

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



EL ESPACIO INCONSCIENTE COMO POÉTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN

LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA

JUANA MARÍA DEL ROCÍO CARRILLO REYES

Director de tesis: Mtro. Benjamín Gavarre Silva



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi hija Sabina porque es la razón de todo.

A mi sobrina Natalia

A mi madre Lupita

A mi padre Rodolfo

A mi maestro de iluminación Mario Mendoza

A todos los actores y actrices, músicos, vestuaristas y diseñadores que fueron mis compañeros en cada travesía

AGRADECIMIENTOS

Al Mtro. Benjamín Gavarre por su paciencia, por su incansable disposición como director de esta tesis y por su amistad de tantos años.

A la Dra. Laura López por su mirada crítica y sus estimulantes comentarios.

A la Mtra. Aimée Wagner por su apoyo durante los años de carrera y por estar presente en el cierre de este ciclo.

A la Lic. Rosa María Ruíz y al Profesor Mario Balandra por sus valiosas sugerencias y cuestionamientos.

A Alejandro Juárez-Carrejo por acompañarme en la reconstrucción de cada obra, por poner a mi disposición sus diarios y fotografías y, principalmente, por su amistad entrañable y su eterna complicidad.

A Leticia Garza, Laura Crotte, Zamira Bringas, Alejandra Montalvo y Gabriela Reynoso por el generoso relato de sus experiencias pasadas y presentes sobre las puestas en escena en que participaron.

Al Dr. Gabriel Weisz con quien siempre estaré en deuda por la influencia que sus ideas siguen teniendo en mi visión del teatro y de la vida.

A mi compañero Juan Manuel Marentes por su tiempo y dedicación a la lectura y el diseño del formato de esta tesis. Por ser mi ejemplo e inspiración para concluir este proceso. Por su amor, que le da aliento a mi voluntad y me llena de esperanza cada día.

Índice

Introducción.	1
Capítulo I La Madre	5
1.1 El concepto visual de la puesta en escena	5
1.2 Elementos de interiorización actoral	6
1.3 Pensamiento dirigido y pensamiento asociativo	7
1.4 La influencia del cine y la pintura	9
1.5 El público.	10
1.6 Créditos	11
Capítulo II El Teatro Personal.	12
2.1 Antecedentes.	13
2.1.2 Testimonio	14
2.1.3 Deconstrucción	15
2.1.4 Personificación	15
2.1.5 Viaje a la isla de Pascua	17
Subcapítulo I El Inconsciente	19
1.1 Inconsciente personal e inconsciente colectivo.	19
1.2 Los arquetipos	21
1.3 El sueño y el símbolo	23
1.4 Los mitos	26
1.5 El teatro	28
1.6 Robert Wilson y el espacio inconsciente.	29
1.7 La relación entre el creador y el público.	31
1.8 ¿Teatro o terapia?	32
Capítulo III La Sangre del Silencio	34
3.1 El tema: la ausencia	34
3.2 Teatro personal y texto dramático	34
3.3 El montaje	35
3.4 El proceso de Leticia Garza	36
3.5 La necesidad de un <i>punteo</i> con el espectador	37
3.6 Dirigir Teatro Personal	38
3.7 La estética de la puesta en escena	39
3.8 Créditos	40
Capítulo IV Estrategias Fatales	41
4.1 La investigación personal	41
4.2 El proceso de montaje	44
4.2.1 <i>La espera.</i>	44
4.2.2 <i>La banca del parque</i>	45
4.2.3 <i>Las cartas</i>	48
4.3 La secuencia de las escenas	50
4.4 La crítica.	52
4.5 Créditos	53

Capítulo V Asesino Personal	54
5.1 Antecedentes de la puesta en escena	54
5.2 Thriller	55
5.3 Terreno de lo oculto y terreno de lo aparente	56
5.4 Entrenamiento	56
5.5 Del testimonio al montaje	57
5.6 Las víctimas del asesino	57
5.7 El travesti del Club Smyrna	59
5.8 El detective Alexen	61
5.9 El mundo subjetivo.	65
5.10 La estética de la puesta en escena	65
5.10.1 El espacio escénico.	65
5.10.2 La iluminación	66
5.11 El diseño de sonido.	67
5.12 El público y la crítica	68
5.13 Consideraciones finales	69
5.14 El guión	70
5.15 Créditos	72
Capítulo VI Cuerpo Poseído.	73
6.1 Sinopsis	74
6.2 ¿Maternidad como destino?	74
6.3 Ana	75
6.4 <i>El Ángel de la anunciación.</i>	76
6.5 <i>La Diosa</i>	78
6.6 <i>Los Médicos</i>	81
6.7 <i>Parir con la Diosa</i>	81
6.8 <i>El alquimista</i>	82
6.9 <i>El ritual con la sandía</i>	83
6.10 <i>El ritual con el trigo</i>	84
6.11 <i>Ana e Isabel</i>	84
6.12 <i>El Ángel embarazado</i>	86
6.13 <i>La despedida.</i>	89
6.14 La respuesta del público	89
6.15 Reflexión final	89
6.16 Créditos	91
Capítulo VII Corpus Populi, primera versión	92
7.1 Antecedentes de la primera versión	92
7.2 La puesta en escena	94
7.3 El terreno de lo oculto	96
7.3.1 El proceso de montaje	96
7.4 <i>El sueño del hombre que canta.</i>	96
7.5 <i>El sonido del cuerpo.</i>	98
7.6 <i>Los viajantes</i>	99
7.7 <i>La danza de las afganas</i>	102
7.8 <i>Soy totalmente... mi cuerpo.</i>	103
7.9 <i>Los canibales</i>	105
7.10 <i>Cuerpo a cuerpo con la madre</i>	106
7.11 El espacio escénico	108
7.12 Reflexión final	108
7.13 El público y la crítica	109
7.14 Créditos	110

Capítulo VIII Corpus Populi, segunda versión	111
8.1 El espacio escénico	111
8.2 Primera parte	111
8.2.1 <i>El cuerpo perdido</i>	111
8.2.2 <i>Ser otro cuerpo</i>	113
8.2.3 <i>Flacaway</i>	114
8.2.4 <i>Bodytermoshape</i>	115
8.3 Segunda parte	117
8.3.1 <i>El cuerpo fragmentado</i>	117
8.3.2 <i>El cuerpo como campo de batalla</i>	119
8.3.3 <i>La visita al ginecólogo</i>	120
8.3.4 Testimonio de Maricarmen	122
8.3.5 Testimonio de Leticia	124
8.4 El público	125
8.5 Reflexión final	127
8.6 Créditos	128
Apéndice	129
Conclusiones	134
Bibliografía	140

INTRODUCCIÓN

La necesidad de escribir esta tesis surgió finalmente, –después de un largo y accidentado trayecto– como un impulso impostergable. Reconozco que corresponde con una etapa de mi vida que demanda la reflexión sobre el camino recorrido en el trabajo profesional como directora de teatro. En cierta forma, es este momento, que percibo colmado de dudas y cuestionamientos, el tiempo propicio para llevar a cabo la revisión crítica e introspectiva que conlleva la realización de esta tesis. En ella pretendo abordar las siguientes obras realizadas entre 1985 y 2005: *La Madre* (1985) de Stanislaw I. Witkiewicz, *La Sangre del Silencio* (1986), *Estrategias Fatales 2da parte* (1990), *Asesino Personal* (1993), *Cuerpo Poseído, primera y segunda versión* (1996-1997) y *Corpus Populi primera y segunda versión* (2002-2005).

Las obras elegidas no conforman la totalidad de mi producción teatral en este lapso de veinte años, pero –a excepción de *La Madre*– tienen en común la experimentación con los contenidos y principalmente, con el lenguaje de la puesta en escena.

Desde 1986 he desarrollado un teatro que se basa en las historias personales de los actores y en la mía propia, así como en nuestros universos subjetivos. Corresponde a un modelo de representación llamado Teatro Personal por el Dr. Gabriel Weisz Carrington cuando impartía la cátedra de Dirección III y IV (1985-1987) en el Plan de Estudios 1975 de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro UNAM.

El modelo propone una teatralidad que reflexione en torno de lo autobiográfico, como plataforma para poner en tela de juicio hábitos de pensamiento, conductas e imágenes estereotipadas del mundo en que vivimos. La perspectiva crítica del Teatro Personal se extiende al cuestionamiento de los parámetros tradicionales del teatro y se enfoca en la experimentación con formas alternativas de estructurar y conformar la puesta en escena.

Al presentarse como un modelo hipotético, el Teatro Personal ha sido llevado a la práctica en una multiplicidad de discursos, tan diversa como los temas elegidos en cada proyecto escénico y las personas involucradas en su realización.

En mi caso, la experimentación se ha orientado a explorar el inconsciente como espacio con posibilidades evocativas y poéticas, y como modelo de representación donde tiene lugar la construcción de imágenes simbólicas, es decir el *espacio inconsciente como poética de la puesta en escena*.

Entiendo el *espacio inconsciente* en dos sentidos, el primero alude directamente al territorio de la psique que Carl G. Jung definió como el reino de lo Desconocido, la realidad donde tienen lugar los recuerdos olvidados, los sueños, las imágenes simbólicas, etc. y que está fuera del control de la conciencia (1991, pág. 130).

En segundo lugar, es también el espacio de la representación, es el escenario que alberga este universo autónomo y lo transforma, buscando, como veremos en los capítulos siguientes, sus propias formas de narrar.

Quisiera aclarar que no se trata de hacer un análisis psicológico de mis puestas en escena. El propósito de recurrir a la perspectiva de la Psicología Profunda –corriente a la que pertenecen Jung, Hillman y demás especialistas consultados– es aprovechar su estudio de las imágenes de la fantasía,

su vinculación con la mitología y su enfoque sobre los procesos artísticos, ya que supone un ángulo de visión pertinente para abordar mi utilización del modelo de Teatro Personal y su redefinición en mi trabajo como poética del *espacio inconsciente*.

El empleo de la noción “poética” corresponde a la acepción que le da Umberto Eco en *Obra Abierta*: “como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista, el proyecto de la obra a realizar como lo entiende explícita o implícitamente el artista” (1992, pág. 36) a diferencia de la *Ars Poetica* aristotélica como norma absoluta. En síntesis, la noción de poética es aplicada en esta tesis no sólo como el material que conforma la puesta en escena sino como proyecto de formación o estructuración de la obra.

El recorrido inicia con *La Madre* en el capítulo I, donde la puesta en escena está estructurada por el texto dramático. Si bien la estrategia en esta obra difiere de los montajes posteriores, la he incluido ya que en ella se perfilan lo que llamo *elementos de interiorización actoral*. Mi interés en este capítulo es indagar sobre la manera en que el actor pone en práctica una serie de herramientas para entrar en contacto con su propio inconsciente y traducirlo en imágenes, movimiento, tiempo y sonido con un sentido escénico.

En el capítulo II abordaré los principales elementos del Teatro Personal, basándome en las ideas sobre las que Weisz fundamentó su práctica definiéndolo como una filosofía de la representación. Por lo tanto me remitiré constantemente a lo experimentado con él durante las clases de Dirección escénica y a lo que está registrado en su libro *Tribu del Infinito* (1992) así como a su conferencia *Teatro Personal* (1990).

El Teatro Personal tiene como antecedentes el trabajo escénico de varios creadores, principalmente norteamericanos. Yo utilizaré como fuentes directas que han influido en mi trabajo a Spalding Gray, Linda Montano y Richard Foreman, enfocándome en Robert Wilson como ejemplo de una poética del *espacio inconsciente*.

Desarrollaré, en este capítulo, el material relacionado con el inconsciente, tomando como punto de partida el pensamiento de Carl G. Jung: la existencia del inconsciente personal y específicamente, del inconsciente colectivo, ya que es de este último de donde provienen los sueños, los mitos y la capacidad simbólica de éstos. Es en el inconsciente colectivo donde aparecen las figuras arquetípicas.

El abordaje de estos temas será ampliado con base en los conceptos desarrollados por las doctoras Marie-Louise von Franz e Ira Progoff así como por los mitólogos Mircea Eliade y Joseph Campbell, entre otros. Me interesa particularmente la perspectiva de James Hillman, quien elabora en *Reimaginar la psicología* (1999) el concepto de *personificación*, aplicado por Weisz al Teatro Personal y que resulta fundamental para comprender dicho modelo. Con el mismo fin he incluido sus ideas sobre la relación del inconsciente con las imágenes artísticas y sobre los mitos y los arquetipos, dado que estos conceptos cobraron particular importancia en mi proyecto.

Es importante puntualizar que todo este trabajo de interiorización tiene básicamente una finalidad creativa: la traducción del material subjetivo a un lenguaje escénico, si bien coexiste con un aspecto esencial que involucra el conocimiento personal como vía de trascendencia y crecimiento interior.

Con la finalidad de profundizar en este asunto, me propongo incluir los puntos de vista de los actores y algunas descripciones de sus experiencias. Me interesa específicamente conocer su percepción actual sobre los procesos de montaje y las temporadas de funciones, así como las repercusiones que las puestas en escena tuvieron en sus vidas.

No obstante que en la mayoría de las obras sólo ha sido posible tener una idea aproximada de la respuesta del público a esta modalidad de teatro, me parece fundamental obtener una visión general a partir de comentarios de los espectadores y de fragmentos de las críticas que fueron publicadas.

La perspectiva crítica que caracteriza al Teatro Personal nos conduce a tomar conciencia de hábitos de comportamiento y de pensamiento que están determinados por la cultura en que vivimos. Al abordar temas e imágenes que se desprenden de la relación de pareja, la *femme fatale* como ícono de femineidad, el seductor, la mujer predestinada a ser madre, el cuerpo fabricado por la mercadotecnia, etc. se hacen patentes aquellos estereotipos que nos definen socialmente como hombres y mujeres. En ellos están contenidos una serie de *mitos* que predominan en la actualidad.

El proyecto personal nos lleva a tomar una postura frente a esto tratando de desentrañar cómo funcionan en nosotros (actores y directora) y asimismo, cómo reflejan su impacto sociocultural. Este aspecto del Teatro Personal es explorado particularmente en las dos últimas obras: *Cuerpo Poseído* (capítulo VI) y *Corpus Populi* (capítulos VII y VIII), donde el énfasis se sitúa en el cuerpo femenino como constructo multifacético donde convergen varios discursos.

La estrategia en esta tesis es revisar cada puesta en escena, a manera de un diario de dirección, reflexionando sobre las coincidencias y diferencias significativas dadas en los montajes. Esto tiene el objetivo de reconocerlas a partir de las circunstancias personales y las necesidades creativas que me han llevado (con los actores) a elegir determinado proceso. En ese sentido, la investigación afronta el problema de crear estructuras que organicen el material a representar cuando éste no se circunscribe a una narrativa lineal ni está definido por un género dramático.

La cuestión de la dramaturgia se presenta como un elemento más de experimentación con el *espacio inconsciente*. Este estudio se propone abordar las formas en que surge la escritura en un proyecto colectivo y explorar cómo se articula en un lenguaje escénico susceptible de generar símbolos y arquetipos a partir del espacio personal de los participantes.

En cuanto al aspecto estético, me interesa comentar la relación de varias puestas en escena con la pintura –de Edvard Munch, de Edward Hooper, de Remedios Varo, etc.–, así como el cine de Tarkovski, de David Lynch, de Greenaway, etc. La influencia cinematográfica destaca específicamente en la estructura, la organización de las escenas, la creación del suspenso y la música de *Asesino Personal* (capítulo V).

Tratándose de un teatro de experimentación que ha buscado formas propias de estructurarse y que, como consecuencia permite una multiplicidad de lecturas, me parece pertinente ubicarlo dentro del contexto del arte contemporáneo, en general, y del teatro, en particular, con la finalidad de descubrir paralelismos con otras expresiones artísticas y teatrales que puedan arrojar algunas luces sobre la tendencia contemporánea a aventurarse en nuevos lenguajes escénicos. Para ello tomaré como referencias teóricas *Obra Abierta* de Umberto Eco y *Escenarios liminales, Teatralidades*,

performances y política de Ileana Diéguez Caballero. Este aspecto de la tesis será expuesto en un apéndice final.

La propuesta que desarrollo a continuación es pues, el basamento teórico, la referencia del trabajo escénico ya mencionado, y las reflexiones que surgen del mismo. Por medio de esta tesis he querido responder algunas de las interrogantes surgidas a lo largo de más de veinte años, como un alto en el camino para seguir adelante en el desarrollo de mi personal acercamiento al teatro.

CAPÍTULO I

LA MADRE

En 1985, durante el Seminario de Teatro Polaco impartido por la Dra. María Sten, surgió a iniciativa de ella, la propuesta de montar uno de los textos dramáticos que estábamos estudiando. Hasta ese momento mi práctica en la dirección escénica había sido el montaje de fragmentos de algunas obras para los exámenes de dirección del Mtro. Enrique Ruelas, así que la perspectiva de poner en escena una obra completa resultaba muy atractiva. Elegí *La Madre* de Stanislaw Ignacy Witkiewicz, un autor polaco nacido a principios del sXX y cuya producción dramática se enmarca en el expresionismo. La obra se estrenó en el Espacio Múltiple Rodolfo Usigli de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y continuó temporada –en el mismo año– en el Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura.

La obra, imbuida de un profundo nihilismo, aborda la relación entre una aristócrata venida a menos y su hijo, un joven filósofo diletante. A partir de esta relación, Witkiewicz desarrolla una devastadora crítica a la sociedad europea de su tiempo. Ambos personajes son exponentes de la miseria moral que comenzaba a prevalecer en Europa con el fortalecimiento del nazismo.

Mi interés por la obra se ubicó de entrada, en la relación madre-hijo, que resultaba particularmente interesante ya que rompía con las preconcepciones culturales que suelen enmarcarla. El amor visto como respeto incondicional, consideración, abnegación y devoción estaban lejos de ser una realidad en la obra de Witkiewicz, y esto significó un factor importante en la elección del texto.

1.1 EL CONCEPTO VISUAL DE LA PUESTA EN ESCENA

La concepción de la puesta en escena surgió a partir de un concepto visual: la madre es una mujer decrepita, alcohólica, y sobrevive tejiendo carpetas. Este hecho, indicado como acción escénica por el autor, me sugirió la imagen de una araña tejiendo una telaraña gigantesca envolviendo el espacio de la representación y creando una atmósfera sofocante. Sobre el escenario pendía una telaraña y sobre ésta se balanceaba al comienzo de la obra Leticia Garza, la actriz que representaba a la madre-araña. Al fondo y como paredes laterales había tres telarañas más.



Leticia Garza

El espacio escénico fue definido obedeciendo a dos características expresionistas, por un lado el carácter simbólico de la escenografía y la utilería, y por el otro el ataque de la obra al opresivo entorno político-social, como ya he mencionado, y específicamente a la autoridad de los padres (Macgowan, 1964, pág. 309). Dicha opresión estaba simbolizada por la gigantesca telaraña, por el retrato del padre ausente representado como una cabeza de maniquí completamente blanca e inexpresiva y por el tejido de la madre presentado como un fetiche, un muñeco de estambre parecido a León. En el teatro Carlos Lazo, invertimos la perspectiva visual ubicando al público en el fondo del escenario de frente hacia la sala, de manera que el espacio escenográfico estuviera enmarcado por una profundidad cuyos límites se percibían indefinibles.

I.2 ELEMENTOS DE INTERIORIZACIÓN ACTORAL

La Madre es la obra que marca el inicio de mi trabajo como directora y aunque es una puesta en escena muy distinta a las obras subsiguientes porque está basada en un texto dramático, he querido abordarla ya que en ella aparecieron algunos elementos importantes que han estado presentes en todos mis procesos. Me refiero a los *elementos de interiorización actoral*.

El primer acercamiento a la obra partió de una práctica común en la dirección escénica planteada como metodología de la dirección en la carrera de Teatro, esto es el trabajo de mesa que consiste en la lectura del texto realizada con los actores para establecer los lineamientos a seguir: determinar el género y el tono de la obra, definir características de los personajes y, más adelante, señalar intenciones en los diálogos.

Posteriormente y antes de solicitar a los actores la memorización del texto, comenzamos un proceso de improvisación. La improvisación es también una herramienta socorrida por muchos directores porque permite que los actores pongan en práctica las indicaciones previamente señaladas en el trabajo de mesa y echen mano de su subjetividad para dotar al personaje de emociones y de acciones físicas. En *La Madre* experimentamos con herramientas surgidas durante las clases de actuación de la Mtra. Aimée Wagner y posteriormente, en las de dirección con el Mtro. Enrique Ruelas, una de ellas fue el uso de una variante de improvisación que excluye el uso de la palabra, la llamaré *improvisación silente*.

Antes de comenzar cada ensayo, los actores realizaban algunos ejercicios para relajarse y lograr un estado de concentración. Generalmente yo solicitaba que desarrollaran en improvisación determinada escena de la obra con el objetivo de descubrir las tensiones internas entre los personajes que debían ser representadas a través de la interacción corporal y gestual que acompañaría al diálogo. Por ejemplo, la relación entre León y su madre, particularmente compleja por la intensidad de matices entre el amor y el odio, estaría representada a través de la exageración grotesca de la farsa. Era importante que los actores crearan un variado código gestual que sugiriera al espectador las intenciones soslayadas de los personajes.

Sin embargo, la *improvisación silente* nos condujo a un terreno inesperado. No sólo fue posible desarrollar lo previsto anteriormente sino que además propició el fluido de imágenes internas en los actores. Con esto me refiero a representaciones distorsionadas de la realidad objetiva,

preponderantemente subjetivas que “manan de una fuente interna y producen variadísimas figuras, unas veces plásticas, otras esquemáticas” (Jung, 1990, pág. 45)

La situación de improvisar estaba determinada por el tránsito de un espacio racional (trabajo de mesa, indicaciones de la directora) a un espacio subjetivo de representación (fantástico, sensorial, asociación libre de imágenes). Antes de comenzar a trabajar construíamos un ambiente propicio: los actores se vestían y maquillaban según las características de su personaje; utilizábamos luz de velas y/o lámparas en el piso, y música de fondo que “marcaba un ritmo dentro de la escena”, comenta Leticia Garza. Ella y algunos otros actores coinciden en que la música fue un estímulo importante. También lo fue el espacio de ensayo, un departamento circular, oscuro y casi vacío que en sí mismo resultaba sugestivo ya que nos transportaba a la atmósfera decadente y sombría de los personajes.

El resultado de este proceso fue una fuente inagotable de material escénico, rico en plasticidad, ritmo y acciones escénicas precisas. Una buena parte de la puesta en escena de *La Madre* se construyó a partir de las improvisaciones.

1.3 PENSAMIENTO DIRIGIDO Y PENSAMIENTO ASOCIATIVO

Para explicar detalladamente cómo se trasladaban las imágenes internas a la representación, quiero remitirme a los conceptos de *pensamiento dirigido* y *pensamiento asociativo* desarrollados por Jung:

El **pensamiento dirigido** sirve para que nos comuniquemos mediante elementos lingüísticos, es laborioso y agotador adapta la realidad y procura obrar sobre ella.”

El **pensamiento asociativo** se desenvuelve sin fatiga, abandonando pronto la realidad para perderse en fantasías del pasado y del futuro. En este caso cesa el pensamiento verbal; la imagen sigue a la imagen, el sentimiento al sentimiento. El pensamiento asociativo funciona sin esfuerzo, como si dijéramos espontáneamente, con contenidos inventados y es dirigido por motivos inconscientes. (1990, pág. 53)

Es evidente que ambas formas de pensamiento están presentes en nuestra vida y por consiguiente, en todo proceso creativo. Aunque, desde el punto de vista de Jung, el pensamiento dirigido se ubica en el plano de la conciencia y desde ahí *dirige* y encauza nuestra voluntad mientras que el pensamiento asociativo se caracteriza por un juego libre de asociaciones, tal como ocurre en los sueños, en las fantasías diurnas, en nuestros propios soliloquios interiores. De ahí que podamos creer que en la creación artística opera en forma dominante el pensamiento asociativo.

Para entender los pormenores de este proceso tuve una conversación con los protagonistas de *La Madre* y con Alejandro Juárez que fungía como asistente de dirección. Todos coincidieron en que la atmósfera de los ensayos jugaba un papel fundamental para relajar la atención consciente. Aun cuando las improvisaciones debían seguir ciertos objetivos predeterminados por mí, esto era sólo una pauta que no inhibía la percepción de estímulos ni la capacidad de los actores para interactuar con ellos.

Para Laura Crotte, los estímulos sensoriales eran particularmente importantes. Ella representaba el personaje de Sofia, la repudiada nuera de la madre. Laura recuerda con claridad el diálogo con los objetos: el choque de las copas oxidadas y el candelabro deslizándose ruidosamente sobre la mesa; el sonido era asociado a una imagen de hostilidad, y ésta a una acción: la manipulación agresiva de los objetos sobre la mesa de la madre que traducía la tensión existente entre las dos mujeres. En otra improvisación, su cabello se impregnó de engrudo, el estímulo se asoció a una imagen: el esperma, y esto motivó un juego escénico en el que la melena larga de la actriz se comportaba como elemento provocativo en la relación sadomasoquista entre León y Sofia

En el caso de Leticia Garza, la respuesta a los estímulos ofrecidos por la atmósfera y por los otros actores era casi una acción-reflejo, inmediata y precisa. Con Edgar Alexen (León), desarrolló una peculiar empatía. Cuando improvisaban juntos, la escena se organizaba en un flujo

incesante de propuestas que sobrepasaron las demandas del texto. La relación estereotipada –que concibe un vínculo amoroso incondicional– entre madre e hijo, ya de por sí trastocada por Witkiewicz, fue transgredida una y otra vez durante las improvisaciones. Posiblemente el énfasis del autor en los aspectos destructivos de la figura materna generó una poderosa reacción: todos recordamos el placer que representaba llevar al extremo la relación perversa y destructiva entre León y la Madre, y por extensión, entre los otros personajes.

Nos encontrábamos inmersos en un universo subjetivo que puso en juego nuestro propio inconsciente, posiblemente asociado al deseo de transitar por aquellos aspectos oscuros del arquetipo de la madre: “lo secreto, lo oculto, lo sombrío, el abismo, el mundo de los muertos, lo que devora, seduce y envenena, lo que provoca miedo y no permite evasión” (Jung, 1991, pág. 75)

Me atrevo a pensar que *La Madre*, vista por Witkiewicz como símbolo de un entorno social en decadencia, tuvo para nosotros reverberancias más profundas que adquirieron forma en la representación: la sugerencia del incesto, la dependencia enfermiza, el caos emocional, la evasión a través de las drogas y el alcohol, la promiscuidad, el chantaje, la magia negra, la megalomanía contrastada con una gran fragilidad, la descalificación despiadada de la madre hacia su hijo, el empobrecimiento moral, la traición, etc.

Ahora bien, considero que lo más significativo de este trabajo se ubica en la habilidad del grupo para trasladar las imágenes derivadas del material anterior a un discurso escénico y organizarlas en concordancia con el texto dramático.

En este punto, quisiera comentar que en el curso de mi experiencia como directora he observado que hay actores con mayor capacidad que otros para *traducir* sus imágenes internas en imágenes escénicas. Para algunos de ellos es difícil quedar privados del uso de la palabra, se



Laura Crotte

muestran desprotegidos. Para otros, como Leticia Garza, el silencio estimula el flujo de su pensamiento asociativo y por lo tanto, favorece su capacidad de traducción escénica. En la misma situación se encontraban en *La Madre*, Laura Crotte y Edgar Alexen. De hecho, puedo afirmar que los tres actores lograban un trabajo especialmente asertivo cuando improvisaban juntos.

Con frecuencia yo proponía determinada composición de la escena que servía como pauta de inicio a la improvisación. Los actores ubicaban durante la representación el clímax y la conclusión. Eventualmente yo interrumpía –pidiendo que *congelaran* la escena– para hacer indicaciones o incluir a otro personaje.

Posteriormente, procedíamos al trazo escénico utilizando material seleccionado de las improvisaciones e incluyendo los diálogos. Cuando los actores transitaban de nuevo por las escenas que ellos mismos habían creado, podían reconocer la carga emotiva impresa en ellas y el texto comenzaba a adquirir intenciones y matices.

Sin embargo, a pesar de dedicar sesiones especiales para corregir inflexiones, esto no evitó que surgiera una entonación exagerada, ad hoc con el tratamiento expresionista de la obra, pero que provocó un contagio actoral que por momentos volvía monótonos los diálogos.

1.4 LA INFLUENCIA DEL CINE Y LA PINTURA

En esta fase del montaje –el trazo escénico–, tuvimos la influencia determinante de la pintura y el cine expresionistas, particularmente la obra pictórica de Edvard Munch y la película *El Gabinete del Dr. Caligari* (1920) de Robert Wiene. Ambas expresiones nos enriquecieron con sugerencias plásticas, por ejemplo: poco antes del final del segundo acto hay una escena de orgía que concluye con la muerte de la madre por una sobredosis de cocaína. Para representar la tensión de los personajes ávidos de desenfreno decidimos reconstruir *El baile de la vida* de Munch y desde ahí distorsionar los movimientos y los gestos de los actores hasta llegar al frenesí grotesco que los lleva a jugar con el cadáver de la protagonista.

El Gabinete del doctor Caligari (1920) fue una referencia interesante desde el punto de vista del estilo de actuación, el vestuario y el maquillaje. Me parece que tales manifestaciones artísticas no sólo abarcaron el aspecto formal de *La Madre*, creo que bien pudieron sumarse a la cadena de estímulos subjetivos que le dieron cuerpo.

En esta reflexión retrospectiva de mi propia búsqueda creativa, considero que *La Madre* significó la aplicación de una estrategia que ha caracterizado mis puestas en escenas posteriores: la posibilidad de representar escénicamente las imágenes dirigidas por motivos inconscientes que emergen del pensamiento asociativo de los actores y mío.

A partir de entonces, la dinámica de la *improvisación silente* y la interrelación con otras disciplinas artísticas como la pintura, el cine y la música se han perfilado como valiosos instrumentos en el proceso de interiorización actoral.

1.5 EL PÚBLICO

La obra tuvo muy buena acogida por parte de los espectadores que la vieron y en la Facultad de Filosofía y Letras generó gran expectativa entre los alumnos de Literatura Dramática y Teatro, y de otras carreras, desde que ensayábamos ahí.

El crítico Manuel Capetillo escribió en el periódico *Uno más Uno* (1986):

Las intenciones de expresionismo, del absurdo, del teatro de la crueldad, del impresionismo, del humor negro, entremezcladas y llevadas al extremo de la exacerbación nihilista, han sido arrebatadas al dramaturgo polaco por Rocío Carrillo para imprimirlas a la sabiduría de la dirección. Los actores debieron pasar por una disciplina límite, por la que virtudes y defectos se reunieron en el tono alto de la intensidad y de la afortunada exageración caricaturesca.

(...) Es notable la capacidad de la directora Rocío Carrillo y del grupo para adecuarse a la intensificación de la atmósfera del horror, así como el estilo provocador de las actuaciones. En todo momento la articulación desatada del sueño se desencadena y rompe las ataduras, mediante la denuncia, aún escandalosa en la actualidad, respecto a la forma y el sentido, no sólo de las instituciones oficiales, o de la institución familiar, sino de cada ser humano como institución, representante eficaz de la mediocridad progresiva.

Elsa Pacheco en el periódico *El Nacional* (1986):

La Madre se presta para que Rocío Carrillo dirija, partiendo de las relaciones de un hombre con el mundo, una idea total, resuelta con absoluta dignidad. La premisa de la joven directora fue “sacudir más allá de la anécdota” a un público que puede encontrar profundas semejanzas entre la visión existencial de Witkiewicz y la actualidad. Escrita en 1924, renace en todo su esplendor y se ofrece como un descubrimiento a un espectador que literalmente se deja atrapar en una telaraña, descubriéndose como participante dentro de un sueño, olvidando su pasividad y presenciando toda una experiencia.

1.6 CREDITOS

Traducción: María Sten

Reparto:

La Madre Leticia Garza

Dorotea Lizbeth Padilla/Amada Martínez

León Edgar Alexen

Sofía Pleito Laura Crotte

Apolinar Pleito Ulises Basurto

Conde de la Trefouille Víctor M. Pérez

Modesto Vesícula Felipe Lozano/Raúl Zúñiga

Antonio Murdel-Bendz Alejandro Juárez-Carrejo

Josefa de la Zebada Laura Crotte

El Padre José Acosta/Benjamín Gavarre

Obreros Ulises Basurto, Víctor M. Pérez y Felipe Lozano/Raúl Zúñiga

Vestuario y Producción La Compañía

Musicalización Sergio Cataño

Asesoría Literaria María Sten

Asistente de dirección Alejandro Juárez-Carrejo

Adaptación y dirección Rocío Carrillo

CAPÍTULO II

TEATRO PERSONAL

El teatro no puede ser un fin en sí mismo...
Es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración,
una posibilidad de salvación
Peter Brook

En la introducción me he referido al Teatro Personal como a un modelo. Debo advertir que Gabriel Weisz no lo definió de esta manera. En los dos últimos capítulos de su libro *Tribu del infinito* (1992), él desarrolla brevemente los antecedentes, las diferencias entre el Teatro Personal y el Teatro convencional, así como la aplicación del proyecto deconstructivo de Derrida a lo que él llama “un proceso creativo dentro de la representación” (pág. 120). Se trata de ideas que conforman su visión del Teatro Personal como una filosofía de la representación en tanto, como él mismo lo menciona: “este tipo de teatro es más una forma de vida que una forma estética”. (pág. 126)

Al plantear el Teatro Personal como un modelo hipotético busco condensar una serie de particularidades teóricas, resultado de las investigaciones realizadas por Weisz que fueron el punto de partida para la experimentación en el aula y posteriormente, apuntalaron el surgimiento de varios proyectos que abordaron el Teatro Personal como una tendencia operativa llevada a la práctica profesional, desarrollando sus propias poéticas como es el caso del grupo Teatro de la Rendija y de mi trabajo con Organización Secreta. Aplico la noción de modelo hipotético en tanto se articula como un tipo de teatro que propone ciertas directrices operativas con base en un conglomerado de ideas concretas pero cuyas posibilidades de representación pueden ser tan diversas como los individuos o grupos que experimenten con ellas. En ese sentido, fue explorado como un modelo maniobrable que se enriquecía continuamente en la retroalimentación propia del aula (que en nuestro caso era el Teatro Wagner de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM).

En este capítulo pretendo esbozar por un lado, las ideas rectoras que fundamentan el modelo a partir de las fuentes ya mencionadas y, por otro, desarrollar ciertos aspectos de la práctica escénica tal como fueron construyéndose durante el curso. El material que surgió fue muy vasto por lo que sólo abordaré aquél que representó una fuerte influencia en mi trabajo.

Más adelante, en el subcapítulo 1, dedico una atención especial a lo concerniente a los mitos, símbolos, sueños y arquetipos como producto de la psique inconsciente ya que su exploración en mis puestas en escena ha definido mi proyecto de dirección como una poética del *espacio inconsciente*. Debo advertir, sin embargo, que mi acercamiento a estos temas, –surgido en las clases de Weisz, continuado primero en forma autodidacta y posteriormente a través de un Diplomado en Psicología Profunda¹ que realicé en 2004 en el Instituto de Psicología Profunda de México–, no me convierte en

¹ La noción de Psicología Profunda (*originalmente planteada por Freud*) “pretendía proporcionar una clave para la exploración de la mente inconsciente, y a través de ella un nuevo conocimiento de la mente consciente, con una aplicación más amplia para la comprensión de la literatura, el arte, la religión y la cultura” (Ellenberger, 1976, pág. 566). Hillman la definió como “el moderno campo que se ocupa de los niveles inconscientes de la psique, es decir de los significados más profundos del alma” El autor se basa en la combinación que hace Heráclito de alma, *psyché* y profundidad: “la dimensión del alma es la profundidad y nuestro viaje anímico se dirige hacia abajo”. (1999, pág. 41)
La Psicología Profunda identifica la corriente de pensamiento a la que pertenecen Jung y sus sucesores.

una especialista sobre la materia. Mi aproximación, más bien empírica, ha estado motivada por las resonancias que tales instrumentos de exploración personal han tenido en mi labor teatral.

2.1 ANTECEDENTES

El concepto de Teatro Personal fue introducido por Weisz en el curso de Dirección al finalizar una revisión de los modelos teatrales del sXX. Su antecedente más directo es la *autopresentación*, es decir la representación de una sola persona que elabora escénicamente material autobiográfico como es el caso de Spalding Gray y Linda Montano. Ambos actores llevan a escena situaciones traumáticas ocurridas en su vida. Spalding Gray aborda el suicidio de su madre. Para ello, integra la carta póstuma como material testimonial, incluye un diálogo con el psiquiatra que la atendía y una conversación con su abuela representada por un hombre con máscara y peluca. Los tiempos no corresponden a una linealidad narrativa, el presente, pasado y futuro tienen un orden aleatorio, como ocurre en los sueños. Se trataba de la representación de un proceso subjetivo y como tal, era presentado sin necesidad de explicación alguna.

Linda Montano hizo tres versiones escénicas sobre el luto después del suicidio de su marido. En la primera, ella toca durante 33 segundos un órgano infantil (el tiempo corresponde con la edad de su marido). En la segunda, proyecta diapositivas de su marido y en la tercera muestra su propia cara llena de agujas de acupuntura y simultáneamente recita algo que escribió una semana después del suicidio. Se trataba del trabajo con lo inmediato: “la plástica llevada a su propio cuerpo para ayudarla a trasponer esta experiencia traumática. Aquí hay una situación artística. Se explora como un acto que le pertenece a todos, ella le habla al dolor de los demás” comentaba Weisz en clase.

Es evidente que los ejemplos anteriores no se insertan en el formato tradicional de teatralidad, donde la puesta en escena surge del texto dramático y los actores representan personajes. En los experimentos de Spalding Gray y Linda Montano², el personaje es una entidad que forma parte de la complejidad del actor, no se elabora sobre una ficción sino que se construye a partir de las imágenes de su propia subjetividad. Dicha construcción se organiza libremente y el texto, si lo hay, es un elemento más de la puesta en escena.

La puesta en escena personal se produce al momento que la persona se presenta a sí misma como organismo creativo y emplea su arte para sondear sus propios conflictos. Este teatro difiere del teatro de personajes, espacio donde el actor monta sobre su identidad conflictos ajenos a su constitución interna. En el teatro personal gravita un texto vivo, aquel que corresponde al ámbito de la persona en contraste al teatro de personajes que demanda la restauración figurada de conductas propuestas por un texto dramático. Dentro del Teatro Personal, el individuo asume la responsabilidad de sus propios cambios. La atención se enfoca en la memoria corporal, mítica y onírica, con el propósito de identificar si la complejidad individual se relaciona con otras culturas y mitos diferentes a los de la persona. La investigación individual aborda un lenguaje concreto. A diferencia de un lenguaje blando y a

² El trabajo de Linda Montano ha continuado basado en la idea de que las situaciones de la vida cotidiana son material artístico. En 1984 realizó un interesante experimento que consistió en convivir durante un año con el artista Tching Hsieh en Nueva York. Ambos permanecieron unidos por una cuerda de tres metros, viviendo juntos sin tocarse. La cuerda simbolizaba el lazo psíquico que existe entre dos personas en estrecha relación. Se enfrentaron a la necesidad de construir acuerdos que regularan la convivencia, como los horarios de actividades diarias, el tiempo compartido y el espacio privado, etc. El experimento simbolizaba la dificultad de las relaciones humanas y se planteaba el problema de cómo dos seres humanos pueden sobrevivir en tal proximidad preservando su individualidad y a la vez, permaneciendo atentos a la presencia del Otro.

menudo abstracto, el lenguaje concreto opera una conversión de los instrumentos y material de indagación al discurso de la acción. (Weisz, 1992, pág.107)

2.1.2 TESTIMONIO

Este delicado proceso de *conversión del material de exploración personal al discurso escénico* no ocurre inmediatamente. Nuestro primer acercamiento al Teatro Personal fue a través de *testimonios*. Weisz nos invitó a subir al escenario y abordar libremente nuestros conflictos. Uno se hallaba solo sobre el escenario frente al grupo de compañeros ocupando la sala del teatro, y sobre todo, frente a un cúmulo de emociones, imágenes, recuerdos propios que poco a poco emergían para ser expresados verbal y corporalmente.

Recuerdo que, en principio, era una experiencia sumamente perturbadora. Durante los primeros minutos uno enfrentaba el caos, tal como si en nuestro interior se proyectara un dibujo desorganizado de acontecimientos, de sentimientos, de sensaciones. Paulatinamente alguno de ellos se manifestaba, tal vez una imagen dolorosa de la infancia o un sentimiento de soledad o una oleada de dudas. Entonces sobrevenían la palabra y el movimiento y la experiencia iba organizándose y descubriendo nuestra compleja intimidad.

Al finalizar cada testimonio los espectadores podían participar externando algún comentario, éste debía hacerse desde la implicación personal que pudiera haber tenido en ellos el conflicto expresado. Para quienes observaban desde la sala del teatro, la experiencia era igualmente impactante y se traducía en la imperiosa necesidad de subir al escenario.

El contexto del testimonio difiere notablemente de la consulta psicoanalítica y del psicodrama, en primera instancia porque no hay quien cumpla la función del especialista y enseguida porque, a diferencia de la actividad terapéutica, en el Teatro Personal la búsqueda de conocimiento de uno mismo es indisoluble del aspecto creativo. La actriz y directora de teatro Raquel Araujo lo expresa de esta manera: “Existía necesariamente un acto poético previo que decantaba, que partía desde el mismo momento en que el actor preparaba su testimonio”. (2008, pág. 51)

Por otro lado, la indagación personal del testimonio se inscribe, paradójicamente, en un proyecto colectivo que proporciona una variedad de versiones de uno mismo. En una serie de testimonios realizados por la misma persona es posible observar la aparición de distintas voces, frecuentemente contradictorias, con respecto a la misma situación. Pongamos como ejemplo un recuerdo infantil mío, el testimonio nos permite reconocer las voces de los posibles participantes en la situación: mi madre, mi padre y yo (presentando el testimonio) que viví en la niñez una excesiva exigencia de rendimiento escolar. Pero, además están las versiones de los espectadores. Alguno de ellos podía reconocer que yo asumía una actitud autocompasiva, otro podía destacar un aspecto positivo de la situación.

Ante la variedad de versiones sobre una situación particular, podemos comenzar imaginando el escenario del Teatro Personal como un prisma de espejos reflejando un espectro infinito de imágenes del Ser, y en cuyo centro el actor o actriz son capaces de observar-se. Y más aún, el espectador es capaz, también, de encontrar su propio reflejo, como veremos más adelante.

2.1.3 DECONSTRUCCIÓN

Como he mencionado, desde esta primera fase testimonial se fue perfilando el aspecto creativo del Teatro Personal. Los elementos surgidos durante la indagación se irían transformando en material escénico. Es obvio que esto no ocurría automáticamente. Fue necesario concebir “la conversión de los instrumentos y material de indagación al discurso de la acción” (Weisz, 1992, pág.107) en el contexto de un proyecto de investigación personal. Para tal fin, Gabriel Weisz propuso la utilización del *proyecto deconstructivo* que Derrida desarrolla y aplica a la filosofía y a la literatura:

Durante el proceso de trabajo personal creo que puede resultar útil incluir el proyecto deconstructivo. El procedimiento consiste en desmantelar el propio discurso y limpiar un terreno en el que exploremos los diversos conceptos que caracterizan nuestra naturaleza afectiva y pensante. (pág. 111)

Para aplicar la deconstrucción al Teatro Personal, Weisz creó un dispositivo deconstructivo que llamó *el proyecto de la depersonificación*. Éste, opera como un instrumento capaz de desmantelar los hábitos de pensamiento y conductuales que enmarcan un conflicto y observarlos desde distintos puntos de vista. En primera instancia, reconozco la opinión que tengo de mí misma; por otro lado, me enfrento a lo que los demás (el medio en que me desenvuelvo, los amigos, la familia) perciben de mí y de mi conflicto. Puedo reconocer también una versión más amplia, la *versión oficial* que da la sociedad de lo que debo o no debo pensar y hacer, es decir los moldes predeterminados en que debo encajar. Y cómo todo esto afecta mi conducta.

“La depersonificación se apoya en dos aspectos funcionales: la contradicción y el desaprendizaje” afirma Weisz (1991, pág.112). Esto es importante porque ambos aspectos nos ofrecen la posibilidad de dudar de las versiones unívocas de nosotros mismos y de subvertir las versiones estereotipadas que propone la sociedad. Como vemos, al aplicar la *depersonificación* al interior de la persona emerge el mundo oscuro y frecuentemente ininteligible del inconsciente. Entonces se manifiesta la versión que los sueños, las fantasías diurnas y los monólogos internos dan sobre la situación o el tiempo que estoy viviendo. Y si profundizamos más allá del inconsciente personal, nos hallamos en el territorio de los mitos y las figuras arquetípicas, –el inconsciente colectivo– que abordaremos más adelante.

2.1.4 PERSONIFICACIÓN

En este contexto, la deconstrucción está dirigida a dar voz y cuerpo a las diferentes *vozes* que componen la identidad de la persona, cada una de ellas recibe el nombre de personificación: “Cada voz interna se destina a una personificación. Por ello entendemos una manifestación dotada de voz y gesto que representa la multiplicidad de nuestras identidades”. (Weisz, 1992, pág.113)

James Hillman, en *Re-imaginar la psicología* (1999), profundiza en el origen de la personificación, su evolución y redescubrimiento en el siglo XX. Desde el punto de vista de Hillman, la noción de un ser fragmentado en varias personalidades, cada una de las cuales puede desenvolverse con autonomía, era concebida de manera natural dentro de la cosmogonía politeísta de los griegos:

Grecia nos brinda un modelo policéntrico del más rico y elaborado politeísmo de todas las culturas, y así es capaz de contener el caos de las personalidades secundarias y los impulsos autónomos de una materia, de una época o de un

individuo. Esta fantástica diversidad ofrece a la psique múltiples fantasías para reflejar sus numerosas posibilidades.
(pág.103)

Los griegos rendían culto a sus dioses y demonios, construían altares dedicados a poderes psíquicos como La Fama, El Olvido, La Insolencia, La Noche, La Esperanza, etc. Plotino (en: Hillman, 1999) consideraba que esta inclinación de los griegos y romanos a crear un receptáculo para las diversas manifestaciones del alma era una manera de reflejarlas, de representarlas.

Sin embargo, esta concepción multifacética de la psique humana representada a través de la compleja y amplia familia olímpica, héroes y allegados mortales, fue desplazada con el advenimiento del judeocristianismo. Para Hillman, el predominio del monoteísmo se consolida paralelamente a la aspiración de un ser centralizado e indivisible identificado con un Dios único cuyas cualidades paradigmáticas definen la ideología, el comportamiento y la vida interna de sus adeptos.

Los aspectos secundarios del ser son experimentados como contradicciones vergonzosas dignas de ser reprimidas, ¿cómo aceptar que en una misma persona pudieran convivir el devoto, el padre amoroso, el esposo infiel, el piadoso, el mezquino, etc.? De ahí que para los hombres y mujeres de la cultura occidental resultase un tormento convivir con dicha multiplicidad y fuera necesario dedicar la vida a acallar sus voces, las propias y, en algunos casos, las de los otros, baste como ejemplo de ello, la creación del Santo Oficio.

Sin embargo, nos explica Hillman, la naturaleza del alma humana acaba por imponerse y busca reencontrar ese espacio fantástico y diverso que le es inherente. Así el retorno a Grecia (1999, pág. 100) es, no sólo una constante historicista y filosófica, es una necesidad fundamental de experimentar la disociación, de personificar. El autor considera que la multiplicidad de nuestra psique está más cerca de los mitos y de los dioses griegos que personifican la complejidad del alma que de la concepción del bien y el mal como polos opuestos del judeocristianismo.

Si bien la historia del hombre occidental está marcada por la necesidad de visitar la cultura, el arte y la filosofía griegas en ciertas épocas coyunturales como una vía de reorientar el pensamiento y, el rumbo del arte, Hillman propone una mirada a Grecia desde la perspectiva de su origen policéntrico mítico:

La Grecia hacia la que nos volvemos no es literal; incluye todos los periodos, desde el minoico hasta el helenístico, y todos los territorios, desde Asia Menor hasta Sicilia. Esta "Grecia" hace referencia a una región histórica y geográfica psíquica, una Grecia mítica o fantástica, una Grecia interior de la mente... (1999, pág. 103)

Desde esta perspectiva, la necesidad humana de personificar sobrevive al oscurantismo medieval y resurge en el Renacimiento y más tarde en el Romanticismo para sumergirse de nuevo en el centralismo de la conciencia –en el positivismo– hasta ser redescubierta en el siglo XX por el psicoanálisis.

En los años previos a la Primera Guerra Mundial el psicoanálisis acuña el término esquizofrenia³ como una manifestación patológica de la personalidad múltiple. "Sólo en este nivel extremo de aflicción psíquica pudo la personificación volver a imponerse a nuestra conciencia

³ La esquizofrenia es definida con este término por Bleuer, quien la estudia influenciado por las ideas de Freud sobre la pertinencia del psicoanálisis como tratamiento de esta enfermedad y, por el método psiquiátrico de Kraepelin.

monocéntrica” (Hillman, pág. 95). Su reaparición fue importante porque puso en jaque al imperio de la razón y además, confirmó la existencia de una psique fragmentada en un momento en que dicha fragmentación se reflejaba en la pintura, la música, la literatura, el teatro, etc. y en las ciencias. Relativización de los conceptos y fragmentación afirmaban la multiplicidad del individuo como un sino de su tiempo, no sólo como enfermedad, aunque haya sido ésta la que diera la pauta para su reconocimiento.

2.1.5 VIAJE A LA ISLA DE PASCUA

Uno de los experimentos más interesantes de depersonificación llevada al escenario durante esta etapa de trabajo fue *El viaje a la isla de Pascua* de Omar Valdés, realizado en 1989. En un estado de profundo desasosiego motivado por un abrupto rompimiento de pareja inesperado para él, se gesta un viaje interno-escénico. En entrevista⁴, Omar reconoce que existía “una necesidad de representar para asimilar la *turbulencia*”⁵. La representación surge en un momento de crisis afectiva que Omar recuerda de la siguiente manera: “Era como darle un señuelo al inconsciente; en un estado de turbulencia afloran las imágenes” y se comienza a construir el discurso escénico. El *Viaje a la isla de Pascua* aún tenía un carácter testimonial pero ya incluía un diseño de objetos en el espacio, con una función simbólica dentro del universo personal de Omar. Dibujado en el fondo negro del escenario del Teatro Wagner, veíamos el volcán de la isla y en segundo término, un barco en el que navegaban Omar y algunos personajes –que podían variar de una representación a otra– surgidos de lecturas infantiles y de adolescencia sobre viajes marinos: *Sandokan* de Emilio Salgari, *La Isla del Tesoro* de Robert Stevenson, *El Lobo de Mar* de Jack London, *Moby Dick* de Herman Melville, etc. Entre ellos se establecía un diálogo en torno a la decepción amorosa de Omar. Cada personaje adquiría una voz diferenciada que establecía un punto de vista propio sobre la situación: una voz lo culpaba, otra lo compadecía, otra más lo animaba, etc., tal como debía suceder en el diálogo interno de Omar. Éste transitaba de una voz a otra, otorgándole a cada una inflexiones de voz específicas y un carácter determinado.

