él, el teatro es aquello que ocurre entre espectador y actor. Véase *Hacia un teatro pobre*, 24ª. ed. México: Siglo XXI, 2006.

¹⁷ Peter Brook, *La puerta...* p. 88.

¹⁸ Basil Kandinsky, “Sobre la composición escénica” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999, p. 223.

También es verdad que la percepción del espectador ha cambiado. El cine, la televisión, los programas informáticos y los interactivos, la realidad virtual, los avances tecnológicos en general, así como las corrientes artísticas, han cambiado sensiblemente nuestra manera de percibir el mundo. MacLuhan dice al respecto: “Los efectos de la tecnología no se dan a nivel de las opiniones o los conceptos sino que cambian las proporciones de los sentidos o las pautas de percepción, de modo continuo y sin resistencia alguna. El artista serio es la única persona capaz de habérselas impunemente con la tecnología, sólo porque es un experto que se percata de los cambios de percepción de los sentidos.”¹⁹ El problema ahora es ¿qué se necesita hoy en día para propiciar un momento de encuentro?, ¿cómo poder establecer contacto con el otro? Lo que sí es una certeza es que aún existe el impulso de buscar ese contacto a través del teatro, pero como es un hecho que las formas teatrales actuales no lo logran, entonces uno es empujado a abandonar los recursos que hasta ahora se han utilizado para tratar de descubrir otros.

La situación se puede plantear así: dado que el cine ha tomado como suya a la ficción, ésta es uno de los elementos utilizados en la práctica teatral susceptible de transgredir. Este primer rompimiento abre varias posibilidades, como no tener que contar una historia ni construir personajes como agentes de ésta; regirse por la ley de causa y efecto para la lógica de las acciones no es una condición, porque ya no se necesita una suma de información para entender la coherencia de una fábula. Es fácil notar que al transgredir este punto (ficción) se viene abajo toda la estructura con la que tradicionalmente se trabaja. Incluso, si se lleva esta condición a sus últimas consecuencias, el teatro no tendría la necesidad de representar y se convertiría más bien en una presentación, es decir, en una actuación real despojada de lo ilusorio. Entonces brotan de inmediato las preguntas: ¿Cómo lograr este tipo de actuación?, ¿por qué no utilizar otros géneros además de la literatura dramática?, ¿cuál es el mecanismo para

¹⁹ Citado por Josefina Alcázar, *La cuarta dimensión del teatro*, México: CITRU/INBA, 1998, p.11.

entrelazar las acciones?, ¿de qué forma utilizar el espacio?, ¿cómo interviene la tecnología?

A partir de estas inquietudes nació la idea de crear un espacio con carácter exploratorio, al que se denominó *taller*²⁰, que sirviera para reflexionar desde la práctica y así buscar sugerencias respecto al trabajo del actor, al uso del espacio, a la relación con el público. Condición obvia del taller era la realización de un montaje, pues ese es el punto donde uno se encuentra o no con el otro. Si bien el proceso era importante, para que el experimento resultara completo había que exponerlo frente al público.

La base del taller fue la necesidad de experimentar y ensayar con la interacción de elementos que participan del hecho -sean actores, sonidos, gestos, palabras, espacios o música-. para descubrir la gramática que los organizaría. Condición necesaria fue dejar atrás la estructura de la fábula como guía, es decir, olvidar las nociones clásicas de la intriga que funciona a través de la concatenación de acontecimientos cuya finalidad es que suceda la narración. Entonces, la búsqueda de una poética teatral distinta era lo que nos animaba a experimentar.

Por otra parte, el trabajo del taller pretendía buscar una forma adecuada para atraer la atención del espectador, considerando que hemos modificado, a partir de la convivencia cotidiana con la tecnología, el modo de percepción. Para ello, naturalmente, había que probar otras maneras de plantear la escena.

En resumen: Partiendo del hecho de que una historia bien contada no es la única opción y de que en nuestra experiencia como espectadores esta forma de hacer teatro no siempre satisface, se inició un taller cuyo objetivo principal era lograr una puesta en escena que no naciera de un texto dramático y que, en su

²⁰ Si bien el espacio que abrimos, por su carácter experimental, pudiera haberse llamado *laboratorio*, preferí conservar el nombre de *taller* porque hacía referencia a un proceso de fabricación donde era necesaria la colaboración de los miembros que lo constituían, mismos que participarían con elementos de su oficio.

lugar, se priorizaran los recursos del lenguaje teatral que no siempre están contemplados en la literatura. El propósito era enfrentar la escena desde otra perspectiva que no fuera la del personaje; del mismo modo, evitar el esfuerzo inútil de crear una ilusión con los elementos de la escena para poder contar una historia que, como ya se ha mencionado antes, el cine logra mejor. Para ello hay que salir de los límites que hasta ahora han definido el arte teatral, condición que lleva a la interdisciplina.

El método que pareció más adecuado para llevar a cabo esta empresa fue el empírico. Es decir, con base en una práctica sometida a un proceso de prueba y error.

1.2. Los integrantes y sus propósitos

El primer paso para iniciar el taller fue convocar a personas que estuvieran interesadas en esta búsqueda. La exploración surgiría desde la experiencia y características propias de cada uno de los integrantes, y las aportaciones provendrían de manera igualitaria de todos los participantes del taller. Por esta razón es importante para el presente trabajo de reflexión saber quiénes formamos el equipo y cuáles eran los respectivos propósitos personales. Para la presentación de cada uno de nosotros diré, como aclaración, que es necesario saber tanto la trayectoria en la práctica profesional, como qué se desea del teatro y qué se piensa de la propia práctica, pues son estos elementos el terreno de la experimentación. En estos términos, he aquí una breve semblanza:

Mariana Velasco es egresada de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde el inicio de sus estudios en el Instituto Superior de Arte en La Habana, Cuba, con profesores herederos del teatro de creación colectiva, hasta sus más recientes montajes, la creación de una “partitura escénica” por parte de los actores coordinados por el director, ha sido

una constante y su principal búsqueda. Pero en su currículum podemos constatar que su práctica profesional ha contemplado otros aspectos; ha tenido, por ejemplo, experiencias en teatro llamado realista, con montajes de Alejandro Aura, Carlos Corona y otros. Ha participado en rodajes cinematográficos y *performances*; asistió a cursos de actuación impartidos en Casa del Teatro, etc. Sin embargo, en palabras de ella misma, estas experiencias están alejadas de lo que, actualmente quiere hacer de su trabajo actoral, que es: tener una parte personal y activa en la creación y en la ejecución. Las capacidades y proyectos de Mariana no han encontrado un lugar propio en el teatro, como lo conocemos, por lo que ha incursionado, de manera interdisciplinaria en: talleres de voz en el *Roy Hart Théâtre* en Francia; toma de manera continua clases de piano y principios de la composición e igualmente se integró al grupo *La Fabrica Danza-Teatro y otras ocurrencias*. El taller representa una oportunidad de explorar acerca de estas necesidades.

Angélica García estudió la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Su acercamiento al teatro, como ella misma relata, fue desde la actuación y estudia a fondo las interpretaciones y técnicas de sus maestros sobre los principios stanislavskianos. Sin embargo, sabe que trabajar con textos realistas no es de su interés en la vida profesional, esto la lleva a alejarse de la actuación. Se ha desarrollado en la investigación teatral y en la producción ejecutiva. Actualmente trabaja como investigadora en el Centro Nacional de Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”; ha publicado artículos y ensayos en diarios y revistas; como asistente ha trabajado con Juan José Gurrola en diversos proyectos escénicos que incluyen *performances*, montajes teatrales y ópera; como productora ha colaborado con *El teatro de la Rendija* y *La Pocha Nostra*. De su trayectoria como investigadora, asistente y productora, pero también como espectadora ha asimilado diversas influencias, más teóricas que escénicas, que la han llevado a inclinarse, en sus palabras: “por un teatro en el que predominen las imágenes por encima de la palabras.” A partir de estos intereses e inquietudes, desde luego compartidos conmigo, decide integrarse al proyecto.

Pedro Mira egresó del Centro Universitario de Teatro de la UNAM donde se formó dentro del estilo realista de teatro, estilo que continúa siendo una constante en su actividad profesional. Muestra de ello fue el montaje *De Bartolomé a Jolote* dirigido por Ignacio Retes, en el cual se enfrentó al proceso de recrear un personaje histórico. Sus siguientes experiencias se dirigen hacia la misma problemática: interpretar verazmente un personaje, quizá con pequeños cambios que implican los géneros de los montajes que ha realizado, ya sea en comedia, bajo la dirección de Jorge Guidi, o teatro cabaret con Tito Vasconcelos, o bien con Alberto Rosseti, con quien trabajó una obra de Darío Fo. Empero, el azar lo ha llevado por otros caminos del hacer teatral. Ejemplo de ello es la aparición en su currículo de intervenciones con el grupo *Púrpura Danza Teatro*, dirigido por Silvia Unzueta, experiencia “a la que le tenía ciertos prejuicios que fui rompiendo. Me esforcé en ello porque vi que estaba aprendiendo.” Sin duda otro interés especial para él es el cine, donde puede eficazmente: “traducir mis necesidades actorales a la pantalla,” lo que ha comprobado en experiencias como “Fidel” película producida para Hallmark, y en varios cortometrajes realizados por el CCC y el CUEC. El interés de integrarse al taller nació del deseo de indagar otras posibilidades de acercarse a la escena que no fuera la creación de un personaje. Aunque el camino no era el acostumbrado le parecía interesante explorarlo. Este proceso era aparentemente contrario, pero justo por eso resultaba atractivo. Otro aspecto importante que lo invitaba a participar en el experimento era el hecho de construir a partir de situaciones íntimas.

Javier Muñoz realizó sus estudios de pintura en la Escuela Nacional de Escultura, Pintura y Grabado “La Esmeralda”, del INBA. Desde 1975 se dedica paralelamente a la fotografía profesional y al diseño y construcción de escenografías para teatro. Sus trabajos más importantes, a su parecer, son la creación de instalaciones, diseño y construcción de arte objeto, como los que realizó en la exposición *Mística del Barroco en México* dirigida por Hugo Hiriart. Su formación es plástica, pero comienza a trabajar en el teatro por el interés que le

despierta, según sus propias palabras, “el artificio de luz y movimiento que se da en un espacio delimitado”. Con esta mira crea juguetes ópticos que han sido usados en montajes teatrales, ejemplo de ello son los mecanismos para teatro de sombras con Mireya Cueto; los efectos en la obra *La Celestina*, dirigida por Silvia Unzueta, entre otras. Al entrar a este proyecto tenía como inquietud principal el movimiento y la óptica, y encuentra interesante explorar estas opciones en un laboratorio escénico, donde él mismo participara con improvisaciones.

Y yo, Claudia Cabrera, proveniente de la carrera de Literatura Dramática y Teatro. El recuento de mi actividad profesional tiene parecido con muchos de los que buscan algún sitio dónde desarrollarse y al hacerlo llegan y conocen lugares muy distintos. Así pues, mi trabajo ha sido diverso, primero como actriz haciendo todo tipo de teatro, desde estar en una compañía institucional, “La Compañía de Teatro del Estado de México” donde participé en varios montajes; también he trabajado en tres ocasiones bajo la dirección del ya legendario Juan José Gurrola; he colaborado en compañías que producen espectáculos *ex profeso* para estudiantes y a la par, he estado con grupos de teatro que llamamos “experimentales” con montajes que se presentaron en jardines y teatros no pertenecientes al círculo institucional ni comercial. Mis estudios musicales me han permitido desarrollar, como actriz y guionista, espectáculos con orquesta. También he participado en *performances*, así como en espectáculos de pantomima. He tomado cursos de actuación en “La Casa del Teatro” y con “El Teatro Potlach”. Pero, al igual que muchos, no he encontrado el lugar adecuado y he seguido buscando. Así llegué al mundo de la danza, donde he colaborado con Silvia Unzueta, por lo menos en cuatro coreografías, como guionista y actriz. Mi búsqueda me llevó a la decisión de dirigir, he tenido algunas prácticas: la primera de ellas *Esperanza inútil*; he dirigido una obra de divulgación científica, que se presenta en el Teatro Universum, e incluso tuve la oportunidad de hacer la dirección escénica de una ópera. Mi experiencia no me ha llevado a tener una respuesta totalmente satisfactoria, por esta razón nació la idea de abrir un espacio

propio que me permitiera explorar un terreno no considerado en el teatro que he trabajado.

Mi intervención en el proceso tiene una ligera diferencia, pues al ser la que convocaba de cierto modo asumí la responsabilidad de buscar una atmósfera que permitiera ir más allá de los recursos que conociéramos en nuestra práctica cotidiana y que no nos habían resultado convenientes. Viendo mi trabajo desde esta perspectiva me colocaba en el papel de directora, si entendemos la dirección como una herramienta de trabajo, más que como una búsqueda de mi propia expresión.

El equipo creativo que integramos tiene como característica la variedad, tanto en la formación, como en intereses. Esta particularidad constituye un ejemplo del medio en el que nos desenvolvemos cuando hacemos teatro, atmósfera que pesa en el desarrollo de nuestra investigación e interviene en su rumbo. Y también es una oportunidad para intercambiar experiencias. La diversidad está presente en el trabajo como elemento que potencia y posibilita, propone otros marcos conceptuales, sugiere horizontes y amplía posibilidades.

2. Mirada al proceso creativo

Reflexionar acerca del proceso creativo que seguimos resulta un asunto complejo debido al carácter aparentemente caprichoso y personal que revestían los momentos en los que tomábamos las decisiones en busca de un mejor logro de nuestros objetivos. Es complicado exponer en forma esquemática el modelo de trabajo, que muchas veces se realiza de una manera caótica que, sin embargo, no excluye la precisión. Para tener claridad acerca de este momento, de sus aciertos y errores, es necesario hacer una descripción del fenómeno. La exposición de lo sucedido habrá de conservar algo de su carácter anárquico para recuperar la naturaleza del hecho.

2.1. Diseño de la estrategia

2.1.1. Primeros acuerdos. Aspectos teóricos

(En sus marcas...)

En una época ecléctica por excelencia lo aconsejable es tener conceptos siempre definiéndose (que no definidos), salir cada tanto a la calle y volver al trabajo y seguir haciendo.

Rodrigo García

Una obra de teatro lleva consigo un modelo de trabajo, es decir, una manera de hacer y entender el hacer. -Por ejemplo, si entendemos el teatro como una máquina para contar historias, todo el esfuerzo es para que ésta sea veraz.- El modelo responde a las inquietudes presentes y se construye con ayuda de antecedentes formales. Es un hecho que no se puede partir de nada, hay fenómenos que anteceden y conducen a descubrimientos. Así es como sucede. Sin embargo al inicio de nuestro proceso no se veían con claridad los

antecedentes que se podían tomar como herramientas para nuestras demandas. No se tenía un sistema definido, no había un camino trazado. La sensación era más bien de incertidumbre. Pero, si bien es cierto que el comienzo fue intuitivo y empírico, condiciones que se conservaron hasta el final, también lo es el hecho de que poco a poco, a manera de reminiscencias aparecieron referentes que indicaban rutas por dónde seguir. Del mismo modo, es verdad que a veces unas se reconocían antes y otras, después. En la descripción de lo sucedido me permito este movimiento y hago presente los referentes, aunque en la práctica no se nombraran y es hasta este momento que se vuelven claras.

Se escogió un método ecléctico, tomando un poco de aquí y de allá para abrirnos camino y posibilidades; sin embargo había dos ideas que sirvieron para elegir, no importa de dónde, los instrumentos de trabajo: la primera, fue la conciencia de no asumir ningún postulado teórico que no pudiera tener como respaldo nuestra experiencia vivida; la segunda, era la pregunta con la que se inició el taller: ¿Cómo propiciar momentos escénicos que resultaran significativos a los espectadores? ¿Cómo encontrarnos con ellos en una puesta en escena?

El método de trabajo se fue construyendo con decisiones tomadas intuitivamente. La primera de ellas fue empezar directamente en el espacio. Peter Brook dice: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”¹ Si se revisa con atención esta frase se encuentran tres elementos indispensables para que ocurra el fenómeno llamado teatro: un espacio, una persona que realiza una acción, un observador. Con estos elementos se construiría un esquema mínimo de trabajo para comenzar, siempre contemplando las tres bases: el espacio, el que observa y el que hace. Siendo éste el arranque para el proceso creativo, es válido cualquier otro elemento que el realizador elija. Según los requerimientos que surjan en el camino, ponemos o quitamos capas.

¹ *Espacio vacío*, tr. Ramón Gil Novales, 2ª edición en esta colección, Barcelona: Ediciones Península, 2002, p. 11. (col. Ediciones de Bolsillo)

Como estrategia, repito, se decidió no partir de algún texto dramático; probablemente es una obviedad decirlo, pues no aparece como parte de nuestro esquema mínimo, pero no sobra aclararlo. Se experimentaría directamente sobre la escena para enfrentar, de manera inmediata, los diversos elementos en el espacio y tiempo, aceptando que el hecho escénico tiene un comportamiento distinto al de la literatura, aunque sea dramática. Por otra parte se buscaría romper con el esquema de un creador que fuera de la escena dicta lo que ha de suceder en ella. Se preferiría asumir la dramaturgia desde la escena. No se tomaría la noción de dramaturgia entendida como la composición de una obra literaria, mas bien pensaríamos en ella únicamente como un mecanismo para reunir el conjunto de medios que participan en el espacio escénico. Eugenio Barba define la dramaturgia como “obra de las acciones, la manera en que se entretajan las acciones es la trama.” Y *acción* es “tanto lo que los diferentes actores hacen o dicen, como los sonidos, ruidos, luces, y transformaciones del espacio... igualmente los objetos que se transforman... las relaciones entre los personajes y las luces, los sonidos, es espacio. También son acciones las que operan directamente sobre la atención del espectador...”² La forma de tejer las acciones se realizaría de forma inmediata en el espacio. Vale citar otra referencia; Antonin Artaud escribe: “Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto.”³ Esta afirmación nos invita a buscar desde la escena lo específicamente teatral, tarea sin duda compleja, pues el lenguaje concreto del que habla Artaud implica un conjunto de códigos (visual, auditivo, verbal, movimiento) que se entretajan en un momento y espacio y se organizan como lenguaje. Este entramado podría ser lo concreto, lo específico del teatro, ofrecido al espectador. Verlo de este modo abre la posibilidad de experimentar la dramaturgia más como una estructura, mejor, una estrategia que permite la introducción de otros medios como la danza, la música, el video, la escultura, la poesía, la arquitectura incluso, para que se encuentren en un momento y espacio concretos. Esta conjunción de elementos lleva a pensar en

² “Dramaturgia” en *Anatomía del actor*, México: Ed. Gaceta, 1988, p. 51. (Col. Escenología)

³ *El teatro y su doble*, México: Editorial Hermes, 1987, p. 40.

un lenguaje con múltiples aspectos que son manejados, en su momento, por el o los “que hacen” (una de las bases de nuestro esquema mínimo) a partir del cual surge un movimiento⁴ destinado para el observador, que comparte el mismo espacio.

Surge aquí la pregunta de si esta práctica responde a un esquema de comunicación es decir, si la manipulación de los distintos elementos se hace con el propósito de transmitir un mensaje.⁵ En ese caso el trabajo se plantea el problema de la lectura unívoca. Pero no es ése el objetivo; más bien la finalidad está en la experiencia, en un tipo de experiencia que abra la posibilidad de involucrarse con lo que vemos por caminos mucho más amplios que el de la razón, donde es necesaria la implicación del espectador con lo que ocurre, y si esta experiencia nos “toca”, es posible abrirse a la aventura de la significación. Parece que si se tiene conciencia de que nuestra actividad no producirá un sentido predeterminado por nosotros sino que la significación ocurrirá de manera libre y alternativa, distinta en cada espectador y más que desear transmitir un mensaje se desea propiciar la construcción de sentidos diversos, se puede prescindir del aspecto anecdótico de la dramaturgia y la lógica con la que funcionará obedecerá a otras leyes que se habrán de definir, los criterios para elegir los medios que intervengan también tendrán que ser descubiertos y el modo de atención necesariamente será distinto. ¿Y esto implica un cambio en la relación entre “el que hace” y “el observador”? Es de suponer que sí. Pero esto es una hipótesis.

⁴ Antonin Artaud utiliza una metáfora para explicar éste mecanismo: el teatro es como la peste. Esta enfermedad hace, primeramente, que el cuerpo del enfermo se transforme y cambie su apariencia. Podemos decir que ha provocado el movimiento de la materia, pero este movimiento o cambio trasciende a lo social, pues cuando la peste ataca, “las formas regulares se derrumban” y se producen actos inesperados: el virtuoso se vuelve asesino o bien el avaro tira su oro. En una frase: la peste comienza con un movimiento interno que culmina en acciones inútiles, desestabiliza la cadena entre lo que es y lo que no es, mueve el esquema. De la misma manera ha de funcionar el teatro que crea un movimiento para perturbar el reposo de los sentidos. *Ibid.* p.24-30

⁵ La comunicación, desde un punto de vista lingüístico, significa transmisión de un mensaje (información) entre un emisor y un receptor (véase “Comunicación”. José Martínez de Sousa, *Diccionario de información, comunicación y periodismo*. España: Paraninfo SA, 1992) La definición en este sentido no nos funciona, pues nuestro objetivo no es transmitir información. Ahora bien, el término se puede abrir y referirse también a la acción de poner en contacto o enlazar dos puntos, entonces se acerca en algo a nuestro propósito, sin embargo resulta extremadamente general. Así pues el vocablo comunicación o bien es muy estricto o bien demasiado amplio. En el intento de explicar con mayor precisión nuestra experiencia y práctica preferí buscar otros términos.

De vuelta el esquema mínimo de trabajo: el espacio, el observador y el que hace. Se ha hablado del espacio como el lugar físico y real donde se desarrolla una acción ejecutada por el que hace, como el terreno en el cual sucede el lenguaje concreto del teatro. Ahora parece conveniente hablar del carácter de “el que hace”, es decir, de nosotros. ¿Cómo sería nuestra participación en el taller? Lo primero sería explorarnos en el espacio –indagar y averiguar posibilidades de nuestro relato personal- con el fin de tener la experiencia de enfrentar los distintos elementos que se ponen en juego en el terreno de la escena, de esta manera el problema sería el mismo para todos. El reto era exponer nuestras obsesiones a los otros. Es un periodo en el que no hay juicio, tan sólo se indaga. Entonces, en un primer momento, los integrantes no nos involucramos como actores, intérpretes, directores, dramaturgos o iluminadores. Era importante tener una etapa dónde experimentarnos desde nuestra práctica profesional específica, que no se puede borrar, pero rebasando los límites de nuestra especialidad. Aún cuando es difícil definir la forma de participación que imaginaba de los integrantes es, sin embargo, un momento característico que vale la pena aclarar.

De mi acercamiento y colaboración con algunos *performances* he recuperado algo de sus procedimientos como herramientas de trabajo. El concepto de *performance* emergió de la búsqueda de los años sesenta, a los que sobrevivió y se implantó hasta nuestros días como un género específico, el cual, según Tadeusz Pawlowski conserva características del happening, pero modificadas, por ejemplo, ninguna de las dos formas pretende producir objetos, más bien se enfocan a la realización de acciones, pero el happening pretendía con ellas la transformación del mundo exterior. Asumiendo las limitantes de su campo de acción, el *performance* se plantea como terreno lo introspectivo, “el *performance* concentra su atención en el individuo, sus problemas existenciales y psicológicos. A veces, es una retirada total a la esfera de lo absolutamente privado, íntimo.”⁶

⁶ Tadeusz Pawlowski, “El performance”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, p. 57.

En relación con lo que me propuse, aunque es difícil definir el término, puedo hablar de tal actividad como “arte de acción”⁷. Su función no es la de simular sino literalmente hacer, hacer realmente. Entre sus procedimientos Patrice Pavis señala: “La *performance* asocia, sin ideas preconcebidas, las artes visuales, el teatro, la danza, la música, el vídeo, la poesía y el cine. (...) Es un ‘discurso caleidoscópico multitemático’ (A. Wirth). Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada.(...) En rigor el *performance art* no quiere significar nada”⁸. Aunque es una escuálida explicación del término, sirve para nombrar algunos de los procedimientos que interesaron, como por ejemplo, asociar otras artes. La intención era que se rompieran las fronteras de cada oficio y género. Esta cualidad sería utilizada en las exposiciones individuales, permitiendo e incluso invitando a cada participante a traer una técnica que conociera, con la intención de explorar en todas direcciones admitiendo la contaminación. Habrá que anotar que ésta es una posibilidad contemplada en la evolución del mismo *performance* que, si bien en un principio era casi indispensable el cuerpo del artista para entrar al terreno individual, indagando sobre sus límites para conocerse a sí mismo, después aparecen otras formas en las que se presentan imágenes en video, o copias, o un objeto, rompiendo con las primeras soluciones en las que el cuerpo del artista aparecía como único lugar posible de introspección.

