



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Aproximaciones a una micropoética de Claudio Valdés Kuri/Teatro de Ciertos Habitantes

TESINA QUE PRESENTA

Zully Góngora Díaz

para optar por el grado de
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO



ASESORA:
DRA. ILEANA DIÉGUEZ CABALLERO



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.

Dedicatoria

*A Claudio Valdés Kuri
por inspirar esta investigación, y por su ayuda.*

Índice

Agradecimientos pág. 7

Introducción pág. 8

I. ANTECEDENTES DEL TRABAJO ESCÉNICO DE CLAUDIO VALDÉS KURI

Características de la creación colectiva pág. 13

Metodología de la creación colectiva pág. 22

Características y metodología de la creación colaborativa pág. 27

Principios creativos retomados por Claudio Valdés Kuri de la creación colectiva y la creación colaborativa pág. 28

II. DESMONTAJES: ARQUITECTÓNICA Y TÉCNICAS CREATIVAS

pág. 34

Becket o el honor de Dios

El montaje pág. 37

Proceso creativo pág. 39

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati

El montaje pág. 48

Proceso creativo pág. 51

El automóvil gris

El montaje pág. 59

Proceso creativo pág. 63

¿Dónde estaré esta noche?

El montaje pág. 68

Proceso creativo pág. 73

El Gallo: ópera para actores

El montaje pág. 79

Proceso creativo pág. 83

Conclusiones pág. 88

III. APROXIMACIONES A UNA MICROPOÉTICA pág. 89

Espíritu del montaje

El creador en su obra pág. 91

La creación es un acto de servicio pág. 93

La creación debe ser universal pág. 95

El creador comunica un mensaje pág. 96

El creador y su proceso pág. 97

El creador escucha y ejecuta la intuición pág. 98

El creador recurre a su memoria pág. 99

Mente del montaje pág. 100

El director escénico o la cámara cinematográfica –la observación– pág. 102

De la crisis y la cotidianidad –tensión y distensión– pág. 103

Visión, gusto o el estilo –la selección– pág. 105

De la escucha a la asimilación –el otro– pág. 107

Oficio del director –la metáfora $[a+b=\infty]$ – pág. 110

De la variación al cambio –prueba y error– pág. 112

El arte conceptual –la visualización– pág. 113

Cuerpo del montaje pág. 114

Formas pág. 115

El intérprete acústico pág. 116

Espacio sintetizado pág. 121

Música pág. 121

De Inglaterra a ningún sitio: la búsqueda de la universalidad (a modo de conclusiones) pág. 124

ANEXOS

Sobre los entrevistados pág. 128

Fuentes documentales pág. 132

Agradecimientos

Este texto es la materialización de un deseo. Agradezco a Dios, quien me brindó la vida, el tiempo, la inteligencia, la dirección y persistencia para realizarlo.

Agradezco a la Universidad Nacional Autónoma de México, mi casa y mecenas; así como al proyecto PAPIIT —Cultura, género y política” dirigido por el Dr. Gabriel Weisz. Del cual fui becaria desde el mes de junio hasta diciembre del 2011.

Agradezco a Ileana Diéguez por leer atentamente esta investigación, por sus atinadas orientaciones, sus apasionantes reflexiones, su asesoría y por los paseos en la Ciudad de México.

Doy gracias a Rodolfo Obregón por brindar al teatro mexicano excelentes investigaciones y a mí, su generosidad. A Carmen Leñero gracias, por el optimismo, la inspiración, libros y minuciosas observaciones.

A mis brillantes maestros: Patricia Argomedo Weisz, Armando Partida, Edgar Chías, Jean-Frédéric Chevallier, Alejandro Guzmán y Alberto Villarreal, doy gracias especiales, por su presencia y ayuda incondicional. —Su mente, una imagen mosaica: el arbusto que siempre arde, pero nunca se consume”.

Amada madre, Ivonne, gracias por tu amor, paciencia, confianza e inversión. Sin ti, no habría dedicatoria, ni agradecimientos, ni investigación.

Introducción

Este texto tiene como objetivo capturar la poética del director escénico Claudio Valdés Kuri, uno de los creadores teatrales mexicanos más destacados e influyentes en la escena nacional e internacional de la actualidad. Su prestigio lo ha obtenido de la calidad y propuesta novedosa de cada uno de sus espectáculos.

En 1997, Valdés Kuri convoca a un grupo de actores para iniciarse como director escénico. Comienza su primer trayecto creativo con una obra de Jean Anouilh. Después de un tiempo de proceso de montaje con este texto dramático, el grupo decide formar una compañía teatral con Kuri como director. Así inicia la historia de Teatro de Ciertos Habitantes.

El nombre “Teatro de Ciertos Habitantes” proviene de la naturaleza multicultural del grupo, son “habitantes del mundo” (como los llama el director).

Tanto el director como la compañía han sido galardonados con múltiples premios, tales como: *Laurel de oro al mejor director del Festival Mess de Sarajevo*, *Mejor director visitante de la Ciudad de Nueva York*, *Mejor director de teatro de búsqueda*, *Mejor de director de teatro de grupo*; *Mejor obra internacional 2011*, por el *Festival Brighton*, de *Gran Bretaña*; *Mejor Producción Visitante*, otorgado por la *organización de actores latinos en Nueva York*, entre muchos otros.

Dentro del repertorio de Valdés Kuri como director escénico, se encuentran cinco espectáculos, todos diversos y plurales en su forma y contenido: *Becket o el honor de Dios*, *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati*, *El automóvil gris*, *¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo: Ópera para actores*.

Al realizar una búsqueda para hallar información sobre este creador escénico, me encontré en la red un apabullante número de entrevistas y reportajes, todos con un contenido similar. La falta del seguimiento y/o profundización en la investigación del trabajo escénico de este director, fue en gran medida uno de los acicates para la elaboración de este texto.

Existen dos libros donde se presenta su trabajo con gran seriedad y análisis. Uno de ellos se llama *Des/tejiendo escenas: Desmontajes, procesos de investigación y creación*. Este es una compilación (hecha por la investigadora teatral Ileana Diéguez) que presenta los procesos creativos de varios directores latinoamericanos, entre los que se encuentra el proceso de Valdés Kuri para el espectáculo *¿Dónde estaré esta noche?*

Otro de los libros se titula *Arte y oficio del director teatral en América latina: México-Perú* del investigador Gustavo Geirola. Este texto incluye una espléndida entrevista, de aproximadamente quince páginas, en la que Kuri habla del proceso de sus tres primeros montajes.

En la Revista *Paso de Gato* se han publicado dos artículos sobre el trabajo de este creador: "Identidad y estructura abiertas al cambio", artículo que escribe él mismo, y formó parte del Dossier dedicado a identidad artística y modos de producción (núm. 36, enero-marzo de 2009), en el que habla de Teatro de Ciertos Habitantes como proyecto artístico frente a las condiciones existentes para la producción; el segundo artículo es "La musicalización a través de la experimentación grupal", donde describe las características que ha tenido el trabajo con la música en los proyectos de Teatro de Ciertos Habitantes, el cual se publicó en un dossier dedicado a la música en el teatro (núm. 45, abril-junio de 2011).

Como se ha podido apreciar, no existe un estudio íntegro del trabajo escénico de este director. Por ello, propongo esta investigación que perfila su poética teatral.

Como parte de la filosofía de su trabajo escénico, Valdés Kuri plantea —el cambio— como herramienta creativa primordial, el cual, sin duda, ha caracterizado sus montajes. Todos son radicalmente distintos entre sí. Este hecho generó en mí las siguientes preguntas: ¿qué tan diferentes son los procesos de Claudio Valdés Kuri?, ¿cuáles son las técnicas creativas que utiliza este director en sus procesos de montaje?, ¿hay más diferencias o similitudes en sus trayectos creativos?, ¿cómo han variado sus técnicas creativas?, ¿cómo han variado sus espectáculos? Si han variado, ¿en qué aspectos han variado? ¿Cuáles son los elementos

teatrales en los que más se ha centrado su búsqueda escénica?, ¿cómo interviene la visión del mundo, en la creación de un director escénico? Esta investigación permitirá resolver estas preguntas y conocer cuáles son las implicaciones específicas del cambio al que alude, ¿cambio de qué? Este último cuestionamiento es crucial porque en la búsqueda escénica se expresa un estilo, un énfasis, una evolución artística, una *micropoética*, y eso es lo que pretende mi tesina, presentar la *micropoética* de este director mexicano.

Pero, ¿a qué me refiero con el término *micropoética*? Esta noción proviene de uno de los teóricos teatrales latinoamericanos más importantes en la actualidad, Jorge Dubatti. En el libro *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones: Micropoéticas II*, explica la *micropoética* como un tipo de poética que describe la trayectoria productiva y la ideología estética de un ente poético. Con ente o individuo poético se refiere a un texto o una representación teatral en específico. He decidido utilizar “el modo” para estructurar una *micropoética* en el estudio de este creador escénico. En mi texto, Valdés Kuri es el ente poético y su contenido poético se halla en la composición de sus montajes (procesos) y en sus espectáculos en sí (hecho escénico).

El objetivo de la *micropoética* es analizar el conjunto de constructos morfotemáticos (rasgos formales y contenidistas¹), que por procedimientos de selección o combinación, constituyen una estructura teatral de un creador, y que generan sentido y portan una ideología estética en su práctica.

Para comprender y proponer una *micropoética* se debe examinar al ente poético de lo particular a lo general. Dubatti en su libro *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*, escribe que las *micropoéticas* suponen un espacio de cruce, de hibridez, de heterogeneidad; que propician la multiplicidad y complejidad por estar vertebradas a partir de un individuo poético y éste a su vez, compuesto de infinitos detalles. Para poder observar estos detalles en el trabajo escénico del director de Ciertos Habitantes fue importante contar con

¹ *Contenidista: Crítica preocupada, sobre todo, por el estudio temático –en ocasiones en relación con el psicoanálisis–. (Asensi M. *Crítica límite/Límite de la Crítica* en Derrida, et al. 55)

los testimonios y las reconstrucciones de algunos de los integrantes de la compañía.

El primer capítulo *Antecedentes del trabajo escénico de Claudio Valdés Kuri*, es de tipo informativo. En él presentaré los antecedentes inmediatos y cercanos de los principales mecanismos y principios que utiliza el director en sus trayectos productivos. Haré la revisión de una macropoética²: la creación grupal latinoamericana de los años setenta, ochenta e inicios de los noventa, a partir de los presupuestos teórico-prácticos capitales de grupos o entes creativos sobresalientes en esas décadas. Con este capítulo pretendo dotar de un marco histórico a este creador, darle contexto a su creación dentro del panorama teatral latinoamericano. Las fuentes que utilicé fueron bibliográficas y hemerográficas, básicamente, la mayoría de teoría teatral.

El segundo capítulo *Desmontajes: arquitectónica y técnicas creativas*, dibuja el proceso por el que transitó este director para estructurar sus montajes. Está vertebrado desde su experiencia y la de algunos de sus colaboradores, es de índole descriptivo.

El término *desmontaje* alude al conjunto de testimonios, reconstrucciones y deconstrucciones sobre un hecho escénico. Si quiero capturar la *micropoética* de este director, es obligado analizar y presentar sus metodologías, por lo cual haré el desmontaje de cada uno de sus espectáculos. Poniendo especial énfasis en la *arquitectónica*, categoría de análisis que revela los valores cognoscitivo-éticos del contenido, la “visión del mundo”, la intencionalidad, la eticidad del acto creativo; y en las técnicas creativas, categoría de análisis que revela los valores cognoscitivo-estéticos de la forma, la visión teatral. Las fuentes de este capítulo fueron las entrevistas que realicé a los integrantes de Ciertos Habitantes en la primera mitad del año 2011, además de las publicaciones que mencioné al principio.

El último capítulo *Aproximaciones a una micropoética* es una interpretación, una deconstrucción del capítulo dos. Mientras el capítulo *Desmontajes*:

² Macropoética o poética de los conjuntos en la resultante de los rasgos de un conjunto de textos determinados (de un actor, una época, un grupo, etc.) implica trabajar sobre realizaciones textuales concretas, sobre individuos textuales, pero implica una masa o espesor de textos. Para definir una macropoética se parte de las micropoéticas. (Dubatti (Coor) *Teatro de grupos* 411)

arquitectónica y técnicas creativas describirá todos los espectáculos de Valdés Kuri, y con éstos se revelaran las variantes y constantes del trabajo escénico de este director, el objetivo del capítulo final será conformar —unindividuo poético arquetípico”, es decir, por medio de sus rasgos estables como director escénico propondré un modelo general de sus procesos y métodos creativos, una *micropoética*. El corpus de esta *micropoética* corresponderá entonces, al tercer modo que presenta Dubatti para estudiar al individuo poético: a partir de los aspectos constantes.

La *micropoética* de este director escénico estará vertebrada a partir de tres bloques o directrices: espíritu del montaje, mente del montaje y cuerpo del montaje. En el espíritu incluiré los credos respecto a la creación artística que se perciben en todos sus trayectos productivos (ideología artística); en la mente expondré los principios de dirección (ideología creativa); y en el cuerpo mostraré los resultados en la escena, aquello que se obtiene visualmente de la ideología artística y la ideología creativa. Las fuentes de este capítulo son textos de teoría estética, de arte, teatral y textos filosóficos.

Concluyo esta investigación con una reflexión general sobre las líneas evolutivas del trabajo escénico de Kuri, cuyo título es *De Inglaterra a ningún sitio: la búsqueda de la universalidad*.

Capítulo primero

ANTECEDENTES DEL TRABAJO ESCÉNICO DE CLAUDIO VALDÉS KURI

Este capítulo responde a las interrogantes: ¿cuáles son los antecedentes inmediatos de Claudio Valdés Kuri?, ¿con quién o quienes se puede equiparar su labor escénica?, ¿cuál sería el punto de partida para hacer un estudio académico de los montajes de este director?

Después de una revisión bibliográfica identifiqué muchos de los mecanismos, técnicas y territorios de exploración teatral característicos de este director, en dos “maneras” de crear surgidas en Latinoamérica: la creación colectiva y la creación colaborativa. Estos escenarios de la creación escénica del siglo XX introducirán y darán contexto a algunos de los recursos teatrales que utiliza este director.

Características de la creación colectiva

El teatro de creación colectiva en Latinoamérica tiene su auge en los años setenta y ochenta. Se inició con la efervescencia de jóvenes grupos de actores que buscaban un cambio radical en la manera tradicional de realizar el teatro. El enfoque y atención en las necesidades sociales inmediatas y el regreso a sus tradiciones culturales fueron los principios iniciales de estos colectivos para la deseada renovación teatral. Con ellos crearon una estética distinta, pendulante, que oscilaba del campo a la ciudad, de la tradición a la modernidad, de lo popular a la vanguardia (Versényi 281).