En el experimento de Omar vemos cómo el material de indagación personal –su decepción amorosa– es deconstruido al personificar sus voces contradictorias y permitir que se establezca un diálogo entre ellas, asimismo observamos que el proceso de exploración ya se traduce en un discurso escénico propio donde cada personificación tiene una identidad en los personajes de sus lecturas infantiles; la situación personal se metaforiza en un viaje por los mares del sur hacia la isla de Pascua y el escenario es ambientado para la representación del recorrido.

Expuesto lo anterior, podemos ver que la diferencia esencial entre la “personificación” del Teatro Personal y el “personaje” del teatro tradicional es que en la primera desaparece la convención del *Sí mágico* propuesta por Stanislavski para la construcción del personaje. Recordemos que esta herramienta funciona como una condición o una suposición que el actor se plantea para despertar en sí mismo los sentimientos que se expresarán en los actos del personaje que va a representar.

⁴ Entrevista a Omar Valdés. 10-03-2001

⁵ El término *turbulencia* fue introducido por el Dr. Weisz para explicar el estado alterado de profunda ansiedad y confusión que nos provoca una situación dolorosa e incontrolable.

“Desde el momento en que aparece el *Sí Mágico*, el actor pasa del plano de la realidad actual al plano de otra vida, creada e imaginada por él. (...) Para estar comprometido emocionalmente en el mundo imaginario que construye el actor sobre la base de una obra, debe creer en ella... Esto no significa que debe rendirse a nada como alucinación... muy por el contrario... no olvida que está rodeado por la escenografía y la utilería... Se pregunta: “Pero, *si esto fuera real* ¿cómo reaccionaría yo? ¿Qué haría?”... Y normal, naturalmente, este *Sí* actúa como una palanca que nos levanta del mundo de la realidad a los dominios de la imaginación.” (Stanislawski, 1994, pág. 125)

Es cierto que el trabajo actoral en el modelo stanislawskiano parte de un proceso de interiorización que lleva al conocimiento de las pulsiones internas del actor, sin embargo, este proceso está dirigido a encarnar una ficción determinada por el texto a diferencia del actor del Teatro Personal que busca darle voz y cuerpo a sus personificaciones en un discurso que se construye para ese propósito y que tiene el objetivo de obtener un conocimiento de sí mismo en el ejercicio de su arte.

Ahora bien, como veremos en las obras expuestas en esta tesis, en situaciones específicas el actor del Teatro Personal transita entre la creación de un personaje y la representación de sus propias personificaciones. Estas circunstancias han tenido lugar cuando el planteamiento escénico demanda la creación de una historia ficticia y los actores deben construir personajes basados en sus personificaciones (*Asesino Personal*) y cuando yo he decidido incluir en la obra ciertos aspectos de mi historia personal y solicito a los actores que los representen (*Cuerpo Poseído*). Aún en estos ejemplos existen diferencias importantes con la concepción de la actoralidad basada en el texto dramático como podremos apreciar en los capítulos correspondientes.

SUBCAPÍTULO 1

EL INCONSCIENTE

La atención se enfoca en la memoria corporal, mítica y onírica, con el propósito de identificar si la complejidad individual se relaciona con otras culturas y mitos diferentes a los de la persona.

Gabriel Weisz

En este espacio me propongo abordar lo referente a inconsciente colectivo, arquetipos, símbolos, sueños y mitos cuya participación en mis puestas en escena se revisará en los capítulos siguientes. También incluiré algunos comentarios y definiciones de varios especialistas, principalmente los mitólogos y estudiosos de las religiones Mircea Eliade y Joseph Campbell. Desde luego, se harán referencias al pensamiento de Carl Jung y James Hillman. Enseguida, pretendo reconocer la importancia del mito en dos experiencias teatrales: *Casa de Muñecas* de Enrique Ibsen (1879) y *Persephone* (1999) de Robert Wilson. Me abocaré al teatro de este último como ejemplo de una poética del *espacio inconsciente*. Por último, abordaré las circunstancias específicas en que se establece la comunicación con el espectador en el Teatro Personal, utilizando para este propósito, el análisis que realiza la psicoanalista Ira Progoff del cine de Ingmar Bergman.

1.1 INCONSCIENTE PERSONAL E INCONSCIENTE COLECTIVO

Gran parte de las ideas y conceptos que nutrieron el modelo de Teatro Personal no fueron publicados. Durante el curso de dirección, Weisz fue introduciendo reflexiones e inquietudes que motivaban nuestra experimentación y nos estimulaban en la elaboración de un proyecto personal.

Así, entramos en contacto con el pensamiento de Carl G. Jung, específicamente con su enfoque sobre el inconsciente¹, ese universo autónomo de la psique donde habita todo aquello que sale de nuestro control consciente.

Comencemos con la siguiente descripción que hace Jung sobre el inconsciente en *Arquetipos e inconsciente colectivo*:

todo lo que sé, pero en lo cual momentáneamente no pienso;
todo lo que alguna vez fue para mi consciente, pero que ahora he olvidado;
todo lo percibido por mis sentidos pero que mi conciencia no advierte;
todo lo que, sin intención ni atención es decir inconscientemente, siento, pienso, recuerdo, quiero y hago;
todo lo futuro que en mí se prepara y sólo más tarde llegará a mi conciencia; todo eso es contenido de lo inconsciente.
(1991, pág. 130)

Para comprender la diferencia entre conciencia e inconsciente resulta conveniente recordar y profundizar un poco más en la identificación que hace Jung de un *pensamiento dirigido o adaptado* y un *pensamiento subjetivo* (que abordé en el capítulo I). El primero corresponde por completo a la conciencia y se caracteriza porque en él predomina la razón que busca las causas en todos los

¹ El antecedente inmediato de la concepción junguiana del inconsciente corresponde a Sigmund Freud: “Lo inconsciente es lo psíquico verdaderamente real, nos es tan desconocido en su naturaleza interna como lo real del mundo exterior, y nos es dado por los datos de la conciencia de manera tan incompleta como lo es el mundo exterior por las indicaciones de nuestros órganos sensoriales.” (Freud, 2004, pág. 600)

fenómenos del mundo y de nuestra vida. A través de él nos comunicamos utilizando elementos lingüísticos, lo cual nos determina a establecer códigos comunes en la cultura a la que pertenecemos. Demanda un esfuerzo consciente por adaptar la realidad e incidir en ella. En ese sentido, es un tipo de pensamiento necesario para cumplir una función adaptativa. En términos de Jung, es laborioso y agotador en tanto demanda una atención permanente para que la expresión de nuestras ideas resulte lógica y coherente.

El pensamiento subjetivo, asociativo o fantástico ocurre a pesar nuestro. Jung afirma que una parte de sus contenidos pertenecen a la conciencia aunque no están dominados por ella, es decir se expresan en imágenes, ideas, recuerdos y sensaciones que nos asaltan en cualquier momento pero que percibimos con cierta comprensión y podemos deducir aquello que las ha motivado. En este rubro se encuentran también las ensoñaciones o fantasías diurnas en las que nos imaginamos protagonizando determinadas situaciones que quisiéramos resolver o experimentar de cierta manera que no ocurre en la realidad cotidiana.

La mayor parte del pensamiento fantástico pertenece al inconsciente. Y éste a su vez se subdivide en inconsciente personal e inconsciente colectivo. Con respecto al primero, Jung escribe lo siguiente:

Un estrato en cierta medida superficial de lo inconsciente es, sin duda, personal. Lo llamamos *inconsciente personal* y es el receptáculo de todos los recuerdos perdidos, y además de todos aquéllos contenidos que aún son demasiado débiles para poder tornarse conscientes. Estos contenidos proceden, por combinaciones inconscientes, de la misma fuente donde se originan los sueños. A dichos contenidos añádense también todas las representaciones más o menos intencionales de representaciones e impresiones penosas. (1982, 156-157 pp.)

Es la parte reprimida pero capaz de ser objeto de conciencia. (1997a, pág. 48)

Algunos sueños pertenecen a esta categoría y son reconocibles para el especialista cuando el soñante desentraña su significado a partir de asociaciones personales.

Ahora bien, el pensamiento subjetivo o asociativo abarca un sustrato más profundo de la psique que Jung descubrió cuando los sueños eran obsesivos y muy emotivos y cuyo contenido “no podía derivarse de la experiencia personal del soñante” (1997b, pág.65). El inconsciente colectivo, que ofrece la posibilidad de vislumbrar la psique como un territorio más amplio que nuestra personalidad individual, “esa parte de la psique que conserva y transmite la común herencia psicológica de la humanidad”.² (pág. 106)

Freud llamaba a esos contenidos del inconsciente colectivo *remanentes arcaicos*: “formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por la mente humana.” (Freud en: Jung, 1997b, pág.65)

Jung los nombró “arquetipos” o “imágenes primordiales”.

² “Un rasgo inequívoco de las imágenes colectivas parece ser el “rayo cósmico”, es decir, la referencia de las imágenes contenidas en sueños y fantasías a cualidades cósmicas, como infinitud espacial y temporal, enorme velocidad y amplitud de movimiento, conexiones “astrológicas”, analogías telúricas, lunares y solares, cambios radicales de las proporciones corpóreas, etc. También la clara utilización onírica de temas mitológicos y religiosos alude a la actividad del inconsciente colectivo”. (Jung, 1997a, pág. 53)

1.2 LOS ARQUETIPOS

Una condición sine qua non para comprender un arquetipo es no olvidar que tiene una naturaleza inasible en tanto es un producto inconsciente que no puede ser objetivado ni asimilado por la mente racional. En ese sentido James Hillman afirma que “cualquier forma de hablar de los arquetipos es siempre una traducción de una metáfora a otra” (1999, pág.44). Así, se les ha llamado “ideas básicas”, “órganos físicos”, figuras míticas, “fantasías dominantes”, etc. No obstante su carácter volátil, Hillman nos ofrece una pauta para aproximarnos al arquetipo: irrumpen en nuestra vida emocional como un ente posesivo que domina lo que sentimos, hacemos y decimos. Toma por sorpresa a la conciencia cegándola y privándola de su usual control sobre las emociones y la conducta. “...un arquetipo es más comparable con un Dios –plantea Hillman– y los dioses, dicen a veces las religiones, son menos accesibles a los sentidos y al intelecto que a la visión imaginativa y a la visión del alma”. (1999, pág.45)

Jung afirmaba que el arquetipo es una tendencia a formar representaciones de un motivo, no es la representación en sí misma. También lo definió como “una forma típica de conducta que cuando llega a ser consciente, se manifiesta como representación”. (Jung, 1991, pág.173)

Veamos como ejemplo el arquetipo del héroe. Aunque aparece con múltiples variantes en mitos, leyendas, cuentos de hadas, sueños, etc., el motivo alude al enfrentamiento del héroe con una serie de obstáculos –fuerzas del mal, resolución de enigmas, monstruos, realización de empresas imposibles, etc.– que se ve impulsado a superar poniendo a prueba su fuerza y/o su ingenio. El héroe suele presentarse como una figura con poderes sobrenaturales o como un hombre común que irá adquiriendo cualidades extraordinarias en la medida que sale victorioso de las pruebas. La conclusión de su recorrido puede ser el triunfo o la muerte. En cualquier caso, el arquetipo representa el camino tortuoso del ser humano hacia la madurez. Ya sea que el héroe salga adelante o muera –para renacer–, es un modelo que simboliza el paso de una etapa de la vida a otra con las consiguientes rupturas, temores y sufrimientos personificados en seres fantásticos. Ahora bien, el ejemplo anterior resume brevemente una tendencia universal a representar un proceso interno del ser humano, es un patrón básico que aparece –más o menos con la misma estructura– en diferentes periodos históricos. La representación arquetípica de dicha situación puede ser Hércules, Ulises, Jasón, Teseo, Perceval, etc.

Hillman equipara la figura del héroe en el mundo contemporáneo con el predominio del ego, esa parte de la personalidad encauzada a cumplir una función empática con el entorno. La energía del arquetipo es un influjo sobre el ego para satisfacer, en una carrera abrumadora, las fantasías de superación personal y éxito de una sociedad como la nuestra. El arquetipo puede expresarse como fuerza que domina una época determinada. Como un comentario al margen, pienso que esta idea puede darnos un enfoque interesante para observar la tendencia forjadora de héroes de la cultura norteamericana que refleja sus fantasías de supremacía, conquista y poderío. En esta versión del héroe de la sociedad contemporánea pareciera que el arquetipo se ha detenido en una etapa del ciclo mítico que debe cumplir desde el nacimiento hasta la muerte del héroe, probablemente aquella que implica el reconocimiento de su propia fuerza y en la cual es cegado por su *hybris*, el orgullo que lo sobrepasa –el ego–.

Henderson nos dice que en el mito del héroe que aparece en las culturas antiguas –Grecia, Roma, el lejano Oriente, la Edad Media, etc.– y en ciertas tribus actuales, la muerte sobreviene como castigo a su orgullo desmedido y simboliza el arribo a la madurez del individuo. Cuando esto ocurre, “el mito del héroe pierde su importancia” (Henderson en: Jung, 1997b, pág. 110) y el individuo evoluciona a otra etapa de su vida. A su vez, Joseph Campbell consideraba que el problema de la neurosis en el sXX se debía a la incapacidad de los individuos de trascender sus conflictos infantiles, es decir, de consolidar su etapa de madurez.

Tanto Jung como Hillman exponen la dificultad de definir los arquetipos en términos conceptuales en vista de que eluden un significado preciso o una clasificación. Hillman considera que al personificar los arquetipos como dioses, héroes o demonios, se transforman en algo más que modelos instintivos de comportamiento o estructuras ordenadoras de la psique. Se convierten en “personas reconocibles, cada una de ellas con su propio estilo de conciencia”. (Hillman, 1999, p.114)

Al personificar los arquetipos, el autor los estudia en el terreno de lo *imaginal*³, un tipo de imaginación que tiene como antecedente la “imaginación activa”, el método de asociación libre que Freud aplicó a la interpretación de los sueños y que, posteriormente, Jung empleó para promover un diálogo entre las *personificaciones*. Hillman concibe lo *imaginal* como territorio en el que se asocian libremente las imágenes producidas por la imaginación, ya sea las que surgen en el sueño, en las ensoñaciones diurnas, en los procesos creativos o en las fantasías, en fin, en toda actividad psíquica. Lo *imaginal* es una forma de conectar las diversas expresiones de la imaginación, inclusive nuestro intelecto, con las imágenes de los sueños y la fantasía.

Desde el punto de vista de Hillman, las imágenes de la fantasía son los datos primordiales de la psique, son su lenguaje y forma de expresión. Es por ello que el autor considera que la libertad para imaginar debe ser insoslayable, a salvo de todo determinismo y autoritarismo racional: “Pecamos contra la imaginación cada vez que preguntamos a una imagen por su significado, exigiendo que las imágenes sean traducidas a conceptos”. (1999, pág.120)

Otorgar tal autonomía al reino imaginal del inconsciente podría suponer una entrada al caos. Hillman advierte que se trata más bien de un cambio de percepción de lo que somos, primero como una multiplicidad de personas habitándonos y dialogando continuamente y, segundo, comprendiendo las imágenes de nuestra fantasía como realidades que hablan desde las profundidades de la psique, en suma lo *imaginal* es un cambio de perspectiva en el conocimiento de lo que somos. Situación nada fácil en una cultura dominada por las estructuras de pensamiento, es decir por las ideas y la tendencia a explicar lo que nos acontece en forma causal.

Un punto importante del pensamiento de Hillman es la reivindicación que hace del arte como territorio de lo imaginal en tanto no pretende disciplinar la fantasía:

La actividad imaginativa es tanto un juego como un esfuerzo, un adentrarse y ser adentrado, y, a medida que las imágenes adquieren más sustancia e independencia, la fuerza y autocracia del ego tienden a disolverse. (1999, p.122)

³ “Henri Corbin se valió de este término con el propósito de evitar cualquier confusión con lo meramente imaginario y poder restituirle a la imaginación su función de verdadero órgano de conocimiento, capaz de “crear” *ser*. En otras palabras, Corbin le reconocía a la imaginación una función *productiva*, y no sólo *reproductiva*. “ (Hillman, 1999, pág. 59). Es decir, lo imaginal enfatiza la importancia de las imágenes que surgen del inconsciente.

Pienso en André Breton y la utilización que hizo –inspirado por las investigaciones de Freud– de la escritura automática que lo llevó a definir el Surrealismo como un nuevo modo de expresión descrito así en *Manifiestos del Surrealismo*:

Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral. (1971, pág.44)

Breton describe en el *Primer Manifiesto* cómo la práctica continuada de la escritura automática favorecía un flujo de imágenes sin conexión aparente. Él podía entrar en contacto con palabras cuyo sentido creía haber olvidado y que, sin embargo, el uso dado a estas palabras en el lenguaje surrealista correspondía exactamente con su definición. Breton comenta esta circunstancia para explicar cómo el Surrealismo es un lenguaje que lo instruye y le da una extraordinaria lucidez. Un lenguaje en el que “no se aprende, sino que uno no hace más que reaprender”. (pág. 54)

En el capítulo sobre la obra *Estrategias Fatales* regresaré sobre este tema y su aplicación en el proceso creativo de la puesta en escena.

Recapitulando, los arquetipos suelen manifestarse como impulsos, en forma tan espontánea como ocurre con los instintos. Su dominio se expresa a través de su irrupción desconcertante en nuestra vida cotidiana, ya sea como un tipo de comportamiento que nos pone fuera de control; una visión ante la vida que rige nuestros estados anímicos; la enfermedad; los sueños. En el terreno imaginal se muestran por medio de representaciones simbólicas de carácter divino o sobrenatural, personificados en dioses, héroes o demonios, que encarnan situaciones o modelos que conciernen a toda la humanidad. Sus territorios de representación son el mito y el sueño.

1.3 EL SUEÑO Y EL SÍMBOLO

Para Jung, “los sueños contienen imágenes y conexiones de ideas que no son generadas por nuestra intención consciente. Surgen de modo espontáneo, sin intervención de nuestro obrar, y representan así una actividad psíquica ajena a la voluntad. Por eso el sueño es propiamente, por así decirlo, un producto natural de la psique.” (1997a, pág. 20)

Desde su punto de vista, en los sueños se expresa nuestra capacidad de crear símbolos:

Lo que llamamos símbolo es un término, un nombre o aun una pintura que puede ser conocido en la vida diaria aunque posea connotaciones específicas además de su significado corriente y obvio. (...) Una palabra o una imagen es simbólica cuando representa algo más que su significado inmediato y obvio. Tiene un aspecto inconsciente más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. (Jung, 1997b, 17-18 pp.)

El símbolo es una representación de aquello que está más allá de nuestro entendimiento, corresponde a algo que no podemos explicar en forma racional. No obstante la naturaleza inasible del símbolo en la concepción junguiana, la versión del filósofo Raimon Panikkar me permite una aproximación afin. Desde la perspectiva de Panikkar, el símbolo es “aquello que no es en sí mismo”,

es decir no es objetivo. Para explicar esto, el autor cita a Tomás de Aquino afirmando que si un perro come la hostia consagrada, no quiere decir que el animal reciba el cuerpo de Cristo (Panikkar, 2004, pág. 388). El símbolo no es propiedad del objeto. Pero tampoco tiene un carácter completamente subjetivo porque no depende de mi voluntad ni de lo que yo decida hacer con él. La existencia del símbolo está determinada por la relación que el sujeto establece con él. Pienso en la percepción del hombre primitivo de la tierra como proveedora de alimento y de su relación con los fenómenos naturales en ciertas épocas del año. La observación del ciclo agrícola no lo lleva a comprender la biología del fenómeno sino a conceder un peso sobrenatural, mágico al elemento tierra. Su relación inconsciente con él determina una simbolización: la tierra como madre absoluta, matriz creadora, entidad que detenta el poder de la vida y la muerte, que en la evolución de la humanidad generará una amplia diversidad de mitos y ritos agrícolas presentes en todas las culturas. En este tránsito de miles de años, el símbolo *tierra* se ha nutrido de infinidad de imágenes y asociaciones que le dan su carácter polisémico. Para el hombre contemporáneo la *tierra* no representa la misma experiencia simbólica que para el primitivo; para el campesino actual que para el hombre de la ciudad, etc. Sin embargo, parte importante de esa polisemia permanece en el símbolo y se expresa aún en múltiples formas. Veamos un ejemplo de esto en un fragmento de la poesía *La Tierra* de Gabriela Mistral:

Todo lo toma, todo lo carga
el lomo santo de la Tierra;
lo que camina, lo que duerme,
lo que retoza y lo que pena;
y lleva vivos y lleva muertos
el tambor indio de la Tierra
Cuando muera, no llores, hijo
pecho a pecho ponte con ella,
y si sujetas los alientos
como que todo o nada fueras,
tú escucharás subir su brazo
que me tenía y que me entrega,
y la madre que estaba rota
tú la verás volver entera.
(Mistral, 1983, pág. 115)

Panikkar nos dice: “El significado del símbolo deriva de nuestra participación en el mismo símbolo. (...) El símbolo libera mi pensamiento porque lo desencadena. Si yo me acerco al símbolo, lo destruyo, lo que sí puedo hacer es escuchar al símbolo, dejar que hable.” (2004, 395-396 pp.). En este punto, el pensamiento de Panikkar se acerca a la visión de la Psicología Profunda del símbolo como elemento imaginal que nos ofrece una vía de acceso al inconsciente. Por último y con el afán de esclarecer esta idea transcribo una cita de la introducción que escribe Chevalier a su Diccionario de los Símbolos:

La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera. Ahora bien, semejante percepción es algo adquirido y a la vez recibido; participa de la herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato de desarrollo, a las cuales añade los frutos de una experiencia única y las ansiedades de su situación actual. El símbolo tiene precisamente esta propiedad excepcional de sintetizar en una expresión sensible todas esas influencias de lo inconsciente y de la conciencia, como también de las fuerzas instintivas y mentales en conflicto o en camino de armonizarse en el interior de cada hombre. (1993, pág. 16)

A diferencia de la conciencia, que funciona durante la vigilia, la psique inconsciente está activa todo el tiempo. Aun cuando estemos bajo el dominio del pensamiento dirigido, hay situaciones que acontecen en la vida diaria que aparentemente pasan desapercibidas, la música en una sala de espera, el rostro de una persona en la calle que me recordó a alguien, el mal humor de la mesera que me atendió, etc. y que, sin embargo, pueden reaparecer en contextos diferentes y muy probablemente absurdos durante el sueño.

Como hemos visto antes, en los sueños se manifiestan contenidos del inconsciente personal. Los psicoanalistas –de Psicología Profunda– guían al paciente, a partir de las asociaciones subjetivas con sus sueños, a desentrañar el significado de símbolos que puedan dar una orientación al curso de la terapia. Jung decía que la función de los sueños es restablecer nuestro equilibrio psíquico. Cumplen, en primera instancia, un papel compensatorio. En el sueño pueden presentarse –reflejadas simbólicamente– situaciones del pasado que afectan mi vida actual, avisos de la necesidad de un cambio, añoranzas, temores, e inclusive presagios del futuro.

Desde que comencé a interesarme por el estudio del inconsciente e incluí en mis diarios de dirección el relato de sueños, notas personales, poemas, dibujos, etc. he tenido un sueño recurrente sobre el mismo motivo: vivo en una casa antigua en la que descubro, de pronto, varias habitaciones que no sabía que existieran. Esto me alegra mucho porque pienso que podré disponer de todo ese nuevo espacio para mi propio estudio. La casa –representada de esta manera– es un símbolo de mi mundo interior en cuyo conocimiento trato de ahondar.

Recordemos que los sueños también pueden reflejar una realidad transpersonal cuando los símbolos que aparecen en ellos no parecen corresponder a la realidad del soñante. El sueño es también receptáculo de arquetipos y son reconocibles cuando aparecen simultáneamente como imágenes cargadas de emoción.

La psicoanalista Ira Progoff en el ensayo *Los sueños de vigilia y el mito viviente* incluido en *Mitos, sueños y religión* (1997) caracteriza el sueño en tres modalidades, los que se presentan cuando dormimos; los que se producen entre el sueño y la vigilia –lo que se conoce como estado hipnagógico– y los que tienen lugar cuando trabajamos activamente. Estos últimos no necesariamente tienen una función compensatoria sino que los símbolos surgen, por ejemplo, en el proceso creativo en que el artista establece un puente entre su mundo interno y el externo.

1.4 LOS MITOS

Detengámonos a pensar en el sentido que se le da al mito⁴ en la actualidad. En varias ocasiones me he encontrado con programas de televisión, artículos en revistas o en páginas de Internet que abordan un tema a partir de la oposición entre verdad y mentira. Pongamos, por ejemplo: “Mitos y realidades de la medicina tradicional”. Es un hecho que se pretende rescatar lo que puede haber de cierto (demostrable) sobre los poderes curativos de este tipo de medicina y desechar lo falso, lo que es mito porque no se puede comprobar, porque no tiene fundamento científico o porque siendo parte de las creencias de la gente se reduce a la categoría de superstición.

Mircea Eliade afirma en su libro *Mitos, sueños y misterios* (1991) que la idea del mito como falacia se remonta a la deslegitimación del mundo pagano llevada a cabo por la Iglesia en los primeros siglos del cristianismo, en su afán de erradicar toda representación sagrada que no estuviera contenida en la Biblia. Esta visión del mito como sinónimo de herejía habría de transformarse, con el advenimiento de la Ilustración y el despegue definitivo hacia el mundo civilizado, en parte de un bagaje de creencias populares subvaloradas.

Es evidente que el mito no habla de una realidad constatable, histórica, por lo tanto no puede entenderse en sentido literal. Es un hecho real, sin embargo, si lo consideramos como expresión de una realidad psíquica que “proporciona modelos a la conducta humana y confiere por eso mismo significación y valor a la existencia”. (Eliade, 1991, pág. 10)

El mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos.

El mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los seres sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una “creación”.

En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el mundo. (pág.14)

Desde la perspectiva del psicoanalista Rollo May, los seres humanos se han comunicado a lo largo de su historia de dos maneras: a través del lenguaje racionalista (en el que funciona el pensamiento dirigido) y a través del mito, que “se refiere a la quinta esencia de la experiencia humana, al significado y sentido de la vida humana” (1998, pág. 28). May describe en *La necesidad del Mito* (1998) nuestra condición humana –en el contexto de la cultura occidental contemporánea– fluctuando incesantemente entre los mitos modernos que satisfacen fantasías de poder, belleza, acumulación de bienes materiales y amor hollywoodense y una profunda incapacidad para entender las transformaciones que sufrimos de una etapa a otra de nuestra vida, así como la razón de nuestro desasosiego y pesadumbre.

Mircea Eliade y Joseph Campbell han estudiado la subsistencia de algunos mitos arcaicos en el mundo actual así como la aparición de mitos nuevos. Eliade habla del mito de Superman como

⁴ El Diccionario de Religiones del Fondo de Cultura Económica define el mito de la siguiente manera: “Relato imaginario sobre personas, actos y acontecimientos sobrenaturales; se distingue de la leyenda por ser puramente ficticio, en tanto que la segunda contiene un fundamento histórico real. Sin embargo, los creadores de un mito creían en la verdad de lo que referían, y puede considerarse que los mitos tienen realidad en la medida que simbolizan todo aquello que escapa a la razón humana.” (Royston, 1996, 319-320 pp.)

una versión moderna del héroe mitológico que en este caso, aparece encubierto en la personalidad pusilánime de Clark Kent, un periodista ordinario. La doble personalidad del personaje favorece la popularidad de un mito que encarna el ideal del hombre común de trascender algún día su existencia rutinaria. Para que esta identificación inconsciente tenga lugar, Supermán –como ha analizado Umberto Eco en *Apocalípticos e Integrados* (1968)– debe refrendar capítulo a capítulo su inmortalidad. El mito se recrea en cada historieta en el enfrentamiento del héroe con nuevos enemigos sobrenaturales para mantener las expectativas del público y por ende, las ventas de la historieta.

Por otro lado, podemos observar la proliferación literaria y cinematográfica de historias que exponen el recorrido de un héroe o heroína que debe desentrañar un enigma, encontrar un tesoro, rescatar a alguien o salvar la vida: *Harry Potter*, *La brújula dorada*, *La máscara de los sueños*, *El código Da Vinci*, La saga de *El Señor de los Anillos* y una lista interminable que satisface las fantasías de lectores y espectadores de ser iniciados en algún tipo de misterio, en la revelación de una verdad esotérica que tenga lugar de preferencia, en un viaje en el tiempo, frecuentemente hacia el Medioevo. Al estar desprovistos de ritos de paso, hemos dejado de vivenciar el mito. Sin embargo, pareciera que nuestra necesidad de él se expresa al convertirnos en espectadores de divertimentos que pretenden recrearlo. Eliade percibía en el arte y particularmente, en la literatura “una rebelión contra el tiempo histórico, el deseo de acceder a otros ritmos temporales que no sean aquel en el que se está obligado a vivir y a trabajar”. Desde su punto de vista, este deseo de trascender el propio tiempo, personal e histórico es indicador de que aún conservamos residuos de un “comportamiento mitológico” (Eliade, 1999, pág.183).

El tiempo mítico es cualitativamente distinto al tiempo histórico. Las personas de culturas arcaicas o sociedades tribales regidas aún por su mitología se hayan en un tiempo sagrado a través de los rituales que conmemoran sus mitos. Esto ocurre tanto en los ritos de iniciación a la pubertad de las tribus australianas como en las fiestas dedicadas al Santo Patrón de un pueblo en el Estado de México o en un carnaval –en el que predominan elementos paganos– donde participa toda la comunidad. La ruptura con el “tiempo histórico” –cotidianeidad– a través de la reiteración de una saga mitológica –dice Eliade– es una forma de evadir el presente y su ineluctable destino hacia la muerte.

El autor escribía en *Mito y Realidad* (Eliade, 1962) que la “salida del tiempo” que se da en la lectura de una novela es lo que más acerca a la literatura con la función que en otro tiempo cumplía la mitología. Aun cuando no se hable de un tiempo primordial como en los mitos arcaicos, el novelista escribe en un tiempo condensado, “un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios” (pág.183).

Evidentemente el teatro, desde sus orígenes, se sustenta en la creación de un tiempo dilatado y se ha nutrido también de temas míticos, incluso ha convertido en mitos situaciones dramáticas que han tenido un impacto profundo en sociedades en transformación. Tal fue el caso de la obra *Casa de Muñecas* de Henrik Ibsen (1879) que, traducida al chino con el significativo título de *La heroína Nora* y representada por varias compañías –alrededor de los años 20’– conmocionó los ancestrales esquemas patriarcales de la China recién emancipada del régimen imperial, y sirvió como modelo a varias generaciones de mujeres que veían en el personaje un ideal de libertad, de audaz ruptura con

un destino de sojuzgamiento programado desde el nacimiento. En este entorno, *la heroína Nora*, siendo capaz de llevar a cabo el *acto heroico* de liberarse de un cúmulo de ataduras de siglos se convirtió en un arquetipo moderno de la lucha por la autoafirmación femenina.

Retomando la perspectiva de la Psicología Profunda y su concepción de los arquetipos personificados como dioses, héroes o demonios, éstos encuentran en el mito una narrativa propia de acción y de interrelación con los humanos. Hillman señala la importancia de la mitología en el contexto de la multiplicidad del ser:

...los mitos ofrecen la multiplicidad de significados inherente a nuestras vidas, mientras que la teología y la ciencia persiguen un significado único. Tal vez por eso la mitología es el modo en que *habla* la religión en la conciencia politeísta, en tanto que la conciencia monoteísta *escribe* teología. El mito recuerda a la conciencia politeísta la ambigüedad de los significados y la multiplicidad de personas presentes siempre en cada acontecimiento. (1999, pág. 319)

Si pensamos, por ejemplo, en el mito de Démeter encontramos el arquetipo de la Madre afligida y rescatadora, diosa del grano que puede develar su naturaleza terrible sumiendo a la humanidad en el hambre y la destrucción ante la pérdida de la hija, empero el arquetipo existe en el mito en relación con Perséfone que a su vez, como reina del inframundo-esposa de Hades y doncella-hija de Démeter adquiere una ambivalencia arquetípica entre el deseo de retornar a su estado virginal al lado de su madre y el deseo de estar con su esposo, más allá de la vida; y con Hades, dios del inframundo que domina todo lo oscuro, lo profundo y lo subterráneo de la psique y es considerado arquetipo del inconsciente.

1.5 EL TEATRO

En este punto me parece propicio vincular la descripción anterior con un ejemplo de teatralidad que actúa como receptáculo de este universo imaginal del inconsciente. Me referiré a la puesta en escena *Persephone* del director norteamericano Robert Wilson que pude ver en el Teatro Juárez de Guanajuato en el Festival Cervantino en 1999.

Una de las escenas más impactantes de la obra era un diálogo en griego antiguo –de los *Himnos Homéricos*– entre Démeter y Perséfone. La hija revelaba un aspecto de enorme profundidad confesando a su madre el deseo y el amor por Hades y su necesidad de regresar a ocupar su lugar en el submundo. Como suele ocurrir en el teatro de Wilson, la obra no era una reconstrucción anecdótica del mito. En un discurso fragmentado que incluía algunas escenas del mito de Perséfone como el diálogo entre las diosas descrito arriba, el director creó escenas de una gran subjetividad que evocaron en mí ese flujo de imágenes en continua transformación propio de los sueños. Para mi sorpresa, mientras veía una de estas escenas, recordé por completo un sueño que había tenido días antes y del que sólo conservaba algunos fragmentos.

Considero importante subrayar que el mito no tiene un carácter aleccionador, no es un programa a seguir para la conciencia. Hillman nos dice al respecto:

Los mitos no nos dicen cómo; simplemente nos proporcionan el trasfondo invisible que nos pone a imaginar, a preguntar, a profundizar. El mero hecho de preguntar es ya alejarse un paso de la vida práctica, desviarse de su autopista de continuidad y verla desde otra perspectiva. (1999, pág.320)

Me parece que el teatro de Wilson asume justamente esa otra perspectiva concediéndole un espacio imaginal lleno de resonancias y evocaciones a las obras que aborda ya sea *Hamlet*, *El Rey Lear*, *La Flauta Mágica*, *Persephone* o los experimentos realizados con actores autistas como Christopher Knowles en *Einstein on the beach*, entre muchos otros.

En el material expuesto anteriormente he descrito dos ejemplos de cómo el teatro ha abordado situaciones arquetípicas con tratamientos distintos. *Casa de Muñecas* de Ibsen –que en su momento constituyó un paradigma del comportamiento de la mujer del sXX– es un texto dramático estructurado por principio, nudo y desenlace que aborda el conflicto de una joven esposa y madre que decide renunciar a la comodidad de una vida predeterminada para ella y abandonarlo todo eligiendo su propio destino.

Si bien la obra no trata la lucha entre el bien y el mal ni estamos ante personajes sobrenaturales, Ibsen construyó una historia en la que se evidencia la complejidad psicológica de los personajes y esto hace posible vislumbrar mundos internos en conflicto. La lucha de Nora es, principalmente, con sus propios atavismos y con su amor de madre, que decide sacrificar. Todo héroe atraviesa una etapa de sacrificio.

En *Persephone* de Wilson, el texto conjuga el sentido de las palabras con su potencial evocativo manifiesto en la sonoridad –amplificada por micrófonos de solapa que portaban las actrices– del griego antiguo y el dramatismo del recitado. El texto es más que su significado, nos pone en contacto con el habla de los dioses. El mito reverbera –a través de un discurso escénico fragmentado e irracional– en una realidad imaginal susceptible de múltiples lecturas.

La eficacia del impacto en una forma de teatro y otra no supone un punto de discusión que me interese acometer. Considero que en ambos casos estamos frente a fenómenos escénicos que han surgido en el contexto de su tiempo y con sus propias necesidades expresivas. Es pertinente, sin embargo, establecer mi afinidad con el teatro de Wilson, en tanto asume la libertad de elegir sus propias estructuras de representación y a mi parecer, es un ejemplo interesante de elaboración de una poética del *espacio inconsciente*.

1.6 ROBERT WILSON Y EL ESPACIO INCONSCIENTE

Con el propósito de profundizar en el pensamiento de este director, a continuación cito un fragmento de una entrevista que Umberto Eco le hizo en 1993 con motivo de la exposición de obras y videos de mueble-esculturas de Wilson en el Centro George Pompidou de Paris (Eco, 1993):

Umberto Eco: Puesto que tu querías hacer un teatro no literario, un teatro sin una historia ¿por qué elegiste como punto de partida algunos nombres (Freud, Curie, Einstein) quienes traen consigo una historia de trasfondo? ¿No ves un conflicto entre la negación de la historia y la historia preexistente de estas personas, y por consiguiente las expectativas del público?

Robert Wilson: No, no veo un conflicto. Los hombres de teatro como Eurípides, Racine y Moliere frecuentemente escribían sobre los dioses de su tiempo. Yo creo que estas figuras como Sigmund Freud, Stalin, La Reina Victoria y

Albert Einstein son los dioses de nuestro tiempo. Son figuras míticas y cualquier persona en la calle tiene algún conocimiento de ellos antes de que él o ella entren al teatro o al museo. En el teatro, nosotros no tenemos que contar una historia porque el público viene con una historia lista en su mente. Basado en esta información compartida colectivamente podemos crear un evento teatral. Un artista recrea historia no como un historiador pero sí como un poeta. El artista toma las ideas colectivas y las asociaciones que rodean a los dioses de su tiempo y crea con ellas inventando otra historia para estos personajes míticos.

U.E. Bueno, el espectador es libre de elegir su propio itinerario en tu historia.

Estoy de acuerdo en que tu estás haciendo estructuras “abiertas” invitando a la gente a colaborar, pero (ésta es una pregunta muy maliciosa que tiene que ver con algunas de mis preocupaciones actuales) ¿habría una forma, un cierto modo de responder a tu pintura, a tu teatro, un cierto modo de interpretarlo, de utilizarlo, que tu rechazarías diciendo: “Oh no, hay un punto definitivo más allá del cuál tú no puedes ir? Supón que yo diga “Tú sabes, esto me recuerda Versalles, lo encuentro muy “molieresco”. La Constitución norteamericana, italiana o francesa me permiten hacer esta interpretación, pero tú tienes el derecho de estar insatisfecho con semejantes reacciones, ¿o no?

R.W. No, no tengo el derecho. Mi responsabilidad como artista es crear no interpretar. Esta es la verdad de mi trabajo en las artes visuales y en el teatro. Ahora mismo estoy trabajando en “La Flauta Mágica” y digo esto a los cantantes todo el tiempo. Esto es muy confuso para ellos porque están acostumbrados a pensar que deben interpretar sus roles y representar de manera realista con razones psicológicas para cada cosa. Yo creo que la interpretación es para el público no para el actor, el director o el autor. Nosotros creamos un trabajo para el público y debemos permitir que ellos sean libres de hacer sus propias interpretaciones y sacar sus propias conclusiones.

Mi acercamiento al trabajo de Wilson se dio en las clases de Gabriel Weisz en 1987 al revisar la vanguardia teatral norteamericana. Al referirse a su teatro, Weisz destacaba la subjetivación de las acciones y los elementos espaciales, “evacuar el lenguaje para reubicar el lenguaje”, despojar de su sentido original los objetos y las acciones, cambiar su contexto y reubicar el sentido. En realidad, esto tiene una gran relación con el surrealismo y su expresión distorsionada de la realidad. En las obras de Wilson, los objetos aparecen amplificadas –como el enorme foco que cuelga en una pequeña habitación en *Death Destruction and Detroit*– o miniaturizados –como la pequeña casa a medio terminar en *the CIVIL warS (sic)*. Al puntualizar esta alteración de las proporciones, Weisz decía lo siguiente: “La distorsión produce cambios en el ser. Mi ser está experimentándose en otro lugar al cobrar conciencia del objeto distorsionado”. Esta afirmación cobra sentido en mi experiencia como espectadora de *Persephone* al percibir la reacción de mi propia psique trasladando mi sueño olvidado –sumergido de nuevo en el inconsciente– a la conciencia.

En las puestas en escena de Wilson el tiempo dilatado, extracotidiano del que he hablado antes, es acentuado por la lentitud de las acciones en algunas escenas. “Esto hace converger la lentitud con el tiempo mítico, le da una dimensión imaginativa, onírica, el tiempo destinado a los dioses” exponía Weisz en clase.

En relación a *Persephone*, Wilson comentó en entrevista (2004): “Es curioso que todavía estemos fascinados por este mito. Me pregunto por qué es eso. Tal vez es una parte del inconsciente colectivo que está dentro de todos nosotros, como una roca indestructible que solo puedes destruir intentando reinventarla”.

Al concebir el teatro de Wilson como una poética del espacio inconsciente pienso en un teatro de la imaginación en el que predomina el pensamiento asociativo y cuya elaboración en un discurso escénico que asume como elementos constitutivos expresiones de la mente autista, temas míticos o sueños, lo hace capaz de evocar la dimensión simbólica de la psique y comunicarla al espectador. La manera en que puede acontecer una comunicación con el público a partir de la escenificación de elementos que sobrepasan lo racional de la psique me ha intrigado desde que empecé a hacer Teatro Personal y por lo tanto ha estado presente en mi búsqueda creativa.

1.7 LA RELACIÓN ENTRE EL CREADOR Y EL PÚBLICO

A fin de ilustrar cómo tiene lugar este proceso voy a referirme al análisis que la psicoanalista Ira Progoff (1997) realiza sobre el trabajo del creador cinematográfico Ingmar Bergman, específicamente la película *La hora del lobo* (1968), donde las pesadillas del protagonista, relatadas en un diario, reaparecen en su vida cotidiana. En esta película, la atención se enfoca en el mundo onírico de este personaje. El lenguaje cinematográfico de Bergman tiende a distorsionar la realidad consciente y podemos observar secuencias con una fuerte influencia surrealista.

Progoff cita las declaraciones hechas por Bergman en una entrevista realizada a finales de los 60's.

Todo lo he visto o escuchado dentro (...) o lo he sentido (...) y luego lo he usado en la realidad. He mezclado la realidad del mismo modo que se mezclan los sueños. Y si tal vez el público ha mirado hacia el interior secretamente, de pronto se habrá encontrado en sus mente con mis sueños, y habrá sentido que se parecen a los suyos. Creo que ésta es la mejor forma de comunicación. (en Progoff, 1997, pág. 173)

El planteamiento de Progoff –que bien puede aplicarse al teatro de Wilson, al trabajo de la coreógrafa Pina Bausch o al cine de Tarkowski o de David Lynch– es que las imágenes extraídas del nivel del sueño en la psique del artista sufren durante el montaje teatral o coreográfico –o el rodaje de una película– una reelaboración propia del proceso creativo. Van más allá de la visión onírica original al ser traducidas al lenguaje del teatro, de la danza o del cine, según sea el caso y se mezclan con la realidad consciente. Sin embargo, creo yo, al no ser interpretadas tratando de descifrar su significado, se mantiene la atmósfera de la dimensión del sueño que, potencialmente, puede contener símbolos o arquetipos.

Cuando, a través de sentir la cualidad del sueño, el público se aproxima, a nivel individual, a sus propios sueños, como dice Bergman, se entabla la mejor de las comunicaciones. ¿En qué sentido? No es porque se haya dicho algo específico ni porque se haya comunicado un mensaje claro; es una comunicación real porque se ha alcanzado y removido el nivel profundo de la psique de las personas. (Progoff 1997, pág.175)

Consideremos, sin embargo, que aspirar a entablar una relación de este tipo con el público no es el punto de partida del proceso artístico en tanto no somos capaces de crear símbolos intencionalmente. En primera instancia, existe una necesidad creativa en el artista que va aunada a la búsqueda de un medio para expresar su mundo interno. Bergman habla en la entrevista de cómo llevar sus sueños al cine le permitió dar voz a sus demonios, establecer una relación con ellos y revelar sus deseos. La expresión “demonios” que usa Bergman para aludir a aquello que internamente le preocupa vuelve a ponernos en contacto con el lenguaje del mito y con la personificación de las presencias del inconsciente. Progoff habla de un “lugar secreto” de la psique del que deriva lo simbólico y que está ligado a la experiencia del ser humano con lo sagrado. Dioses, héroes y demonios son como vehículos en un mundo extraño y oscuro.

El campo de la Psicología Profunda ha abarcado el estudio de la mitología, de las religiones comparadas y de la evolución del pensamiento científico en la búsqueda del conocimiento de ese

lugar secreto de la psique que se vislumbra como una dimensión espiritual –no necesariamente religiosa– de la existencia.

1.8 ¿TEATRO O TERAPIA?

Progoff va más allá en su análisis del proceso creativo de Bergman al considerar que de él se deriva una posibilidad de curación. Desde su punto de vista, el trabajo en la dimensión simbólica de la psique –asumido como una forma de vida– lleva a la persona “al terreno profundo de la experiencia de modo tal que el proceso orgánico básico de la psique puede capturar y restablecer sus patrones y ritmos de funcionamiento”. (pág.178)

La autora no habla de curación en el sentido de resolver los conflictos personales, sino de que el desarrollo de la personalidad –que tiene lugar gracias al proceso artístico descrito– lleva a trascenderlos a través de un proceso orgánico de crecimiento interior, experiencia susceptible de extenderse al espectador.

El Teatro Personal perseguía una experiencia cognitiva equiparable a lo expresado en los párrafos anteriores. Como vimos en la primera parte del capítulo, el testimonio y la deconstrucción actuaban como directrices operativas dentro de un modelo sumamente flexible que aspiraba a que el actor o el colectivo involucrado “se describiera desde el interior involucrando al público en un proceso análogo”. (Weisz 1992, p. 123)

He querido llegar a este punto a través del enfoque de la Psicología Profunda en la medida en que contempla en su campo de estudio procesos paralelos al Teatro Personal. Su perspectiva me permite abordar este aspecto delicado de la puesta en escena personal que, en su momento, generó cierta confusión en quienes se aproximaban superficialmente al modelo y lo describían como una técnica terapéutica en la que el valor artístico que pudiera contener el producto teatral se veía desplazado o escatimado.

El Teatro Personal no es un conjunto de métodos y procedimientos para resolver los conflictos personales de los participantes. Durante el tiempo en que los asistentes al curso de Gabriel Weisz trabajamos con él –en la exposición de testimonios, aplicando la deconstrucción y delineando un proyecto personal– se hizo evidente la diversidad de creaciones escénicas motivadas por un deseo de profundizar en nuestros universos personales. El tejido entre la necesidad de indagación y la necesidad creativa era indisoluble. La preocupación por organizar la experiencia en lo interno y en lo escénico marcó una evolución que ya he ejemplificado en *El viaje a la isla de Pascua* de Omar Valdés. En su proceso, como en el de Raquel Araujo y Alejandra Montalvo, la personalidad del director y el actor confluían en una sola persona.

En mi caso, durante la etapa testimonial, mi atención debía estar en dos planos: sobre el escenario ante mi propio mundo interno y frente al escenario, perspectiva en la cual tenían lugar mis *sueños de vigilia* y la experiencia escénica se organizaba en imágenes, trazo, ritmo, diseño de iluminación, etc. Me resultaba sumamente difícil conciliar ambos puntos de vista. Al final elegí solo la perspectiva de la directora si bien durante los montajes participaría en el trabajo testimonial al lado de los actores.

Tal vez mi principal inquietud –aun habiendo dirigido *La Madre* (1985)– era guiarlos en el nivel testimonial. Me concentré en observar cómo lo hacía Weisz durante los testimonios en clase. Su injerencia era mínima y puntual. De alguna manera percibía lo que estaba en juego. Cuando el testimonio se bloqueaba porque el actor experimentaba temor o lo que ocurría en su interior era difícil de expresar, Weisz alentaba la continuidad en busca de nuevos intentos. No puedo reconocer una metodología en ello. Me atrevería a afirmar que respondía a su intuición, en los términos que la describe Jung:

La intuición, en cuanto proceso inconsciente, cuyo resultado es una ocurrencia, se presenta como irrupción de un contenido inconsciente en la conciencia.

Por esto la intuición es una especie de proceso perceptivo, pero en contraposición con la actividad sensorial consciente y la introspección, es una percepción inconsciente. (1990, 42-43 pp.)

A diferencia de la mirada experimentada del psicoanalista, mi acercamiento solo podría efectuarse en la medida en que yo acompañara la indagación personal de los actores llevando a cabo mi propia exploración. Y en el entendido de que al involucrarnos en un proceso como éste, cada quien era responsable de sus propias transformaciones y elegiría el material que deseara llevar a la puesta en escena determinando, a sí mismo, hasta dónde deseaba profundizar. En esta etapa, yo sería una compañera de viaje dentro del grupo.

¿Cómo se articularía este proceso en una puesta en escena? Esta pregunta ha motivado mi trabajo desde *La Sangre del Silencio* en 1986 hasta la fecha. En los capítulos subsiguientes pretendo hacer un recorrido que exponga la evolución de mi labor como directora y mi interpretación del Teatro Personal en el terreno de la práctica que corresponde a la puesta en escena.

El Teatro Personal sería un acceso a la representación de todo lo que somos y no necesariamente somos todos los días. Surge de lo que intuimos, recordamos, sufrimos a solas, imaginamos. Es una vía para entrever lo que somos y a veces olvidamos ser. Reflejo oblicuo de la vida cotidiana, laboral, política... Atisbo a nuestros odios, nuestras venganzas, nuestros recuerdos, nuestras ilusiones. Se muestra lo que sabemos y a veces lo que no nombramos. En el espacio escénico donde se construye identificamos, a veces, lo sensato y a veces lo irracional. Es el teatro de Jaime o de Alejandra, de Edgar o de Benjamín. Es el de Rocío, desde la Dirección, al volante y, a veces, de copiloto o francamente en el asiento trasero. Es el teatro del sordomudo y del autista Christopher. Es el reflejo de un individuo, del ser único. Incorpora, además de lo objetivo cuando se presenta, el poder de la experiencia metafísica, religiosa, intuitiva, sensible, onírica, atípica, no canónica. Coquetea con la post-modernidad. El paradigma de la convención- tradición- realismo- teatro muerto, se ven socavados por elementos tan “innovadores” como la voz íntima del testimonio, la reconstrucción del sueño personal, la recuperación y recreación del recuerdo infantil y, también, aunque no sea lo que se espera, la visita a la experiencia traumática, es una más, sólo una más de todas las caras de la experiencia interna, personal, desde
luego.

Benjamín Gavarre

CAPÍTULO III

LA SANGRE DEL SILENCIO

La Sangre del Silencio se estrenó en 1986 en el Teatro Santa Catarina de la UNAM en el marco del Primer Encuentro de Jóvenes Directores Universitarios, en el que participaron también Luis Miguel Lombana, Sergio Cataño y Benjamín Gavarre. Fue una producción de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro con apoyo de la Dirección de Teatro de Difusión Cultural UNAM.

El proceso de montaje es poco nítido en mi memoria. Sin embargo, considero importante mencionarlo ya que fue la primera obra de Teatro Personal que realicé enfrentando la difícil tarea de trabajar sin el asidero que representa un texto dramático. Por otro lado, recordar *La Sangre del Silencio* me da la oportunidad de reflexionar sobre la función del director y las particularidades de su proceso creativo. Por lo tanto, me he dado a la tarea de reconstruirla con la ayuda de la actriz Leticia Garza.