¿Cuáles son los límites de la performance? No lo sabemos exactamente: no han sido todavía alcanzados y algunos artistas en estos momentos trabajan en unas direcciones que sugieren dónde se encuentran estos límites. No son actores, pero lo que están haciendo debería ayudarnos a comprender que hay un amplio espacio espectacular y que la representación teatral (acting) constituye sólo una parte.⁹

⁷ En este sentido tiene un profundo enlace con el teatro, si tomamos en cuenta que *la acción* es un término tradicional de esta práctica. Pero no me refiero a la acción dramática, que funciona como un código. Si no a la acción desprovista de significado.

⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 333.

⁹ Citado por Javier Vidal en *Nuevas tendencias teatrales: la performance Venezuela*: Monte Ávila Latinoamericana, 1993, p. 19.

El objetivo era buscar en todas las direcciones, tal como se lo han propuesto los artistas que se dedican al *performance*. Las exposiciones serían una especie de improvisación donde se utilizarían aquellos elementos que mejor le sirvieran al ejecutante en el espacio. También importaba partir desde una perspectiva en la que estos primeros ejercicios no quisieran significar algo preciso y así propiciar el libre surgimiento de temas que nos interesaran y nos atañeran. El expositor no tendría por qué ser un actor necesariamente, nos involucraríamos en un sentido más amplio al manejarnos como *performer*¹⁰; vale decir los que hacemos y diseñamos la acción en el espacio. Para una primera etapa la propuesta era que las exposiciones fueran individuales, donde el material a explorar fuéramos nosotros mismos en el espacio. Denisse Stoklos lo dice así: “El instrumento del *performer* esencial es el espacio y como él mismo, allí, se disloca. En el teatro esencial no hay personajes. Existe “la persona”, hay la incorporación de las opciones del propio *performer*, a la vista del público en la actualidad de su *performance*.”¹¹ Aparecen en la cita los mismos tres elementos: El espacio, el *performer* (el que hace) y el público (el observador); pero con un cierto matiz que caracteriza al que hace. En este caso es una persona que no sólo realiza una acción, sino que esta acción implica una desarticulación de sí mismo en el espacio. Es un descubrimiento fragmentado, es decir, de partes de él, ante el otro, y para ello incorpora cualquier otro medio, de una manera concreta y real a la vista del que observa, que ahora es llamado público, que lleva a pensar en un proceso espectacular.

El término *performer* define algo del carácter de la búsqueda de este momento del proceso, donde es claro que se verá a la persona en escena, como creadora de su material, que nace a partir de su propia historia y de su intimidad.

¹⁰ “En un sentido mas específico, el *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es mas que un actor de teatro. El *performance* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro” Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 334.

¹¹ “El *performer* esencial” en *El drama ausente. Otros paradigmas*, comp. por Luís Mario Moncada/Edgar Chías, México: Anónimo Drama Ediciones/CONACULTA-HELENICO, 2005, p. 141.

Sin embargo para otras etapas, más cercanas al resultado final, hay que abandonar la idea, pues ya no funciona el término. Pero no se puede negar que varias de sus características me parecieron adecuadas para utilizarlas como sistema de trabajo. Una de ellas es la de enfrentar a la escena desde otra perspectiva que no sea la del personaje, ya que el interés no es construir uno, sino, al menos en una primera etapa, elaborar exposiciones personales, mientras otros observan. El *performer* siempre toma en cuenta la mirada del otro y establece una relación con él; esto es parte de su trabajo. Este último elemento: nosotros como observadores, completa la situación de laboratorio de nuestro esquema mínimo. Como observadores también participaríamos al elegir y opinar sobre el material del espacio creativo del otro. El taller tendría así un acento en la experiencia colectiva. Queda, sin embargo el reto de hacer que el observador que podría llegar después también compartiera, de algún modo, nuestro espacio creativo.

Hasta aquí se puede señalar elementos que se tenían *a priori* para el trabajo. El panorama sin duda es vago, lleno de especulaciones imprecisas; pero aún con estas confusiones, la tarea se inició. Era parte del trabajo ordenar estas ideas o desmontarlas en busca de otras.

2.1.2. Primeras ideas. Esquema de trabajo

(Listos...)

Teníamos ganas de comenzar a jugar, estábamos de acuerdo, al menos en el horario y en los mecanismos que utilizaríamos para explorar. Pero no bastaba. Había la sensación de que estábamos inmovilizados, tal vez por nuestras viejas formas de trabajo, tal vez porque siempre es difícil poner a andar el proceso creativo. ¿Cómo empezar pues? ¿Cómo salir de ahí? Mi consigna personal fue **buscar algo** que nos sirviera como trampolín para brincar al escenario y desde ahí seguir buscando. En realidad la actividad primordial del taller era **buscar**. A mí me es difícil describir este momento significativo del proceso, pero Hugo Hiriart

explica claramente esta actitud con un pequeño relato del que transcribo unos fragmentos:

El infatigable Giacomo Casanova está preso en la cárcel de Los Plomos, en Venecia, y piensa fugarse. Después de unos meses de reclusión en su celda se le permite pasear cada día durante un rato por un cuarto vecino... En el cuarto hay un basurero al que han ido a dar papeles y objetos diversos de desecho. Casanova los ve con avidez, **busca algo**, cualquier cosa que pueda afilarse, para, como el conde de Montecristo y otros valientes, separar las piedras, cavar un foso y escapar.

.....
¿Y qué busca Casanova? No sabe bien, aunque si descubre el artefacto lo identificará instantáneamente. Busca algo para cavar, algo para evadirse.

.....
¿Y qué busca el poeta en el basurero?...¹²

Tenía claro mi objetivo: salir o, mejor, escapar de las formas en las que había trabajado y que no me han dejado satisfecha ni siquiera un poco, ¿cómo? Eso es lo que buscamos. Esta idea de no saber definir lo que buscamos, pero tener la seguridad de que si lo encontramos lo vamos a reconocer, se volvió una constante en el trabajo.

Con el propósito de tener algo para poder empezar fabriqué ideas. Tuve la intención de generar una imagen previa que funcionara como punto de partida para improvisar. Pensé en un viaje, mejor, en la imposibilidad de un viaje: Queremos ir a un lugar real o ficticio, pero no lo podemos hacer, ¿esto se debe a nuestras propias características o a las del lugar? Rápidamente deseché esta idea. No me pareció adecuada en ese momento y ahora, a la distancia, tampoco. Había en ello la idea de un conflicto, pero un conflicto ficticio, esto nos llevaría a tratar de crear la ilusión, por un lado y por otro un discurso de razones que explicaran, un discurso de palabras. Entonces tomaban peso la ilusión y las palabras. En realidad esto era empezar con un recurso parecido a un texto

¹² *Los dientes eran el piano*, México: Tusquets Editores, 1999, p. 53.

dramático. Quité todo lo que llevaba a esa solución: la necesidad de explicar, el conflicto mismo, lo de lo real y lo ficticio, y quedó sólo la idea del viaje.

Había que empezar por otro lado. Una de las certidumbres con las que arranqué el proyecto era el interés por la subjetividad de los integrantes, es decir, por aquello que es personal, único, y que habla de nosotros de nuestra historia y pensamientos, así como por la forma de relacionarse con el mundo y habitarlo. Hemos de suponer que no es algo definido en su totalidad, implica más bien una auto-reflexión de la identidad. Creí que un camino más adecuado para ingresar a este terreno sin juicio era trabajar con los sueños de cada uno, y así entrar a lo no codificable y contradictorio de nosotros mismos, y tal vez por ello, significativo. Comenzaríamos por lo más simple: hablar de nuestros sueños en el espacio. Ya desde este momento sabía que la naturaleza de los sueños me permitiría pensar en una estructura para la puesta en escena, éste sería el esqueleto que ordenara el material. La lógica onírica daba la posibilidad de una organización no lineal, donde podían aparecer sólo fragmentos, la ley de causa y efecto no tenía lugar y podrían repetirse situaciones. ¿El material organizado finalmente formaría una narración? Notaba que si bien no se pretendía partir de una historia, en la práctica la idea de una narración aparecía. Se buscaba dejar atrás la dimensión ficcional y esto parecía no ser posible con la presencia de una narración ¿cómo sustraerla? Una posible respuesta a esta problemática, se encontraba en las características de los sueños, pues estos, como observa Hugo Hiriart, no son narraciones. Un sueño, explica el autor, no se cuenta, como se hace con una anécdota, se describe. Esto sucede porque el sueño carece de tiempo y de una visión total -con principio, desarrollo y fin- sin embargo, no se queda quieto, por el contrario está siempre en movimiento, pero su lógica no responde a la categoría de totalidad. La organización de los sueños tiene una lógica distinta, que nos sitúa en un contexto desquiciado¹³. El sueño, con su mirada, quiebra lo que toca, juega poéticamente, cuya primera consecuencia es brindarnos la posibilidad de pensar esquemas

¹³ Véase Hugo Hiriart, *Sobre la Naturaleza de los Sueños*, México: Ediciones Era, 1995.

distintos. Estas reflexiones me convencieron para utilizar el sueño como herramienta de trabajo.¹⁴

Aunque comenzamos por aquí, apareció antes de iniciar el proceso otra fuente que es importante nombrar. Llegó a mis manos el film *La Jetée* de Chris Marker. Pronto se convirtió en una guía para el proceso creativo. En esta película se cuenta la historia de un hombre obsesionado por una imagen de su pasado. Él está en otra época donde se realizan experimentos en los que se induce al sueño a algunas personas y, a través de este, viajan al pasado y al futuro. No se distingue entre la realidad y el recuerdo. El hombre quiere encontrar entre sus sueños el rostro de una mujer, única imagen pacífica que le queda.

La temática del film condensaba ideas que iban de acuerdo con lo que buscaba. Aunque todavía no lograba definirlo, sí podía reconocer elementos significativos que me permitieran un desarrollo. Puedo nombrar algunos:

1. La idea de un viaje
2. Los sueños y su peculiar lógica
3. La memoria
4. Ruptura de la línea del tiempo

Pero la realización del film captó más mi atención. Reconocí elementos formales hallados en la estética de la película que me interesaron para trabajar a nivel técnico. Chris Marker utiliza la foto fija en blanco y negro y una voz en off. Me pareció un gran descubrimiento hablar de los recuerdos con foto fija, pero de un modo dinámico que se daba al momento de dejar correr el film. Estos aspectos formales los visualizaba en el resultado final.

¹⁴ Tener como referencia la naturaleza de los sueños para conseguir nuestros propósitos, nos entrecruza, otra vez, con Antonin Artaud, quien invita a los espectadores a permitir la libertad mágica del sueño, para poder replantearse la realidad, tanto exterior como interior.

Afinando los últimos detalles hice evidente la necesidad de algunas actitudes: Primero, para las exposiciones individuales, con las que nos enfrentaríamos al problema de expresar nuestra subjetividad, era necesaria una libertad absoluta para elegir los elementos y la forma en la cual presentaríamos nuestro ejercicio. Los que miramos estaríamos alertas para reconocer aquello que pareciera clave en el trabajo del otro, trataríamos de “Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Es decir, precisar CUÁL ES LA IMAGEN PRIMARIA QUE APARECE REITERADAMENTE EN NUESTROS OBJETOS CREADOS...”¹⁵. El objetivo era recuperar esos elementos para reciclarlos. Todos seríamos un poco como Giacomo Casanova. Aunque en esta etapa no sabíamos definir lo que buscábamos, era un hecho que podríamos reconocer los momentos significativos de cada uno, quizá no podríamos decir por qué, pero eso no era lo más importante. Reconocer y apropiarse del material que vamos a usar era la tarea principal del taller. En segundo lugar tendríamos que vincular el material de los otros con el nuestro, buscar las coincidencias o discrepancias y hacerlas convivir en un sólo mundo.

El esquema y las etapas que seguiríamos se pueden resumir de la siguiente manera:

- Objetivo: **Buscaríamos** una imagen que fuera capaz de producir resonancias con el espectador.
- Elementos necesarios: espacio, observador, *performer*.
- Materiales opcionales: Voz en off, Fotografías blanco y negro.
- Procedimiento estratégico: Me propuse dar consignas abiertas que detonaran la exploración. Esto sucedería, por ejemplo, al comenzar cada etapa con una

¹⁵ Daniel Veronese, “Automandamientos” en *El drama ausente, otros paradigmas*, comp. por Luís Mario Moncada/Edgar Chías, México: Anónimo Drama Ediciones/CONACULTA·HELENICO, 2005, p. 137.

pregunta, cuya replica implicara ser expuesta con acciones sobre el espacio; en otros momentos habría instrucciones basadas en palabras sin que fuera necesario tener un acuerdo respecto a su significado, permitiendo así la diferencia. Mi intención era no cerrar ninguna posibilidad que surgiera. El asunto a resolver era el modo de realización.

- Etapa 1: Se buscarían imágenes de los sueños o recuerdos propios y se realizarían en el espacio, después se hablaría de ello para depurar y recopilar el material que se volvería a usar en una segunda o tercera presentación. Para esta etapa era indispensable llevar un registro personal de las imágenes propias y ajenas.
- Etapa 2: Se trazaría una trayectoria usando el material de las presentaciones individuales y se definirían espacios. Construiríamos un mapa con las distintas trayectorias.
- Etapa 3: Se buscarían maneras de poner en relación los distintos materiales.

Para completar el esquema de cómo trabajamos falta decir que cada sesión la comenzaríamos con un calentamiento físico.

2.2. Desarrollo

(¡FUERA!)

Silencio. Ahora se oye una base rítmica producida por Mariana que golpea una caja. Lo que vemos es su espalda. Al poco tiempo oímos su voz en un canto que dice: “un pobrecito niño se ahogó, se cayó en una sopera, con sopa de zanahoria...” Después la vemos de frente, tiene una camiseta que está a propósito agujerada para dejar a la vista un seno. Poco a poco va logrando equilibrio

mientras se pone de cabeza. En sus movimientos hay algo que me hace pesar en la dulzura. Deja de ponerse de cabeza. Toma una llave de plástico y sale del espacio en el que había realizado sus acciones. Sabemos que terminó. Otra vez silencio.

Era interesante ver que los ejercicios de Mariana no dependían de la información o representación de un lugar, un tiempo o algún personaje. No era necesario. También saltaba a la vista el carácter fragmentario de las acciones. De ellas no deducíamos un significado concreto. Lo concreto era que sucedían y nos invitaban a pensar o sentir algo. Por ejemplo, en mi bitácora, yo escribo que hay algo que me hizo pensar en la dulzura; pero ésta es sólo una de las interpretaciones posibles, su intención la desconocía y era un hecho que no importaba si coincidían o no sus intenciones y nuestras interpretaciones. No hablábamos de ello pues este no era el objetivo. Nombrábamos las partes que nos parecían significativas para que fueran anotadas. Qué curioso, eran significativas, pero carecían de un significado concreto. Aquí hay una evidencia de que la experiencia vivida, real, hace que tengamos una relación distinta respecto a los significados.

Esta es la descripción de uno de los ejercicios que presenciamos durante este tiempo. Elegí este al azar, pero es pertinente aclarar que no se parece a ninguno de los otros ni es representativo. Angélica, en cambio, formaba sus ejercicios a partir de la presencia de los objetos y su comportamiento; sacaba un algodón, por ejemplo, lo manipulaba y luego lo mojaba. Todo esto lo acompañaba de la narración de un sueño o un recuerdo cuya anécdota era la de un conejo abierto para una actividad de la clase de biología que se despierta a la mitad de la operación. Este relato es contado de una manera fría y solemne.

Decimos y apuntamos elementos llamativos: algodón, algodón mojado, frialdad, solemnidad, despertar, conejo, movimientos lentos. En una segunda exposición habla del conejo, esta vez comienza diciendo: "Práctica 22. El aparato respiratorio..." Recupero en mi bitácora: Otra vez el algodón (elemento anotado

antes) pero ahora hay un ambiente generado por luces y efectos sonoros grabados. Las luces requieren de la cooperación de Javier. Ella habla de una intervención en el animal, su ejercicio también es intervenido por la luz que pone Javier. Esta vez registro como palabra clave: intervención. Volvemos a recuperar elementos, incluyendo esta palabra. –Aunque no lo anotamos está presente todo el tiempo el relato que ella cuenta.-

Este fue el mecanismo que usamos en las improvisaciones de la primera etapa; pero no siempre había elementos que recuperar. Yo, en mi papel de Giacomo-Directora sabía lo que quería de ellos, pero no lo sabía expresar, a veces no podía llegar a algo concreto. Esa fue mi sensación con varias de las exposiciones de Pedro. Yo preguntaba, él trabajaba y no se lograba asir el material. Pero nosotros seguimos buscando. A mitad del camino, recordé la película *La Jetée*. En ella el personaje viaja a través de los sueños, con la obsesión de encontrar una imagen en su memoria. Me vino a la cabeza la posibilidad de recurrir a un momento idílico de nosotros mismos. Pensé entonces en pedir un homenaje a algún momento, cosa o situación. Hablé de un homenaje por la particularidad espectacular que tiene. Al contrario de lo que esperaba, tal vez por el carácter abierto de la consigna, el resultado fue poco esclarecedor para mi intención. Aún así, apareció material que servía: Pedro habló de las cirugías plásticas a las que se había sometido. En contraste con Angélica, él utilizaba un tono cotidiano y objetos de uso diario: cepillo de dientes, abrelatas, muñeco, música, etc.

La lista de elementos iba creciendo, a pesar de que se recuperaba un minuto, y ni siquiera continuo, de exposiciones que duraban alrededor de 6 minutos.

En un primer momento tenía casi como obsesión que todos participaran en el espacio, ¿cómo involucrar a los que no estaban acostumbrados a entrar a escena, el caso de Javier, por ejemplo, cuya formación es de fotógrafo y/o artista plástico? Al principio participó más como observador, pero de esta actividad

también nacían ideas. Por boca de él llegaron referencias que recuperamos, como pensar en la aventura del delirio, en Arthur Gordon Pym y la figura de Mercator. Finalmente, a partir de estas ideas hace su exposición. Él se sitúa en una parte del espacio oscura con un proyector de gobos. Nosotros vemos la parte iluminada por el proyector. La imagen son unos líquidos que escurren lentamente, pero por inversión óptica parece que suben por el muro.

La intención de que todos nos involucráramos con exposiciones en el espacio se fue modificando. El caso más obvio fue el mío, que fiel al propósito del taller diseñé mi propia exposición; el listado de las acciones fue el siguiente:

Parada con la tapa de un excusado digo: - Hay un cuadro que cuando lo vi por primera vez no podía dejar de mirarlo.-

(Empieza sonido de baño y agua, que pongo en el estéreo y queda todo el tiempo como "ostinato" que se convierte en la base rítmica)

Sigo hablando: -Se trata de un lugar sórdido, es un baño público, el más sucio. Estoy parada frente a él y se desborda.-

Me siento en un banquito y canto lo que se me ocurra (Nota para mí: Recuerdo de cuando miraba por la ventana de la recámara de mi abuela y hacía viajes con la vista por las líneas. Quizá el canto deba ser lento)

Interrupción abrupta. Leo texto de Kandinsky

Digo: -sueño que soy un punto y me desplazo por las líneas-

Dibujo en las paredes (poner hojas) mientras digo: Punto, raya-, punto, raya- (cada vez más rápido)

Me importa el ritmo con el que realizo las acciones.

Los apuntes que me hicieron fueron: Intención plástica, idea baño, idea de punto, raya.

Aunque el plan era trabajar como lo hacían los demás en una segunda ocasión con los elementos señalados, no fue así. En el camino me fui involucrando más como observadora, recuperando material de los demás, haciendo preguntas, etc. Mi sensación fue que no podía estar en los dos universos. Mi participación se desplazó del centro a la periferia. Lo central eran

ellos, yo tenía como tarea preparar el camino y acotarlo. Mi estrategia se modificó un poco. Ahora me enfoqué en hacer preguntas distintas para cada uno. También es cierto que imaginaba momentos o cuadros, por asociación libre, a partir de lo que veía y eso lo anotaba igual, así pues, escribía lo que no veía, pero que de alguna manera aparecía. La lista más o menos fue así:

Mapas; rutas; actividades simultáneas; creo que falta movimiento; cuerpo marcado; red; cruce de caminos; mundo interno con criaturas distintas; elementos: sueño, viaje, memoria... ¿Tiempo?: momento en que suceden las cosas, distintos ritmos; mujer ilustrada (tatuada) distintas historias; geografía del cuerpo.

Estas notas se convirtieron en mi material de trabajo.

A la mitad del proceso hubo que hacer una sesión fotográfica, con el fin de tener material que nos sirviera para explicar gráficamente nuestro trabajo y hacer carpetas para buscar lugar, audicionar para ganarnos un espacio o algún apoyo. La sesión implicó un esfuerzo de clarificación de mis imágenes. Pero al final de la sesión, nada más falso que decir “mis imágenes”, pues requirió la colaboración de todos. Un buen ejemplo de cómo el equipo iba construyendo. Las fotos fueron una manera de concretar nuestra idea.



Foto 1



Foto 2



Foto 3



Foto 4

Para las fotografías me propuse que fueran imágenes no precisas, incluso borrosas. Quería sólo sugerir. También jugamos con los elementos que habían aparecido como el uso de mapas y el baño. Así mismo pretendimos que no se vieran con claridad los rostros y así no dar la idea de personajes, más bien atmósferas.

Para entonces estábamos en la segunda etapa y habíamos trabajado la idea de buscar una línea o trayectoria para las presentaciones. Lo que se distingue de las trayectorias es que había pocos desplazamientos.

Seguimos trabajando y después de un cierto número de sesiones teníamos muchos elementos. La siguiente decisión fue dejar de hacer exposiciones únicamente con nuestro material. La consigna fue recuperar aquello que nos hubiera interesado del otro y apropiárnoslos; esto se pondría en relación con lo propuesto de modo personal. Esta consigna tenía un carácter experimental, era como estar en un laboratorio de química donde se mezclan distintas sustancias y

se estudia el comportamiento de su relación; a veces se juntan, otras se mantienen separadas y quizá otras crean una explosión. También tenía la intención de encontrar los nudos que tejerían el espectáculo. No tenía idea de lo qué ocurriría, era tan sólo un experimento, un juego. Llegábamos a la tercera etapa.

Desde que empezamos el taller lo hicimos sin saber qué sucedería, con esta nueva consigna la sensación de incertidumbre se convirtió en caos. Recuerdo las palabras de Pedro dentro de una de sus improvisaciones diciendo: “¡No sé cuál es el camino!”... Y nadie lo sabía.

Excepto Mariana, que construyó improvisaciones donde involucraba el material de los otros a veces con elementos irónicos, otras simplemente lo utilizaba para pasar a otra cosa, los demás integrantes del equipo no lo hicieron como parte de su diseño. Sin embargo, aunque Mariana se apropiaba de algunos elementos, seguía estando sola. Entonces creí necesario intervenir de un modo más directo sobre las exposiciones para mezclar los materiales. Ya para entonces tenía en mi bitácora un apunte, más bien, una idea nebulosa de una estructura. Es correcto decir que se trataba de un garabato. (*Ilustración 1*)

Como vía para hacer convivir el material pensaba en una red compuesta por los distintos elementos. En un primer ejercicio me propuse unir a través de la yuxtaposición. La exigencia inicial era darle un orden en el tiempo y espacio a las improvisaciones que hasta el momento habían permanecido individuales y separadas. Para mí era importante respetar las características que cada uno de los integrantes había encontrado: la frialdad de Angélica, la ironía y juego de Mariana, etc., y establecer la relación que había entre ellos o bien oponerlos en la contradicción, lo que implicó fragmentar el discurso de cada uno. Después uní los elementos o los sobrepuse sin tener como principio la ley de causa y efecto, ya que la base no era narrativa, y realicé un CD con la música y los efectos sonoros donde tenía medido el tiempo de las acciones, cuyo orden fue guiado en unas

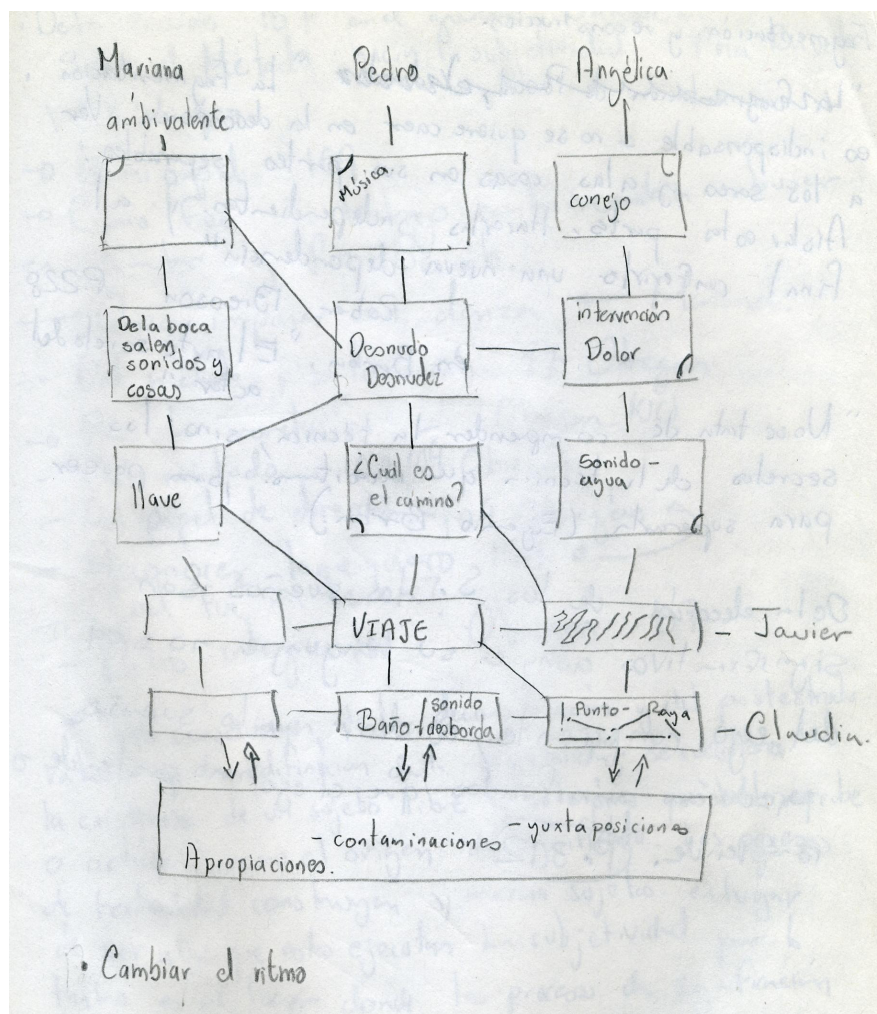


Ilustración 1 *Bitácora* Apunte para dramaturgia

ocasiones por un mecanismo asociativo y en otras por uno rítmico. Hablar de ritmo es apelar a la intuición. En el argot teatral es común pensar en este elemento, pero lo que cambia es que, al no contemplar la lógica de una historia para la construcción dramática, éste se vuelve el eje de la estructura. Con este marco se requería una absoluta precisión en la ejecución.