Queremos construir un puente entre la técnica teatral que poseemos –y que podríamos definir occidental– y las fuentes culturales andinas que se expresan a través de la propia música, fiestas y rituales. El contacto, el encuentro y el diálogo son imprescindibles para nuestro trabajo cultural, no el aislamiento. La mezcla de razas, culturas, usos, las migraciones, siempre crearon nuevas formas expresivas y musicales. Si bien se perdieron cosas antiguas, aquello que surgió del encuentro

y la mezcla fue la forma con la que el hombre de hoy se expresa: hijo de su condición y experiencias, con la memoria abierta a lo que fue y la mente proyectada hacia adelante. (Brie, "El arte cambia por dentro a las personas", párr. 12)

La expresión de sus tradiciones a través de una novedosa mezcla de lenguajes escénicos es uno de los distintivos de los grupos latinoamericanos que ejercieron la creación colectiva.

La adopción de la creación colectiva como "modo" de generación de un espectáculo fue fundamental para la "nueva visión" teatral que pretendían. Lo colectivo supone una repartición idéntica del poder, suspende jerarquías a la manera de "sociedades abiertas" y establece así relaciones igualitarias y espontáneas. En esta forma de organización grupal, todos los miembros conciben el montaje, no un director o un productor. La creación colectiva les permitió a los grupos desarraigarse de la tradición "autoritaria" y egocentrista del teatro de su época y abrir la creación teatral a sus tradiciones culturales (técnicas ancestrales, mitos y *folklore*). Además, posibilitó el acercamiento a las problemáticas de su sociedad con libertad y una postura imparcial. Se convirtió en el eje de la renovación teatral que esperaban los grupos latinoamericanos, lo cual es paradójico, ya que es una práctica teatral del pasado.

La "nueva visión" del teatro se fundó de prácticas teatrales del pasado, ejemplo de esto, además de la creación colectiva que se mencionó, fue la gran influencia que tuvo el teatro popular. Aportó las siguientes técnicas y principios a los latinoamericanos:

1. La traslación del escenario a nuevos lugares con la finalidad de investigar la noción de "especialidad" y su relación con los otros elementos del teatro. Está traslación permitió alcanzar a otro tipo de público.
2. La exploración en todos los recursos del actor.
3. El proceso³ visto como generador del montaje.
4. El compromiso con la sociedad.
5. Y la integración del público como autor⁴.

³ "El interés -dice Franco Quadri- se desplaza del objeto de la representación hacia el modo de la realización". (ctd en Obregón 15)

⁴ Después de que el grupo teatral presentaba el montaje se hacían foros con el público para que éste propusiera imágenes, textos o algún aspecto que le gustaría que se modificara en escena.

Esto último fue tan importante para los colectivos que de la relación dinámica con el público, nace, según indica Miguel Rubio, director artístico del grupo peruano *Yuyachkani*, la identidad escénica del nuevo teatro latinoamericano. Llegaron a desarrollar la idea del público como autor a tal grado, que el espectador podía seleccionar y crear su propia experiencia dentro del montaje.

Junto con la representación en espacios no teatrales (aporte del teatro popular a la creación colectiva) vino la adopción y adaptación de espacios alternativos, lo cual permitió la liberación de los condicionamientos escénicos que exige un texto. Los espacios no teatrales posibilitaron también la colocación del público en un contexto inhabitual o en un espacio conocido re-significado (aspecto que aumentó el nivel de la experiencia del espectador). Finalmente, la representación en espacios alternativos, permitió el desarrollo de nuevas habilidades en el actor, quien al encontrarse en un escenario nuevo debía manejar de otra manera sus movimientos y voz; el espacio le exigía una mayor presencia, un estado de atención y alerta, pues no se constituía de utilería, y contenía al público repartido de manera inusual.

El actor fue el elemento más importante para la renovación que demandaban los colectivos. Su oficio formaba el núcleo de la creación.

Los actores adquirieron un nuevo compromiso ante la obra de arte y ante los demás, se convirtieron en técnicos y artesanos a la vez. El nuevo actor bailaba, cantaba, tocaba diversos instrumentos musicales, construía iluminación, diseñaba su vestuario e incluso lo confeccionaba. Además de todo lo anterior, generaba pensamiento para articular el discurso del montaje.

El entrenamiento corporal era el eje estructurador de todo el trabajo actoral; su cuerpo era la herramienta fundamental de expresión. A partir de todos los recursos de éste, tenía que lograr una presencia viva, no sólo con la palabra como pretendía el teatro tradicional, pero también con ella. El énfasis en el aspecto corporal que tenían estos grupos ha conducido a muchos críticos a otorgarle a su creación artística el título de teatro corporal. Y creo que es correcta esta denominación, ya que su experimentación en el rubro de la actuación se

centro en las posibilidades corporales, que incluían por supuesto, las vocales. Y estas últimas no eran únicamente entendidas como el ejercicio del lenguaje verbal, sino como la búsqueda de la sonoridad en la voz.

Teatro de los Andes, colectivo boliviano, concibió una noción que aglutina la visión renovada del actor: un actor-poeta, –en el sentido etimológico del término es: hacedor, creador. El que crea y hace” (Teatro de los Andes, párr. 1). Yuyachkani lo llamó –actor múltiple” porque tenía que ejercitar al máximo y en todas las direcciones su potencia creadora.

Dentro de la nueva técnica actoral se encuentra el cambio de una actuación creíble y realista, a una presencia y un presentar auténticos:

Mientras aprendes
debes treparte al escenario
y **mostrar** tu inexperiencia.
Destino de actor
servir de almuerzo a los críticos mientras hambreas.
Extraña alquimia la de mentir honestamente
la de **mostrar el corazón** a través de la ficción y la poesía.
Todo ocurre por medio del cuerpo y la presencia.
Imposible corregir la palabra mal dicha, el gesto ambiguo.
Hoy y aquí, mañana es otra obra, otra gente
otros ojos bebiendo tus acciones y palabras.
**Estar presentes, crear el instante, la conmoción,
el derrumbe de los espejos.**
Pura verdad fingida.
Por eso lo haces,
porque es la eternidad
y tú sabes bien que la eternidad no dura.
(Reflexiones lírico-prácticas del actor, único párr.)

El gran cambio fue dejar de actuar para estar⁵. Esto implicaba la no representación de un personaje, sino que por medio de la observación, la investigación y el trabajo en las improvisaciones, el actor lograra presentar un testimonio vivo del acontecer social, encarnando en sí mismo el discurso de una persona extraída de su realidad inmediata.

Esto último, da pauta a introducir otra práctica teatral del pasado que retomaron los grupos latinoamericanos: la investigación. Los grupos no se limitaron a la reproducción de acontecimientos y conflictos, su meta era mostrar

⁵ La presencia no sólo refiere a una especificidad material, a una fisicalidad que ejecuta partituras performativas; la presencia abarca la eticidad del acto, la responsabilidad de estar en un espacio escénico. (Diéguez, *Escenarios* 88)

las causas de los conflictos. Este pensamiento proviene del teatro documento propuesto por Peter Weiss en los años sesenta, en el cual temas políticos e históricos eran informados y documentados desde una perspectiva crítica y de denuncia: —cando me ocupo de temas históricos lo hago interesándome, de manera primordial, en su relación con la actualidad” (Weiss en —Fidelidad en el teatro documento”, párr. 1-3). El teatro documento a su vez tomó como modelo el teatro político y de agitación de los años veinte cuyo máximo exponente fue Erwin Piscator. La creación colectiva bebió la técnica documentalista elaborada por el teatro político y el teatro documento, para que cada uno de sus discursos estuviera sustentado y pudiera servir como un medio de concientización social.

La creación colectiva, el teatro popular y las prácticas documentalistas o investigación, sirvieron a los colectivos para dar forma a sus espectáculos. Con respecto a la estructuración de su ideología y discursos, se basaron, según el investigador teatral Fernando de Toro (en *Hacia una nueva 12*) en un movimiento ideológico y una filosofía propias de finales del siglo XX: el posmodernismo y el deconstructivismo, respectivamente.

Craig Owens crítico norteamericano de arte dice que la ideología posmoderna se funda esencialmente en la crisis de la representación, la autoridad y las afirmaciones universales de Occidente, y es justo esa crisis la que permite el surgimiento y crecimiento de los discursos marginados o reprimidos, los de la minoría. Los grupos latinoamericanos eran parte de esos discursos frenados, porque se oponían a las narrativas dominantes, a los discursos del teatro convencional, y volvieron su mirada a la singularidad de los discursos de su sociedad, de su territorio geográfico, de sus raíces culturales. El posmodernismo da apertura al —discuso del otro”: el que nos distingue como diferentes, igual que los colectivos, quienes asumían una postura de inclusión en la formación de sus discursos y desarrollo de su creación escénica.

Al cuestionar las grandes verdades, el pensamiento posmoderno no sólo provoca la erupción de ideas singulares, sino que invita al relativismo, la pluralidad y la diversidad, características que describen la ideología de la práctica escénica de los grupos latinoamericanos.

El relativismo se observa tanto en el discurso abierto del montaje, como en la difícil clasificación de sus espectáculos por la variedad de formas y lenguajes. Esto último constituye el carácter plural de las creaciones escénicas de los colectivos, pues utilizaban múltiples formas teatrales, entre ellas se encuentran: la performance, la danza/teatro, los títeres y marionetas, el clown, el mimo, el cómic, el videoclip, el *café-concert*⁶, la acrobacia, el circo, la murga, las leyendas populares, el folklore, la improvisación en escena, etc. (Fernández 59). La pluralidad se manifestaba también en las facetas del actor; y en el acercamiento multiforme que los grupos tenían hacia el hecho teatral, pues lo abordaban desde un gran número de saberes alternativos: la antropología, sociología, semiótica, física cuántica, etc.

La diversidad se hace evidente en el trabajo y teoría de los grupos latinoamericanos. Se apropiaron de términos como intertextualidad, multidisciplinariedad, interculturalidad, interdisciplinariedad y multiculturalidad. Términos que en sí mismos ejemplifican la variedad que se proponían alcanzar a través de la conjunción y cruce de disciplinas, culturas y textos, entendiendo —*todo*” no sólo como el escrito, sino también como un comportamiento o un objeto, inclusive la relación con el público, en fin, todo aquello que puede ser —*elído*” (Véase Luzuriaga 109).

La diversidad fue una de las características que los colectivos buscaban en cada uno de los elementos internos (discurso, corporalidad, espacio, sonoridad) y en los elementos externos (relación público/escena, la trasmisión del mensaje) del hecho teatral. Se puede concluir, que la posmodernidad, como movimiento ideológico, reunió los pensamientos y aspiraciones creativas que tenían los colectivos.

Una vez explicado cómo se expresó el posmodernismo en la creación colectiva latinoamericana, la pregunta es: ¿cómo se percibe en el trabajo escénico

⁶ Según Legrand-Chabrier, el *café-concert* es la "coalición de todos los espectáculos que no son teatro", definición que revela, a la vez, la amplitud semántica que pesa hoy sobre el término y la diversidad de los espectáculos que se reivindican actualmente como de *café-concert*, desde música y canto a pequeñas obras teatrales, pasando por comedia musical, danza y acrobacia. (La verdad funense, párr.. 1)

de estos grupos la filosofía deconstructivista? El deconstructivismo⁷ como forma de pensamiento fue sistematizado y teorizado por Jacques Derrida. Aunque cabe decir, que él no fue el primero en utilizar la expresión. Esta filosofía propone examinar las cosas desde su origen para entenderlas a totalidad y poder reescribirlas o –abrir sus sistemas cerrados (como un museo) a la heterogeneidad de los textos” (Foster Hal —Inducción al posmodernismo” en *La posmodernidad* 10). Estas palabras de Foster, crítico de arte y redactor norteamericano, añaden una peculiaridad de la reescritura, ésta, se debe hacer a partir de cualquier referencia: se hace una exégesis de –al cosa” a través de innumerables y diversos contextos. El teatro de creación colectiva cargó de nuevos valores todas las prácticas, estilos y temáticas que ejecutaron. Basta con mirar la coexistencia que había dentro de sus montajes del teatro naturalista y el teatro épico-didáctico por ejemplo; o temas de vanguardia junto con la presentación de la temática social cotidiana; o la combinación de obras clásicas universales con textos latinoamericanos. Esta clase de conjugaciones eran parte de sus mecanismos de reescritura.

Por otro lado, el deconstructivismo se observa también en la presentación de comedia barroca, entremés barroco, cabaret u otras formas, por medio de nuevos contextos: los colectivos comprendieron, incorporaron y re/visaron (volvieron a ver) los modelos históricos.

Uno de los aspectos que definió la creación de los grupos fue el trabajo con el texto literario, que en la mayoría de los casos era deconstruido; en otros,

⁷ La palabra deconstrucción, como cualquier otra palabra, tiene valor sólo si está inscrita en una cadena de sustituciones posibles, en aquello que tranquilamente se llama contexto. Para mí, en función de lo que he intentado y aún intento escribir, tiene solamente interés en un cierto contexto –en el que se sustituye y se deja determinar por otras muchas palabras, por ejemplo: escritura, rastrear, complementar, himen, margen, comienzo, etc.– Por definición, la lista no se puede cerrar, y yo he citado simplemente unos nombres, lo cual es insuficiente y solamente económico. De hecho, hubiese sido necesario citar unas frases y unas concatenaciones de frases que a su vez determinan, en algunos textos míos, aquellos nombres.

¿Qué es deconstrucción?, ¡todo!

¿Qué es deconstrucción?, ¡nada!

No creo, por todo esto, que sea una palabra buena. Sobre todo no es bonita. Ciertamente ha servido, en una situación bien determinada. Para saber lo que la ha impuesto en una cadena de sustituciones posibles, a pesar de su fundamental imperfección, habrá que analizar y deconstruir esta –situación bien determinada”. (Derrida, J. *Lettre à un ami japonais*, 1983 ctd en *Teoría literaria* 339-340).

elaborado colectivamente (dramaturgia colectiva). Tanto la deconstrucción de textos como la elaboración colectiva sirvieron para crear espectáculos que satisficieran sus objetivos discursivos y formales. El texto teatral para ellos no era un texto literario ni la codificación escrita de un espectáculo, sino un proceso de invención (escrito o no) que culmina en la relación entre lo que pasaba con la escena y el público (Véase Luzuriaga 117). Puedo decir, que el texto teatral era todo lo que se iba acumulando en el proceso creativo, el cual importaba más que los diseños previos.

Veronese, director argentino de teatro, cree que el texto "es un pretexto para crear un acontecimiento teatral" y, en este sentido, confiesa no sentir ningún miramiento en asesinar al autor de las obras que dirige, incluido él mismo, esto es lo que Santiago García denomina: "reescritura de un texto" (García, S. 64), dicho de otro modo, descomponer el texto base para lograr decir lo que se desea. La deconstrucción de textos literarios brindó un carácter intertextual, abierto y polifónico a los montajes de estos grupos.

El Teatro Experimental de Cali, colectivo colombiano, plantea dos principios en torno al uso y conformación del texto escrito, a fin de explorar y convocar la multiplicidad: Por un lado, intentar poner los códigos verbales y no verbales en un nivel de igualdad, con la finalidad de eliminar la subordinación de los códigos no verbales a los verbales; por otra parte, trabajar con textos elaborados para otros contextos narrativos o poéticos, sin que ello signifique hacer un *collage* sino más bien un *bricollage*, una reelaboración del objeto texto dentro de un nuevo contexto (Véase Risk 246). Esto último ejemplifica claramente el proceder deconstructivista en el texto. A nivel práctico este mecanismo lo encuentro en el grupo colombiano *La Candelaria*, el cual inició la composición de su espectáculo *Maravilla estar* con la lectura de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, de esa experiencia estructuraron un texto nuevo que se modificó con el "bombardeo" de nuevas propuestas provenientes de las improvisaciones actorales.