En *La Sangre del Silencio* participó también la actriz Sigrid Godmunds y más tarde se integraron como asistentes Raquel Araujo –que actuaba en una escena– y Mauricio Rodríguez.

3.1 EL TEMA: LA AUSENCIA

Al comenzar los ensayos de *La Sangre del Silencio*, mi madre cumplía tres años de haber muerto. Me parece que fue esta ausencia primordial la que sugirió el tema de la obra, aunque posteriormente se diluyera en una ausencia más inmediata, la ausencia amorosa.

3.2 TEATRO PERSONAL Y TEXTO DRAMÁTICO

Elegí tomar un texto dramático como punto de partida, *Los pájaros se van con la muerte* de Edilio Peña (1978). En la obra hay tres personajes: la madre, la hija y el padre ausente. La anécdota es la siguiente: la madre, trastornada por el abandono del marido muerto, tiraniza a la hija y la utiliza como médium para comunicarse con él y vengarse.

Trabajar con un texto dramático en un proceso de Teatro Personal significaba crear un paralelismo entre la situación planteada por el primero y el material personal nuestro, es decir que la anécdota pudiera funcionar como recipiente de nuestras historias personales. Esto parecía posible ya que la obra establecía dos sucesos compatibles: la ausencia amorosa y la ausencia del padre.

El siguiente paso en el proceso de experimentación sobre la obra escrita nos conduciría a modificar en algunas partes el sentido del texto e insertar diálogos surgidos del proceso testimonial, inclusive cabía la posibilidad de incluir testimonios que pudieran modificarse de una función a otra según las necesidades de expresión de las actrices.

Recordemos que un aspecto fundamental del Teatro Personal es el movimiento continuo de emociones e imágenes internas que, sobre una situación en particular nos llevan a confrontar aquello que es vivido como conflicto para obtener cierto conocimiento personal en el contexto de la experiencia creativa.

Lo que ocurrió con la obra de Edilio Peña fue que al profundizar en el proceso de indagación personal nos alejábamos cada vez más del planteamiento del texto. Si bien para Leticia Garza la ausencia de su padre comenzaba a ocupar un lugar preponderante en sus testimonios, para Sigrid Godmunds iba adquiriendo mayor peso la ausencia de su abuela, quien había sido una persona determinante en su infancia.

En este punto decidimos renunciar al texto y emprender la construcción de una estructura propia que pudiera contener y darle cauce a nuestro material.

3.3 EL MONTAJE

La etapa de *improvisaciones silentes* se inició simultáneamente a la exposición de testimonios. Para Leticia, acostumbrada a trabajar en este tipo de improvisación resultaba difícil, sin embargo, traducir las emociones asociadas a la pérdida de su padre y a la reciente ruptura de una relación de pareja, en imágenes escénicas tan concretas como las que había logrado en *La Madre*, reconstruyendo en improvisación una situación dada por el texto de Witkiewicz.

Para Sigrid la situación era similar. Aun cuando el proceso de indagación personal nos llevó a definir como temática principal la ausencia amorosa, las tres experimentábamos una confusión constante. Era enormemente difícil desprendernos del soporte de un texto y más aún, crear una obra completa a partir de nosotras mismas.

Mi experiencia en este tipo de puesta en escena, obtenida en obras posteriores a *La Sangre del Silencio*, es que el trabajo de creación de los actores, traduciendo elementos de su espacio inconsciente al espacio escénico, debe provenir de un estímulo que funcione como *pauta de inicio* para la improvisación y que, por lo general es propuesto por mí cuando no existe un asidero explícito como el texto.

Al estar involucrada personalmente con el tema de la obra, frecuentemente surgen imágenes en mis sueños o en el diario que suelo llevar, factibles de ser traducidas en una composición plástica o en escenas con cierta dinámica de acción. Es una manera de ofrecer a los actores un espacio eminentemente subjetivo cuya temática es compartida y sobre el cual pueden proyectar su propio universo.

En *La Sangre del Silencio* las *pautas de inicio* surgieron del material de las actrices. Las escenas se fueron construyendo a partir de las improvisaciones y de las ideas que desarrollamos en conjunto. Yo me concentré principalmente en organizar lo que ellas proponían y en concretarlo en acciones escénicas. En algún punto del proceso se hizo evidente que la manera de abordar lo personal y elaborarlo en improvisaciones era muy diferente en Leticia y en Sigrid. El trabajo de Leticia –como vimos en el capítulo sobre *La Madre*– estaba basado en su intuición. Sigrid, si bien no tenía problemas para expresar sus emociones en los testimonios, al improvisar tendía a intelectualizar lo que estaba pasando y oponía resistencia a expresarlo corporalmente. Cuando trabajaban juntas no lograban la compatibilidad necesaria para desarrollar un lenguaje expresivo. Por lo tanto, la puesta en escena se construyó de escenas individuales que aparecían alternadas.

3.4 EL PROCESO DE LETICIA GARZA

A continuación desarrollaré algunos aspectos del trabajo de Leticia enfocado específicamente a la ausencia de su padre, muerto unos meses atrás en Cuba a consecuencia de un accidente automovilístico ocurrido allá.

La situación era particularmente dolorosa porque ella no volvió a verlo después de aquel viaje que duraría varias semanas hasta su muerte.

Leticia incluyó en sus improvisaciones algunos trajes y camisas de él, y una libreta con anotaciones que su padre había hecho para comunicarse con su esposa después de una traqueotomía que debieron realizarle a raíz del accidente y que le impedía hablar. La actriz eligió algunas frases que detonaban en ella imágenes y emociones: “¿Qué me pasó ayer?”, “¿Tú me viste? Porque yo no me acuerdo”. Ella leía esto y acto seguido desdoblaba la ropa y la acomodaba en el piso vistiendo a un padre imaginario en una acción ritualizada que se repetiría función tras función. Después, lo levantaba y bailaba con él. La escena se convertía en un acto de glorificación.

Para el trabajo con la ausencia amorosa, Leticia se relacionaba con un traje que había pertenecido a su ex pareja. Sostenido por una polea, un perchero con el traje descendía del techo del teatro y ella realizaba varias acciones como si se tratara de un ser real, coqueteaba, jugaba, lo abrazaba.

Yo propuse que la mayoría de los objetos que utilizara Leticia en sus escenas salieran de un ropero ubicado al lado derecho del escenario. Este mueble era un símbolo del mundo interno de la actriz, de él surgían recuerdos y presencias.



La sangre del silencio. Dirección: Rocío Carrillo.

Leticia Garza

En cierto momento de la obra, se abría el cajón más alto y aparecía una muñeca vestida como Leticia que giraba mientras se escuchaba una tonada musical.

Una de las puertas del ropero estaba texturizada para simular un espejo. En otra escena, Leticia buscaba su reflejo en esa puerta y lo tocaba, entonces surgía una mujer –Raquel Araujo– que también vestía igual a ella y comenzaba a bailar en zapatillas de punta.

Las escenas de Leticia se desarrollaban en una atmósfera onírica en la que ella se mostraba en múltiples desdoblamientos, la muñeca, la bailarina, la hija, la amante. Personificaciones que parecían formar parte del mismo sueño que se interrumpía durante las escenas de Sigrid y se reanudaba después.

El ropero, el perchero, los trajes del padre y del ex amante así como el vestuario repetido en Leticia, Raquel y la muñeca aludían a una realidad subjetiva vinculada a la ropa, al acto de vestir, arropar, ser cobijado, que añoraba lo amoroso, la presencia del Otro, era el dolor de la ausencia.

Es posible que el tratamiento escénico que tuvo el material de Leticia estuviera sugerido por las autopresentaciones de Spalding Craig y Linda Montano que revisé en el capítulo anterior. Recordemos que Craig llevaba a escena objetos, cartas, testimonios médicos que se referían al suicidio de su madre. Sin embargo, me parece que en el caso específico de esta obra omitimos darle al espectador elementos suficientes –a manera de claves– que le permitieran acercarse al dolor de Leticia. Las escenas con la ropa de su padre estaban cargadas de emoción, pero al estar desprovistas de contexto no establecían contacto con el público, a excepción de los pocos espectadores que tenían conocimiento de los antecedentes de la obra.

Fue el caso de Juana Velázquez, ex compañera de mi generación en la licenciatura y amiga cercana. Ella recuerda la obra como el trabajo con *las cosas pendientes*, aquello que se afronta como una manera de cerrar ciclos de vida –su padre había muerto el año anterior–, en lugar de evadir el sufrimiento. Le impactaba la manera en que Leticia daba un valor particular a los objetos, apelando a la memoria a través del tacto, “como si rescatara la esencia de la persona en los objetos que fueron suyos”, decía. A través de ellos las emociones fluían, era una manera de verse en el Otro, “en el fondo a mí me gustaría hacer lo que ella (Leticia) estaba haciendo”, “No nos gusta buscar en lo más recóndito de lo que somos porque duele, éste es un teatro provocador” comentaba Juana

3.5 LA NECESIDAD DE UN PUENTE CON EL ESPECTADOR

Weisz había hablado en clase –en el contexto del Teatro Personal– de la alternativa de romper la *cuarta pared* en algún momento de la representación y hablar directamente al público, incluyéndolo. Al meditar sobre los comentarios de Juana Velázquez he pensado que de haber hecho esto, hubiéramos creado un puente con el público permitiéndole implicarse. Wilson dice lo siguiente en entrevista con Umberto Eco: “La superficie permanece simple –y accesible para todos– pero hacia dentro esto puede ser muy complejo. La superficie debe ser sobre una cosa pero el fondo puede ser sobre muchas cosas.” (Wilson en: Eco, 1993)

En el caso de su producción teatral, la superficie puede ser un mito, como vimos con *Persephone* en el capítulo anterior, o lo que él considera una figura mítica de nuestro tiempo, Madame Curie, Freud, Einstein o una obra de Shakespeare, es decir, aquello que es reconocible para el espectador –el puente–, que lo invita a penetrar el misterio de lo que viene después, las imágenes subjetivas que provienen del mundo imaginal. En *La Sangre del Silencio*, la superficie podía haber

sido la información sobre la muerte del padre de Leticia y al interior de la obra, toda la complejidad de la pérdida y el duelo, expresada en las acciones y las imágenes que no ameritarían explicación alguna.

Mi experiencia, después de varias puestas en escena de Teatro Personal es que cada obra ha implicado la construcción de un discurso propio que se manifiesta como resultado de la temática que me propongo abordar y de las inquietudes expresivas de los actores y mías surgidas en testimonios, improvisaciones y montaje así como de las influencias del cine o la pintura que siempre están presentes como referentes estéticos. Sin embargo, la inquietud por establecer ese puente con el espectador ha sido una constante a raíz de *La Sangre del Silencio*.

3.6 DIRIGIR TEATRO PERSONAL

Gracias a las conversaciones que he tenido recientemente con Leticia recordé que, con frecuencia, durante el montaje me sentía confundida con respecto a los límites inciertos de mi función como directora en el Teatro Personal. Este modelo, que recién comenzábamos a experimentar en la práctica, excluía la figura del director como autoridad que detenta el poder de decisión sobre el escenario. Weisz insistía en la importancia del trabajo colectivo. Pero la realidad en *La Sangre del Silencio* era que mi postura titubeante generaba tensión y angustia en el grupo. Había perdido la seguridad que me diera *La Madre*.

Podía percibir que había escenas donde la traducción del material personal al discurso teatral no se lograba del todo. Ahora pienso que esto sucedía porque eran muy breves como para desarrollar la evolución que puede tener un estado anímico (la soledad, por ejemplo con sus diálogos internos obsesivos y redundantes) o porque el contexto de la escena era indescifrable y la relación con los objetos, también –como en el caso de Leticia con su padre imaginario–. Por otro lado, a diferencia de sus escenas, que mantenían cierta cohesión a través del ropero como elemento simbólico unificador, el material de Sigrid aparecía errático y la conexión subyacente de las escenas –el tema de la ausencia– no lograba ir más allá del plano estético.

Sin embargo, mi percepción de lo anterior se topaba o era acallada por la idea de que si el público acudía con una disposición de ánimo favorable, podría *sentir* lo que estaba pasando sin necesidad de comprenderlo. Habiendo revisado el ejemplo sobre Bergman en el capítulo II, puedo ver que este proceso es mucho más complejo de lo que yo suponía cuando realicé *La Sangre del Silencio*, justamente porque implica, en principio, una conexión profunda del creador con su espacio imaginal, que en mi caso, estaba bloqueada por la confusión sobre mi papel como directora.

Detengámonos a reflexionar sobre este asunto: la relación con el inconsciente en el trabajo creativo, es también un proceso arquetípico personificado. La visión de la *Inspiración* personificada como una Musa pertenece a una realidad imaginal que, sin embargo, ha devenido en parodia en la actualidad.

Evidentemente el trabajo del artista no es producto de una inspiración casual y voluntariosa, el estudio sistematizado se alterna con la aparición de lo que Progoff (1997) llama *sueños de vigilia*, y de este ir y venir entre el intelecto y la subjetividad nace el material de la obra artística y sus posibilidades inherentes de comunicación. El teatro es un evento colectivo en el cual se articulan los

procesos creativos diferenciados de los participantes. La particularidad del director es que su imaginación tiende a expresarse a través de una visión de conjunto. Esta perspectiva demanda el tránsito entre una atención concéntrica –en lo interno– y una atención periférica –en lo externo–, que puede ser muy estresante. Uno debe atender la delicada etapa de creación personal y con los actores, y acto seguido, resolver una serie de asuntos prácticos que conlleva el montaje. En mi caso, desligarme de lo externo y regresar al terreno imaginal no ocurre a voluntad, necesito de espacio, de tiempo, de intimidad. De verdad lo experimento como si convocara una personificación, la invitara a mi casa y debiera preparar lo necesario para recibirla.

La experiencia en la dirección, posterior a *La Sangre del Silencio* ha sido un largo proceso en la construcción de una personalidad flexible que participa y acompaña a los actores y que a la vez, organiza el mapa global de la puesta en escena.

3.7 LA ESTÉTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

El aspecto visual de la obra estuvo influenciado por la pintura de Remedios Varo. La escenografía buscaba emular, al fondo del escenario, la entrada a un laberinto como se aprecia en el cuadro *La calle de las presencias ocultas*. El espacio escénico como metáfora de los mundos personales de las actrices proponía esa entrada a lo profundo, el acceso al universo femenino. Esta influencia se encontraba también en el vestuario de Leticia, Raquel y la muñeca, y en los objetos.

Al principio de la obra veíamos tres jaulas suspendidas con las que interactuaba Leticia, una de ellas contenía una media luna –en alusión a los cuadros *Papilla estelar* y *Cazadora de astros*– y en las otras había máscaras con el rostro de la actriz. El reconocido simbolismo de la luna asociado a lo femenino nos daba la pauta para hablar del encierro de las emociones y las imágenes relacionadas con la ausencia, en la vivencia de tres mujeres.

La luna y las máscaras enjauladas eran el preámbulo de un acto que pretendíamos, fuera liberador. Mi impresión, después de concluir la temporada de la obra, era que esta expectativa no había alcanzado su cometido. La relación con Sigrid se tornó distante y Leticia experimentaba una serie de dudas motivadas por la desaprobación de su familia de incluir los objetos personales de su padre en la obra. Con ella volvería a trabajar en un proceso de Teatro Personal más afortunado en 2004 con *Corpus Populi*. A raíz de este reencuentro hemos desarrollado juntas varios proyectos.

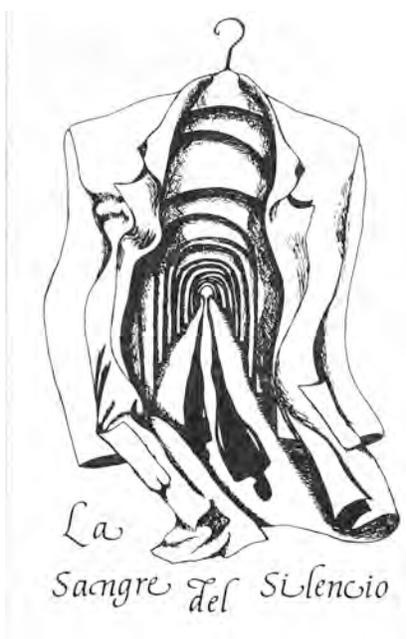
Para la realización de esta tesis, nos dimos a la tarea de reflexionar sobre lo acontecido en *La Sangre del Silencio*. En la última conversación que tuvimos, Leticia reconoció que el trabajo realizado sobre el escenario con la figura de su padre le había permitido establecer un diálogo con él en cierta forma liberador de culpas y de cosas pendientes. La escena era una forma de recordarlo, de acercarlo y de evocar su afecto cada función y sanar el dolor de la pérdida.

Me sorprende la coincidencia entre la percepción de Juana como espectadora y la reflexión de Leticia a la distancia. Como veremos en el capítulo dedicado a *Corpus Populi*, la construcción de un puente con el espectador a través de la ruptura de la *cuarta pared* puede ser una herramienta fundamental al abordar ciertos aspectos de lo personal que requieren ser explícitos.

3.8 CRÉDITOS

Reparto por orden de aparición:

Una mujer Leticia Garza Joa
Otra mujer Sigrid Godmunds
La tercera mujer Raquel Araujo Madera
La voz y la sombra de un hombre Mauricio Rodríguez
Producción Facultad de Filosofía y Letras UNAM
Escenografía, vestuario y efectos sonoros diseñados por el grupo
Realización de escenografía Leo Otero
Musicalización Mauricio Rodríguez y Leo Otero
Diseño de iluminación Mario Mendoza
Máscaras Amada Martínez
Viñeta Raquel Araujo M.
Realización de vestuario Alejandra Rodríguez
Asistentes de dirección Mauricio Rodríguez y Raquel Araujo
Dirección Rocío Carrillo



CAPÍTULO IV

ESTRATEGIAS FATALES

Una historia contada por la mente consciente tiene un principio, un desarrollo y un final, pero no sucede lo mismo en un sueño. Sus dimensiones de tiempo y espacio son totalmente distintas.

Carl Gustave Jung

Se estrenó en la Biblioteca de México en 1990 con una temporada de 50 funciones. Fue una producción del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Beca de coinversión) y de Cuatro Estaciones A.C. con la participación de Conaculta, Socicultur y Difusión Cultural de la UNAM.

4.1 LA INVESTIGACIÓN PERSONAL

Estrategias Fatales fue el resultado de un proyecto de investigación personal llevado a cabo por Raquel Araujo y por mí en 1989 (siendo las dos, miembros del grupo Teatro de La Rendija). Durante un año desarrollamos un trabajo de mesa muy particular: interminables conversaciones bordando en nuestras historias personales.

¿Qué hacía nuestro diálogo diferente a una plática informal? Estaba enmarcado objetivamente, en términos junguianos diríamos que establecimos un *contenedor*, nos veíamos en el mismo lugar y en un horario más o menos fijo. Mientras una de nosotras hablaba, la otra tomaba notas y mantenía un actitud atenta tratando de observar patrones de conducta, preconcepciones, y eventualmente hacía preguntas con una función aclaratoria. Esta manera de abordar lo personal fue llamada *conversación activa* por Gabriel Weisz.

El teatro en general se vale de espacios que funcionan como contenedores: los ensayos, montajes, las funciones mismas, así como muchas otras actividades y relaciones interpersonales en nuestra vida. Lo específico de la “conversación activa” es que era un contenedor que enmarcaba el espacio inconsciente con el que queríamos trabajar. La *conversación activa* se nutría de recuerdos, de situaciones del presente, de sueños y de comentarios sobre lecturas que ambas realizábamos.

Si bien nuestro proyecto arrancó sin una idea clara de lo que nos proponíamos llevar a escena, el objetivo de habitar el *espacio inconsciente* se fraguó como un riguroso trabajo de observación.

Una premisa fundamental que adoptamos para el proyecto *Estrategias Fatales* había sido planteada por Weisz en su modelo de Teatro Personal:

En este proyecto del conocimiento personal existe una necesidad subversiva que cuestione valores, creencias, costumbres e instituciones ya que por lo general funcionan como reglas que limitan la libertad individual.

(1992, pág. 126)

¿Por qué nuestra inquietud de acceder al inconsciente? Raquel y yo compartíamos la necesidad de rastrear nuestra identidad femenina. Nos dispusimos a entender cómo nos pensábamos a nosotras mismas, cómo se pensaban nuestras madres y cuáles habían sido los modelos de femineidad que organizaban nuestra manera de relacionarnos con el mundo. Nuestra indagación se fue proyectando en varios territorios, la relación con la familia, con el medio en el que nos

desenvolvíamos y principalmente en la relación de pareja. En la relación con el Otro, dada su inmediatez, se amplificaban con detalle los niveles de percepción del inconsciente: estructuras de pensamiento (comprensión intelectual), las emociones, el cuerpo y finalmente lo transpersonal, que nos ponía en contacto con símbolos que trascendían lo conocido.

Este enfoque, propio de la Psicología Profunda, que nosotros aplicábamos de manera empírica se convirtió en una herramienta crítica que podía revelar la complejidad de lo que estaba en juego en determinadas situaciones. Por ejemplo:

Al momento de comenzar este trabajo, Raquel y yo teníamos poco tiempo de haber iniciado el proceso de desprendimiento de nuestras familias y estábamos a punto de terminar la carrera. Veíamos nuestra independencia con cierto orgullo y nos interesaba sobremanera afirmarnos en ella. Sin embargo, las relaciones de pareja se caracterizaban por una permanente confusión entre lo que debíamos conceder como un acto generoso y equitativo y las pequeñas traiciones a nuestra autoestima. Las ideas y convicciones sobre igualdad sexual desarrolladas a lo largo de innumerables lecturas y del medio universitario al que pertenecíamos, nos permitían cuestionar las estructuras del pensamiento que servían de bloqueo en la relación con el Otro. Así podíamos entender cómo solemos construir una personificación que nos permite adaptarnos a las expectativas del Otro y bajo la cuál subyacen aspectos poco conocidos o aceptados de nuestra persona.

El punto de vista de la Psicología Profunda es que nuestra cultura racionalista atribuye a las estructuras del pensamiento un valor de realidad mayor que a las otras funciones de la psique. *La realidad es lo que entendemos*, de ahí nuestra propensión a encontrar las causas en toda experiencia vital. Raquel y yo no estuvimos a salvo de esta tendencia, continuamente buscábamos el *por qué* en lo que nos acontecía, no podíamos sustraernos a la necesidad de interpretar. Ahora, a la distancia comprendo que llegáramos a percibir que el trabajo se había estancado en ese punto. Hace algunos años tomé un diplomado sobre Psicología Profunda que me ha permitido comprender algunos aspectos del proceso creativo de mis puestas en escena. En *Estrategias Fatales* no estábamos conscientes de haber creado un *contenedor*, sin embargo me parece que fue este espacio que intuitivamente resguardamos disciplinadamente el que nos llevó a trascender la tendencia interpretativa y admitir la amenaza de los aspectos irracionales del inconsciente. Estábamos avocadas a darle un espacio de expresión a las imágenes y esto debía ocurrir tarde o temprano. En términos de Hillman:

Al imaginar más allá de lo que ven los ojos, aunque a través de ellos, la imaginación concibe imágenes primordiales. Y éstas se presentan a sí mismas bajo formas personificadas. (1999, pág. 74)

Cuando comenzamos el proceso de personificación pretendimos construir un *personaje* a partir de la subjetividad de Raquel y de la mía. Lo llamamos *Andora*, una síntesis de Pandora, que representaba a Raquel y de *Ángela*, una personificación infantil mía. Este ser simbiótico sería un receptáculo de material subjetivo: en algunos sueños aparecían aspectos distorsionados de nuestro universo infantil. Así, un mismo tema adquiriría versiones diferentes, la imagen de la Madre, por ejemplo: en un sueño (de Raquel), la madre viva era decapitada por la hija y en otro (mío), la madre muerta habitaba el tronco de un árbol. Visualizábamos a *Andora* protagonizando ambas escenas. De esta fusión de personificaciones surgió un material extenso y complejo, en ocasiones doloroso y fue

tomando forma en nuestra fantasía. Durante el proceso se hizo evidente que el deseo de representar iba acompañado por la certeza de que el proyecto que habíamos iniciado éramos nosotras mismas.

La búsqueda de una identidad creativa que definía nuestro trabajo en el marco del Teatro Personal, se desarrollaba paralelamente a un proceso de diferenciación personal, es decir al reconocimiento de nuestra multiplicidad. Varias veces nos vimos envueltas en el caos y la confusión, como si fuera pertinente sumergir a la conciencia en ese estado de desorden para que las personificaciones se dejaran ver. *Ángela* y *Pandora* no fueron las únicas *personas* que emergieron. En mi caso, apareció en sueños una presencia perturbadora por su autonomía y cargada de una poderosa energía. Se autonombró *Afra* y marcaría la intensidad de mis emociones en los procesos creativos y en las relaciones.

Con el propósito de generar un diálogo entre las personificaciones entramos en contacto con algunas técnicas empleadas por los surrealistas, la escritura y el dibujo automáticos fueron herramientas valiosas en este sentido: dibujos y pinturas de Raquel, trazos míos sobre el papel que se encaminaban a la composición escénica, un diario escrito por *Ángela*.

La distorsión de la realidad consciente continuamente trascendía los apuntes y los dibujos para ser experimentada en el cuerpo. Realizamos ejercicios de percepción con diferentes texturas y temperaturas sobre el cuerpo que más adelante determinaron el surgimiento de nuevas personificaciones, por cierto muy peculiares ya que poseían una fisiología animal. Raquel descubrió una lagartija en su columna vertebral, para evocarla improvisaba desnuda con el cuerpo mojado. De estas improvisaciones nació una danza que sería representada bajo el agua de una regadera durante las funciones. Yo reconocí una sanguijuela adherida a las paredes de mi intestino que se relacionaba directamente a una persistente colitis. En una escena de la obra un personaje devoraba sus intestinos compulsivamente.

Al acercarnos al tiempo en que era preciso iniciar el montaje de la obra, Raquel y yo entramos en un punto difícil para abordar la dirección de *Estrategias Fatales*. Cada una de nosotras tenía interés en llevar a escena su propio material, así que fusionarlo –como planeábamos hacer– nos obligaba a un ensamblaje forzado. Por otro lado, al iniciar el proceso de trabajo con los actores, se hizo evidente que teníamos una visión distinta de cómo abordar el montaje: para Raquel era necesario llevar a cabo con los actores un proceso de exploración similar al que habíamos desarrollado nosotras, antes del montaje de la obra. Para mí, la exploración se haría paralelamente a la construcción de las escenas, lo que significa que los testimonios y algunas otras técnicas de interiorización fueron intercaladas durante el montaje, no constituían una fase previa como sucedió en otras obras. Me parece que esto se debía a que después del largo trabajo con Raquel, yo tenía la necesidad de abordar la puesta en escena lo antes posible a pesar de no tener conciencia de lo que íbamos a hacer, como he mencionado.

Finalmente, optamos por dividir la obra en dos partes, si bien el diseño de escenografía sería el mismo con algunas variantes para cada parte. La obra se representó en una sala de la Biblioteca de México que aún no era remodelada. El espacio medía 20m de profundidad por 8m de ancho y 10m de altura. La visión del espectador era frontal, para ello construimos gradas de madera. Todo lo demás era un escenario con una profundidad llena de posibilidades. Cubrimos todo el piso con arena de mar y al fondo había un árbol de metal diseñado por Arturo Nava y por Raquel que medía 7m de

altura. En la segunda parte, dirigida por mí, una vía del tren cruzaba el espacio desde el fondo, desde las raíces del árbol hasta llegar al primer término, donde los durmientes quedaban semienterrados en la arena.

4.2 EL PROCESO DE MONTAJE

4.2.1 LA ESPERA

He seleccionado tres escenas de *Estrategias Fatales*, 2º parte que me permiten exponer los elementos esenciales de la obra: *La Espera*, *La Banca del parque* y *Las Cartas*.

El comienzo del montaje estuvo marcado, para mí, por la desazón y la incertidumbre. Nuevamente enfrentaba el vacío que ya había experimentado en *La Sangre del Silencio* ante la prerrogativa de generar las *pautas de inicio* sin el respaldo de un texto dramático.

En ese entonces, la actriz Alejandra Montalvo –también miembro de La Rendija y discípula de Weisz– y yo compartíamos departamento. Solíamos hablar frecuentemente sobre la relación amorosa, nuestras expectativas de pareja, los miedos y las repeticiones que nos llevaban a estar solas en ese momento. Sabíamos que era posible analizar el monólogo interno que fluye entre la angustia y el deseo frustrado de evasión, pero ¿cómo representarlo? Yo me preguntaba ¿cómo transmitirle a Alejandra las sensaciones y pensamientos que reconocía durante la espera y ofrecerle, además un espacio donde ella pudiera recrear su mundo interno?

Hice infinidad de mapas con secuencias que pudieran trazar el contenido de la obra, sin embargo, al momento de comenzar el primer ensayo, sólo tenía una imagen: una mujer con el cabello cubriéndole la cara, sentada sobre un banco en el interior de una tina con agua. A su lado, otro banco con algunos objetos con los que debía interactuar: un reloj, un teléfono, etc. Le pedí a Alejandra que improvisara sin tratar de entender la escena, simplemente debía ubicarse en el espacio que yo había descrito y relacionarse con los objetos de manera intuitiva (en un *espacio subjetivo de representación*, como lo he abordado en el capítulo sobre *La Madre*). Ensayamos en el baño de la casa con la tina a medio llenar y con una grabadora para contar con el estímulo de la música.

La *improvisación silente* fue el punto de partida para representar un estado interno, los matices y contradicciones del instante en que es captada la espera amorosa, la espera de una llamada telefónica que no llega. Alejandra sumergía en el agua un reloj despertador y después lo sacaba para consultar la hora. Disociaba sus brazos pretendiendo que uno actuaba en contra de la voluntad del otro, mordiéndose las uñas, poniendo el reloj en su oreja para obligarla a percatarse del paso del tiempo, descansando una mano sobre el teléfono mientras mantenía una sonrisa congelada (como las modelos en las revistas para mujeres), etc. Las acciones pretendían que su cuerpo era guiado por distintas voces que pugnaban por dominar afectivamente. Para mi sorpresa la imagen que había aparecido en mis *sueños de vigilia* logró implicar el subjetivo de Alejandra y activó la memoria de su propia espera.

Posteriormente, incluimos una escena simultánea, otra versión de espera amorosa: Alejandro Juárez representaba *al que espera en un bar* mientras el tiempo se materializaba en forma de relojes de todos tipos y tamaños que surgían de su ropa y de su boca, y se multiplicaban a pesar suyo. La

escena concluía con la aparición de un personaje que surgía del fondo del escenario y caminaba sobre la vía con una linterna en la frente simulando el arribo de un tren.



Alejandro Juárez y Alejandra Montalvo

La espera, como llamamos a esta escena, fue el comienzo de un tejido escénico que habría de conformarse por seis escenas en total. Cada una de ellas representaba un estado interno relacionado con una situación particular de la experiencia amorosa. También determinó un cambio en mi manera de afrontar la puesta en escena, atreviéndome a confiar en lo irracional del material que surgía de mi inconsciente y el de los actores. En este caso, las *pautas de inicio* fueron imágenes propuestas por mí que incluían, esbozadas, algunas acciones escénicas.

4.2.2 LA BANCA DEL PARQUE

En alguna ocasión, durante el montaje de la obra, estuve en una fiesta. Después de un rato de convivencia comencé a sentirme incómoda. De repente, tuve la sensación de estar dentro de una burbuja hermética desde donde podía oír las voces y la música a mi alrededor, casi como un ruido ininteligible. Creía que al hablar, yo no emitiría sonido alguno y me llenó una enorme soledad. Un zumbido prolongado en los oídos y el deseo de inmovilizar todo mi cuerpo para impedir la entrada de la angustia. Lo más importante de esta experiencia es que yo no podía encontrar una razón para sentirme así. Sin embargo reconocí el estado de vacío en el que se pierde el sentido de la vida por minutos, por horas o por días.

Dos días después Alejandra, Alejandro y yo nos reunimos para iniciar los ensayos de una nueva escena. De nuevo, planteé una imagen que surgió a raíz de mi experiencia en la fiesta:

Una pareja en una banca de parque, sentados uno en cada extremo en absoluto estatismo, indiferentes, la mirada fija en algún punto. El único contacto que establecerían sería un intercambio de miradas casi al final. Propuse dos o tres acciones que ellos incluirían en algún momento: a Alejandro le sugerí la deglución de intestinos, que formaba parte de mi propio material surgido en el proceso con Raquel (y que para él generó otros ecos: la imagen de *Cronos devorando a su hijo*, en la pintura de Goya), y le di una bolsa de globos a los que debía recurrir en los momentos más angustiosos de la escena como si fueran una especie de bolsas de oxígeno.

Durante la construcción de la escena, el estatismo obligó a los actores a esperar a que sus cuerpos mostraran lo que internamente sucedía. La consigna era no optar por movimientos que significaran códigos reconocibles para el espectador, no buscar que las acciones fueran intelectualmente comprensibles.

Nosotros explorábamos un estado interno. Algo que tiene que ver más con una opresión en el pecho, con un hueco en la boca del estómago.

No me interesaba simplificar la gestualidad de la escena con interpretaciones estériles. Nuestra predisposición cultural a obtener significados nos volvía impacientes y creaba bloqueos. Entonces lo más conveniente era detener el ensayo y en la siguiente sesión abordar la escena a través de una *pantalla en blanco*: una cartulina, lápices de colores o acuarelas y revistas que pudiéramos recortar, con una sola referencia para iniciar el collage: la imagen de la banca del parque y la presencia de ellos sentados ahí.

Era importante que la realización del collage tuviera un proceso similar a la escritura automática: cancelar los significados a priori, permitir que el subjetivo fluyera aunque el resultado no ofreciera una coherencia inmediata.

El siguiente paso era más delicado, los actores y yo observábamos con atención nuestros collages durante unos minutos. Después, ellos cerraban los ojos, ubicaban mentalmente la *pantalla en blanco* y esperaban a que apareciera una primera imagen, la describían en voz alta y a partir de ahí, yo guiaba con preguntas e indicaciones un recorrido interno que se registraba en una grabadora. En el siguiente ensayo, ellos escuchaban su propia grabación y después retomábamos la escena.

Descubrimos que los bloqueos y los desplazamientos¹ frecuentemente estaban relacionados con imágenes de aflicción y una resistencia consciente a representarlas. La dimensión plástica del collage y la fantasía guiada son otra manera de aplicar el *pensamiento asociativo* al proceso actoral. En esta obra actuaban también como herramientas útiles para desarticular los bloqueos.



Alejandra Montalvo Foto: Fernando Moguel

¹ Weisz definió así la pérdida de atención en uno mismo al desplazarse hacia una situación externa.

Durante la primera etapa de ensayos, *La banca* duraba alrededor de una hora, era necesario sintetizarla y reducir el tiempo a diez minutos ya que la obra no debería exceder de hora y cuarto. Cuando les planteé esto a los actores se alarmaron pensando que se perdería gran parte del material representado, sin embargo, la estrategia fue que la selección de las acciones se hiciera siguiendo el mismo principio con que fueron montadas, es decir ensayando la escena una y otra vez, editando las acciones subjetivamente. Llamé a este procedimiento *consciencia de tiempo*.

Me he extendido en esta escena porque es, quizás, la que mejor expone la naturaleza del *espacio inconsciente* como material de la puesta en escena y como modelo creativo de la misma en *Estrategias Fatales*. En *La banca*, las imágenes generadas por la psique en un estado interno eran traducidas por el cuerpo del actor en acciones escénicas que ocurrían en forma intermitente y alternada.

Las palabras de Jung (citado por Hillman) vienen al caso para ilustrar esta parte del proceso:

(...) Jung afirma que los hechos fundamentales de la existencia son las <<imágenes de la fantasía>> de la psique. Toda la conciencia depende de estas imágenes. Todo lo demás -ideas de la mente, sensaciones del cuerpo, percepciones del mundo que nos rodea, creencias, sentimientos, anhelos- ha de presentarse en forma de imágenes para poder ser experimentado. (1999, pág. 92)

Y yo añadiría, para poder ser representado.

La descripción que hace Alejandro Juárez esclarece lo anterior:

En un estado de vacío absoluto de gestos, emociones y movimientos comienzo a llenarme, a partir de una indicación de la directora: *estado de sinsentido*, más lo que fuera dictando mi inconsciente. Devoro mis intestinos, los escupo. Autoantropofagia ¿Cronos devorando a su propio hijo? Estas imágenes del cuerpo me dolían. Creo recordar que me odiaba, no sé por qué razón. El estatismo generaba dolor, los movimientos eran cortos y repetidos. Inflar y desinflar un globo, inflar y desinflar hasta romperlo. Automatización del movimiento para llegar a una raíz emotiva. Ese globo que reventaba ¿qué era?, ¿aborto?, ¿suicidio metafórico?, ¿maniobra de distracción por la imposibilidad de relacionarse con los demás? El sinsentido y la alteración sensorial eran al mismo tiempo un estado de alerta y atención al exterior: público, voces, etc. pero sin salir de esa especie de vigilia (justo antes de dormir) que compartía con Alejandra Montalvo.



Alejandro Juárez Foto: Fernando Moguel

Más adelante, se integró a la escena la bailarina Rosario Armenta. Ella aparecía dentro de una bolsa de plástico en el interior del árbol. Desde ahí reaccionaba a las acciones de los actores y a los sonidos. Simulaba el encierro en la burbuja que referí en mi experiencia en la fiesta.



Rosario Armenta

Por último, me interesa comentar la función que cumplió el sonido como parte indisoluble del tejido interno y su expresión escénica. A diferencia de las otras escenas donde la música fungía como atmósfera, en *La banca*, experimentamos con el músico Rosino Serrano sobre un diseño sonoro. Tuvimos varios ensayos y conversaciones en las que los actores exploraban las imágenes en términos de sonidos que surgían asociados a éstas. Rosino creó una textura continua, como un sonido sostenido que duraba el tiempo de la escena y que era interrumpido por sonidos aislados –algunos repetitivos– a manera de reverberaciones de las acciones escénicas: un taladro hidráulico, el paso fugaz de un tren, la voz distorsionada de Billy Holliday cantando “God bless the child”, etc. Imágenes y sonidos se organizaron como una narrativa del inconsciente que operaba según su propia lógica.

La poética de esta escena guardaba cierto paralelismo con el teatro *histórico-ontológico* del director norteamericano Richard Foreman en cuanto a la repetición sónica –en su caso aplicada a las palabras– que podía generar una serie de asociaciones subjetivas en el espectador, aunque estuvieran desprovistas de significado.

4.2.3 LAS CARTAS

Una pareja que ha tenido un encuentro fortuito, se reúne por segunda vez en un café. La mujer llega a la cita vestida provocativamente, en su identidad de *femme fatale*, besa al hombre en la boca y se sienta en la mesa donde él, aparentemente indiferente, la espera. La invita a jugar cartas e inician una conversación que gira en torno a las estrategias del juego.

La situación era una metáfora sobre el juego amoroso, la tensión entre el deseo y el temor a involucrarse. Mostrar o no mostrar las cartas, exponerse al enamoramiento o mantenerse detrás de una máscara, él, de indiferencia, ella de agresiva sensualidad.

Los actores y yo escribimos el diálogo para esta escena. El texto escrito funcionaba como una *realidad aparente*, el juego de cartas, y nos permitía deconstruir la *realidad oculta de la escena*, el

juego amoroso. Existía una situación de intertextualidad entre los niveles de realidad que la escena exploraba.

Los actores rompían la linealidad del texto e insertaban (improvisando) fragmentos de sus diálogos internos, voces de personificaciones reprimidas en el momento: aquello que estaban sintiendo o pensando y que no se atrevían a expresar.

A su vez, coexistían con los personajes dos figuras que subrayaban la complejidad de la escena: a espaldas de ella, otra mujer (Raquel Araujo) –una personificación–, la *acuchillaba* cada vez que utilizaba frases condescendientes. A espaldas de él, otra mujer (Rosario Armenta) exponía su temor a conocerla profundamente. En este caso, la representación de los diálogos internos de la pareja y sus contradicciones nos daba una perspectiva diferenciada de lo que estaba ocurriendo en su interior.

Al terminar cada espacio de improvisación, los actores regresaban a los parlamentos escritos, que cumplían la función de *puntos de arribo*, es decir, les indicaban dónde improvisar y les daban una idea aproximada del tiempo que disponían para ello.

A continuación transcribo el diálogo. Las partes improvisadas –que corresponden a los monólogos internos de los actores– aparecen en cursivas y entre paréntesis. La personificación 1 es Raquel.



Raquel Araujo

Alejandra- *(Estoy tan cansada ¿no sería posible ver tu juego?) ¿Te gusta venir a este lugar? (¿me deseas?)*

Alejandro- *No lo sé, de vez en cuando ¿y a ti? (Anoche soñé que mi casa crecía y crecía. De pronto había muchas habitaciones y yo esperaba que alguien llegara a ocuparlas)*

Alejandra- *Sí, vengo seguido, sola, a leer o a escribir. (¿Te gusta estar aquí ahora?)*

Personificación 1- *(Cuidado)*

Alejandro- *¿Qué?*

Alejandra- *¿Te agrada estar aquí ahora?*

Alejandro- *(Hace unos días me sorprendió la impaciencia de mi padre, nunca pregunta verdaderamente: “¿cómo estás?”, ¿qué pasaría si alguna vez le contestara: “Mal, hoy estoy mal”)* Sí, también me gusta jugar cartas, especialmente barajar, me gusta barajar. Es como si el azar me cosquillara las manos. Nunca sabes lo que puede pasar.

Alejandra- *Sí, es emocionante. Al principio no sabes lo que puede pasar.*

Alejandro- *¿Tú crees?*

Alejandra- *Sí, comienzas por descubrir si ese día te levantaste con suerte o no.*

Alejandro- *Pero después intuyes el juego del Otro, y si eres hábil puedes desarmarlo y ganar.*

Alejandra- *¿Cómo?*

Alejandro- *(improvisación de Alejandro)*

Alejandra- *(Me han dicho que estás solo. Si me miras a los ojos sabré tus intenciones)*

Personificación 1- *(No son buenas, no sostiene tu mirada)*

Alejandra- *(Eso es absurdo, no puedes saberlo tan pronto)*

Personificación 1- *(Desde luego, por eso estamos aquí)*

Alejandra- *Entonces..., te apasionan los juegos de azar.*

Alejandro- Si pones atención, puedes inventar tus propias estrategias de juego pero la verdad es que puede suceder cualquier cosa, en el juego no cuenta tu inteligencia, en uno ganas, al siguiente pierdes. Es el riesgo del azar.

Alejandra- ¿Juegas mucho?

Alejandro- ¿A qué?

Alejandra- ¿A esto?

Alejandro- Solo mientras dura el encanto del juego, no podría jugar todos los días, me aburriría si se convirtiera en una rutina cotidiana. Dejaría de ser interesante, apasionante, ¿no te pasa lo mismo?

Personificación 1- (*¿Lo ves?*)

Alejandra- (*Pero si se refiere al juego ¿no lo oíste?*)

Personificación 1- (*Compruébalo*)

Alejandra- No, no siempre. Lo que quiero decir es que... (*¿De veras hicimos el amor en la madrugada? ¿O soñé que hacía el amor con alguien que se parece a ti?*)

Personificación 1- (*Míralo a los ojos*)

Alejandra- (*Eso es muy cursi*) A mi tampoco me gusta la rutina pero hay cosas inevitablemente rutinarias que pueden dejar de serlo si las conviertes en una travesura. (*Qué estupidez*)

Personificación 1- (*Es un rodeo inútil*)

Alejandra- (*¿Qué caso tiene precipitarse y aclarar? Saldría huyendo.*)

Alejandro- (*No veo cómo hacer una travesura de lo fastidioso de lavar mi ropa o de prepararme el desayuno, incluso de planear las clases, a veces de escribir.*)

Alejandra- ¿Nunca has tenido ganas de dejarlo todo y salir a carretera sin rumbo preciso? Parar en cualquier pueblito y recorrer las calles desconocidas, observar a la gente, atrapar del paisaje solo lo que tus ojos quieran ver.

Alejandro- Sí..., caminar horas sin destino hasta que te canses o sientas hambre o sueño o ganas de orinar y la prisa se te vaya en un gran charco de orina.



Rosario Armenta, Mauricio Rodríguez, Alejandra Montalvo y Raquel Araujo.
Foto: Fernando Moguel

4.3 LA SECUENCIA DE ESCENAS

Como he explicado antes, *Estrategias Fatales, segunda parte* no contaba una historia, poseía una estructura articulada en el contexto del *espacio inconsciente*.

Al no existir una estructura dramática, enfrentamos el problema de ordenar las escenas en una secuencia que tuviera sentido ya que es evidente la ausencia de líneas anecdóticas y de mensajes reconocibles. El director Andrei Tarkovski describe en *Esculpir en el tiempo* un problema similar al editar su película *El espejo*:

(En *El Espejo*) hubo más de veinte variantes de corte, y no me estoy refiriendo a cortes concretos que se cambiaran, sino a modificaciones de la estructura, del orden de los episodios. Hubo momentos en los que incluso parecía que era imposible montar aquella película. Una y otra vez la película se desmoronaba, se negaba a ponerse en pie, se desperdigaba ante nuestros ojos; no tenía unidad, unión interior, coherencia lógica. Pero un buen día, intentándolo a la desesperada por última vez, surgió de repente una cerrada y coherente unidad de imágenes, El material cobró vida y los elementos, las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico (...) Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado. (1991, pág. 142)

Finalmente la secuencia de escenas en *Estrategias Fatales* se decidió ensayando posibles ordenamientos hasta que los actores y yo coincidimos en una secuencia definitiva. Es difícil explicar cómo el “estado interno” de las escenas fue determinante porque nuestra percepción era subjetiva. Sin embargo, no deja de sorprenderme que todos coincidiéramos. Los actores reconocieron en el ordenamiento final un flujo natural de relaciones entre las escenas que les permitía transitar de un estado anímico a otro, de un estado interno a otro sin que esto fuera forzado. Desde fuera, yo percibía cómo ese flujo definía el ritmo de la obra y le otorgaba un carácter orgánico.

A pesar de las diferencias entre el lenguaje cinematográfico y el teatral, el montaje de *Estrategias Fatales* se asemejaba en este punto al procedimiento de Tarkovski en *El Espejo* que, por cierto, está basada en la reconstrucción de ciertos momentos particularmente importantes de su infancia.

En el tejido final de la obra, un hilo conductor hilvanaba la secuencia, mi personificación *Ángela* –representada por Yotzmit Ramírez y por Rosario Armenta– estaba presente en todo el recorrido, como un ser que observaba y eventualmente, participaba en las escenas. Al comienzo de la obra *Ángela*-Yotzmit sacaba de la arena un espejo ginecológico y miraba a través de él en dirección al proscenio, donde *Ángela*-Rosario *nacía* de una bolsa de plástico –que simulaba un saco amniótico– ayudada por Omar Valdés, (la imagen se repetiría con variaciones en *La banca* como hemos visto). En *La espera*, Yotzmit, aparecía y desaparecía a un lado de Alejandra –detrás de la tina– y observaba, realizaba simultáneamente algunas acciones de Alejandra, como si fuera un espejo y hacía un comentario irónico a la espera de la llamada telefónica mostrando un letrero –que aludía a los globos donde aparecen los diálogos en las historietas– que tenía escrito “Ring”.



Yotzmit Ramírez, Alejandra Montalvo y Rosario Armenta. Foto: Fernando Moguel

4.4 LA CRÍTICA

A continuación transcribo parte de las críticas que se publicaron.

Giovani Galeas en la revista *Correo Escénico* (1991)

Enteramente seducido por el último trabajo escénico de Teatro de la Rendija, me declaro felizmente incapaz de toda objetividad al comentarlo. No puedo desprenderme de su música, sus imágenes, las extrañas y contradictorias sensaciones que me provocaron, el vértigo producido por el cambio de frecuencia en la percepción de ciertas zonas de la realidad que no comprendo pero que, a veces y sólo en momentos especialmente intensos, me ha sido dado intuir.

Estela Leñero en el Suplemento *La Jornada Semanal* (1991):

El manejo de los símbolos y de asociaciones libres conlleva a una reinterpretación y una resignificación de los hechos por parte del espectador. Así puede uno percibir que la obra que Rocío Carrillo dirige es un viaje. La mujer-niña, la que representa la infancia, la ingenuidad y la candidez, abre los ojos y espía. Sus ojos miran a través de un “pato” (instrumento médico) por el que accede al mundo interno del cuerpo femenino empezando por la vagina. Ella mira a través del instrumento metálico como hacen los médicos cuando te auscultan. Mira un nacimiento. Desde ahí el recorrido. La actriz Rosario Armenta, semidesnuda, lucha como un pescado sin agua para deshacerse de la placenta materna (en este caso plástico transparente) y nacer (...). Rocío Carrillo con su viaje visual recurre al movimiento detenido y prolongado buscando la profundidad en la imagen.

Fernando de Ita en *La Jornada* (1991):

(...) ver a Rocío en la perturbadora juventud de Yotzmit Ramírez y en la asombrosa figura de Rosario Armenta; tener la piel, la mente, el corazón, el vientre descubierto para sentir los colmillos de su pasión y su talento; entregarse en suma a la fascinación de su espectáculo es algo que no se piensa, simplemente sucede porque algo en nosotros se involucra por lo que pasa en ese espacio, en esos cuerpos que al recordar su historia nos remiten a la nuestra.

Bruno Bert en la revista *Tiempo* (1991):

(...) es un itinerario conceptualmente difícil de definir, un mundo privado que recorren los intérpretes a partir de un conocimiento en clave que el espectador no comparte pero reconstruye de manera distinta en cuanto lectura y significado. Se me ocurre más bien como el seguimiento de un sueño sembrado de signos de los que sólo se aferran algunos, y esto de la manera que nuestra propia cultura y experiencia nos permite.

Guadalupe Pereyra en el periódico *El Nacional* (1991):

(...) Rocío Carrillo se queda en el melodrama para hablarnos de la soledad y los conflictos existenciales. Aún más, los actores se la pasan aporreándose en el suelo, evidenciando su incapacidad para expresarse. Aquí vemos la arrogancia típica de los jóvenes que quieren romper con las tradiciones, cuando aún no saben lo correspondiente de la A a la Z en lo que a teatro se refiere.

Cecilia Riquelme en el Suplemento *Generación Noventa* (1991):

Sobre un escenario hecho de arena, atravesamos esta especie de playa-espacio cotidiano, nos sentamos a observar un sueño, al fondo el árbol de la vida, nos anuncia que emprenderemos un viaje... un viaje por el cosmos femenino. Sintoniza tu hemisferio derecho, déjate llevar por las imágenes y las emociones que ellas te provoquen, abre tus sentidos.

Guadalupe Corona Candelaria escribió en la *Revista Tiempo* (1991):

(Estrategias Fatales) es teatro con susurros, risas, lágrimas vividas, textos que de tan cotidianos y frescos logran respuestas inmediatas al interior de quien observa.