Finalmente obtuve un guión que contemplaba efectos sonoros, frases, efectos visuales, música y acciones, organizados en 15 minutos. El resultado era

muy alejado a un texto dramático tradicional. Era más bien un guión escénico o una dramaturgia no para ser leída sino de uso. Era una herramienta para recordar la realidad efímera de nuestras acciones y no tenía ninguna otra función ni propósito. El resultado final estaba lejos de querer emitir un sólo mensaje o hacer un relato, aunque aparecieran, de manera fragmentada, pequeños relatos tanto en la interpretación de los actores, como en mí como espectadora. (Apéndice I)

Esto fue lo que presentamos como audición para conseguir temporada en La Gruta del Centro Cultural Helénico. Fuimos aceptados, pero era evidente que faltaba una estructura más sólida para la temporada.

2.2.1. Notación

Es necesario detener un momento la narración y descripción de lo sucedido en el taller, con el fin de recuperar los elementos que hasta este momento habían aparecido, incluyendo las preguntas que en la práctica surgieron, sobre todo que ahora, gracias a la distancia, puedo recuperar algunos de los hallazgos y errores que, me parece, pasaron desapercibidos en un primer momento.

En el camino distingo dos tipos de improvisaciones. Al principio eran sobre todo verbales, en las que se contaban anécdotas con carácter testimonial. Al ir trabajando con las improvisaciones, éstas cambiaban su forma y, luego estuvieron constituidas por acciones con algún tipo de orden. En algunos casos se introducían elementos ajenos, como documentos, canciones, imágenes. De estas exposiciones se distingue el carácter plástico, como si nuestra subjetividad se expresara más fácilmente de una manera visual.

De esta notación también podemos destacar la aparición de narraciones, a pesar de que no se buscaba partir de ahí. Lo contradictorio de la situación revela lo resbaloso del terreno en el que experimentaba. Descubríamos nociones que teníamos interiorizadas y permitíamos su aparición. Algunos aspectos se

replanteaban constantemente en la estrategia. De esta situación se desprende que en el intento de no usar el esquema representacional, regido por el concepto de acción dramática que funciona a través de un conflicto, se descubren gradaciones intermedias antes de llegar a borrar totalmente este dispositivo. En este caso, si bien no nos despojamos de la noción de historia, se modificó por la de historias. Lo que cambiaba era que la dramaturgia no estaría regida por la anécdota de una, sin que esto implicara su eliminación total. En su lugar el ritmo actuaba como base para la estructura.

Por otro lado, antes de mezclar el material trabajábamos para recuperar de él sólo ciertos aspectos y como consecuencia se rompía lo anecdótico; pero en la esencia había historias.

En esta misma situación, salta a la vista la ambigüedad con la que se iba desarrollando el experimento, y es que la duda y la interrogación iban transformando lo que en un principio parecía verdad. Pero lo importante era la búsqueda de una forma que nos satisficiera. En ese sentido, la ambigüedad era una herramienta que deja espacios abiertos por donde pueden aparecer soluciones insospechadas. Finalmente se pone de manifiesto que en el proceso hay un movimiento en varias direcciones: desplaza, quiebra o retoma las nociones que han caracterizado al teatro. En la práctica hay un constante conflicto entre ellas y nuestros propósitos.

Otro aspecto que se evidenció fue que cada uno tenía un estilo distinto a la hora de buscarle forma a las inquietudes personales, sin importar de qué escuela proviniéramos¹⁶. Esta característica se debía, sin duda, al acento subjetivo con el que emprendimos el trabajo. Naturalmente esto lleva consigo algunas ventajas, pero también algunos problemas. Por un lado apareció una gran diversidad de elementos con los que las posibilidades se multiplicaban; pero también sucedía, quizá por el terreno personal en el que nos desenvolvíamos, que cuando el

¹⁶ Aunque tres personas del equipo habíamos hecho nuestros estudios en el mismo lugar, la Facultad de Filosofía, aún entre nosotras había diferencias drásticas.

performer hacia una elección de los elementos, muchas veces tomaba aquellos que eran significativos para él, pero, aparentemente, resultaban insignificantes para los demás. ¿Cómo resolver este problema?

Por otra parte había algo en las exposiciones, que si bien eran totalmente distintas en su forma, se unificaban en el carácter ritual que se creaba cuando exhibíamos nuestros ejercicios. Me refiero a la actitud que asumía el actor y los que observábamos y también a que los ejercicios, al final, tenían pocos parlamentos lógicos y mayor presencia de símbolos visuales y sonoros, que sin tener una estructura lógica eran coherentes. Tuve la impresión de que los sucesos transmitían una realidad anterior a la de la palabra. Este elemento (pensar en los ritos) apareció sin proponérselo. En lo personal soy escéptica en relación con lo sagrado: soy agnóstica. Pero al mismo tiempo, reconozco una fascinación por las formas de lo sagrado. Desde esta perspectiva mía me preguntaba: ¿qué hacer con este elemento?

La actitud que asumimos en el taller, de **buscar algo**, me aclaró y fortaleció el pensamiento de que nuestra actividad primordial era más bien descubrir, no inventar. Incluso puedo decir que todos los elementos con los que contábamos fueron objetos descubiertos por azar, como los integrantes del equipo y su experiencia, el film *La Jetée*, la música, los sonidos, los proyectores, la figura de Mercator, etcétera. Mi labor fue aprehender esos objetos, tomando en cuenta sus características, como elementos previos a la construcción del espectáculo. Encuentro en la idea de “preexistencia escénica” de Tadeusz Kantor, una explicación para este mecanismo.

Kantor alude a la necesidad de crear el espectáculo *concretamente* sobre la escena, en vez de utilizar recursos de la escena para materializar una obra anterior. La escena debe desarrollar autónomamente una idea artística. Y para ello el creador debe tener en cuenta lo que Kantor denomina ‘preexistencia escénica’, es decir, el espacio, los objetos, los actores tienen una existencia previa a la representación, que la ilusión creada durante la representación no puede anular. Un actor no puede ser forzado a la representación de un

personaje ilusorio, debe, por el contrario, aparecer en escena 'cargado de todo el fascinante bagaje de sus predisposiciones y sus destinos'. Lo mismo cabe decir de los objetos.¹⁷

Los objetos encontrados, sin traicionar su naturaleza, fueron puestos en relación concretamente, es decir sobre el espacio. Surgió entonces un primer acercamiento de una puesta en escena, cuya dramaturgia resultó de la mezcla de las partes sin que ninguno de los elementos encontrados actuara como unidad o articulador. Al no tener la restricción de construir una historia, quedó el paso libre para la utilización de otros recursos como la simultaneidad de acciones y las repeticiones. Ésta es una evidencia en la que pude notar que las posibilidades propias de la escena tomaban su lugar ocasionando que se abriera un proceso distinto de significación. "Entonces el significado (...) de un fragmento del drama no está determinado únicamente por lo que precede y lo que vendrá a continuación, sino también por la multiplicidad de facetas, por una presencia propia que podríamos llamar *tridimensional* y que le hace vivir el presente con vida propia."¹⁸ Al construir la escena con los elementos que surgían concretamente de ella, la especificidad del teatro se comenzaba a pronunciar.

La ordenación del material, no tenía una forma cerrada. De alguna manera se había conservado la idea del viaje. Y eso resultaba, "un viaje" de nuestra experiencia, que aún no tenía puerto de llegada.

Como parte del proceso he mencionado la creación de un guión diferente a lo que es la "dramaturgia tradicional", y para describir su naturaleza lo nombré "dramaturgia de uso." Lo que me gusta de llamarla así es que constituye el lugar que le asigna nuestro proceso, ubicándola en lo eminentemente práctico. Dentro de sus funciones no contemplaba la de producir el sentido de la obra. Desde luego es un hallazgo que la evolución del concepto dramaturgia ha contemplado y

¹⁷ José A. Sánchez, *Dramaturgias de la imagen*, 2ª ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 149. (Col. Monografías)

¹⁸ Eugenio Barba, "Dramaturgia escénica" en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999, p. 297.

ha sido experimentado desde los años ochentas, a partir, como explica Joseph Danan, de que se cuestiona la univocidad del sentido.¹⁹ Por caminos parecidos hemos llegado a lo que “dramaturgos como Jean-Marie Piemme llaman ‘dramaturgia del escenario’ o sea una práctica de la dramaturgia que no va únicamente del texto a la puesta en escena sino invierte casi la relación al observar lo que se produce sobre el escenario (o *lo que produce el escenario*) y que revela a la puesta en escena, devolviendo así al *intérprete* que es el actor su plena función hermenéutica...”²⁰ Asumir la dramaturgia en este sentido implica una actitud y una responsabilidad. Ya no se puede perder de vista que el teatro ha de propiciar el pensamiento de manera individual.

También hay que anotar que, a pesar de que nos involucramos con la idea de dejar atrás la especialidad que teníamos: actor, fotógrafo, director... en la práctica asumíamos la función. De esta circunstancia puedo rescatar el valor del oficio dentro del teatro, pues, al fin y al cabo, el desarrollo de la técnica tiene implicaciones para la construcción de una “cultura escénica”. Lo importante a considerar es que, si bien no desaparecía la especialidad, sí cambiaba la relación de cada quien con los demás participantes y con el espectáculo mismo. Creo que esto constituyó uno de los hallazgos de mayor relevancia hasta el momento.

Hubo otras cualidades que son interesantes para la investigación, como que todos los elementos aparecieron de manera concreta a partir de nuestras improvisaciones; la convicción de que para construir el espectáculo estos deberían participar igualmente estableció, entre otras cosas, un modo de cooperación donde se pasaba de un esquema de jerarquías a un esquema horizontal.

¹⁹ Para explicar este fenómeno, el autor se basa en el texto *El sentido del mundo* de Jean-Luc Nancy. En *¿Fin de la dramaturgia?* Traducido del francés por Jean-Frédéric Chevallier, Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo. (cortesía del traductor)

²⁰ *Ídem.*

Y por último señalaré que en el camino descubrimos que el terreno de la subjetividad es algo dinámico, no estable, que se modifica y reconstruye de manera permanente. No había nada estable.

2.3. Cambio de estrategia

2.3.1. Consideraciones

Para que un punto de vista sea útil, uno debe comprometerse totalmente con él, defenderlo hasta la muerte. Y, al mismo tiempo, existe una voz interna que susurra: 'no te lo tomes tan en serio. Sostenlo fuerte y déjalo ir suavemente'.

Peter Brook

Después de la audición, ya con una temporada en puerta, hubo que replantearse algunos aspectos del trabajo. El resultado aunque gozoso, todavía no nos complacía. ¿Por dónde seguir? Apareció, inexorable, la idea del teatro tradicional: Pedro expresó lo bien que se sentía, pero con la incomodidad de que el resultado era ilegible para los demás y tal vez hermético. Esta idea era peligrosa, pues era un camino contrario al que nos propusimos. Las palabras de Artaud nos hablaban de este problema al decir “Propongo renunciar a ese empirismo de imágenes que el inconsciente proporciona casualmente, y que distribuimos también casualmente, llamándolas imágenes poéticas, y herméticas por lo tanto, como si la especie de trance que provoca la poesía no resonara en la sensibilidad entera, en todos los nervios, y como si la poesía fuese una fuerza vaga de movimientos invariables.”²¹ Pero también me preguntaba si esta poesía tendría qué ser legible en su totalidad o en un solo sentido, me cuestioné si el lenguaje que habíamos formado con este sistema de símbolos que partían de las acciones de los integrantes, tenía que convertirse en un medio o forma de comunicación. “El verdadero problema

²¹ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 90.

consiste entonces en establecer si el lenguaje es efectivamente un medio y un medio para comunicar. La hipótesis subyacente al trabajo del artista, del filósofo o del sabio es que no lo es: su hipótesis común es que el lenguaje es autónomo y que el servicio que ellos le prestan consiste en decodificarle sus secretos.”²²

En realidad, y ahora a la distancia, veo que lo que Pedro buscaba era un sentido que pudiera comunicarse con el ejercicio y, en cambio, lo que se nos presentaba era la oportunidad de asumir que no teníamos un sentido, en todo caso era el intento de provocar y descubrir sentidos, y que al jugar y conectar los elementos encontrados sólo como significantes, se perdía la posibilidad de decir algo, no había un mensaje que entender. Lo cual lo transformaba en algo significativo únicamente para la experiencia. Pero tampoco se buscaba una experiencia que subrayara lo sensorial, no; en el ejercicio había una gran cantidad de memoria con contenidos sentimentales, conceptos, ideología y cultura. El propósito de acercarse a los sueños, tenía como objetivo encontrar ayuda en la lógica de estos para crear atmósferas no gratuitas, pero tampoco dirigidas en un sólo sentido. La intención era crear puntos para posibilitar la complicidad y el pensamiento. Lo que cambia es que no había un mensaje *a priori*, lo interesante era lo que surgiera a partir del evento, tanto para el espectador como para nosotros, *a posteriori*. En nuestro ejercicio el público completaba la estructura. Todo esto lo pensaba, pero aún no se veía reflejado en el resultado. Faltaba reforzar prácticamente estas ideas ¿cómo?

Junto con la inquietud de Pedro llegó un cuestionamiento propio que ponía en crisis el planteamiento con el que surgió el taller: ¿qué lugar tenía la trama anecdótica en nuestra práctica? ¿Por qué para Pedro era necesario pensar en la idea de una historia? También me di cuenta de que los espectadores que habíamos tenido se esforzaban por leer una historia en lo que veían, entonces ¿la historia era la única posibilidad de establecer contacto con el espectador? Y con esta pregunta vino otra ¿qué lugar tiene la ficción en nuestra actividad? De

²² Jean-Francois Lyotard, “Reglas y paradojas”, *Revista de la Universidad Nacional de México*, Vol. XLII: 437, Junio 1987, p. 4.

primera intención mi respuesta era radical: no nos interesa contar una historia y la ficción no tiene lugar. Pero, la realidad de los ensayos, la costumbre, mi formación latente, mi práctica cotidiana en el teatro y las enseñanzas de los viejos maestros (algunas de estas circunstancias no tan evidentes) hacían que me preguntara: entonces, ¿cómo enfrentar al público, a la institución (el teatro en el que nos presentaríamos), si la demanda general es la de escuchar o mirar una historia? De aquí surgía otra pregunta: ¿la institución representa al público? También me preguntaba acerca de los cambios en el espectador actual ¿si esperan una historia en el teatro, qué esperan de ella?

Por otro lado me daba cuenta que cuando nos presentábamos frente a otras miradas, los actores recurrían a caminos más conocidos. Así, Pedro se empeñaba en representar un personaje y no en presentar lo que veníamos trabajando. El grupo heterogéneo que habíamos formado nos permitía recurrir a diversas técnicas, pero también entraban en contradicción con el método que nos propusimos seguir. ¿Qué posición tomar? ¿Debíamos contemplar un entrenamiento?

Nuestro objetivo de descubrir hilos conductores que nos lleven a la memoria personal, se había planteado desde una perspectiva donde la ficción no fuera el eje, pero la ausencia total de una narración, en nuestra práctica, no representó una condición inquebrantable. Debo decir, otra vez, que el proceso estuvo lleno de ambigüedades de este tipo. He aceptado la ambigüedad como herramienta, sin embargo es un arma de doble filo, a veces permite la duda para encontrar algo diferente, y otras para detener la búsqueda. Son las contradicciones del proceso creativo ¿qué hacer?

Veía dos opciones y tenía que elegir. Por un lado la ausencia total de una macro historia permitía jugar con los elementos en todas las direcciones, dejando libre al pensamiento, sin concesiones. El espectador tomaría la decisión de hacer el esfuerzo por acercarse o permanecer distante. La segunda opción contemplaba

la voluntad de acercarnos nosotros al espectador, utilizando códigos establecidos, como la historia.

Sin rehuirle al problema de reflexionar acerca de tener una narración o no dentro del espectáculo busqué una estrategia alterna. Pensé en una trama, que surgiera a partir de los materiales que habían aparecido en nuestros ejercicios. Además la lógica de una posible historia no tendría importancia al acentuar los detalles que habíamos encontrado en el camino. Richard Foreman explica de su trabajo “Me gustaría pensar en mis obras como una hora y media en la que ves al mundo a través de un par especial de gafas. Estas gafas puede que no bloqueen completamente la coherencia narrativa, pero magnifican tantos otros aspectos de la experiencia que simplemente uno pierde el interés por esforzarse en seguir la coherencia narrativa y, a cambio, se permite el ser absorbido por la representación, momento a momento de la libertad física”²³ Cito este comentario porque encuentro en esta descripción una intención parecida a la alternativa que yo tomaba para cambiar mi estrategia y contemplar, ahora, una macro historia. Esta vez imaginaba así el resultado, donde la posible anécdota nos unificara sin tener mayor relevancia que no fuera la de formatear de algún modo el experimento, permitiendo siempre la aparición de las micro historias; el objetivo principal era poner en la mirada del otro algo de nuestro pensamiento, algo de nuestra historia personal, nuestra presencia, y desde ahí conectarnos con otra persona (público) ¿Cómo lograrlo?, ¿de qué dependía?

El tiempo corría, así que simplemente, con esta nueva consigna retomé el trabajo.

²³ Citado por José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 170.

2.3.2. Estructurando el material

La presentación que había resultado enfatizaba el proceso y no tenía una visión de conjunto. Con la nueva exigencia de construir una narración, la necesidad de crear una unidad se impuso. Para ello había que buscar una idea que articulara la unión de los materiales. La forma más adecuada para este propósito era la de un *collage*, es decir, había que tomar fragmentos de los diversos materiales que habíamos encontrado y “pegarlos”, pero en esta ocasión tratando de crear una obra cerrada y conducida por un argumento. Me parece que sin querer entrábamos al terreno de la ficción, con lo que desde ese momento se presentaba una ambigüedad acerca de lo real y lo ficticio y de lo anunciado en el planteamiento.

Así pues, pensé en una pequeña situación que me permitiera acercar los distintos objetos encontrados. No fue tan difícil construirla a partir del material trabajado. La situación fue: tres individuos están atrapados en un recuerdo, la secundaria. El espacio estaría lleno de sillas escolares, incluso para el público. Íbamos a estar en una escuela. Apareció la idea de un personaje: un profesor de Geografía, sobretodo para facilitar el trabajo de Pedro. El objetivo, tal vez ingenuo, era que el personaje lo llevara a acercarse a la persona. Esta lógica obligó a que las otras dos participantes se convirtieran también en personajes.

Para ordenar el material con estas nuevas condiciones aparecieron términos que no habían sido necesarios para el guión, como la idea de escenas. En el primer acercamiento, el guión contemplaba al ritmo y a la yuxtaposición como el principio organizador de las acciones, ahora se transformaban en escenas: 1.- La secundaria, 2.- El examen, etc... (Apéndice II)

También aparecieron diálogos y monólogos. Los efectos visuales, fotos, y demás materiales, pasaron a ser parte de las acotaciones, por no encontrar una mejor manera de incluirlas. Y, si bien, no había sido necesario hablar de un conflicto, ahora nos preguntábamos si este esquema exigía uno. En resumidas

cuentas, todas las nociones que integran la idea clásica de dramaturgia estaban apareciendo, aunque no fueran definitorias. Organicé el material en una dramaturgia donde participaban, esta vez, conceptos como escena, diálogo y personajes; pero atrás de ello permanecía nuestro proceso generando un movimiento interno.

El espacio también era un objeto encontrado que requería hallar la manera de habitarlo. Éste modificaba definitivamente el resultado de nuestros ensayos. Las acciones no eran las mismas y la relación con el público tampoco. Busqué cómo colocar los elementos. De pronto estaba organizando el espacio de acuerdo a una intención personal donde funcionaran los materiales de todos los participantes y, como en los demás casos hice varios garabatos de posibilidades que se enfocaban más a la creación de ambientaciones que de escenografía. Más tarde fueron transformados por Javier, ya en su rol de escenógrafo, así como por las condiciones de la producción y las del espacio.

La Gruta no fue el único lugar al que acudimos, paralelamente inscribimos nuestro proyecto a la convocatoria que cada año lanza el Foro de las Artes y fuimos aceptados. La temporada en la Gruta nos animó para madurar en este nuevo espacio lo que no había sido resuelto. No sobra decir que todo lo descubierto para la Gruta, no resultaba adecuado para el Foro de las Artes. La arquitectura de este último influía decididamente para la creación de otros ambientes. Pero, parte de esta investigación se centra en averiguar cómo influye el medio en nuestras decisiones. Habrá que señalar, entonces, que las condiciones de los teatros constituyen un factor que incide en el resultado. En este caso (Foro de las Artes), a pesar de que yo imaginaba otra disposición del evento, con el objetivo de buscar una relación distinta con el público, la decisión de los técnicos, la forma en que las instituciones piensan que es el teatro, etc., hicieron que no fuera del todo posible. En esta circunstancia se evidenció que hay una concepción impuesta que define la relación entre el actor, el espacio y el espectador. No, no pude cambiar el formato que era muy parecido a un teatro frontal. Aunque la arquitectura de este foro no es ésa, ya habían puesto una tarima

y las luces estaban dirigidas hacia ésta. Ninguno de los que formaban la planta del teatro quería cambiarlo. Otra vez la pregunta: ¿qué hacer? Y otra vez una posibilidad que el oficio me había enseñado. Aun así hubo cambios drásticos.

2.4. Resultado: *El Sueño de Mercator*

El resultado de todo el proceso se cristalizó en un montaje y en él, las contradicciones, aciertos y errores del taller. No obstante, es difícil e inútil, calificar la puesta en escena a partir de los “valores artísticos” que de ella se pudieran desprender, pues creo que no somos nosotros los indicados para hacerlo; más bien este análisis se enfoca al proceso, al cómo abordamos el problema y a estimar las posibilidades y limitaciones que surgieron. Es en este terreno donde surge el posible conocimiento que nos puede acercar a realizar el teatro que imaginamos. En este sentido, para hablar de los resultados habrá que recordar cómo empezamos:

Nuestro objetivo al comenzar el taller era buscar sugerencias para el actor, el espacio y la relación con el público, que nos acercaran a una idea del teatro en el que fuera posible el contacto sin la emisión de mensajes concretos precifrados. La búsqueda que emprendimos era fundamentalmente formal; pero si partimos de la base que la manipulación y la conjunción de elementos que constituyen el lenguaje escénico no tiene la función de comunicar una información o mensaje sino la de propiciar una experiencia, entonces la forma es el contenido. No tiene una relación de exterioridad, es el resultado de un trabajo, más aún, es un trabajo que invita a vivir el proceso. Como respuesta a esta realidad surgió y adoptamos la forma de *collage* y obtuvimos concretamente:

El montaje: *El Sueño de Mercator*. Gracias al video pude guardar lo que fue la puesta en escena, que por definición es efímera. Este documento habla con cierta fidelidad de los resultados, pero hay un rango de imprecisión pues la interpretación de cada espectador es difícil de conciliar para este análisis; por

ejemplo, el gusto de algunos se inclinaba por apreciar el trabajo de uno de los actores, mientras otros tenían una opinión totalmente contraria. Nosotros seguimos con las temporadas aceptando esta característica y las contradicciones del trabajo, que por otro lado es común que ocurran en cualquier obra teatral.