Teresa Ralli, actriz del grupo peruano Yuyachkani describe que para cierto montaje retomaron la historia de uno de los personajes más representativos del

drama griego: Antígona. Con ella pretendían, a diferencia del teatro tradicional, cuyo único objetivo era interpretar escénicamente el texto, apelar a la memoria histórica, universal y encontrar señales que los ayudaran a entender su propia tragedia. Los grupos latinoamericanos no restringían los materiales para crear textos. Tomaban toda clase de escritos y experiencias, desde cartas personales, recuerdos, vivencias, cuentos, canciones fragmentadas, relatos, hasta definiciones de diccionarios. La intuición era uno de los ordenadores principales de estos recursos.

La dramaturgia colectiva no fue un invento del teatro latinoamericano, basta con observar algunos ejemplos en la historia del teatro para comprobarlo. El más paradigmático es sin duda la Comedia del Arte –siglo XVI–, donde los actores valiéndose de la improvisación configuraban una guía de parlamentos (*canovaccio*). Para los grupos latinoamericanos, la dramaturgia colectiva fue la “nueva manera” de escribir el texto escénico (Véase Rubio, “Encuentro con...” en *Notas sobre* 5-6), puesto que en la tradición teatral se limitaban a la representación de un texto escrito por un autor de manera independiente al proceso de la puesta en escena; esta “nueva manera” les permitía a los colectivos equilibrar los textos verbales y no verbales. Entonces, se puede concluir que el engranaje colectivo del texto y la igualdad entre los recursos del teatro (que la corporalidad tuviera el mismo valor e importancia que la sonoridad) fueron los aportes de la dramaturgia colectiva, y al mismo tiempo, fueron diferencias sustanciales con respecto a las prácticas y pretensiones del teatro tradicional de su época.

La creación grupal del texto aportó a la creación escénica la cualidad de ser mutable. Los textos escénicos y los parlamentos podían ser modificados por todos los miembros del grupo y también por el público, a través de foros que el grupo organizaba al término del espectáculo. El texto del montaje final nunca era definitivo.

Metodología de la creación colectiva

La estructuración de una serie de —metodologías”⁸ y conceptos propios era inminente para estos grupos. Aunque hoy podemos hablar de métodos, los colectivos no deseaban generar —recetas de cocina”. Miguel Rubio, director peruano, afirma que no tenía más pretensión al teorizar que —poner en blanco y negro lo vivido, aliviar el equipaje y seguir andando” (*Notas sobre Introducción*).

Los procesos creativos de estos grupos eran dinámicos, conectados con el juego, el inconsciente y la permisividad. Todo lo que sucedía en sus trayectos productivos podía anularse, por ello, optaban por un —método flexible”: prácticas movibles, intercambiables. Las etapas generalmente eran permanentes, el orden y denominación de éstas (según el grupo y las necesidades del montaje) eran las que podían alterarse. Cada montaje tenía su propio método.

El TEC (Teatro Experimental de Cali), cuyo director artístico era Enrique Buenaventura, aportó una —metodología de trabajo” que se convirtió en la referencia obligada del proceso creativo para los grupos de creación colectiva, y en una de las mayores herencias colombianas al teatro nacional e internacional. *El método* fue publicado en 1972. Éste reunía una —memoria de trabajo” sistematizada y completa. Después de una revisión de los trayectos productivos de los colectivos latinoamericanos más representativos: Teatro de los Andes, Yuyachkani, La Candelaria, Teatro Experimental de Cali, he identificado que comparten las etapas que compendió el TEC en *El método*, quizá las nombran diferente y/o tienen ligeras variaciones en su organización y ejecución, pero en esencia son las mismas, por ello, tomaré de guía para describir la metodología de los grupos, las etapas que propuso el TEC: determinación del mensaje, investigación, improvisación, elaboración del texto, montaje y recepción del montaje.

⁸ La metodología de la creación colectiva en el teatro latinoamericano comienza a conformarse a fines de la década del 50 y va a tener un rol fundamental a partir de la Revolución Cubana. Sus protagonistas, especialmente los participantes del TEC, de la Candelaria, del Teatro Libre del Escambray, con Enrique Buenaventura, Santiago García, María Escudero y Albio Paz, respectivamente, harán un esfuerzo enorme por superar el nivel de recetario o de manual, para configurar una técnica, una metodología e incluso una teoría de la creación colectiva. (Geirola, párr.8)

El mensaje, el “qué decir”, era lo más importante para los colectivos. Santiago García, director colombiano de teatro, afirma que junto con el factor cognoscitivo y el estético, el factor ideológico es determinante en la producción artística. Estos grupos no concebían el espectáculo teatral como una diversión o un espectáculo visual solamente, tenían un gran compromiso en comunicar algo de utilidad para sus receptores. Cada uno de los miembros del grupo era responsable de producir pensamiento crítico para comenzar el proceso creativo. Este pensamiento inicialmente provenía de las problemáticas comunitarias, luego de asuntos grupales, y finalmente, de inquietudes personales:

Hoy en día por ejemplo –y eso sí es un cambio muy fuerte– yo como creador, como director de teatro, no me imagino más hablando sobre otros, sobre los campesinos, sobre los obreros, sobre los migrantes. Lo que estamos haciendo es incluir el “nosotros”, sentir que nosotros también somos parte de esa temática, de esa textura, de esa estructura escénica; que somos parte del problema porque ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grandes problemas del país. Basta que uno mire lo que pasa con cada uno de nosotros. Yo creo, sí, que hay que mirar el entorno, pero mirando también dentro de ti. (Rubio, “Un testimonio de vida-1991” en *Notas sobre* 124)

El trayecto de los intereses temáticos de los grupos, no obedecía a pretensiones económicas o estrategias mercadotécnicas, sino a una apremiante necesidad de cambio, de exploración creativa, y/o a un entendimiento diferente sobre el fenómeno teatral, sobre las relaciones que en él se establecen (entorno-creador, creador-sociedad, sociedad-grupo, grupo-público, público-creador, etc.).

Se puede afirmar que tener un interés temático previo a comenzar el proceso de creación era fundamental para los colectivos; sin embargo, no fue la única opción. Había quienes empezaban sus procesos con exploraciones escénicas sin ningún discurso preestablecido, y de lo indagado conformaban la idea principal o mensaje del espectáculo.

La investigación era el mecanismo por el cual re-articulaban y desarrollaban el mensaje. El acercamiento que tuvieron al llamado *Teatro/Documento* propuesto por Peter Weiss, ilustra su compromiso y vocación por la investigación. El *Teatro/Documento* proponía, básicamente, la presentación de un tema a partir de la exposición de entrevistas, cartas, declaraciones, reportajes, actas, fotografías, documentales cinematográficos; sin que su contenido sufriera cambios. Esta

presentación de la realidad sin ninguna afectación fue parte de los principios escénicos de los colectivos.

Mostrar la realidad es el objetivo primigenio de la investigación, y recordemos que los actores latinoamericanos partían de la observación e interacción con su sociedad para mostrar una realidad (a través de su personaje), que debía ser lo más cercana a la verdad.

Para realizar el montaje titulado *Guadalupe*, el grupo La Candelaria se desplazó a los llanos orientales. Allí investigó las características de la música llanera e hizo acopio de datos en bibliotecas y archivos de empresas periodísticas. En un esfuerzo más por acercarse a su tema de una manera científica, buscó la colaboración de historiadores, sociólogos y otros expertos. Los colectivos latinoamericanos eran laboratorios: investigaban y experimentaban para poder crear. Las posibilidades creativas y la renovación escénica se determinaban por el periodo de investigación y la capacidad de aprehender la realidad.

Después de la investigación, los grupos se disponían a trabajar en el escenario, a crear imágenes, textos, sonidos, movimientos; “guardaban momentos de vida” (Rubio en Diéguez (comp.) *Des/tejiendo* 25) que sirvieran para estructurar el montaje. Este momento del proceso creativo se llama improvisación. Su finalidad es aproximarse de manera libre a la temática planteada en un inicio, rescatar el lado intuitivo, generar material a partir de texturas, asociaciones, objetos, evocaciones, textos descontextualizados, etc. La improvisación representa el salto de lo cognoscitivo a lo estético.

Según Enrique Buenaventura, las improvisaciones más interesantes son aquellas que producen imágenes cuyo significado está cargado de posibilidades dramáticas, es decir, aquellas que pueden ser leídas por cualquier persona sin limitantes referenciales. Estas improvisaciones pueden provenir de dos tipos de memoria: de la memoria imaginativa del actor, que serían sus recuerdos, sueños, sus fantasías; y de la memoria del grupo, generada del trabajo escénico previo y de los residuos de invenciones pasadas. El grupo se encarga de seleccionar las mejores imágenes o escenas producidas, y el director –por su visión total de las improvisaciones– es quien crea el hilo conductor que une todas las asociaciones

libres. La improvisación era lo que posibilitaba la escritura del espectáculo, de ella se desprendían las bases del montaje.

Una vez terminada la etapa de las improvisaciones, se elaboraban de manera formal, textos verbales y no verbales (guías de luz, movimientos, trazo escénico, utilización de objetos, escenografía, vestuarios tentativos, etc.). Es en este momento de la creación cuando la comisión dramática o los eventuales autores –grupos pequeños elegidos para esta tarea– desempeñaban una función ordenadora y decantadora (recopilación, corrección y organización) con respecto a las obtenciones. Para esto, recurrían a apoyo profesional especializado –historiadores, sociólogos, antropólogos, dramaturgos, etc.–.

Según narra Beatriz Rizk, teórica de teatro latinoamericano, el objetivo de esta etapa era:

[configurar] un esquema de las relaciones del conflicto que tenga una rigurosa coherencia interna, es decir, que establezca las relaciones entre los conflictos menores y mayores, y en este proceso situar claramente el conflicto central. (112)

Como describe Rizk, durante la *elaboración del texto* se ven aspectos fundamentales del curso dramático del montaje: el tema o temas, argumentos, relaciones entre personajes o actores, eslabones estructurales, ritmo del montaje, conflicto central, fuerzas en pugna; pero también, de acuerdo a lo que describen los colectivos, se comienzan a hacer los diseños de los recursos escénicos (iluminación, escenografía, vestuario). Durante esta etapa se regresa a lo cognoscitivo, después de un viaje por lo estético, por la libertad absoluta que brindó la improvisación.

Al finalizar la escritura de textos formales, venía la etapa del montaje, durante la cual se realizaba la armonización de todos los lenguajes y recursos teatrales: las imágenes, lo gestual, lo sonoro, los movimientos, los cuerpos, las palabras, las luces, etc., es decir, se realizaba la escritura escénica.

Para abordar la etapa del montaje los colectivos tenían algunas leyes que cada uno de los espectáculos debía cumplir. Una de ellas era el regreso a formas expresivas olvidadas o mejor dicho descuidadas: los elementos del carnaval, los rituales, las procesiones, los juegos populares, la danza. Estos grupos, como se ha mostrado, se enfocaron en el aspecto no verbal: lo privilegiaron y exploraron en cada uno de sus montajes, –conquistando el gesto como signo eficaz del

espectáculo, tan eficaz como la palabra” (García, S. 78). Otra ley era la eliminación de las fastuosas escenografías. Descartaron lo aparatoso y superfluo, lo decorativo; optaron por esquemas elementales, simples.

La reconsideración del espacio teatral fue una ley más de la etapa de montaje. Los grupos latinoamericanos buscaban para cada espectáculo un espacio escénico adecuado y nuevo, que permitiera la participación del público.

Una vez combinados todos los lenguajes y recursos, sujetos a las leyes anteriores, el espectáculo estaba listo para ser presentado al público, acción que representaba la última etapa del proceso creativo. El público era tan esencial, que su presencia ausente acompañaba todo el trayecto productivo.

Las propuestas latinoamericanas de creación colectiva se interesaban en potenciar la vida en escena. Para los colectivos era importante la exploración de las presencias vivas, por lo que creaban las condiciones para ello. Una fue convocar a la audiencia a participar en un foro, donde se hacían reflexiones entre el grupo y el público. Podían ser de carácter estético, político o ideológico, y tenían un doble propósito: por un lado “investigar” conjuntamente los temas propuestos por el espectáculo, y por otro, ayudar al grupo a replantearse ciertos elementos del texto escénico. Privilegiar la interacción escena/público era otra de las condiciones que diseñaron los grupos latinoamericanos para explorar las presencias vivas.

Los colectivos al indagar cada vez más en el espacio expandieron la tesis brechtiana de la activación del espectador. El grupo peruano Yuyachkani, por ejemplo, invitaba al espectador a moverse en el espacio, a elegir un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye y dónde se detiene, rompiendo así los límites con el receptor e invitándolo a ingresar a un ámbito común donde él también trabaje su cuerpo, cree su experiencia escénica y se mueva en el espacio con los actores.

Características y metodología de la creación colaborativa

La creación colaborativa cobra fuerza como modo de realizar teatro, a principios de los años noventa. Los elementos que propone para la creación escénica son básicamente los mismos que plantea la creación colectiva: la investigación, la maduración paulatina del proceso de creación, el desarrollo físico y emocional de los actores con la finalidad de que su presencia fuera viva; la improvisación, la deconstrucción de textos literarios, la búsqueda en el espacio escénico, la integración de recursos no verbales (artes visuales, fotografía, teatro de objetos); el pensamiento posmoderno con el relativismo, la pluralidad y la diversidad como credenciales; la activación del espectador, entre otros. La diferencia se encuentra en que la creación colaborativa tiene mayor influencia y exploración de las artes plásticas, además de que no prioriza “el mensaje” como los colectivos, sino más bien, la manera de expresarlo, la forma. Los grupos de creación colaborativa no se preocupaban tanto por las problemáticas sociales. La búsqueda se centró en los lenguajes escénicos, en hacer espectáculos visualmente atractivos y originales.

Otro contraste entre la creación colectiva y la colaborativa, el mayor según considero, se encuentra en la participación de sus integrantes. En el proceso colaborativo los miembros se involucraban con el montaje a partir de sus funciones artísticas específicas, aquellas donde eran especialistas, donde ejercían sus habilidades definidas, su talento individualizado; y en el colectivo, todos ejercían la misma autoridad en cada uno de los roles teatrales.

Sin abandonar un determinado aspecto de la creación, los miembros de los grupos de creación colaborativa estaban comprometidos con la obra escénica entera y con su discurso. El actor era intérprete y autor, sus experiencias personales formaban el material principal de la constitución del edificio dramático, eran analizadas y organizadas por un dramaturgo, quien las devolvía al actor en una clave nueva, con otra carga de significados. El hecho de que cada integrante del grupo mantuviera su labor específica no quería decir que se aislaran de los demás creadores; cada miembro realizaba su trabajo, pero

luego, lo exponía a los otros con el objetivo de que emitieran una opinión a la creación, y así la enriquecieran.