Se diría que el espectáculo no puede evitar la presencia permanente de sensaciones en el público, de ideas –algunas sueltas, otras no-, de destrucciones –por qué no-, de incomodidades, incluso, y hasta identificaciones.

(...) Durante el momento de representación uno se sabe participe de aquel puñado de esencias, de realidades que no pueden ser asimilables de inmediato por el espectador. El movimiento cotidiano de la vida se halla tan bien captado que se corre el riesgo de no reaccionar ante éste; sin embargo, siempre hay un momento, una imagen, un destello que lleve a comprender así lo absurdo de la vida y a aprehender las consecuencias al interior del hombre.

Olga Harmony en el periódico *La Jornada* (1991):

Mayor interés tiene la segunda parte, en donde Ángela bucea en sus recuerdos y en los de su propia madre, en tiempos fragmentados no lineales que arrancan en su nacimiento y terminan en el enamoramiento de sus padres, pasando por los desencuentros de sus progenitores, etapas de su infancia, el momento en que feto, cobra sus atributos de mujer. La vía del tren es la vía de la memoria y es también el canal de su nacimiento. Tropezamos con el mismo pero. Aquí, si el público carece de programa de mano, poco entiende de la historia.

4.5 CRÉDITOS

Estrategias Fatales 2ª parte

Actores:

Alejandra Montalvo

Alejandro Juárez-Carrejo

Yotzmit Ramírez

Raquel Araujo

Omar Valdés

Rosario Armenta

Mauricio Rodríguez (suplió a Alejandro Juárez en algunas funciones)

Sonorización y efectos especiales Rosino Serrano
Iluminación Mario Mendoza
Diseño de árbol Arturo Nava y Raquel Araujo
Construcción y pintura escénica Alberto Orozco
Producción Ejecutiva Amada Martínez
Asistente de producción Leo Santiago
Carpintería Daniel Santiago
Coordinación técnica Rocío Carrillo y Leo Santiago
Dirección Rocío Carrillo

CAPÍTULO V

ASESINO PERSONAL

El encuentro consigo mismo significa en primer término
el encuentro con la propia sombra.

Carl G. Jung

Asesino Personal fue la primera producción del grupo Organización Secreta, *confabulación teatral* que fundamos en 1991 el actor Edgar Alexen y yo, con la participación del dramaturgo Benjamín Gavarre. En *Asesino Personal* y en las producciones subsiguientes, los actores y colaboradores han participado como invitados del grupo que actualmente encabezamos el escenógrafo Juan Manuel Marentes y yo.

5.1 ANTECEDENTES DE LA PUESTA EN ESCENA

El proceso creativo de *Asesino Personal* comenzó en 1991 con la idea de abordar una personificación en particular: una especie de enemigo interno, alguien que dentro de uno *asesina* lo mejor, la alegría de vivir y hace crecer el miedo en el contexto de las relaciones de pareja. Una presencia que corresponde con la noción de *sombra* de Jung. Marie-Louise von Franz –discípula suya– describe la *sombra* como una parte inconsciente de la personalidad conformada por cualidades e impulsos que nos avergüenzan, que negamos en nosotros mismos y que son detectables cuando nos altera sobremanera identificarlos en otras personas: “egotismo, pereza mental y sensiblería; fantasías, planes e intrigas irreales, negligencia y cobardía, apetito desordenado de dinero y posesiones; en resumen, todos los pecados veniales...” (Von Franz en: Jung, 1997b, pág. 170)

En el contexto amoroso de la obra, el asesino-sombra o enemigo interno es una presencia que boicotea las relaciones, en tanto contradice nuestro deseo de amar a través de actos que lo traicionan.

La sombra (...) se muestra con frecuencia en un acto impulsivo o impensado. Antes de que se tenga tiempo de pensarlo, el comentario avieso estalla, surge el plan, se realiza la decisión errónea, y nos enfrentamos con resultados que jamás pretendimos o deseamos conscientemente. (pág. 170)

La idea de un “asesino personal” surgió como metáfora de esta presencia y la estrategia para abordarla fue la construcción de una historia policíaca, un *thriller* donde se desarrollaran situaciones que pusieran en juego su actividad.

El planteamiento de la puesta en escena buscaba una hibridación del discurso algo riesgosa ya que por un lado, había que trabajar con la estructura cerrada propia del *thriller* –que describiré a continuación– y por otro, crear una estructura paralela –abierta– sobre la cual se desarrollara el Teatro Personal, que como ya hemos visto, trabaja con lo indeterminado, lo inestable y lo impredecible.

5.2 THRILLER

Thriller, de *to thrill, estremecer* es entendido en el terreno literario como un subgénero que se desprende de la novela policial. De origen anglosajón, esta categoría narrativa se asemeja en palabras de Keating (2003), a la *novela de suspense* en la creación de una tensión progresiva: “...el thriller está escrito para estremecer, es una sucesión de hechos emocionantes” y “se caracteriza porque la noción de *suspense*, repetido y creciente, predomina a lo largo de la novela” (pág. 85)

De acuerdo a André Jute (2003), el thriller moderno surge con las narraciones de Edgar Allan Poe, H. Rider Haggard, Arthur Conan Doyle y John Buchan, entre otros. Su estructura es cerrada en tanto depende de esta fórmula ineludible: el *suspense*, que el Diccionario Manual de la Lengua Española (2007) define de dos maneras: en términos generales, como “sensación de ansiedad y angustia que produce la espera o el interés por conocer una cosa”, y específicamente: “En la narración de una historia, mantenimiento constante del interés o la emoción mediante sorpresas, desenlaces imprevisibles y frecuentes detenciones momentáneas de la acción”.

Trasladado al cine, el thriller se define como categoría narrativa y estética por la misma cualidad de generar tensión y *suspense* en el público a través de la narrativa visual propia de este arte, donde es un género subdividido en varios subgéneros: thriller de espionaje, político, criminal, de detectives y psicológico.

La categoría de *thriller psicológico* resultaba adecuada para definir la estrategia elegida en esta obra ya que el énfasis estaría puesto en la psicología de los personajes permitiéndonos explorar el mundo personal de los actores. Las referencias que estudiamos fueron principalmente cinematográficas. La influencia del cine fue definitiva tanto en la manera de estructurar las situaciones como en la construcción del texto, la ambientación y en el diseño sonoro.

A diferencia de las dos obras anteriores, en *Asesino Personal* sí se contaba una historia aunque no partía de un texto dramático. La escritura de los diálogos fue un proceso posterior a la definición de lo que acontecería en cada escena y en algunas, sólo habría imágenes y/o diálogos que serían improvisados por los actores. Es más pertinente, en este caso, hablar de una guía de acontecimientos e imágenes inspirada en la idea de un guión de cine.

Enrique Martínez-Salanova Sánchez afirma en *El guión y sus tipos* (2003) que “el guión es el relato escrito de lo que va a suceder en una película”. Su definición es muy amplia porque en realidad el modelo de guión responde a las necesidades de cada película. En términos generales engloba las secuencias, las escenas, los diálogos y una descripción detallada de lo que los actores hacen en escena. Martínez-Salanova equipara las secuencias en que se divide el guión con los actos de una obra de teatro donde se indica el lugar y el momento en que se va a desarrollar la acción. A su vez, la secuencia se subdivide en escenas donde se especifican las acciones de los personajes, los planos, etc.

Para Tarkovski (1991), el guión es un esbozo del montaje de la película que puede modificarse cuantas veces sea necesario porque su organización final depende de la tensión interna de las escenas.

En *Asesino Personal*, el *thriller* imponía una continuidad progresiva en la evolución del *suspense*. Para lograr esto revisamos especialmente *The Silence of the lambs* (1991) de Johnathan

Demme, un thriller psicológico que ilustra de manera eficaz la dosificación de la información para crear interrogantes en el espectador así como la construcción de personajes con motivos ocultos que irían aclarándose en el desarrollo de la trama. *Twin Peaks, fire walk with me* (1992) de David Lynch con sus constantes rompimientos surrealistas para insertar el mundo interno de los personajes fue una importante referencia.

Como he dicho, en *Asesino Personal* la narrativa actuaba como una metáfora de nuestras historias personales. Para comprender cómo se dio este proceso es conveniente entenderlo como la representación de una realidad estructurada en dos terrenos paralelos: *terreno de lo oculto* y *terreno de lo aparente*.

5.3 TERRENO DE LO OCULTO Y TERRENO DE LO APARENTE

Llamaremos *terreno de lo oculto* a aquél en el que se trazaba el material personal del grupo y que estaba conformado por las personificaciones de los actores, sus sueños y los fragmentos del universo habitado por el enemigo interno. A este terreno correspondían los espacios de improvisación donde tenían lugar los testimonios personales de los actores insertados en el texto escrito. Éste era el territorio del *espacio inconsciente*.

El *terreno de lo aparente* era la historia de investigación criminal, el *thriller* que fue construyéndose simultáneamente a la etapa testimonial del proceso de montaje. En esta modalidad las personificaciones de los actores irían conformando la psicología de los personajes.

El peligro de fusionar ambos terrenos consistía por un lado, en que el *suspense* que determinaría el ritmo y la tensión de las escenas se pusiera en riesgo al insertar en la estructura las partes testimoniales de los actores, espacios de improvisación –como hemos visto antes– donde ellos abordarían libremente su problemática, y por otro, temíamos que la preocupación por la historia pusiera en segundo plano el proyecto personal. Veamos cómo interactuaron ambos terrenos y al finalizar el presente capítulo haré una evaluación al respecto.

5.4 ENTRENAMIENTO

Antes de iniciar el proceso de montaje, el actor Edgar Alexen y yo acordamos llevar a cabo una etapa de entrenamiento con los actores que tenía el propósito por un lado, de integrar al grupo y por otro, de generar un estado de relajación y de interiorización que facilitara el pensamiento asociativo antes de comenzar la etapa de testimonios y el trabajo de improvisación.

Edgar había experimentado con el director y dramaturgo Pablo Mandoki y con el actor Pedro Altamirano un proceso similar con buenos resultados para la obra *Bailando una pieza sin música* (1987). El entrenamiento, guiado por él –y en el que yo participé–, consistía en una serie de ejercicios que en principio buscaban aliviar ciertas tensiones corporales y progresivamente creaban un estado de atención en el grupo. Dos ejercicios eran especialmente afortunados: la *cámara lenta*, que consistía en realizar una carrera de seis a ocho metros, en la mayor lentitud posible fijando la mirada en un punto frontal y tratando de controlar el equilibrio al pasar el peso corporal de una pierna a la otra. En un principio, era un ejercicio difícil sobre todo por el esfuerzo de coordinación entre brazos y piernas pero con el tiempo aprendimos a relajar el cuerpo. Entonces, el movimiento se desenvolvía

fluidamente, la mirada se “desenfocaba” y nuestro interior se proyectaba en el punto ubicado. Era una especie de meditación en movimiento.

Para realizar el segundo ejercicio todos debíamos sentarnos en una posición cómoda, con la espalda recta y los pies alineados a la altura de las rodillas. Nuevamente fijábamos la mirada en un punto y permanecíamos así durante varios minutos, respirando para mantener los músculos relajados. Mantenerse estático representaba un gran esfuerzo y para lograrlo, la atención debía desplazarse del cuerpo al punto donde se fijaba la mirada. Este ejercicio resultaba útil para que los actores llegaran al movimiento como respuesta a una necesidad y evitaran las acciones superfluas.

El entrenamiento duró tres meses y cumplió sus objetivos. Se había creado un clima de confianza en el grupo muy favorable para comenzar la etapa testimonial.

5.5 DEL TESTIMONIO AL MONTAJE

Ya que en esta obra estaba previsto construir una estructura narrativa que se nutriera de nuestras *sombras*, inicié la etapa testimonial con los actores como un paso previo a las improvisaciones y al montaje de las escenas. Esto tenía la finalidad de determinar con cuáles personificaciones trabajaría cada quién, qué problemática personal elegirían y cómo abordaríamos las escenas; de la fase testimonial se desprendería el material necesario para la elaboración del guión.

Como ocurre con la mayoría de mis puestas en escena, convoqué un grupo de actores y actrices con los que deseaba trabajar para elaborar una obra a partir de sus universos personales. Así, la compañía quedó conformada por Edgar Alexen, Damián Delgado, Estela Enríquez, Benjamín Gavarre, Alejandro Juárez-Carrejo y Alejandra Montalvo. Evidentemente el material personal fue vasto y complejo por lo que seleccionaré algunos ejemplos que considero más representativos de la interacción entre el *terreno de lo oculto* y el *terreno de lo aparente*.

Al comenzar la etapa testimonial, el grupo solamente conocía mi intención de abordar la figura del enemigo interno en el contexto de una historia policíaca. Sin embargo, el trabajo con la *sombra* en el territorio de lo amoroso comenzó en 1990 con la obra *Estrategias Fatales*; la escena de *Las cartas* apuntaba en esa dirección, ejemplo de ello era la *femme fatale* que exhibe un comportamiento de seducción, agresividad y poder de dominio como estrategia para atraer posibles parejas porque teme mostrar un aspecto frágil de su personalidad, una mujer con una auténtica necesidad de afecto.

5.6 LAS VÍCTIMAS DEL ASESINO

En *Asesino Personal*, Alejandra Montalvo y yo retomamos ambas personificaciones y las exploramos, al deconstruir a la *femme fatale* y a la que llamamos *la mujer que busca afecto* surgieron las víctimas del thriller y sus características: casi al comienzo de la obra los detectives informan que dos mujeres jóvenes, profesionistas que viven solas y gozan de independencia económica han sido asesinadas de manera similar en sus departamentos. Tenían en común ser pacientes del mismo psicoanalista y ser asiduas al mismo centro nocturno.

Una tercera mujer –víctima potencial– era representada por Alejandra y compartía las características de las otras. La escena de ella con el psicoanalista –representado por Benjamín

Gavarre– nos permitía observar la naturaleza de *la mujer que busca afecto*. En el *terreno de lo oculto*, los actores tenían la posibilidad de explorar aspectos *sombra* de sí mismos: Alejandra abordaba una pesadilla recurrente, el terror de escuchar los pasos de un hombre que sube las escaleras para llegar a su habitación y asesinarla (se trataba de un sueño verdadero). Su diálogo con Benjamín estaba construido de manera que él podía formular preguntas diferentes cada función permitiendo que ella describiera emociones e imágenes de esta personificación temerosa.

Benjamín, por su parte, observaba el comportamiento de una personificación suya definida por un excesivo racionalismo; a partir del trabajo testimonial construyó un personaje que al no poder expresar sus sentimientos colecciona los conflictos de sus pacientes grabando las sesiones terapéuticas.

En el *terreno de lo aparente*, es decir para efectos del *thriller*, las preguntas del psicoanalista eran formuladas en la jerga propia del especialista y cumplían una función informativa sobre la psicología de los personajes.

El centro nocturno –llamado Club Smyrna en alusión a un cabaret que existió en el Claustro de Sor Juana, donde dábamos funciones– actuaba como el ambiente propicio de la *femme fatale*, su territorio de caza. La noche, la semioscuridad que alienta la seducción, el estímulo de la música y el alcohol que desinhibe, el atuendo provocativo y la chispa de una inteligencia aguda pero sutil hacían de esta personificación una seductora infalible. Sin embargo, detrás de la apariencia subyacía la fantasía de que el hombre que cayera en la red se quedaría con ella toda la noche hasta el amanecer.

El día simbolizaba el vínculo amoroso, la posibilidad de una relación de pareja, la luz del sol era el territorio de *la mujer que busca afecto*. En la mañana, la *femme fatale* se desvanecía y la experiencia quedaba reducida a una aventura intrascendente que traicionaba el deseo amoroso. La analogía con el *thriller* era una muerte por desangramiento durante la madrugada. Las víctimas habían estado en el centro nocturno la noche anterior, habían llevado al asesino a su casa y después de hacer el amor, él había cortado sus muñecas y las había herido en el pecho, inmovilizándolas y matándolas de una muerte lenta. El *modus operandi* resultaba desconcertante “¿por qué los cortes en las muñecas?”; “como un suicidio” pensaban los detectives en *el terreno de lo aparente*.

En el *terreno de lo oculto* la descripción del crimen aludía al asesino personal, mostraba la acción del enemigo interno que en el atuendo de la mujer seductora boicoteaba el deseo amoroso de las mujeres, traicionaba, mataba. La *femme fatale* era una personificación que representaba el deseo masculino, de ahí su infalibilidad para seducir. Al problematizarla observamos cómo una personificación seductora está conformada por cualidades intrínsecas a la persona, es decir su propia capacidad de atraer y encantar al Otro, y al mismo tiempo, actúa en función de la mirada del Otro construyendo una identidad que responde a las expectativas de una visión masculinizada de lo femenino.

Desde el punto de vista de la Psicología Profunda, la idea de una multiplicidad del ser justifica la coexistencia de ambas personificaciones, la *femme fatale* y *la mujer que busca afecto* en una misma persona. La manera en que se comportan depende de muchos factores, la historia personal, la influencia de una figura arquetípica que para los griegos podía ser Afrodita y en nuestros días, alguna figura icónica: una actriz o una cantante de rock, y las expectativas que una cultura patriarcal tiene sobre lo que debe ser atractivo y seductor en las mujeres.

En cuanto a *la mujer que busca afecto*, es una personificación susceptible de ser reprimida al no ser compatible con el estereotipo de mujer emancipada que surgió en los 60's en la fase más radical del feminismo y que subsistía en los 80's y 90's: segura de sí misma, emprendedora, de mente ágil y, emocionalmente independiente y equilibrada. Es decir, asumiendo las cualidades que la cultura demanda y admira en el hombre. En cierta forma, las mujeres de mi generación, herederas de los logros alcanzados por la lucha feminista, caímos en la trampa y la búsqueda de afecto se convirtió en un aspecto *sombra*, vergonzoso sinónimo de fragilidad que sin embargo, nos puso en contacto con la necesidad de un conocimiento más profundo de las contradicciones internas.

En *Asesino Personal*, Alejandra no representaba a la *femme fatale*; gracias a la información vertida por los otros personajes, el público sabía que al igual que las víctimas, ella asumía esta personificación algunas noches. Para el *terreno de lo aparente*, ella construyó un personaje que reflejaba ciertas características de *la mujer que busca afecto* y aparecía como un ser atormentado por sus pesadillas, sus temores e inseguridades. Sin embargo, la *femme fatale* se mostraba en la obra bajo una pantalla de distorsión: el travesti del centro nocturno.

5.7 EL TRAVESTI DEL CLUB SMYRNA

El travesti construido por Alejandro Juárez-Carrejo fue el resultado de un trabajo personal que tuvo como referencia la figura del *ánima*, arquetipo que abordamos posteriormente y que es definido por Jung como un aspecto femenino del inconsciente que se desarrolla en el hombre (el varón) equilibrando o contrariando su tendencia racionalista y sus fantasías de autocontrol sobre las emociones, las ideas y las relaciones interpersonales. Es una *mujer interna* que Marie Louise von Franz describe de la siguiente manera:

El *ánima* es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y -por último pero no en último lugar- su relación con el inconsciente. (Von Franz en Jung, 1997b, pág. 180)

Actúa como un organismo semiconsciente y parcialmente autónomo que pone en jaque la sobreidentificación del hombre con su persona, es decir su certidumbre de que es un ser “de una moral intachable”, “de ideas firmes”, y demás rúbricas absolutas que niegan la complejidad humana. Según Jung, el *ánima* es un complejo muy antiguo que en las culturas politeístas aparecía en la figura de ondinas, melusinas, lamias, súcubos y que hoy, en una cultura desespiritualizada puede ser llamada, por ejemplo “fantasía erótica” y complicar la existencia de un buen esposo que se considera “fiel en acción y pensamiento”.

Al hombre antiguo el *ánima* se le aparece como diosa o como bruja; el hombre medieval, en cambio, ha transformado a la diosa en Reina del cielo y Madre Iglesia” En la actualidad “el *ánima* ya no se nos enfrenta como diosa sino, en ciertas circunstancias, como nuestro equívoco más personal o nuestro mejor atrevimiento. (Jung, 1991, 35-36 pp.)

La manera de abordar el *ánima* para construir el travesti fue personificar ciertos aspectos del arquetipo. Alejandro identificó la figura de una amiga imaginaria que en la infancia había sido compañera de juegos y que se hizo claramente presente en la adolescencia como una interlocutora con quien sostenía un diálogo a través de escritos, sueños y fantasías. En la vida adulta, ha aparecido en sus diarios y en su producción literaria con el nombre de Andrea.

Andrea se manifiesta en Alejandro con la complejidad propia del *ánima*, es decir, con aspectos positivos y negativos, como evasión en los estados depresivos refugiándose en la fantasía de que ella tiene una existencia propia, hijos, familia, etc., que resulta más satisfactoria que la del propio Alejandro. Andrea personifica temores, a la agresión, al rechazo, a los prejuicios sobre la homosexualidad. Es cómplice en los juegos de seducción y motivo de inspiración en la creación literaria, etc.

En *Asesino Personal*, Andrea era la cantante del Club Smyrna. Nuestra intención era convocar a esta mujer interna, no buscamos un estereotipo grotesco, en palabras de Alejandro “se trataba de habitar el cuerpo de Andrea” esto es, vivenciar esa corporalidad gozosa opuesta a la corporalidad dolorosa marcada por múltiples operaciones de Alejandro. Buscábamos un ropaje simbólico para convocarla, una piel diferente: el vestuario de Andrea ubicada en los años 40’ porque representaba una mujer idealizada, un tipo de belleza que significaba el *estar bien*.

Convinimos en mostrar a Andrea como una *femme fatale* sofisticada y lejana, inspirada en la espléndida interpretación de un transexual que hizo Vanessa Redgrave en la película *Second serve* (1986) de Anthony Page, y en Isabella Rossellini cantando *Blue Velvet* en la película del mismo nombre realizada por David Lynch en 1986.

La cuidadosa personificación de Andrea fue resultado del trabajo riguroso de varios colaboradores: Luis Pablo Montaña hizo el diseño de vestuario, maquillaje y peluquería, la cantante y maestra de voz Margie Bermejo preparó al actor para la interpretación del blues *Am I blue?* de Clarke/Akst, que Alejandro cantaba en vivo y, el músico Rosino Serrano –responsable del diseño de sonido y música original de la obra– hizo el arreglo para piano. La elección del blues se llevó a cabo después de una revisión de varias cantantes icónicas de los años 40’ como Billy Holliday, Ella Fitzgerald y Judy Garland. Finalmente nos basamos en la versión de *Am I Blue?* de Bette Midler.

En la historia, Andrea se convertía en sospechosa cuando uno de los detectives descubría en su camerino una muñeca exactamente igual a ella, atravesada por dos agujas de tejer y flotando en el agua de un acuario rectangular sobre el tocador. En una escena previa, la habíamos visto clavar las agujas reiterada y furiosamente sobre el cuerpo de la muñeca y hundirla en el agua del acuario. Además, ella era el único paciente masculino del doctor Gavarre.

En el *terreno de lo oculto*, la muñeca representaba esa parte femenina que bajo una apariencia andrógina hace evidente para los otros la homosexualidad de Alejandro, y eventualmente es agredida. Alejandro la definía como una “mujer interna con cualidades mágicas”. Él buscaba *matar* en ella los miedos, las frustraciones: su reflejo en el agua era una forma de “ver la cara de Andrea que estoy rechazando”. El acuario estaba en lugar del espejo del tocador y simbolizaba el medio donde se refleja el mundo interior. En las escenas de Andrea en el camerino, el *terreno de lo oculto* y el *de lo aparente* se fusionaban. En la parte testimonial que tenía Alejandro estaban la personificación del actor y el personaje expresándose simultáneamente.



Alejandro Juárez y Estela Enríquez Foto: Juan M. Marentes

5.8 EL DETECTIVE ALEXEN

La figura del *ánima* fue también material de trabajo para Edgar Alexen, quien representaba a un detective privado responsable de la investigación de los crímenes. En su caso, el arquetipo funcionaba de manera distinta que en Alejandro. Si bien Edgar también abordó la presencia de una mujer interna que aparece desde la infancia, esta figura estaba vinculada principalmente a su manera de relacionarse amorosamente.

Esta es una característica importante del arquetipo: “la imagen del *ánima* es proyectada por regla general sobre mujeres” (Von Franz en: Jung, 1997, pág. 183) es decir, aparece ante el hombre como las cualidades de una mujer determinada, como si este aspecto del mundo interior del hombre buscara homologarse en una compañera. Durante la etapa testimonial Edgar desarrolló un diálogo con Mary, la niña rubia de su infancia:

Edgar- Si me dieras permiso de hablarme a mí mismo desde tus ojos. Si yo me pudiera quedar callado para escucharte. Creo que la debilidad es el momento más adecuado para escucharte, voy a quedarme en silencio, muy en silencio para escucharte.

Mary- Ya no soy una niña, te he esperado tanto tiempo, he sido lo que tú has querido, me he disfrazado, me he puesto vestidos y el cabello de colores y te he hablado al oído muchas veces. El azul, el azul, quiero que veas el azul que estás viendo. Yo estoy cansada de esperar, he crecido contigo y nunca me has visto los ojos, ¡jamás!

Edgar- Tengo la sensación de estar ahí, contigo. Otras veces la he sentido pero me estoy engañando, creo estar enamorado y sin embargo, me voy y no volteo atrás. He estado esperando que tú voltees a mirarme.

El diálogo continuó y se convirtió en parte importante del proceso de Edgar, eso nos decidió a montar una escena donde él bailaba con Andrea y le hablaba de Mary explorando particularmente el aspecto idealizado del *ánima*.



Alejandro Juárez y Edgar Alexen Foto: Juan M. Marentes

En otro momento de la obra, Edgar *hablaba* con el cadáver de una de las víctimas, que yacía sobre una camilla en el forense. En un principio, abordamos la escena como otra versión testimonial del diálogo con Mary, sin embargo durante el montaje de la obra tuvo lugar un suceso trágico en la vida de Edgar que nos llevó a modificar el planteamiento. Cristina, su cuñada, hermana de su mujer, fue asesinada en su casa por un desconocido que nunca fue identificado. La noticia conmocionó a todo el grupo. Edgar estuvo ausente durante algunos ensayos en los cuales, nos preguntábamos qué sería lo mejor para él, dejar la obra y evitar la confrontación reiterada con el dolor o abrir un espacio donde él pudiera abordar la experiencia traumática. Edgar optó por lo segundo.

Recordemos que ése fue el antecedente del Teatro Personal con Spalding Gray y Linda Montano. Gabriel Weisz había explicado en el curso de Dirección que “se hace frente al público para reconstruir lo que yo sentí en ese momento, mientras más se expresa, más se trabaja y se da la posibilidad de trasponer lo traumático”. La escena del forense fue la oportunidad de elaborar el duelo, Edgar le hablaba a Cristina de su dolor, de sus recuerdos con ella, etc. Al principio, esos testimonios eran muy intensos emocionalmente, paulatinamente se hicieron más serenos.

En el proceso personal de Edgar, la apreciación del *ánima* nos condujo al trabajo con la *sombra*, personificada en un equivalente masculino de la *femme fatale*, *el conquistador*. En el diálogo con el *ánima* Edgar hablaba de su incapacidad para ver los ojos de Mary, de la búsqueda de esos ojos en muchas mujeres y de su huida insatisfecha al no encontrarlos. Al problematizar al *conquistador*, Edgar reconoció la influencia de ciertos patrones de pensamiento heredados en torno a la relación amorosa que se traducían en un plan estratégico de seducción: la mujer elegida era vista como un territorio a conquistar venciendo cada una de sus defensas. *El conquistador* lograba esto convirtiéndose en un *caballero* atento, solidario, capaz de escucharla –pero tratando de hablar lo menos posible de sí mismo y su vida anterior–, elogiando su persona y su trabajo, *rescatándola* de la soledad, de su incapacidad para resolver ciertos problemas, inclusive de un mal matrimonio. Esta visión medieval de la conquista amorosa conformaba un esquema cultural puesto en práctica conscientemente con la fantasía de que *el conquistador* podía llegar a casarse, tener hijos y mantener

una relación durante algunos años. Sin embargo, el hábito de la cotidianidad tarde o temprano “mataría la pasión” y sobrevendría la *retirada* en busca de nuevas aventuras.

En el *terreno de lo aparente* éste sería el perfil del asesino. El detective Alexen lo describía en una escena con el doctor Gavarre en la que éste le proporcionaba información sobre las víctimas. El diálogo se desarrollaba sobre la base de un texto escrito con algunos espacios abiertos, es decir donde Edgar podía improvisar describiendo aspectos de su propia personificación. Este énfasis del actor en el comportamiento del *conquistador* se traducía en la historia como una obsesión del personaje por comprender la conducta del asesino, situación que despertaba la suspicacia del Dr. Gavarre y convertía al detective Alexen en un sospechoso más. Para el *terreno de lo aparente*, Edgar construyó un detective huraño, desconfiado que por momentos revelaba una inevitable fragilidad.

Detective- Gracias por venir, doctor; tome asiento.

Doctor- Espero poder ayudarle.

Detective- Visitamos el centro nocturno que mencionó usted la vez pasada; casualmente tanto el detective Delgado como yo hemos estado ahí en distintas ocasiones. El caso es que el cantinero del lugar pudo reconocer a la víctima Diana, pero no recordó haberla visto, nunca, acompañada.

Doctor- Lo cual no elimina la posibilidad de que el asesino anduviera por ahí.

Detective- No, y casi puedo afirmar que sí estaba pero fue muy hábil en no llamar la atención, al menos no de la mayoría.

Doctor- Pero sí de quien quería, de Diana.

Detective- ¿No dijo usted la vez pasada que mujeres como ella no aceptarían fácilmente a un desconocido? ¿Qué tanto hubiera esperado para sentirse segura?

Doctor- Eso dependería del seductor; tal vez la aventura íntima ocurriera después de los primeros encuentros.

Detective- Siempre y cuando él pudiera fabricar un clima de seguridad.

Doctor- Claro, y que ella pudiera, a su vez, por lo menos imaginar la posibilidad de afecto y de una pareja. Diana incluía el sexo y el afecto en un mismo concepto; si el hombre era capaz de representar ambas necesidades, ella lo aceptaba, por más que el encuentro pudiera calificarse de casual o que pudiera suceder, por ejemplo, con hombres comprometidos con otras mujeres.

Detective- Pero... ¿no cree usted que ella se engañaba al buscar pareja en ese tipo de lugares con hombres con los que definitivamente no iba a tener una relación sólida?

Doctor- Se engañaba porque en el fondo carecía de valor para comprometerse; el asunto es menos simple de lo que parece ya que experimentaba una fuerte necesidad de seguridad y protección que no lograba conciliar con sus fantasías sobre sí misma. Esta actitud irreconciliable impedía que sus relaciones se establecieran del todo.

Detective- ¿Y cómo lograba que no se establecieran del todo?

Doctor- Bueno, seducía con su imagen de fuerza y seguridad, ella también les daba confianza, los escuchaba...

Detective- ¿Y?

Doctor- En algún momento comenzaba a exigirles la autosuficiencia que se exigía a sí misma.

Detective- Eso la convertía en un reto.

Doctor- Eso creo, ella representaba una imagen que el asesino debía vencer... superar.

Detective- ¿Cómo dice?

Doctor- He estado pensando en eso; el hombre que se sentía atraído por ellas, necesitaba poner a prueba sus propias capacidades.

Detective- Debió tratarse de un hombre inteligente, buen conversador...

Doctor- Atento, caballeroso tal vez..., un hombre que quiere ser necesitado porque de ese modo se siente seguro.

Detective- Pero, entonces ¿qué lo llevó a matarla?

Doctor- Puede ser un miedo patológico a reconocerse vulnerable.

Detective- ¿Cómo?

Doctor- La noche de un encuentro ocasional, en medio del alcohol y la proximidad del sexo lo excita, es el terreno privilegiado del seductor. Ahí crea un espejismo de ternura y protección para estas mujeres amenazantes. Incluso puede llegar a creer que las ama.

Detective- Por eso vuelve.

Doctor- Hasta que ellas ceden y aflora una parte infantil, indecisa, dependiente, que despierta en el asesino la angustia de su propia vulnerabilidad.



Benjamín Gavarre y Edgar Alexen Foto: Juan M. Marentes

Otra escena medular de la obra era un diálogo entre Edgar y Alejandra que tenía lugar en el Club Smyrna. En el *terreno de lo aparente* los personajes se encontraban ahí y se sentaban a conversar sobre el pasado en común: se conocían de tiempo atrás, habían sido pareja y la relación terminó mal. En el *terreno de lo oculto*, la situación era la misma: los actores tenían cuatro años de haberse separado y no habían estado en contacto hasta el comienzo de los ensayos de *Asesino Personal*. El tema de su relación de pareja se hizo presente durante los testimonios. En un principio cada uno de ellos lo abordó en forma personal explorando sus propias emociones. Más adelante comenzaron a deconstruir juntos las etapas de su relación confrontando sus versiones y descubriendo en sí mismos y en el Otro los motivos internos que provocaron la separación.

El testimonio frente al grupo y posteriormente las funciones actuaban como *contenedores*, es decir, como vimos en el capítulo anterior, como un espacio de trabajo donde el actor/actriz entra en contacto con las personas de su inconsciente –las personificaciones– y les da voz en el escenario, como si representara sus *personajes interiores*. Durante la temporada, el diálogo de Edgar y Alejandra evolucionó, el conflicto se transformó en conciliación y la tensión se fue disolviendo.

Weisz hablaba de esta experiencia como el proceso de *desenvenenarse*, que yo entiendo como una forma de desenmarañar la aflicción permitiendo que la situación se organice internamente ya sea para comprender lo que ocurre en el interior de la persona o para experimentar un reacomodo de percepciones, emociones, etc. que pueda generar un cambio de conducta. En cualquier caso, partimos de un caos que deviene en orden al reflejarse en las imágenes poéticas del escenario personal.

5.9 EL MUNDO SUBJETIVO

La estructura de *Asesino Personal* contemplaba varias escenas donde el mundo subjetivo de los actores era representado como una realidad distorsionada. Por ejemplo, para la pesadilla de Alejandra el músico Rosino Serrano creó una pista sonora en la que se escuchaban los pasos de un hombre subiendo las escaleras mientras la música iba en crescendo hasta concluir con un grito de Alejandra. En ese momento, ella se despertaba y veíamos aparecer súbitamente la silueta del asesino. –Oscuro– el bar se iluminaba y Benjamín Gavarre era el camarero que manipulaba las botellas detrás de la barra. La música –ahora suave– incluía el sonido de las olas y los silbatos de un barco. Alejandra caminaba de su recámara al bar acompañada de Estela y ambas se sentaban delante de la barra. El *barman* se transformaba en *el capitán del barco* y hablaba de un viaje, de sirenas y marineros. Estela insistía en el mal tiempo y Alejandra contemplaba el horizonte y describía el comportamiento de las sirenas. Los actores *viajaban* en esta escena y la poblaban de presencias y recuerdos infantiles. Era un ambiente onírico donde la calma contrastaba con el clima denso de la obra y un espacio donde el pensamiento asociativo podía expresarse a través de un lenguaje más lúdico y fantástico.



Benjamín Gavarre Foto: Fernando Moguel

Estela Enríquez se integró a la puesta en escena cuando estábamos en ensayos. Su personaje fue construido de la misma materia imaginal que las escenas de corte surrealista como la que describí arriba. Era un Ángel acompañante para Alejandra o una figura materna aprensiva, una representación demoníaca de la *femme fatale* que arrancaba el corazón de Edgar, una mujer interna lúdica para Damián y amorosa para Alejandro. En ella estaba representado cada aspecto de la complejidad del *ánima* como si se tratara de seres reales.

5.10 LA ESTÉTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

5.10.1 EL ESPACIO ESCÉNICO

Para *Asesino Personal* trabajé sobre un diseño ambiental que tenía como objetivo situar la obra en los años 40' evocando las atmósferas del cine negro. Además, era fundamental que el público estuviera integrado al espacio escénico, sentado en las mesas del centro nocturno. Después de una ardua

búsqueda encontramos un lugar dentro del Claustro de Sor Juana¹, se trataba del lobby de un teatro arena que nunca fue concluido, de manera que era utilizado como bodega por la Universidad del Claustro.

Las características del espacio fueron determinantes en la ambientación de la obra modificando incluso, mi planteamiento original. Para determinar la ubicación final hicimos varios ensayos y el grupo participó activamente en la toma de decisiones. El Club Smyrna –que estaba inspirado en la pintura *Nighthawks* de Edward Hooper– quedó al centro del escenario con la barra del bar al fondo, el puente entre escenario y público eran ocho mesas circulares donde cabían alrededor de veinticinco personas incluyendo a los actores que tenían escenas en esa zona. Detrás de ellos, se construyó una gradería para cincuenta personas en sillas así como la cabina de iluminación y sonido.

Muy cerca de la barra estaba la entrada a un largo pasillo irregular –como un túnel– que conectaba con una salida clausurada a la calle. Ese espacio, continuamente encharcado por las goteras le daba una interesante profundidad al escenario que aprovechamos para algunas entradas de personajes y para la aparición inicial de la silueta del asesino. De ahí surgía el humo que, como una presencia fantasmal, cubría el escenario todo el tiempo. A un lado del túnel se ubicaba el camerino del travesti; a la izquierda en segundo término estaban las escaleras que conducían al teatro arena inconcluso y en primer término, en una plataforma de metal de 1.20m de altura con escaleras, se ubicaba la recámara de Alejandra. Al lado derecho de la barra del bar estaba el consultorio del psicoanalista y en primer término, el despacho del detective.

Asesino Personal fue montada con muy pocos recursos por lo que la escenografía era más austera de lo que yo hubiera querido. Afortunadamente parte del attrezzo eran antigüedades que apoyaban la reconstrucción de la época. La austeridad, sin embargo, le daba a la obra una ambientación sombría con ciertas reminiscencias del cómic, logrando una unidad de estilo que estuvo marcada por la tendencia al sepia en la utilería y el vestuario y que fue definida por completo con la iluminación. La simbiosis de la obra con el espacio, lograda en el Claustro de Sor Juana al aprovechar sus cualidades naturales e integrarlas, demostró que *el espacio era la obra* y viceversa. Situación que no se consiguió del todo en la segunda temporada en un espacio llamado Salón México², donde la obra se representó en condiciones distintas, sin el ambiente íntimo y quizás misterioso que se lograba en el antiguo Convento Colonial.

5.10.2 LA ILUMINACIÓN

En mis puestas en escena, imágenes y atmósferas tienen un papel preponderante por lo que la luz es siempre un elemento imprescindible. Al imaginar cierta composición plástica estoy pensando en el ambiente lumínico, incluso –como he mencionado en el capítulo sobre *La Madre*– me resulta necesario ensayar con algunas fuentes de luz, velas, lámparas o reflectores que me ayuden a aproximar las imágenes escénicas a mis fantasías. El iluminador Mario Mendoza fue un gran aliado

¹ Antiguo convento de San Jerónimo, en el centro histórico de la ciudad de México, donde la Décima Musa vivió sus últimos años. Actualmente es un recinto dedicado al estudio de las humanidades.

² Salón dedicado a la rumba y el danzón, antigua planta de luz para tranvías.

en esta búsqueda. Trabajó sobre un diseño que concebía la estética de la obra como una pesadilla colectiva. A partir de ese enfoque, se dio a la tarea de crear un ambiente que enfatizara lo subterráneo, una luz provocadora por los contrastes que evocara imágenes oníricas. Esto se tradujo en una iluminación en blanco que al graduar sus intensidades conseguía tonalidades grisáceas, sepia o de un blanco muy intenso. Cada zona del escenario tenía un diseño propio que reflejaba el ambiente interno del personaje, el consultorio resultaba más íntimo y sombrío en comparación con el claroscuro del camerino de Andrea, etc.



Alejandro Juárez, Damián Delgado, Estela Enríquez
y Benjamín Gavarre Foto: Juan M. Marentes

Los cambios de luz marcaban las transiciones –entre las escenas y, de intensidad dramática– de manera que la iluminación establecía una estructura visual indisolublemente ligada al diseño de sonido, de tal forma que ambos componían la unidad visual y sonora de la obra.

5.11 EL DISEÑO DE SONIDO

Como mencioné antes, el diseño de sonido y la música original fueron concebidos como la ambientación de una película. Rosino Serrano compuso un tema musical que funcionaba como leit motive del thriller y se repetía con variaciones subrayando el *suspense* de la obra en las escenas de mayor tensión como la pesadilla de Alejandra y la persecución final.

Las secuencias musicales generalmente incorporaban sonidos que acentuaban el impacto subjetivo en el espectador: el mar, la sirena del barco, ladridos de perros que hacían aterradora la aparición de la *femme fatale* interpretada por Estela Enríquez antes de arrancar el corazón del detective Alexen, etc. Pero la principal influencia cinematográfica estaba en el diseño de un sonido ambiental en todas las escenas: las copas que entrec chocan y las voces del Club Smyrna como fondo durante la conversación de los detectives; máquinas de escribir, voces, pasos, etc. en el despacho del detective y los ambientes subjetivos como un tic tac constante en el consultorio del psicoanalista, un goteo irregular que servía de fondo al diálogo de Alejandra y Edgar, etc. La música original fue un elemento fundamental para la creación del *suspense* y para acompañar las transiciones entre una escena y otra. Rosino Serrano trabajó desde el comienzo del montaje escuchando –como en

Estrategias Fatales— cuáles eran las imágenes sonoras de los actores y mías e incorporándolas al diseño.

5. 12 EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA

¿Qué percibió el espectador de todo esto? Me resulta difícil hacer una evaluación objetiva ya que tuve el lamentable descuido de no generar una manera de conocer sus opiniones. Sin embargo, la gente acudía a las funciones y algunos espectadores la vieron varias veces. Por lo general, la lectura de los críticos estuvo enfocada a lo que ellos esperaban de una puesta en escena convencional, no obstante algunos pudieron darse cuenta de lo que estaba pasando. Veamos lo que percibieron de la obra Víctor Hugo Rascón Banda, Estela Leñero, Fernando de Ita y Oscar Díaz:

Rascón Banda escribió en la revista Proceso: (15 de noviembre de 1993):

Quizá esta historia tan lejana cautiva al espectador contemporáneo porque la violencia y los crímenes no explicados persisten o quizá sea por el lenguaje visual, por la unidad de estilo, a pesar de los rompimientos entre marcateje e improvisación, por la pasión de los actores que creen en lo que hacen, porque el público se convierte en testigo y cómplice de lo que ve...

Un fragmento de la crítica de Fernando de Ita (Periódico Reforma 28 de noviembre de 1993) dice:

Dentro de la narración lineal para descubrir al asesino, hay diversas composiciones dramáticas que quieren indagar en el pasado de los protagonistas su doloroso presente. De este modo, el espectáculo corre en dos tiempos, dos espacios, dos motivos diferentes y un mismo estilo: el del cine negro, el del “thriller”.

Con dos pesos en la bolsa y una obsesión en la cabeza, esta Organización Secreta se dio a la tarea de crear un atmósfera propicia para hacer de la realidad un sueño y del sueño una representación de la realidad. Lo real es el bar donde se instalan los espectadores del espectáculo. Lo irreal es la inquietante mujer desnuda (Estela Enríquez), que aparece en la primera imagen de la obra. En cierto modo, el espacio donde ocurre este asesinato personal es el de la mente, y la luz que oculta o deja ver el sentido de la trama es la de los ojos.

Estela Leñero : (Revista La Jornada Semanal 1993)

Es interesante cómo la estructuración del espacio tiene una correspondencia con la estructura dramática de la obra. El bar, que al principio no nos dice nada, se va volviendo no sólo en un lugar clave para resolver la trama sino el centro donde la fantasía se pone en acción: entre la barra y las mesas, lugar vacío y de tránsito, es donde se origina el espíritu asesino.

Asesino personal es, de principio a fin, una propuesta rica visualmente. La sutileza con que se manejan las imágenes crean en el espectador un deleite en la mirada. El cambio de ritmo cuando la fantasía se apodera del personaje hace que el público entre lentamente a otro tiempo y reciba todos los estímulos que se proponen.

Oscar Díaz: (Revista Casa del Tiempo 1993):

Pertenciente al género negro (Asesino Personal) debe mucho a la novela y al cine, sobre todo la ambientación y la atmósfera recreadas en escena son estupendas, lo que demuestra una vez más que para hacer teatro de calidad no son necesarias las superproducciones escenográficas o luces láser ni nada de eso sino el ingenio y el talento.

5.13 CONSIDERACIONES FINALES

Asesino Personal fue una de las puestas en escena más complejas que he dirigido. Particularmente la búsqueda de equilibrio en la interacción entre el *terreno de lo oculto* y el *terreno de lo aparente* significó un arduo trabajo colectivo en todas las esferas del montaje.

En cuanto a las escenas que requerían un texto escrito, la colaboración de Benjamín Gavarre y su experiencia como dramaturgo fue definitiva para construir una serie de diálogos que fueran convincentes y lograran una tensión progresiva en la presentación de pistas y la implicación de sospechosos y, a su vez permitieran en ciertas escenas, la improvisación de los actores.

El proceso actoral, como hemos visto, demandaba a los intérpretes la capacidad de construir un personaje –a partir de sus propias personificaciones– del que pudieran despojarse para ponerse en contacto con sus conflictos, imágenes y universos subjetivos y expresarlos en el escenario con la carga emotiva que esto implica, es decir habitar el *espacio inconsciente*. Esto significó un largo entrenamiento cuyo acento estuvo en desarrollar una *conciencia de tiempo*, que como vimos en el capítulo anterior consistía en la capacidad de traer a la escena el material personal en un límite de tiempo, en otras palabras la habilidad de concretar.

El hecho de que el actor entre y salga de su personaje a voluntad tiene un paralelismo con el *distanciamiento* o efecto “V” del teatro de Bertolt Brecht en donde el actor se desprendía del personaje y se dirigía al público para hacer un comentario crítico sobre el drama político representado. Weisz señalaba en clase que el actor brechtiano utilizaba el *distanciamiento* con la finalidad de que esta ruptura con la ficción generara conciencia política en el público. En analogía, *Asesino Personal* buscaba que la vida de los actores revelándose en la escena le permitiera al espectador mirar en su interior, adquirir cierta conciencia de sí mismo.

Aun cuando el público que asistía a la obra sabía que los actores hablarían de sí mismos ya que estaba especificado en el programa de mano y, en las escenas testimoniales era evidente el cambio en las entonaciones, en el ritmo y en la expresión de las emociones, me parece que el paso del personaje a la *persona* no siempre era claro para los espectadores.

La interrelación de la historia policiaca con el proceso de Teatro Personal y la influencia del lenguaje cinematográfico podría entenderse como un caso de interdiscursividad donde los lenguajes afectan entre sí sus propias estructuras para configurar el universo propio de la obra, que estaba definido justamente por su condición de híbrido. Sin embargo la interacción presentó un problema. El *terreno de lo oculto* –que corresponde al Teatro Personal– es inestable por naturaleza, cambia de una función a otra, evoluciona y eso ocasionalmente afectaba la historia. Ejemplo de ello es el diálogo de Edgar y Alejandra que al *desenvenenarse* se *desgastó*, es decir se desvaneció la tensión –necesaria para el thriller– y la escena perdió interés para el *terreno de lo aparente*, se volvió tediosa. En una puesta en escena estructurada sólo por el material personal esta situación hubiera sido asimilada dándole el cauce necesario a la transformación del diálogo, creando una nueva escena, por ejemplo.

En *Asesino Personal* nos vimos constreñidos por la historia, la estructura del thriller se tornaba inflexible. En contraposición, el desgaste de la tensión que se genera cuando un conflicto personal se transforma durante las funciones, es precisamente un propósito fundamental del Teatro Personal. En mi experiencia, esto ocurre muy pocas veces con la contundencia que –

paradójicamente– se dio en esta obra, entre Edgar y Alejandra, dadas las circunstancias mencionadas. No obstante, la experiencia de *Asesino Personal* me llevó a modificar la estrategia en obras posteriores concediéndole el predominio absoluto al discurso del Teatro Personal, haciendo temporadas más cortas y trabajando sobre segundas versiones.

A la distancia, he pensado que el proceso reflexivo que perseguíamos cumplió su cometido al interior del grupo, de alguna u otra forma los actores y yo vimos el rostro de nuestro *asesino personal* y lo enfrentamos dentro del escenario y/o fuera de él. Las repercusiones en nuestra vida personal pudieron ser tan diversas y matizadas según la manera en que nos afectó la experiencia a cada uno. El hecho innegable para mí es que fuimos capaces de darle un territorio imaginal a nuestros conflictos, personificarlos y a través del hecho artístico, –en palabras de Hillman– *hacer el relato de las historias de nuestras almas*.

Mi impresión es que el universo en sí de la obra, ese ambiente de inframundo –varias críticas hablaban del espacio como un sótano sin que lo fuera– era el reflejo de nuestros mundos que trascendió en el imaginario del público permitiéndole integrar a su propia lectura incluso lo que no comprendía. Lo personal no estaba en los testimonios solamente, no olvidemos que la ficción era la metáfora de nuestros conflictos; las imágenes, que eran donde residía el mayor impacto para los espectadores, eran el reflejo de nuestros sueños y pesadillas. Eran el territorio de la *sombra*, del *ánima* y de ese deseo nuestro de acceder a los dioses y demonios que nos habitan.

5.14 EL GUIÓN

La luz entra lentamente sobre Estela desnuda con el ala de un ángel dibujada en su brazo derecho. Está sentada de espaldas al lado del cadáver de una mujer. Se levanta y camina hacia una puerta de donde cuelga su ropa. Se viste y sube a la recámara de Alejandra. Toma un libro del buró y lee sentada en la cama junto a Alejandra que tiene una pesadilla y se agita angustiosamente. Se escuchan pasos subiendo apresuradamente las escaleras, la música en crescendo concluye con un grito de Alejandra y la aparición de la silueta del asesino.

–oscuro–

Club Smyrna

Se escucha un blues cadencioso, se ilumina el centro nocturno y Andrea, el travesti canta “Am’I Blue?”. El detective Alexen aplaude al terminar la canción y se sienta en una de las mesas del proscenio. Llega el detective Delgado y vierten la primera información sobre las asesinadas.

Consultorio del psicoanalista

Escena de Alejandra con el Dr. Gavarre hablando sobre la pesadilla.

Forense

El detective Alexen sale del túnel llevando una camilla con el cadáver de una de las víctimas. Tiene un breve testimonio dirigiéndose a la mujer en la camilla y sale de escena al mismo tiempo que entra el detective Delgado. La escena adquiere un clima onírico. La mujer se incorpora e inicia un juego con el detective, la relación es casi infantil y placentera hasta que en un abrazo, el cuerpo de ella se queda inerte.

Consultorio del psicoanalista

Los detectives interrogan al Dr. Gavarre sobre las víctimas y obtienen el nombre del centro nocturno al que solían acudir, Club Smyrna.

Recámara de Alejandra,

Se repite la pesadilla y se transforma en un sueño.

Escena del barco

Alejandra baja, en compañía de Estela, al bar cuya barra es un barco y el camarero Benjamín, el capitán del barco. Escena onírica.

Alejandra y el detective Alexen

Alejandra camina a una mesa en proscenio y se encuentra con el detective Alexen. Diálogo testimonial de los actores.