Y su guión, cuya dramaturgia incluyó tanto las acciones de los actores y los fragmentos de los pequeños relatos, como juegos ópticos y sonoros que se habían experimentado. Naturalmente no teníamos como fin la calidad literaria. También puedo observar que en este ejercicio quedaba latente la noción de historia o fábula. Por otro lado este guión apareció de la necesidad de traducir nuestra experiencia del taller sin, en un principio, tener una intención representacional, sino que sólo organizaba el material para hablar del “viaje” que implicaba este proceso. Así pues, reitero: en principio, de una manera natural dejábamos atrás la idea de representación por la de presentación; pero, al final no desapareció totalmente, nos alcanzó. Recuperamos modos de representación, las acciones se conservaron y también los relatos pero se alinearon a una situación ficticia. Esto tuvo como resultado el protagonismo del texto hablado y la aparición de nociones como escenas y personajes. Había una problematización interna entre lo real y lo ficticio. En el texto final la ficción unifica, aunque en las funciones se conservaban las acciones reales. No resolvimos esta contradicción ni en la dramaturgia, ni en las presentaciones.

En relación con el público, tercer elemento de mi esquema mínimo, no sé qué decir porque no tengo elementos concretos y objetivos para valorar su reacción. Puedo decir que la obra fue mucho mejor recibida por el grupo joven, que acudió a La Gruta. En comparación con el Foro de las Artes en donde el público era de mayor edad y tuvo una respuesta tibia. Sin poder concluir de manera determinante, me imagino que la juventud de los primeros les permitió, con mayor apertura, realizar significaciones más abiertas e imaginativas. Aunque tendríamos que considerar también el papel que jugaron los espacios distintos: uno pequeño, íntimo y de techo bajo (que curiosamente dio lugar a mayor apertura) y el otro grande y de techo alto.

Pero lo más importante para el taller era el **trabajo de reflexión empírica acerca de los elementos que intervienen en la escena**. La puesta en crisis de ciertos dispositivos que han constituido la escena, era nuestro punto de partida; en este caso particular nos propusimos no tener como posición central un texto ni la finalidad de representar, por lo que los recursos que en nuestra práctica habitual utilizamos eran inadecuados y parte del esfuerzo fue buscar métodos y formas alternativas que convinieran para disponer la escena sin aquellos elementos que la han definido. Los resultados en este aspecto no son tan obvios, puesto que aún no puedo hablar de un método claro, ya que en aquel momento las decisiones se tomaron intuitivamente, por un lado y, por otro, respondiendo a las circunstancias. Como defensa a esta forma de trabajo (si hubiera que defenderla) diré que la inexistencia de un método preciso, hace contemplar las contradicciones de nuestra práctica y muestra los puntos endebles de nuestros propósitos; pero también aclara la necesidad de mantenerse en proceso, lo que enriquece el camino y da frutos. Entonces: **Proceso** es la palabra que define el método de trabajo, incluso el resultado, que en este caso fue un guión que surgió del trabajo directo sobre la escena y de la participación de todos los integrantes del equipo. Esto es un logro, sin duda, pero no significó la respuesta de nuestras incógnitas. También, tenemos que, al tratar de cancelar la ficción para convertir a la escena en un espacio de verdad, encontramos como sugerencia para el actor y demás participantes no enfrentarnos a un personaje ni a una historia, sino a nosotros mismos, evocando nuestra memoria, en la creencia de que explotar creativamente nuestro mundo privado proporcionaría puntos de encuentro con el otro. Para abrirnos paso en este terreno hicimos un laboratorio, al que llamamos taller con el fin de acentuar el carácter cooperativo del espacio, en él utilizamos como herramienta los sueños o recuerdos para, con su ayuda, poder montarnos en el espacio escénico. Noté que en realidad no negábamos la participación de la historia, sino que la situábamos en otro lado, pues el trabajo no era contar algo, sino hacer algo. Las nociones heredadas simplemente se desplazaban de una posición central a una periférica. Estuvimos en la escena descubriendo y jugando con los lenguajes y ahí, silenciosamente, la ficción se colaba. ¿Por qué? No basta decir que era debido a la existencia de testimonios (los recuerdos) que en principio

se hacían en forma de relatos, ya que el trabajo con ellos no era para representarlos o ilustrarlos, eran un elemento, como los otros; pero es claro que por allí quedaban fisuras.

Si bien empezamos bajo la desconfianza de nuestros métodos de trabajo, más tarde utilizamos elementos de nuestra práctica, que formaron al final un híbrido de nuestra experimentación y nuestra tradición, a veces incluso de una manera conflictiva. Esta condición no me desanimó en absoluto, más bien me hizo reflexionar y al mismo tiempo surgieron y quedaron preguntas como inquietudes para un nuevo taller o montaje.

También hay que decir que el guión surgió por una condición operativa, nuestro objetivo siempre fue la escena, y logramos llevar a cabo el experimento en dos temporadas: En La Gruta, primero y en el Foro de las Artes más tarde. La puesta en escena frente al público fue uno de los momentos importantes y en él se evidenció que aún llegar a este fin era sólo una parte del proceso. El trabajo no había acabado. Cada espacio sugería una relación distinta que me hacía pensar diferentes posibilidades; pero de lo que imaginaba a lo que terminaba sucediendo había una distancia. Sin decir que una era mejor que la otra, lo importante a señalar es que, al haber cambios, parecía (yo) no sostener una posición radical. En realidad nos adecuábamos a las circunstancias. Puedo decir, entonces, que nuestro trabajo era dúctil, como característica positiva, pero al mismo tiempo encerraba una reflexión pendiente acerca de la presencia de un legado teatral que me dominaba, de manera no muy consciente, en las decisiones. Entonces, ¿qué deberíamos tener y buscar como condiciones para las presentaciones?

Finalmente pudimos constatar que hay diferentes caminos para construir la escena, incluso desde la desestabilización que introduce la técnica del *performance*, que abre nuevas posibilidades. Aunque esto no supuso una posición radical, pues participaron conceptos de nuestra práctica tradicional.

Éste es el recuento de los resultados, sin embargo habrá que analizar y descubrir dentro de ellos sus límites y alcances. Para ello es necesario contemplar también las inquietudes que quedaron pendientes.

2.4.1. Pendientes

Durante el proceso surgieron algunas inquietudes que, por la lógica propia del trabajo, no se podían resolver y tal vez eran más un conjunto de conceptos que imaginábamos que una cosa real. Éstas de alguna manera ya están expuestas, pero para tener mayor claridad es conveniente precisarlas:

- Trabajar con un dramaturgo.

La experiencia de que del taller resultara una obra dramática, aunque éste no fuera nuestro interés, nos invitaba a pensar en la participación de un dramaturgo durante el proceso.

- La herencia teatral.

Contrario al propósito que el taller tenía al comenzar -de no construir la escena bajo los límites de la representación, sino buscar un método que fuera capaz de llevarnos a la presentación- el rumbo que seguimos nos llevó a retomar algunas nociones tradicionales, y, en efecto, la ruptura que en un principio me propuse, no implicó la eliminación de algunos elementos. Esta realidad me hizo patente la necesidad de reflexionar acerca de una herencia no muy clara, pero presente en nuestras decisiones²⁴ ¿Cómo asumir esta reflexión desde la puesta en escena?

- Búsqueda de espectadores.

Uno de los mayores problemas para que la experimentación no se desarrollara cabalmente es el hecho de enfrentar al espectador desde el punto de vista de la

²⁴ La herencia a la que me refiero, es una forma de hacer teatro fijada en el siglo XIX, enfocada en un ilusionismo escénico y en una concepción psicológica del drama, características que son perpetuadas por las instituciones pedagógicas y por los teatros oficiales .

institución que define la naturaleza de las obras y la del público *a priori* -en nuestro contexto bajo las reglas del realismo.- En respuesta a esta situación apareció la idea de buscar e incluso de construir espectadores que se aficionen a otro tipo de propuesta, que tome como base el intercambio entre espectador y actor. Naturalmente el resultado de esta relación no puede ser determinada de antemano y la idea de un público homogéneo es imposible. ¿Cómo iniciar este cambio? ¿El campo de batalla se situaba en los teatros? o ¿había que salir de los teatros e ir al encuentro de los espectadores no contemplados por la institución? ¿En cada uno de los casos, cuál era la estrategia a seguir?

- La narración. (Dimensión representacional)

En el camino, la posibilidad de acercarnos al otro a través de narraciones, fue una de las alternativas que más se imponían; sin embargo, sostengo, apelando a mi experiencia como espectadora, que contar una historia, por muy conmovedor que parezca el tema, es algo de lo cual el teatro puede prescindir. Pero enfocándonos de nuevo a lo que pasó en nuestro taller, la idea de que una anécdota unificara el evento terminó por imponerse y provocó que la noción de ficción se instaurara. Ahora pienso que no es necesario dejar atrás este aspecto sino afrontarlo de otra manera. Quizá si la participación de la ficción no ocupara el lugar central, la experimentación tomaría otro camino, conduciéndonos esta vez a la búsqueda de un territorio fronterizo donde se pudieran rastrear impulsos de ficción. Una estrategia posible sería que el espacio ocupado por la ficción podría encontrarse en la disposición de cada participante dentro una mitología propia, creando así la convivencia de diferentes y heterogéneos mundos y, siempre considerando, que el espectador no ha de estar regido por la primera intención de significación, sino por las conexiones que de manera libre pudiera realizar. Seguiríamos pensando en un evento fuera o fronterizo con la representación. Pero esto era una suposición que ya no tenía cabida en este taller.

- Entrenamiento

Me surgió la idea de que si, tanto en el desarrollo del taller como en las soluciones finales, aparecían las formas heredadas, era porque no habíamos preparado el terreno correctamente para que se pudieran sostener las soluciones que nacían. ¿Cómo preparar el terreno? Sin duda es el cuerpo donde, en principio, recae naturalmente la forma. Preguntarnos acerca del cuerpo y buscar en él, antes que en otro sitio, la desorganización del esquema hegemónico para permitir un afuera, era una empresa que se anunciaba como obligatoria. Teníamos que buscar un entrenamiento que nos preparara para tomar este riesgo.

3. Inserción en un contexto histórico

Este capítulo está colocado en tercer lugar por dos razones. Primero, porque me pareció importante presentar antes el proceso de nuestra experiencia. Sin pretender que el nuestro fuera un caso único o careciera de antecedentes, quise narrarlo sin otra información porque es necesario señalar que, al comenzar nuestro trabajo, no teníamos presentes las prácticas que otros habían realizado anteriormente y que constituyen un antecedente para la nuestra. Sin embargo en el recuento de los resultados y pendientes de nuestro experimento salta a la vista la presencia de un legado teatral no muy claro que provoca la necesidad de una revisión histórica. Así pues, la segunda razón es la consideración de que, al presentar primero nuestra práctica, ésta podría entrar en diálogo con la Historia y propiciar una enriquecedora reflexión acerca de las diferencias y similitudes encontradas.

En el relato de la construcción del montaje se pueden advertir dos momentos distintos: el primero abarca desde el planteamiento, donde se expresan nuestros propósitos, hasta el primer acercamiento de puesta en escena. (El ejercicio que sirvió como audición.) El segundo empieza con el cambio de estrategia, donde algunas nociones, presentes desde el comienzo debido a nuestra formación y experiencia profesional, adquieren protagonismo y provocan una modificación en el rumbo de la experimentación. Esta etapa llega hasta las temporadas. Anticipadamente puedo ver en estas dos partes referentes distintos y hasta divergentes, baste recordar las contradicciones del proceso y las descritas en el resultado. En un esfuerzo por clarificar este fenómeno causado por el conflicto entre los propósitos y una herencia no muy consciente, me propongo hacer una pequeña recapitulación de aquellos elementos históricos que se vinculan con nuestro proceso, ya sea respondiendo algunas interrogantes o problematizando ciertos aspectos de nuestro ejercicio y, asimismo pondré en la mira algunos elementos de nuestro actual contexto teatral -nuestra formación y práctica profesional- que intervinieron de manera significativa en el resultado final.

Nuestra práctica se puede enmarcar dentro del llamado *Teatro experimental*, cuyo objetivo es la búsqueda de formas o la adecuación de las existentes. El ejercicio de éste tuvo camino en las décadas de los sesenta y setenta; pero hay antecedentes, cuarenta años antes, en la vanguardia histórica que protagonizaron los “ismos” (dadaísmo, futurismo, simbolismo, surrealismo, etc.) Es pertinente recordar el espíritu con que nacieron estos movimientos, que más tarde será recuperado y asimilado en los años sesenta, y que se extiende, incluso, hasta nuestros días en algunos ejercicios teatrales, incluyendo el nuestro.

Al ser una de las características de los “ismos” la diversidad, no se puede hablar de ellos como una escuela o estilo determinados; no obstante, todos tienen en común el propósito de romper con las formas del pasado y perseguir la innovación. La palabra *vanguardia* con la que se les denomina, define el carácter que tenían al surgir; si bien el concepto tiene una reminiscencia bélica, acorde con la época en que apareció (Primera Guerra Mundial), trasciende este origen para expresar la forma en la que se asumía la actividad artística. “Literaturas de vanguardia”¹ resume con innegable plasticismo la situación avanzada de ‘pioners’ arduos que adoptaron, a lo largo de las trincheras artísticas sus primeros cultivadores y apologistas. Traduce el estado de espíritu combativo y polémico con que afrontaban la aventura literaria.”² Los objetivos de ruptura y choque que caracterizaron a estas tendencias, pone acento a la subversión formal de lo artístico, donde el punto de llegada era menos importante que el propósito y la ruta. Como consecuencia de esta actitud se enfatiza el proceso. -Se abría una posibilidad que maduró con el arte conceptual.- Por ello resultan más representativos sus manifiestos, con los que se cristalizaba la oportunidad de ser combativos. La vanguardia fue esencialmente teórica, donde la meta, por otra parte, si bien era romper con los límites, siempre se mantenía dentro del marco del arte, de la estética. Este ánimo se ve reflejado en una frase de Tristan Tzara: “Veo, además, un medio muy sutil, hasta escribiendo, de destruir la afición a la

¹ Las tendencias de vanguardia o *avant-garde* se manifiestan principalmente en la literatura, (específicamente poesía y ensayo) y en las artes plásticas, antes que en el teatro.

² Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de las vanguardias*, 3 vol. España: Ediciones Guadarrama, 1971, Vol. I, p. 23.

literatura. Es combatirla con sus propios medios, valiéndose de sus fórmulas.”³ Tal vez sea más cercano a la realidad decir que, al buscar la destrucción de las formas, en todos los sentidos y niveles (artísticos, institucionales y acaso sociales) se enfrentaban antes a la destrucción de sí mismos, del arte desde adentro.

La actitud del movimiento implicaba la no permanencia, pues ésta lo llevaría a la inmovilidad; sin embargo, contrariamente a esta voluntad, la vanguardia histórica quedó como una tradición que fue restaurada en los sesenta.

En la actualidad se puede ver la huella de estos movimientos en algunos círculos de teatro que se alimentan de sus procedimientos. La vanguardia enfatizó la ruta, así en algunos montajes se acentuará el proceso más que el resultado; pero también es cierto que, en nuestro contexto teatral es más frecuente la recurrencia a formas tradicionalmente realistas y psicológicas -donde el resultado es más importante que el camino- y con ello se deja de lado una posibilidad creativa que abrió la vanguardia. Rodolfo Obregón, crítico y director de teatro, contempla la situación y ubica el momento en el que surge como la “debacle moral del Teatro Universitario” en los años ochenta, cuando se afirma “la visión conservadora post 68, despunte del neoliberalismo, endeudamiento de países del tercer mundo... mas de cerca, autismo estético y huída del público clasemediero.”⁴ Como consecuencia lo experimental no encuentra espacio en las instituciones administrativas ni en las pedagógicas. En el deseo de recuperar público, se asumen estrategias basadas en el *rating*, es decir, guiado por la ganancia económica. El resultado de este procedimiento, como puntualizaba el maestro Ludwik Margules fue “la aparición de un teatro *Light*, hecho a la medida de las comodidades del público.”⁵ Con esta realidad como marco, resulta de suma importancia tener presente los hallazgos de una época que, a pesar de la lejanía temporal, sigue aportando ideas en la actualidad. No puedo dejar de mencionar lo que estas tendencias, además de su sustancia de choque y tensión, dejaron

³ Citado por Manuel Salvat en *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona: Salvat editores, 1974, p. 19

⁴ Rubén Ortiz, “La voz del teatro”, *Paso de gato*, año 5, núm. 27, Octubre-Diciembre 2006, p.15

⁵ *Ídem*.

específicamente al teatro, pues me parece que, en su ánimo de ruptura, no sólo favorecieron la búsqueda de nuevas formas, sino que, además proporcionaron medios para entender de otro modo la escena. En este sentido resultan inquietantes las propuestas acerca de la práctica teatral que Marinetti hace en su manifiesto sobre “Teatro Futurista Sintético. Es decir, rapidísimo. Apresar en pocos minutos, en pocas palabras y en pocos gestos innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, hechos y símbolos.”⁶ La brevedad implica mirar con nuevos ojos el teatro, donde no sería necesaria la información de una psicología de personaje, incluso ni el personaje mismo; además las explicaciones carecerían de importancia. -Desde bases distintas llegamos a consecuencias similares respecto a la noción de personaje; en el caso del teatro futurista la ruptura fue impulsada por el concepto de velocidad, en mi caso por la necesidad de cuestionar la representación como elemento primordial de la teatralidad.- También introduce la idea de simultaneidad, como una manera de capturar y conectar fragmentos de la vida, sin importar que el resultado sea ilógico e irreal. Con estos principios en la mira, lo que resulta en la escena futurista es la suma de varios medios: proyecciones, declamaciones, manifiestos, obras plásticas, etc. en un mismo espacio. No es extraño que posteriormente, Enrico Prampolini en su “manifiesto de la atmósfera escénica futurista” proponga al espacio como verdadero protagonista del teatro.

Resulta notoria la proximidad entre el espíritu de ruptura de esa época y mi intención en el planteamiento, sin embargo, también advierto en este espíritu una radicalidad que yo no tuve. La ambigüedad, opción que tomé como actitud y elemento creativo, no me permitió ser implacable en el deseo de eliminar la ficción de la escena. Pero éste no es el único punto de encuentro: El término vanguardia contempla, dentro de su significación, el carácter experimental. Uno de los caminos que ha encontrado el teatro para arribar a nuevas formas es, sin duda, transgredir sus límites. Esta idea de romper las fronteras fue una dinámica contemplada en el diseño de la estrategia del taller que tuvimos. Desde luego esta

⁶ Citado por Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 126.

intención no es una propuesta novedosa para la actualidad, lo que se puede constatar en la Historia del “Nuevo Teatro”, como lo llama Marco de Marinis, quien en el esfuerzo de encontrar antecedentes, propone buscar, no en el teatro precedente, sino explorar tanto en las artes plásticas (*action painting*, Pollock), como en los experimentos musicales de John Cage, en la danza de Merce Cunningham y en escritores de la *beat generation*.

Referentes necesarios para un posible marco teórico del teatro experimental (y de nuestra experiencia) los podemos encontrar en el trabajo de Marcel Duchamp, John Cage y Antonin Artaud, personajes claves, debido a su poética innovadora de entender y hacer la actividad artística. Así tenemos que, partícipe de los movimientos dadaísta y surrealista, Duchamp, propone una ruptura del concepto del arte. Como ejemplo podemos recordar sus *ready-made*, una serie de objetos tomados tal como son, pero con alguna pequeña modificación y, en ocasiones, con un título, del que se sirve el autor para activar significados. Tales trabajos dejan, entre otras reflexiones, la idea de que la realidad sólo se puede representar con la realidad misma. Me llama la atención que en el ejercicio de negarse a recrear una obra a través del realismo, cuyos mecanismos construyen algo ilusorio, se sospeche, no sólo la ruta habitual, sino del oficio mismo del artista. Este mismo cuestionamiento surgió al querer dejar fuera la ficción en nuestro trabajo. Inevitablemente me preguntaba si al perder esa noción, el oficio aprendido en la escuela y en mi trabajo profesional cotidiano tenía algún lugar en mi propósito. Preguntas obligadas que surgían de esta situación: ¿cómo funciona en este contexto el teatro?, ¿qué sucede con él al dejar atrás aquello que lo ha caracterizado?

En el planteamiento del taller hubo enlaces directos con las ideas de estos personajes, pero lo que se nombró en ese momento no lo fue lo único que nos acercó, en la práctica hubo otros puntos de contacto, por ejemplo, en nuestra primera parte del taller, nos enfocamos en la búsqueda de acciones reales, con la convicción de dejar atrás la ilusión, y llegamos a un primer ejercicio, en el que no había la preocupación de construir un significado *a priori*, más bien se jugaba

libremente con los elementos. Como línea referencial de este resultado aparecen los trabajos de John Cage.

Cage trabaja con la anarquía como principio organizativo, con lo que introduce las ideas de azar y composición indeterminada. Estos modos de creación implicaron consecuencias lógicas, entre las que podemos destacar la idea de la interdisciplinariedad o la contaminación recíproca de las artes. Asimismo, el concepto de la no intencionalidad, con la que se pretendía recuperar el comportamiento de la Naturaleza que es accidental e imprevisible. Sus trabajos no están contruidos con los principios que rigen la representación, son momentos de realidad, en los que el espectador tenía la responsabilidad de elegir y significar la obra. Cage escribe “Con estas danzas y esta música no estamos diciendo nada. Somos lo bastante ingenuos como para pensar que si dijésemos algo, emplearíamos palabras. Más bien, estamos *haciendo* algo. El significado de todo aquello que hacemos está determinado por todo aquel que lo vea y lo escuche.”⁷ Aparece otra vez la idea de acercarse al presentar, más que al representar, objetivo que nos planteamos.

Pero éstas no fueron las únicas aportaciones de Cage, quien también modificó el concepto de la estructuración espacial al proponer una organización distinta a la acostumbrada de una sala teatral o de conciertos. Todos estos elementos los podemos apreciar en los relatos que hay sobre un evento organizado y presentado por John Cage en el Black Mountain College en 1952⁸. Este acontecimiento bien puede tomarse como paradigmático para la historia del teatro experimental, pues significó el despertar de la actitud de búsqueda y rompimiento de límites, espíritu que había caracterizado a los años veinte.

El tercer personaje, Antonin Artaud, esbozó su idea del teatro en *El Teatro y su Doble*, publicación donde acuña el término del “Teatro de la crueldad”, que

⁷ Citado por Marco de Marinis en *El nuevo teatro, 1947 – 1970*, Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1988, p. 32.

⁸ Citado por Marco de Marinis, *op. cit.*, p.23.

pretendía “un teatro donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnoticen la sensibilidad del espectador, arrastrado por el teatro como por un torbellino de fuerzas superiores.”⁹ No deja de ser significativo, en su teoría, el resultado que busca en el espectador, quien más que mirar tendría que vivir la puesta en escena. En este texto plasma su sueño de un drama que surja directamente en escena; busca lo que llama “una poesía en el espacio”, cuyo lenguaje esté destinado primordialmente a los sentidos. Este teatro no nace de las palabras, son los gestos los que posibilitan el contacto. Las imágenes surgidas de este modo, no son para entenderlas, sino para inducir al espectador a una especie de trance. No sólo vemos, sino que experimentamos, y esto segundo es más importante.

En mi trabajo he recurrido a las ideas de Artaud porque me parece que su objetivo tiene fuertes coincidencias con las inquietudes que tenía al arrancar el proyecto. Sin duda su obra me ha inspirado, a pesar de no poderme apropiarme de algunos de sus procedimientos, por ejemplo, para lograr sus propósitos, Artaud, recurre a la idea del ritual como una forma pertinente para el teatro. Este método lo propone para obtener la realización de un acontecimiento donde es importante comprometer lo físico e intelectual con el objetivo cambiar algo de la naturaleza de los participantes, y participantes son tanto el ejecutante como el espectador. Lo que se busca es recrear un rito de transformación, por lo que el público no podría salir indemne emocionalmente. No se supone una identificación con lo que sucede en el escenario sino una experiencia, que para ser auténtica tendrá que ser brutal, pues lo que desata es el inconsciente reprimido, muestra la verdad y desencadena posibilidades oscuras, es decir, será brutal como la vida misma, por que es vida.