Un actor no creaba sólo un personaje, un iluminador no diseñaba únicamente su proyecto de luz, ni el asesor musical componía exclusivamente la banda sonora del espectáculo, todos ellos, individual y conjuntamente, creaban la obra escénica total. En conclusión, tanto el actor como cada miembro del grupo –escenógrafo, iluminador, diseñador de vestuario y director musical– eran apoyados y amparados por un equipo cómplice y estimulante.

El proceso colaborativo demandaba a todos los integrantes del grupo, apertura para compartir, ya que, a medida que los miembros abrían y compartían sus historias, experiencias y memorias personales, se “contaminaban” unos con otros de la misma actitud, —y un espíritu colectivo de respeto mutuo, de colaboración o complicidad se consolidaba” (Araújo, *El actor* 39).

Después del acto de intercambiar, a diferencia de los colectivos de los años setenta y ochenta, los grupos de creación colaborativa procesaban y trabajaban individualmente la información, para posteriormente abrir una vez más su creación a todos.

El proceso colaborativo como práctica teatral no llegó a elaborar un método. Cada espectáculo era realizado y expresado de una forma distinta. El trabajo con el texto ilustra la intermitencia de sus procesos: algunas veces escribía el guión un miembro del grupo, otras en conjunto, algunas más tomaban una obra literaria otras simplemente hacían una escritura escénica.

Principios creativos retomados por Claudio Valdés Kuri de la creación colectiva y la creación colaborativa

El trabajo escénico del director mexicano Claudio Valdés Kuri ha ido cambiando sustancialmente en cada montaje; sin embargo, se ha mantenido firme en algunos principios y visiones del hecho teatral. Muchos de los pilares que sostienen su creación artística provienen de los procedimientos de los grupos

latinoamericanos de creación colectiva y colaborativa que he descrito en las páginas anteriores.

Antes de desdoblar la comparación de los principios que comparte Kuri con las técnicas utilizadas por los colectivos y los grupos de creación colaborativa, es importante explicar que los modos de organización que tenían estos grupos no fueron retomados por el director mexicano. Él nunca ha creado colectivamente y se aproxima en pocos aspectos a la creación colaborativa. La creación colectiva (como lo presenté) propone una autoridad compartida, una creación grupal, en contrapunto con esto, Kuri es quien toma las decisiones finales, quien guía las improvisaciones actorales, quien diseña todo el espectáculo, lo cual recuerda más al denominado —~~te~~tro de director”, en donde toda la obra se interpretaba a gusto, intereses y cuestionamientos del mismo. Una de las peculiaridades en el trabajo de este creador, con respecto a la relación con —~~el~~tro”, se encuentra justo en la práctica de uno de los principios de la creación colaborativa: que cada miembro trabaja según su especialidad y a partir de ésta propone, crea y se relaciona con el producto creativo y con los demás miembros. Valdés Kuri junto con asesores se encarga de enriquecer y variar la creación actoral y la de cada uno de los realizadores, aunque al final, es él quien decide qué se presentará y cómo.

Después del análisis de los principios creativos de los grupos latinoamericanos, he seleccionado aquellos que se mantienen casi intactos en el trabajo del director que estudio: La comunicación de una idea con el fin transformar al espectador; el pensamiento posmoderno como base del trabajo escénico; la priorización del proceso creativo sobre otros intereses (temporales, económicos); equilibrio entre todos los lenguajes que conforman el fenómeno teatral; cuestionamiento y búsqueda del espacio escénico; exploración y renovación de las funciones del actor; y finalmente, la investigación en el convivio o relación con el público.

El director mexicano tiene un gran compromiso en comunicar una idea que sea útil, que concientice y transforme de algún modo la manera de pensar y de actuar del espectador. Para él, el mensaje no es necesariamente lo más importante, como lo era para los colectivos. La prioridad en sus espectáculos es

relativa, algunas veces la atención se centra en la expresión vocal o en la corporal, o en ambas, en la presentación formal del contenido, en una imagen o un texto, etc. Lo cual aproxima su creación a los grupos colaborativos, quienes no tenían por máxima la posesión de un mensaje previo al trayecto productivo.

Sus temáticas han llevado un trayecto deductivo: de asuntos generales, universales, a asuntos personales, propios. Así sucedió con los grupos latinoamericanos. La diferencia entre ambos, es que las temáticas en el primero surgen de la historia universal y de la historia de los propios actores fundamentalmente, y en los colectivos se originaron en primera instancia de las problemáticas comunitarias, luego de asuntos grupales, y por último de inquietudes personales.

Los intereses temáticos de Kuri no obedecen a estrategias mercadotécnicas o pretensiones económicas, sino a una necesidad de cambio, de exploración creativa, y/o a un entendimiento diferente sobre el fenómeno teatral. El desarrollo temático se sujeta a las necesidades y la evolución creativa, del mismo modo que en los colectivos. Éstos centraban sus creaciones en acontecimientos sociales inmediatos y en su cultura, lo cual difiere con el director que estudio. Ninguno de los espectáculos de éste ha sido generado a partir de un asunto social, aunque, evidentemente sus montajes han tenido ecos e implicaciones socio-políticas de su tiempo, pero siempre, como consecuencia de la temática principal. Por otro lado, la cultura mexicana propiamente, tampoco ha sido un motor en ninguno de sus montajes, a pesar de ello, sí ha estado presente y ha permeado su creación escénica (en el siguiente capítulo mostraré específicamente cómo).

Su teatro se ha acercado cada vez más a un teatro cosmopolita, a semejanza de los grupos de creación colaborativa, quienes en busca de lenguajes novedosos construyeron una estética híbrida (culturalmente hablando).

Como se explicó anteriormente, el posmodernismo implica la crisis de las afirmaciones universales en favor de la singularidad de los discursos individuales. Kuri presenta historias peculiares en cada montaje, con las cuales muestra una singular posición ante los acontecimientos y percepciones oficiales de la Historia. El pensamiento posmoderno fue la base de la creación escénica de los grupos de

creación colectiva y colaborativa, y también de la creación del director mexicano. Quien en su labor escénica está abierto al —discurso del otro—. Aunque toma las decisiones en cuanto al rumbo del espectáculo, incluye siempre las propuestas de los miembros de su compañía.

Establecí tres credenciales del pensamiento posmoderno que fundaron las creaciones escénicas de los grupos latinoamericanos: el relativismo, la pluralidad y la diversidad. Características esenciales en los montajes de Valdés Kuri. Éstos son relativos en su clasificación debido a la pluralidad de formas escénicas que presentan, y a la diversidad de elementos (lenguas, culturas, textos, disciplinas). De la búsqueda por la diversidad que hace en sus montajes, se produce un diálogo y una mezcla de formas y lenguajes. Reúne técnicas de distintas épocas en un mismo espectáculo, y las reescribe. Incorpora a su creación, igual que los colectivos, formas expresivas olvidadas o descuidadas (elementos dancísticos orientales y barrocos, mímica, acrobacia, tradiciones actorales de siglos pasados, la técnica benshi, etc.), e incluso inhabituales en los contextos teatrales (lucha libre, equitación, doblaje de voz, cine mudo, etc.).

Los procesos de Kuri son extensos. Para él, el proceso es lo más importante del hecho escénico, por ello, le dedica mucho tiempo, el tiempo necesario para la maduración paulatina del espectáculo. El proceso incluye la investigación y la improvisación, que son según el director mexicano, el corazón de sus montajes. En ambas etapas son inherentes los largos periodos, porque pueden cambiar la creación y llevarla a rumbos desconocidos.

Kuri no premedita las relaciones entre los personajes, ni los eslabones estructurales, ni el ritmo del montaje o el flujo emotivo de los actores, deja que se expresen con el largo proceso al que es sometido el actor (quien se encarga de armar cada uno de estos aspectos).

El equilibrio de todos los lenguajes que conforman el fenómeno teatral (los verbales y no verbales) ha sido un distintivo (como lo fue para los colectivos) en los espectáculos de este director. Ha recurrido, por ejemplo, a la deconstrucción textual, descentralizando el texto como productor del espectáculo, y promoviendo la igualdad entre todos los elementos del teatro.

También utilizó la práctica de la dramaturgia colectiva, práctica que apoya, a la luz de lo realizado por los grupos latinoamericanos, el equilibrio de todos los —~~tes~~ teatrales, de los lenguajes. Para lograr la igualdad entre los diversos lenguajes del espectáculo, recurrió a la escritura escénica, es decir, a elaborar —~~tes~~ en la escena por medio del cuerpo, la voz, el movimiento, el uso de los objetos y la posición del actor en el espacio.

Cada uno de sus montajes es una experiencia distinta con la disposición del escenario y la sala. Cuestiona y cambia el uso del espacio escénico del mismo modo que las compañías colaborativas y colectivas. Sus montajes se han llevado a cabo tanto en espacios convencionales como alternativos, siempre con escenografías elementales.

Todos los principios anteriores (la comunicación de una idea con el fin transformar al espectador, el pensamiento posmoderno como base del trabajo escénico, la priorización del proceso creativo, equilibrio entre todos los lenguajes teatrales, el cuestionamiento y la búsqueda sobre el espacio escénico) lo llevaron a la renovación de la visión y funciones del actor. Discute en su trabajo el término —~~act~~”, ya que además de actuar, según él, el actor debe tener otras capacidades, las cuales, como su actuación, deben ser ejecutadas de forma profesional: musicales (vocales e instrumentales), dancísticas. Por esto, define a sus actores simplemente como —~~intérpretes~~”, en el sentido amplio que propone esta palabra.

Lleva a los actores a los límites existentes entre la ficción y la realidad, enfrentándolos a —~~o~~ actuar” o —~~sobre~~-actuar”. Entendiendo —~~sole~~-actuar” sin las connotaciones peyorativas que suelen dársele al término, sino como la oportunidad que tiene el actor de explorar y explotar al máximo sus capacidades expresivas, al colocarlo en una situación de riesgo. La finalidad de —~~no~~actuar” o —~~sole~~-actuar” es que la presencia del actor en el escenario sea verdadera y orgánica. El entrenamiento corporal de los actores es una de las técnicas que utiliza para conseguir en el intérprete una presencia viva. El oficio del actor fue el eje de la creación para los grupos que se estudiaron anteriormente, y también lo es para el director mexicano.

Kuri, a diferencia de los colectivos, no busca que sus actores re/representen o presenten un testimonio vivo externo (personaje), sino que se presenten a sí mismos, que encarnen las emociones, que no se nutran de la imaginación, sino de la experiencia, la cual funciona como materia prima del edificio dramático del espectáculo.

La investigación en el convivio o relación con el público es un aspecto más que comparten Kuri y los grupos latinoamericanos. El objetivo de ésta, en ambos, es aumentar el nivel de la experiencia del espectador. Cabe decir, que los grupos colaborativos y colectivos exploraron más ampliamente, que el director, la relación con el público. Pues a diferencia de éste, realizaban foros para platicar con los espectadores y retroalimentarse; además, diseñaban espectáculos donde el público podía caminar y observar desde el ángulo que mejor le pareciera. Ambos mecanismos nunca han sido ejecutados por Teatro de Ciertos Habitantes. Es el terreno que ha desarrollado más lentamente.

Después de haber presentado el trabajo escénico de este director, a partir de la perspectiva de lo que he denominado —~~el~~ precedente”. Comienza el viaje por sus trayectos creativos, donde mostraré en forma detallada sus procesos, etapas y principios.

Capítulo segundo

DESMONTAJES: ARQUITECTÓNICA Y TÉCNICAS CREATIVAS

Por cada Mozart, Trollope o Picasso, capaces de engendrar obras con incesante fecundidad, y por cada Edgar Allan Poe, quien aseguraba planear sus obras con precisión matemática, se puede encontrar a un Dostoievski, que rehacía sus novelas varias veces, a un Thomas Mann, que luchaba con tres páginas por día, o a un Richard Wagner, quien debía provocarse un frenesí casi psicótico para poder estar en condiciones de escribir una partitura. (Gardner 386)

En el título de este capítulo refiero el concepto de *desmontaje*⁹ porque es la técnica cognoscitiva que utilizaré para analizar los espectáculos de Claudio Valdés Kuri. El libro *Des/tejiendo Escenas: Desmontajes, procesos de investigación y creación* explica que los desmontajes representan el acto de cuestionarse sobre los presupuestos teóricos, técnicos, poéticos y espirituales que se conjugan durante un proceso creativo. De dicho cuestionamiento nacen testimonios, deconstrucciones y reconstrucciones de la creación, que hacen visible el tejido del producto creativo.

El desmontaje es la unión entre la descripción, el análisis y la interpretación. Un desmontaje no es una deconstrucción propiamente, pero se configura (entre otras cosas) de deconstrucciones. Rodolphe Gasché en su ensayo *La deconstrucción como crítica* (en *Teoría literaria y deconstrucción*), sostiene que antes de deconstruir, se tiene que hacer una demostración. La demostración tiene

⁹ El concepto de *desmontaje* tiene como antecedente las demostraciones de trabajo desarrolladas en la práctica escénica de finales de los setentas, donde los grupos demostraban sus mecanismos y recursos teatrales, además de aproximarse a sus discursos teóricos desde otras disciplinas, tales como la filosofía y la teoría literaria, deslizando así los principios básicos del grupo, a otros caminos. (Diéguez, *Des/tejiendo escenas* 10)

El propósito de desmontar procesos teatrales es ubicar los sistemas estructurales, la consistencia dura de las categorías, las poéticas y los sistemas cerrados de valoración y pensamiento dentro del terreno de la relatividad, la posibilidad. No son operaciones negativas o demoliciones; son una oportunidad de encuentro, para lo cual es imprescindible la reconstrucción del proceso. (Diéguez, *Des/tejiendo escenas* 13-14)

que ver con los testimonios, con la descripción, que son parte del desmontaje, pero antecede la deconstrucción.

Después de describir la creación, en este caso escénica, viene la deconstrucción, es decir, mirar las contradicciones de la creación o las posibles conexiones con diversos marcos referenciales. La deconstrucción tiene un sentido crítico que acompaña y complementa el sentido analítico de los testimonios y las reconstrucciones en el desmontaje. Este orden de factores es importante en los desmontajes de este capítulo: serán descriptivos y testimoniales, pasarán por la reconstrucción y finalmente por la deconstrucción.

En este capítulo se conjugarán los testimonios: declaraciones originales de algunos integrantes de Teatro de Ciertos Habitantes; las reconstrucciones: reproducción reparada, del director y otros críticos; y las deconstrucciones: interpretación de los hechos, de los trayectos productivos de este creador. Con estos tres elementos se construirán los desmontajes de cada uno de los espectáculos. La finalidad será presentar una *arquitectónica* y diversas técnicas creativas que sirvan para mostrar una micropoética de este director escénico.