Andrea y el detective Alexen

Sonido de lluvia. Aparece el travesti Andrea con paraguas e inicia un baile con el detective Alexen. Testimonio de Edgar sobre mujer interna

Despacho del detective

Al final de la escena, el detective Alexen camina hacia su despacho donde lo encuentra el doctor Gavarre. Discuten sobre el perfil del asesino en relación con la personalidad de las víctimas. Parte testimonial de Edgar

Camerino de Andrea

El travesti Andrea entierra las agujas en la muñeca que la representa. Estela que ha estado sentada frente a él, observándolo, se embadurna de lodo y después se acerca a consolarlo.

Club Smyrna.

El detective Alexen bebe una copa en el bar. Estela en un vestido rojo y en actitud provocativa sube a la barra del bar y llama la atención de Edgar tirando violentamente las botellas que están sobre la barra. Cuando él se acerca lo besa y le arranca el corazón.

Camerino de Andrea

El detective Delgado revisa el camerino de Andrea y descubre la muñeca con las agujas y lo inculpa. Testimonio de Alejandro y de Damián.

Recámara de Alejandra

Alejandra acaba de llegar del centro nocturno y comienza a escribir a máquina. Se escuchan golpes en la puerta y pisadas de un hombre que sube las escaleras corriendo. Ella escribe a máquina cada vez más nerviosa hasta que, desesperada trata de huir –oscuro-. La escena se ilumina sólo por la linterna del hombre que la persigue. Es el detective Alexen quién la busca para confesarle que se hizo cargo de la investigación de los crímenes para evitar que la policía supiera que él fue el hombre que salió con las víctimas, que hizo el amor con ellas y que el asesino debió acechar y esperar a que él se fuera para matarlas. Le da la pistola a Alejandra mientras él sale en busca del asesino. Testimonio de Alejandra

El crimen

El detective Alexen regresa a escena y se acerca a la cama donde está Alejandra. Le grita que dispare mientras él saca de su saco las agujas para matarla. Oscuro, se oye un disparo y al volver la luz, los cuerpos de Edgar y Alejandra yacen sobre la cama. Estela desnuda sobre el buró contempla la escena.

Club Smyrna

*Se ilumina el Club Smyrna . Estela sube a la barra del bar, esta vez llamando al detective Delgado.
Andrea canta un fragmento del blues.
Estela rompe violentamente las botellas sobre la barra.
Oscuro lento con sonido de mar mientras Damián camina hacia la barra.*

Fin

5.15 CRÉDITOS

Reparto por orden de aparición:

Ángel	Estela Enríquez
Alejandra	Alejandra Montalvo
Andrea	Alejandro Juárez-Carrejo
Detective Alexen	Edgar Alexen
Detective Delgado	Damián Delgado
Dr. Gavarre	Benjamín Gavarre

Diseño de sonido y

música original	Rosino Serrano
Diseño de Iluminación	Mario Mendoza
Montaje de “Am I Blue?”	Margie Bermejo y Rosino Serrano
Diseño de vestuario femenino	Luis Pablo Montaña
Ambientación	Organización Secreta, Luis Santa María
Constructores	Edgar Alexen, Juan Manuel Marentes y Gerardo Arenas
Utilería de látex	Lourdes Aguilera
Producción	Organización Secreta
Dirección	Rocío Carrillo

CAPÍTULO VI

CUERPO POSEÍDO

La primera versión de la obra se estrenó en la capilla del Claustro del Centro Cultural Helénico en 1996 con una temporada de treinta funciones. El elenco estuvo conformado por Zamira Bringas, Carolina Castro, Estela Enríquez y Alejandro Juárez-Carrejo.

La segunda versión tuvo lugar en el Teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque en 1997 con una temporada de 20 funciones. Aquí se integró la actriz Laura Masana sustituyendo a Estela Enríquez. Posteriormente, la obra se presentó en el teatro Szene Wein en Viena, Austria.

Para llevar a cabo la investigación previa al montaje de *Cuerpo Poseído*, obtuve una beca de Ejecutante del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1994. En 1996, el FONCA nos dio una beca de Coinversión para la producción de la obra.

Cuerpo Poseído se creó a partir de una serie de inquietudes mías relacionadas con el conglomerado de fantasías, emociones y dudas involucradas en la decisión de ser madre. El proyecto se originó en el contexto de una perspectiva subjetiva de la maternidad que daría la pauta para llevar a cabo una investigación diseminada en varios aspectos:

-El cuestionamiento de la visión estereotipada de la mujer como madre, tema que habría de darnos, en el curso de la investigación, una percepción del cuerpo femenino como territorio controlado por las instituciones. Como recordaremos, el Teatro Personal presupone un enfoque subversivo ante las posturas totalitarias que dominan los niveles de expresión de nuestra psique: hábitos de pensamiento, corporalidad, emociones.

-La aplicación del proyecto deconstructivo con la finalidad de dismantelar estas preconcepciones sobre una experiencia en la que se pone en juego la totalidad de lo que somos y la capacidad de decidir sobre nuestro cuerpo y nuestro destino.

-La vivencia de esta coyuntura en varias mujeres, en su mayoría dedicadas al arte, como una forma de *espejar* mis propias preocupaciones y encontrar constantes en la experiencia de mujeres contemporáneas.

-La revisión de mitos y rituales de fertilidad en otras culturas que me permitieran crear analogías con el material surgido en la fase de exploración personal con los actores.

-La creación de una puesta en escena que confrontara el pensamiento y las imágenes que consideran la maternidad como un hecho ineluctable que debe aceptarse sumisamente, con la mirada que ofrecen algunos mitos como formas de conocimiento y gestión del cuerpo femenino.

El ordenamiento anterior responde a la intención de presentar una visión organizada de los diferentes ámbitos en que tuvo lugar la investigación realizada para la primera versión de la obra, sin embargo, en la realidad, fueron abordados como un tejido imbricado que no seguía una progresión lineal.

La segunda temporada, realizada en el teatro El Granero, representó una oportunidad de replantear la puesta en escena. Si bien se conservarían la mayoría de las escenas montadas en la primera versión me interesaba modificar el tratamiento escénico de los ritos de fertilidad y la escena que plantea una mirada hacia el futuro en la relación de la protagonista con su hija. Un

acontecimiento fundamental en mi vida motivó el cambio de perspectiva: el nacimiento de mi hija poco antes de estrenar la primera versión de la obra.

En la revisión de este capítulo me ocuparé de las escenas que constituyeron ambas versiones abordando los procesos que nos llevaron a ellas. A su vez, profundizaré en el material que se modificó para la segunda versión, específicamente la trayectoria del personaje de *la Diosa*.

La estrategia consistirá en seguir la secuencia de las escenas tal como se presentaron en la puesta en escena.

6.1 SINOPSIS

Considero pertinente comenzar con la sinopsis de la segunda versión, de manera que el lector pueda identificar el contexto al que estoy aludiendo al profundizar en los contenidos de la puesta en escena.

En una estación de ferrocarriles, en espera de abordar el próximo tren, Ana inicia una conversación con una pasajera. En el transcurso del diálogo se revela la identidad de la mujer, es su madre, muerta diez años antes, que se presenta joven y elegantemente vestida. Ana la cuestiona con dureza, le recrimina que aceptara la infidelidad del esposo, que no luchara por estudiar como hubiera deseado y hace énfasis en que ella no desea repetir esa historia. El diálogo es interrumpido por la llegada del tren en que debe partir la madre. A partir de ese momento, todo ocurre como en un sueño lleno de sorpresas y de presencias inesperadas: un ángel que llega a anunciarle su “estado de gracia”, una diosa pagana, mezcla de Artemisa, Démeter y Coatlicue que la guiará en todo el recorrido, la grotesca escena en un hospital, sola, a punto de dar a luz en manos de dos médicos con aterradoras herramientas, la visión de su hija gestándose en el laboratorio de un alquimista, un ritual de fertilidad donde formará a su bebé con espigas de trigo, la conversación con su hija adulta que ha decidido irse de la casa, el diálogo con el Ángel embarazado que le cuenta su experiencia, y finalmente, el regreso a la estación del tren y la despedida de su madre.

6.2 ¿MATERNIDAD COMO DESTINO?

En varios procesos de montaje me he planteado la necesidad de poner en tela de juicio afirmaciones culturales sobre el comportamiento femenino y masculino. El esquema *Maternidad como destino* hace explícita una diferencia esencial entre los sexos y durante siglos ha definido nuestra identidad como mujeres; quizás sería más preciso decir nuestra utilidad. Mucho se ha escrito al respecto y desde la perspectiva de género se ha cuestionado esta afirmación buscando reivindicar el derecho de las mujeres a decidir sobre su propio cuerpo.

Pareciera que el cuerpo de una mujer en gestación se manifiesta como contraparte al desarraigo espiritual que sufre el mundo actual, su “estado” la excluye aparentemente de la mitologización contemporánea alrededor del cuerpo femenino tenso, artificial y anoréxico que nos ofrecen los medios publicitarios. Sin embargo, tampoco el cuerpo de una mujer encinta está a salvo de sufrir los mitos fabricados por la cultura de control en que vivimos y a la que sirven la moral judeocristiana y la ginecología tradicional.

Principalmente en los hospitales de salud pública, los médicos suelen detentar el poder de la información y los procedimientos exponiendo a la embarazada a un estado de desprotección y soledad aún cuando se trate de mujeres que saben lo que está pasando. La aplicación de anestesia, la inducción discrecional del parto, el uso de fórceps, la práctica rutinaria de la episiotomía, etc. son decisiones que, aunque puedan ser necesarias, comúnmente son tomadas sin previa consulta a la madre.

La insuficiencia de recursos destinados a la salud pública ha sido un pretexto para persistir en el trato de “niña incapacitada” que estas instituciones dan todavía a sus pacientes, situando al médico como una figura de culto, infalible.

Si bien es cierto que el desarrollo de la ciencia médica ha disminuido el índice de mortalidad en el campo de la obstetricia, es necesario advertir que vivimos –en palabras de Maddona Kolbenschlag (1994)– una *tecnologización del embarazo* que ha disociado a la mujer de su propio cuerpo y ha despersonalizado su experiencia de gestar y dar a luz. Al llevar a cabo el proceso de deconstrucción del cuerpo gestante surgió la escena de *los Médicos*, en la que se planteaba una crítica a este enfoque de la atención sanitaria a través de una versión grotesca y deformada de la preparación de Ana para el parto. Más adelante, la desarrollaré ampliamente.

La comprensión social de la maternidad se ha sustentado en una serie de preconcepciones que van desde la prohibición –impuesta por la religión católica– de las relaciones sexuales durante el embarazo hasta la interpretación psicológica generalizada de que las náuseas y los vómitos son consecuencia del rechazo de la madre hacia su bebé.

Cuando iniciamos los ensayos de *Cuerpo Poseído* y nos acercamos a estos temas, giramos la mirada hacia el interior del conflicto: “¿en verdad quiero ser madre?” se pregunta Ana, el personaje principal de la obra, y al plantearse esta interrogante se ubica como sujeto ante su propia elección de vida. Ana aún no está embarazada, su situación actual le permitiría tener un hijo sin problemas, tiene un compañero y una profesión. Pero posee la capacidad de dudar y ella misma debe encontrar la respuesta. El terreno es –en principio– su interior, su inconsciente personal poblado de temores y recelos.

En las entrevistas realizadas a mujeres, tuve acceso al testimonio de varias actrices, una artista visual, una cantante y una pedagoga. En algunos casos el embarazo se presentó inesperadamente y frente a la perspectiva de un padre ausente, así que la experiencia estaba lejos de corresponder con la visión idealizada de la maternidad. Si bien la situación resultaba considerablemente más difícil para ellas que para las mujeres que estaban en pareja, en ambas circunstancias enfrentaban la incertidumbre sobre la manera en que la maternidad afectaría su vida profesional y sobre sus aptitudes para asumir esa nueva responsabilidad.

Las preocupaciones expresadas reflejaban una conciencia de sí mismas en su época, ubicando su maternidad al lado de una búsqueda de autoafirmación a través de su profesión.

6.3 ANA

Ana correspondía a este perfil de mujer contemporánea. El diálogo con su madre –que hace patente su necesidad de desprenderse de ese legado de actitudes autorre restrictivas de generaciones

anteriores– era una conversación imaginaria con mi madre, cuya imagen había aparecido en sueños como una mujer más joven y autosuficiente. En la escena, Ana reivindica frente a ella su elección de vivir en unión libre, su autonomía en la toma de decisiones importantes para su vida, sin embargo, reconoce el origen de sus temores en la figura de esa madre internalizada asustada de la libertad de su hija.

El personaje de Ana se construyó, en principio, de dos personificaciones mías, la *mujer independiente* –que ya he descrito– y una presencia atemorizada por aquello que está fuera de su control, miedos de carácter irracional, fantasías sobre la capacidad de su cuerpo para llegar a término en la gestación, sueños e imágenes, y que llamaré la *mujer que sueña*. Cuando Laura Masana se integró al proceso de montaje para la segunda versión de la obra, se incluyó una personificación suya, la *mujer aire*, que ella definía como alguien a quien se le dificulta materializar las ideas, concretar en la realidad lo que todavía es un proyecto en su mente.

La figura de la madre era una personificación de aquello que resulta inaceptable para la *mujer independiente*, específicamente la resignación a una vida insatisfactoria. Era también el receptáculo de un temor más profundo, a lo que ocurre en el cuerpo y es experimentado como un descontrol que puede llevar a la enfermedad y la muerte. Mi madre había muerto de cáncer de mama, la predisposición genética a padecer el mismo mal definen mi experiencia con la amenaza de un cuerpo invadido, situación que estaría presente en Ana.

Ana- (*a su madre*) Estás aquí, en este cuerpo que huye de ti, temeroso de enfermar y morir.

Esta preocupación, proveniente de mi historia personal, es abordada por la filósofa Madona Kolbenschlag en *Adiós, Bella durmiente. Crítica de los mitos femeninos* (1994) en el contexto de una visión generalizada de la maternidad como pérdida parcial de la autonomía, como extrañamiento en la percepción del cuerpo que cambia drásticamente y se experimenta ajeno:

En la medida en que traspasan la propia identidad y exigen un absoluto sometimiento a su teleología, el embarazo y el parto están más próximos a la muerte que cualquier otra experiencia humana (pág. 235)

El diálogo de la primera escena simbolizaba un deseo de ruptura con los hábitos inconscientes heredados, un paso necesario para que Ana pudiera redefinir la vivencia de un cuerpo poseído por otra vida.

6.4 EL ÁNGEL DE LA ANUNCIACIÓN

Esta escena me permitía plantear una crítica sardónica e irreverente a la visión literalista del catolicismo sobre la anunciación de María. El núcleo de la crítica estaba en la proyección del embarazo sublimado de la Virgen sobre el cuerpo gestante de las mujeres en general, con la consiguiente concepción heteronómica de la maternidad. Esta versión del cuerpo sacralizado por la voluntad engendradora de Dios ha determinado un culto de siglos a la mujer encinta. Bajo una apariencia de religiosa consideración y respeto a la vida incipiente, la Iglesia ha convertido el cuerpo

femenino en territorio político, desde donde se parapeta el poder y se ejerce la desposesión: el sexo circunscrito a su función reproductiva, la desestimación de los esfuerzos mundiales por contener la epidemia del sida a través del uso del condón, las campañas en contra de la anticoncepción y de la legalización del aborto insisten en escindir la identidad de las mujeres, programando el destino de sus cuerpos. En *Cuerpo Poseído*, Ana se negaba a aceptar la *anunciación* de su embarazo como un acto impuesto.



Estela Enríquez y Alejandro Juárez Foto: Juan M Marentes

Al salir de escena la madre de Ana, aparece un Ángel -representado por Alejandro Juárez Carrejo- que se acerca a ella e hincándose a su lado, le ofrece un lirio.

Ana- (soltando una carcajada) Ay, perdón, pero ¿Por qué así? ¿Por qué a mí?

Ángel- (desconcertado) No entiendo tus preguntas.

Ana- ¿Por qué no nace de una nube? ¿Por qué no sale de la tierra?

Ángel- Tú eres la tierra, yo represento a la nube.

Ana- ¿Por qué todo tiene que ser tan confuso?

Ángel- No podría ser ni más claro ni más natural.

Ana- Perdón, pero es que no entiendo ¿Por qué así, sin preguntarme?

Ángel- Se te concedió la gracia

Ana- Ah, y ¿por qué debo aceptarla?

Ángel- Tus preguntas me ofenden. ¿Acaso yo cuestioné traerte tan grata nueva?

Ana- Tú eres un ángel.

Ángel- Tú eres la escogida.

Ana- ¿No podría ser otra? Hay muchas por ahí ¿eh?

Ángel- Sí podría, pero estoy aquí, ofreciéndotelo a ti, pidiendo de rodillas.

Ana- ¿Debo decir que sí, entonces? ¿Estoy condenada?

Ángel- ¿Condenada? Si así quieres decirlo, condenada a ser...

Ana- (interrumpiendo) A dejar de ser yo misma, a ser un conducto, un medio.

Ángel- Ya te lo dije: ¡a ser la tierra misma!

(Entra la Diosa)

Diosa- ¡Qué carga!

Ángel- ¡Preciosa!

Diosa- ¡Qué dolor!

Ángel- ¡Divino!

Ana- (confundida) No sé si quiero, necesito tiempo.

Ángel- No existe el tiempo, no existes tú. Compréndelo, sólo tu cuerpo.

Ana- ¿un recipiente?

Diosa- De barro rojo, perfectamente trabajado y lleno de dudas ¿Es eso lo que Dios necesita?

Ángel- (*de pie*) Si yo pudiera yo mismo sería ese recipiente. No habría nada más perfecto que el vientre y los genes de un arcángel. (*sale*)



Laura Masana y Alejandro Juárez Foto: Juan M. Marentes

No obstante que la escena anterior propone una mirada irónica sobre *el Ángel de la anunciación* con objeto de hacer un comentario crítico a la situación del cuerpo predestinado, este personaje habría de aparecer en una escena posterior revelando su dimensión simbólica como un ángel embarazado. Revisaré este planteamiento más adelante, al abordar dicha escena.

6.5 LA DIOSA

Los quehaceres de la Diosa

Cada uno tiene una tarea que cumplir. Tú eres una mujer sagrada, sabia en todo lo relacionado con la tierra cultivable, la semilla, el retoño, la raíz. Tu misión, si decides aceptarla, es confrontar a Ana consigo misma para que se convierta en tierra, es decir, en toda esa fuerza que se necesita para ser madre. Entrarás en sus sueños, removerás sus recuerdos y encontrarás su deseo de ser madre, primer requisito indispensable.

Ante sus dudas y vacilaciones serás astuta, tierna y feroz, según sea necesario. En caso extraordinario recurrirás al futuro para que se vea y entienda que ante el Destino incambiable, también hay una parte que puede tomarse en las propias manos, pues la respuesta está dentro de cada uno.

Texto de Zamira Bringas surgido en ensayos (1995)

La escena anterior entre Ana y el Ángel es interrumpida por la tajante intervención de una mujer vestida con una bata negra y larga. Sus primeras frases, que cuestionan la voluntad de Dios, revelan su origen pagano. Aparece con un bastón de madera que sugiere el cuerpo de una serpiente cuya cabeza es una mano. Golpea el bastón en el piso para apresurar la salida del Ángel y para llamar la atención de Ana. A este personaje lo llamamos *la Diosa*. Esta acepción general correspondía con la intención de mostrar la figura de una Diosa Madre que asumiera varias personificaciones: Artemisa, Démeter, Coatlicue. El acercamiento a estas figuras arquetípicas de la Gran Madre fue parte importante del trabajo con los actores. Implicaba la entrada a la dimensión simbólica del mito como contrapunto a la versión contemporánea de la maternidad, sobre la que ya he reflexionado antes.

El proceso de indagación personal –previo al montaje de la primera versión de la obra– siguió una ruta similar a la que llevé a cabo con Raquel Araujo en *Estrategias Fatales*. Iniciamos con la lectura y discusión de textos sobre el tema y paralelamente, trabajamos sobre un diario personal

donde quedaran registrados sueños, escritos y una gran cantidad de dibujos hechos a lápiz, con carbón o acuarelas. La mayor parte de este material surgió de la revisión de mitos relacionados con la fertilidad y la maternidad. Posteriormente iniciamos la etapa de testimonios y las improvisaciones.

Un aspecto importante del proceso consistió en la elección individual de uno o varios dioses o diosas de la mitología griega a partir de las resonancias que su personalidad y sus acciones pudieran tener en nuestra vida. El propósito era experimentar la figura divina como una personificación propia, esto era importante porque nos señalaría el camino a seguir en el desarrollo de cada personaje permitiendo que nuestra psique creara su propio discurso. Yo estaba particularmente interesada en la representación de la mujer que guiaría a Ana en su tránsito onírico. Me sentía atraída por Démeter y su naturaleza como madre protectora y como diosa de fertilidad.

La terapeuta Christine Downing afirma en *La Diosa, imágenes mitológicas de lo femenino* (1999) que las diosas de la fertilidad son diosas del mundo subterráneo. La interrupción del viaje de Ana de regreso a su casa, detenida en una estación de trenes donde se encuentra con su madre muerta, simboliza su descenso al submundo, es decir al *espacio inconsciente*, donde será guiada por una presencia femenina que la obliga a suspender su racionalismo y a entrar en contacto con lo instintivo y con lo subjetivo. Downing dice: “La Diosa es la dadora de sueños y presagios, de la comprensión de lo oculto” (pág. 24). Y en ese momento, lo oculto para Ana es su deseo de ser madre y todas aquellas imágenes y emociones contradictorias que lo circundan.

Zamira Bringas, la actriz que representaría a *la Diosa*, prefería a Artemisa, la diosa salvaje de la caza, la hija de Zeus que pidió ser una virgen eterna y que sin embargo, representa la fecundidad desbordada de la naturaleza. En el mito, ella es hija de Zeus y de Leto, condenada por Hera -al descubrir la infidelidad de su esposo- a parir con gran sufrimiento. Downing dice lo siguiente:

Si bien Artemisa es una experta comadrona (*ayuda a su madre en el nacimiento de su hermano Apolo*), dentro de su reino el alumbramiento es doloroso y difícil, y está siempre acompañado de la amenaza de poder morir en éste. (pág. 193)

Recordemos que las parturientas se encomendaban a ella y que sus sacerdotisas portaban las ropas de las mujeres que morían al dar a luz, depositadas como ofrendas a la diosa.

Artemisa no se halla bien en el Olimpo, rehúye la compañía de otros dioses y de los mortales, prefiere la comitiva de sus ninfas y de los animales salvajes del bosque. Su naturaleza ascética es interpretada por Downing como una tendencia a habitar la soledad, como el espacio donde se gestan las transformaciones internas, donde la fertilidad puede, a su vez, significar el acto de parirse una misma, morir y renacer. Es, bajo esta premisa, que Zamira se identificaba con ella.

Esta revisión de *Cuerpo Poseído* me hace pensar en el sentido que tenía plantear la trayectoria de Ana como un viaje que realiza ella sola con sus dudas y contradicciones, guiada por esta figura que Zamira representaba unas veces irónica, otras enigmática, siempre ejerciendo su autoridad, acompañándola.

Una vez que ha salido el Ángel de escena, el diálogo continúa. La Diosa golpea su bastón insistentemente.

Ana- ¡No sé si quiero!, necesito tiempo.

Diosa- ¿Tiempo para que vuele el pensamiento?, ¿tiempo para hallar respuestas? o ¿tiempo para poseer tu cuerpo? Demasiado tiempo no hace buena semilla.

Ana- Me siento extraña desde hace unos días, tengo un vacío en el estómago y algo de náuseas. Tal vez esté aquí (*tocando su vientre*) pero pienso...

Diosa- ¿Piensas? No hay tiempo Ana, ésta es una estancia corta, eres pasajera en tránsito ¿recuerdas?

Ana- Pero ¿cómo puedo abrirle camino con tantas dudas y angustias..., ansias?

Diosa- (*interrumpiéndola*) ¿Qué color tiene tu recuerdo más antiguo? ¡No pienses!

Ana- ¡Verde! Es un duende que se asoma por entre los barrotes de mi cuna. Yo sacó los pies por ahí, y él los toma con una ostra gigante.

Diosa- El último recuerdo.

Ana- Un sueño. Una niña en mis brazos, tapada con una colcha sucia. Yo quiero que esté tapada con una colcha azul pálido.

Diosa- El deseo está ahí, lo tienes en la punta de los dientes, en la punta de los nervios, en la punta de tu vientre ¿quieres ver su reflejo?

(*Le entrega a Ana un cofre que contiene un reloj de arena. Mientras Ana lo abre, la Diosa camina hacia las vías del tren y descubre su bata mostrando su pecho de múltiples senos*)

Diosa- ¡Ana!, sólo tienes nueve horas para encontrar tu deseo, sólo nueve horas para que pase el último tren. El tiempo va a empezar a correr. (*sale*)

El diálogo anterior fue escrito por Zamira y por mí, aunque los *recuerdos* de Ana eran improvisados por la actriz cada función de manera que se expresara ahí su pensamiento asociativo.

Durante el proceso creativo Zamira incluyó a Coatlicue, *la de la falda de serpientes*, la señora de la vida, la muerte y la fertilidad de los aztecas, “madre bondadosa de cuyo seno nace todo lo vegetal y monstruo insaciable que devora todo lo que vive” (Eliade, 1984, pág.303).

Al final, *la Diosa de Cuerpo Poseído* era una figura sincrética que fusionaba elementos de las tres diosas, la personalidad confrontadora de Artemisa como diosa de las transiciones y representada con múltiples senos, de acuerdo a sus antecedentes prehoméricos, (donde probablemente fuera adorada como una diosa madre), Coatlicue y Démeter, hermanadas por su influjo agrario y su vínculo con las serpientes –símbolo de fertilidad y de oscuridad a la vez– que motivó el diseño de Luis Pablo Montaña de una larga capa de serpientes entretreídas que *la Diosa* usaba en dos escenas, así como el bastón de serpiente, cuya función en la obra estaba relacionada con la vara que portaba el sacerdote de Démeter, golpeando el suelo en el rito destinado a promover la fertilidad o a evocar las potencias subterráneas. (Chevalier, 1993, pág. 180).

En la primera versión de *Cuerpo Poseído*, el papel de *la Diosa* no estaba claramente definido como guía de Ana, sus intervenciones eran esporádicas y probablemente el peso del personaje descansaba principalmente en el simbolismo de su atuendo. Situación que se modificó en la segunda versión, donde su figura omnipresente se diversificaba según el rol que estaba representando: solía presentarse como curandera, como sacerdotisa y en su apariencia numinosa con la capa de serpientes y el pectoral de múltiples senos.

Organización Secreta (Mexico City)
präsentiert:

"Cuerpo Poseído"



Do. 30.4.+Fr. 1.5. 20:00

((szene)) 1110 Wien: Hauffgasse 26; 749 33 41

Programa para las presentaciones en Viena

6.6 LOS MÉDICOS

Al terminar el diálogo anterior entre Ana y *la Diosa*, se escuchaba un reloj despertador que se transformaba en la sirena de una ambulancia y marcaba la entrada de los médicos. La escena era una pantomima que a ritmo de foxtrot satirizaba los intentos de un par de médicos por atender el parto de Ana. Le colocaban una mascarilla (de las que se usan para trabajar con solventes) y la subían a una camilla que, a manera de quirófano móvil, contenía una serie de herramientas de carpintería que ellos utilizaban como instrumentos obstétricos: un martillo, una lima de metal, una enorme jeringa y un taladro con el que pretendían hacer una cesárea.

Sobre la pista sonora se grabaron varios sonidos que aparecían asociados al uso de las herramientas y que acentuaban la sátira, como el ruido que produce una sierra cortando metal y que se oía cuando uno de los médicos afilaba la lima, o el ambiente de tráfico pesado que se escuchaba cada vez que el mismo personaje intentaba auscultar el vientre -un enorme globo- de la paciente.

La escena finalizaba cuando los médicos sostenían el taladro sobre la panza de Ana y lo hacían girar para perforarla. Entonces se escuchaba un grito de ella, los personajes se congelaban, y la música anunciaba la entrada de *la Diosa*, quien portando la capa de serpientes, el bastón y el pectoral de múltiples senos caminaba hacia la camilla, quitaba el taladro y ayudaba a Ana a sentarse de frente al público.

6.7 PARIR CON LA DIOSA

En ese momento, *la Diosa* asumiendo su rol de comadrona, frotaba el vientre y las piernas de Ana quien gemía habiendo comenzado el trabajo de parto. *La Diosa* se colocaba detrás de ella y la conducía al proscenio. Ahí, las dos de pie, sosteniendo el bastón, llevaban en crescendo los gemidos hasta concluir con un grito que terminaba en oscuro.

Al comienzo del capítulo establecí los parámetros críticos que originaron la escena de *los Médicos*. La aparición de *la Diosa* rescatando a Ana de la visión pesadillesca del quirófano y conduciéndola a parir de pie no sólo planteaba un modelo alternativo de alumbramiento cuyo uso es cada vez más generalizado y alentado en la actualidad buscando humanizar la experiencia, sino que principalmente aludía al vínculo místico con la tierra a través de la imagen de la mujer pariendo en posición vertical con los talones tocando la tierra y acompañada por la deidad. La escena simbolizaba el arquetipo femenino creador de la vida.

La Diosa gimiendo y gritando al unísono con Ana aludía a la vivencia del parto como ceremonia celebratoria del nacimiento -que aún realizan tribus en África y Asia- donde la comadrona *comparte* el dolor y alienta a que la experiencia sea vivida en un clímax que involucra la totalidad del ser de la parturienta.

El oscuro indicaba una nueva interrupción del sueño de Ana. Antes de que entrara la luz comenzaba a escucharse el sonido del agua.

Lentamente se iluminaba Ana sosteniendo en sus manos el globo-panza roto. A sus espaldas descubríamos a *la Diosa* -con la bata negra del principio- parada sobre un banco, estática. Ana se acercaba a ella y tocaba su cabeza, entonces *la Diosa* comenzaba a moverse tratando de hacer una madeja con un tramo de mecate y tenía lugar el siguiente diálogo:

Ana- ¿Quién eres realmente?

Diosa- Una mujer de fuego, sabia en hierbas.

Ana- ¿Y yo?

Diosa- ¿Tú? Una mujer que sueña.

Ana- ¿Qué es lo que tengo que hacer?

Diosa- Debes ser mujer tierra, raíz que busca su centro.

Ana- ¿Y si no puedo?

Diosa- Hoja que crece, fruta que se convierte en alimento.

Ana- Yo no sé poner los pies en la tierra.

Diosa- Cuando seas mujer semilla entonces encontrarás el hilo del que pende el futuro de tu hija, de esa hija que soñaste.

Ana- ¿Es una niña?

Diosa- ¿Sabes su nombre?

Ana- No

Diosa- Él sí lo sabe. La ha cuidado desde que comenzaste a soñarla.

(Al decir esto, un personaje con máscara de gato aparece detrás de una mesa ubicada al centro del escenario en la que hay frascos de diferentes tamaños.)

6.8 EL ALQUIMISTA

Ana se coloca frente a la mesa y el alquimista –representado por Alejandro Juárez-Carrejo– atrás de ella. Cada uno toma un frasco y vacía parte del contenido en un recipiente de vidrio. Después, el Alquimista vierte el agua sobre un recipiente más, lavando las manos de Ana



Laura Masana y Alejandro Juárez Foto: Juan M. Marentes

Ana- Soy también mujer de agua ¿querrá mi hija una madre así? ¿Será posible que mi cuerpo la sostenga?

Diosa- Tus sueños la sostienen.

Ana- Sí, y mi memoria y mi casa y mi hombre ¿Qué necesito?

Diosa- Nombrarla.

(Al lado de la mesa, se ilumina un tanque de acrílico transparente lleno de agua –diseñado y construido por Juan Manuel Marentes– donde flota Isabel, la hija de Ana, representada por la actriz Carolina Castro sumergida en el agua. El alquimista vacía el agua del recipiente de vidrio en el tanque, Ana se acerca con la intención de tocar a Isabel, pero duda)

Ana- ¿Y si cuando despierte todo se desvanece?, ¿y si no me acuerdo de nada?

Diosa- ¡Nómbrala!

Ana- (cediendo a un impulso) ¡Isabel! (Ana toca las manos de Isabel a través del tanque) Isabel, Isabel...

La Diosa sale. El alquimista entrega el recipiente a Ana. La luz cambia en un fade out muy lento dejando sólo un cenital sobre la actriz sentada en el piso con el recipiente de vidrio.

En la primera versión de *Cuerpo Poseído*, el diseño de escenografía de Juan Manuel Marentes contemplaba la construcción de un árbol gigantesco de cuyas ramas penderían tubos y frascos por los que circularía agua. El tanque donde aparece Isabel estaría ubicado dentro del tronco. El árbol, presente en casi todas las culturas como símbolo del origen de la vida estaría asociado a la idea de un laboratorio alquímico. En sentido metafórico, el tanque era un recipiente alquímico donde se gesta la vida psíquica de la niña –su alma– forjándose a través de los sueños de Ana. “En la terminología alquímica existía un recipiente *mater* u *ovum* que hacía las veces de matriz o útero y en cuyo interior maduraba la piedra mágica de los filósofos” (Weisz, 1998, pág. 107)

Sin embargo, la presencia del árbol tuvo que desecharse debido a la fragilidad de los arcos interiores de la Capilla del Centro Cultural Helénico que no podían sostenerlo. Por lo tanto, el tanque se convirtió en el principal objeto escénico y el laboratorio se montó en una mesa móvil que entraba y salía de escena.

Originalmente, la escena tenía un tono farsico, Alejandro y Zamira creaban una caricatura de dos alquimistas que se expresaba en los diálogos absurdos y las acciones exageradas. Al entrar a escena, ellos descubrían a Ana parada sobre el tanque sosteniendo una caña de pescar, soñando. Buscaban llamar su atención, despertarla y mostrarle a Isabel. Sin embargo, el tratamiento de farsa lo habíamos empleado para plantear una crítica en las escenas de *el Ángel de la anunciación* y de *los Médicos*, por lo que me parecía que no era conveniente para el momento en que Ana conoce a su hija en el laboratorio alquímico. Si bien la escena conservaría en la segunda versión la atmósfera de sueño, para mí era importante que los diálogos, el sonido, la luz y la presencia de los personajes (*el Alquimista* y *la Diosa*) crearan la expectativa de que un misterio esencial va a develarse.

Parte del texto de esta escena –transcrito arriba– que otorgaba a los personajes femeninos cualidades de elementos de la naturaleza –fuego, agua, semilla, fruta, etc.– fue tomado de los *Cantos* de María Sabina.

6.9 EL RITUAL CON LA SANDÍA

Quizás uno de los aspectos más importantes de la obra, presente en ambas versiones, fue la escenificación de un ritual de fertilidad. Cuando Ana quedaba sola en el escenario (al final de la escena anterior) *la Diosa* aparecía con el pecho desnudo e iniciaba una danza violenta acosándola y obligándola a rodar de un lado a otro del escenario golpeando el piso con el bastón, en alusión al llamamiento de la serpiente, “que aporta la vida bajo la tierra y rige el misterio de la tierra profunda” (De Shong, 1986, pág 224). Cuando Ana quedaba exhausta en el centro, *la Diosa* sostenía en lo alto una sandía y la dejaba caer sobre el piso, después, con las manos terminaba de partirla, instaba a Ana para que se acostara y *regaba* su cuerpo con las semillas. Acto seguido, las dos comían parte de la sandía.

La escena no pretendía reconstruir un ritual conocido pero reconozco la influencia que tuvo el conocimiento de Las Tesmoforias, el ritual de fertilidad preolímpico que las mujeres griegas celebraban vinculando las semillas de las cosechas con las semillas del cuerpo femenino. En realidad, el simbolismo de la escena estaba en la relación de las actrices con la fruta misma por las numerosas semillas que contiene. “En Vietnam, se ofrecen pepitas de sandía a las recién casadas para favorecer su fecundidad” (Chevalier, 1993, pág. 909). Las acciones fueron el resultado del trabajo de improvisación de las actrices y de las imágenes que yo propuse. La danza que mostraba a *La Diosa* en una faceta temible forzando a Ana a rodar sobre la tierra se creó para la segunda versión. La continuación del texto *Los quehaceres de la Diosa* escrito por Zamira expresa el sentido de esta escena:

Cuando ella acepte que debe ser madre y que quiere serlo, entonces y solo entonces, le mostrarás la parte dura del asunto, la más misteriosa, la más cruda, lo harás como una mujer-diosa que truena, que arranca, que es arrancada y que puede convertir lo más terrible en algo dulce y sagrado. Impartirás el ritual sacrificándote a ti misma y a Ana para convertirse juntas en mujeres dulces dueñas, mujeres dulces sagradas. Entonces y sólo entonces la estarás ayudando realmente a decidir. A parir.

6.10 EL RITUAL CON EL TRIGO

En la segunda parte de la escena, *la Diosa* entregaba a Ana un manojito de espigas de trigo y le mostraba cómo formar un bebé con ellas, después tomaba al *niño de trigo* y lo colocaba en el pecho de Ana para que lo amamantara. El simbolismo del trigo está presente en el culto a Démeter: “En el curso de un drama místico, conmemorando la unión de Démeter con Zeus, se presentaba un grano de trigo y se contemplaba en silencio” (Chevalier, 1993, 1023-1024 pp.) como una iniciación a la fecundidad y a los misterios de la vida. La contemplación evocaba la continuidad de las estaciones a través de la muerte del grano –en la tierra– y su resurrección en múltiples espigas.

En Coatlicue, su hijo Huitzilopochtli personifica el cereal con el que se elabora el pan. La imagen del trigo personificado también está presente en Finlandia donde se cree que la mujer que ate la última gavilla de trigo quedará encinta. (Eliade, 1984, pág. 305)

Entre la escenificación del ritual con la sandía y el ritual con el trigo, *la Diosa* transformaba su furia en ternura y la atmósfera de la escena se tornaba cálida, la iluminación y la música paulatinamente generaban un estado anímico propicio para la visión de Ana como madre en el futuro.

6.11 ANA E ISABEL

En la primera versión de *Cuerpo Poseído*, aparecían Ana e Isabel sentadas en la playa contemplando la puesta del sol en silencio, oyendo el sonido de las olas. En off se escuchaban sus monólogos, veamos un fragmento:

Isabel- Cierro los ojos y veo ese resplandor rojo, el sol enorme entrando al mar. Me siento tan bien aquí, cerca de ti, sin decir nada.

Ana- Te gusta ver el mar. Te pareces a mí, aunque...sólo en algunas cosas porque tu cuerpo es muy distinto al mío, te enseñé a dejarlo libre, a nadar desnuda y disfrutarlo, yo no siempre pude hacerlo, Isabel.

Las acciones escénicas eran gestos, miradas, caricias que correspondían con los textos grabados, escritos por mí y que traslucían una visión idealizada de la relación madre e hija. Para la segunda versión eliminamos las voces en off y desarrollamos un diálogo que mostraba tres etapas de la relación, Isabel en el vientre de su madre, Isabel-niña e Isabel-joven, de manera que la escena expusiera la preocupación de Ana por la crianza de su hija y atisbara su capacidad de desprenderse de ella en el futuro. Ahora me parece evidente –en el momento no lo era– que el cambio en el tratamiento de la escena de la primera versión a la segunda, reflejaba la evolución en mi percepción de la maternidad durante el embarazo y después del nacimiento de mi hija.



Laura Masana, Carolina Castro y Zamira Bringas
Foto: Juan M. Marentes

Al finalizar la escena del ritual con el trigo, *la Diosa* le mostraba a Ana su propio reflejo en un espejo grande en forma de óvalo, después se lo entregaba a Isabel que aparecía a espaldas de Ana. Ella se levantaba, caminaba hacia el espejo y contemplaba su reflejo:

Ana- Soy yo hace mucho tiempo, soy todas las mujeres de mi casa. (*A Isabel*) Te pareces a mí cuando tenía diez años, tal vez llegues a parecerte a tu abuela cuando tenía quince. (*Mirándose en el espejo*) Solamente camino, camino por las calles, me aparto del mundo. En silencio te cuento historias de mi infancia.

Cuando Ana parecía sumergirse de nuevo en sus cavilaciones, Isabel amorosa, le aseguraba que ella ya era una realidad dentro de su cuerpo y le describía sueños, recuerdos e imágenes que había percibido desde el interior de su vientre:

Isabel- Ayer despertaste creyendo que eras una niña de seis años y yo vi muchas cosas a través de tu recuerdo: al hombre pisando la luna por primera vez. Vi tus ojos grandototes llenos de curiosidad, fijos en el televisor mirando la Tierra desde la luna.

La escena consideraba un espacio para la improvisación de Laura donde expresaba sus propias preocupaciones, por ejemplo:

Ana- (*continuando el diálogo anterior*) Sí, a veces me vienen recuerdos, imágenes, ¿cuál es la historia que te voy a brindar? pensamientos, rencores, resentimientos, dichas, todo se abalanza y... y yo necesito estar profundamente anclada a la tierra, profundamente anclada a la tierra, anclada...

Isabel- Cuando me tocas, siento todo eso, te siento y sé cómo me imaginas

Ana- Pero mientras yo siga siendo de aire y no sea de tierra, tú serás solamente una imagen desdibujada en el espejo.

El diálogo finalizaba con la pregunta de Isabel: *Mamá ¿cómo se veía la Tierra desde la luna?* A continuación, se tomaban de las manos y giraban hasta caer en el piso mientras se escuchaba el rechinar de un columpio balanceándose. En el fondo del escenario se proyectaba una diapositiva mostrando una imagen de la Tierra fotografiada desde la luna. Unos minutos después se escuchaba

el sonido del despertador indicando el paso del tiempo y la intensidad de la iluminación aumentaba marcando la transición a la siguiente escena.

Isabel se dirigía a *la Diosa* que le entregaba una gabardina y una bolsa de viaje. Ana desconcertada intentaba detenerla:

Ana- Isabel

Isabel- Ya lo decidí mamá, quiero vivir sola.

Ana- ¿Qué estás haciendo? Espera hija...

Diosa- No, Ana. Ya sé acabó el tiempo

Ana- Aún no. Debo saber qué hará.

Diosa- No hay tiempo, de todos modos no se puede cambiar lo que todavía no sucede.

Ana- ¿qué piensas?

Isabel- (*hincada recoge los trozos de la sandía que quedaron en el piso y los deposita en el recipiente de vidrio mientras habla*) Me acuerdo de la primera vez que sangré, tenía doce años. Fuimos al campo ¿recuerdas? Llevaste vino y frutas para celebrar y enterramos un poco de esa sangre en la tierra. Dijiste que nunca sintiera asco, que con esa sangre que salía de mi cuerpo se iban los temores. Pero no todos se van mamá. Algunos, hay que salir y enfrentarlos sola.

Ana- Pero estoy yo, Isabel, habla conmigo.

Isabel- ¿Hablar? Hablar no es lo que me hace falta, mamá. ¿Nunca sentiste la necesidad de saber que cuentas solo contigo misma?, ¿de probarte que puedes trabajar, tener tu propia casa y hacer con tu vida lo que quieres?, ¿ya se te olvidó?

Ana- Quiero aprender a verte fuera de mí, viviendo lejos... pero después de tanta información, después de todo, no puedo, no estoy preparada.

Isabel- Mamá (*abrazándola*), mamá, ya no soy tu niña.

Ana- Ya lo sé. (*Isabel sale*)

6.12 EL ÁNGEL EMBARAZADO

La indagación personal de Alejandro Juárez-Carrejo se centró en una serie de sueños que tuvo antes de integrarse a *Cuerpo Poseído* y durante el proceso de montaje de la obra. Los sueños presentaban una progresión lineal del mismo motivo: su propio embarazo y el parto de su hija. Alejandro realizó una versión literaria de esta experiencia onírica que yo adapté como un diálogo con Ana.

El último texto de *el Ángel de la anunciación*, propuesto por el actor, sugería el deseo del personaje: “Si yo pudiera, yo mismo sería ese recipiente. No habría nada más perfecto que el vientre y los genes de un arcángel”. Esto nos dio la idea de presentar al ángel embarazado narrando su experiencia a Ana y respondiendo sus dudas. Al comienzo de la escena *La Diosa* entrega el bastón a Ana, lo cual simbolizaba que le otorgaba la capacidad de “ordenar los elementos refractarios de (*su*) inconsciente, de tener una dirección” (Von Franz, 1993, pág. 213) Significación que se establecería claramente cuando Ana usa el bastón como remo antes de finalizar su recorrido.

Diosa- Ven Ana, ven a conocer un deseo distinto al tuyo. (*Dicho esto, sale*)

(*Se ilumina el Ángel sentado, junto a un barco de papel, remando. Ana utiliza el bastón como si fuera un remo. La atmósfera se llena de una niebla ligera*)

Ángel- Hace unos meses me empecé a sentir mal, con mareos, fatiga, algo extraño. Me paré frente al espejo y vi mi cuerpo, ninguna rareza o anormalidad pero supe que era eso. Me vi con seguridad y alegría, alegría conmigo.

Ana- ¿Y el cuerpo?, ¿cómo se siente el cuerpo?

Ángel- Es como descubrir tu cuerpo por dentro, como descubrir “tierra a la vista” (*al decir esto, se escucha la sirena de un barco*). Había una línea imaginaria del pubis al diafragma, una raya secreta pintada por dentro y mi cuerpo, un poco inflado pero no era feo, no, era pleno. Recuerdo que llovía.

Ana- ¿Te sentías otro?, ¿como extraño?

Ángel- No, seguí siendo yo, Alejandro, el cuerpo de Alejandro, el del diario, sólo que la ropa me apretaba un poco y mi vientre estaba cada vez más inflado.

Ana- ¿Cómo es cuando se mueve?

Ángel- Dos semanas más tarde, estaba parado mirando la raya imaginaria, un camino ¿recuerdas? (*Ana asiente*) y súbitamente fue un pescado, un río, como si trajera el mar adentro, y en la superficie de ese mar se fueron dibujando muy suavemente una mano, un pie, una rodilla, un codo.

Ana- ¿Qué se siente cuando lo descubres?, ¿lo ves?

Ángel- ¿Sabes que en los niños pequeños la piel es traslúcida y puedes ver sus venas, cómo la piel se les arruga un poquito? Así lo imaginaba cuando lo veía dibujarse sobre mi vientre..., y me llenaba de gozo. ¡Por fin cumplí nueve meses de espera!

Ana- Y cuando se rompe la fuente ¿qué pasa?

Ángel- Llovía, de pronto sentí ganas de orinar, miré al piso y había un charco. Pensé: “qué raro, me oriné y no lo sentí” y en ese momento me di cuenta: ¡se rompió la fuente!, una fuente muy rara porque no tenía cómo romperse pero así pasó, los diques se abrieron, hubo un acomodamiento de ese mar-niño y yo supe... ya va a nacer.

Ana- ¿Duele?

Ángel- Supongo que tendría dolores porque todos dicen que los hay pero la verdad es que no recuerdo ¡era un universo que se acomodaba!

Ana- ¿Te dan ganas de correr, de gritar o de bailar?

Ángel- Yo brinqué y brinqué, fui un canguro que gritaba ¡ya va a nacer!, ¡ya va a nacer! Y en ese brincar yo sabía serenamente que sería por cesárea, no podía ser de otra forma (*los dos ríen*).

Ana- ¿Tenías miedo a la cesárea?

Ángel- Me asusta el dolor físico pero aquí lo olvidé o lo acepté. Me pusieron la gabardina porque seguía lloviendo. Mientras tanto, ese ser marino-pescado-mantarraya-estrella de mar, mi criatura seguía buscando su camino. ¿Qué tendré?, ¿qué será? Y así me dormí, creo, porque no recuerdo más.

Ana- ¿Qué se siente cuando lo ves?, ¿es como si lo conocieras desde siempre?

Ángel- Era de madrugada, ya no llovía, miraba por la ventana cuando alguien me llamó. Caminé lentamente hacia la mesa, encima había una canasta, “es una niña” me dijeron. Ya lo sabía, en el sueño yo sabía que era una niña y la llamé Sofia. No tengo alegría ni tristeza, no rechazo, amo. Observo a mi hija, con distancia. Tal vez quiero entender.

En su momento, la escena le daba continuidad al personaje del Ángel, creaba la sensación de que Ana viajaba a través de un sueño cíclico donde las presencias que había encontrado en su trayectoria regresaban transformadas por su propio deseo. Aunque Alejandro hablaba utilizando su propio nombre, usaba el vestuario del Ángel y portaba una botarga con la forma de la Tierra.



Alejandro Juárez y Carolina Castro Foto: Juan M. Marentes

Sin embargo, estábamos ante una presencia arquetípica y como tal, sus connotaciones iban más allá de lo que nosotros pretendíamos representar. El simbolismo más conocido de los ángeles es como intermediarios entre Dios y el mundo ya que aparecen como tales en los textos bíblicos, pero son considerados también “símbolos de las funciones humanas sublimadas o de aspiraciones insatisfechas e imposibles” (Chevalier, 1986, pág. 98).

Esta significación habría de evidenciarse recientemente en una conversación que tuve con Zamira Bringas reflexionando sobre el impacto que tuvo la puesta en escena en quienes participamos en ella. Una situación en particular nos había intrigado desde que se montó la segunda versión: después de que varias actrices habían iniciado el proceso de ensayos y posteriormente renunciaron por motivos personales, el elenco quedó conformado por un grupo de personas que habían experimentado o experimentarían después, una incapacidad para embarazarse. Al momento de integrarse al montaje, Zamira estaba en un proceso de aceptación de su infertilidad, circunstancia que influenciaría su elección de las deidades para el personaje de *la Diosa*, la extrema dualidad entre la vida y la muerte. Durante el trabajo, ella se planteaba cómo ser una Diosa de fertilidad siendo una mujer estéril. En cierta forma asumió la metáfora que Downing (1999) estableció para la comprensión de Artemisa: el arquetipo como la posibilidad de parirse una misma, de transformarse.

Zamira reconoce la experiencia de *Cuerpo Poseído* como un parteaguas en su vida, al finalizar la temporada inició los estudios en Psicología y en el presente, es terapeuta. Desde su perspectiva actual, ella considera que su imagen de una diosa cruda y temible reflejaba principalmente el aspecto oscuro, la *sombra* de la fertilidad. Recuerda haber percibido el temor del público, su reticencia a acercársele cuando saludaban o felicitaban a los otros actores.

Su cuestionamiento del por qué yo había elegido –inconscientemente– personas con esa problemática me llevó a revisar nuevamente mi propio material, los diarios de dirección y los dibujos que hice. Encontré una serie de dibujos sobre un cuadro de Da Vinci: *Santa Ana, La Virgen y el Niño*. Sobre esta imagen yo comencé a trabajar una escena que finalmente cancelé, sin embargo, la figura de Santa Ana tenía un gran peso en mi imaginario. Era la presencia de mi abuela materna, una mujer estéril que adoptó varios hijos y cuya personalidad amorosa y espontánea marcó mi infancia y, como puede deducirse de lo anterior, influyó notoriamente en mi concepción subjetiva e imaginal de la maternidad.

6.13 LA DESPEDIDA

Ana camina hacia la banca en la estación de tren y ahí encuentra de nuevo a su madre, sentada exactamente igual que al principio.

Ana- ¡Mamá!