Artaud propone una relación distinta entre el público y actor. “Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor.”¹⁰ El foco es el espectador con quien se busca el contacto, más allá del habla, a través de los sentidos. Una de las consecuencias de operar así sería la ruptura del esquema de comunicación: No hay emisor, receptor, ni mensaje. En

⁹ Antonin Artaud, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ *Ibíd.*, p.91.

ese sentido Jacques Derrida señala que el teatro de Artaud no puede ser ideológico, de cultura o de comunicación, “que pretende transmitir un contenido, entregar un mensaje (cualquiera que sea su naturaleza: política, religiosa, psicológica, metafísica, etc.) [no puede ser un teatro] que deje leer el sentido de un discurso a unos oyentes, que no se agote totalmente con el acto y el tiempo presente de la escena, que no se confunda con ésta, que pueda ser repetida sin ella.”¹¹ Más que transmitir con elocuencia algún mensaje, se trata de vivir un acto. La escena se convierte en un acontecimiento.

Aunque el libro fue publicado por primera vez en el año de 1938, es en los sesenta, momento histórico en el cual revive la experimentación, donde su teoría encuentra terreno fértil para llevarlo a la práctica; baste recordar a Julian Beck y Judith Malina (Living Theatre) y a Richard Schechner, que se declararon sus discípulos o a Peter Brook y Charles Marowitz que tomaron este escrito como base de experimentación para sus trabajos del año 1964.

El marco de experimentación de los sesenta propicia que el teatro se vuelva un laboratorio para, entre otras cosas, explorar formas de actuación, investigar acerca de la relación con el público, o buscar lo esencial de la actividad teatral. Y, por esto, provoca una extensión de los límites de la representación: la danza, la música, las artes visuales y la vida misma no tendrían porqué estar separadas. Con este ánimo nace el *happening*. Si bien este género tiene elementos que ya se habían visto antes, como la unión de una manera ilógica de varios elementos, la participación de varias artes, una estructura espacial distinta, la simultaneidad de las acciones, etc., su creador, el pintor Allan Kaprow, propone como elemento nuevo eliminar al público en estos eventos, haciéndolos partícipes de la acción. En los *happening* se pierde totalmente la intención de significar algo concreto. Este género hizo posible que más tarde apareciera el *performance* como un medio nuevo y, junto con las prácticas de teatro experimental de los grupos de los sesenta y setenta, abrió y extendió el concepto del teatro. En este punto es fácil

¹¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 336-337

hacer una conexión con el trabajo. Ya desde el planteamiento el *performance* aparece como referente para nuestro proceso, de lo que se puede constatar que es una forma adoptada en la actualidad como método creativo. Teóricos, como José A. Sánchez, han señalado elementos del *performance* que el teatro contemporáneo se ha apropiado, como por ejemplo: Indiferenciación autor-personaje, valoración de la presencia física del actor, abandono de una relación instrumental con los objetos y con el espacio por una con valor estético, valoración del detalle aislado, valoración de la ocurrencia artística, modos de estructuración y composición asociativa, el tiempo escénico se identifica con el tiempo de la representación, desdibujamiento de los límites entre realidad y ficción, superposición de diversos lenguajes, aplicación de procedimientos transdisciplinarios en la creación de espectáculos multimedia, sean o no tecnológicos.¹² No es extraño que actualmente se prefiera el concepto *performance* para hablar de la práctica escénica, pues contempla un horizonte más amplio que propicia ir más allá de los límites, aventurarse a lo desconocido. En otras palabras: estar experimentando.

Pero el *performance* no es lo único que sobrevivió de los sesenta. Las prácticas experimentales de teatro también trascendieron. No obstante, lo que en un inicio es nuevo, a fuerza de repetirlo, se convierte en tradición. Así sucedió con la búsqueda de aquella época: si en un principio el ideal del arte teatral era la no profesionalización para lograr la espontaneidad, la originalidad y la experimentación, esto con el paso del tiempo se va modificando y va requiriendo de la profesionalidad, pero esta vez matizada por la síntesis de los cambios que la práctica experimental ha logrado. Entre los cambios contundentes, al menos en teoría, está la manera de construir la escena que ha asimilado la caída de la ilusión teatral y ahora contempla a los distintos lenguajes que intervienen en la puesta, analizándolos dentro del propio proceso. Lo que Bernard Dort llama la “representación emancipada.” Podemos encontrar ejemplo de ello en las realizaciones de Bob Wilson, que diseña sus espectáculos respetando la

¹² *Op. cit.*, p.184.

independencia y la estructura de los elementos que participan; o en los montajes de Richard Foreman, quien en su tercer manifiesto (junio 1975) declara como asunto fundamental de sus puestas la creatividad y el esfuerzo de llegar a ella; al seguir este propósito “Foreman defiende el sueño, el dormir, como metodología de trabajo, para ‘limpiar la mente’ antes de empezar de nuevo.”¹³ Otra idea clave para su teatro, es pensar que la existencia de un mensaje provoca la pasividad del espectador, asegura que “La técnica del *arte*, por lo general ha sido un medio por el cual el espectador es *acosado* por el contenido más obvio posible”¹⁴; por el contrario, para que el arte conmueva o “toque” (anglicismo que me parece adecuado para explicar mi propósito) se necesita una forma que, carente de mensaje, invite a ser observada, provocando que el espectador sea activo y busque. Sólo así le será posible descubrir en el arte su propia vida y condición humana.

En el taller las opciones ofrecidas por la línea del *performance*, y la intención de las prácticas experimentales de no tomar como eje la ilusión para la construcción de un espectáculo, conviven con formas tradicionales, seguramente influencia del contexto teatral -fuertemente marcado por el realismo y sus métodos psicológicos- en el que me desenvuelvo. El objetivo de llegar a una forma conveniente para tener una vivencia compartida con el espectador provocó una paradoja: por un lado el deseo de romper con estas formas trilladas donde el espectador no interviene, y al mismo tiempo no poder dejar de usarlas en la práctica por la conciencia de que a éste le repele lo que no entiende de manera habitual, y lo habitual en nuestro teatro es el realismo plenamente instaurado. Surgió la pregunta si había que empezar por buscar un público no contemplado por la institución.

Pero no siempre las prácticas teatrales mexicanas respondieron al esquema realista. Las tendencias experimentales surgidas en Europa y Estados Unidos también tuvieron lugar en México en los inquietos años sesenta y setenta.

¹³ José A. Sánchez, *op. cit.*, p.171.

¹⁴ Richard Foreman, “Manifiesto N.2”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, p. 21.

Uno de los hechos que propició la búsqueda de formas nuevas en el teatro de nuestro país, fue la llegada del director chileno Alejandro Jodorowsky, quien, en París junto con Fernando Arrabal y Roland Topor, fundó el movimiento “Pánico” que plantea, entre otras cosas, asumir el arte con una actitud que uniera en un sólo concepto *idea-acción*. Su filosofía es explicada con aforismos y afirmaciones, única manera, según Jodorowsky, de expresarla. En ellos encontramos una serie de postulados que aceptan y promueven la contradicción; desechan la moral y el respeto; invitan a la euforia y a lo colectivo, entre otras cosas. Estas sugerencias suponen una revolución conceptual necesaria para adaptarse a una nueva mirada de la realidad. “*Lo pánico aparece siempre como la anunciación de un nacimiento espiritual*. Es por eso que hoy lo pánico adquiere más que nunca un precioso significado: estamos asistiendo a la agonía de una cultura aristotélica y al parto doloroso de un mundo no-aristotélico, no-euclidiano, no-newtoniano.”¹⁵ A partir de esta tendencia, Alejandro Jodorowsky, propone el “efímero pánico” que pretende acabar con la ilusión escénica en favor de la concreción. Los planteamientos del “efímero” encuentran referentes en el *happening*, por ejemplo en la idea de no tener claro los límites de éste con la realidad. “En la fiesta–espectáculo nada se vuelve a repetir. Hay destrucciones masivas de objetos y construcciones de toda clase. Se ha eliminado el público.”¹⁶; y en la idea de que el actor deja de interpretar, para ser. “El ex-actor, hombre pánico, no *actúa* en una *representación* y ha eliminando totalmente al ‘personaje’. En el ‘efímero’, este hombre pánico trata de llegar a la ‘persona’ que está siendo.”¹⁷ Con el ejercicio del “efímero pánico”, Jodorowsky abre un terreno de experimentación en el que participa como guía.

Me pregunto: ¿Qué pasó con los espectadores que acudían a los experimentos del director chileno? De lo que he observado puedo decir que muchos de entonces se han alejado del teatro, incluso el mismo Jodorowsky, y han dirigido su búsqueda hacia lo curativo: masajes, terapias, tarot, etc. ¿Por qué?

¹⁵ Citado por Josefina Alcázar, *op. cit.*, p. 70.

¹⁶ Alejandro Jodorowsky, “Hacia un teatro ‘efímero pánico’.”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, p. 47.

¹⁷ *Ibíd.*, p.48.

Otro recuerdo de aquel tiempo: La colaboración entre escritores, actores, pintores y directores de teatro en esa época, propicia la búsqueda en la escena. Baste recordar el movimiento de “Poesía en voz alta” de Casa del Lago, donde participaron personajes como Juan Soriano, Juan José Arreola, Octavio Paz, Juan García Ponce, Leonora Carrington, Héctor Mendoza, Juan José Gurrola, entre otros. Podemos distinguir en este proyecto el carácter pluridisciplinario, distintivo de la vanguardia, que tuvo como consecuencia la revitalización de la escena mexicana.

Algunos de los personajes antes nombrados, como es el caso de Juan José Gurrola y Héctor Mendoza, siguen participando en la vida teatral mexicana. Como nota personal me gustaría agregar que he tenido la oportunidad de acercarme a ambos. Con Gurrola he trabajado en tres montajes, lo que ha significado conocer, desde la práctica, elementos de su método; sin embargo no puedo hablar con rigor académico de él, pues mi admiración por su irreverente, provocadora, seductora, juguetona y a veces monstruosa persona, no me lo permite; aunque sí puedo decir que, sin duda, estas características personales conforman su técnica de dirección que empuja a los actores y creadores a buscar lo que él llama el *epifenómeno*, es decir el mecanismo a través del cual se relacionan diferentes pensamientos por lejanos y disímbolos que parezcan.

En el caso de Héctor Mendoza mi contacto se dio como alumna de actuación en la Facultad; ahí conocí los principios de su metodología, que dicha de manera breve, se enfoca en desarrollar la capacidad de reaccionar justificadamente (lógicamente) a estímulos ficticios, con un entrenamiento actoral basado en el realismo¹⁸. Su propuesta técnica aborda dos formas de trabajo que, según el maestro, son los diferentes tipos de actores que hay: vivencial y formal. Para ello retoma las ideas de Diderot expuestas en *la paradoja del comediante* y las de Stanislavsky, escritas en *Un actor se prepara*. Su trabajo teatral toma como base un texto, a partir del cual el actor crea otro que sea coherente con el primero.

¹⁸ Véase Héctor Mendoza, *Actuar o no, El burlador de Tirso, Creator principium*, México: El milagro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

La creatividad del actor enriquece el texto que sólo ha colaborado como un esquema. La línea de trabajo para poder aportar algo al texto que mueva al público tiene lugar en el idioma, así pues, para el maestro Mendoza “el texto vocal es mucho más importante, mucho mas rico, que el texto del cuerpo.”¹⁹ Aunque apasionante en su momento, es un estilo que no cumple con mis expectativas actuales, ni como intérprete ni como espectadora.

Este pequeño comentario personal sirve, en todo caso, para notar las distintas formas que, a partir de la experimentación de los años sesenta, surgieron y se instauraron en la escena nacional.

En los ochenta, al igual que en otras partes del mundo, las formas experimentales son aceptadas. Bajo esta atmósfera el teatro toma varios caminos, uno de ellos es la investigación y la búsqueda de técnicas que propicien la creatividad; aparece, por ejemplo, el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM, cuyos responsables son Nicolás Nuñez, Gabriel Weisz y Oscar Zorrilla. En su manifiesto, publicado en mayo de 1981, proponen estudiar los ritos, la magia y las fiestas, ya que estos revelan “una serie de técnicas desconocidas para la mayor parte de nosotros; son técnicas aplicadas a entreabrir el mundo de la percepción, y a tomar contacto con lo imaginario y lo desconocido: es claro que en este contexto se rompe con la racionalidad puramente lineal y discursiva”.²⁰

Por otro lado, cobijados por la institución, la mayoría de los personajes que protagonizaron el movimiento de los sesenta -transgresores de entonces- han decidido instaurarse en un teatro realista cuya forma de trabajo es bastante dependiente del texto.

¹⁹ “El teatro no se enseña pero se aprende”, mesa redonda y acotaciones de Fernando de Ita, *Documenta CITRU*, II Mayo 1996, p. 79.

²⁰ Seminario de investigaciones etnodramáticas FFyL/UNAM “Manifiesto” *La Cabra*, 1981, p.33.

Estos dos caminos, la investigación y la institución, han participado de manera contradictoria este proceso. Para precisar esta observación podemos decir que:

a) En el breve recorrido por la historia del llamado teatro experimental se pueden reconocer algunos puntos que compartíamos desde el inicio, o bien, que encontramos en nuestro taller:

- Creaciones en las que se usa como herramienta la no delimitación de las artes. Por otro lado, habrá que decir, que los límites entre las artes, empezaron a existir de una manera artificial, pues es un hecho que en un principio las artes escénicas no tenían una rigurosa demarcación: se veía convivir a la danza, la música y la actuación en un mismo momento.
- La pérdida del interés por lo anecdótico, con lo que desaparece la necesidad de crear una ilusión, en favor de la concreción. Este aspecto tiene como consecuencia que la información ordenada para narrar una historia no sea un requisito y que no sea una exigencia desarrollar datos y características sobre personajes, porque ya no existen.
- La no intencionalidad del hecho, condición que abre la posibilidad de múltiples discursos, donde no se responsabiliza al ejecutante de producir “el significado”. La subjetividad toma un lugar privilegiado.
- La preocupación por la participación del espectador, que en un principio repercute en la sugerencia de romper los límites entre público y actor, esta característica provoca la ambigüedad entre la ficción y la realidad.
- Surgen formas emergentes para satisfacer estas necesidades, ejemplo de ello lo son el *happening* y el *performance*, que han contribuido a extender el significado de la palabra teatro y a recuperar su amplitud como arte escénica.
- El interés por reflexionar acerca de los elementos que aparecen en el teatro, cuyo espacio de análisis se abre en el propio proceso para construcción de la escena.

b) Ahora bien, actualmente las propuestas de vanguardia han sido asimiladas y rediseñadas, por un lado, pero también, prueba de ello lo es nuestra cartelera, se ha regresado a formas conservadoras, cuyas características también influyeron en el trabajo.

- Creaciones que operan bajo la construcción de personajes fundamentalmente desde el aspecto psicológico.
- Representación de una fábula, generalmente propuesta por un texto escrito anteriormente a la representación. Para realizar tal objetivo se recurre a la creación de una ilusión de manera realista. Esta forma de trabajo encuentra mejor cabida en los teatros a la italiana o frontales. Como consecuencia, el lugar del público y la forma de recibir la obra está definida de antemano.
- Se privilegia el resultado sobre el proceso y se pretende emitir un mensaje.
- La organización de la obra está diseñada en términos jerárquicos entre institución, autor, director y actor.
- Es indispensable la presencia de un conflicto que desarrolle la trama.
- A su alrededor están estructurados los modos y medios de producción institucionales y el lugar del espectador.

La convivencia de estas formas diferentes y contradictorias de hacer teatro es una realidad que afrontamos y que podemos ver reflejada en nuestro ejercicio. En el resultado, las mencionadas sugerencias encontradas y compartidas con el teatro de vanguardia, no son llevadas a su máxima expresión como pretendíamos, debido a la participación de una estructura dada por el contexto actual. Así pues, es útil reflexionar acerca de la distancia que hubo entre nuestra propuesta y su realización para poder contemplar una manera de asumir y trascender esta realidad.

4. Reflexiones comparadas. Teoría y práctica

4.1. De la dirección

El director no es un “protector”. Muchos lo consideran un experto coordinador. Otros lo identifican como el verdadero autor del espectáculo. Para mí es más bien el conocedor de la realidad subatómica del teatro, aquel que experimenta los modos para romper las uniones obvias entre las acciones y sus sentidos, entre acción y reacción, entre causa y efecto, entre actores y espectadores.

Eugenio Barba

La figura de director, según Ricard Salvat, ha existido siempre, aunque no con el nombre que la conocemos hoy. En la antigüedad era el *carago* o el *Dominus Gregis* quienes se responsabilizaban de que la representación llegara a buen término. Pero la dirección escénica, en el sentido que la conocemos hoy, aparece a mediados del siglo XIX, junto con la idea de la *puesta en escena*, momento en el que se hace diferencia entre el arte dramático y arte escénico. Ahora bien, “el término de *puesta en escena* designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática”. (A. Veinstein)¹ Los elementos en cuestión son coordinados y controlados por el director, quien por esta razón influye en la producción del sentido de la obra. Siguiendo esta descripción, la individualidad de los elementos participantes disminuye de importancia, más bien modificará su forma según el mensaje e intereses del director, quien se dará a la tarea de darles una identidad de conjunto. Así es como el director se ha convertido en creador absoluto y responsable de la puesta en escena.

¹ Citado por Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 363.

Pero cuando el director es el portador del sentido, el espectador hace una simple contemplación. Si, por el contrario, lo que se busca es propiciar la participación, mejor aún, la implicación del espectador en el acto creativo, aceptando la posibilidad de muchos sentidos, entonces es necesario desafiar justo este modelo de trabajo que resulta en un espectador pasivo. Dudar de las formas de trabajo era una de las premisas de nuestra investigación.

Las trampas de este modelo ya han sido intuitas por personajes de la historia del teatro, entre ellos Bertolt Brecht quien, basado en las teorías de la nueva objetividad, quiso proponer un sistema en el que la representación respetara la autonomía e individualidad de cada elemento. En este caso se construye una estructura cuyo contenido depende del actor y del espectador, poniendo así énfasis en el carácter colectivo del hecho teatral. A esta forma de trabajo la nombró *teatro épico*, cuya principal finalidad era didáctica. Para realizar este tipo de piezas fue necesario replantear las formas de actuación e interpretación y para ello Brecht propone el distanciamiento² como una técnica que permite que el espectador y actor tomen una decisión personal acerca de los sucesos que se representan. De esta manera se crea un conflicto, entre la narración de los hechos y los aportes del actor y del espectador, que pone en evidencia las contradicciones. Basada en esta dinámica dialéctica se busca una respuesta. Desde esta perspectiva la puesta en escena se pone al servicio de una idea que el director busca provocar mediante la resolución del conflicto. Las obras y método de Brecht coinciden con los intereses del teatro revolucionario socialista, discurso al que los elementos se alinean.

En la estructura propuesta por B. Brecht descubro dos elementos por los que no me puedo apropiiar de este método de trabajo: si bien contempla la participación del actor y espectador en un proceso colectivo, la consigna de resolver las contradicciones aspira a la creación de una respuesta, desde una

² Mecanismo cuyo propósito es hacer entender al espectador que aquello que él acepta como normal pueda parecer extraño, o tenga una manera distinta de actuar. Corta la acción y obliga a mirar de nuevo.

mirada “objetiva”, y es el director quien cuida que se efectúe la lectura en este sentido. Pienso que en la realidad actual, cada vez más heterogénea ya no estamos en posición de buscar y seguir **una** respuesta o **un** discurso; por otro lado, la realización de este esquema coloca al director en el centro de la puesta. Este es el punto que se pretendía revisar.

Gabriel Weisz escribe: “La idea misma de un director resulta repugnante en tanto que implica un centralismo jerárquico en un individuo al que se le deben rendir cuentas de todo lo que se hace, el director debe integrarse al juego”³ En principio estaba de acuerdo con esta afirmación, e impulsada por ella inicié un taller cuya consigna metodológica era modificar la relación entre director y actor, para ello se planteó olvidar la diferencia entre ambos. Entonces no habría director ni actor. Sin embargo el hecho de formular el método de trabajo me colocaba en la dirección del proyecto. En efecto, la figura del director no desapareció en ningún momento, pero quizá la manera de plantearlo introdujo una sutil diferencia, pues en este caso asumía la dirección de la investigación y no, al menos en principio, de la puesta en escena. Es decir, la producción de sentido e interpretación de la obra no recaería bajo mi responsabilidad ni custodia. Esta labor (de interpretación) pretendía ser compartida y desplazada hacia el espectador. Pero no se piense que esta condición exime de responsabilidad a la dirección. Es más bien un modo de asumir el proceso y el resultado, comprometiéndose con ella. Coherente con esta posición comencé el proceso procurando no tener una idea preconcebida del resultado. Esta premisa implicaba que cada uno de los participantes asumiera la responsabilidad de su espacio creativo, donde la especialidad de cada uno era sólo un matiz que caracterizaba las exposiciones. No es contradictorio pensar que justamente el hecho de asumir la responsabilidad creativa de manera individual tendría como resultado un trabajo de creación colectiva. Entonces, en este caso, ¿cuál es la tarea de la dirección?, ¿es necesaria su participación? y, ¿si es necesaria, en qué momento lo es y cuál es su campo de trabajo?

³ Gabriel Weisz, *Tribu del infinito: Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación*, México: Árbol Editorial, 1992, p. 121.

Afrontar estos cuestionamientos me hace recurrir, como en los otros casos, a la concreción de esta experiencia, ya que analizar el proceso en sus limitaciones y alcances, aclara y produce el significado de ciertos términos (sin que por ello se les otorgue condición de verdaderos o falsos.)

Recordemos, primero, que el método se iba construyendo en el camino. Encontramos el material recurriendo a la experimentación bajo la forma de “prueba y error”. El azar intervino de manera importante en la búsqueda. Así fuimos coleccionando los elementos para trabajar. Según Peter Brook es aquí donde se aclara la labor del director, pues en un proceso de experimentación, cuya naturaleza es caótica, es él quien dará coherencia al acontecimiento, aunque esto no signifique necesariamente claridad. Podemos añadir a este comentario que, si los elementos de la puesta en escena surgen del trabajo personal de los integrantes, de su individualidad, y la participación de estos es igualitaria, el resultado será un pluri-discurso, en el que es imposible evitar las contradicciones y las ambigüedades.

Pero sigamos. La participación del director facilita llegar a un resultado en un tiempo específico. Así sucedió en nuestra experiencia. Después de tener un número considerable de exposiciones, y como se avecinaba la audición para entrar a La Gruta, hubo que armar algo para presentar. El modo de producción oficial, con el que nos relacionamos a partir de este momento, parecía imponer una reorganización de los sucesos. El tiempo era limitado, como lo fue también cuando tuvimos fecha de estreno. Entonces, asumí el reto y responsabilidad de hacer una estructura con nuestros materiales. Para llegar al resultado fue necesario desarrollar un trabajo artesanal de cortar, juntar, dividir, yuxtaponer. La dirección no quedó fuera del proceso, fue parte de él.

Distingo dos momentos específicos en la actividad de dirección. El primero, al proponer una forma de trabajo en la cual todos participaríamos enfrentándonos al mismo problema: exponernos frente al otro. Abro un paréntesis para una reflexión: como característica a notar vale decir que desde la manera de asumir el

proceso hay implicaciones ideológicas que se reflejan en el resultado. Meyerhold lo observa cuando dice “Un sistema no puede considerarse únicamente como un método de aplicación de distintos recursos técnicos, de los que el director se sirve para superar enormes dificultades y aproximarse al actor. Por eso antes que hablar de la dirección del espectáculo, debemos referirnos a la concepción del mundo.”⁴ En este sentido no se debe olvidar que el experimento partió de pensar que la forma teatral con la que nos topamos reproduce una ideología que está agotada y no responde a las necesidades del espectador actual. Difícil ignorar que nuestra percepción del mundo ha sido trastocada por los lenguajes de la informática; los conceptos de espacio y tiempo han sido redefinidos; la frontera entre realidad y ficción ha sido diluida, baste pensar en los *reality show*; la cercanía que los medios de comunicación nos permiten ir de un país a otro y de un momento a otro, ha cambiado la forma de relacionarnos con el mundo; la conciencia de la diversidad. Todo ello nos hace sustituir la idea de un mundo y de un yo unitario por la de fragmentos. En este contexto parece imposible cumplir con la aspiración de encontrar la unidad en la realidad. Por ello existe la necesidad de buscar nuevas soluciones escénicas, donde el hecho de contemplar una historia “bien contada” parece no ser suficiente para las expectativas de un público dentro de este contexto. Hay que abandonar y romper con la seguridad de las formas para mirar la nueva realidad, modificar los conceptos que nos han regido, pero que ya no nos satisfacen y en su lugar buscar una estructura propia. Este objetivo implica, sin duda, un trabajo personal que requiere de creatividad. Así, el centro de la investigación se basa en el proceso creativo individual, que resulta en la generación de hipótesis, no de certezas. Este postulado regía el método propuesto y era un reto mantenerlo, aun con los cambios de estrategia, sobre todo en la segunda fase del proceso. Concluye el paréntesis.