Para el teórico ruso Mijail Bajtín el concepto de *arquitectónica* involucra un tejido de relaciones intersubjetivas. La intersubjetividad posibilita percibir algunos fenómenos que escapan al conocimiento de uno mismo, en los actos y las acciones de los otros. La *arquitectónica* afirma que un individuo se define por su relación con los otros individuos en el pasado: —Elaquí se define porque se reconoce un *allí*”. El sujeto puede conocer por la experiencia del otro.

La *Arquitectónica* se construye por la interacción con el mundo, y está determinada por las posiciones desde las que se desarrollan las relaciones con los otros. La *Arquitectónica* se extiende desde la vida como acto, desde el acto estético como proceder ético, es decir, desde la obra que deviene de lo que soy, hasta la forma arquitectónica del objeto estético como actividad y configuración del sujeto: en la forma me encuentro a mí mismo”. (Diéguez, Escenarios 55)

La *arquitectónica* como medio de análisis de un ente artístico representa entonces la identificación de una postura existencial: la forma en que se vive, la creación como consecuencia de lo que se vive, y la explicación de lo vívido a través de la creación; permite la construcción del ente estético a partir de observar su relación con el entorno y con los otros, y el vínculo de estos con la producción artística.

La *arquitectónica* como categoría de análisis revela los valores cognoscitivo-éticos del contenido, la “visión del mundo”, la intencionalidad, la eticidad del acto creativo. A la par de la *arquitectónica*, los desmontajes de las obras de Teatro de Ciertos Habitantes presentarán las técnicas creativas, o sea, las prácticas, mecanismos, principios de dirección y de creación en general que utiliza Kuri en cada uno de sus montajes. Las técnicas creativas revelan los valores cognoscitivo-estéticos de la forma, la visión teatral.

Los espectáculos que forman el haber creativo Valdés Kuri con su compañía Teatro de Ciertos Habitantes son cinco: *Becket o el honor de Dios*, *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati*, *El automóvil gris*, *¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo: ópera para actores*. Cada uno de éstos será desmontado mediante testimonios, reconstrucciones y deconstrucciones, mostrando mediante estos tres aspectos una *arquitectónica* y varias técnicas creativas.

Becket o el honor de Dios

El genio, entonces, no reside en la expansión mística o en el sueño, sino en una larga paciencia, en una confiada sumisión a lo real. . . La labor paciente y tenaz, es decir: trabajo. (Aguilera 27)

El montaje

Este montaje presenta la adaptación (hecha por el director escénico Rubén Ortiz, el actor Gastón Yanes y Claudio Valdés Kuri) de la obra dramática *Becket o el honor de Dios*, escrita en 1956 por el dramaturgo francés, Jean Anouilh. El texto dramático está inspirado en acontecimientos y personajes históricos del siglo XII. La historia se teje a partir de dos personas: Enrique II¹⁰ y Tomás Becket¹¹, y se desarrolla a través de la relación amistosa entre ambos individuos.

El montaje de muestra el momento en el que Enrique II y Tomás Becket comparten escenario en la historia.

Becket era la persona más preparada para defender los intereses de la Corona, por lo que el Rey en turno le concedió la cancillería del reino. Ambos individuos compartían tiempo trabajando en los asuntos reales, pero también yendo de cacería, montando a caballo y otras diversiones. Cuando el arzobispo Teobaldo falleció, el Rey impuso a Tomás Becket como sucesor en la sede arzobispal de Canterbury, lo cual transformó radicalmente a este último. Su

¹⁰ Enrique II Plantagenet nació y se crió en Francia. Por su noble linaje fue duque de Normandía y Aquitania, conde de Anjou, y luego, rey de Inglaterra. En 1149 arribó a Inglaterra para disputar su derecho al trono inglés. Se casó con Leonor de Aquitania pero tuvo que luchar con el ex-marido de ésta: Luis VII de Francia, y con sus aliados, para lograrlo. Su antecesor, el Rey Esteban, tenía grandes problemas con los barones de su época, por lo cual, Enrique II (quien sabía que sería el siguiente en ocupar el trono) demolió los castillos que habían construido sin la autorización del Rey, esto lo hizo con el objetivo de concentrar el poder y preparar el reino para su llegada. Una vez en el trono, Enrique II fue el primero en permitir que los magistrados pudieran tomar decisiones legales en nombre de la Corona. Como resultado de los cambios legales que llevó a cabo, el poder de la corte eclesiástica decreció. Él aspiraba a ser el monarca de su país, a poseer tanto el poder eclesiástico como el del estado (como todos los reyes normandos), para ello, se propuso eliminar los privilegios del clero inglés. Un carácter arrebatado y caprichoso distinguía al Rey de Inglaterra.

¹¹ Tomás Becket fue londinense de nacimiento, pero normando de origen, provenía de una familia burguesa y fue educado noblemente. Se le enseñaron las buenas costumbres, el arte de la equitación y de la caza. A temprana edad se sintió atraído hacia las cuestiones eclesiásticas, por ello, estudió leyes civiles y canónicas en una abadía cuando tenía apenas 10 años. Posteriormente, estudió teología en París. Cuando regresó a Inglaterra comenzó a servir en la Iglesia como colaborador del arzobispo de Canterbury, Teobaldo. Allí, se distinguió por ejecutar sus labores con gran capacidad e inteligencia. Al paso de poco tiempo, recibió el nombramiento de canciller del reino por sus palpables virtudes. Tomás Becket era claramente un hombre inteligente, valiente y noble.

fidelidad a los intereses reales se rompió, ahora defendía la causa de la jerarquía eclesiástica. De ese cambio de convicciones se desata el enfrentamiento entre ambos personajes.

Becket llegó a convertirse en un gran obstáculo para las pretensiones del Rey. El antiguo aprecio que el Rey sentía por el arzobispo de Canterbury se convirtió en odio, por lo que trató de deshacerse de él mediante la vía judicial, acusándolo de oposición a la autoridad real y abuso de su cargo de canciller. Becket niega el derecho de la asamblea para juzgarle y recurre al Papa. Entre disputas, exilios, regresos, decretos, transcurre la relación del arzobispo y el Rey.

Este ambiente ríspido persistió hasta que Enrique II ideó la manera de extirpar su mal: matar a su anterior amado amigo, Tomás Becket. Mientras asistía a vísperas con la comunidad monástica, en el atrio de la catedral de Canterbury, el arzobispo fue asesinado.

El espectáculo cuenta esta conmovedora tragedia, priorizando el tema de la amistad, de cómo ésta puede terminar en traición y/u odio por intereses egocéntricos. Fue estrenado en México en el año de 1998 por un grupo de creadores escénicos entre los que se encontraba Claudio Valdés Kuri como director y productor (posteriormente este equipo se convertiría en Teatro de Ciertos Habitantes).

La obra dramática está construida aproximadamente por 30 personajes y el montaje se realizó sólo con cinco actores: Luis Artagnan, Gerardo Trejoluna, Carolina Politti, Enrique Arreola y Gastón Yanes. Los primeros dos representaron a Enrique II y Tomás Becket respectivamente. Los demás realizaron el resto de los personajes, interpretando entre cinco y nueve cada quien.

Los recursos escenográficos fueron pocos: algunos escudos, una especie de casa de campaña, telas y la escalera que era el escenario. La iluminación parca pero efectiva, concedía intimidad y misterio al espectáculo. El vestuario fue una representación fiel de la indumentaria de la época, incluso en los bordados.

Kuri buscó un espacio alternativo de la Ciudad de México para la presentación de este montaje, y encontró así, la escalera del Museo de El Carmen.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/b-1-1.jpg>

Por la disposición del lugar, únicamente cabían 70 espectadores. Intimidad y cercanía fueron dos de los principios creativos para el diseño espacial.

En este espectáculo se incluyeron muchos momentos musicales con instrumentos medievales como el *hurdy gurdy* y el órgano portativo, con los que se interpretaron piezas vocales e instrumentales de la época; utilizaron la técnica juglaresca en algunas escenas.

Se planearon 20 funciones para este espectáculo en dicho lugar, pero debido al éxito que obtuvo, se extendieron a 50, cada noche con localidades agotadas.

Proceso creativo

Todo inició cuando Valdés Kuri después de haber estado la mayor parte su vida inmerso en la música, el cine y el teatro, decide probar sus capacidades en la dirección escénica.

Dentro del ámbito teatral tenía larga trayectoria y experiencia como actor, pero no como director, por lo que con gran incertidumbre y al mismo tiempo ávido de crear un espectáculo, inicia el proceso de *Becket o el honor de Dios*, una obra dramática que lo había cautivado cuando tenía 20 años y en la cual estuvo trabajando individualmente durante 13 largos años. De la obra de Anouilh le conmovió la trágica culminación de una gran amistad.

El periodo de su trabajo individual con el texto fue crucial para todo el proceso del montaje. Los trece años le prepararon para enfrentarse al oficio de director escénico con gran claridad, puesto que transcurrieron en una profunda investigación que lo abasteció de material creativo. Su investigación se centró en el autor de la obra (Jean Anouilh) y en el texto dramático con sus peculiaridades, personajes, tiempos, lugares, imágenes, contrastes, mensajes, y escenas. Dejó que la lectura y relectura del texto le llevara a referencias pictográficas, musicales, espaciales, fisonómicas, escultóricas, de vestuario, etc. Para tener una referencia viva del ambiente y espacio del que hablaba la obra, incluso viajó a la catedral de Canterbury.

Luego de dialogar con el texto y nutrirse como artista, llamó a un grupo de actores para crear el espectáculo de la obra que tanto lo había cautivado.

Inició su primer día de ensayo de una manera ortodoxa, con la lectura dramatizada del texto. De inmediato esta acción le pareció absurda e infructuosa. Paró el ensayo y comenzó una búsqueda corporal y vocal con los actores, al puro estilo del grupo alemán Carpa Theater¹² al que había pertenecido. El texto sirvió para crear, no la creación sirvió al texto. Con esta experiencia configuró su idea respecto al actor. Dejó de mirarlo como el que interpreta un escrito y se sujeta al trazo escénico que marque un director, el actor se convirtió para él, en alguien que se presta a situaciones, que responder a realidades, mismas que suceden en el presente. De este pensamiento se desprende uno de los principios de dirección que utilizó en este montaje: Trabajar con el intérprete a partir de las reacciones que éste muestre en los ejercicios, exploraciones o improvisaciones (siempre vinculados con la temática del espectáculo), y no únicamente con suposiciones o análisis de personajes. Exploraron el texto en la escena, no sólo en una silla.

¹² El Carpa Theater existe desde 1989, el laboratorio de improvisación del Carpa Theater desde 1997. El grupo trabaja desde sus inicios en el desarrollo de un estilo propio de la improvisación teatral, que implica unir las convenciones del espacio real cotidiano con las nuevas convenciones creadas, con los espacios imaginarios utilizando el movimiento y el lenguaje hablado. Sus improvisaciones siguen reglas muy exactamente trabajadas (comparables a las convenciones de improvisación en el jazz). El estilo específico del Carpa Theater se podría definir con conceptos como; reducción, cotidianidad, conciencia espacial y musical, sensibilidad al instante. Es conscientemente austero (discreto) en contraste con el bombardeo de estímulos en el presente. El Carpa Theater es diseño de paisajes. (Carpa Theater, párr. 1-5)

Lo anterior no quiere decir que había un énfasis en el trabajo corporal o vocal, a tal grado de hacer a un lado o analizar superficialmente el texto dramático. Mas bien, se abarcó lo uno y lo otro en la misma proporción. La obra de Anouilh es una tragedia histórica, grande en extensión y llena de detalles, por ello, los actores la analizaron profundamente, desmembrándola línea por línea: investigaron cada una de las expresiones del texto, el contexto histórico y geográfico, al mismo tiempo acudían a referentes vivos e impresos, a la improvisación, ejercicios, entrenamientos corporales y vocales, clases complementarias (de música y danza) y otras prácticas físicas.

En este espectáculo Valdés Kuri se apropió desde el proceso de ensayo hasta el montaje, del principio que se observó en la creación colectiva y colaborativa: —al misma importancia de todos los recursos teatrales”. Este principio se extendió al trabajo actoral. Cada uno de los actores en este montaje debían tener la misma presencia escénica, aun cuando es clara la división de personajes protagónicos y secundarios en el texto dramático. Para lograrlo, Kuri asignó un gran número de personajes a los actores que no representarían a los protagonistas. Así, aunque el Rey y Becket estaban prácticamente en todos los cuadros, los demás actores cobraban un peso y presencia escénica equiparable al de los dos —protagonistas” al interpretar más caracteres.

Esta igualdad se buscó también en la sonoridad del montaje. El director equilibró los momentos orales con los demás momentos sonoros. Aunque el montaje se funda en un texto dramático, lo cual supondrían una ventaja de la verbalidad sobre los demás recursos, no fue así, se intercalaron los periodos verbales con episodios musicales o coreográficos.

Otro principio de dirección fue dejar el proceso abierto a la espontaneidad y a la intuición (a pesar de la previa planeación). La intuición para Claudio Valdés Kuri es saber responder por completo a una situación presente, a la emergencia repentina de una nueva comprensión. Después de esa intuición viene un acto espontáneo, una respuesta inmediata y visceral. Durante uno de los ensayos de este montaje, a un actor le surgió la idea de ir a Taxco a presenciar un evento que apoyaría la comprensión y la visualización de la obra. Sin importar nada más, el

grupo partió hacia el estado de Guerrero. Si proponían una idea enriquecedora, aunque rompiera el esquema de ensayos, la exploraban.

Los principios anteriores: Trabajar con el intérprete a partir de sus reacciones físicas y emotivas del presente, provocadas a través de una búsqueda vocal, corporal y con el texto dramático; el equilibrio entre todos los recursos del teatro (presencia actoral, sonoridad); y la apertura del proceso a la espontaneidad y a la intuición, fueron la base para todas las técnicas creativas que realizaron para obtener el material del montaje.

El director planeó y ejecutó una serie de ejercicios que denomina —proedéuticos”, a través de los cuales, adquiere un mayor conocimiento del intérprete o actor, que es para él, la materia prima del teatro. Estos ejercicios le permitieron averiguar las capacidades pre-desarrolladas que tenía cada individuo, cuáles podían desarrollarse, su disposición mental y emotiva, e incluso, hasta dónde estaban dispuestos a pasar límites. Para él, descubrir quién es el actor, es de gran ayuda en el proceso de montaje, le permite relacionarse con el intérprete de manera más efectiva, y potenciarlo a partir del material que éste posee (capacidades emotivas, físicas, intelectuales, sociales). Además, esta investigación lo dota de herramientas para simplificar y clarificar el modo de proceder con el actor durante toda la creación.

Otra técnica creativa esencial durante el proceso fue el entrenamiento corporal centrado en despertar el trabajo en equipo: equilibrio, atención, y protección grupal. Estrechar los lazos grupales, sembrar la confianza, la cooperación, y menguar así actitudes destructoras y egoístas, junto con el conocimiento del actor, son los aspectos más importantes para Kuri dentro de su trabajo como director escénico. Ambos principios promueven e incrementan la capacidad creadora de todos los miembros del grupo.