Madre- Se ha acabado el tiempo Ana, debes irte.

Ana- Otra vez estaré dentro de ti, estoy regresando para acompañar a mi hija.

Madre- A un mismo tiempo las dos seremos madres.

Ana- Me parirás de nuevo a la hora que nazca mi hija y me recibirás como una hermana de sangre, como una mujer amiga que se ha quedado con un hueco por dentro.

Madre- Que Isabel irá llenando desde afuera.

(Suena el despertador que se mezcla con el sonido de un tren que llega y se detiene. Ana toma su bolsa de viaje y sale caminando por la vía. La escena se oscurece lentamente.) Fin.

La escena cerraba el recorrido cíclico de Ana. Ella regresaba a la estación de trenes y se reconciliaba con su madre. Esto implicaba la aceptación de su maternidad y dejaba abierta la posibilidad de que ya estuviera embarazada. Era el regreso a la realidad cotidiana, retomando su viaje a casa –interrumpido– por el *sueño-viaje* que es toda la obra.

6.14 LA RESPUESTA DEL PÚBLICO

El escenógrafo Juan Manuel Marentes, que estuvo presente en todas las funciones de la obra observando desde la sala, recuerda que las reacciones del público eran muy contrastadas. En una misma función había espectadores que abandonaban la sala, indignados y otros que profundamente conmovidos, esperaban a los actores para hacer comentarios y preguntas. Desde la perspectiva de Juan Manuel, el público femenino solía mostrarse afectado, en ocasiones, hasta las lágrimas. En cambio, para los hombres era difícil hacer contacto con la situación. En sus palabras: “respondían como si el mensaje no fuera para ellos”.

La crítica Alegría Martínez escribió en el periódico Uno mas Uno (1996):

El lenguaje teatral de Rocío Carrillo entra por los ojos y los oídos y a veces no hace parada inmediata en el raciocinio; ahí llegará más tarde, ya de regreso. Antes hará un viaje abrupto que dará tumbos en el corazón, el estómago, la memoria y luego en la conciencia.

(...) Un tramo de vía, un despertador, una mujer con tres pares de senos y manto de víboras, una enorme placenta con mujer navegante dentro, un quirófano y un bastón-brazo-falo, un globo terráqueo y tres mujeres ensimismadas que pueden ser una sola, conforman imágenes con aristas que sin embargo tienen su contraparte –cosa que el espectador agradece–, en la presencia de un ángel, en la sensación interna de ese ser dual sobre un barquito de papel al que puede subirse, y en el apaciguante y esperanzador abrazo de unas espigas.

6.15 REFLEXIÓN FINAL

Cuerpo Poseído fue la puesta en escena que reflejó, de manera más amplia, mi interés por los temas míticos. Sin embargo, una vez comenzada la revisión del material escrito, fotográfico y de video anterior a la redacción de este capítulo, tuve la impresión de que no estábamos representando el *espacio inconsciente* cuya dimensión simbólica se presenta en forma espontánea, sino que la obra era una representación consciente de figuras arquetípicas y símbolos relacionados con la fecundidad, es

decir, contenidos deliberadamente seleccionados con el conocimiento previo de su significado. Esta percepción cambió a partir de la reflexión que implicó el reconocimiento del proceso creativo de *Cuerpo Poseído* y las repercusiones que tuvo en la vida de los participantes. Entonces me percaté de que justamente este plano de realidad reconocible para los espectadores, del que formaban parte las figuras de *la Diosa* y *el Ángel de la anunciación*, era el *terreno de lo aparente* en la obra, que establecía un *punte* con el público. El contexto y la apariencia de los personajes ofrecían una información que la mente racional puede identificar y esquematizar: “Ah, es una diosa griega” o “es la anunciación”, por ejemplo. Otro aspecto fundamental del *punte* era el planteamiento de la trayectoria cíclica de Ana, el inicio y el final de su viaje onírico.

Ambas circunstancias, la exposición de la problemática personal de la protagonista al comienzo de la obra y la presentación de dos personajes míticos identificables, establecieron el *terreno de lo aparente*. Nuevamente la idea de la *superficie* descrita por Robert Wilson es aplicable: “El misterio debe ser profundo en la superficie pero la superficie debe ser accesible”. En *Cuerpo Poseído*, el misterio es equiparable al *terreno de lo oculto*, que como vimos al principio del capítulo, estaba conformado por el universo subjetivo de Ana (es decir, de Estela, Laura y mío), y por las personificaciones de los otros actores: *La Diosa* representada en diferentes facetas, *el Ángel* y su experiencia sublimada de la maternidad, Isabel en sus distintas etapas y, todo aquello que se construyó como resultado del trabajo con lo imaginal y que pertenecía a la dimensión simbólica: el motivo arquetípico del viaje que simboliza la transformación, la búsqueda de una respuesta, el recorrido interno hacia una toma de conciencia; el viaje como descenso al submundo a partir del contacto con la madre muerta –símbolo de las profundidades de la psique–, y el regreso al punto de partida; la repetición en la escenografía de símbolos míos como la vía del tren que ya había estado presente en *Estrategias Fatales*.

En este *terreno de lo oculto* es donde residía precisamente el *espacio inconsciente*, es decir el cúmulo de imágenes (y palabras) provenientes de nuestro mundo interno, articuladas en un discurso escénico susceptible de evocar la dimensión simbólica de la psique.

6.16 CRÉDITOS

Reparto

Ana	Estela Enríquez (1° versión) / Laura Masana (2° versión)
Madre de Ana, médico e Isabel	Carolina Castro
Ángel, médico y alquimista	Alejandro Juárez-Carrejo
Diosa	Zamira Bringas
Diseño de escenografía, utilería y fotografía Juan Manuel Marentes	
Diseño de sonido y música	
Original	Rosino Serrano
Diseño de vestuario	Luis Pablo Montaña
Construcción de	
Escenografía y realización de utilería	Juan Manuel Marentes
	Olga Rodríguez
	Gustavo García
	y Sergio Rodríguez
Realización de vestuario	Carolina Castro
	Consuelo Montaña
	y Luis Pablo Montaña
Realización de vestuario y utilería de látex	Lourdes Aguilera
Asistente de producción	Olga Rodríguez
Producción	FONCA/Mexfam/Organización Secreta
Idea original y dirección	Rocío Carrillo

CAPÍTULO VII CORPUS POPULI, PRIMERA VERSIÓN

La ilusión de cuerpos perfectos debe cotejarse con nuestra memoria corporal.

A través de esta memoria se emprende la escritura corporal que se opone al mito del cuerpo perfecto con el que la sociedad comercia. El cuerpo esbelto, que puede habitar las prendas de la gran moda y, los seres musculosos que lo tienen todo son entidades vacías que ornamentan el producto que venden; son cuerpos sin la puntuación de la memoria e individualidad humanas.

Gabriel Weisz

La primera versión de *Corpus Populi* se estrenó en el 2002 en el Teatro Ramón López Velarde, en el XVIII Festival Cultural Zacatecas. Se presentó en las ciudades de Querétaro y Tlaxcala. Participó en el Festival Milenium en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes en la ciudad de México e hizo temporada en el Foro Rosario Castellanos de la Casa del Lago de la UNAM.

Fue producida por Organización Secreta con el apoyo de una beca otorgada por la Fundación Cultural Bancomer.

A diferencia del proceso llevado a cabo en *Cuerpo Poseído* donde la segunda versión tuvo modificaciones sólo en algunas escenas, en *Corpus Populi* el planteamiento escénico cambió sustancialmente entre la primera y la segunda versión por lo que revisaré esta última en el capítulo 8.

7.1 ANTECEDENTES DE LA PRIMERA VERSIÓN

En *Corpus Populi* me interesaba plantear una crítica a la concepción cultural del cuerpo femenino que está representada en la publicidad impresa y en los mass-media. Para ello llevamos a cabo una investigación previa al montaje con el objeto de deconstruir las imágenes que conforman nuestra visión de lo femenino en la actualidad, una fábrica de modelos de belleza y de comportamiento. Era esencial reflexionar al respecto: cómo nos afectan esas imágenes, cómo influyen en nuestros gustos, sexualidad, expectativas personales y profesionales.

El grupo conformado por las actrices Gabriela Reynoso, Patricia Meraz, Alma Wilheleme, el actor Alejandro Juárez-Carrejo y yo nos dimos a la tarea de problematizar la situación del cuerpo en el contexto del culto a la belleza y a la juventud, y desde ahí, generar una perspectiva que actuara como contraparte: la narrativa de los cuerpos que apelan a su propia historia.

En esta versión nos enfocamos específicamente al cuerpo femenino como principal destinatario de los planes de control diseñados sistemáticamente por la mercadotecnia.

La actriz Gabriela Reynoso, quien también es terapeuta y ha realizado frecuentemente talleres con mujeres que padecen sobrepeso, planteó la pregunta: ¿Qué necesidad satisface la publicidad para que queramos responder a ella? En el proceso de trabajo nos dimos cuenta de que se trataba de una situación compleja.

La lucha por la igualdad femenina ha ubicado el cuerpo como territorio de una batalla permanente por la autonomía, que se ha gestado y avanzado paralelamente en otras esferas de la vida de las mujeres. Píldora anticonceptiva – libertad sexual – independencia económica – desarrollo profesional – legislación sobre: violencia intrafamiliar, violación, acoso sexual, aborto, derechos

laborales, etc. Cuestiones esenciales que hablan de proteger y asumir la integridad corporal como resguardo de la integridad psíquica.

No obstante los avances en el ejercicio de los derechos individuales, es sorprendente el tremendo vacío que impera en la educación sobre la historia de las mujeres. El desconocimiento por parte de generaciones de mujeres de las luchas que sus antecesoras libraron y sus contemporáneas ejercen cotidianamente, se traduce en la falta de conciencia y percepción de que la posesión del cuerpo es una lucha inacabada, un proceso lento y confuso porque se ve sometido a las contradicciones entre los derechos ganados y el control de entidades restrictivas como la Iglesia, que se ejerce principalmente en el ámbito familiar y se extiende a lo social.

Pongamos como ejemplo la reciente legalización del aborto en la ciudad de México¹, indudablemente es una batalla ganada a favor de la integridad corporal de las mujeres, sin embargo, aun falta llevar a cabo un trabajo en el interior de la persona, aun resta librar otra batalla para erradicar la culpa y los consiguientes sentimientos de que nuestras decisiones nos convierten en usurpadoras de nuestros cuerpos, como si no nos pertenecieran. Este factor asociado a las múltiples transformaciones que se han dado en la situación de la mujer nos impide establecer un vínculo con el propio cuerpo y lo hace permeable a las influencias del medio y de la cultura.

El desconocimiento de la historia de sus transformaciones socioculturales y los mensajes sociales contradictorios actúan como principal medio de control sobre la indisoluble dualidad cuerpo-mente y nos exponen a la manipulación. Lo rentable para la mercadotecnia es fabricar un ideal de cuerpo femenino e implantarlo desde la infancia en una etapa de la evolución de la mujer en la que no ha terminado de asimilar internamente las transformaciones.

La periodista Silvia Itkin en su libro *La mujer Light* (1997) cita al antropólogo David Le Breton: “Un ardid de la modernidad hace pasar por liberación de los cuerpos lo que sólo es elogio del cuerpo joven, sano, esbelto, higiénico. La forma, las formas, la salud, se imponen como preocupación e inducen a otro tipo de relación con uno mismo, a la fidelidad a una autoridad difusa pero eficaz” (pág.48). En suma, una autoridad que organiza y le da forma a la necesidad de aceptación y de pertenencia al entorno; que responde a los sentimientos de angustia y ansiedad que conlleva la difícil labor de construirse diariamente, estandarizándonos.

La paradoja de que *si mi cuerpo me pertenece puedo transformarlo y moldearlo para que corresponda a un ideal impuesto* ha sido el fundamento de la publicidad que generan las industrias de cosméticos, de productos para adelgazar, de la moda, las clínicas de cirugía plástica o los programas televisivos que alternan las cápsulas sobre bulimia y anorexia con el horóscopo del día, las recetas de cocina, las dietas y la moda.

El ideal impuesto corresponde también con una mitologización alrededor del cuerpo joven que probablemente tenga relación con la vertiginosa evolución en el campo de la técnica y de la ciencia que define nuestra época desde el siglo pasado. En el terreno de la industria y las comunicaciones principalmente, los nuevos inventos son rápidamente sustituidos y reemplazados por otros, más innovadores y complejos. *Lo nuevo* es lo de hoy, lo otro es desechable, prescindible. No es de extrañar

¹El 24 de abril de 2007 fue aprobada la legalización del aborto por la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

que nuestro culto a *lo nuevo* y a *lo joven* desacredite la vejez y menosprecie su simbolismo de experiencia e historia.²

Para manipular y ejercer control hay que distorsionar o borrar la historia de lo que somos. Itkin (1997) nos dice al respecto de las cirugías plásticas: “en cada transformación que se le imprime (*al cuerpo*) –como un pedazo escindido del yo– se tasajea, se borra y se hiere la propia historia.” (pág. 76)

7.2 LA PUESTA EN ESCENA

El propósito de *Corpus Populi* era, por un lado, hacer un comentario crítico a la versión mercantilizada del cuerpo y como contrapunto, mostrar el cuerpo ligado a sus conflictos, reivindicando su historia personal expresada a través del territorio imaginal, es decir, de la versión del cuerpo que tiene lugar en el *espacio inconsciente*, específicamente en el material onírico y fantástico que surgió durante el proceso.

El punto de partida para abordar esta problemática fue plantear una línea anecdótica que introdujera al público en la temática de la obra y funcionara como *puente*, es decir, como el *territorio de lo aparente*:

Abi es una adolescente bulímica. Gabriela, su madre, en un intento por ayudarla pone a su alcance el diario que escribió diez años atrás narrando la experiencia de una depresión profunda.

Al comienzo de la obra, Gabriela (Gabriela Reynoso) hablaba en primer término mirando al público mientras veíamos a Abi (Patricia Meraz) en proscenio balanceándose compulsivamente envuelta en una sábana:

Gabriela- Han pasado más de diez años desde que comencé este diario para ti. Lo hice pensando en que algún día te sería útil saber quién he sido yo para comprender lo que tú eres. Sé que hay grandes silencios en él. Silencios que han durado semanas..., largos meses y no es que no tuviera nada que escribir, es que a veces he tenido miedo de vaciar aquí los fantasmas y las sombras que poblaron mi mundo en algún tiempo. Sin embargo, ahora pienso que es mejor que esté escrito aquí, aquello que tal vez ahora necesitas entender.

Conozco el cuarto oscuro donde habitas porque yo he estado ahí, paralizada por la ira y el miedo. No hablas conmigo, no me escuchas, no comes, tu cuerpo duele, es un extraño que te avergüenza, que te encarcela. “Cosas de la adolescencia” han dicho los otros. No es sólo eso. Puedo ver la profundidad de tu descenso, puedo sentirla. La inmovilidad de tu encierro te protege ¿verdad? Lo sé, lo reconozco. Cierras los ojos y vagas perdida por un largo pasillo. Todas las habitaciones están cerradas, el miedo, acunado en tu espalda te acompaña y te impide mirar dentro. Lo sé, lo reconozco. Ahora, voy a ayudarte, voy a abrir una puerta del pasado y entraremos juntas, quédate quieta, sólo tienes que seguir leyendo estas líneas. Yo voy contigo de la mano. Es un camino ya recorrido, lo verás...y ambas conocemos la salida. (*oscuro*)

El diario es una puerta que se abre para Abi a la comprensión de la enfermedad a través de la historia de la depresión de su madre.

² Joseph Campbell hace una interesante interpretación de este fenómeno en los Estados Unidos: “la finalidad es no envejecer sino permanecer joven; no madurar lejos de la Madre, sino aferrarse a ella. De manera que mientras los maridos adoran las reliquias de su infancia, siendo (...) las mentes privilegiadas que sus padres quisieron que fueran, sus esposas (...) andan en busca del amor, que puede venir a ellas sólo de los centauros, de los silenos, de los sátiros y otros incubos concupiscentes de la calaña de Pan...” (1984, 18-19 pp.)

La siguiente escena es un flashback. Abi niña aparece en la sala de su casa dibujando sobre un pliego grande de papel. Suena el teléfono. Una enfermera entra y contesta:

Enfermera- ¿Sí?...No, sigue dormida. La inyecté hace una hora...muy poco, algo de sopa y jugo. No, no quiso. Sí, doctor (*anota algo*) ¿qué dosis? Muy bien. Doctor..., la niña... ha esperado toda la tarde. Sí, lo sé. Tal vez cuando despierte... Si, hasta luego. (*A la niña*) ¿Abi? (*no contesta*) Abi...

Abi sigue dibujando como si estuviera muy concentrada. La enfermera sale. Abi dibuja cada vez más enojada hasta terminar un dibujo sobre su madre. Después, rompe el papel y se inclina sobre sus rodillas desconsolada hasta quedarse dormida. Entra música y la atmósfera se transforma. La escena de la enfermera se repite exactamente igual mientras Abi despierta y quita la tela que cubre un retrato de cuerpo entero de su madre. Abi se hinca y contempla su dibujo roto. Gabriela se desprende lentamente del cuadro y baja. Cruza el umbral hacia el espacio del sueño (marcado por la luz). Abi sorprendida la sigue. La enfermera, que ha observado todo, intenta detenerla

Enfermera- ¡Abi! (*la alcanza*) Espera, no debes entrar ahí. No está bien para una niña. Está oscuro y es peligroso. ¡Escucha!

Abi- (*muy suave*) Voy por mi mamá.

Enfermera- Esta bien. Ahora escucha: No permanezcas demasiado tiempo en ningún cuarto, no permitas que te venza el sueño del hombre que canta, quien cae ahí se hunde con él en la melancolía, no comas ni bebas nada ni dulce ni salado. Abre los ojos siempre, háblale a tu madre aunque no responda, ella sabrá que estás ahí y sobre todo, cuando llegues a la última puerta, debes entrar tú primero y permitir después que entre ella. No lo olvides o no podrán regresar.

El planteamiento anecdótico, que surgió como un pretexto para invitar al espectador a penetrar en el *terreno de lo oculto*, ya estaba indicando la presencia de material simbólico. Por un lado, explorábamos la imagen corporal de la madre impresa en nuestros propios cuerpos y por otro, el acercamiento a la enfermedad –como depresión o bulimia– simbolizado como un descenso, como la entrada al inframundo de los sueños, anunciado por la enfermera como un espacio laberíntico con cuartos habitados por presencias misteriosas y zonas de peligro. Hillman en *El sueño y el inframundo* asocia el universo onírico al inframundo:

(...) lo que tiene su hogar ahí (*en el inframundo*), los sueños, deben referirse a un mundo pneumático o psíquico de fantasmas, espíritus, ancestros, almas y daimones. Estos son invisibles por naturaleza, y no solamente invisibles porque hayan sido olvidados o reprimidos. Este mundo es fluido, o polvoriento, ardiente, fangoso o etéreo, con lo cual no hay nada firme donde sujetarse, a menos que desarrollemos instrumentos intuitivos para captar lo impalpable, que se nos escapa entre los dedos o se quema al tocarlo. (2004, pág. 67)

Puedo observar los paralelismos con *Cuerpo Poseído*: el planteamiento inicial de una realidad reconocible que da la pauta para el inicio de un viaje subjetivo, el vínculo madre-hija presente en todo el desarrollo de la obra y evidentemente, el tema del cuerpo femenino. Sin habérmelo propuesto, la primera versión de *Corpus Populi* parece ser la continuación de *Cuerpo Poseído*.

El texto de inicio de Gabriela fue escrito por mí y es parcialmente autobiográfico ya que incluye fragmentos de un diario que comencé en 1998 dirigido a mi hija. La bulimia de Abi y la depresión de la madre fueron propuestas, en principio, como circunstancias ficticias, sin embargo, la depresión se tornaría real en el curso del montaje ya que la actriz Gabriela Reynoso atravesaba en ese momento por una crisis profunda a raíz del rompimiento con su pareja y de la preocupación por

que su hija resultara afectada. Su material personal reflejaba esta situación y estaría presente en sus testimonios durante el proceso de indagación y en la puesta en escena, como veremos más adelante.

7.3 EL TERRENO DE LO OCULTO

7.3.1 EL PROCESO DE MONTAJE

El proceso de indagación personal inició con una breve etapa testimonial en la que Gabriela Reynoso, Alejandro Juárez-Carrejo y yo llevamos un diario de sueños del que surgió el material de la puesta en escena. Posteriormente, al comienzo del trabajo de improvisación se integraron Patricia Meraz y Alma Wilheleme. Más tarde se integraría la chelista Ina Velasco.

No obstante las semejanzas con *Cuerpo Poseído*, la estructura de esta obra se acercaba más a la narrativa de los cuentos de hadas. Las indicaciones que daba la enfermera a Abi antes de entrar al territorio del sueño, corresponden con el motivo de las instrucciones que el héroe o la heroína de un cuento reciben antes de emprender una aventura peligrosa y experimentar una transformación. La experiencia del cuerpo en el territorio del inframundo-inconsciente resulta acorde con la noción de *relato fantástico* que Gabriel Weisz establece en *Dioses de la peste*:

El relato fantástico es una reacción narrativa, pictórica, teatral o cinematográfica (entre otras) contra las definiciones convencionales de la realidad. (1998, pág. 40) (...) el relato fantástico a veces establece las convenciones de un mundo ordenado por la realidad para luego desorganizarlo con elementos fantásticos que rompen con el ordenamiento original. Esta práctica provoca una turbulencia que se divorcia de la normalidad. (pág. 61)

El peligro al cruzar el umbral del inconsciente en la obra, pareciera estar conformado por el laberinto de sueños poblado de imágenes y presencias que podían mantener a Gabriela atrapada en la depresión, lo cual era acertado hasta cierto punto. Sin embargo, siguiendo a Weisz en su versión del *relato fantástico*, la experiencia de Abi de acceder al espacio onírico de su madre implicaba romper con el centralismo lógico-racional de su conciencia, estar dispuesta a perder la seguridad que le daba el terreno conocido y aceptar la oportunidad que se le ofrecía (a ella y a los demás actores) de experimentarse en la corporalidad caótica, fragmentada y distorsionada del *relato fantástico* de los sueños que conformaban la puesta en escena, “un mundo nocturno donde se genera nuestro miedo a la oscuridad” (Weisz, 1998, pág. 47).

7.4 EL SUEÑO DEL HOMBRE QUE CANTA

Esta escena surgió de un sueño de Alejandro en el que él aparecía en la playa cubierto por un manto de vidrios azules que no podía quitarse por temor de cortarse.

A partir de una serie de asociaciones subjetivas que establecimos con el estado de peligrosa inmovilidad que planteaba el sueño, se creó la situación de un hombre que deseaba ser un cantante famoso y cuyo estado anímico fluctuaba entre la euforia de sus fantasías de éxito y el deseo de dormir profundamente y posponer sus propósitos. El personaje estaba exageradamente maquillado y portaba una gorra en la cabeza.

La zona de *el hombre que canta* era el primer arribo de Gabriela y Abi al inframundo. Gabriela se sentaba a su lado y se *contagiaba* de la euforia para caer después en el desaliento. Parte del texto

de Alejandro –escrito por él– era fijo, con algunos espacios para improvisar, las intervenciones de Gabriela eran improvisadas cada función. A continuación transcribiré un ejemplo tomado de la grabación en video que hizo el canal 22³ en una de las funciones en el Teatro de las Artes (CENART):

La chelista, en vivo, toca una introducción musical muy suave que va en crescendo hasta llegar a un acorde discordante que da la pauta al inicio de la escena

El hombre que canta- ¡Esta noche voy a cantar! ¡Sí, voy a cantar! En unas horas daré un grandioso concierto. Cantaré hasta que la gente se vuelva una sola estatua pensando: “Después de esta maravilla, mañana podré retomar mi vida” ¡Sí, cantaré libremente! Mi clara voz de río llegará hasta los balcones de mi casa... La orquesta empezará con una hermosa introducción... Las luces me encenderán como una hoguera multicolor.

Gabriela- *(canta y mueve los brazos como si hiciera malabares de circo)* ¡La mujer multicolor! ¡La mujer de todos los colores! ¡La mujer payaso! La mujer se sacrifica a sí misma y hace malabarismos para divertir a los demás. No sabe decir que no, así que siempre dice que sí, a todas horas y en todo momento. No importa, lo arruina todo pero todos se divierten a sus expensas: ¡la mujer payaso!

El hombre que canta- ¡Usaré mi mejor traje, el más fastuoso! Ha sido cuidadosamente guardado en la maleta... *(pausa)* aunque puede ser que necesite algunos ajustes... *(entra el chelo melancólico)* y tal vez no haya tiempo suficiente... eso puede ser... desastroso quizás... *(bostezo)* Sí, los zapatos me los pondré mañana y el traje pasado mañana y cantaré después... *(se duerme)*

Gabriela- Después..., después de la función la mujer multicolor está cansada y herida. Se siente como una cáscara que se levanta y camina por la ciudad. Se siente rota la mujer. La mujer multicolor se pinta para sentirse alegre pero tiene huecos, huecos por todos lados y no sabe cómo llenarlos la mujer multicolor, pero todos se divierten, todos se divierten ¿por qué? *(se duerme)*

(Transición marcada por el chelo que va subiendo de volumen paulatinamente, se sostiene y corta)

El hombre que canta- *(despertando súbitamente)* ¡Me esperan! La limosina amarilla, mis zapatos como trasatlánticos. Estoy a punto de iniciar una gira, miles de espejos reflejarán mi delgada figura y yo cantaré con voz clara y refulgente. ¡Las localidades ya están agotadas! Todos me esperan... las acomodadoras, los tramoyistas, las taquilleras... todos listos esperando que pose mi pie en el teatro. Que mi voz se abra como iglesia. ¡Me esperan!

Gabriela- ¡Hoy no voy a tener miedo de estar perdida! Voy a dejar de sentir que el cuerpo me pesa. Voy a sentir que donde yo esté, ésa es mi casa, es mi hogar.

El hombre que canta- Cruzaré el canal, y desde el transbordador escucharé las campanas de la plaza principal convocando a la gente... ¡habrá tanta gente!... *(apabullado y asustado)* que yo subiré lentamente las ventanas del coche y... seguramente... tomaré una siesta... y cantaré... otro día.

(continúa texto improvisado de Alejandro y Gabriela hasta que duermen. La música marca la transición, sube de volumen, se sostiene y corta)

El hombre que canta- ¡Perfecto! Todo tiene que ser perfecto. La orquesta, el maquillaje, mi vestuario, mi voz, tienen que ser perfectos para una función perfecta. Mi amante me espera en el teatro, sabe que no puede interrumpir pero cuando me escuche, querrá volverse a morir. La gente se pregunta por qué hasta hoy me presento, por qué les he privado de mi arte... han hecho colas y colas para escucharme... me quieren, ¡están impacientes!

Gabriela- Me duele estar en este espectáculo, a veces patético. Me avergüenza mi cara, me avergüenza mi panza, me avergüenzan mis pechos, me avergüenzan mi boca, mis ojos y mi pelo. Me da vergüenza toda de mí y no entiendo por qué. *(Al finalizar su testimonio aparece Abi en la escena y se acerca a ella)*

³ Canal de televisión cultural del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes en México.

El hombre que canta- ¡Todo se debe iluminar!... mi amante se llenará de luz con mi canto... tal vez llegue al camerino y toque la puerta delicadamente como solía hacerlo... (*tararea y después carraspea*). Hoy amanecí un poco ronco... puede que sea mejor esperar unos días... o unos meses..., otros años.

La música entra como en las intervenciones anteriores pero Abi interrumpe para sacar a su madre de ahí y el hombre que canta comienza de nuevo:

El hombre que canta- ¡Hoy voy a cantar!.. (*su voz va perdiéndose con la luz*)

La intervención de Abi, que lograba interrumpir la inmersión de Gabriela en el desaliento, era la narración de un recuerdo humorístico que Gabriela (actriz) había tenido con su hija. Abi no debía irrumpir violentamente en la escena tratando de hacer razonar a su madre sino apelar a su memoria emocional. Para Gabriela (actriz) la salida de esa exploración de imágenes dolorosas debía estar motivada por un estímulo contrastante que proviniera de su propia historia, por ello eligió la anécdota con su hija.

El sueño de Alejandro dio la pauta para que el escenógrafo Juan Manuel Marentes y yo concibiéramos como elemento principal de la escenografía, un *telón de piso*, texturizado, que cubriera todo el escenario. En la zona de *el hombre que canta*, él aparecía cubierto hasta el cuello por el telón – sugiriendo la imagen de un cuerpo semienterrado en arena–, al que se le incrustaron fragmentos pequeños de acrílico-espejo en alusión a su sueño. Con la iluminación, el espejo creaba múltiples reflejos dándole a la escena una enorme plasticidad.



Alejandro Juárez y Gabriela Reynoso Foto: Juan M. Marentes

7.5 EL SONIDO DEL CUERPO

Esta escena fue resultado de la fusión de un sueño de Gabriela –ella recogía en el desierto las partes de su cuerpo desmembrado– y, mis imágenes sobre el cuerpo atrapado por sus compulsiones.

Sobre una tarima –en el centro– aparecía la mitad inferior del cuerpo de un maniquí femenino. A la izquierda, Alma estaba amarrada a una silla por un tramo de *estambre* (a un lado de ella estaba la madeja gigante de la que procedía el *estambre*). A la derecha del maniquí, Gabriela y Abi sentadas. En el extremo derecho, Ina, la chelista. Frente a ellas había una televisión. En el piso, las partes restantes del maniquí.

Al fondo del escenario se proyectaba la animación de una mujer gorda caminando (la misma que las actrices observaban en el televisor). En off, escuchábamos un comercial sobre un producto compuesto de fibras que encapsulan la grasa para ser desechada por el proceso digestivo: “Flacaway”⁴. Paulatinamente la mujer de la animación iba adelgazando y se mostraba feliz por los resultados que obtuvo al consumir “Flacaway”.

Mientras la voz del anuncio proseguía su descripción optimista del producto para adelgazar, Gabriela y Abi –en una acción simultánea– devoraban comida imaginaria que, acto seguido, vomitaban. Alma intentaba acercarse a un plato con merengue que estaba sobre el maniquí pero el *estambre* se lo impedía y su desesperación se hacía patente. Finalmente lograba aproximarse al plato y comer compulsivamente el merengue. Entonces, Ina comenzaba a tocar el cello generando diversos sonidos, cortos y sostenidos, o pizzicatos. Alma –que tenía colocado el *estambre* como si fueran las cuerdas de un violonchelo tensadas sobre su cuerpo y tenía un arco en la mano– respondía a los sonidos de Ina haciendo *sonar* distintas partes de su cuerpo. Abi se integraba a la escena y se sentaba a un lado del maniquí realizando una serie de movimientos como respuesta a los sonidos del cello. Mientras tanto, Gabriela recogía las partes dispersas del cuerpo del maniquí y lo volvía a armar (a excepción de un brazo que quedaba sobre el escenario).



Alma Wilheleme, Patricia Meraz e Ina Velasco Foto: Juan M. Marentes

La escena confrontaba, por un lado, el impacto de la información –en el comercial de *Flacaway*– acerca de la delgadez, la celulitis, las dietas, etc. con la compulsión obsesiva por comer y, la bulimia. Por otro lado, estaba el cuerpo de Alma expresando su propia resonancia dolorosa y placentera y, la acción de Gabriela, que representaba la necesidad de restaurar su ser fragmentado, percibido así por la depresión.

7.6 LOS VIAJANTES

En esta escena confluían dos sueños de Gabriela. En el primero, ella se describía perdida en un páramo “donde todo parecía estar vivo y lleno de color” y aparecía un hombre que la hacía consciente de su extravío. Al montar la escena hicimos coincidir esta situación onírica con la fantasía de

⁴ La referencia era un producto con las mismas características anunciado en la televisión con el nombre de Fataway.

Alejandro de viajar en tren de un país a otro. Ambos aparecían perdidos, sin saber a dónde se dirigían.

En el segundo sueño, Gabriela iba en un tobogán que se sumergía en el lodo tragándose a algunas personas y a otras no, éstas podían caminar sobre él.

El motivo del brazo roto correspondía con un hecho real: Gabriela se había dislocado el codo del brazo derecho recientemente y esto había frenado su acelerado ritmo de vida, había detenido su compulsión por escapar de la crisis.

Sala de espera de una estación de trenes en Londres. Se escucha en inglés el aviso del próximo tren. Se oyen las campanas de un reloj y el sonido del tren.

Alejandro- *(habla sobre Gabriela, dirigiéndose al público)* Ella trae un abrigo, se acerca y me ve.

Gabriela- Hola, ¿qué haces aquí?

Alejandro- Estoy viajando. Tal vez estoy en Londres.

Gabriela- ¿A dónde vas?

Alejandro- No sé, no sé a dónde voy.

Gabriela- Y ¿qué buscas?

Alejandro- Busco mi casa, mi corazón, mi camino.

Gabriela- *(habla sobre Alejandro, dirigiéndose al público)* Parece perdido, no sabe a dónde va. Escucho su soledad..., como si viniera de muy lejos. Su posición cerrada, como si fuera a perderse a sí mismo. *(Pausa)* Me cae bien. Yo sé quién es. Somos amigos aunque él no lo sabe.

Abi- ¿Lo quieres?

Gabriela- Sí.

Abi- ¿Por qué?

Gabriela- Por ese aire ajeno al mundo.

Abi- Tú... ¿estás perdida?

Gabriela- Si, creo que si.

Alejandro- No sé a dónde ir, no sé si tiene sentido que yo vaya a algún lado. Y eso es terrible, porque tengo cuarenta años, porque ya no soy un niño de diez a quien tengan que darle la mano y guiarlo. *(Gabriela le da la mano y cambian de espacio)*

Me da gusto platicar contigo, me sentía solo. Me gusta verte, ¿a dónde vamos? *(se escucha en italiano el anuncio del próximo tren a Venecia)*

Gabriela- A Venecia *(los tres dan un paso grande y la atmósfera cambia)*

Alejandro- *(señalando al frente)* Miren, ¡la Plaza de San Marcos!

Gabriela- ¡Está llena de gente!

Alejandro- Todos esperan su turno para subir al tobogán y lanzarse al mar.

Gabriela- Es mi turno, tengo que subir. Es lo que debo hacer. Sé que me voy a hundir *(brinca hacia una pequeña alberca. Abi trata de impedirlo)*

Alejandro- *(tranquilizando a Abi)* Mira, no se hunde.

Gabriela- *(sorprendida)* Puedo caminar.

Abi- ¿Por qué está aquí?

Alejandro- Está perdida como yo. No sabe a dónde ir.

Abi- ¿Por qué dices eso? Ella siempre sabe a dónde ir.

Alejandro- Ahora yo la cuido. Tu madre no está preparada para vivir en el mundo. No sabe relacionarse con la gente.

Abi- ¡No es cierto! Ella puede estar donde quiera. Siempre lo ha hecho.

Alejandro- Ahora no entiende cómo.

Gabriela- ¿A dónde voy ahora?

Alejandro- No lo sé. Y yo ¿a dónde voy ahora?

Gabriela- A tu casa, tal vez.

Alejandro- ¿A mi casa? Mi casa es... *(testimonio)*

Gabriela- ¿A dónde voy ahora?

Abi- (*recogiendo el brazo del maniquí*) Este brazo ¿es tuyo o mío? Mamá ¿recuerdas a quién de las dos se le rompió el brazo? Yo lo he olvidado.

Gabriela- (*a Alejandro*) Tú conoces esa sensación de parálisis ¿dónde la pongo? ¿Cómo la saco?

Alejandro- Hay una parte de ti que quiere morir. (*Al público*) Todo el tiempo está en su piel. Encerrada en su cuerpo. Le asusta pero pasan los años y la angustia se hace más fuerte.

Gabriela- ¿Por qué? ¿Por qué vuelve a crecer como... (*testimonio*)

Alejandro- Por el silencio. Abres los cuerpos de la gente y les enseñas a hablar. Escuchas cómo suena su dolor, su desesperación, su enfermedad ¿y el tuyo?, ¿a qué suena?

Gabriela- (*testimonio sobre las emociones reflejadas en el cuerpo*)

Abi- Es un brazo muerto o estuvo muerto por algún tiempo. En cabestrillo. Quieto, pobre bracito. No debes moverte, no debes moverte.

Alejandro- ¡Muerte número uno: por cáncer!

Gabriela- Sí, es una posibilidad.

Alejandro- ¡Muerte número dos!

Abi- Por un brazo roto.

Alejandro- ¡Muerte número tres!

Gabriela- ¡Suicidio!

Alejandro- ¿Con dolor o sin dolor? ¡Muerte número cuatro!

Gabriela- ¡Mutilación! En un quirófano haciéndome una liposucción.

Abi- ¡Muerte número cinco!

Alejandro- Por cambio de identidad con una cirugía facial ¡mi favorita!

Abi- ¡Muerte número seis! El Tarot, decimotercer arcano

Los tres- ¡El cambio! (*breve testimonio de los tres*)

Gabriela- ¿Cuántas muertes faltan?

Alejandro- ¿No lo sabes? Son tus sueños.

Abi- ¡Es tu brazo, mamá! Ya me acordé. Se te rompió hace un año mientras jugabas básquetbol, o ¿se abrió la puerta del coche y te saliste? Se me olvidó.

Alejandro- ¿A dónde vamos ahora?

Gabriela- Al mar, al sueño del mar. (*Sale*)

Abi- (*a Alejandro*) ¿Qué llevas en tu maleta?

Alejandro- (*abriéndola*) Lentes para taparme, una fotografía de mis abuelos con mi mamá cuando era niña, un libro o dos, un espejo para hacer señales por si me pierdo, o para verme, un walkman, cassettes, un mapamundi, la caja de los anillos, la fotografía de mi perro, el mapa de mi cuerpo...

(*En una breve escena que se improvisaba cada función, Abi sacaba de la maleta un diagrama del cuerpo humano y hacía preguntas sobre la historia corporal de Alejandro*)



Alejandro Juárez y Gabriela Reynoso
Foto: José Jorge Carreón

Varios símbolos estaban presentes en la escena. Nuevamente aparecía el motivo arquetípico del viaje, aunque aquí estaba aunado a la percepción de hallarse extraviado, de desconocer el rumbo y moverse entre un lugar y otro. El cambio subjetivo de espacios físicos en la escena (la estación en Londres, la Plaza de San Marcos en Venecia, el afuera y el adentro del tobogán) indicaban los cambios internos de los personajes.

La *casa*, no como el espacio doméstico que habitamos sino como un espacio interno poblado de recuerdos, imágenes y emociones era explorado por Alejandro en testimonio y en la descripción del contenido de su maleta que se extendía a su propio cuerpo marcado con cicatrices de accidentes y cirugías así como por las huellas del placer, la soledad, el desamor, etc.

Weisz aborda esta idea de la siguiente manera: “La casa expresa una condición particular del ser; el lugar donde moramos representa nuestra existencia en lo cotidiano y otra casa es el lugar donde opera la autoscopía.”⁵

Por otro lado, el peligro de sumergirse en lo espeso y ser tragado –en el sueño de Gabriela– aparecía asociado a un juego mórbido sobre las posibilidades de muerte corporal,

El motivo del brazo roto planteaba un *corporización* del pensamiento. Es decir, Abi trasladaba al brazo del maniquí la confusión entre la enfermedad de su madre y la suya. Ella había olvidado quién de las dos se rompió el brazo, como si no recordara cuál cuerpo enfermó primero. A su vez, los sentimientos de compasión y ternura sobre el cuerpo de su madre y el suyo se proyectaban sobre el objeto.

7.7 LA DANZA DE LAS AFGANAS

Gabriela y Alma aparecían en una atmósfera de desierto vestidas con *burkas*⁶ en alusión al cuerpo cancelado de las mujeres musulmanas que portan esta indumentaria. Situación que refleja una versión más severa de la restricción impuesta al cuerpo femenino por el poder de la religión, que en el caso de Afganistán detenta también el poder político.

Al principio de la danza, las actrices se movían en círculos, acechándose, hasta quedar Alma detrás de Gabriela. Entonces Alma quitaba el burka de Gabriela y el suyo propio. A continuación, el movimiento de los cuerpos correspondía con una serie de posturas de varias diosas, tomadas de grabados y esculturas: la imagen de la Diosa de la Creta minoica con los brazos en alto sujetando dos serpientes, la Diosa blanca Belili, Tlazoltéotl, la Diosa azteca en actitud de parir, y principalmente Kali, la diosa de la mitología hindú, en su acepción de Diosa Madre ambivalente –como dadora de vida y de muerte–, asesina de demonios, representada con cuatro brazos (cuando las actrices representaban a Kali, eran iluminadas por un reflector de piso que proyectaba la imagen en el ciclorama creando la ilusión de una figura femenina con cuatro brazos).

La danza de las afganas planteaba un acercamiento al espacio arquetípico enfocado a la representación del cuerpo de la Diosa, aunque a diferencia de *la Diosa de Cuerpo Poseído*, aquí predominaba su naturaleza salvaje, vindicativa. En cierta forma, la danza expresaba una fantasía de lo que podía esconderse bajo los burkas de las mujeres afganas.

⁵ “la experiencia de verse desde fuera del propio cuerpo” (Weisz, 1998, pág. 53)

⁶ Túnicas que ocultan completamente el cuerpo. Una rejilla de tela en los ojos permite que la mujer vea sin ser vista.

En el contexto del *relato fantástico* –a través del inframundo de los sueños–, la escena sugería la posesión del arquetipo divino en los cuerpos de las actrices. Gabriela experimentaba una versión de su cuerpo que contrastaba con las escenas anteriores, aquí se mostraba poderoso y vital.

Cuando la danza alcanzaba un ritmo frenético –acentuado por la música y los gritos que profería Alma–, las actrices desprendían simultáneamente del cabello de Gabriela cuatro bastoncillos y simulaban asesinar a un demonio, un hombre con un escorpión tatuado en la espalda (Alejandro Juárez-Carrejo).

La imagen del escorpión fue propuesta por mí en forma subjetiva, sin el conocimiento previo de su simbolismo. Posteriormente, al analizarlo, nos sorprendió que entre sus variadas significaciones, para el pueblo africano de los Dogones, el escorpión representa el clítoris extirpado (práctica común realizada a las mujeres musulmanas principalmente en África)⁷.



Gabriela Reynoso, Alma Wilheleme y Alejandro Juárez
Foto: José Jorge Carreón

7.8 SOY TOTALMENTE... MI CUERPO

Las actrices Alma, Gabriela y Patricia se desplazaban del centro del escenario al proscenio. Alma portaba varios vestidos de cartón (evocando los que usan las niñas para vestir muñecas de papel). Conforme avanzaban, Alma se desprendía de cada vestido entregándolos a Gabriela y a Patricia alternadamente, quienes se los ponían mientras repetían algunos slogans publicitarios tomados de anuncios del Palacio de Hierro, de una crema para aclarar la piel, de la marca de sostenes Wonderbra, etc.:

“Las pequeñas princesas tienen grandes sueños, ¿quieres ser una princesa?”

“Las mujeres queremos más que los hombres, por eso compramos más”

“Una piel clara es más bonita que una piel morena”

“Encadénalo a lo que más quiere. Con Fantasybra, ¿quién quiere igualdad de sexos?”

⁷ Tema que desarrollaré en el capítulo 8



Gabriela Reynoso, Alma Wilheleme y Patricia Meraz Foto: José Jorge Carreón

Al llegar al proscenio, Alma se desprendía del último vestido, quedando totalmente desnuda. Entonces se dirigía al público y parodiando la publicidad del Palacio de Hierro, decía: “Soy totalmente... mi cuerpo”. En ese momento, ella era iluminada por una luz especial y entraba la luz de sala revelando la presencia de los espectadores. La actriz iniciaba un testimonio frente al público rompiendo la cuarta pared.

Alma comenzaba el testimonio explicando un mapa dibujado sobre su torso en el que mostraba varios señalamientos de tránsito en carretera: *líneas punteadas, pavimento fresco, doble sentido, topes, zona de precipitaciones, tramo en construcción*, etc. Cada una de las señales correspondía metafóricamente con un estado de desorientación que ella asociaba a la percepción de su cuerpo a raíz de un divorcio ocurrido un año atrás. Los signos representaban el proceso de reaprender a desplazarse internamente en el territorio afectivo. Podían fluctuar entre un estado de turbulencia vinculado al rompimiento y la percepción de estar detenida, aún imposibilitada de apropiarse de su cuerpo.

A continuación, Alma relataba cómo su *cuerpo de moda* (es una actriz muy delgada) había sido uno de los motivos del divorcio ya que su ex marido la acosaba para que engordara o se sometiera a una cirugía con el fin de aumentar la masa corporal.



Alma Wilheleme Foto: José Jorge Carreón

La idea de generar una escritura y una gráfica corporales fue sugerida al revisar el trabajo que el fotógrafo Rankin realizó en *Models wanted –any age, any size. The Nude Photography of Rankin* (1999) con la colaboración de sus modelos. En una serie de 107 fotografías de desnudos femeninos, Rankin captó a mujeres famosas y desconocidas, –modelos ampliamente diversificadas en talla, peso y edad– que tuvieron una participación activa en la concepción de su propia fotografía ya que la postura de Rankin fue que ellas expusieran cómo querían ser fotografiadas. De la amplia variedad de imágenes presentadas en este libro, llamaron mi atención los cuerpos *señalizados*, ya fuera el que tiene una serie de etiquetas pegadas con la palabra “Fragil” o el que expresa la leyenda “Tributo a mi madre” escrita sobre el pecho y el vientre.

En el caso de Alma, yo propuse que para abordar el testimonio partiera de algún tipo de señalización corporal. Ella eligió el mapa de señales de tránsito y de esta manera resignificó la memoria de su cuerpo. Durante el proceso creativo y las funciones de *Corpus Populi* la señalización y el testimonio de Alma fueron modificándose hasta llegar a eliminar el *tramo en construcción* para agregar la *zona de mariposas* como metáfora de que había iniciado una nueva relación amorosa.

7.9 LOS CANÍBALES

Al finalizar su testimonio, Alma concluía con el siguiente texto: “Ahora, si me disculpan, tengo una cena a la que no puedo faltar”. Entonces caminaba hacia el lado derecho del proscenio y se acostaba sobre una mesa larga donde la esperaban dos personajes. Gabriela se hallaba sentada en el extremo izquierdo de la mesa, mirando al público. Alejandro, en el extremo derecho, de espaldas a los espectadores con el torso desnudo mostrando el escorpión que ya habíamos visto en *La danza de las afganas*. La composición estuvo inspirada en la secuencia de la película *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989) de Peter Greenaway donde el cadáver del amante es cocinado y puesto en la mesa como cena para el ladrón.

La escena era, por un lado, una alegoría del cuerpo como objeto de consumo. Gabriela y Alejandro, metafóricamente *consumían* el cuerpo de Alma que se mantenía inmóvil todo el tiempo. Los actores realizaban una serie de acciones ritualizadas que se montaron en forma similar a la escena de *La banca del parque* de *Estrategias Fatales*, es decir, una vez hecho el planteamiento de la escena y definida la composición, realizamos varias improvisaciones. De este proceso surgieron acciones que los actores llevaban a cabo en forma simultánea, como el brindis inicial y la presentación de los cubiertos antes de comenzar a *cenar*. Los movimientos eran realizados como en espejo, lentos y sumamente precisos. Otras acciones ocurrían alternadamente y definían comportamientos diferenciados de los actores: Gabriela mantenía una actitud autómatas, cuyo estatismo se rompía súbitamente en el impulso de *cortar una pieza de carne* o llevar el cuchillo a sus propios párpados, o proferir una sonora carcajada que interrumpía abruptamente. Alejandro realizaba algunos movimientos con extrema lentitud, como secarse las lágrimas con la servilleta y otros, compulsivamente, como *roer* la pierna de Alma.

La pista sonora compuesta por el músico Paolo Marcellini incluía sonidos propuestos por los actores y por mí: el paso de un avión supersónico, el llanto de un bebé, etc.. Paralelamente Ina, la chelista, participaba aportando sonidos con diferente textura que acentuaban los movimientos o creaban un contrapunto.

En forma similar a lo acontecido en *La banca del parque*, imágenes y sonidos construían una narrativa del inconsciente. En la escena de *Los caníbales*, la situación de alimentarse del cuerpo del Otro(a), generaba una serie de imágenes en los actores. En las acciones de Gabriela – específicamente– se reflejaba una visión del propio cuerpo *indigestándose* con sus fantasías autodestructivas. Al final de la escena, Gabriela colocaba una pistola en diferentes partes de su cuerpo, como si fuera un juego, hasta llevarla a la sien mientras en off se escuchaban los disparos asociados a la acción.

Antes del último disparo, Abi gritaba: “No”, impidiendo el suicidio de su madre.

7.10 CUERPO A CUERPO CON LA MADRE

Tenemos que encontrar, que reencontrar, inventar, descubrir las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo, las frases que traducen el vínculo entre su cuerpo, el nuestro, el de nuestras hijas. Un lenguaje que no substituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe; palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en corporal.
Luce Irigaray

Abi, desnuda, aparece en posición fetal en el centro del escenario. Sobre su espalda y muslos tiene escrita una carta dirigida a su madre. Gabriela se acerca a ella y comienza a leer:

Gabriela- “Este es mi cuerpo, mamá. Mi cuerpo de mujer. Viene de ti y tiene escrito en él, la historia de tu cuerpo.

Tu brazo, mamá, gracias por tu brazo roto y castigado con inyecciones porque ahora el mío, vuela. Gracias por tu brazo maestro de electricista, cocinera, enfermera, lavaloz, lavandera, bordadora y costurera. Brazo maestro de ser útil a mí misma, desde la brocha hasta la aguja y el sartén.

Mano-mamá, mano-caricia, mano-golpe, mano hermosa del anillo y la molestia profunda de fregar ropa y trastes.

Tus piernas con moretones, las mías ya caminan por sí solas y son fuertes y hermosas, son elásticas y morenas. Nunca piernas rotas, nunca piernas quietas, nunca piernas torcidas. Nuestras piernas, mamá, son barcos que se deslizan, nuestras piernas, mamá, son papalotes que brillan y causan admiración.”

(Abi se incorpora y de frente a Gabriela, continúa)

Abi- Mi panza del rechazo a la comida. Panza atragantada, atascada de todo lo que encuentra en el refrigerador sin poderse detener. Panza que se convulsiona y retuerce de vómito y de culpa, panza dolorida y quemada. ¿Por qué empezó esto mamá? Por tu panza repudiada que castigaste en mi panza. Mi panza aprendió de ti a sentir culpa por el goce de un morboso bocado. Mi panza que devora excitada deliciosos manjares y luego, culposa, arroja todo fuera y vomita, vomita. Ya no quiero vomitar más, mamá. ¿Cuándo se metió en mi cuerpo esta araña gigantesca que me sacude en cada arcada?

Este es mi cuerpo, y es otro, el mío, que no quiere recibir tu herencia de enfermedad y tristeza. Este es mi vientre que sonríe convertido en los labios carnosos de una mujer juchiteca. Una mujer joven, que quiere amar su cuerpo. Yo, sí, yo. Este es mi cuerpo, esta es mi vida, ésta soy yo.