El segundo momento se refiere al montaje del material producido por el equipo. Aquí se destaca que la relación entre actor y director implica una reciprocidad creativa. Boris E. Zajava señala:

⁴ “Octubre Teatral” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999, p. 111.

El material para la creatividad del director es la creatividad del actor. (...) los pensamientos y sueños íntimos del actor, sus conceptos y principios artísticos, sus sensaciones y sentimientos, su imaginación, sus experiencias sociales y personales en la vida, su educación, sus gustos, su temperamento, su sentido del humor, todo ello sirve de material al arte de la dirección.

Dicho material no es fijo ni estático. La actuación es un proceso y todo proceso implica cambios.⁵

Así como todo este material sirve al director, la actividad primordial de éste es servir al actor como herramienta en el proceso creativo. Al menos así me pareció cuando no pude seguir participando con exposiciones y mi trabajo se especializaba en observar y escuchar. Esta es la actividad primordial de un director. Así lo han advertido varios de ellos: Brook, Schechner, Grotowski, que incluso ha nombrado al director como espectador de profesión. Parece que descubro lo que ya se sabe, así como en *Cien Años de Soledad* el papá de Aureliano Buendía descubre que la tierra es redonda a principios del siglo XX. En todo caso, confirmar ha sido parte de esta experiencia.

Como momento característico de la dirección he señalado el montaje. Conviene revisar este término. Eugenio Barba dice:

'Montaje' es una palabra que hoy sustituye el viejo término 'composición'. También 'componer' (poner con) significa 'montar', unir, tejer acciones: crear el drama.

.....
El concepto de 'montaje' no implica tan solo una composición de palabras, de imágenes o de relaciones. Implica sobre todo montaje de ritmo, no para *representar o reproducir* el movimiento.⁶

Así es como lo he experimentado. Pero antes de continuar con la descripción abro otro paréntesis para expresar una duda, pues parecería ser que no existe una gran diferencia entre montar y dramaturgia, ya que esta última se

⁵ "Los principios de la dirección" en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999, p. 163.

⁶ "Montaje" en *Anatomía del actor*, México: Ed. Gaceta, 1988, p. 143. (Col. Escenología)

refiere igualmente a la composición del drama. Cierro el paréntesis para retomar un elemento que, según la apreciación de Barba, da base a la estructura dramática: el ritmo, herramienta con la cual se realiza la mezcla de los elementos en el tiempo y espacio; no representa el movimiento entre ellos, sino que **es** el movimiento. Este movimiento es el que concretamente experimenta el espectador. En este sentido el montaje de elementos a través del ritmo es motivado por el efecto que provoca en el espectador (haciendo hincapié en que el director es más que nada un espectador). Podemos concluir que el director dirige la mirada del espectador. Parece que llegué al principio: el director como portador del sentido.

Pero Barba tiene una respuesta alternativa a esta situación: “Crear la vida del drama no es sólo entretener las acciones y las tensiones del espectáculo, sino también montar la atención del espectador, montar sus ritmos, inducir sus tensiones sin pretender imponerles una interpretación”⁷, pero ¿cómo lograr esto?

Schechner propone un mecanismo al que llama “restauración del comportamiento” por el cual las acciones propuestas por los actores reciben otro valor que relativa y multiplica el significado por las que se habían originado. Pienso que de esta manera se busca romper el modo directo de significar, para crear espacios de ambigüedad que permitan la multiplicidad de lecturas.

En un principio, a pesar de no conocer el mecanismo citado, el trabajo llevó un rumbo parecido. Pero hay diferencias. Por un lado es un camino lleno de incertidumbre que causa pánico, lo que provocó que acudiéramos a opciones que proporcionaran seguridad, como, por ejemplo, recurrir a una trama argumental. Nos servimos de ello sólo para tener puntos de anclaje en la experimentación; aunque también fueron puntos de conflicto. Otra diferencia fue el mecanismo para mezclar los materiales. En mi caso, no tenía la intención de hacer relativo su significado, aunque así pudiera resultar. Más bien, era un trabajo artesanal de cortar y pegar, sometido, como todo, a la prueba y error, cuya finalidad era mostrar

⁷ “Dramaturgia escénica” en *Principios de Dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Esenología, 1999 p. 298. El subrayado es mío.

ante la mirada del espectador la voluntad creadora del actor y con ello propiciar un encuentro.

Durante el proceso, a veces tuve la impresión de que, en un trabajo donde no se plantea un resultado *a priori*, parecería que las reglas no existen; pero había una condición: la dirección no tenía porqué (y con nuestro propósito no podría) asumir el sentido de la puesta. Cabe preguntarse ¿qué pasó con esta condición al acudir a una línea argumental? Para responder a ello puedo decir que el móvil que condujo a la forma final fue la investigación misma con todo y sus contradicciones. Esta forma se mantuvo en el deseo de no transmitir un sentido.

4.2. De los actores

El objetivo de descubrir y desmenuzar nuestra memoria personal y así revelar nuestros deseos, frustraciones y contradicciones más profundas, tenía como base la creencia de que los múltiples discursos se entrelazan en algún punto primitivo capaz de producir una resonancia en el espectador. Para lograrlo me planteé evitar las formas y esquemas de trabajo actoral y en su lugar apropiarnos de la idea de *performer*, cuyo material de trabajo es él mismo. A partir de esta condición abordamos el espacio escénico. Esta forma de asumir el proceso trajo distintos resultados:

Primero, se materializó la posibilidad de asumir el espacio creativo personal, que contribuyó a que se diera una integración de los actores y el “equipo creativo” (director, escenógrafo, músico) como creadores de la obra. Esta forma de gestar el montaje cambió radicalmente la organización en el espectáculo, tanto en lo que sucede en escena como en las relaciones operativas.

Segundo, al no trabajar para transformarse en un personaje, sino para presentar aspectos de la propia persona, la puesta modifica su sentido y se

convierte en un espacio de encuentro para compartir la existencia humana y reflexionar acerca de ella a partir de un acto creativo.

Pero, en el resultado, este segundo aspecto no se veía con claridad. El público buscaba y encontraba personajes, los mismos actores, por momentos, pretendían representar uno. En el montaje hay una mezcla entre el material de ficción y el otro, de tal manera que eran reconocibles los personajes de un maestro de geografía, una maestra de biología y Alba, cuyas características se conformaron con el material personal de los propios actores. En un momento del proceso decidimos cubrirnos bajo el ropaje de un personaje. Son varias las causas de esta situación, una de ellas es la dificultad y miedo de exponerse frente al otro, lo que provoca el impulso de esconderse detrás de un ente distinto, entonces aparece la idea de simular, de crear una máscara que produzca seguridad. El camino de la persona, por el contrario, es el de la incertidumbre, tanto para el actor como para el espectador. También se pudo observar en este hecho que el modo de producción oficial con el que convivíamos tiene fuerza gravitacional para restituir su orden.

Sobre este aspecto quiero relatar una situación que aún me da vueltas en la cabeza. En los ensayos, Angélica realizaba sus exposiciones solamente contemplando sus recuerdos, el trabajo mismo excluyó el pensamiento de un personaje y así se mantuvo en las presentaciones, pero aunque la lógica de los demás la encerraban en un personaje, ella sostuvo su forma de trabajo. Mientras, Pedro iba y venía de sus recuerdos a la ficción. La creación de un personaje, método con el que habitualmente trabaja, aparecía por momentos y le daba un formato distinto a sus acciones. Durante los ensayos me parecía que el trabajo de Angélica era cercano a lo que buscábamos, el resultado me complacía; sin embargo, esto cambió radicalmente en las presentaciones. Algo se había perdido. Pedro, en cambio, pasaba de personaje a persona y la mayoría de los espectadores lo acompañaban en ello con mayor facilidad. Me pregunté muchas veces a qué se debía esto, ¿qué pasaba con Angélica? Apareció, como una tentativa de respuesta, el viejo problema de la presencia. “‘Tener presencia’

significa en el argot teatral saber cautivar la atención del público e imponerse; también es estar dotado de un 'no sé qué' que provoca inmediatamente la identificación del espectador, creando en él la sensación de vivir en otro lugar y en un eterno presente."⁸ Este concepto, como bien se puede notar en la definición de Patrice Pavis, generalmente está envuelto en un halo místico; pero como resulta difícil pensar así, había que buscar un camino para resolver el misterio. Por supuesto que cuestionarse acerca de la presencia provoca que algunos elementos de esta definición aparezcan como sospechosos. El objetivo es descubrir que es ese "no sé qué" ¿Qué es este asunto de la presencia?, ¿cómo se trabaja para lograr este estado?

En un esfuerzo por definir la presencia sin los elementos "místicos", podemos decir que es el ejercicio que hace un actor para estar en presente, ahí donde no hay nada más que el cuerpo que se afirma a sí mismo, entonces hay una apertura para que suceda algo entre actor y espectador. Llegar a este estado requiere poder abandonarse. Pienso que en el fondo de lo que se trata es de plantearse el trabajo desde otra perspectiva, Jean-Frédéric Chevallier explica esto como *pasar de un teatro del representar a un teatro del presentar*, "que invita a participar de una experiencia real, en eso que trabaja con la presencia del otro (la del actor para el espectador, la del espectador para con el actor)"⁹ ¿Pero cómo sería esta actuación enfocada sobretodo en la presencia? En el intento de responder está pregunta la voy a plantear de otro modo: ¿si el actor no tiene como tarea representar algo, qué hace entonces? "los actores, dice Deleuze, repiten. No reproducen sino reactivan. Crean y entretienen al mismo tiempo. Hacen el movimiento. Así *manifiestan* que ellos mismos son la *manifestación* de una 'potencia propia del existente, una testarudez del existente en la intuición, que resiste a cualquier especificación del concepto."¹⁰ El actor es donde se inicia el movimiento de un proceso que tiene sentido al encuentro con el espectador.

⁸ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 354.

⁹ "Teatro del presentar", *citru.doc*, 1, 2005, p.178.

¹⁰ Citado por Jean-Frédéric Chevallier, *op. cit.* p. 179.

Ahora bien, en términos prácticos, ¿para lograr un teatro enfocado en la presencia, es indispensable tener una técnica? Hay que pensar que para presentarse a la vista del otro y ser capaz de crear una vibración empática con el espectador se necesita un entrenamiento específico, un entrenamiento que fortalezca la presencia.¹¹ Cabe mencionar que en nuestro taller hacíamos un pequeño calentamiento cuyo objetivo era sólo estirar los músculos, muy parecido al que hace cualquier deportista *amateur*. A decir verdad no pensaba que pudiera ayudarnos en algo concretamente. Las exposiciones funcionaban a la vez como un posible entrenamiento en el cual emergían nuevos aspectos de la persona, entonces se veía un salto energético que daba presencia. Estos momentos eran reconocidos y después, habitualmente, surgían nuevas necesidades y objetivos específicos que intentábamos modificar o redefinir. El asunto de la presencia surgía como un elemento en movimiento, en transformación y como una figura no absoluta, pues a veces no coincidíamos todos en la ubicación de esos momentos. La pregunta ahora era cómo trabajar con la presencia entendiéndola como un elemento inestable. Un camino para ello es el trabajo con el cuerpo. El problema es encontrar una preparación adecuada para posibilitar el surgimiento de esos momentos. En ese sentido puedo decir que en el taller faltaba un tipo de entrenamiento corporal que buscara la presencia. Este aspecto, por obvio que parezca, se aclaró hasta que observé lo que pasaba en las presentaciones, pero ¿cómo diseñarlo y en función de qué? La premisa inmediata que surgió del taller fue la de buscar un cuerpo preparado para lanzarse al vacío. También aparecieron otras, como respetar las cualidades que han marcado este cuerpo (gordo, alto, pesado, ágil, etc.) cuya fortaleza residiría en tener una sensibilidad desarrollada, es decir, buscar un “actor (que esté) en contacto con cada parte de su cuerpo en todo momento.”¹² Para abordar estas inquietudes es necesario buscar un entrenamiento que no formatee el cuerpo para expresar una realidad estereotipada, sino que sea capaz de presentarse tal y como es; se piensa entonces en la idea de un *antientrenamiento*.

¹¹ No es un problema nuevo, Grotowsky, Barba, entre otros, han contemplado esta dificultad y han planteado alternativas de solución, por ejemplo el training.

¹² Peter Brook, *La puerta...* p. 43.

Un camino para resolver esta problemática es abordado por Gabriel Weisz quien, en los años ochenta, traza y propone las líneas de exploración a seguir para acercarse a lo que él llama *teatro personal*, una manera distinta de generar el acto escénico que, “se produce al momento que la persona se presenta a sí misma como organismo creativo y emplea su arte para sondear sus propios conflictos.”¹³ El método se basa en la depersonificación, que consiste en desarmar el discurso de la persona. Para ello propone un antientrenamiento, que “es un instrumento de búsqueda individual que la persona aplica a través de un aprendizaje sobre su propia persona y no de marcos impuestos”.¹⁴ Este camino, enfocado a cambiar los propios conceptos, tiene como fin un teatro abierto donde el actor y espectador son responsables de crear su propio texto. En México, esta forma de trabajo ha sido desarrollada principalmente por el grupo *La Rendija*, fundada en los años ochenta con una actividad constante que ha llegado hasta el momento de escribir el presente trabajo.

En la Historia del teatro, como ya se ha visto en párrafos anteriores se puede reconocer otras alternativas, entre ellas la que sugiere acercarse a los ritos como técnica de conocimiento personal. A pesar de tener en la mira dos alternativas, aún no tengo una idea concluyente de lo que debiera ser un entrenamiento; la única certeza es que hay que buscar una preparación para posibilitar la construcción de un teatro no enfocado en la representación sino en el acontecimiento. Esta preparación es viable sólo con un equipo estable, dedicado a la investigación escénica.

¹³ Gabriel Weisz, *op. cit.*, p.106.

¹⁴ *Ídem.*

4.3. De la dramaturgia

El material propiamente sensible de la poesía dramática no es sólo la voz humana y la palabra pronunciada, sino todo el hombre que trabaja, experimenta, reafirma.

Georg Hegel

*Fragmentos mínimos e incoherentes:
lo opuesto a la historia, creador de ruinas,
de tus ruinas has hecho creaciones.*

Octavio Paz

El instrumento fundamental para la construcción del espectáculo fuimos nosotros mismos, es decir, el trabajo de exploración sobre nuestra persona determinó la dramaturgia. Los elementos utilizados, entre los que incluyo la luz, la música, las diapositivas, los textos, los movimientos..., surgieron naturalmente en nuestras exposiciones. Conviene recordar lo que el término dramaturgia ha significado para algunos teóricos del teatro, en los que nos reconocemos. José A. Sánchez al analizar los procedimientos propuestos por Artaud dice: “Una dramaturgia que no puede ser concebida como trabajo intelectual, sino como trabajo directamente escénico. Dramaturgia es manipulación de los objetos escénicos. Estos objetos escénicos son: luz, forma, palabra, espacio (en nuestro caso, además público) El lugar de la manipulación –como adelantara Appia- es el cuerpo.”¹⁵ Así fue como intentamos trabajar y siguiendo este camino llegamos al encuentro de otros.

Al tomar como principio del taller la reflexión acerca de nosotros mismos, y siendo cinco los involucrados, el resultado fue un mundo complejo, contradictorio y diverso. Como consecuencia no podíamos pretender construir una dramaturgia que respondiera al esquema que propone la fábula donde los sucesos corresponden a una sola acción y son organizados bajo la ley de causa y efecto, por lo que cada parte tiene una intervención lógica con respecto al desarrollo de la

¹⁵ José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 98.

acción. En nuestro taller era difícil organizar el material dentro de una sola acción, ya que de las improvisaciones surgieron microhistorias que no tenían relación entre sí, como consecuencia no nos permitían pensar en una acción en conjunto, es decir, no podíamos ajustar el modelo de la representación a la realidad del taller.¹⁶ El guión surgiría, más bien, de la fragmentación y montaje de los distintos materiales, tratando de descubrir un formato que permitiera la convivencia de las distintas voces. Esta fue la teoría, en la práctica aparecieron otros elementos, como la tentación de narrar y de producir un significado y, aunque el método de trabajo no lo permitió en su totalidad, estos recursos terminaron interviniendo. El proceso nos reveló al *collage* como la única forma capaz de sostenerlo, dado que en él se podían contener los distintos discursos a la par de una insinuada narración. Finalmente apareció una “obra dramática.”

El trabajo era colectivo, la producción del material estuvo a cargo de todos, pero este pluridiscursos fue acotado por mí al asumir la dirección del taller y la puesta. Al principio el orden del material en el espacio y tiempo, era organizado por elementos como el ritmo, la asociación y la composición espacial. Este ejercicio no sale del ámbito de la coordinación de una puesta en escena, en otras palabras, es lo que normalmente hace un director. No pretendía escribir una obra. Sin embargo, al buscar una estructura más consistente, por el temor a que quedara como una forma vacía, comencé a escribir algunas escenas y pedí a los compañeros que escribieran aquellas que tenían fijadas. Escribir implicó abrir un camino en el que, pienso, el oficio de un dramaturgo nos podría ayudar a alejarnos de las viejas soluciones que nuestra formación nos hacía asumir; en todo caso el perfil de éste también tendría que estar en el camino de la experimentación. El proceso había avanzado de tal modo que era inconveniente integrarlo y sólo

¹⁶ Según los preceptos aristotélicos, con los que habitualmente trabajamos la escena, la fábula, basada en la naturaleza de la *mimesis*, representa un fragmento de la realidad al que dota de una lógica propia y lo construye como un todo. “Es forzoso, pues, que como en las otras artes representativas una es la representación de un sujeto, así también la fábula, siendo una imagen de acción, lo sea, y de una, y de esta toda entera; colocando las partes de los hechos de modo que, trastocada o removida, cualquiera parte se transforme y mude el todo; pues aquello que ora exista, ora no exista, no se hace notable ni parte es siquiera del todo.” Aristóteles, *op. cit.*, p. 44. Pero dada nuestra experiencia en el taller creo que es necesario revisar el concepto de *mimesis*.

quedó como idea la participación de un dramaturgo que, al menos en teoría, fortalecería las partes endebles de nuestro trabajo.

Podemos recordar, por ejemplo, que los sueños abrieron un mundo que contenía pequeños relatos, asociaciones, ideas fragmentadas, imágenes, etc. y que trabajar con esto era una oportunidad para romper con la conocida forma dramática donde el público identifica el mensaje, se identifica (o eso se pretende) con el personaje, para, en su lugar, proponer y sostener lo que resultó del taller. Es verdad que el actor es quien lleva en sus hombros la carga, y como ya señalé, seguramente tiene que prepararse, entrenar para enfrentar al elemento no controlado de la mirada del público; pero un escritor podría contribuir a una estructura. Bien dice Kantor: “/El teatro, como otras artes, no debería temer la intervención de realidades extra teatrales./ El teatro, para evolucionar y ser vivo, debe salir de sí mismo –dejar de ser un teatro. No es la literatura quien debe entrar en el terreno teatral, es el teatro quien debe asumir los riesgos –llegado el caso, aventurarse fuera de su propia esfera. Entrar en el terreno de la literatura.”¹⁷ Haciendo memoria, las vanguardias encontraron acogida en la literatura y desde ahí comenzó el espíritu de quiebre. Por alguna de las fisuras resultantes salieron al encuentro del teatro. El teatro, a su vez, por sus fisuras puede ir al encuentro de la literatura.

Al final del proceso llegué a entender que la actitud de comenzar sin un texto dramático no significa rechazarlo totalmente. Lo importante es comprender la manera en que éste participará en la escena. Creo que si el principio organizador de la escena es un texto, lo que suceda en ella, al supeditarse a una naturaleza ajena, carecerá de la libertad para producir muchos elementos que nacen sólo a partir del lenguaje propiamente teatral; por el contrario, si el fenómeno escénico, lo que está sucediendo concretamente, busca en la literatura un aliado, entonces la relación entre ambos cambia y enriquece sus posibilidades.

¹⁷ Citado por José A. Sánchez, *op. cit.*, p. 153.

4.4. Del espacio

La certeza de que el teatro se escribe en el escenario me llevó a empezar por allí. La organización espacial la proponía cada uno, pues en un principio se trataba de exposiciones individuales. En esta etapa no había grandes variaciones, casi todos elegían el mismo espacio para ejecutar y lo que cambiaba era el frente, los observadores nos trasladábamos; pero en una sesión, por lo general se conservaba el mismo frente, la variación se daba al comenzar una nueva sesión (día distinto). Sin embargo, cuando comencé a mezclar las exposiciones, el escenario requería un dinamismo particular. Cada acción tenía un espacio específico que a veces llevaba a un cambio de lugar de los observadores. El producto, es decir la mezcla de los materiales, implicaba una forma específica de relación con el espectador que, sin haber reflexionado meticulosamente en ello, dejaba en claro que la forma en que generalmente nos vinculamos con el público reproduce una convención cultural e ideológica, donde hay un grupo que sabe y acciona y otro que espera ser informado y no acciona. El trabajo y la pregunta misma con la que surgió el taller invitaban a reordenar esta relación. Con este propósito me preguntaba ¿cómo involucrar activamente a las personas con el producto, tomando en cuenta su diversidad? Tal cuestionamiento suponía indagar distintas formas de producción del espectáculo, así como formular una manera de participación del espectador. Ello es una preocupación abordada desde luego por personalidades ya nombradas en nuestro pequeño marco histórico. Queda la conciencia de los intentos de lo que podría ser, pero que indudablemente aún no es.

La finalidad última de romper con la idea de contar una fábula y de representar personajes pretende un cambio en la relación con el espectador, lo que se ve reflejado en la ordenación espacial del espectáculo. Para ello es necesario tomar en cuenta no sólo las acciones de los actores, sino el lugar mismo del público. Ahora constataba el hecho de que el espectador no es un elemento externo, sino que es parte del diseño escénico. En este caso pensé en que los asistentes pasearan por el lugar. El movimiento del espectador pretendía propiciar

y aclarar la necesidad de la actividad de éste para que el hecho escénico terminara por construirse. La interpretación sería parte de la labor del espectador en este juego. Es importante asumir que el espacio, su organización, refleja la estructura de la experiencia y consolida la visión.

Pero en este caso tampoco fue fácil llevar a cabo en su totalidad esta sugerencia (el movimiento del espectador). El producto que teníamos había nacido en el espacio de ensayos, con sus condiciones específicas. Ahora teníamos la oportunidad y necesidad de mostrarlo en un escaparate público: un teatro, que fue *La Gruta*. En este momento intervinieron otros factores. El entorno es distinto y esto modifica el producto, además, **montar** el material en un nuevo espacio descubre otras posibilidades. El **montaje**¹⁸, es decir, la ordenación, edición, y la lógica de este movimiento, puede reacomodar los elementos de muchas formas diferentes y estas son infinitas, sólo hay dos elementos que acotan: el espacio mismo y los elementos que tenemos como resultado del taller.

A partir del material surgido imaginé el lugar con objetos que evocaran los espacios de la memoria de nuestros sueños. Pensé entonces en que hubiera sillas escolares, donde el espectador pudiera sentarse, un baño, una lámpara circular en la que se proyectarían imágenes de otros momentos, utensilios de laboratorio, etc. En un principio no había un frente definido. Imaginaba que el espectador se podría mover en el espacio. Tal vez podría sugerir caminos.

¹⁸ “Montaje. Término procedente del cine, pero utilizado desde los años treinta (Eisenstein, Piscator, Brecht) para una forma dramática en la que las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos” Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 299. El término adoptado revela la influencia del cine tanto en la percepción como en la manera de construir el hecho escénico.

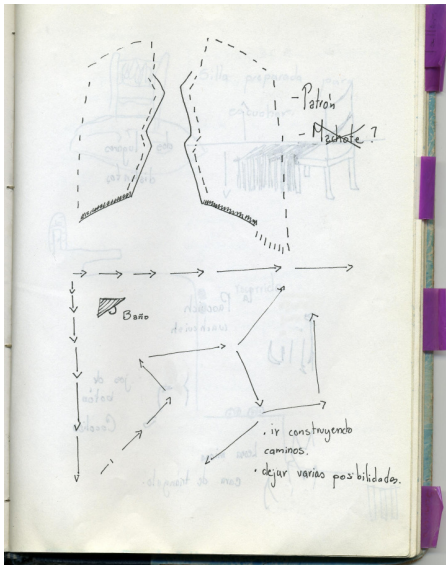


Ilustración 2 "Bitácora"

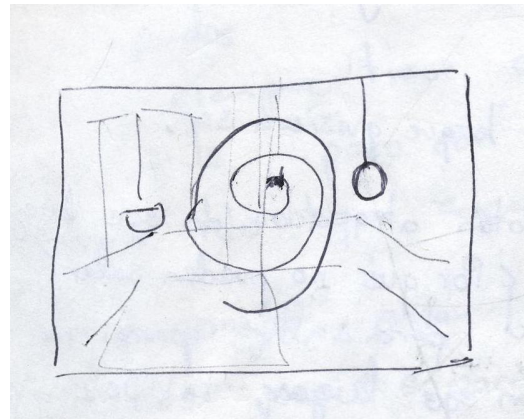


Ilustración 3 "Bitácora"

Sin embargo esta solución implicaba un problema técnico para los trabajos visuales, y poner las sillas complicaba otros aspectos. Por otro lado, el espacio no invitaba a caminar, era seguro que el espectador elegiría un lugar y no se movería de ahí, pretender lo contrario forzaba una situación a la que en realidad ni el espacio ni nuestro material incitaban. Se evidenció, entonces, que el trabajo de laboratorio llevaba en su semilla otro tipo de ejecución. Recurrí a un diseño más convencional, aunque conservaba algo de la idea. Por otro lado, la pretensión de hacer partícipe al espectador no se resolvía necesariamente con el movimiento de éste.