Las clases externas, aquellas que el actor cursaba antes o después de ensayar, fueron parte de la dinámica creativa del proceso actoral. La finalidad de éstas era preparar a los miembros de la compañía en las diversas disciplinas que

mezclaría el montaje. Por ejemplo, estudiaron danza Kathak¹³ para estructurar una escena coreográfica con un texto medieval. También estudiaron acrobacia, mímica y equitación para representar diversas escenas, entre ellas, algunas de caballos. Estudiaron música para convertir momentos textuales a momentos musicales. El estudio de estas disciplinas sirvió para profesionalizar las actividades del actor.

Además de los ejercicios propedéuticos, los ejercicios que fomentaban el trabajo en grupo, y las clases, el director inventó o retomó de sus anteriores experiencias teatrales: entrenamientos vocales, kinésicos, sensitivos y espaciales, para suplir las necesidades que requería el montaje, el grupo o el actor en determinado momento.

Kuri y Claudia Mader, la asistente de dirección, seleccionaron los temas principales de la obra, y luego proyectaron ejercicios que evocaban, desarrollaban, intuían o bordeaban dichos temas, y finalmente los presentaron al grupo de actores para que los exploraran. De la improvisación sale gran parte del material escénico del espectáculo.

Durante el proceso, los actores se enfrentaron con algunas escenas especialmente complejas, en las que ningún ejercicio o improvisación funcionaba. Por ello, el director acudió a una técnica que bien podría denominarse “investigación de campo”. En uno de los episodios del texto dramático, el Rey y Becket visitaban la casa de un pobre pueblerino. Esta escena representó un reto para los actores, por lo que se planeó visitar una zona de extrema pobreza en el Ajusco. Estando allí, solicitaron el consentimiento de una familia de 12 personas que vivía paupérrimamente en una choza de 4X4, para representar delante de ellos la escena. La familia accedió y el grupo de actores realizó su trabajo. Sólo así, después de la experiencia real, los intérpretes entendieron qué demandaban sus personajes y el ambiente general de la escena. Otro ejemplo de esta práctica creativa (investigación de campo) fue el momento en el que Becket se rinde a la vida eclesiástica. Con el objetivo de estimular al actor y proporcionarle material

¹³ KATHAK es una de las danzas clásicas de la India con una historia milenaria. Las artistas hacen intenso uso de sus expresiones faciales y movimientos energéticos de sus pies para contar historias espirituales o de amor con acompañamiento de música de instrumentos tradicionales de percusión y de cuerda. (Kathak danza clásica de la India, párr. 1)

emotivo y real, Kuri lo citó en un deportivo. Cuando llegaron ambos al lugar, el director le pidió al actor que fuera a la alberca, subiera el trampolín, en la cima dijera su parlamento, y por último, se arrojara al agua. Esto representaba un reto para el actor pues era acrofóbico, así que, fue a la alberca, subió el trampolín pero nunca pudo arrojarse, se quedó inmóvil llorando en las alturas. Después de esa carga emocional, volvieron al espacio de ensayo, calentaron y ejecutaron la escena, la cual se tornó orgánica, viva, creíble.

La investigación de campo fue una de las prácticas fundamentales¹⁴ en el proceso creativo de este montaje.

Para realizar todas estas prácticas y dinámicas, el director se rodeó de especialistas y asesores que se encargaban de reestructurar y nutrir lo que los intérpretes proponían.

El grupo trabajó seis meses diario de 4 a 11 de la noche en un lugar distinto, en esas condiciones no podían pasar a la etapa de montaje, por lo cual el director, comenzó la ardua búsqueda del espacio ideal para presentar la tragedia de Tomás Becket:

Claudio estaba seguro que quería un espacio alternativo. Fuimos a ver paletterías, peluquerías, cafés históricos, parques... Hasta que encontramos la escalera del Museo de El Carmen. Se pensó mucho en seleccionar ese espacio porque allí se presentó una obra importantísima para el teatro mexicano: *Lo que calan son los filos*, pero tenía el apoyo institucional –lo cual también es importante–. Se pensó mucho pero Claudio la visualizó... Le gustó la belleza intrínseca del lugar, la intimidad que confería al montaje, y que fuera un espacio en esencia peligroso. (Yanes, Gastón. –Entrevista...”. Julio 2011).

La escalera del Museo de El Carmen se presentó como una gran metáfora del ejercicio del poder: prepotencia, autoridad, jerarquización; soportó de forma efectiva el discurso que contenía la obra. Además, otorgaba un ambiente monástico, oscuro, el que justamente necesitaba esta gran tragedia.

Ya con el espacio, comenzaron la etapa de montaje. Varias sesiones se dedicaron exclusivamente para trazar en la escalera. Los actores necesitaban

¹⁴ Claudio profundizó muchísimo con cada uno de los actores y su relación con el personaje. A mí me llevó a la Catedral a conocer personas de la Iglesia mexicana con alta jerarquía. Esto para tener un referente claro del personaje que haría: el arzobispo. Nos dio imágenes muy fuertes, potentes, contundentes, imágenes relacionadas con algún aspecto que necesitaba ver en el montaje. (Yanes, Gastón. –Entrevista...”. Julio 2011).

conocerla a profundidad pues era un trabajo de alto riesgo¹⁵, para ello, Kuri implementó un ejercicio cuyo objetivo era precisamente conocer el espacio. Consistió en presentar la obra con tránsito de personas, lo cual agudizó la presencia y percepción de los intérpretes.

Después de tanta exploración mediante ejercicios, improvisaciones, investigación de campo, exploración del espacio, etc., el grupo se concentró en la etapa de montaje.

El trabajo actoral en esta etapa fue casi nulo. Los actores eran capaces de interpretar el texto, de generar las sensaciones, entonaciones, gestos y movimientos, sin necesidad de que el director participara en la resolución de estos aspectos. El director no recurrió a decirle a los intérpretes cómo tradujeran el texto a la escena, esto fue un trayecto natural y orgánico después del largo proceso que realizaron previamente, en el cual, como lo observamos, Kuri planteó líneas específicas en torno al rumbo de todo el espectáculo, pero al final, los actores son los responsables de explorarlas y codificarlas. Un ejemplo claro de esto es el trabajo con las emociones: se planearon ejercicios de exploración emotiva, todo el grupo los realiza, y cada intérprete conforma un archivo de experiencias únicas e individuales que contenga emociones precisas para su personaje, aquellas que le sirvan para la etapa de montaje. El objetivo es precisamente que el actor creé a partir de entender por experiencia las partituras físicas, emocionales y vocales por las que transita su personaje. Su creación en la etapa de montaje se simplifica por el proceso anterior.

Es también en esta etapa cuando se retoma, acomoda y da sentido a los conocimientos que el actor fue obteniendo durante el proceso. Todo el material que surgió de las prácticas creativas es vaciado y probado escénicamente. Una vez probado y ensamblado, el espectáculo está listo para ser presentado ante el público.

El montaje tuvo una insólita aceptación de la audiencia, y contó con una asistencia inesperada de los medios de comunicación a la conferencia de prensa.

¹⁵ La única vez que la escalera llegó a destiempo en una de las giras, hubo una rotura de nariz, según las memorias del director.

La sala estuvo atestada cada noche, por lo que se hizo doble temporada y, posteriormente algunas giras. En 1999 se llevaron a cabo presentaciones en escaleras y teatros nacionales e internacionales. *Becket o el honor de Dios* se presentó en múltiples festivales, tales como: Festival Internacional Cervantino (Guanajuato), Muestra Nacional de Teatro (Monterrey), Festival Grec (Barcelona). La vida del espectáculo concluyó en el Festival Iberoamericano de Teatro (Bogotá) en el año 2000.

El equilibrio entre los recursos teatrales y la elección de un espacio alternativo son aspectos que hacen particular este espectáculo dentro del panorama del teatro tradicional, aunque no son nada novedosos en del teatro experimental.

Su relevancia en marco del teatro mexicano proviene de la exactitud y rigor con la que se realizó. Tanto el trazo escénico como el vestuario, la elección de los actores, la selección escenográfica, la efectividad del espacio para ese texto dramático, la parca iluminación, la actuación, todo fue ejecutado de manera excepcional. El aporte o mejor dicho recordatorio de este espectáculo al medio teatral fue la libertad en el uso y mezcla de formas escénicas¹⁶ y del texto dramático; y que el trabajo teatral requiere ser elaborado, para trascender, con las más altas normas de calidad.

Dentro del haber creativo del director este montaje también posee ciertas particularidades. En primer lugar es en el que se invirtió más tiempo. Inauguró con este espectáculo el principio de crear a partir de largos periodos temporales. El proceso de este montaje implicó (más que en ningún otro de sus espectáculos) un trabajo extenuante, desde conocer los procedimientos creativos, hasta ajustar, renovar, aniquilar o resucitar la creación. Cada uno de los creadores que participaron en este montaje tenían un amor profundo por el arte y compartían el principio romántico: “Todo por el arte”, por ello, nunca fue pesado el proceso a nivel temporal o físico. Este sentir, según cuentan ahora los artistas que

¹⁶ Lo interesante es que fue un *collage* de elementos existentes. Se conectó la danza de la India kathak con una escena de caballos, usamos la acrobacia para expresar un texto tradicional (Mader, Claudia. “Entrevista...”. Mayo 2011).

participaron en el proyecto, no era tan saludable, ya que el montaje llegó a convertirse en una verdadera obsesión.

Otra particularidad de este espectáculo dentro del repertorio teatral de Kuri es que surgió de un texto dramático previo, experiencia no repetida en sus siguientes montajes.

De monstruos y prodigios: la historia de los castrati

Utilizar bellamente la forma al servicio de comunicar algo. Lo contrario deviene en un culteranismo inoperante y eventualmente aburrido. (Aguilera 26)

El montaje

La inspiración temática de este espectáculo fue el libro de Patrick Barbier, *La historia de los castrati*, publicado en 1989. Jorge Kuri, dramaturgo mexicano, junto con Claudio Valdés Kuri estuvieron a cargo de la escritura del texto guía del montaje.

Barbier narra el ascenso y ocaso de los castrati, niños que eran castrados con la finalidad de hacer perdurar su bella voz cantada. La descripción de hechos abarca del siglo XVI, cuando inició esta práctica, hasta el siglo XVIII, cuando cesó.

El espectáculo retoma algunos de los momentos narrados en el libro. El objetivo del director fue contar la historia de estos individuos de la manera más documentada posible, al puro estilo de una conferencia. Los hechos históricos del desarrollo, plenitud y decadencia de los castrati fundamentaron el montaje.

En el siglo XVI, cuando el Papa Pablo IV prohíbe que las mujeres cantaran en la Basílica de San Pedro, los castrados hacen su aparición en las iglesias, y rempazan con notable superioridad las voces femeninas. Italia fue el escenario principal de estos individuos.

Los castrados entregaban literalmente su vida por el arte, pues eran sometidos a esta —operación— entre los 7 y 12 años de edad, antes de que la función glandular de los testículos diera lugar al cambio de voz. Escribo —operación— porque la mayoría de las veces eran barberos inexpertos quienes la realizaban, por lo que la tasa de mortalidad era sumamente alta.

Niños de condición humilde con aparentes aptitudes vocales eran el blanco de esta práctica que la sociedad desaprobaba hipócritamente, pues era ella quien disfrutaba y consumía a estos individuos en las salas de conciertos y teatros.

Los niños generalmente eran inducidos por su familia a aceptar la castración, ya que representaba la oportunidad de beneficiarse económicamente; otras veces, los niños la exigían, pues eran bien conocidos algunos cantantes con gran fortuna y éxito que habían sido sometidos a la castración.

Existían dos destinos para un castrado: ser un mediocre cantante y unirse a un coro, o por ser poseedor de un talento extraordinario obtener fama, fortuna, privilegios sociales y eclesiásticos, e incluso un éxito inusual con las mujeres. Según su destino, el castrado asumía una actitud ante su sociedad. Por un lado, podía mostrar una enorme frustración y resentimiento por haber sido castrado sin su consentimiento o plena consciencia; por otro lado, el éxito los llevaba a una felicidad y confianza que rayaba en un carácter prepotente y caprichoso.

El castrado era un prodigio: una voz aguda, dúctil y flexible como la de un niño, pero brillante y potente (por la capacidad torácica y vocal) como la de un adulto. Esta singular y preciosa voz, los convertía en ser humanos invaluable y casi divinos. Barbier escribió: "Todo contribuía a que los "castrati" fueran asemejados a los ángeles en la imaginación popular... Objeto de contemplación y hasta de veneración. Se los vinculaba con la figura tradicional del ángel músico y encarnaban a la vez (por su música, mucho más que por sus actos) la pureza y la virginidad". Pero el castrado también era un monstruo: un hombre con voz de niño, un hombre afeminado, un hombre sin testículos con voz de niño, un hombre/niño con voz de mujer...

Las ideas libertarias de la Revolución Francesa y Napoleón mismo dieron fin a esta práctica. La Iglesia por consecuencia modificó su actitud hacia estos individuos; el Papa Benedicto XIV condenó la amputación de cualquier parte del cuerpo.

Sin lugar a dudas, los castrati son uno de los más grandes, conmovedores e intrigantes mitos de la historia humana, con ellos, la Iglesia desafió todas las leyes de la moral y la razón para lograr la imposible unión entre "un monstruo y un ángel".

El montaje de Valdés Kuri es una comedia satírica centrada en las peripecias y aventuras de los castrati. La historia es narrada por un siamés de dos cabezas. Este personaje albergaba en sí mismo la posición discursiva del espectáculo: una cabeza era dirigida por la razón, otra por la intuición; uno era babero, otro cronista de ópera. Entre estas dos posturas péndula el apasionante relato que presenta el director de Ciertos Habitantes sobre este tema.

Este montaje fue estrenado en el mes de octubre del año 2001, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz. En México se presentó por primera vez durante la inauguración de la Unidad Artística y Cultural del Bosque. Tuvo una larga temporada en el teatro El Galeón. Al término de la cual, viajó a algunos festivales. En 2006 se hizo el remontaje en homenaje a Jorge Kuri, fallecido en 2005. Desde ese momento, hasta el día de hoy, el montaje se sigue presentando esporádicamente en México y el extranjero.

La historia es contada con un caballo y siete personajes en escena: Mario Iván Martínez y Hernán Riego representaron al siamés de dos cabezas, el nombre de uno era Ambroise Paré y el otro Jean Paré, luego, en el remontaje fueron Raúl Román y Gastón Yanes los actores que dieron vida a dicho personaje; Javier Medina encarnó al virtuoso, el castrati; Kaveh Parmas dio vida a Sulaimán, un esclavo; Edwin Calderón representó al compositor veneciano, Baldassarre Galuppi; Miguel Ángel López a un centauro de nombre Quirón, y Napoleón Bonaparte fue interpretado por Luis Fernando Villegas.

Los recursos escenográficos igual que en *Becket o el honor de Dios* fueron pocos. El aspecto lumínico fue discreto, estuvo al servicio de los actores y del desarrollo de la obra. La música inunda el montaje aún en los momentos hablados. El vestuario fue realizado de acuerdo a un estudio histórico minucioso, y sin duda, fue junto con la música, uno de los elementos priorizados del montaje.