Gabriela Reynoso y Patricia Meraz Foto: José Jorge Carreón

Las actrices se levantaban y caminaban hacia la pequeña alberca ubicada al lado derecho del escenario. Gabriela tomaba a Abi de las manos para sentarse en el interior de la alberca. Entonces

tenía lugar la respuesta de Gabriela a la carta corporal de Abi. En este texto –que se improvisaba cada función– Gabriela exploraba los aspectos gozosos de su cuerpo como la herencia anhelada para su hija. La escena se tornaba sumamente emotiva y concluía con las dos actrices jugando con el agua de la alberca.

Al final, Gabriela le ponía un vestido a su hija y la conducía de regreso a la casa, la zona del escenario donde había comenzado la obra. Abi le mostraba el dibujo que había hecho, Gabriela unía los pedazos rotos del dibujo y después, ambas salían corriendo del escenario mientras Ina tocaba el violonchelo y la luz desaparecía lentamente indicando el final de la obra.

El texto de la carta fue escrito por Patricia Meraz después de un proceso de indagación personal que realizó conmigo. Ambas compartíamos la pérdida de la madre así que encontramos una serie de afinidades relacionadas con el tema del cuerpo marcado por la impronta de la enfermedad materna. El trabajo que realizamos en la escritura, la improvisación y los mapas corporales dieron por resultado la carta escrita en el cuerpo de Abi que, al ser leída por su destinataria, cumplía la función de asumir como propio el cuerpo hábil y autosuficiente heredado de la madre y a la vez, de trascender la herencia del cuerpo enfermo.

En este análisis de *Corpus Populi* puedo ver que el aspecto conciliatorio de la escena tenía lugar al entrar al agua, simbolizando el regreso al útero y la oportunidad de volver a nacer para ambas, madre e hija.

Otro aspecto simbólico se desprende del enfoque psicoanalítico que plantea Bachelard en *El agua y los sueños*, donde el agua es equiparable con la leche materna.

Más aún, el agua como elemento primitivo sanador está presente en un himno védico que el autor cita:

La ambrosía está en el agua, las hierbas medicinales están en el agua... Aguas, traed a la perfección todos los remedios que dan caza a las enfermedades, a fin de que mi cuerpo experimente vuestros dichosos efectos y que pueda ver el sol durante largo tiempo. (Saintyves en: Bachelard, 1978, pág. 180)

Ahí, en el agua, Gabriela respondía a la carta de Abi, y sus palabras eran portadoras de un efecto nutritivo, en el sentido del alimento que se digiere fácilmente, contrario a la indigestión por la compulsión de comer y vomitar, en la bulimia; por la ingesta de *Flacaway*; y por el consumo del cuerpo de Alma sobre la mesa de *Los caníbales*. He ahí el simbolismo de las palabras de la enfermera dirigidas a Abi antes de cruzar el umbral del sueño: “No comas nada ni dulce ni salado”.

En el recorrido a través del *relato fantástico* de la obra, donde alternaban las imágenes provenientes de sueños y fantasías, Abi emprendía el acompañamiento a su madre por los parajes complejos y contradictorios de la depresión. Al llegar a la fantasía del suicidio –en la escena de *Los caníbales*–, cobraba conciencia de los límites entre su cuerpo y el de su madre. La carta era la respuesta a la necesidad de diferenciarse como sujeto e integrar los beneficios del cuerpo materno. Situación que se evidencia cuando Abi inicia el texto refiriéndose al brazo de la madre y deslindándolo del suyo.

La cita a continuación, tomada de *Dioses de la Peste*, enfoca el proceso de la enfermedad en términos de turbulencia y reconstrucción, ilustrando de manera eficaz lo acontecido en la resolución final de la obra:

Recordemos cómo una enfermedad se puede generar al negar aspectos de nuestro ser. Asimilamos discursos destructivos que nuestra constitución somática reconoce como elementos turbulentos causantes de la enfermedad. La reconstrucción interviene en el momento en que el cuerpo comprende los elementos de turbulencia y se restaura la calma. Pero la turbulencia también nos permite salir de la calma para aprender algo del entorno mental y físico del ser. La construcción y la turbulencia coinciden en el cruce entre el cuestionamiento de viejos moldes y el surgimiento de nuevos organismos. (Weisz, 1998, pág. 63)

Es importante aclarar que *Corpus Populi* no planteaba que la bulimia fuera necesariamente, un trastorno originado en la relación con la madre. Como hemos visto, la obra integraba circunstancias específicas, personales y ficticias para abordar una problemática social que en el cotidiano presenta múltiples variantes.

7.11 EL ESPACIO ESCÉNICO

La obra se presentó inicialmente en teatros grandes. Esto era una ventaja para el aspecto visual ya que cada zona del escenario podía diferenciarse claramente gracias a la iluminación pero a la vez era un inconveniente porque restaba intimidad a la representación dada la distancia que se establecía con el público.

En el caso del Foro Rosario Castellanos de la Casa del Lago, la situación cambió en forma dramática porque el espacio medía menos de la cuarta parte de los escenarios en donde nos habíamos presentado.

En principio, decidimos sacar la cabina técnica del recinto y ubicarla en uno de los balcones de modo que todo el foro se convirtiera en escenario. Ubicamos las sillas para los espectadores (treinta en total) pegadas a las paredes. Con el *telón de piso*, que medía 200 m², cubrimos todo el espacio, incluidas las sillas. El foro se transformó de manera tal que los espectadores relataban su sensación de entrar a la sala de una casa y presenciar momentos de la intimidad de sus habitantes.

Estoy convencida de que la cercanía con el público era fundamental para esta obra. En ese sentido, fue un acierto el cambio de escenario aunque, por otro lado, los desplazamientos de los actores tuvieron que limitarse y las zonas donde ocurrían las escenas estaban demasiado cerca unas de otras. Esta situación se modificó en la segunda versión, como veremos más adelante, logrando una relación más armónica con el mismo escenario.

7.12 REFLEXIÓN FINAL

La experimentación en *Corpus Populi* estuvo enfocada principalmente a la construcción de un discurso escénico a partir de imágenes oníricas. La exploración de los sueños nos condujo a establecer asociaciones con fantasías, referencias cinematográficas y plásticas y, comentarios críticos sobre el cuerpo. De estos elementos se derivaron las *pautas de inicio*.

El material confluía en un *relato fantástico* que creaba múltiples resonancias en los mundos internos de los participantes dando la pauta al surgimiento de escenas de enorme intensidad emotiva. Así, la dimensión del *espacio inconsciente* se establecía paralelamente en la naturaleza

subjetiva de los contenidos que dieron origen al trabajo y en el tratamiento escénico que los organizaba dando lugar a la expresión de símbolos y situaciones arquetípicas.

La puesta en escena finalizaba al cerrarse el círculo y volver a la realidad del inicio, entonces tenía lugar la conciliación con la madre y a su vez, el desprendimiento necesario para la autoafirmación. La figura de la madre en su multifacética representación (desmembrada, como diosa, como caníbal, como suicida y como madre amorosa) nos puso en contacto con el arquetipo, en forma tal que aún se perciben sus ecos en nuestras vidas.

Gabriela Reynoso recuerda la puesta en escena como *algo vivo* que sigue reflexionando. A diferencia de las obras donde ha representado personajes, *Corpus Populi* la sigue transformando. Ella recuerda la crisis que vivió en aquella época, específicamente el temor de hacerle daño a su hija, de “transmitir la oscuridad”. *Corpus Populi* fue, en sus palabras: “la oportunidad de procesar el temor a través de la repetición que implicaba cada función; la repetición como posibilidad de continuidad en el espacio teatral”. “Desde entonces, la relación con mi hija es como regresar a partes de la obra”.

Un factor importante de la experimentación fue el potencial estético de las imágenes de los sueños. *Corpus Populi* me dio la oportunidad de profundizar en la composición plástica y en la recreación de las atmósferas oníricas pero no buscando una traducción literal, sino desde la perspectiva del terreno imaginal, es decir, asociando libremente el material de los sueños con las fantasías y la realidad consciente. De esta mezcla surgieron ritmos, planos, situaciones subjetivas y ambientes sonoros.

La sonoridad del violonchelo interpretando la música compuesta por Betsy Pecanins, acentuaba las rupturas con el tiempo cotidiano y enmarcaba las transiciones. En otros momentos, sus intervenciones tenían el propósito de generar sonidos estridentes que hicieran *resonar* los movimientos de los actores (*El sonido del cuerpo* y *Los caníbales*).

La música grabada, compuesta por Paolo Marcellini, establecía distancia y, de esta manera, nos permitía crear un comentario crítico (en *Flacaway* y en la presentación de los slogans publicitarios). Cumplía una función distinta en *La danza de las afganas*, donde las percusiones iban en crescendo paralelamente al frenesí de la danza; o en *Los caníbales*, donde la textura sonora se mezclaba con los sonidos concretos (el avión supersónico, el llanto del bebé, etc.) y con el violonchelo.

Asimismo, *Corpus Populi* implicó una aproximación a la interdisciplina, incluyendo la danza y la animación por computadora como lenguajes alternos que ampliaban las posibilidades de expresión. La animación de *Flacaway*, específicamente, era una inclusión necesaria porque nos remitía al lenguaje publicitario y al uso que éste hace de la tecnología para crear impacto.

7.13 EL PÚBLICO Y LA CRÍTICA

Como suele ocurrir con mis puestas en escena, *Corpus Populi*, *primera versión* generó controversia. La gente del medio teatral, por lo general expresaba su rechazo argumentando que no era teatro porque no se contaba una historia. Los espectadores provenientes de otras disciplinas, particularmente de las artes visuales, se mostraban atraídos por las imágenes y las atmósferas surrealistas. Recuerdo los comentarios del artista Eloy Tarcisio impactado por la escena de *los caníbales*. La escena generó en él una serie de sugerencias para desarrollar un performance.

Yo percibía al público especialmente involucrado con el testimonio de Alma, su cuerpo desnudo rompiendo la *cuarta pared* y la actriz hablándoles directamente sobre su intimidad. En algunas funciones, los espectadores aplaudían en ese momento.

La escena de Gabriela y Abi en la tina provocaba reacciones encontradas. Había quienes expresaban haberse conmovido y algunas espectadoras, referían su perturbación por la cercanía de los cuerpos de las actrices, veían en la escena la sugerencia de un vínculo incestuoso.

No obstante lo contrarias que fueran las respuestas de los espectadores, la obra tuvo buena afluencia durante las dos temporadas, especialmente en el foro Rosario Castellanos.

Anasella Acosta escribió en el periódico La Jornada (2002):

La historia que da contexto al total de la obra es el viaje onírico que realiza Gabriela junto con su hija en el afán de rescatarla de la bulimia, en una escenificación en que los tiempos se trastocan y la protagonista recorre con su corporalidad diferentes estados emotivos.

El montaje ha sido integrado con un breve texto que alterna con la improvisación. Las técnicas dancísticas, el video y la música -acústica, electrónica y una amalgama de sonidos concretos- son elementos indispensables en la construcción de esta “dramaturgia colectiva.”

Roberto Ponce escribió en la Revista Proceso (2002):

Corpus Populi provocó elogios al estrenar en una función única en el teatro Ramón López Velarde, durante el pasado XVIII Festival Cultural de Zacatecas debido al tratamiento y profundidad de la anécdota.

Arturo Cruz Bárcenas escribió en La Jornada (2002):

Este teatro se mide por su profundidad; sus características y fines son diferentes a los del comercial. Un aspecto relevante son los elementos del escenario, el ritmo de las luces, sus intensidades, los colores.

7.14 CRÉDITOS

Reparto por orden de aparición:

Abi	Patricia Meraz
Enfermera, Cuerpo público	Alma Wilheleme
Gabriela	Gabriela Reynoso
Hombre que canta, Viajante, Escorpión	Alejandro Juárez-Carrejo
Violonchelista	Ina Velasco
Diseño de escenografía, vestuario y animación por computadora	Juan Manuel Marentes
Diseño de sonido y música original	Paolo Marcellini
Música compuesta para el violonchelo	Betsy Pecanins
Relaciones públicas	Alejandro Juárez-Carrejo
Realización de vestuario	Patricia Sánchez Muñoz
Asistentes de escenografía	Carlos Covarrubias/Guillermo Velarca
Diseño de iluminación y dirección	Rocío Carrillo

CAPÍTULO VIII

CORPUS POPULI, SEGUNDA VERSIÓN

Al finalizar la temporada de la primera versión de la obra, Alejandro Juárez-Carrejo y yo pensábamos que la exploración sobre el cuerpo estaba inconclusa. Sentíamos la necesidad de integrar, con mayor presencia el punto de vista masculino. Las actrices y la chelista habían adquirido nuevos compromisos por lo que no continuarían con el trabajo, así que decidí invitar a Leticia Garza y replantear el acercamiento al tema. Más adelante, se integraría la chelista Maricarmen Graue.

La puesta en escena conservó la música original creada para la primera versión así como la animación por computadora realizada para la escena de *Flacaway*. Para esta versión, Juan Manuel Marentes diseñó una segunda animación para la presentación de los slogans publicitarios que, como veremos más adelante, se integraron a la obra con otro tratamiento escénico.

La segunda versión se presentó en el Foro Rosario Castellanos de la Casa del Lago de la UNAM y en el exconvento de San Lorenzo, actual Centro de Educación Continua Unidad Allende del Instituto Politécnico Nacional en 2004 y 2005.

8.1 EL ESPACIO ESCÉNICO

En esta ocasión me gustaría comenzar con la descripción del espacio escénico de manera que pueda referirme a él al ir abordando la construcción de las escenas. En el Foro Rosario Castellanos conservamos la disposición del espacio con el *telón de piso* cubriendo todo: sillas, tarima, sillas para los espectadores, etc. Al centro del escenario ubicamos un biombo que permitía a los actores realizar cambios de vestuario. A cada lado del biombo, había un perchero con el vestuario y parte de la utilería. En el lado izquierdo del escenario estaba el maniquí –que habíamos utilizado en la primera versión de la obra– con una silla a cada lado. En el lado derecho, una mesa de exploración médica y una silla sobre una plataforma de 20cm de alto.

En el exconvento de San Lorenzo (2005), la altura del lugar nos llevó a extender el *telón de piso* colgándolo del techo, de manera que no sólo cubría el piso y el atrezzo sino que también funcionaba como telón de fondo.

Al reunirnos para reconstruir los pormenores de la puesta en escena, los actores comentaron que tenían la impresión de que el telón era la piel del espectáculo, una extensión de la suya propia.

8.2 PRIMERA PARTE

8.2.1 EL CUERPO PERDIDO

El proceso creativo se centró, en un principio, en la escritura de historias fantásticas sobre nuestros cuerpos. Escribimos una serie de cuentos cortos que contextualizaban el cuerpo en situaciones imaginarias, a partir de experiencias cotidianas, de los sueños y de nuestras historias personales. De este material se desprendió el *relato fantástico* que estructuró la segunda versión de *Corpus Populi*.

En algún momento de esta etapa yo propuse a los actores escribir un texto en el que fantasearan con la pérdida del propio cuerpo. Cada uno de ellos desarrolló una situación que comenzaba un día como cualquier otro y paulatinamente iba adquiriendo elementos fantásticos.

Posteriormente hice una adaptación de las dos versiones creando así una línea anecdótica que funcionaría como guía a los acontecimientos escénicos.

La obra comenzaba con Maricarmen sentada al lado derecho del maniquí, interpretando la introducción compuesta por Betsy Pecanins. Los actores se hallaban detrás de los percheros y en cada intervención asomaban la cara enmarcada por una luz especial. Veamos un fragmento:

Alejandro- Se fue la luz. Estaba escribiendo unas cartas y de repente, nada. Traté de leer a la luz de las velas pero era incómodo, me ardían los ojos, el humo me irritaba la nariz. No podía hacer nada, con lo inspirado que estaba. Era una noche sin luna, muy oscura. No podía dormir, estaba inquieto, sentía comezón, ardores. Algunas otras noches sin luz, con la poca que llegaba de algún reflejo de la luna, jugaba con las sombras que se hacían en mi cuarto, con la sombra de mi cuerpo. Esperé a que el sueño llegara. Por fin amaneció. *(Desaparece detrás del perchero)*
(Breve transición del cello)

Leticia- Todo parecía como una mañana cualquiera excepto que ese día sentí una ligereza extraña. Me levanté e hice todas las cosas que acostumbro a hacer. Me bañé, me vestí, me peiné y desayuné pero no me dio tiempo de mirarme al espejo y echar un ojo a mi aspecto; ya se me había hecho tarde para el trabajo. *(Acordes del cello)*

Pasó el primer camión y no me hizo la parada, después pasaron otros y por más que les hacía señas, pues simplemente no se detenían, era como si yo no existiera. El tiempo corría hasta que pude tomar un camión que casi se arranca cuando traté de subirme. ¡Qué extraña me sentía! *(Desaparece detrás del perchero)*

Alejandro- Caminé por el parque y vi a mi tía con su perro. “Kruger, soy yo”, le dije, “¿por qué no me haces caso?”, tampoco mi tía me veía. Estoy triste pero ¿tanto así? Me sentía tan perturbado y enfermo que decidí ir a un hospital. Y de pronto... un autobús me atropelló, ay... ¿estaré muerto? pensé, ¿habré entrado en otra dimensión? Porque no veía mi cuerpo, no tenía heridas, no sangraba y nadie me miraba.
(Desaparece detrás del perchero)

Leticia- Cuando quise bajar, el chofer no se detuvo por más que le grité: “Bajaaaaan” Ya para entonces era demasiado tarde. No tenía ningún caso ir a trabajar pues me iban a descontar el día por el retraso tan grande, y para colmo, ya me había alejado mucho de mi destino. Como pude bajé del camión aprovechando que otro pasajero hacía lo mismo pero tuve que dar un gran salto si no, el camión se hubiera seguido. *(Desaparece detrás del perchero)*

Alejandro- Me buscan todos. Familia. Policía. Amigos. ¿Cómo decirles que sólo soy mi sombra?, que no sé en dónde ni a qué hora perdí mi cuerpo. A lo mejor lo secuestraron o se cayó al metro, se quedó en el taxi, en alguna casa vecina, en el departamento de mi tía, en el laberinto de mi casa. Ahora comienzo a extrañarlo. No es una situación corriente, ¿alguien sabe qué se puede hacer en estos casos?

Leticia- Al bajar me topé con una tienda de ropa y resignada a no trabajar ese día, me animé a entrar. “¡Buenos días!”, nadie me contestó. Tomé unos cuantos vestidos que estaban en oferta, para probármelos. En ese momento me di cuenta de que algo pasaba porque las empleadas estaban asustadas viendo cómo sus vestidos se desplazaban de un lugar a otro por



Leticia Garza Foto: Juan M. Marentes

sí mismos. Me escondí en el probador y ¡oh, sorpresa! Al verme en el espejo o mejor dicho al no verme en el espejo, descubrí que mi cuerpo había desaparecido. No tenía cuerpo. Me puse uno de los vestidos y unos segundos después de usarlo, el vestido se incorporaba a mi sombra, desaparecía de la vista, sin embargo, estaba ahí, yo veía claramente mi silueta con el vestido proyectada en una de las paredes del probador. Esto no me puede estar pasando a mí. ¿Dónde dejé mi cuerpo? ¿Estaré soñando?

(Maricarmen toca la última transición mientras los actores se colocan abrigos y algunos otros elementos de vestuario, de espaldas al público)

Maricarmen- *(al público)* Uno se pasa la vida peleándose con el cuerpo. Odiándolo, embelleciéndolo, mirándolo por todos los lados, comparándolo con otros, deseando secretamente y no, ser otros cuerpos, a veces asesinándolo, hiriéndolo, torturándolo, haciéndolo trabajar de más, exigiéndole sin recompensa alguna, llenándolo de placer, ay el cuerpo... hasta que un buen día, simplemente... decide huir.

Como vemos, la escena iniciaba con el relato de dos situaciones cotidianas donde el cuerpo es percibido en los rituales de la vida diaria y en la incomodidad del sueño intranquilo. Paulatinamente, esa percepción cambiaba al alterarse la relación con el entorno y una sensación de extrañeza indicaba la entrada de los personajes a otra realidad.

La conciencia de la pérdida del cuerpo se establecía como una convención –*el puente, el terreno de lo aparente*– que nos permitiría retomar, en esta versión, la perspectiva crítica al discurso del cuerpo idealizado y mercantilizado.

8.2.2 SER OTRO CUERPO

Entra música. Los actores dan la cara al público. Leticia aparece con un abrigo largo, tacones, lentes oscuros y un sombrero. Alejandro con abrigo y lentes. Inician una secuencia coreografiada mostrando la sorpresa y el gusto de descubrirse ocupando otros cuerpos, diferentes a los suyos.

Alejandro- ¡Me gustaría ser un voyeur perfecto! Entrando y saliendo de los cuerpos abiertos de los demás, sus pasos, su respiración, su voluptuosidad, y siempre eligiendo yo, quién quiero ser.

Leticia- Comer hasta hartarme sin engordar. Ser altísima o tan pequeña que pase desapercibida, como Alicia. Tirarme de un paracaídas, bucear, tocar el piano. Ay, tener sexo con un desconocido.

Continuaba la coreografía, abrían sus abrigos y descubrían proporciones inusitadas. Se miraban entre sí y en un impulso, se abrazaban y tomaban una posición de baile. Mecánicamente construían una serie de posturas: él tocaba los senos de Leticia; ella tanteaba el sexo de Alejandro.

Se separaban, dejaban caer los abrigos simultáneamente y dirigiéndose al público relataban su experiencia de habitar cuerpos diferentes:

Alejandro- Uno se cansa del juego de la simulación (*saca de su pantalón un pene de plástico y lo arroja al suelo*). Hoy no quiero ser un adolescente que va al gimnasio todos los días, ni una señora que camina y camina sin saber qué hacer con su tiempo libre.

Leticia- No todos los cuerpos son un buen refugio (*saca de su pecho senos postizos y los arroja al suelo*). Los niños son divertidos, a ratos. (*Los actores continúan desprendiéndose del vestuario*) Entré al cuerpo de una anciana a quien le encanta pintar cuadros para sus hijos y sus nietos (*Leticia se quita un vestido entallado*) Ahhh, qué descanso (*pausa*) ¿Cómo será entrar al cuerpo de..., de un cadáver?

Alejandro- ¿Al de una mujer?

Alejandro- ¿Al de un hombre?

Entra música y ellos vuelven a ponerse los abrigos percatándose de que portan el vestuario del Otro. Sacan los lentes de las bolsas de los abrigos y los intercambian. En una acción simultánea recogen prendas y objetos del piso y desaparecen detrás del biombo.

La idealización pasiva se transformaba en una realidad fantástica: tener otro cuerpo va más allá de la imagen que se construye, implica realizar las fantasías de actuar como Otro, de experimentar la otredad en la simulación como forma de no aceptación del propio cuerpo y del ser. Situación que explota la publicidad invitándonos a simular que somos más jóvenes, delgados, con senos más grandes o más pequeños, con un pene más largo, etc. con la promesa de que tales transformaciones nos pondrán frente a experiencias emocionantes y extracotidianas. Es un proceso contrario al reconocimiento de la multiplicidad en uno mismo.

8.2.3 FLACAWAY

En esta escena retomamos el comercial sobre el producto que encapsula la grasa, con un tratamiento distinto basado en el humor.

Leticia entraba a escena con un carro (para transportar víveres) que contenía el torso, la cabeza y los brazos del maniquí. Aludiendo a la posesión del cuerpo ajeno -desarrollada en la escena anterior- decía:

Leticia- Siempre queda una última opción: comprar un cuerpo en el supermercado.

En ese momento comenzaba a escucharse el anuncio de *Flacaway* y la animación se proyectaba en una pantalla detrás del maniquí (en el lado izquierdo del escenario). Leticia llevaba el carro hasta ahí y colocaba cada parte del maniquí en su lugar, después lo cotejaba con su propia figura sugiriendo el deseo de probar los beneficios de *Flacaway*. Reaccionaba, dirigiéndose al público, a los cuestionamientos de la locutora: “Todos la van a voltear a ver. Mi pregunta es: ¿usted quiere que vean celulitis?”

Enseguida, sacaba del carro un bote con la leyenda del producto y lo bebía, después, un plato con una enorme rebanada de pastel que comenzaba a comer con gran moderación para terminar engulléndola compulsivamente, al mismo tiempo que la voz de la locutora terminaba preguntando: “Ahora, dígame: ¿Cómo es su vida después de Flacaway?”

Maricarmen –que a su vez había estado comiendo papas fritas–, comenzaba a tocar una melodía. La acción daba entender que Leticia debía acompañarla con su *violonchelo corporal* (un aditamento compuesto de cuerdas de resorte tensado que ella sujetaba por un extremo a su cuello, y por el otro, a sus pies). Leticia, utilizando su propio arco, se sumaba a la melodía tratando de terminar el bocado de pastel, pero la indigestión era tan incómoda que los sonidos que



Leticia Garza Foto: Juan M. Marentes

surgían de su *violonchelo* (en realidad producidos por Maricarmen) se iban haciendo cada vez más desafinados hasta hacer rechinar el arco sobre su estómago y boca y, dándose golpes en la cabeza.

Maricarmen buscaba contrarrestar el descalabro y creaba sonidos suaves que alentaban a Leticia a llevar el arco a su espalda o a su cara, para relajarlas. Entonces Leticia hacía resonar –con el arco del chelo o pulsando las cuerdas– distintas partes de su cuerpo con un sentido lúdico que buscaba el placer. Por último, frotaba el arco contra las cuerdas a la altura de su sexo hasta llegar a un orgasmo. Al final, Maricarmen retomaba la melodía del principio y ambas tocaban juntas.



Leticia Garza y Maricarmen Graue Foto: Juan M. Marentes

En esta versión, la escena lograba un discurso más puntual y directo que en la primera, sobre la manera en que asimilamos los mensajes de la mercadotecnia al crear expectativas de una transformación que no está basada en la comprensión de las pulsiones internas y de los hábitos dañinos sino en la fantasía que otorga cualidades mágicas al producto.

Por otro lado, la metáfora del cuerpo como instrumento musical que crea resonancias acordes con los estados anímicos, era más clara ya que nos abocamos a lograr que las acciones paralelas entre los movimientos de Leticia y los sonidos del chelo de Maricarmen fueran sumamente precisas.

Quisiera comentar en este punto que la chelista Maricarmen Graue era débil visual al momento de integrarse a la puesta en escena (años después perdería la vista por completo). Esto implicó que las acciones simultáneas con Leticia se montaran a partir de sonidos sutiles que la actriz realizaba a manera de claves que Maricarmen identificaba antes de cada movimiento. Además, su participación en la obra se diversificó gracias a su habilidad histriónica y a la disposición que mostraba para improvisar en lo musical y en lo escénico. Así como en el desarrollo de un testimonio personal sobre su pérdida progresiva de la vista, como se verá más adelante.

8.2.4 BODYTERMOSHAPE

Esta escena se originó en un cuento de Leticia que fantaseaba con la idea de transformar el cuerpo siguiendo el principio de los moldes de gelatina. Yo aproveché la metáfora para integrar los slogans publicitarios que aparecían en la primera versión y la visión del uso del burka como anulación del cuerpo femenino.

En la pantalla se proyectaba otra animación ilustrando el procedimiento.

Presentador-(*al público*) ¡Cambia totalmente tu cuerpo! ¡Tú puedes elegir! ¿Alguna vez has preparado gelatinas? La gelatina toma la forma del molde que ustedes escogen: corazón, castillo de Chapultepec, silueta de Thalía, bota de Fox. ¡Tantos diseños!

Tan sencillo como preparar una gelatina es el innovador sistema de TERMOFORMADO: ¡Bodytermoshape.!

El cuerpo se compone principalmente de agua y grasa, los demás son músculos y órganos. La técnica de termoformado es muy sencilla: se somete al cuerpo a altas temperaturas para que el agua se evapore y la grasa se disuelva. Posteriormente, se introduce en un molde previamente escogido con los modelos que tenemos a continuación:

Extremadamente delgado o cuerpo tipo Barbie. Diseñado especialmente para las jovencitas ¿por qué conformarse con un cuerpo imperfecto cuando tienes toda la vida por delante?

(Leticia aparece portando los vestidos de cartón. En cada slogan descubre un nuevo vestido)

Leticia- Las pequeñas princesas tenemos grandes sueños. Quiero ser una princesa.

Presentador- Delgado standard. Ideal para el ama de casa que quiere evolucionar. Olvídense de gastar en cremas y cirugías y déle la bienvenida a ese maravilloso vestido que siempre deseó para seducir a su hombre.

Leticia- Las mujeres queremos más que los hombres por eso compramos más.

Presentador- Delgado plus. Para convertirse en la mujer ejecutiva y sensual que ellos esperan.

Leticia- Con Fantasybra ¿quién quiere igualdad de sexos?

Presentador- Ahora que si lo que ustedes están buscando es un cuerpo que pase completamente desapercibido, tenemos un modelo garantizado que cubre todas las imperfecciones: arrugas, cicatrices, manchas, granos, lunares, celulitis, ¡hasta la huella digital! Además, el molde tipo burka viene con un procedimiento quirúrgico opcional en varias modalidades:

Clitoridectomía, Extirpación del prepucio femenino con o sin excisión parcial o total del clitoris.

Excisión, Extirpación total o parcial del prepucio, el clitoris y los labios menores.

Infibulación, Excisión del clitoris y los labios mayores y menores. Se sutura con diversos materiales como fibras vegetales, alambre, hilo de pescar. Se deja un pequeño orificio que permite la salida de la orina y la sangre menstrual.

Este modelo está disponible sólo en cuarenta países, muchos de ellos de mayoría musulmana. Toma ahora el teléfono y cambia tu vida. Si llamas dentro de los próximos cincuenta minutos obtendrás el 50% de descuento ¡para siempre!



Alejandro Juárez y Leticia Garza
Foto: Juan M. Marentes

La escena proponía una relación frontal con los espectadores bajo la convención de que el producto se les ofrecía a ellos. El fondo musical, monótono y repetitivo nos remitía a los anuncios televisivos que siguen esta línea publicitaria. El tono exaltado y optimista se mantenía hasta finalizar la parte en que el presentador (Alejandro) ponía el burka sobre Leticia y explicaba las formas de mutilación genital.

Aquí se fusionaban dos situaciones en las que el cuerpo femenino es receptáculo de extrema agresión: el uso del burka por las mujeres afganas como símbolo de la no-existencia, de la negación a la identidad y, la mutilación genital en mujeres púberes musulmanas, principalmente en África, bajo la argumentación de que implica un rito de paso que preserva la identidad de un pueblo. Sin embargo, se trata de prácticas que definen, de manera terminante la desposesión del cuerpo excluyendo el beneficio de crecimiento y trascendencia que conllevan los rituales iniciáticos como revelación de valores espirituales transmitidos por la deidad o deidades involucradas en el culto comunitario. Como lo expresa Eliade (1998) la experiencia emocional que representa el paso de la

infancia a la pubertad y la adolescencia es integrada en el contexto del mito y, con la iniciación ritual la comunidad se regenera dando un profundo sentido a la evolución entre un ciclo vital y otro.

Hasta donde sabemos, la relación de estas prácticas con la religión musulmana no es clara y en la mutilación no existe un contexto ritual que cumpla la función que se describe arriba. Actualmente, en Kenia, existe una organización que alberga a las jóvenes que se niegan a ser mutiladas y promueve la aceptación de una práctica ritual que excluya los procedimientos usuales con secuelas graves en la salud física y mental de las mujeres.¹

8.3 SEGUNDA PARTE

Cuando Alejandro retiraba el burka del cuerpo de Leticia, el chelo iniciaba una transición musical que indicaba el paso a la segunda parte de la obra donde abordábamos las historias corporales de los actores. El *relato fantástico* continuaba basándose en la trama del cuerpo extraviado e integraba circunstancias de la vida personal de los actores, fragmentos del pensamiento subjetivo y los testimonios –que podían variar cada función– de la percepción del propio cuerpo: el *terreno de lo oculto*.

8.3.1 EL CUERPO FRAGMENTADO

Alejandro se sienta en la silla sobre la tarima al lado derecho del escenario. A su lado hay una maleta. Lee el periódico en la sala de espera de una clínica a la que ha acudido con el afán de encontrar un cuerpo sano. La enfermera –Leticia– lo atiende. Maricarmen participa en las intervenciones de Alejandro con sonidos que enmarcan los textos.

Enfermera- Pase por favor. Qué pena, señor, sí, a veces pasa. No se preocupe, con toda seguridad lo recuperará. Mire usted, lamentablemente por el momento sólo nos queda uno y no está en excelentes condiciones..., sin embargo, lo podemos reparar ¿le parece bien, señor?

Alejandro- Mmmhhju

Enfermera- Aquí tenemos el cuerpo de un hombre de cuarenta y tres años, uno ochenta de estatura; setenta y nueve kilos.

Alejandro- He pensado seriamente las razones por las que ningún cuerpo debería vivir conmigo: mis cambios de humor.

Enfermera- Fracturas: mano derecha, tracción de Harrison; rodilla izquierda, con pérdida del líquido radial; dedo meñique del pie derecho, entre otras (*desprende cada parte del cuerpo dañada y la tira a un cubo de basura*)

Alejandro- De repente estoy en el parque, tengo ocho años y estoy en el parque y me subo al sube y baja y subo y bajo. Subo al bosque, estoy en la tierra, subo al cielo y estoy en el mar. Me subo a la resbaladilla y estoy viajando en mis sueños, me subo al volantín y estoy viajando alrededor del mundo y subo y bajo y subo y bajo.

Enfermera- Presenta problemas digestivos, todos relacionados con un cuadro de estrés. Actualmente, sintomatología de alta de azúcar o probable diabetes, aumento de peso, fatiga, deseos de ingerir agua durante todo el día, micción constante. Mmmh, sugerimos realizar una química sanguínea.

Alejandro- Con todo lo que me pasa, como. Me enoja, como. Estoy triste, como. No tengo qué hacer, como. Estoy abrumado de trabajo, como. Me hartó de comerme en ejemplos. La gordura afecta enormemente mi vanidad (y mi ropa también); he fantaseado con la idea de

¹ Martha Lamas escribe en el ensayo *La mutilaciones genitales* (1981) que las investigaciones realizadas sobre estas prácticas señalan como causa generalizada el requisito de la virginidad, situación que les asegura el matrimonio con un hombre que se haga cargo de ellas y libere a sus familias del peso económico.

que mi cuerpo se convertirá en una pelota y se inflará y se inflará hasta explotar. Dará asco ver mis intestinos, mi piel, mis órganos regados (*intervención del chelo durante todo el texto con sonidos entrecortados*)

Enfermera- Cirugías varias, a partir de los dos o tres años. A los diecinueve años, extracción de un tumor canceroso en la región del tórax. Cirugías posteriores con fines estéticos.

Alejandro- ¡Mis cicatrices! Me han dicho que no importan, pero a mí sí. Me han dicho que ya no se ven, pero para mí están grandes, vivas, horribles. Solamente yo las veo, bueno las veía y no siempre. A veces han sido un buen pretexto para alejar a las personas, para decirles: adiós (*mientras dice el texto utiliza una aguja y estambre para coser el periódico*)

Enfermera- Posterior a la operación del tumor canceroso, tratamiento de radioterapia: treinta minutos diarios durante un mes.

Intentos de suicidio: dos. Adicción a la cocaína en el pasado. Tiene seis o siete años sin ingesta de droga alguna. Actualmente recibe terapia psicoanalítica. (*pausa*) Bueno, hemos terminado el proceso de restauración ¿desea usted probárselo señor?

Alejandro- ¿Sabe usted?, extraño mi cuerpo, lo extraño como uno extraña las casas donde ha vivido, los lugares que, con la trampa de la nostalgia, lo hacen a uno feliz o simplemente porque ha sido feliz (*se queda ensimismado*)

Enfermera- ¿Señor? (*pausa*) ¿señor...? (*Al no obtener respuesta hace el intento de retirarse*)

La búsqueda de su cuerpo perdido llevaba a Alejandro a una clínica. La fantasía de adquirir un cuerpo perfecto era sustituida por la necesidad de un cuerpo sano. La paradoja es que justo ahí encontraba su propio cuerpo y lo reconocía en la descripción fragmentada de su historia clínica.



Leticia Garza y Alejandro Juárez Foto: Juan M. Marentes

La *autoscopía* le permitía identificar internamente los fragmentos de su cuerpo. La experiencia era organizada por la memoria subjetiva y emocional que reacciona a la versión médica de un cuerpo en caos por la enfermedad. Weisz (1998) señala una diferencia entre los términos en inglés: *disease*, el punto de vista del médico e *illness*, la condición que sufre el enfermo. Desde su enfoque, la *tecnificación de los instrumentos de diagnóstico* ha desplazado cada vez la relación de la persona con su enfermedad –*illness*– al ignorar los signos (síntomas) que el cuerpo comunica como señal de la existencia de material inconsciente sobre el que es necesario reflexionar.

Si pensáramos esta situación en términos de temperaturas podríamos percibir que, en la escena, Alejandro reconstruía su corporalidad caótica aplicando el calor de la memoria y las

emociones en contraste con la frialdad de la historia clínica. Weisz nos remite a la *escritura corporal* como reacción frente a la versión unívoca del cuerpo ordenado:

La escritura corporal de la turbulencia (*aplicable al caos producido por la enfermedad*) rompe con la ilusión del cuerpo unitario-completo y, por ende con la centralidad. La escritura corporal corta el flujo automático de la construcción corporal. Ya que en la escritura corporal figuran interrupciones y separaciones -propias de la puntuación-, desaparece un centro privilegiado que explica y dirige los destinos del cuerpo. (Weisz, 1998, pág. 62)

En la escena, las interrupciones y separaciones propias de la *escritura corporal* estaban expresadas en los diálogos y acciones del actor que corresponden con el *pensamiento asociativo* rompiendo el flujo de la versión centralizada que propone la medicina -a través de la historia clínica-, cuya función restauradora se daba eliminando la *basura* corporal.

En realidad, era Alejandro quien asumía la turbulencia para restaurar la relación con su cuerpo, como veremos en el siguiente monólogo escrito por él, con espacios testimoniales abiertos a la improvisación.

8.3.2 EL CUERPO COMO CAMPO DE BATALLA

La enfermera se sienta en la mesa. Alejandro se quita los lentes y deja el periódico a un lado. En el transcurso del monólogo irá despojándose de la camisa y después, comenzará a teñir su pecho y sus brazos de pintura azul. Maricarmen acompaña la escena con un fondo musical sutil.

Alejandro- ¡Señorita!, no se vaya por favor. ¡Encontré mi cuerpo! De verdad, es el que usted me mostró. Él y yo siempre nos hemos peleado, hemos estado en desacuerdo, pero ahora estamos aprendiendo a conocernos después de tantas luchas y tantos años.

Desde que nací, mi cuerpo es un campo de batalla. Por mis brazos y mis piernas corren ríos de sangre, la guerra de los Cien Años, la Junta Militar Argentina; muchos cirujanos recorriendo mi territorio. En mi torso y mi cabeza se han escrito las Cruzadas, el Descubrimiento de América, la guerra del Golfo Pérsico.

Mi cuerpo son dos Torres Gemelas que se derrumban todos los días. Es una caída constante, fracturas, amputaciones, tumores, piel en pedazos, gente desaparecida, sirenas que anuncian bombardeo, gritos. (*A la enfermera*) ¿Usted ya se acostumbró a los gritos? Judíos contra palestinos, indígenas masacrados, mi cuerpo, las muertas de Juárez, ni una muerta más. El sida. Mis amigos: Héctor, Raúl, Luis Pablo, nunca los olvido. Mis heridas no cierran, los hijos que no tuve, la vejez que no acepto, los cuerpos que no fui, una nueva relación que se rompe (...) ¿Por qué mis cuarenta años no son lo que creí que iban a ser: por fin estar en paz...? Mi cuerpo vuelve a iniciar hostilidades. El día de antier murió mi hermano, de cáncer. Qué extrañas geografías abre la enfermedad, a qué desconocimientos nos lleva. Cuántas puertas que nunca acabamos de abrir... He marchado en contra de la guerra, firmado manifiestos a favor de la paz, voy a terapia, escribo para combatir mi propia guerra pero nada es suficiente. Busco ordenar este rompecabezas, estos cuerpos enmarañados -mi cuerpo-, frente a mí. Este cuerpo que pinto de azul como los árabes pintan de azul las puertas de sus casas para ahuyentar a los demonios, para no verlos de cuerpo entero ¿Qué parte de mi cuerpo ha salido indemne? Hasta ahora el corazón, la sangre, el cuello (*a la enfermera*) ¿no es así? También los paisajes que sí me gustan, el teatro, mis historias por contar, el deseo abstracto de querer la paz. Viajar en tren, autobús, bicicleta, barco, avión... Viajar, tener la maleta lista todos los días y el corazón abierto para partir, con mi cuerpo reconciliado. No el que tuve a los siete años y a los diecinueve... sino éste, mi cuerpo a los cuarenta y tres.

Se pone la camisa y coloca en sus piernas la maleta. La enfermera se acerca y deposita dentro de ella el cuerpo de tela. Alejandro camina al centro del escenario. Se escucha el anuncio del tren que viaja a Londres. El actor sale.

La *escritura corporal* que Alejandro exploraba en este monólogo testimonial era la metáfora de su cuerpo como campo de batalla. El terreno imaginal se expresaba en el recorrido a través de los parajes geográficos de su cuerpo en guerra. El cuerpo era personificado como enemigo: “mi cuerpo vuelve a iniciar hostilidades” y acto seguido, la personificación era trasladada por el proceso imaginal a una identidad mítica: los demonios que se ahuyentarán al pintar el cuerpo de azul (“como los árabes pintan de azul las puertas de sus casas”). Nuevamente, el motivo del cuerpo como casa estaba presente en la simbología de Alejandro pero –en este caso– al protegerlo mágicamente con la pintura azul, el actor pasaba a otro momento interno: reconocer lo que hay en él de saludable y gozoso.

Lo que era considerado *basura corporal* por el *disease*, le permitía a Alejandro entablar una relación empática con el dolor, la enfermedad y la muerte de los Otros: las víctimas de la guerra, las muertas de Juárez, sus amigos enfermos de sida, su hermano, etc.



Alejandro Juárez Foto: Juan M. Marentes

8.3.3 LA VISITA AL GINECÓLOGO

Leticia y yo habíamos trabajado durante el proceso de indagación sobre las circunstancias en que nuestro cuerpo es percibido en su fragilidad. De ahí surgió el relato de la consulta ginecológica como un espacio al que aparentamos estar acostumbradas pero que inevitablemente nos pone frente a los aspectos misteriosos y oscuros de nuestra corporalidad. A partir de la narración de Leticia yo propuse que describiera la experiencia fusionando en un mismo personaje dos puntos de vista: el de la enfermera que prepara a la paciente para la realización de un papanicolaou, explicándole los detalles del procedimiento y, el de la mujer que vive esta experiencia y la expone al público. Maricarmen representaba el cuerpo de Leticia como paciente. Alejandro, al médico.

La enfermera se dirige al público. El texto en negritas indica cuando da las explicaciones a Maricarmen.

Enfermera- Un día antes de la desaparición de mi cuerpo fui con el Dr. Ramírez. *(Recibe a Maricarmen al entrar al consultorio) (Dirigiéndose a alguna espectadora)* Fíjate que al principio, cuando entré al consultorio, me sentí bien, tranquila; *(a Maricarmen)* **Tranquila**, la enfermera me trató con mucha amabilidad y me dijo: **en cinco minutos el doctor la va a atender. Mientras, póngase esta bata. Recuéstese en la mesa. Tranquila, suba una pierna aquí, la otra acá. Bájese un poquito, más...** *(mientras habla va acomodando a Maricarmen sobre la mesa).*

(Pone una sábana sobre las rodillas de Maricarmen) Estaba aquí, acostada, tratando de controlar mi nerviosismo *(respira profundamente)*. Por temor al diagnóstico, no sé cuántas veces he pospuesto esta cita. No sé por qué siempre tengo que pensar lo peor. Recuerdo que me sentía muy vulnerable, con cualquier cosa que me hubiera dicho el médico, *(a otra espectadora)* te juro que me habría puesto a llorar, como si mi vida estuviera en sus manos.

(Se dirige a Maricarmen) **Este es un simple chequeo de rutina, prueba citológica o papanicolaou, ¿si, mi reina?** *(Entra el médico y la enfermera le da un recipiente con guantes, instrumentos médicos, etc.)* **El papanicolaou es el examen de las células que el doctor va a recolectar del cuello uterino y la vagina. La prueba puede mostrar la presencia de infección, inflamación, células anormales o cáncer.** *(Ella habla mientras el médico lleva a cabo la exploración)* En este tipo de consultas me siento ridícula con esta batita, en esta posición tan incómoda dejando ver mi vulva así, sin obstáculos. El médico muy comprensivo y cuidadoso me indicó paso a paso lo que me iba hacer: con una espátula de madera *(que ella le entrega al doctor)*, raspó suavemente la superficie del cérvix para recoger células.

(A Maricarmen) **Las células son enviadas a un laboratorio para un análisis microscópico. Si el resultado es negativo, el cérvix es normal. Pero si es positivo significa que hay células anormales. Pero, bueno, esto no quiere decir que haya cáncer, ni siquiera displasia, pero sí, habría que hacer un estudio mucho más profundo.** *(El doctor se quita los guantes, hace un gesto de despedida a la paciente y sale)*

Quiero que pase el tiempo rápido, que me puedan entregar los resultados lo antes posible. Bueno, que..., que de simple vista me digan que estoy bien. También me van a hacer un ultrasonido para saber si tengo quistes. ¿Por qué me resisto tanto a esto? ¿A qué le temo?

(De entre las piernas de Maricarmen, saca una pequeña caja y camina con ella al frente, habla en susurros) Mi cuerpo se ha convertido en una caja de Pandora. Está llena de secretos que no quiero descubrir. Me imagino que si no levanto la tapa, las calamidades quedarán ahí, imperturbables, y que mi cuerpo quedará intacto, a resguardo de cualquier invasión. *(Cierra los ojos mientras sujeta fuertemente la caja)* Si no lo pienso no sucede, si no lo pienso no sucede, si no lo pienso no sucede...

El cuerpo aparecía aquí, personificado en el símbolo de la caja de Pandora, revelando el temor a las calamidades que pueden surgir de su interior. La caja como la vagina –la caverna oscura y misteriosa– que al ser explorada puede dejar al descubierto el caos de la enfermedad. Sin embargo, el caos se anticipaba en las sensaciones y emociones que Leticia describía desde que formulaba la necesidad de asistir a la revisión médica y que no lograban atemperarse con la información que recibía.

Al crear un personaje que se desdobra entre la visión objetiva de la enfermera y la experiencia subjetiva de ella misma –ahora como paciente–, la escena señalaba la diferencia entre la personificación que detenta una serie de conocimientos –fríos, inaprensibles– y otra, que está más cerca de su cuerpo en la medida que lo percibe y lo subjetiviza aunque le teme (el deseo de mantener la caja cerrada). No obstante tal diferencia, nuestra intención era mostrar un personaje -que en los

hospitales públicos suele conducirse con poca consideración a las pacientes- humanizado en su vulnerabilidad.

8.3.4 TESTIMONIO DE MARICARMEN

Como mencioné antes, la participación de Maricarmen en la obra se hizo cada vez más activa en el curso del montaje. Siendo una chelista débil visual, debía memorizar las partituras de sus conciertos y el hecho de no depender del atril al momento de tocar, la llevó a experimentar en áreas donde los músicos con formación clásica no se aventuran fácilmente como la improvisación en el jazz y la actuación. En algún ensayo de *Corpus Populi* surgió la posibilidad de que abordara su experiencia en testimonio. Maricarmen lo asumió con entusiasmo y desarrolló un monólogo susceptible de ser improvisado en algunas partes, que se vinculaba con la escena anterior.

Maricarmen se acerca a Leticia sin ser percibida y le arrebató la caja. Leticia trata de quitársela y se hinca sobre la mesa. Maricarmen toca los ojos de Leticia y los cierra, como si de repente la hubiera cegado. La actriz comienza a desplazarse con los brazos extendidos acercándose lentamente a Maricarmen.

Maricarmen- *(Canta un poema de Alejandro que Betsy Pecanins musicalizó) Miles de espejos, reflejarán, reflejarán mi rostro y yo seré, y yo seré lo que no ha sido otro. (Abre la caja y saca un espejo) Un día, me busqué en el espejo y ya no encontré en él lo que solía ver. Había ahí algo que parecía ser yo mezclada con los restos del recuerdo de mi imagen. En ese momento, me di cuenta de que todo lo que hasta entonces habían registrado mis ojos, se había pasmado y que tenía que inventar un mundo nuevo. Al principio me dolió mucho, lloré el duelo de las imágenes perdidas, el duelo de todas mis caras, la mía propia (saca de la caja una serie de fotografías y postales), las de la gente que quiero con sus miradas, sus sonrisas unidas a sus cuerpos. El duelo de todos mis paisajes y de todos los rincones agradables y queridos que se quedaron en el pasado. Me sentí tan impotente y desesperada, tenía tanta rabia y a veces, tengo todavía tanta rabia porque estos ojos ya no ven como antes veían, con la misma nitidez y la misma claridad. Ahora una niebla densa me separa de todo lo visible. (Leticia, detrás de Maricarmen, se agacha y sopla sobre su cabeza como si quisiera disipar la tristeza y la rabia)*



Maricarmen Graue y Leticia Garza Foto: Juan M. Marentes

Pero poco a poco he ido descubriendo unos nuevos ojos, los que tengo en mi piel, en mi boca, en mi nariz, en mis oídos. Estos nuevos ojos se han convertido en toda una herramienta de supervivencia y ¿por qué no?, también de gozo. (*Leticia se sienta junto a ella*) Mis manos y mi nariz son mis nuevos espejos que registran cada una de las novedades en mis texturas, mis temperaturas, mis olores. ¿Y sabes qué? Creo que estos nuevos espejos son más adictivos que el de cristal. Me gusta mucho perderme entre la gente, me divierte ponerles cuerpo a las voces que escucho por ahí. (*sostiene las manos de Leticia que continúa “ciega”*) Me encanta sentir las manos de las personas al saludarlas, sentir en ellas su temperamento, su afectividad, imaginar por el tamaño y la consistencia de la manos, los cuerpos de las personas, el gesto al saludar. Son tan expresivas las manos. (*saca una naranja, la huele y se la entrega a Leticia*) Mira lo que me encontré.

Leticia- (*la rechaza asustada*) Es un tumor.

Maricarmen- ¿Un tumor? (*vuelve a oler la naranja*) No tengas miedo, siente su textura y huélelo (*lo pone en sus manos*)

Leticia- (*lo huele y abre los ojos*) Es una naranja. (*ríen las dos, bromean sobre el equívoco y se abrazan*)

Maricarmen- Cómo disfruto ahora el abrazo, me dice todo lo que jamás las palabras ni las miradas me podrán decir. ¿Sabes qué? (*Se incorporan y caminan hacia el lado opuesto del escenario*) A veces, estos ojos también me hacen sufrir, cuando me acercan ruidos, olores, texturas y humores de lo que no me gusta, que desgraciadamente abundan en esta ciudad.