Hice un nuevo boceto:

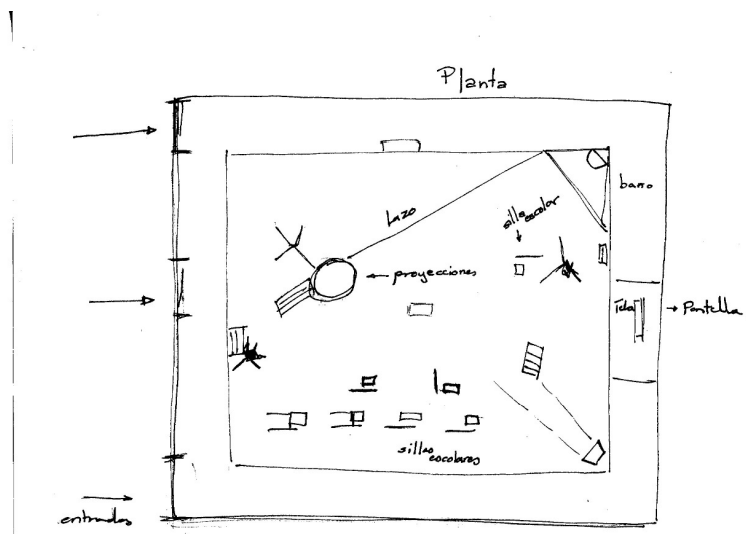


Ilustración 4 Hoja suelta Dibujo de Claudia

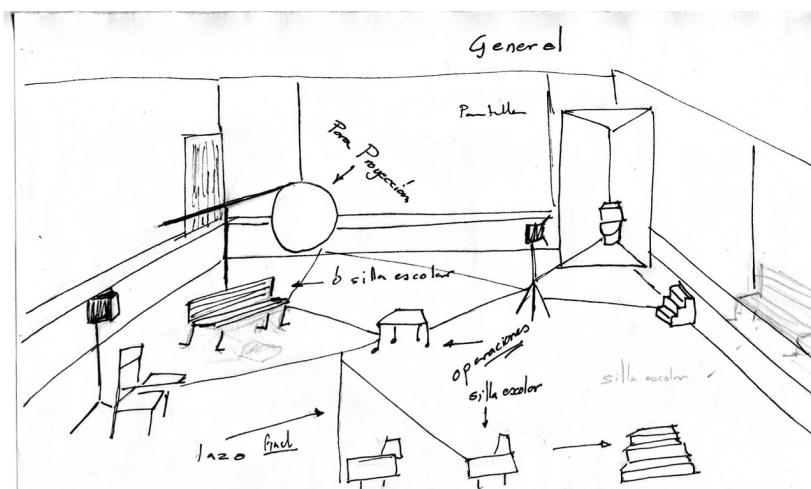


Ilustración 5 Hoja suelta. Dibujo de Claudia

Esta versión fue trabajada por Javier quien lo transformó en la forma que finalmente se presentó.

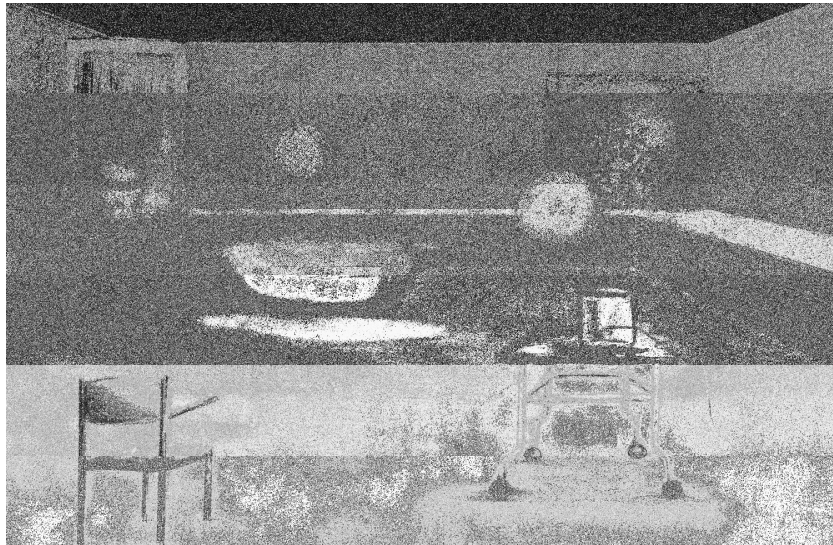


Ilustración 7 *Versión final* Dibujo de Javier.

La ilustración muestra las diferencias, una de las más llamativas fue que las sillas que había pensado para los espectadores pasaron a formar una estructura al fondo. En esta concepción el espacio se dividió claramente en dos partes, una para el ejecutante y otra para los que miran; a pesar de que la división era tajante, la cercanía de ambos espacios sugería una atmósfera de intimidad. En ningún momento pretendimos ignorar a los asistentes, sin embargo algo se conservaba de esa actitud de “*voyeur*” que se le ha otorgado al público.

Pero, como ya he relatado, tuvimos una segunda oportunidad, otro teatro para presentarnos: “El Foro de la Artes”. Para entonces, debido a la dimensión del espacio, pensé que podría ser más fácil resolver las dificultades técnicas que impedían otro tipo de formato para los asistentes, pero no fue así, ahora había dificultades institucionales que afrontar. Ya he mencionado los obstáculos burocráticos de este recinto, pero habrá que preguntarse por qué no fuimos capaces de resistir e incluso utilizar esta condición para nuestros fines. Ahora

pienso que en realidad la dificultad se encontraba también en nosotros. No estábamos del todo preparados y la respuesta, como siempre estaba en el tiempo de laboratorio.

Javier había sido un personaje clave para resolver y realizar técnicamente los bocetos. Él no entendía un cambio tan radical para un nuevo espacio. Estoy segura que el resto del equipo podía haber asumido un cambio, quizá porque los otros cuatro nos mantuvimos en todo el proceso juntos, mientras que él participaba en las sesiones de una manera irregular. Al final el trabajo de ambos sucedía sin la participación de los demás, en momentos distintos a los del taller. También Angélica tenía otros compromisos. Estas dos situaciones hacían imposible plantear un cambio drástico. No podíamos dar un brinco de tal magnitud pues el conjunto no tenía tiempo de diseñar la estrategia. Es importante señalar esta circunstancia como el modo de producción que asumimos al estar al margen de la institución, lo cual nos lleva a tomar decisiones que se ajusten al proceso así como a la realidad del trabajo. En este caso adecué el terreno de una manera en la que, yo creía, podíamos permanecer juntos. Ganamos en continuidad y también confirmé la importancia del trabajo colectivo.

Los cambios de cualquier forma eran inevitables. Con la intención de no tener esa división tan tajante con el espectador, puse unos escalones grandes que surgían de la tarima hacia el lugar de la gradas. La mayoría de las acciones sucedían en este espacio. Lamentablemente el carácter íntimo se perdió.



Foto 4 Función en *El Foro de las Artes "El sueño de Mercator."*
En la foto Mariana Velasco, Angélica García y Pedro Mira.

4.5. De la producción

¡Donde la puerca tuerce el rabo!

Dicho popular

Para que el experimento esté completo es necesario exponerlo públicamente. En ese momento la teoría sufre cambios a causa de la intervención de otros factores eminentemente prácticos como es, entre otros, **la producción**. Este aspecto es rara vez objeto de reflexión, tal vez por su naturaleza pragmática; sin embargo es un punto crucial en nuestra labor, que contribuye de manera contundente a la creación y definición de la estética del montaje.

En esta experiencia se empezó con exposiciones concretas. Los elementos que en ellas participaran tenían que ser igualmente reales. En este sentido, los

objetos encontrados ya eran parte de la producción. Pero nunca de modo tan directo como se podría pensar. Las condiciones externas modifican e influyen en el resultado. La relación que se dio con la institución y nuestra educación teatral influyeron de manera determinante en la reorganización del proceso de acuerdo a esquemas establecidos. Pero, si bien el impulso del modo de producción institucional actuaba para reestablecer un orden también abría posibilidades. Por ejemplo, aunque durante los ensayos contamos con mezclas musicales hechas en computadora, éstas no eran de la calidad que se requería para un trabajo dirigido al público. Hubo que recurrir a la participación de un profesional en la materia, lo que amplió las posibilidades. Así, como en este caso, en todos los aspectos se daba una transformación de los elementos.

Las condiciones externas se presentaban a veces como posibilidades y otras como obstáculos, pero en ambos casos constituían problemáticas que se resolvían en la práctica y definían el montaje. La contingencia aparecía como aliada para la creación del evento. En otras palabras estábamos generando un modo de producción de acuerdo al proceso. En nuestras circunstancias, por ejemplo, hubo que aprovechar al máximo los medios con los que contábamos, pues era difícil acceder a otros, y ello definió la utilización de elementos en su mayoría producto del reciclaje de otros montajes.

En el planteamiento de la experimentación he dicho que la tecnología influye en la percepción, no sólo modifica las estructuras en el pensamiento, sino que es tal su fuerza, que espectador y creador imaginan la intervención de ésta en el montaje. El propósito es que el espectáculo esté a la altura de las circunstancias actuales y por ello se ha soñado con disponer de los más modernos medios de comunicación. Sin embargo, la tecnología siempre eleva el costo de la producción. Esto aparenta ser un obstáculo, pero también es una manera de trabajar. En nuestro caso, por ejemplo, utilizamos un sistema de proyecciones de diapositivas, hoy en desuso, pero al que podíamos acceder de manera inmediata por lo bajo de su costo. El sistema de proyectores se modificó con *dimmers* y otros, con un tradicional control de disolvencias. Las imágenes se proyectaban sobre diversos

objetos por lo que fue necesario elaborar mascarillas exactas. Se consiguió un proyector de 1000 wts. de los años cuarenta, que se modificó para proyectar líquidos; en otras palabras, se requirió investigar cómo una tecnología arcaica podía adaptarla a nuestras necesidades. Esto dio como resultado un tipo de estética. Sin proponérselo, el reciclaje tomaba un lugar preponderante en la producción. Otra vez se reafirmaba la hipótesis de que en esta actividad más que inventar, descubríamos. Casi ningún elemento fue construido ex profeso, más bien fueron reconstruidos. Todo ello por una aparente razón circunstancial, pero que era la materia encontrada: **El proceso**, que finalmente definió el resultado.

En este aspecto, así como en los otros se puede notar la contradicción entre los propósitos y el resultado: al comenzar el trabajo poníamos énfasis en la búsqueda, se acentuó el proceso y esto era lo que importaba, pues sólo en esta situación se permitía el movimiento. El material inestable con el que trabajamos (nuestras subjetividades) podía sólo funcionar dentro de un contexto que permitiera la transformación. Esta necesidad se traduce en un cambio de modo de producción, que bien podemos llamar: *Producción procesal*, en ella los elementos se van gestando, descartando, reemplazando, nada es indispensable. Cuando la producción estética enfatiza el proceso, no tenemos como fin la llegada a un resultado definido de antemano, en ese sentido la producción estética define el modo de producción. Lo que convenía en nuestro caso era respetar el sentido de proceso, y en un principio así fue; sin embargo, como en los otros aspectos, al organizar el material dentro de un argumento la producción tendió a domesticar el movimiento que había surgido y de alguna manera lo estabilizó y lo detuvo.

Finalmente, podemos decir que buscar una práctica teatral que tenga un principio distinto a la representación cambia necesariamente la forma de producción.



Foto 4 Función en *El Foro de las Artes*.
En la foto Mariana Velasco.



Foto 5 Función en *El Foro de las Artes*.
En la foto Pedro Mira.

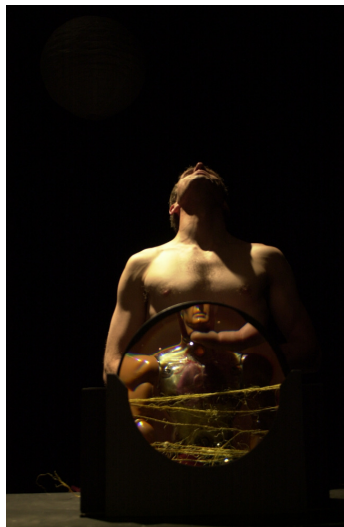


Foto 6 Función en *El Foro de las Artes*.
En la foto Pedro Mira.

Conclusiones

El proyecto inició con la consigna de buscar una forma de la práctica teatral que no tomara a la representación como sistema de creación y, en cambio, hiciera del espacio escénico un lugar de verdades concretas, para compartir y explorar la complejidad de las identidades subjetivas en un acto creativo. Tal propósito surge de la necesidad de devolverle al teatro su carácter vital y, más precisamente, de buscar su justificación dentro del mundo transformado en el que vivimos. Esta iniciativa, lejos de ser una problemática nueva, aparece desde finales del siglo XIX y a partir de entonces la hemos visto renacer una y otra vez a lo largo de la Historia, ya sea evocando los orígenes del teatro (como lo hace Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*) o en el espíritu de ruptura de las vanguardias de los años treinta; más tarde, en los cincuenta, estas intenciones fueron retomadas por el “Nuevo Teatro” y continuaron con el teatro experimental de los sesenta. Finalmente, sin haber sido resuelto, este cuestionamiento sigue animando la búsqueda en la práctica escénica contemporánea, que se nutre de los hallazgos y las teorías surgidas hasta ahora con la misma preocupación. Entre ellas destacan las esbozadas por Antonin Artaud, que si bien han quedado como utopías, siguen siendo fuente de inspiración para nuestras necesidades.

No obstante, las tentativas de romper con la representación han permanecido como prácticas marginales y sus propuestas no han logrado reformar el concepto de teatro (entendido como representación), hecho que se puede constatar en nuestro trabajo, en el que se evidenció que el principal obstáculo para formular un dispositivo distinto es la institución, que comprende tanto los ámbitos administrativos como los educativos. Es un hecho que cuando intentamos buscar otras posibilidades para la escena nos enfrentamos, primero, con nuestra formación -es decir, con la institución pedagógica- y después, al mostrar el experimento, que bautizamos como *El sueño de Mercator*, con los administradores, el público y los críticos -es decir la institución teatral-. Tal

situación intervino de manera determinante para reorganizar el proceso dentro del esquema establecido (representacional).

Una de las mejores formas de reflexionar acerca de la escena es partir de una base práctica y concreta, es ahí donde existen posibilidades de transformación. No cabe duda que el proceso del taller ha sido un ejercicio que aclaró la problemática, pues aunque en el resultado final no se logró clausurar la representación, el intento de tal empresa contribuyó a corroborar y consolidar ideas que sirven para aproximarse a un dispositivo distinto para la escena; entre las mas importantes están:

1. Al no tener como objetivo la representación de una historia, es decir, al no pretender la construcción de la fábula, la búsqueda escénica recae imprescindiblemente sobre la concreción del hecho teatral. Lo que se construye no es una obra de teatro para ser entendida sino un acontecimiento para ser vivido. Entonces, se afirma el espacio como el lugar propio del lenguaje escénico, corroborando que su esencia está en el momento presente. Encontramos evidencias de que la experiencia vivida implica un modo de significación distinta, que puede liberarse de la esclavitud del referente, ya que la estructura del acontecimiento no responde a un esquema de comunicación. El teatro no se ve, se vive.
2. Pretender romper con la representación cuestiona tanto la estructura general como la personal. Por tanto, la investigación requiere de un espacio íntimo para la reflexión sobre la propia persona y, al mismo tiempo, necesita de espacios para pensar acerca del hecho teatral. Como consecuencia, la subjetividad toma un lugar importante, que se refleja en el modo de operar, permitiendo la diversidad, la contradicción y la ambigüedad. Tal formato requiere de un compromiso individual en el espacio creativo y, como resultado de esto, cambia la estructura y el modo de relación entre los que generan el evento: actor, director, músico, escenógrafo, propiciando una organización horizontal donde la responsabilidad es compartida. Sin

embargo esto sólo es posible desde la perspectiva colectiva de un grupo que se reúne con un proyecto de investigación.

3. Buscar una forma es también buscar un método para llegar a ella. El teatro experimental y las vanguardias se aventuraron a proponer otras formas de creación cuyo propósito era romper con lo existente. Estas prácticas tomaron como método el eclecticismo, permitiendo la participación de lo imaginativo y lo aleatorio. Lo mismo sucedió con esta experiencia. En este aspecto, la conclusión nos lleva a reconocer la duda y la incertidumbre, no sólo como parte del proceso sino como situación propicia para que el acto creativo suceda. Sobre esa base durante la construcción del evento, descubrimos algunas herramientas de trabajo, entre ellas el sueño, que por un lado, permite la exploración de la subjetividad, y, por otro, hace posible proponer una organización que no corresponde a la narración sino a la descripción; el ritmo, como base estructural del evento y, finalmente, la valoración de las ocurrencias sin que tuvieran una justificación aparente. Esta herramienta de trabajo permitió la simultaneidad de acciones, la incorporación de las imágenes visuales y los efectos sonoros, elementos que sólo contribuyeron a crear la atmósfera del acontecimiento. Estos recursos, mecanismos propios de la escena, surgieron del hecho de no tener una lógica narrativa como eje.

4. La dramaturgia modifica necesariamente su objetivo cuando la construcción del evento comienza por lo que se produce en el escenario y no con la reproducción de un texto sobre éste; entonces, lo que aporta la dramaturgia no es el sentido de la obra sino una herramienta que ayuda a la creación del acontecimiento. Como consecuencia, también cambia su forma; en nuestro caso, para responder a las necesidades del proceso y a las expectativas del espectador, adoptamos el *collage* como forma dramática pertinente.

5. Por otro lado, no poder eliminar la representación muestra el conflicto que existe entre las nociones heredadas y el intento de acercarnos a otras estructuras. Hacer consciente esta dificultad nos coloca en una posición que aclara la necesidad de construir otra forma de entrenar que admita las estructuras que aparecen y nos permita elegir entre aquellas nociones tradicionales que aun nos funcionan, o romper, si es el caso, con algunas de ellas.

6. Por último, habrá que señalar que en el resultado influyeron de manera determinante las condiciones en que este tipo de teatro se realiza. Debido a su carácter experimental, un montaje como este se mantiene en una posición marginal, ya que, contrariamente a lo que se cree, no hay apoyo ni interés en la experimentación por parte de las instituciones culturales. El intento de cambio fue tímido ante tal circunstancia. Esta situación se ha observado en el transcurso de la historia; desde hace más de un siglo se habla de una crisis en el teatro que ha puesto en el centro de la discusión a la representación. Actualmente, dado el desinterés que existe por la escena, es un cuestionamiento que vale la pena seguir formulando.

Bibliografía

- Adame, Domingo, *Para comprender la teatralidad*, Primera edición, México: Universidad Veracruzana/Facultad de Teatro, 2006.
- Alcazar, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro*, México: CITRU/INBA, 1998.
- Aristóteles, *El arte poética*, 10ª ed. México: Colección Austral, 1990.
- Artaud. Antonin. *El teatro y su doble*, México: Hermes, 1987.
- Barba, Eugenio. “Dramaturgia escénica” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999. pp. 295-306.
- Barba, Eugenio. “Dramaturgia” en *Anatomía del actor*, México: Ed. Gaceta, 1988, pp. 51-55. (Col. Escenología)
- Barba, Eugenio. “Montaje” en *Anatomía del actor*, México: Ed. Gaceta, 1988, pp. 143-150. (Col. Escenología)
- Brook, Peter. *El espacio vacío*, tr. Ramón Gil Novales, 2ª edición en esta colección, Barcelona: Ediciones Península, 2002. (col. Ediciones de Bolsillo)
- Brook, Peter. *La puerta abierta*, tr. Gemma Moral, México: Ediciones El Milagro/CNCA, 1998.
- Chevallier, Jean-Frédéric. “Teatro del presentar”, *citru.doc* 1, 2005, pp.177-185.
- Danan, Joseph. “¿Fin de la dramaturgia?” Ponencia. Traducido del francés por Jean-Frédéric Chevallier, Actas del primer coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo.
- De Ita, Fernando. Mesa redonda y acotaciones “El teatro no se enseña pero se aprende”, *Documenta CITRU*, II Mayo 1996, p. 79.
- De Marinis, Marco. *El nuevo teatro, 1947 – 1970*, Barcelona/Buenos Aires/México: Ediciones Paidós, 1988.
- De Torre, Guillermo. *Historia de las literaturas de las vanguardias*, 3 vol. España: Ediciones Guadarrama, 1971, Vol. I

- Derrida, Jacques. “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” en *La escritura y la diferencia*, España: Anthropos, 1989, pp. 318-343.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*, 24ª. ed. México: Siglo XXI, 2006.
- Hiriart, Hugo. *Los dientes eran el piano*, México: Tusquets Editores, 1999.
- Hiriart, Hugo. *Sobre la naturaleza de los sueños*, México: Ediciones Era, 1995.
- Jodorowsky, Alejandro. “Hacia un teatro ‘efímero pánico’.”, *Máscara*, 4: 17 - 18 Abril-Julio 1994, pp. 46-53.
- Kandinsky Basili, “Sobre la composición escénica” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999. pp. 223-228.
- Lyotard, Jean-Francois. “Reglas y paradojas”, *Revista de la Universidad Nacional de México*, Vol. XLII: 437 Junio 1987, pp. 3-9.
- Mendoza, Héctor, *Actuar o no, El burlador de Tirso, Creator principium*, México: El milagro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999
- Meyerhold, Vsevolod E. “Octubre Teatral” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999. pp. 109-124.
- Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, 11ª ed. México: Colección Austral, 1988.
- Obregón, Rodolfo. *Utopías aplazadas*, México: CONACULTA-CENART, 2003.
- Ortiz, Rubén. “La voz del teatro”, *Paso de gato*, 5: 27, Octubre-Diciembre 2006, pp. 14-15
- Pavis, Patrice. *Diccionario de teatro*, 3ª. ed. Barcelona/ Buenos Aires/ México: Paidós, 1998.
- Pewlowski, Tadeusz. “El performance”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, pp. 54-75.
- Rabell, Malkah. *Luz y sombra del antiteatro*, México: UNAM, 1970.

- Richard Foreman, “Manifiestos ontológicos -históricos”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994, pp. 15-28.
- Salvat, Manuel y Albert Miralles. *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona: Salvat editores, 1974. (Col. Salvat de grandes temas)
- Salvat, Ricard. *El teatro*, España: Montesinos, 1987. (Biblioteca de divulgación temática)
- Sánchez. José A. *Dramaturgias de la imagen*, 2ª ed. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1999. (Col. Monografías)
- Schechner, Richard. “Ocaso y caída de la vanguardia”, *Máscara*, 4: 17 -18 Abril-Julio 1994. pp. 4-14
- Seminario de investigaciones etnodramáticas FFyL/UNAM “Manifiesto” *La Cabra*, 1981. pp. 33- 35
- Solórzano, Carlos, *et al. Métodos y técnicas de investigación teatral*, México: Escenología, 1997. (Col. Escenología)
- Stoklos, Denisse. “El performer esencial” en *El drama ausente. Otros paradigmas*, comp. por Luís Mario Moncada/Edgar Chías, México: Anónimo Drama Ediciones/CONACULTA·HELENICO, 2005. pp. 141-149.
- Veronese, Daniel. “Automandamientos” en *El drama ausente. Otros paradigmas*, comp. por Luís Mario Moncada/Edgar Chías, México: Anónimo Drama Ediciones/CONACULTA·HELENICO, 2005. pp. 137-140.
- Vidal, Javier, *Nuevas tendencias teatrales: la performance*, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.
- Weisz, Gabriel. *Tribu del infinito: Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación*, México: Árbol Editorial, 1992.
- Zajava, Boris E. “Los principios de la dirección” en *Principios de dirección escénica*, comp. por Edgar Ceballos, México: Col. Escenología, 1999, pp. 159-168.