El espectáculo es un viaje auditivo por la historia de la música a través de arias, duetos, coros y piezas instrumentales del barroco, clásico, romántico, posromántico, etc. Para realizar ese recorrido, además de contar con las voces de los actores (muchos de ellos cantantes de ópera) utilizaron un clavecín.

En contraste con el vestuario deslumbrante y el desborde musical, y en igualdad con los recursos escenográficos y la iluminación, la escena, estaba prácticamente desnuda: compuesta por un piso cubierto de 40 toneladas de arena, y una especie de puerta de madera, que simulaba la estancia de un equino, al costado inferior derecho. El escenario estuvo inspirado en el arte ecuestre.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/mp5gr.jpg>

En esta obra, el director comienza a investigar la interacción directa entre la sala y la escena. Toma como referente en consecuencia de la temática de la obra, al público italiano del siglo XVI, el cual asumía una posición activa ante lo que presenciaba: arrojaba alimentos a la escena, intervenía en el espectáculo con aplausos y gritos; externaba sus opiniones, e incluso, exigía a voces, si el espectáculo había sido de su agrado, que se repitiera. En *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati* hubo un despliegue de gestos y juegos con el espectador.

Justo antes de terminar el montaje, se reproduce en escena una grabación del último castrado Alessandro Moreschi, imprimiendo al satírico espectáculo un destello de nostalgia y seriedad absoluta.

Proceso creativo

En el transcurso de su carrera musical, Valdés Kuri conoció a Javier Medina, quien se convirtió en una de las motivaciones para realizar este montaje, su peculiar voz de contratenor, parecida a la de un castrati, condujo al director a indagar en el tema de esos hombres con voces divinas. En el transcurso de la investigación del tema descubrió una historia palpitante, singular y llena de música, digna de ser escenificada.

Kuri en su juventud formó parte del grupo *Ars Nova*, un cuarteto de música antigua. Desde ese momento emprendió una investigación en los terrenos de la música barroca y renacentista. *De monstruos y prodigios* es en gran medida, una extensión de esta investigación y una muestra de los conocimientos que el director mexicano adquirió en ese grupo.

Las reflexiones inmediatas de este director, después de investigar el tema de los castrados, se centraron en el paralelismo que encontraba entre la historia de éstos, la suya y la historia de cada uno de los miembros de Teatro de Ciertos Habitantes: todos estaban dispuestos a dar —*todo por el arte*—, y todos tenían un apetito por cruzar los límites impuestos, incluso los propios de la naturaleza. Ambos aspectos se convirtieron desde ese momento en sus principios del trabajo escénico.

Los castrati eran entrenados desde pequeños para que se dedicaran a cantar toda su vida. Después de la experiencia con el montaje *Becket o el honor de Dios*, Kuri y su compañía estaban decididos a dar todo por el arte. Daban su tiempo, su dinero, su vida secular, todo por lo que la creación teatral pudiera necesitar, al grado de atravesar sus propios límites y los de la tradición teatral (introdujeron animales a la escena, indujeron a una guerra de panes entre la sala y el escenario, incorporaron una lengua extranjera para hablar vehementemente al público y provocarlo, etc.).

Atraído por un discurso, por la posibilidad de saturar de música la escena y por la voz de un amigo, Valdés Kuri inició la aventura de este montaje.

Principió convocando a Jorge Kuri (dramaturgo mexicano), quien escribió el texto de este espectáculo, que más que dramático fue narrativo.

Posterior al lapso reflexivo y de investigación, el director diseñó una serie de principios que guiarían el proceso creativo de este montaje. El principio fundamental fue fusionar la música y el teatro, más específicamente, la ópera y el teatro. Para ello, se requerían tres cosas: que los actores tuvieran desarrolladas capacidades musicales, pues eran los encargados de interpretar cada una de las piezas; que el texto estuviera propiamente organizado para equilibrar cada episodio musical con la historia que se pretendía contar; y finalmente, que se

ejecutaran prácticas teatrales que permitieran el juego con la música, tales como: el metateatro, el clown, la ejecución de coreografías, la yuxtaposición de escenas, el juego en sí mismo, etc. Dichas prácticas se incorporaron al montaje final.

En el anterior espectáculo, *Becket o el honor de Dios*, el principio básico fue colocar todos los recursos actorales al mismo nivel. En este espectáculo hubo un explícito uso de ese principio: todos los actores eran músicos, interpretaban su personaje de una manera formal, realizaban coreografías, estaban claramente explotando cada uno de sus recursos. No puedo escribir lo mismo de los otros recursos, al parecer el director antepuso el vestuario y la música a todos los demás lenguajes.

En este montaje, se abordó el trabajo actoral desde la forma y no desde del contenido. Como comedia, este espectáculo tuvo sus momentos fársicos, satíricos y fue ligera a nivel emotivo. Su mayor pretensión era causar conciencia en el otro. Debido a esto, el actor no fue estimulado tanto emocionalmente (como lo fue en la primer obra de la compañía), más bien, fue estimulado visual y auditivamente para la interpretación de su personaje, atendiendo las siguientes cuestiones: ¿cómo se ve el personaje?, ¿cómo se mueve?, ¿cómo es su voz?, ¿cuál sería su tic?, etc.

En *Becket o el honor de Dios* equilibraron el trabajo con el texto y el de la escena. En este montaje, priorizaron el trabajo escénico, ya que eran numerosas las técnicas teatrales que se conjugaron. El principio era —~~mas~~ trabajo corporal y vocal, menos trabajo textual”. Claro está, que no descuidaron por completo el análisis del texto, simplemente se redujo. El tema fue un pretexto para la creación. El asunto era claro y verídico, un registro histórico de un fenómeno músico-social, por lo que no tuvo un gran proceso, fuera del ordenamiento de sus acontecimientos; la búsqueda se centró en cómo presentar esta historia. No desmembraron el texto para analizar qué quería decir, sino para aprehender sus posibilidades expresivas.

Cada sesión de ensayo fue planeada, pero del mismo modo que en *Becket o el honor de Dios*, el director no suprimió los momentos de encuentro, aquellos donde se hacía a un lado lo diseñado y se perseguía una intuición. En esos

momentos nadie se aburría, ni preguntaba por qué se –interrumpía” el ensayo, todo el grupo sabía que algo funcionaba, y se dirigían juntos a ello.

Claudio tiene una gran intuición, en él hay una imagen –quizá no esté muy racionalizada-. Todo lo que se va probando es para llegar a esa imagen que Claudio tiene en el corazón, en la mente, no sé dónde. (Mader, Claudia. –Entrevista...”. Mayo 2011)

La intuición representa el mayor factor de cambio en el proceso creativo. Kuri prueba diferentes caminos creativos para lograr el mejor material para el montaje, muchos de estos caminos surgen de una –revelación instantánea”, de una intuición.

Los principios anteriores: la unión entre la música y el teatro, los recursos actorales al mismo nivel, el trabajo actoral desde la forma y no desde del contenido, el énfasis en el trabajo en la escena, el parco análisis del texto en favor de sus posibilidades expresivas, y la apertura del proceso a las propuestas del presente, sirvieron al director para el diseño y/o selección de técnicas creativas que produjeran material para el armado del montaje final.

La compañía practicó los ya explicados propedéuticos: dinámicas actorales con las que el director conoce a los intérpretes para poder trabajar con ellos a partir de sus cualidades y limitantes. Estos ejercicios constituyen una parte esencial de cada uno de sus trayectos productivos. Como ejercicio propedéutico, el director convocó a todo el grupo a una cena italiana, la consigna era asistir con un distintivo de sus personajes, así que, los actores se presentaron con coturnos, cantando como soprano, y con otras excentricidades más. La función del director fue observar todo lo que sucedía en esa convivencia. Kuri cree que el actor puede decir más de sí mismo con lo que hace, que con lo que dice, por lo que la observación del intérprete en circunstancias diversas es fundamental.

Luego de los ejercicios propedéuticos, preparó a los intérpretes en lo que denomina –apoyo al solista”. Por medio de dinámicas, los actores desarrollaron la conciencia de que siempre se apoya a otro, o se es apoyado por otro, y en consecuencia, mantienen el equilibrio en cada escena, aunque tenga el rol principal o el secundario.

Realizaron un extenuante entrenamiento, cuyo objetivo era nivelar las capacidades de cada uno de los intérpretes. Algunas veces se hacía con todos los

actores, otras, sólo con uno de ellos (aquel que tuviera una necesidad concreta para su personaje). En estos entrenamientos se incluía un calentamiento que no se enfocaba precisamente en la obra, aeróbics, por ejemplo.

Tres meses transcurrieron de ejercicios propedéuticos, grupales y entrenamientos.

La investigación de campo también fue parte de este proceso creativo. Miguel Ángel López, el actor que interpretó al centauro fue entrenado como un caballo en un club ecuestre: lo amarraban y encerraban en la caballeriza durante horas, y comía con los demás caballos. A Claudio Valdés Kuri le ha interesado que sus actores tengan una experiencia real con su entorno, relacionada con el personaje o alguna situación de la obra, la cual funcione como referente vivo para la construcción actoral. La investigación de campo es la mejor técnica para lograr esto, según se observa en los trayectos productivos del director.

Siete meses se destinaron a la improvisación por temas, una semana por tema. Entre el contenido revisado en esas improvisaciones se encuentran: la castración, los castrati y las mujeres, la androginia y la monstruosidad, todos extraídos del libro de Barbier. Para trabajar el tema de la castración, los actores tomaron un instrumento punzocortante (tijeras, cuchillos) y lo acercaron a su piel; sentían la textura, la relación de la piel con el metal y poco a poco lo aproximaban a la región genital. La intención era que los actores pensarán cómo se puede sentir ser castrado, que se sintieran vulnerables, en peligro.

—~~a~~ pinche vieja” fue como denominaron a uno de los ejercicios que practicaron para improvisar sobre el tema de los castrati y las mujeres. Consistía en que los intérpretes debían recordar a la mujer que más odiaban, simular que la tenían cerca o convertirse en ella, incluso, podían dirigirse a alguno de sus compañeros como si fuera su —pinche vieja”. A este ejercicio siguió el diseño de una coreografía —en cinco minutos— en la cual se vislumbrara sutilmente su —pinche vieja”. La intención era buscar material en cada actor sobre el subtema de la lucha con las vivas, la relación con el sexo femenino.

La improvisación completa la etapa de ministración y exploración. El intérprete queda acondicionando para encarar la siguiente fase: el montaje. Todo

este entrenamiento tiene el objetivo de proporcionar una memoria que permita al cuerpo del actor reaccionarse orgánicamente en la situación de representación: —Un ejercicio se convierte en memoria que actúa a través de todo el cuerpo. Es conseguir un equilibrio entre la capacidad física y la espontaneidad; entre la forma fija, precisa y la organicidad”. (Obregón 81)

El espectáculo cobró forma a lo largo de nueve meses de ensayo, de los cuales, dos se destinaron a la fase del montaje, poco en comparación con todo el trabajo preparatorio. Esta acción muestra una idea base de la labor creativa de este director: —el proceso es lo más importante”.

Kuri pensó y planeó la relación con el público desde el inicio del proceso, pero es en esta etapa (del montaje) es donde se prueba. Partió para ella, de la nostalgia que sentía por el público italiano del siglo XVIII. Este director deseaba que el espectador despertara, que cobrara consciencia del rol que desempeña. Por lo que al puro estilo del público antes mencionado, planificó una guerra de comida, la intervención de un espectador —que era en realidad un actor— dentro de la ficción; y la participación directa de los espectadores en el espectáculo. Estos momentos fueron sorprendidos y estimulantes para el montaje.

Durante la etapa del montaje, enmarcó la escritura escénica en un espacio, y ensambló las escenas que se estuvieron trabajando en el proceso previo. También, definió el —trazo escénico” del caballo. Esta etapa es en suma, la etapa donde se unen y armonizan cada uno de los aspectos del espectáculo.

El montaje se presentó en el Teatro El Galeón, con localidades agotadas en todas las funciones. Junto con el éxito que tuvo, vinieron los problemas. La compañía recibió invitaciones a festivales y a realizar algunas giras, pero algunos de los actores, debido a compromisos previos, no pudieron continuar en este proyecto. Se tuvo que llamar a nuevos intérpretes para cumplir con las demandas. El gran defecto de esto fue que los actores que se incorporaron al proyecto no disfrutaron del proceso creativo; se limitaron a hacer un trabajo mnemotécnico a través de los videos del montaje original. El trabajo del director con los nuevos miembros, consistió en observarlos y ajustar su creación para que fuera lo más fidedigna con el espectáculo primero.

De monstruos y prodigios se presentó en el Festival de Teatro de Caracas, en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, en el International Hispanic Theatre Festival of Miami, en The New York Festival y en la Muestra Internacional de Artes Escénicas de Puerto Rico.

Dentro de la obra creativa completa de Valdés Kuri, este montaje representa el primer guiño con el teatro-documento, ya que se reprodujo en él un audio histórico y se presentaron hechos documentados, sin ninguna alteración. En *Becket o el honor de Dios* aunque el asunto provenía de la historia universal, el texto fue dramático, ficcionado. Mientras que en *De monstruos y prodigios*, el texto era más parecido a una conferencia o disertación sobre el tema, la ficción se hallaba, más bien, en la resolución escénica. Así pues, el espectáculo cobró otro valor ante el espectador, pues no escuchaba una historia imaginaria, sino real. De naturaleza cruda, pero expresada de forma graciosa. El montaje hace una crítica a la sociedad del siglo XVI, que aunque pareciera alejada de la nuestra, el director acentúa las similitudes, provocando con todo esto la risa reflexiva del público.

De monstruos y prodigios es la única comedia de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes. En este montaje se hace un despliegue interesante de los mecanismos de comicidad que utiliza Kuri en todos sus demás espectáculos, entre los que se encuentran: el ridículo, la ruptura de las convenciones que la historia del montaje propone (temporales, estilo, referentes); técnicas del clown (complicidad con el público, destreza física, rutinas corporales, leit motiv, comunicación con el público a través de la mirada).

Por otro lado, ha sido el único montaje en el que Teatro de Ciertos Habitantes ha trabajado con un animal. Lo cual manifiesta un rasgo particular de este espectáculo: fue ilustrativo. A través de todas las formas que coexistieron en el montaje, se pretendió ilustrar tres siglos de música, ilustrar tres siglos de una singular historia. No así con el trazo, los movimientos en algunos momentos del montaje estaban desconectados con los parlamentos, lo cual permitió la teatralización de este texto narrativo.

Correspondencia es otro de los aspectos particulares del montaje. En general, hubo un armado de lenguajes concordantes: la danza que ejecutaron fue

barroca, la música fue de acuerdo a la época, el vestuario, etc. Esto fue un rasgo propio de este espectáculo, ya que los demás montajes, incluso en *Becket o el honor de Dios*, existió una mezcla de tiempos y culturas.