(*Maricarmen se sienta y toma su chelo preparándose para tocarlo*) Y bueno, al final siempre me encuentro con éste, mi insobornable espejo. Con esta caja de Pandora que esconde entre sus silencios todos mis misterios. La abro y soy, a la vista de todos mi ojos, y de todos lo ojos, la que soy, la que hoy habita este cuerpo.

La escena de *la visita al ginecólogo* y el testimonio de Maricarmen estaban ligadas por dos situaciones simbólicas: la *caja de Pandora* que Maricarmen le arrebató a Leticia y el gesto de pasar las manos sobre sus ojos y *cegarla*. El testimonio daba inicio en el momento que Maricarmen abrió la caja y sacaba los objetos que simbolizaban la *calamidad* que le había acontecido al ir perdiendo la vista. La caja como cuerpo tenía una connotación distinta a la de la escena anterior, aquí era un símbolo de la posesión del cuerpo de Maricarmen por ella misma. El contenido era doloroso pero estaba bajo su control y le pertenecía. Lo primero que sacaba era el espejo, un objeto aparentemente inútil ahora, que, sin embargo, representaba la memoria de su propio rostro en la visión perdida. Las fotografías de ella, de sus amigos y las postales implicaban una memoria afectiva que la llevaba a evocar la tristeza y la rabia.

Cuando Maricarmen definía otras maneras de percibir el mundo se refería a “los otros ojos que tiene mi cuerpo”. No describía el oído, el tacto, el gusto como sentidos que, en sustitución de la vista, le permitieran reconocer el entorno, sino como ojos alternos. Simbólicamente, los *otros ojos* actúan como una perspectiva subjetiva más profunda que las sensaciones que le comunican los sentidos y se revelan como la capacidad de Maricarmen de decodificar la *escritura corporal* de los Otros cuando *enfoca la mirada* hacia las voces que escucha, las manos que toca, los abrazos, por ejemplo, y construye una imagen interna.

La acción de *cegar* a Leticia momentáneamente era una invitación a una experiencia cognitiva que reside en la manera en que el propio cuerpo aprehende el exterior. La subjetividad de Leticia actuaba vinculando la naranja al tumor antes de explorarla completamente. Maricarmen le sugería que sintiera su textura y la oliera. Entonces reconocía la fruta, abría los ojos y se reía de sus temores.

El terreno imaginal se configuraba en el interior de Maricarmen y era expresado en el testimonio, particularmente al referirse a *los ojos* que le dan identidad y dirigen la mirada hacia su propio interior: su violonchelo.



Maricarmen Graue
Foto: Juan M. Marentes

8.3.5 TESTIMONIO DE LETICIA

Cuando invité a Leticia a participar en esta obra me dijo que no deseaba realizar un testimonio frente al público. Estaba dispuesta a hacer el desnudo pero no a hablar de sí misma directamente, así que nos abocamos a desarrollar la idea de la señalización corporal realizando varios mapas en pliegos de papel. En un principio ella trabajó sobre una analogía con el pronóstico del tiempo asociando los diversos climas a las zonas de su cuerpo. Más adelante, habiendo profundizado en la exploración de sus historias corporales, aceptó hacer el testimonio y prefirió colorear su cuerpo en vez de señalarlo. Comenzaba utilizando pintura roja para trazar las zonas donde se había hecho manifiesto el rechazo y después, incluía otros colores que simbolizaban la aceptación. A continuación transcribo el testimonio con las variantes que surgieron en la última función:

Cuando Maricarmen finaliza su testimonio comienza a tocar suavemente. Leticia se ubica en el centro del escenario y se quita la bata de enfermera con ayuda de Alejandro, quedando completamente desnuda. La iluminación sube de intensidad y abarca a los espectadores.

Leticia:

El cuerpo

Mi cuerpo

Mi cuerpo desnudo

Varias veces cuestioné el por qué del desnudo y durante el proceso de trabajo lo fui entendiendo, asimilando y finalmente acepté hacerlo.

Yo también idealicé tener otro cuerpo

Yo también envidié otros cuerpos

Yo rechacé mi cuerpo

Yo odié mi cuerpo

Y como Alejandro, pero en otro sentido, mi cuerpo se convirtió en un campo de batalla. Mis ansiedades, miedos y frustraciones las canalizaba a través de rasguñar mi cuerpo. Odié tanto mi cuerpo que llegué a tomar cuanto laxante me caía en las manos y fue tal el abuso, que después, iban perdiendo su efectividad. Entonces pasé a otra etapa, a la de comer, comer, hasta hartarme sabiendo que después lo iba vomitar. Y eso me hacía sentir terriblemente culpable. Entonces comer, vomitar y sentirse mal se va convirtiendo en un círculo vicioso. Yo no era capaz de ver mi cuerpo ante un espejo, solo veía mi cara como si mi cuerpo no existiera. Hasta que pude romper con este círculo.



Leticia Garza y Maricarmen Graue Foto: Juan M. Marentes

Ahora quiero reconciliarme con mi cuerpo. El cuerpo de una mujer de cuarenta y un años que tiene su historia, sus marcas, sus símbolos, que finalmente es la historia de mi vida. Por decisión propia negué la posibilidad de la maternidad. Pero no sólo eso es mi cuerpo, estos sabotajes, estos atentados, estos olvidos, estos descuidos..., por eso, ante ustedes, me gustaría pintarlo de otros colores, porque mi cuerpo también es un cuerpo que ha disfrutado, que ha reído, que ha sudado que ha gozado, que ha sentido orgasmos, por eso lo quiero pintar de otros colores.

Quiero compartir con ustedes un sueño que tuve: soñé que todos los integrantes de este grupo nos teníamos que cortar las manos, que era un requisito indispensable para participar en la obra. Un amigo mío me preguntaba si el sacrificio valía la pena y yo le respondía que sí. Le comenté el sueño a Rocío, la directora de este espectáculo. Buscamos en un libro de símbolos universales y encontramos entre otros significados, que quitarse las manos significa quitarse los ojos. Esto, indudablemente, me conectó con Maricarmen. Ella le vino a dar un toque muy especial a este montaje y yo, al igual que ella quiero descubrir los otros ojos que tiene mi cuerpo. Así que, si ustedes me lo permiten, lo voy a seguir pintando.

Se dirige a la mesa y se sienta en la orilla donde continúa pintando sus brazos mientras la luz sale lentamente y Maricarmen termina la melodía que ha estado tocando. Fin

8.4 EL PÚBLICO

En cada función distribuimos volantes solicitando al público que escribiera su opinión sobre la obra. La mayoría de los espectadores eran jóvenes de educación media y superior, muchos de ellos enviados por sus maestros que habían asistido con anterioridad a ver la puesta en escena. Sus comentarios son particularmente interesantes porque se trata de un público que, por lo general, no es asiduo al teatro. Elegí algunos que ilustran la percepción de la mayoría:

Al principio me causaron gracia los diálogos, luego lloré pues se identifican con muchos momentos de mi vida. A mis veintiséis años, ya he odiado mi cuerpo; a momentos me gusta pero el setenta por ciento del día estoy pensando en él y me siento mal cuando como o cuando lo tocan.

Me conmovió mucho porque recordé a mis hijas que siempre están en una lucha por su figura no aceptándose como son.

Es una obra buenísima. Vine con la obligación de entregar un trabajo escolar y me voy con una gran enseñanza y una admiración extraordinaria

He visto algunas obras pero nunca una tan apegada a la realidad. Felicito a los actores por su profesionalismo.

Su expresión escénica fue magnífica. Realmente me transmitieron cada una de sus emociones. Ahora he visto otro panorama de mí ser que no había observado.

Es muy satisfactorio y mucho muy importante saber que existe teatro como éste, que aporta tantas cosas e invita a la reflexión constante.

Me encantó y me reflejé en todos los aspectos.

Yo lucho con mi cuerpo, mucho, no me gusta y quisiera ser otra. La obra me ayudó. Gracias.

Las cosas pasan por algo y el asistir a esta puesta me vino excelente. Agradezco su profesionalismo e interés por tocar este tema y otros tantos que me conmovieron y me siguen conmoviendo. Gracias por hacer un teatro diferente, por usar otros elementos además de su representación. Gracias por su pasión y su amor a la vida porque eso me transmitieron.

Verdaderamente interesante la propuesta audiovisual y sensorial. ¿Hasta dónde ficción y hasta dónde realidad? Me voy gratamente sorprendido después de ver la obra ya que confieso que no sabía de qué se iba a tratar.

Hace mucho tiempo que no sentía de tal manera una puesta en escena. Gracias por ser tan honestos consigo mismos.

Es increíble que con tan poco presupuesto hayan podido crear una obra extraordinaria, tan profunda como lo son también sus actuaciones.

Hay cosas que se convierten en cotidianas, muchas de ellas tienen que ver con el cuerpo, la forma en que lo vemos o lo olvidamos. Personalmente me hacía falta algo así, como un alto en el camino, en las prisas diarias, un recordatorio.

Me gustó ver que dicen el mismo tipo de cosas que uno siente. El pintar el cuerpo desnudo fue sublime. Gracias.

Yo no estoy segura de que me interesen los conflictos personales de los actores. Me parece terapia. Por otro lado, creo que los recursos como el video están muy poco explorados. Felicidades.

A ti, que mostraste tu cuerpo, me diste valor para aceptar el mío.

Gracias por esta experiencia compartida de los conflictos que todos tenemos. Es una manifestación tan íntima.

Es una obra desgarradora, cierta y realista, ante la cual no podemos quedarnos inmóviles o insensibles. Por medio de las actuaciones, se mueven las fibras más sensibles de nuestro ser.

Yo no sé de teatro pero si algo me puede hacer reír, vibrar y acelerar el corazón es que valió mucho.

8.5 REFLEXIÓN FINAL

Quizás uno de los principales aciertos de *Corpus Populi, segunda versión* fue la sencillez de la trama que mantenía la metáfora del *cuerpo perdido* a lo largo de toda la obra. La pérdida del cuerpo, que constituyó el núcleo del *relato fantástico*, surgía en la obra como un hecho inesperado que toma por sorpresa la vida cotidiana. No obstante, es presentado como algo que le puede pasar a cualquiera que, como Leticia, salió de su casa en la mañana para ir a trabajar.

En ese sentido, el paso del *terreno de lo aparente* al *terreno de lo oculto*, ocurría de manera fluida: a partir de la irrupción de la fantasía en el cotidiano todo resultaba posible: entrar en los cuerpos de los Otros, ser un *cuerpo-violonchelo* o un *cuerpo-gelatina*.

Lo fantástico, presentado con humor en la primera parte de la obra, hacía viable desarrollar la perspectiva crítica a la cultura de no-aceptación y de cosificación del cuerpo que me interesaba desde la primera versión. El tratamiento humorístico cumplía dos funciones: crear conciencia en el público y lograr que estuvieran anímicamente dispuestos para la segunda parte, con contenidos más profundos y emocionalmente, más intensa.

En ésta, el contexto del *relato fantástico* actuaba como un recipiente propicio para desarrollar las historias corporales de los actores y para generar una reflexión. El cuerpo *perdido* de Alejandro era recuperado en su relación con la enfermedad activando una memoria emocional que restauraba el vínculo.

En el caso de Leticia y Maricarmen es a partir de la caja de Pandora, como elemento simbólico², que se manifiesta una relación ambivalente con la corporalidad: el temor a la enfermedad como anticipación del caos en *La visita al ginecólogo* y, la integración de la enfermedad como motivo de transformación en el testimonio de Maricarmen.

El testimonio de Leticia planteaba una doble exposición: el cuerpo femenino en su absoluta desnudez y desprovisto de artificios estéticos y, la narración de su historia corporal dirigiéndose al público en abierta ruptura de la *cuarta pared*. La escena lograba que los espectadores establecieran contacto con Leticia y su cuerpo desnudo adquiriera una significación afectiva y empática. Ella había *encontrado* su cuerpo en sus historias de dolor y de gozo. En ese sentido, el enfoque cultural sobre la desnudez femenina era desplazado y en su lugar, el espectador quedaba igualmente expuesto y en libertad de realizar su propia *escritura corporal*.

Leticia expresó en una conversación reciente que el hecho de llevar a escena un testimonio de esta naturaleza representó para ella “un camino de aceptación” de su cuerpo.

² “ese divino don de los dioses a la mujer hermosa, lleno con las semillas de todos los problemas y de las bendiciones de la existencia, pero también provista de la virtud sustentante, la esperanza.” (Campbell, 1984, pág. 28)

8.6 CRÉDITOS

Reparto:

Leticia Garza Joa

Alejandro Juárez-Carrejo

Maricarmen Graue

Diseño de escenografía, vestuario y animación

por computadora Juan Manuel Marentes

Música para violonchelo Betsy Pecanins

Diseño de sonido y música original Paolo Marcellini

Voz en el anuncio de Flacaway Alejandra Montalvo

Realización de vestuario Patricia Sánchez Muñoz

Asistente de producción Erik del Angel

Diseño de página Web Luis Bayardo Fuentes

Diseño de iluminación y dirección Rocío Carrillo

APÉNDICE
Obra Abierta, el Teatro posmoderno y
el *Espacio inconsciente*

Umberto Eco publicó *Obra Abierta* en 1962 en un esfuerzo por comprender una tendencia en el arte contemporáneo que venía manifestándose como ruptura con los esquemas tradicionalistas que ponderaban formas unívocas de expresión. Los ejemplos que Eco revisa en este libro tienen en común la integración de la ambigüedad, de lo azaroso, de lo plurivalente como manifestación de un Desorden que genera nuevas formas de reflejar la realidad. El Desorden es visto por Eco como “las múltiples posibilidades de estructurar la obra artística” (Eco, 1992, pág. 35), como un acto de experimentación con el discurso y las relaciones entre los diferentes niveles de experiencia que se establecen en su interior: pensamientos, emociones, materiales, temas, modos de organización, etc.

La aparición de estas nuevas formas de describir la realidad es contextualizada por Eco en una etapa de crisis sociocultural. Evidentemente, la percepción del autor a comienzos de los 60's no era un caso aislado, podemos encontrar paralelismos con las versiones que dan Lyotard y los intelectuales del posmodernismo –poco más de una década después– sobre los elementos de ruptura en el arte. Desde su punto de vista, la crisis es decepción frente al proyecto modernista y su evolución en dos direcciones que se tornan opuestas: el avance en el terreno de la *tecnociencia* en función de intereses de mercado y la declinación –a consecuencia de la dirección anterior– de las expectativas de crecimiento social, de mejor vida para la humanidad. Situación que acontece paralelamente –en la interpretación de Lyotard– a lo que él ha llamado *el fracaso de los grandes ideales de la humanidad* y otros consideran *el final de las ideologías*.

La reacción de los artistas a esta coyuntura es planteada –con gran semejanza– por Eco en *Obra Abierta* y por Albrecht Wellmer en *La dialéctica de modernidad y posmodernidad* (1993), como la creación de obras donde las relaciones tradicionales de “unidad” y de “totalidad plena de sentido” regidas por la razón, saltan *hechas pedazos*.

No obstante las similitudes de forma con el posmodernismo, Eco acomete ejemplos anteriores al contexto social descrito arriba, producciones artísticas con mayor o menor grado de *apertura* en el curso de la primera mitad del siglo XX. Tal es la circunstancia del teatro de Bertholt Brecht. En 1962 el autor consideraba que el trabajo de Brecht era un caso único de concientización ideológica resuelto como *obra abierta*, en tanto la puesta en escena planteaba una visión del mundo que debía formularse en la *participación activa* del espectador, quien completaba el discurso sacando sus propias conclusiones críticas de lo que había presenciado.

Casi treinta años después, Eco concibe también la experiencia de Robert Wilson como un ejemplo de *obra abierta* donde el trabajo escénico se completa en la subjetividad del público que puede generar una multiplicidad de interpretaciones (entrevista citada en el capítulo II). La perspectiva de Eco ha resultado vigente en la medida que el modelo de *obra abierta* continúa aplicándose a los experimentos escénicos actuales.

Las experiencias de Teatro Personal presentadas en esta tesis coinciden con varios aspectos de lo que Eco señala como *apertura* en la obra de arte. Quizás el más importante es aquel que diferencia la *obra abierta* de la ambigüedad propia del arte en general, esto es: la elección consciente que hace el artista de la *apertura* como estrategia creativa y comunicativa. En el Teatro Personal, como hemos podido observar, la elección de *apertura* es un modo de subvertir los parámetros de pensamiento y conductuales ejercidos por las entidades de poder para controlar lo que somos. La *apertura* se expresa, en ese sentido, como desmantelamiento de dichas estructuras ordenadoras. Este aspecto encuentra un paralelismo en el *unmaking*, cualidad del arte posmodernista que Ihab Hassan aproxima al proyecto deconstructivo (en: Wellmer, 1993).

La estrategia en el Teatro Personal es experimentar con el discurso buscando nuevas formas de estructurarlo, en el sentido que Eco otorga a la noción de estructura como sistema de relaciones entre sus diferentes niveles: “de significado, de emociones, temático, ideológico, de la respuesta del espectador” etc. (Eco, 1992, pág. 40). Evidentemente, los modos de estructurar el discurso en las obras de teatro revisadas en este estudio corresponden con el tipo de relaciones que se establecen entre los diferentes niveles como formas de *describir la realidad*. Ahora bien, la realidad inconsciente que se describe, posee de por sí, las cualidades de discontinuidad y caos/desorden pertenecientes a la *obra abierta* en la medida en que establece una ruptura con la perspectiva unívoca de la razón. Siguiendo a Eco, podemos deducir que los elementos explorados en el *espacio inconsciente*, tales como sueños, personificaciones, arquetipos, símbolos y mitos expuestos como contrapunto o en concomitancia con la crítica ideológica, conformarían un sistema de signos específico a cada puesta en escena. En este punto, coincido con Eco en el sentido de que no se trata de crear un nuevo sistema sino de “un movimiento pendular entre la negación del sistema tradicional y la conservación del mismo” (pág. 156), de tal manera que subyacen elementos reconocibles, como el desarrollo de personajes (en el *terreno aparente* de *Asesino Personal*); el esbozo de líneas anecdóticas y la construcción de ciertos diálogos con un sentido identificable, en las otras obras analizadas en esta tesis.

Este enfoque nos lleva al problema del *punteo* con el espectador, que en la *obra abierta* se establece justamente en dicho movimiento pendular entre lo existente y lo nuevo, lo ambiguo, lo caótico. Tal oscilación convierte la obra artística en *un misterio a investigar*, una invitación a decodificar el lenguaje sorteando su impenetrabilidad pero evitando que el espectador tenga una visión frontal, pasiva sino “induciéndolo a cambiar de posición continuamente para ver la obra bajo aspectos siempre nuevos, como si estuviera en continua mutación” (pág. 78), ya sea para generar en él cierta conciencia ideológica –volviendo a Brecht– o motivando una mirada hacia su universo interno, en el Teatro Personal.

La complejidad de la *obra abierta* desarrollada por Eco resulta inabarcable en este apéndice por lo que me he limitado a plantear a *grosso modo* lo que considero los rasgos más importantes expresados en las obras que conforman el cuerpo de esta tesis. Por último, quiero referirme al papel que juega el actor en esta poética. Eco ejemplifica en la música, la libertad concedida al intérprete de intervenir en la forma de la composición decidiendo sobre la duración de las notas o la sucesión de los sonidos en “un acto de improvisación creadora” (pág. 71). Quizás en este aspecto, la *apertura* va más allá en la experiencia del actor de Teatro Personal que no sólo *abre* el discurso para improvisar

material testimonial sino que participa de la creación del mismo, de su organización y del trabajo dramaturgico, como ya hemos podido apreciar.

He querido establecer el contexto en que aparece el Teatro Personal partiendo de lo general –el arte contemporáneo– con la intención de señalar ciertas características que lo enmarcan en las poéticas de ruptura representadas por *Obra Abierta* y el posmodernismo.

Ahora, me interesa profundizar en lo particular, es decir en los modos de una teatralidad alternativa –en la que descubro semejanzas con la organización y el montaje de las obras que he realizado– que la investigadora Ileana Diéguez aborda en *Escenarios Liminales*. Diéguez revisa el surgimiento, en las últimas décadas, de una serie de fenómenos teatrales en Latinoamérica que pueden englobarse en la concepción de un teatro posmoderno que el antropólogo Víctor Turner define de la siguiente manera:

Como es común en el teatro posmoderno (es decir, posterior a la Segunda Guerra Mundial), a veces el texto se elabora durante los ensayos –los textos de escritores teatrales se desarticulan para volverlos a articular. No hay un privilegio del texto. Elementos y mecanismos como el espacio teatral, los actores, el director, el uso de los medios (la amplificación y distorsión del lenguaje, el uso de pantallas de televisión, películas, diapositivas, cintas sonoras, música, juegos sincrónicos del movimiento de los labios, fuegos artificiales, etc.) y la separación sustentada entre el personaje y el actor por medio de muchos dispositivos y mecanismos, se articulan de manera flexible y se rearticulan como reflexiones de una voluntad que cristaliza en los raros momentos, cuando la *communitas* se instaure entre los miembros del grupo teatral. (Turner en: Diéguez, 2007, pág. 13)

La cita anterior es importante para comprender varios niveles de ruptura con los esquemas tradicionales de teatralidad. En primer lugar, la jerarquía del texto dramático como eje organizador de la puesta en escena es desplazada por el trabajo de investigación y experimentación con el lenguaje, los temas y los medios de expresión articulados en la voluntad del colectivo involucrado. Es interesante observar que el trabajo con un texto previamente escrito abre diversas posibilidades de intertextualidad en tanto se convierte en material de indagación y transformación en una nueva poética. Diéguez habla de un texto *horadado, agujereado*¹, que sufre continuas fragmentaciones sobre su constitución original.

Otra alternativa ampliamente desarrollada por los grupos latinoamericanos es el texto generado de una dramaturgia colectiva que surge en el proceso creativo –improvisaciones, ensayos, lecturas, etc.– y que existe en un estrecho tejido con otros elementos escénicos. Como pudimos constatar en las obras que he analizado, la variedad de discursos que surgen de la experimentación con el *espacio inconsciente* incluyen el texto como una escritura que se desprende de la realidad subjetiva, personal y transpersonal de los participantes. A veces, a modo de mapa donde se insertan testimonios improvisados; como escritura onírica que trastoca el sentido racional o como escritura corporal con sus propios espacios y símbolos. En cualquier caso, la implicación personal de los actores determina su amplia participación en la dramaturgia. Esta manera de acometer lo teatral se inscribe necesariamente –como ya he mencionado en el capítulo II– en un proyecto colectivo.

¹ “en relación a las roturas o debilitamientos de los aspectos dramáticos en una parte del teatro actual” (Diéguez, 2007, pág. 34)

La modalidad de creación colectiva es ejemplificada por Diéguez en el grupo *La Candelaria* de Colombia. En la obra *El paso, parábola de un camino* (1988), esta agrupación construyó una estructura que no estaba determinada por un texto, de hecho las inserciones textuales eran escasas. El *guión* de la obra describía situaciones no lineales que podían ser modificadas por los actores en el curso de la representación así como una especie de partitura de sonidos y silencios, también susceptibles de modificarse.

Como vemos, esta manera de concebir lo teatral, redefine el rol del actor. Deja de ser el intérprete de un personaje para asumir una función creativa diversificada como “co-creador del acontecimiento escénico” (Diéguez, 2007, pág. 23), situación que abordé una líneas arriba con respecto a la *obra abierta*.

La autora introduce en su análisis la noción de *hibridismo artístico* para aludir a un tejido interdisciplinario donde el discurso involucra la participación de diversos campos artísticos. Esto me interesa en la medida que refleja una tendencia universal cada vez más acentuada a desdelimitar las fronteras del arte aunque, en mi experiencia (con la utilización de la animación en *Corpus Populi, primera y segunda versión*) la integración de diferentes disciplinas sólo puede derivar en un discurso efectivo si responde a una necesidad de comunicación previa al acto estético. De otra manera, la inserción del medio (video, animación, etc.) en la escena se reduce a una función ornamental o lo convierte en el *invitado incómodo* como diría Luis Martín Solís (2005, pág. 190) con respecto a las experiencias con la interdisciplina en el teatro mexicano.

Diéguez aborda el teatro posmoderno latinoamericano desde su condición liminal, que ella entiende como el cruce de la teatralidad no sólo con otras disciplinas artísticas, sino con diversas perspectivas filosóficas, estéticas, posturas éticas y políticas, etc.: “lo liminal como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas², como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética” (pág. 17). Este enfoque es obligado en tanto la autora se decide a analizar fenómenos teatrales fuertemente enraizados en la realidad sociopolítica de América Latina.

La historia relativamente reciente de regímenes dictatoriales, de represión militar y policíaca, de violencia y de terrorismo de estado que comparten varios países del Cono Sur propició una reacción de los artistas hacia las estructuras de poder que habría de dimensionarse hacia el rechazo a los modelos totalizantes del arte. Así, el surgimiento y fortaleza del prolífico teatro independiente –y de experimentación– en Argentina, por ejemplo, es parte de una necesidad social de expresar, no sólo las múltiples caras de los traumas de la represión, sino de exigir justicia, generar alternativas, repensar la realidad.

Pareciera que la búsqueda de nuevos discursos va estrechamente ligada a las necesidades de incidir en la realidad que habitamos, como subversión frente a las estructuras explícitas de dominio y manipulación o –en la perspectiva del Teatro Personal– frente a aquellas que, internalizadas como hábitos de pensamiento y de conducta -implícitas, subjetivas, inconscientes-, promueven el automatismo en la vida de las personas.

² Diéguez describe la arquitectónica como “un sistema personalizado en el cual se plantean las relaciones del individuo con su tiempo y espacio”. (2007, pág. 32)

Mi interés por contextualizar la modalidad de teatro que realizo responde a una necesidad de inscribir su práctica en un movimiento ya existente y en continua evolución que, sin embargo, en México todavía enfrenta la resistencia de un medio teatral con fuertes ataduras a la convención. La supremacía del texto dramático determina los criterios de las instituciones de cultura para otorgar subsidios y espacios teatrales, de gran parte de la crítica y de los artistas acostumbrados a los lineamientos aceptados.

No obstante el predominio de una *poética de la tradición*, han comenzado a abrirse espacios más incluyentes como las convocatorias para eventos interdisciplinarios del Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes o de Difusión Cultural de la UNAM. A partir de mi relación con jóvenes egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y con artistas plásticos y digitales he podido percibir la inquietud y la demanda de espacios de reflexión y experimentación sobre las nuevas incursiones en la teatralidad. Lo cual me resulta sumamente alentador en la medida que sugiere la necesidad de formas alternativas de expresión.

CONCLUSIONES

Las puestas en escena revisadas en esta tesis han sido resultado del trabajo con lo impredecible, con lo inestable de nuestra existencia y de las necesidades expresivas de cada proyecto. En cada una de ellas he buscado crear un lenguaje que traduzca la realidad personal, subjetiva y reflexiva de los involucrados. ¿Podríamos decir que las fronteras entre la vida y el teatro se pierden, se desdibujan en esta poética? Me parece que sí, en tanto la vida posee una realidad imaginal –que proviene del inconsciente– y revela sus espacios, sus intersticios, sus complejidades, su multiplicidad cuando es convocada en el escenario y en él, adquiere una dimensión poética.

La posibilidad de representar este universo personal y sus alcances transpersonales (simbólicos, arquetípicos, políticos, etc.) se ha dado en correlación al proceso desarrollado por los actores y por mí, indagando en nuestras historias, acechando las personificaciones que nos conforman hasta que acepten expresarse, evocando las imágenes del olvido, confrontando lo que somos con lo que hubiéramos querido ser y, a la vez, buscando construirnos en la deconstrucción, trayectoria obligada para acceder a cierto conocimiento de lo que somos como personas y como creadores.

Este aspecto define, en primera instancia, el trabajo colectivo en el Teatro Personal que precisa el desarrollo de una investigación en dos niveles esenciales: el personal, en primer lugar y enseguida, en aquellos ámbitos de conocimiento vinculados con el proyecto en cuestión: mitología, antropología, estudios de género, Psicología Profunda, etc. Desde el momento en que el actor se integra a la obra, participa activamente aportando material de lectura, visual o cinematográfico que nos permita profundizar en los temas que estamos tratando. Aunque la exploración personal es el terreno más delicado del proceso y el que representa la mayor dificultad ya que no cualquier actor está dispuesto a emprender una aventura así.

En las primeras obras que dirigí, los actores eran mis compañeros de la licenciatura, varios de ellos, incluso, eran alumnos de Weisz. El hecho de estar familiarizados con la dinámica del Teatro Personal hacía más fluidos los procesos creativos ya que teníamos un código en común de conceptos, herramientas y prácticas escénicas. Yo definía la ruta de la investigación y proponía las pautas de inicio pero durante la etapa testimonial participaba como un miembro más del grupo y en ese caso, los actores guiaban mi exploración y comentaban mis testimonios. En un par de ocasiones, tuve que viajar por motivos laborales, y los ensayos continuaron disciplinadamente supervisados por ellos. ¿Podemos deducir, a partir de lo anterior, que existe un perfil de actor para el Teatro Personal que realizo?

El actor que aborda un proceso de este tipo necesariamente debe contar con herramientas adquiridas en una formación profesional. Como en cualquier otro proceso actoral, la voz y el cuerpo son vehículos de expresión fundamentales a cuyo dominio debe aspirarse, así como la práctica continuada sobre el escenario que permite al actor desarrollar una percepción particular del espacio, los objetos y las presencias de sus compañeros.

En mi labor como directora de teatro durante más de veinte años, he trabajado con actores provenientes de diversas escuelas. En general, personas comprometidas y dispuestas. Sin embargo,

percibo ciertas diferencias con los actores egresados de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. En primer lugar, una disposición al riesgo, determinada probablemente por el carácter interdisciplinario de la carrera con una vocación hacia la investigación y la experimentación. En segundo lugar, el compromiso de asumir como propio cada proyecto no obstante las condiciones económicas o la duración de los montajes.

A partir de lo anterior, concluyo que si el actor cuenta con la formación requerida y afronta el trabajo con una actitud profesional, lo que decide su integración a una obra de Teatro Personal es la disposición a indagar en su interior y llevarlo a escena. Entonces tiene lugar una preparación previa al proceso. Como vimos en el capítulo V (*Asesino Personal*), un entrenamiento que plantea acciones destinadas a desarrollar el equilibrio, la concentración y la integración grupal es, quizás, el más adecuado en mis puestas en escena, razón por la que he fomentado ciertos ejercicios como la *cámara lenta* antes de iniciar los ensayos, sin embargo, en las funciones prefiero respetar la preparación que cada miembro del grupo elige ya que considero que es un procedimiento que no puede ser estandarizado.

La exploración de los elementos de *interiorización actoral* (la atmósfera en los ensayos, la música, la luz, la ausencia de palabras al improvisar) han sido parte fundamental de cada proceso en la medida en que abren un canal hacia el pensamiento asociativo y el actor puede trasladar aspectos de su subjetividad a un lenguaje corporal y emotivo que le permita ser emisor y receptor de situaciones escénicas en el curso de las improvisaciones. Aunque, en mi experiencia, no todos los actores desarrollan esta facultad, tal vez es una condición innata que yo, particularmente, valoro mucho, ya que con ellos puedo explorar con profundidad las imágenes plásticas.

La creación dramaturgica y la capacidad de elaborar testimonios personales durante las funciones se plantean como desafíos en esta práctica escénica. En cuanto a la escritura de textos, nuevamente el origen universitario ha sido una ventaja en tanto la licenciatura propone la lectura permanente de teatro y narrativa, el estudio de la lengua, la elaboración de ensayos teóricos y de textos poéticos. He tenido la fortuna de contar con actores que paralelamente realizan un trabajo literario y/o dramaturgico –Benjamín Gavarre, Alejandro Juárez-Carrejo, Edgar Alexen, etc.–, situación que favorecía la calidad en los diálogos (de *Asesino Personal*, por ejemplo). Sin embargo, en la mayoría de los casos, los textos han sido escritos individualmente y reformulados en grupo. La elección de desarrollar esta labor en un proceso colectivo ha obedecido a la necesidad de crear una escritura que surja como expresión del espacio inconsciente de los actores y pueda estar sujeta a rupturas y reelaboraciones constantes, lo cual no sería aceptable para un dramaturgo que no está implicado en la exploración personal y que tiene en mente una obra dramática.

En cuanto a la improvisación de testimonios durante las funciones, podríamos hablar de que es parte de la dramaturgia del actor que tiene lugar en este teatro, pero se trata, en realidad, de un acontecimiento más complejo que considero importante precisar en este espacio. El testimonio que se desarrolla en una función demanda varias circunstancias: la disposición del actor a tomar el espacio escénico para expresar su problemática, la capacidad de concretar lo que quiere decir en un límite de tiempo que él/ella aprende a intuir, la articulación del material que surge en un lenguaje claro y explícito y, la expresión de las emociones que acompañan su exposición. El testimonio implica un

flujo entre el inconsciente –la experiencia ocurre espontáneamente, a partir de las imágenes internas que acontecen en ese momento– y la atención consciente que supone realizar un acto comunicativo. Hemos experimentado con distintos modos de llevar a escena material testimonial: ya sea intercalando fragmentos en un texto fijo que funciona como guía (*Estrategias Fatales* y *Cuerpo Poseído*) o como un monólogo que abarca el espacio de una escena (*Asesino Personal*), o a través de la ruptura de la cuarta pared (*Corpus Populi, primera y segunda versión*). Esta modalidad significa una mayor exposición del actor, por lo que ha sido planteada como un texto-mapa susceptible de ser modificado.

Cada actor desarrolla sus propias formas de expresarse en testimonio, en algunos casos se da una irrupción súbita, como si lo que ocurre en el interior de la persona pugnara por salir cuanto antes; en otros, comienzan por presentarse imágenes metafóricas (*Mi cuerpo como campo de batalla* de Alejandro Juárez-Carrejo) que paulatinamente llevan al actor a tocar el núcleo del conflicto.

No existe un entrenamiento –como tal– para esta práctica. Sería más puntual decir que se crea un ambiente proclive a la interiorización a partir de los diarios de sueños, dibujos, fantasías guiadas, etc. Los actores se experimentan a sí mismos en los testimonios realizados durante el proceso creativo, después vienen los ensayos y el montaje de las escenas. Posteriormente –hasta llegar a los ensayos generales– tienen oportunidad de incluir sus testimonios en la puesta en escena. Esto tiene el propósito de que el material que surge sea espontáneo al comienzo de la temporada donde, como hemos podido apreciar, se irá transformando.

El carácter inestable de los elementos que constituyen cada puesta en escena nos conduce a afrontar el problema de crear estructuras que organicen las escenas. Por lo general, no tengo una visión de la totalidad de la obra previa al proceso creativo. Las escenas son montadas en forma aleatoria, tal como van emergiendo de nuestros universos subjetivos y más adelante, buscamos la coherencia interna que las relaciona. Esta situación nos ha llevado a experimentar con diversas estructuras: el *thriller* en *Asesino Personal*, el planteamiento de un trayecto arquetípico como el viaje de Ana en *Cuerpo Poseído*, el relato fantástico del descenso de Gabriela y Abi en la primera versión de *Corpus Populi*, o de la búsqueda del cuerpo perdido, en la segunda. En cada uno de estos ejemplos, la estructura es concebida como un sistema de relaciones entre los diferentes niveles que conforman la puesta en escena (como vimos en el Apéndice) y contempla la creación de un puente con el espectador como una manera de introducirlo al *espacio inconsciente*. A excepción de *Asesino Personal*, en ningún caso he considerado elaborar una historia con un conflicto medular, tal como ocurre en la obra dramática. Esto se debe a que en el Teatro Personal los conflictos se presentan diseminados en la representación, conforman una tensión escénica constante, emergen en múltiples formas y en diversos momentos, son materia viva que no puede ceñirse a la estructura de un texto.

Quizás la experiencia mejor lograda en cuanto al discurso que se creó a partir de lo fantástico –*el cuerpo público y su mitología frente al cuerpo privado y su simbología*– y en relación a la comunicación de dichos contenidos, fue *Corpus Populi, segunda versión*. Sin embargo, considero que ha sido *Estrategias Fatales* la puesta en escena donde el *espacio inconsciente* adquirió naturalmente su propia organización, es decir, sin el tamiz consciente que representa tender el puente con el público. Aquí predominaba el trabajo con una teatralidad que se basaba principalmente en imágenes

eminentemente subjetivas. ¿Por qué desarrollé una obra de esta naturaleza después de mi experiencia con lo ilegible del discurso en *La Sangre del Silencio*? Posiblemente fue el resultado de la crisis experimentada al tratar de representar lo irracional y con mi rol de directora –como está expresado en el capítulo III– lo que me llevó a sumergirme de lleno en el caos y descubrir su propio andamiaje, esta vez con la sensación de haber encontrado un lenguaje orgánico, predominantemente visual.

No puedo afirmar que el material de las obras posteriores fuera organizado en una búsqueda de claridad. Si bien la noción de Robert Wilson de hacer inteligible la superficie para penetrar en lo profundo, estaba presente, no condicionaba el entramado de las escenas. En general, las secuencias fueron ordenadas de acuerdo con la lógica inherente al material. Desde esta perspectiva, considero que el *espacio inconsciente* puede entenderse como una poética de la sugerencia, definida por Umberto Eco “como la obra que se plantea intencionadamente abierta a la libre reacción del que va a gozar de ella”. (Eco, 1968, pág. 80)

La reflexión que se deriva de lo anterior es que cada puesta en escena, con sus particularidades, ha sido una respuesta a mis inquietudes existenciales y creativas –*el trabajo con las cosas pendientes*– en un acontecer específico e irrepetible. Evidentemente se manifiestan ciertas constantes, estéticas e ideológicas, como la experimentación con escenarios no teatrales buscando una mayor implicación del público, el acento en la imagen, la importancia de la luz y el sonido, la incursión cada vez mayor en la interdisciplina, la influencia del cine y la pintura, etc., asimismo, el cuestionamiento sobre la percepción cultural del cuerpo femenino y sobre los roles sociales que determinan el comportamiento masculino y femenino. Y, evidentemente, la exploración del *espacio inconsciente*.

Hemos abordado este universo como un arte que afecta nuestras vidas, ya sea a través del proceso cognitivo que se desprende de la interiorización, del desmantelamiento de actitudes estereotipadas y de la problematización de los conflictos y, –en una mayor aspiración– de las transformaciones personales que podamos experimentar al sumergirnos en esta realidad –inconsciente– que en la vida cotidiana se torna inaprensible y que en el escenario, manifiesta su propia narrativa.

Este aspecto polémico del teatro que he realizado es el que ha abierto ciertas interrogantes substanciales con respecto a la presencia de un factor terapéutico. Concluyo: no es terapia en el sentido de un instrumento que interpreta los acontecimientos internos con la finalidad de resolver conflictos y curar como es el caso del psicodrama, donde el terapeuta aplica una serie de técnicas específicas para reconstruir la situación traumática del paciente en un contexto escénico y llevarlo a una regresión para superar la crisis. He aquí un tipo de representación en la que no hay preocupación por el discurso.

Las experiencias que he relatado en esta tesis señalan la posibilidad de trascender ciertas situaciones personales en el terreno del proceso creativo y las funciones. Cuando esta realidad acontece, va firmemente ligada a la búsqueda de un lenguaje artístico. Los testimonios del diálogo entre Edgar Alexen y Alejandra Montalvo (*Asesino Personal*), de Gabriela Reynoso (*Corpus Populi, primera versión*) y Alejandro Juárez-Carrejo (*Corpus Populi, segunda versión*) estaban impregnados de una sustancia poética ineluctable y expuestos en un ambiente teatral. Es, entonces, este vínculo

entre lo personal y lo creativo que el actor experimenta sobre el escenario, lo que suscita un cambio en la percepción de sí mismo, de su dolor ante la pérdida de un ser querido, de su soledad, de su sensación de extravío en la depresión, del rechazo hacia su cuerpo, etc. y que puede coadyuvar a descubrir nuevos puntos de vista, a repensar su realidad o –inclusive– a plantearse la necesidad de afrontar una terapia.

Cumplir la función de guía en un proceso de este tipo es sumamente delicado y no ha estado exento de experiencias difíciles. Eventualmente, emergían en los testimonios situaciones traumáticas que, evidentemente no podíamos explorar en el proceso ni en la puesta en escena. En ese caso, el grupo asumía una actitud empática con los actores implicados, escuchando y haciendo comentarios en un marco de absoluto respeto. Mi trabajo se ceñía a alentar la búsqueda de un material personal que pudieran desarrollar en la puesta en escena y a sugerir la búsqueda de alternativas terapéuticas. En algunos casos, hubo personas que decidieron retirarse del proceso y otras, como Zamira Bringas y Laura Masana, que, más adelante, emprendieron una carrera en psicoanálisis.

Al llevar a cabo la escritura de esta tesis –como ya he relatado en algunos capítulos– tuve la oportunidad de conversar con actores que participaron en las obras que he reseñado. Uno de los aspectos más interesantes de esta investigación fue descubrir que las imágenes, las personificaciones, los motivos arquetípicos y los símbolos que aparecieron en cada proceso y tomaron cuerpo en las puestas en escena, han marcado nuestra manera de ver el mundo y en cierta forma, aún se expresan en nuestra vida cotidiana y en nuestros mundos subjetivos y, en múltiples ocasiones esta experiencia ha trascendido al espectador estimulando su mundo imaginal (que le permite asociar libremente sus imágenes a lo que está observando en el escenario y crear su propia lectura de la obra), despertando emociones que no siempre puede explicar y/o generando una reflexión.

He ahí su sentido terapéutico que se refleja en la versión de James Hillman: “La terapia no es sólo algo que los analistas hacen a los pacientes; es un proceso que se desarrolla de manera intermitente en nuestra búsqueda individual de alma, en los intentos de comprender nuestras complejidades, en las críticas que nos hacemos y en los consejos y ánimos que nos damos” (1999, pág. 43) y en las palabras de Jerzy Grotowski: “el arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz” (1987, pág. 215).

No obstante la cercanía con la aflicción que supone despertar a los fantasmas personales, el placer de habitar la escena y de ejercer un acto creativo, estético, artístico ha estado presente en todo momento.

Han pasado cinco años desde el fin de temporada de *Corpus Populi, segunda versión*. En ese tiempo me he dedicado a la investigación del próximo proyecto. Ha sido una labor a solas, leyendo, escribiendo, dibujando, etc. La realización de esta tesis es un aparte fundamental en este proceso en tanto ha representado un ejercicio de reflexión imprescindible antes de abordar una nueva puesta en escena.

El *espacio inconsciente* es mi versión en la práctica escénica del modelo de Teatro Personal propuesto por Gabriel Weisz. Lo he explorado como una poética que abarca el contenido de la puesta

en escena así como lo que la organiza y le da forma en el sentido de elaboración de imágenes, de creación de texto y de construcción estética. Ha evolucionado en mi búsqueda de formas que expresen su realidad intangible, particularmente aquella que nos es común a todos, donde el mito aún se refleja en los escenarios imaginales de las personas. En ese sentido, mi interés se enfoca en la actualidad, específicamente en el inconsciente colectivo y su representación simbólica. Es una perspectiva que propone nuevos enigmas en torno a la función del mito en nuestros días y a la creación de un discurso que aspire a evocarlos como un modo de vislumbrar nuestros espacios perdidos.

BIBLIOGRAFÍA

- Araujo, Raquel. (2008) Mirada difusa. La realidad vista a través de la Rendija. Revista Paso de gato. México.
- Bachelard, Gaston. (1978) El Agua y los Sueños. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México.
- Bartow, Arhur (1998) The director's voice: 21 interview. Ed. Theater Communications Group, New York.
- Berman, Marshall. (1992) Todo lo sólido se desvanece en el aire. Siglo Veintiuno Editores, S.A. de C.V., México.
- Bretón, André. (1974) Manifiestos del Surrealismo. Ediciones Guadarrama. Colección Universitaria de Bolsillo. Madrid.
- Birringer, Johannes. (1995) Theater, Theory Postmodernism. Drama and Performance Studies. TDR. Nueva York.
- Campbell, Joseph. (1984) El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito. Ed. Fondo de Cultura Económica. México.
- _____. (1993) Los mitos. Su impacto en el mundo actual. Ed. Kairós, S.A., Barcelona.
- Chevalier, Gheerbrant (1993) Diccionario de los Símbolos. Ed. Herder. Barcelona.
- Davy, Falk, Scarpetta y otros (1999) Richard Foreman. Edited by Gerald Rankin. United States of America.
- De Shong Meador, Betty (1986) Las Tesmoforias: Ritual de fertilidad de las mujeres. En *Ser Mujer* Ed. Kairós, S.A., Barcelona.
- Diéguez, Ileana. (2007) Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política. Ed. Atuel. Col. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental. Buenos Aires.
- Downing, Chistine. (1999) La Diosa, Imágenes mitológicas de lo femenino. Ed. Kairós, S.A., Barcelona.
- Eco, Umberto. (1968) Apocalípticos e Integrados. Ed. Lumen S.A. y Tusquets Editores, S.A., Barcelona.
- _____. (1992) Obra Abierta. Ed. Planeta Mexicana, S.A de C.V. México.
- _____. (1993) Robert Wilson and Umberto Eco: a conversation. Performing Arts Journal. New York.
- Eliade, Mircea. (1984) Tratado de Historia de las Religiones. Ediciones Era S.A. México.
- _____. (1991) Mitos, sueños y misterios. Editorial Kairós, S.A. Barcelona.
- _____. (1998) La búsqueda. Historia y sentido de las religiones. Ed. Kairós, S.A. Barcelona.
- _____. (1999) Mito y Realidad. Ed. Kairós, S.A. Barcelona.
- Ellenberger, Henri F. (1976) El descubrimiento del inconsciente. Historia y evolución de la psiquiatría dinámica. Ed. Gredos, S.A. Madrid.
- Freud, Sigmund. (2004) La interpretación de los sueños, 2da parte. Obras completas v. 5. Ed. Amorrortu. Buenos Aires.
- Foster, Habermas, Baudrillard y otros. (1988) La Posmodernidad. Ed. Kairós, Colofón S.A. México.

- Graves, Robert. (1985) Los Mitos Griegos. vol. 1. "El libro de bolsillo" Alianza Editorial S.A. Madrid.
- _____. (1985) Los Mitos Griegos. vol. 2. "El libro de bolsillo" Alianza Editorial S.A. Madrid.
- Grotowski, Jerzy. (1987) Hacia un teatro pobre. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. México.
- Hillman, James. (1999) Re-imaginar la psicología. Biblioteca de ensayo Siruela. Ediciones Siruela. Madrid,
- _____. (2004) El sueño y el inframundo. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.
- Jung, Carl G. (1982) Energética psíquica y esencia del sueño. Biblioteca de Psicología Profunda. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- _____. (1990) Símbolos de transformación. Biblioteca de Psicología Profunda. Ediciones Paidós Ibérica. (Col. "Biblioteca de Psicología Profunda") Barcelona.
- _____. (1991) Arquetipos e Inconsciente Colectivo. Psicología Profunda. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. (Col. "Biblioteca de Psicología Profunda") Barcelona.
- Jung, Campbell, von Franz, Harding y otros. (1994) Espejos del yo. Imágenes arquetípicas que dan forma a nuestra vidas. Ed. Kairós. Barcelona.
- Jung, Carl G. (1997a) Las relaciones entre el yo y el inconsciente. Psicología Profunda. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona.
- Jung, von Franz, Henderson, Jacobi y Jaffé. (1997b) El hombre y sus símbolos. 6º ed. Ed. Caralt. Biblioteca Universal. Bareño. Barcelona.
- Jute, André. (2003) Escribir un thriller. Ed. Paidós, Series Manuales de escritura. México.
- Keating, Henry R.F.W. (2003) Escribir novela negra. Ed. Paidós, México.
- Kolbenschlag, Madonna. (1994) Adiós, bella durmiente. Crítica de los mitos femeninos. Ed. Kairós, S.A., Barcelona.
- Lamas, Martha (1981) Las mutilaciones genitales en: Revista Fem. Publicación feminista bimestral. Ed. Nueva Cultura Feminista. México.
- Lytard, Jean-Francois. (1993) La condición posmoderna. Red Editorial Iberoamericana México, S.A. de C.V., México.
- Macgowan, Melnitz. (1964) Las edades de Oro del Teatro. Fondo de Cultura Económica. México.
- Martínez-Salanova Sánchez, Enrique. (2003) El guión y sus tipos. Extraído en diciembre de 2008 desde <http://www.uhu.es/cine.educacion/>
- May, Rollo. (1998) La Necesidad del Mito. La influencia de los modelos culturales en el mundo contemporáneo. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona.
- Michel, Alfredo. (1993) El Teatro Norteamericano. Ed. Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora. México.
- Mistral, Gabriela. (1983) Poesías de Gabriela Mistral. Editores Unidos Mexicanos, S.A. México.
- Panikkar, Raimon. (2004) Símbolo y simbolización. En Kerényi, Neumann, Scholem y Hillman. Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I. Anthropos Editorial. Barcelona.
- Peña, Edilio. (1978) Los pájaros se van con la muerte. Ed. Cultura Hispánica. Madrid.

Proff, Ira. (1997) Los sueños de vigilia y el mito viviente. En Watts, Campbell, May, Wilder, Miller y otros. *Mitos, Sueños y Religión*. Ed. Kairós. Barcelona.

Quadri, Bertoni, Stearns. (1997) Robert Wilson. Rizzoli International Publications, Inc. New York.

Rankin. (1999) Models wanted – any age, any size. The Nude Photography of Rankin. Rizzoli International Publications, Inc. New York.

Royston, Edgar. (1996) Diccionario de Religiones. Fondo de Cultura Económica. México.

Scarpetta, Guy. (1984) Richard Foreman's Scenography: Examples for his work in France. The Drama Review, volume 28 Number 2, New York.

Solís, Luis Martín (2005) Las puertas del imaginario en Cruz Villegas, Urreta, entre otros. *Interdisciplina, escuela y arte*. Antología, Tomo II. CONACULTA-CENART. México.

Stanislavski, Constantin. (1994) Manual del actor. Recopilación de Elizabeth Reynolds. Editorial Diana, S.A. México.

Tarkovski, Andrei. (1991) Esculpir en el Tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine. Ed. Rialp S.A. Madrid.

Diccionario Manual de la Lengua Española (2007), Larousse Editorial, S.L.

Von Franz, Marie-Louise. (1990) Símbolos de redención en los cuentos de hadas. Ediciones Luciérnaga, S.A., Barcelona.

_____. (1993) Érase una vez... Ediciones Luciérnaga, S.L. Barcelona.

Weisz, C. G. (20 de marzo de 1990) Conferencia Teatro Personal. Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles, Coyoacán.

_____. (1992) Tribu del Infinito. Un estudio sobre las matemáticas, la antropología y la representación. Árbol Editorial, S.A. de C.V., México.

_____. (1997) Dioses de la Peste. Un estudio sobre literatura y representación. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. México.

Wellmer, Albrecht. (1993) La dialéctica de modernidad y posmodernidad. En *El debate modernidad/ posmodernidad*. Ediciones El Cielo por Asalto. Buenos Aires.

Wilson, Robert. (2004) Entrevista a Wilson en el Festival de Teatro Clásico de Mérida, España. Cultura clásica. Extraído en septiembre de 2008 de www.culturaclasica.com.