Apéndice I

Primera página del guión

- Baño
- Laboratorio (de secundario, de experimentación transgénica, Sala de operaciones)
- Parque, (azotea?)
- Lugar de despedidas (Muelle, Aeropuerto, mar)
- Recuerdo idílico

El Sueño de Mercator

Primer acercamiento

La imagen acción	Sonido	Notas	
① Un baño público Una mujer sensualmente elegante frente a la taza. • El juego tiene el principio de la incertidumbre le provoca cierta emoción 	Voz pausada en off (femenina) Congreso 33 "Reconstrucción de una investigación" congreso 33, congreso 33 Proyecto Mercator Proyecto trasngénico 20º Proyecto bienestar social 4º Proyecto del manejo de la probabilidad Congreso 33, congreso 33, congreso, proyecto Mercator, congreso 33, trasgénico, congreso 33, probabilidad, 33, bienestar social, congreso 33 "Reconstrucción de una investigación"	A la mitad del audio el sonido de un escusado 10 seg. → Voz microfoneada en vivo	33:06 33:20
② La mujer (Mariana) saca de su bolsa unos dados y los tira. Un hombre, (Pedro) muy elegante, con abrigo negro, la ve pasar....	Ella: 9, 1, 2, 3... Música de ¿? El: Casi siempre se espera y casi siempre nunca llega (se queda esperando) recordando que él espera	1:04 1:16 1:43	34:14 34:30 34:54
③ El hombre se acerca a una banca porque se sienta 	Sonido de un parque: perros, agua que brota de una fuente, etc. después entra: Voz en off (masculina, se queda esperando): Este domingo, este hombre cuya historia estamos narrando iba a recordar una puesta de sol y una mujer que cruza con un paraguas	Efecto diapositivas en rojo y la sombra de una mujer 3:08 pasando(Mariana) 3:33 3:55	36:12 36:47 36:59
④ La mujer aparece, y al terminar su cuenta que había dejado inconclusa se prepara para empezar con el ritmo	Después de una breve pausa sigue el sonido del parque. Ella: 4, 5, 6, 7, 8, 9...Empieza explicación del plano	4:00 Mariana prende su luz	
⑤ En diapositivas el tercer personaje (Sólo fragmentos de su rostro y sólo cuando se oye su voz)	Voz el Off del tercer personaje: El objetivo del proyecto Mercator era viajar a través de los sueños. Siempre aparecían los recuerdos que murmuraban una inquietud. (pausa)	Durante la voz en off sigue Mariana con el ritmo 5:10 - ? → ¿Qué esta vez se puede juntar con el cuadro 5:3	38:15
El hombre ensaya varias maneras de	Voz en off femenina: (Ligth) Sin	5:30	38:20

Apéndice II

Obra dramática.

El Sueño de Mercator

Tres personajes están encerrados en lo que parece ser una secundaria. En realidad están atrapados en un sueño-recuerdo. Viven una y otra vez el mismo momento.

Guión escénico

El agua se desborda, nadie la puede contener. Es un sueño. El agua sigue desbordándose.

Un baño, en él una mujer sentada en la tapa del WC. Se alcanza a ver un hilo de agua que sale de la taza. No muy lejos otra mujer con la cabeza dentro de un recipiente lleno de agua, parece no necesitar del aire.

Suena una campana.

I La secundaria

Maestra.- Son unos monstruos.

Profesor.- ¿Cuánto tiempo llevas aquí?

Maestra.- No lo sé.

Profesor.- ¿Has pensado alguna vez en irte?

Maestra.- En realidad me gusta ¿Y a ti?

Profesor.- No, creo que no.

(pausa)

Maestra.- Les gusta que los traten mal. He hecho varios experimentos con ellos.

Profesor.- (*Empieza a olvidar el cansancio*) ¡Ah! ¿experimentas?

Maestra.- El miedo es lo más efectivo

Profesor.- ¡A estos ya nada los espanta! Me han visto muy enojado y ni así.

Maestra.- Amenázalos con hacerles un examen.

Profesor.- Los he amenazado con correrlos, con reprobarlos, con todo, nada les importa

Maestra.- No, pues no, no los amenaces con todo, sólo con el examen y si no te hacen caso lo aplicas y por lo menos están callados en lo que intentan copiar. Finge que no te das cuenta, camina entre las bancas, verás cómo se acomodan y se ponen muy derechos cuando pasas cerca, y poco a poco se van acostumbrando a esa actitud, hasta que por acto reflejo tu puedes dar la clase paseándote por las bancas.

(suena una campana)

Maestra.- ¿Qué grado tienes?

Profesor.- Segundo y tu

Maestra.- Tercero, los peores.

II El examen

Profesor.- En la parte superior de la hoja pongan la fecha, después su nombre completo, empezando por el apellido paterno. Y al final el grupo.

Al que descubra copiando le quito el examen y queda reprobado, en todo el bimestre... Ramírez tu examen por favor. No, no me digas nada. Sólo pásamelo. (*Se sienta a escribir y de vez en cuando hecha un vistazo a sus alumnos*) Carlos López, concentra tu mirada en el examen... Alba... (*nervioso*) A la próxima vez que te vea haciendo eso te recojo el examen... (*No la deja de mirar*)... Alba no has escrito nada en el examen... ¡deja de ver ahí... Alba ¿Qué tanto miras las piernas?... Espero que no tengas un acordeón ahí... te voy a pedir que me las muestres... (*asustado*) ¿Qué es eso? ¿Por qué te hiciste eso?

III La señal de alba

Alba se pinta cuidadosamente una línea en una de sus piernas.

Profesor (a la Maestra, muy alterado) ¡Tiene las piernas tatuadas! No, no es que los tatuajes me espanten lo que pasa es que ni siquiera tiene figuras...

Alba (al público) Tengo dos sueños recurrentes, uno es mas bien una pesadilla, es un baño y yo estoy parada frente al baño lo veo no sé bien por qué, pero todas las veces se desborda.

Profesor.- Son puras líneas que se cruzan, pero cuando le pregunté por qué, su respuesta me perturbó.

Alba.- El otro me gusta mucho, para mí es como una señal de mi destino.

Profesor.- Según ella es una estrategia para no olvidar lo que es...

Alba.- Sueño que me hago muy pequeña y muy ligera, tan pequeña que de pronto soy sólo un punto.

Profesor.- En realidad no sé por qué me perturba tanto. Según ella se acerca mas a lo que en realidad es.

Alba.- Y como puntito que soy me paro en el vértice de una ventana y luego puedo moverme en línea recta hasta el otro vértice, o punto. Y empiezo a viajar por todos los puntos y las rayas que encuentro a mi paso.

Profesor.- Ella decía que lo más importante era su destino, la señal, el tiempo, puras cosas incoherentes. Como no entendía nada le pregunté cuál era su destino.

Alba.- punto, raya, punto, raya, punto, raya. Así he llegado a muchos lugares, lo importante es no detenerse. Seguir.

Profesor.- Según ella su destino es viajar.

Alba.- Por eso me gustan mucho los puntos. La primera vez que lo soñé decidí hacerme una raya en la pierna, además se me veía muy elegante. En realidad me gusta ser elegante.

Profesor.- Teme que cuando tenga mi edad, si eso dijo, “cuando tenga la edad de ustedes probablemente ya no sueñe, o no me acuerde de mis sueños”

Alba. Cada vez que veía mi raya me ponía de buen humor, era como la llave a la felicidad.

Profesor.- Por eso, según ella es necesario ponerse señales indelebles, que siempre estén presentes.

Alba.- Aún así las pesadillas regresaban. Así que una sola raya no era suficiente y me puse otra, y otra.

Profesor.- Para ella, estas líneas son caminos que tiene que recorrer.

Alba.- punto, raya, punto, raya, punto, raya...

(suena una campana)

IV El viaje

Escena de movimiento.

Alba busca las posibilidades de viajar en ese espacio.

V La clase

Profesor.- Los paralelos y meridianos... Bueno, Mercator fue muy importante para la proyección de los mapas. Los meridianos y paralelos son las líneas que están en su globo terráqueo... 7... siempre... Con estas líneas sabemos dónde estamos... separan porciones de tierra y de agua, no sirven para otra cosa... La primera vez que oí hablar de Mercator fue en el Congreso 33. Yo había llegado al congreso después de un largo viaje... 7 otra vez Viajar es muy difícil, hay que hacer un esfuerzo enorme para despegarse del lugar en donde uno está parado, ir en contra de la fuerza de gravedad. *(A alguien del público)* Ya sé que te quejas siempre, esto es la hora de geografía no de física, pero estaba pensando que para qué les va a servir a ustedes saber de estas líneas. *(señala el Globo terráqueo)*

Alba.- Yo si quiero saber todo acerca de esas líneas.

Profesor.- No se preocupen. Eso no viene en el examen. Cuando ustedes viajen no se van acordar en lo mas mínimo de los paralelos. Yo nunca me acuerdo de eso, en cambio siempre pienso en las posibilidades de los caminos, eso si es importante, siempre pienso ¿qué hubiera pasado si no vengo hoy a esta escuela, por ejemplo? Estamos tomando decisiones. En cada momento hay una bifurcación de caminos. Es misteriosa esta estructura enmarañada de la vida.

Alba.- A mí me gusta la geografía

Profesor.- ¿Qué importancia tiene la geografía? No se han dado cuenta que no cambia en nada que ustedes sepan eso o no. Les voy a contar algo. Cuando estuve en el congreso 33, uno de los expositores estaba hablando del principio de la incertidumbre tomo unos dados y empezó a tirarlos, siempre salía el mismo número, tal como me ocurre a mí ahora. No les parece más interesante saber que está pasando con eso, siempre cae 7. Hoy no quería venir a dar clase y sin embargo aquí estoy, nunca se han preguntado por qué vengo a hablarles de geografía.

Alba.- Porque es útil.

Profesor.- ¿no se han preguntado para qué sirve la geografía? ¿Por qué vienen? ¿No se han dado cuenta que todos los días ocurre lo mismo? ¿Qué ocurriría si hoy no hablamos de los meridianos? ¿Ustedes creen que se iban a borrar del mapa por eso? ¿Qué hubiera pasado si hoy no vengo a dar la clase? ¿O si en lugar de dar clase les hago un examen? ¿En que cambiaría eso nuestras vidas?

Alba.- ¿Puedo ir al baño?

Profesor.- Quería decirles que es un error que esté yo aquí... Tengo la extraña sensación que esto ya lo he vivido... pero no es así, lo que pasa es que aquí todos los días son iguales... En fin Mercator es el creador de la geografía matemática, los paralelos no tienen nada que ver con los tiempos paralelos... Alba ya puedes ir al baño. *(Murmullos en Off)* Los paralelos los podemos ver en este mapa. *(suena una campana, los murmullos siguen)*

VI Práctica 22

Maestra.- “Práctica 22. El aparato respiratorio.” *(Mientras habla hace la demostración con un objeto envuelto en vendas. Quizá es el residuo de un conejo. Lo mete a una probeta llena de agua. Lo ahoga.)* El aparato respiratorio de un conejo es muy parecido al del ser humano. La respiración puede sufrir muchos trastornos, por ejemplo durante el sueño, un momento antes de despertar, pueden dejar de respirar. Se interrumpe la respiración... *(salen las últimas burbujas de aire del conejo)* Entonces no puedo despertar... No emito ningún sonido... no me puedo mover... no puedo abrir los ojos... no puedo despertar... me quiero ir... me siento atrapada... Estoy un poco confundida *(saca el bulto, lo cuelga y deja que escurra el agua)* Quiero salir de aquí.

VII El sueño.

Los murmullos, que no han dejado de estar se van clarificando, ahora se entiende lo que dicen:

Voces en off:

Congreso 33 “Reconstrucción de una investigación”,
Proyecto Mercator, Proyecto transgénico, 20º proyecto de bienestar social, 4º proyecto de manejo de la probabilidad
Congreso 33 “Reconstrucción de una investigación.”

Estas voces son la entrada a un mundo onírico donde las imágenes tiene un lugar primordial.

Se ve un baño al fondo, en él una mujer muy elegante viendo el excusado, es Alba, que después de sacarse un listón blanco de la boca tira unos dados.

Alba.- 11; 1, 2, 3, 4...

Profesor fuma un cigarro, lo que esperaba no llegó, decide abandonar el lugar, camina y se sienta, su mirada está clavada en la bola blanca.

Voz masculina en Off: *Este hombre cuya historia estamos conociendo iba a recordar, su llegada a la escuela, a una de sus alumnas, el baño y una puesta de sol.*

En el cuarto blanco ahora hay un gran mapa.

Alba.- 11: Gracias a uno de mis viajes encontré, dentro de una botella, la memoria del congreso 33. Es un mapa onírico que se realizó gracias a la cartografía de Mercator. Es importante saber que éste va cambiando según el principio de la incertidumbre. Por ejemplo: Si el soñante está en la casilla del cuarto blanco para poder moverse de ahí tendrá que utilizar el azar, si a la caída de los dados saliera el número 8 se desplazará a la casilla del sueño de la asfixia, ahí no se puede respirar, habrá que salir pronto de ahí, usar de nuevo los dados; si el siguiente número fuera 3, probablemente llegaría al sueño de la

escalera de la abuela, pero el soñante tal vez tenga la misma edad de la abuela, esta tirada modificaría la pesadilla de cuando se caen los dientes; la próxima tirada, tal vez 4, el olvido de la ropa.

(Alba y profesor se quitan algo de su ropa)

Alba.- Ésta es la clase de biología.

Profesor.- No, yo soy tu maestro de geografía, y estos deben ser los vestidores.

Alba.- ¡Ah!... Es la primera vez que se me olvida la ropa para la clase de biología

Profesor.- No te preocupes es sólo un sueño.

Alba.- No importa, espían inclusive los sueños... *(pausa)*... ¿Hiciste la tarea?

Profesor.- ¿Cuál?

Alba.- La del homenaje

Profesor.- Se me olvidó *(Trata de esconderse de la mirada de la maestra)* además no me gustan los homenajes

Alba.- SHH!

(entra música de homenaje)

Alba.- Este es un homenaje muy sentido para el hombre que inventó el vestido.

Y ahora, a continuación

Daremos comenzación

Con este vestido y su colocación.

En este lindo cuerpezote.

Profesor.- Oye pero éste no es para mí, es tuyo

Alba.- Eso no importa, además a ti se te ve bien

Profesor.- Pero... bueno, gracias.

Alba.- *(Le va a tomar una foto, pero se arrepiente)* No, creo que ésta ya la tengo. *(Trata de abrir su locker, pero está cerrado con llave)* ¿la llave? ¿la llave?

(Busca dentro de su bolsa. Se le caen unos dados.)

Alba y Profesor: 9

Alba.- 1, 2, 3, Quiero, pero no quiero

Profesor Quiero, pero no puedo.

El cuerpo de profesor tiene un mapa por el que supone está viajando (efecto de diapositivas)

Vemos fragmentos de la cara de un cuarto personaje. Es la primera vez que aparece. Ahora sabemos que él los está observando, tal vez hace un experimento con ellos y vigila sus sueños. (Efecto de diapositivas)

Voz en off.- Ellos fueron seleccionados como conejillos de indias, al principio la mente humana no podía concebir esta idea.

Alba.- *(En el baño)* La llave, dónde está la llave.

Profesor.- Hay un cuadro que me impresionó cuando lo vi por primera vez, no podía dejar de mirar. Se trata de un lugar sórdido. Es un baño público.

Alba.- *(Viendo el excusado)* ¿Dónde quedó mi llave?

Profesor.- Es como una de mis pesadillas. Estoy parado mirando la taza, siempre muy elegante, el agua se desborda y yo no me muevo.

Alba.- Oye esa no es tu pesadilla, es la mía

Profesor.- ¿Si? Pero yo la recuerdo muy bien

Alba.- No, tú sueñas que te vas, siempre te estás despidiendo, tal vez hay un muelle, y tú eres mucho más guapo, te ves muy diferente, yo llego tarde, y ya te fuiste. ¡La barca se va...!

Profesor. - (Ilusionado) ¿De veras me voy? ¿Regreso al congreso 33? ¿a dónde me voy?

Alba.- No lo sé, ese lugar no está en mi registro, quizá en mi locker hay alguna foto que se parezca, pero perdí la llave, no puedo abrir la caja, ¿Tu no has visto la llave?, ¿Dónde estará la llave?

Sonido de excusado.

Alba.- (mima un baño) ¿Sabes dónde quedó mi llave? El descenso

Profesor.- Tal vez no era yo el que se iba... tal vez hay que hacer algún cambio.

Profesor: Bienvenido chamaco, qué gusto que hayas venido, me encanta la gente que no se conforma, que le gusta el progreso y el cambio, como tú.

Esto que huele muy fuerte es yodo diluido para desinfectarse porque, eso sí, nuestro medio ambiente literalmente tiene partículas de excremento, necesitamos, por ende, esterilizar esta pielcita.

Con este plumón azul marino, vamos a trazarte en la nariz la parte que te vamos a extraer de dermis y epidermis, es decir toda la parte frontal de la piel de tu nariz. No es mucho, no te preocupes, así matamos dos pájaros de un tiro, te quitamos el bulto del quiste y te adelgazamos la nariz a la vez. Perfecto... Ahora te voy a aplicar estas inyecciones de anestesia.

Maestra.- (con unos algodones) El alumno conocerá el aparato de un conejo.

Profesor.- Te voy a colocar dos de este lado, ahora inyectamos del otro lado. Se te va a dormir la piel y se te va a hinchar, eso nos ayudará a que sientas la operación pero que no te duela, y a que el tejido se mantenga tenso y podamos cortar más fácilmente.

Maestra.- Materiales: agua, algodón, un conejo

Profesor.- Mira. Este bisturí es buenísimo, me lo acaban de regalar, es importado de Taiwán. Corta maravillosamente. Ahora empieza a rechinar y sucede que es porque llegamos al tabique, aquí necesito no hacer tan profundo el corte para no lastimarte el hueso.

Maestra.- Duerme el conejo. Haz el corte

Profesor.- El calor que sientes es la sangre que va saliendo de los cortes, para eso: ¡Tarán! Gasas esterilizadas, te secan la sangre así de rápido. Ya casi acabo el corte, y me cuesta extraer el pedazo de carne que te acabo de seccionar, ya, ya salió. Lo vamos a poner en este frasco para conservarla y que después sacies tu curiosidad viéndolo. Bien. Te quedó un gran boquete como parte frontal de nariz, lo vamos a cerrar presionando mis manos hasta que podamos unir los dos extremos de piel. Perfecto. Ahora llegó la hora de la suturación. Esta agujita maravillosa y este hilo de nailon, azul claro, harán la diferencia, me voy a echar fácil veinticinco puntos que se te van a desaparecer, más o menos, como en diez años. Acabamos los puntos. Acabó el dolor.

Maestra.- ¡ Se está despertando!

Profesor.- Te voy a colocar unos rollos de algodón a manera de tapón, te los voy a dejar ahí un mes, en el cual tendrás que respirar por la boca todo el tiempo.

Maestra.- ¡Se está despertando!

Alba.- ¡Los dados!

Profesor se pone una venda en la cara.

Voz en off.- *No se puede distinguir entre el recuerdo y la realidad. Se volvió a comenzar.*

Alba.- 5; 1, 2, 3, 4, 5, el mar. Mercator creía que había un mar interno por el que se podía viajar, en este mar se podrían encontrar especies nuevas como... como... ya lo olvidé tengo que regresar a la clase de biología.

Alba: No hice la tarea completa.

Maestra: ¿Qué te faltó?

Ella: La seis.

Maestra: ¿Qué si los alimentos transgénicos hacen daño? Falso, no hacen daño.

Alba: ¿Y la de si en nuestro país se producen alimentos transgénicos?

Maestra.- Sí, desde hace veinte años.

Alba: Gracias. *(sale)*

Entra profesor

Maestra.- Son unos monstruos.

Profesor.- ¿Cuánto tiempo llevas aquí?

Maestra.- No sé.

Profesor.- Tengo que salir, no puedo despertar. ¿Has pensado alguna vez en irte?

Maestra.- He hecho varios experimentos.

Profesor.- ¿experimentas?

Maestra.- El miedo es lo más efectivo

Maestra.- Alba es una conejita muy especial, es un animal quimérico, que no existe en la naturaleza, es un animal imaginario que existe por el uso de ingeniería genética... es la conejita verde fluorescente gracias a una proteína extraída de una medusa.

Alba.- Hay quienes aprovechan la oscuridad para huir, pero nosotras las conejitas fluorescentes no podemos.

Oscuro

VIII “La huida”

Escena de movimiento y música

IX La agencia

Voz en off *Alba, llegaste otra vez.*

Profesor.- Quería decirles que es un error que esté yo aquí. Tengo la extraña sensación que esto ya lo he vivido... pero no es así, lo que pasa es que aquí todos los días son iguales... En fin Mercator es el creador de la geografía matemática, los paralelos no tienen nada que ver con los tiempos paralelos... Alba ya puedes ir al baño. *(El profesor va abandonando el salón, no sale totalmente)* Los paralelos los podemos ver en este mapa.

Alba.-*(Improvisación sobre la agencia)* Me gusta que me saquen de clases, porque me supero y hasta gano dinero, ya que me dedico a organizar viajes. A la gente le gusta mucho viajar y yo tengo de todo tipo de viajes, desde locales hasta intergalácticos; cualquier tipo de viaje por eso la gente me llama de todos lados... *(hace un entramado llenando todo el espacio de rayas que se cruzan)* Bueno, ¿sí? Agencia de viajes Alba, - si señorita quiero un viaje redondo con boleto pagado al más allá, por favor- o, - quiero un viaje a París, la luna, Zacazonapan, partiendo del Puerto de Palos-, a veces dicen: Señorita, necesito que me organice un viaje, el que usted quiera. Así me hablan de todos lados, todo el día, y ellos son los que piden que me saquen de clases. Yo les digo, no puedo ahora tengo 18 materias y mucha tarea, pero insisten, insisten porque les gusta viajar. Una vez en una travesía por los siete mares me encontré con este manuscrito hallado en una botella que dice: Hoy voy a cambiar. Como mi actual nariz estorba a mis intenciones la operaré y luego emprenderé un largo viaje hacia... bueno es que no sé leer muy bien la letra manuscrita, pero firma el profesor. En un viaje por el espacio tiempo encontré este otro mensaje que dice: He mandado en emisión de avanzada a la coneja fosforescente, punto. Tuve que decir que se escapo para que no se me inculpe, punto. En cuanto el animal llegue al lugar y encuentre lo que necesito, coma, avísenme y me largo de aquí para siempre, puntos suspensivos. Y firma la maestra. Esos viajes no los organicé yo. Pero ahora estoy organizando un viaje muy interesante que consiste en viajar en líneas rectas, parando en puntos muy definidos, definidos claro está por el paseante. Lo bonito de este viaje es que las tardes son libres. Yo ya inicie este viaje. *(Suena una campana)* La clase de biología. *(sale)*

X “Sin salida”

La maestra entra cortando las líneas-caminos que Alba dejó. Recoge su “residuo de conejo” que dejó colgado y sale.

XI Las posibilidades

Profesor.- ¿No se han preguntado para qué sirve la geografía? Yo nunca me acuerdo en lo mas mínimo de los meridianos. Hay cosas más importantes. ¿Qué hubiera pasado si hoy no vengo a clases, por ejemplo? En mis viajes cuando miro por la carretera y veo las casas y la gente que dejo atrás, me pregunto qué hubiera pasado si yo viviera ahí, tal vez en otro tiempo yo vivo ahí... ¿qué pasaría si fuera ese otro?...¿Qué hubiera pasado si no llego esa tarde? Tal vez ella no se habría enojado. ¿y si jamás hubiera ido al congreso 33? No extrañaría eso, pero tal vez extrañaría otras cosas. Y si yo hubiera sido Batman no me habría roto la pierna cuando era chiquito. Si yo hubiera llegado con seguridad, tal vez estaría ahora en otro lado. Si hubiera llegado antes, tal vez me habrían elegido a mí. Si hubiera sido menos egoísta estaría en otra situación. Si hubiera tomado mas leche, tendría los dientes completos. Si les hubiera dicho que no, me habrían respetado. Si me hubiera ido antes, nada de eso habría pasado. Si yo hubiera... *(sigue improvisación del actor)*

XII “El olvido”

Maestra.- El agua se desborda

Alba.- Tengo la extraña sensación de que esto ya lo he vivido.

Profesor.- La respiración puede sufrir trastornos.

Alba.- ¿Qué hubiera pasado si nunca voy al congreso 33, o si no vengo hoy a dar la clase?

Maestra.- ¿Has pensado alguna vez en irte?

Profesor.- En realidad no.

Alba.- Tal vez si caminara en línea recta

Maestra.- Antes de despertar se interrumpe la respiración.

Alba.- No emites ningún sonido.

Profesor.- No te mueves.

Maestra.- No puedo salir.

La cara vuelve a aparecer, esta vez no dice nada, sólo mira y sonríe. Aparecen unos dados gigantes con el número 7.

La maestra, el profesor y Alba han desaparecido. Como última imagen vemos un conejo.