El automóvil gris

La persona creativa busca relacionar diversas facetas y teorías que se encuentran dispersas en su campo de interés, a efectos de encontrar una síntesis coherente y completa. Lo que es más, el individuo creativo normalmente produce una red de actividades, un complejo de búsquedas que atrapa su curiosidad durante largos períodos. Estas actividades suelen basarse una en otra y dar lugar a una vida creativa increíblemente dinámica. Cuando cambia su foco de interés, el individuo atenderá específicamente a ciertas clases de información y de manera conscientes dejará otras a lado. (Gardner 379-380)

El montaje

Este espectáculo se basó en la película mexicana del cineasta Enrique Rosas: *El automóvil gris*. Hoy día una de las más célebres en el rubro del cine silente mexicano. Ocupa el lugar 98 dentro de las 100 mejores películas del cine nacional, según lo publicó la revista *Somos* en julio de 1994. Fue estrenada el 11 de diciembre de 1919 en tres jornadas: jueves 11, viernes 12 y sábado 13, debido a que fue realizada en formato de serie compuesta de 12 episodios.

La película cuenta una historia que sucedió en la Cd. de México en el año de 1915, durante el movimiento de revolución: Una banda de ladrones llamada "La Banda del Automóvil Gris" ideó un plan perfecto para perpetrar asaltos a las casas de las familias pudientes de la ciudad. Se vestían de auténticos militares y con documentos oficiales realizaban "cacos" en los hogares burgueses, despojándolos, y posteriormente escapando en un Fiat gris (acción que más tarde, se convertiría en su distintivo y daría nombre a su pandilla). El inspector Cabrera era quien les seguía la pista.

La película fue producida por Azteca Films y Rosas y Cía, y se le ha clasificado dentro del género del drama policíaco.

La creación de Rosas tuvo muchos aspectos por los cuales se convirtió en un documento valioso dentro del ámbito cinematográfico, histórico y social. En primer lugar, fue un hecho verídico contemporáneo al cineasta mismo, sólo cuatro años dividieron el estreno del filme del fusilamiento de los integrantes de la banda, ocurrido el 24 de diciembre de 1915. Otro de los motivos de su valía es que el mismo Enrique Rosas filmó el fusilamiento, y con afán documentalista lo incorporó en su película. Por otro lado, el detective Cabrera (personaje de la película) fue

interpretado por el propio policía Juan Manuel Cabrera, quien logró capturar y deshacer la banda años atrás. La cinta proponía que el general carrancista Pablo González (poderoso e importante actor de la revolución) era el autor intelectual de los asaltos de la banda, lo cual capturó a los espectadores de la época, episodio tras episodio. Además de todos los motivos anteriores, que hacen del filme un verdadero documento, se añade el hecho de que se grabó en los lugares donde sucedieron los atracos de los criminales, dejando un testimonio en movimiento de la ciudad de México en las dos primeras décadas del siglo pasado, retratándola como una ciudad empolvada y fantasmal, aún lastimada por el ajetreo revolucionario: calles solitarias en el mediodía, casas heridas, mexicanos con sombrero y bastón...

Esta película tuvo dos versiones, la original (cine mudo) de 1919 y la sonorizada de la década de los treinta. Valdés Kuri presenta en escena la película original. Él, Sofía González de León (actriz), Irene Akiko Iida (actriz) y Enrique Arreola (asistente de dirección) realizaron el texto. Las fuentes textuales para vertebrarlo fueron el guión original de Enrique Rosas, el doblaje hecho en 1933, textos escritos sobre el teatro criminal, archivos y testimonios reales del caso policiaco, lo que contaban los viejos, y por supuesto, la interpretación misma de las actrices que participaron en el montaje.

Como mencioné, la película se clasifica dentro del drama policiaco. El director condujo también su montaje como un drama, con un desarrollo serio y elementos de comedia. Es interesante ver el cambio en el modo en que el espectador aprecia los sucesos: lo que en la época de Rosas era solemne, se torna gracioso desde la apreciación del público actual y la visión de Valdés Kuri, —y lo que antes hacía reír puede ser que ahora no lo reconozcamos”, dice el director mexicano.

El montaje se presentó en el año 2002 en la Cineteca Nacional. Ese mismo año comenzó una temporada en el Teatro El Galeón de la Ciudad de México. Al término de la cual, viajó a algunos festivales. Actualmente se sigue presentando dentro y fuera de México, y forma parte, junto con *De monstruos y prodigios* y *El*

Gallo (la última producción de Teatro de Ciertos Habitantes) del repertorio vivo de la compañía.

En *Becket o el honor de Dios*, el director se ciñó a un texto dramático, en *De monstruos y prodigios* conformó el texto dramático con otros escritos, y en *El automóvil gris* el texto emergió de una película muda. En este último espectáculo relaciona diversas facetas dispersas en su campo de interés (música, teatro, cine, Historia), a efectos, de encontrar una síntesis coherente y completa. Pero, hizo falta el factor kinésico o de movimiento, que ha sido en los anteriores montajes un aspecto fundamental dentro de la labor creativa de este director.

Los intérpretes de la obra fueron Sofía González de León (*benshi*) e Irene Akiko Iida (*benshi*), quienes realizaron más de 50 personajes; Claudio Valdés Kuri (comentarista) y Ernesto Gómez Santana (pianista). En el remontaje de esta obra actuó Fabrina Melón (*benshi*) en vez de Sofía González de León.

¿Qué quiere decir *benshi*? El *benshi* es una técnica de narración japonesa que se usaba en el país del sol naciente para sonorizar las películas. El intérprete *benshi* hace comentarios, da voz y simula las emociones de cada una de las personalidades que aparecen en la pantalla. Esta técnica es única y requiere una gran destreza vocal, flexibilidad y excelente oído. Reúne en sí misma el teatro, la música y el cine, motivo por el cual, Kuri decidió utilizarla como forma creativa. Con *El automóvil gris*, la compañía Teatro de Ciertos Habitantes presenta el arte *benshi* en México.

El espectáculo es una exploración sonora de un filme mudo. Reúne la proyección de la película silente *El automóvil gris*, dos intérpretes de diferente nacionalidad (japonesa y mexicana) utilizando la técnica del *benshi*, un pianista musicalizando y realizando los efectos sonoros, un comentarista, dos atriles y una pantalla. Eso es *El automóvil gris*.

Todos los intérpretes tuvieron una vestimenta inspirada en los comienzos del siglo XX, excepto la actriz nipona, quien encarnaba el homenaje al *benshi*, y debido a ello, vistió un *kabuki* al estilo clásico japonés. El maquillaje fue algo sobresaliente, pues en favor del filme que estaba en blanco y negro, se recurrió a una estética expresionista: rasgos remarcados y contrastantes (luz/sombra). El

hecho de que las benshi fueran de distinta nacionalidad fue interesante, pero fue más interesante la mezcla de idiomas: la lengua inglesa, la española y la japonesa, esto otorgaba al montaje un aire cosmopolita, una sensación de modernidad.

El pianista, por su parte, llevaba todo el aspecto musical. Se inspiró en grabaciones que se utilizaron para sonorizar cine mudo japonés y mexicano, en composiciones propias, en la música de las tandas de principio de siglo, y en cierta medida en repertorio romántico. La doctora Sylvia Lim mencionó (en la nota que realizó para el programa de mano del montaje) al compositor estadounidense Scott Joplin, dentro de los referentes musicales de este espectáculo.

El uso de sólo dos atriles y una pantalla como elementos escenográficos, muestran principios escenográfico que hasta este montaje han caracterizado a este director: pocos elementos en la escena, por un lado, y por otro, que no se necesita la implementación de tecnología ultra avanzada para hacer teatro contemporáneo. La contemporaneidad en este montaje, la da la reunión de las formas, técnicas, culturas y lenguas.

El espacio escénico fue elemental: disposición teatral a la italiana, pantalla, atriles y el piano al pie de la escena.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/a-10-1.jpg>

Una mezcla de culturas, formas y expresiones, sería una buena descripción para este montaje, el cual bordea la noción de performance, de representación, de cine, del arte del doblaje, es indefinido, cuerpo híbrido¹⁷, mestizo¹⁸.

Proceso creativo

En el transcurso de un viaje a Japón, Valdés Kuri observó una película muda japonesa, sonorizada por un *benshi*. Las expresiones, modos, técnicas vocales y pasión escénica de éste, le cautivaron. Desde ese momento, se propuso realizar un espectáculo en México con esta forma de arte japonés.

Esta motivación se fusionó con el gran interés y admiración que tenía hacia Enrique Rosas y su obra cinematográfica, especialmente, hacia su filme *El automóvil gris*. Es necesario mencionar que Kuri estudió cine, fue justamente durante su formación universitaria cuando vio la película de Rosas, y quedó entusiasmado por los evidentes rasgos documentalistas (que referí en la descripción temática) de la cinta.

Elegir una película no fue fácil. El director sabía que quería utilizar la técnica del *benshi* con un filme mexicano, y aunque tenía un gran afecto por *El automóvil gris*, emprendió una búsqueda por la película idónea. Revisó todas las películas mudas mexicanas, y concluyó que el filme de Rosas era ideal para el proyecto, por una parte porque es una memoria en movimiento del pasado de México, y por otra, por las técnicas halladas por Enrique Rosas, su director.

Con la técnica del *benshi* y con la cinta *El automóvil gris*, Kuri pretendía explorar el papel que juega el sonido creado en vivo, el ritmo, los timbres vocales y la interpretación vocal.

El proceso de gestación de este espectáculo fue más corto que el de los dos montajes que lo precedieron. El tema estaba dado por la película y las formas

¹⁷ Las acciones, performances y escrituras escénicas desbordan las taxonomías y se configuran como cuerpos mestizos a partir de los cruces e hibridaciones entre los dispositivos de las artes visuales y escénicas. (Diéguez *Escenarios* 52)

¹⁸ La noción de cuerpo mestizo implica una traslación metafórica del concepto «cuerpo híbrido» propuesto por Bajtín. Una construcción híbrida contiene mezclados en él dos estilos, dos «lenguajes», dos sistemas semánticos y axiológicos de creencias.

escénicas ya habían sido determinadas por el director, por lo que desde el inicio del proceso, se centró en la labor interpretativa.

El trabajo interpretativo estuvo conformado por la exploración vocal y por la sonorización. La labor de las intérpretes era formar un archivo de voces, indagando en sus posibilidades vocales. En muchas ocasiones las investigaciones llevaban a las intérpretes a los estereotipos, lo cual no preocupaba al director, pero a las intérpretes sí. El motivo que Kuri dio a las *benshi* para tranquilizarlas en torno al uso de los estereotipos fue que era imposible no emplearlos, puesto que cada una de ellas representaba por lo menos treinta voces masculinas y algunas femeninas; por otro lado, el estereotipo potenciaba a los personajes que aparecían poco tiempo. El director de *Ciertos Habitantes* considera que en el estereotipo habita una verdad que remite a una realidad en la sociedad. Por eso, si el espectáculo requería de él, no vaciló en ocuparlo, de acuerdo a sus principios de dirección, no le quita profundidad ni le da banalidad al montaje: “si en la vida hay gente que es el prototipo del estereotipo, ¿por qué no había de haberlos en escena?”. (Valdés, Kuri. —Entrevista personal”. Agosto 2011)

El pianista que sonorizó el montaje, también transitó por un arduo proceso interpretativo. Quedó bajo su responsabilidad la ambientalización y musicalización de la película.

Antes de comenzar a construir la voz de los personajes de la cinta, las actrices no sabían qué personajes harían. Con esa incertidumbre permanecieron por un buen tiempo. El director acostumbra mantener información en secreto para que los intérpretes no se formen una idea previa, ni formulen —soluciones”, y así, trabajen más con ellos mismos, con sus propias soluciones¹⁹. El intérprete construyó los personajes a partir de sus propias experiencias personales, no se preguntaba: ¿de dónde viene mi personaje? o ¿por qué hace esto o aquello? La construcción fue desde sus vivencias.

Aunque el mayor trabajo era vocal y el intérprete no actuaba propiamente, hizo un trabajo extenso con cada personaje al que dio voz. Así como los *benshi*,

¹⁹ Cómo acomodas el escritorio habla más que lo que tú puedas decir. No es de hablar, es enfrentar las situaciones que se exploran en los ejercicios. (Melón, Fabrina. —Entrevista personal”. Mayo 2011)

las actrices alojaron las emociones de sus personajes y adquirieron gestos de ellos, para así emitir una voz capaz de transmitir las sutilezas y los matices de la palabra hablada.

Este espectáculo fue innovador sin necesidad de gran tecnología (sólo una pantalla). A través de esta acción el director mostró que los términos de contemporaneidad, original o innovador son relativos, y no están relacionados necesariamente con el uso de la tecnología (pantallas, bocinas, luces especiales, televisores, etc.), sino más bien, es una cuestión de concepto.

Esto último introduce otro principio, que está relacionado con el arte conceptual: La idea por encima del artefacto artístico. El gran representante de esta forma de arte fue Marcel Duchamp, quien con su obra dejó claro que cualquier cosa, con una buena idea como soporte, puede ser arte. *El automóvil gris* es en sí mismo un gran concepto de espectáculo, por lo cual hoy se le reconoce como un montaje moderno, innovador y creativo, la idea le concedió estas credenciales, no los recursos.

Cada uno de los principios anteriores: El trabajo interpretativo mediante la exploración vocal y la sonorización; el uso del estereotipo; la información que se reserva el director; la actuación a partir de experiencias personales; un montaje innovador sin necesidad de gran tecnología y la idea por encima de los recursos, sirvieron a para diseñar o seleccionar (de los montajes pasados) técnicas creativas que produjeran material para el montaje final.

Antes de empezar a indagar e improvisar con el filme *El automóvil gris* propiamente, se entrenó a las intérpretes en el arte *benshi* a partir de otras películas. La intención era preservar la imaginación y la espontaneidad. El director considera que las primeras reacciones (lo primero que siente y piensa de un material –visual, auditivo o de cualquier índole– el intérprete) en una improvisación son por excelencia las más atractivas, pues son genuinas, orgánicas.

Realizaron toda clase de improvisaciones corporales y vocales²⁰.

Cuando comenzaron a trabajar con el guión de *El automóvil gris*, lo hicieron a partir de las aproximaciones personales de las actrices, luego, las encauzaron y

²⁰ Fue un trabajo arduo, difícil, en el límite. Estuvimos a punto de renunciar, pero cuando lo logramos fue un gran triunfo. (Akiko, Irene. –Entrevista personal”. Junio 2011)

analizaron en torno a otras posturas: sociológicas, históricas, psicológicas, etc. El método para configurar este espectáculo, según indica Irene Akiko, fue descubrir, experimentar, encontrar algo nuevo en cualquier área.

Para lograr el archivo de voces recurrieron a la investigación de campo, buscaron voces por diversos medios. Cuando iban en la calle estaban atentas a las voces de los transeúntes, escuchaban la radio, veían la televisión, etc. luego grababan aquellas voces que creían correspondía a algún personaje del filme, y posteriormente las imitaban. De ese repertorio que conformaron eligieron aquellas voces que armonizaran más con los caracteres de la cinta, lo cual significó un gran reto.

La misión del pianista fue ardua: escuchó y revisó una excesiva colección de música y sonidos, luego seleccionó el material que era coherente con la película, a fin de hacer en el espectáculo una reproducción musical histórica.

Se trabajó incansablemente la precisión del *lip-sync*: que el tiempo en que se decía una palabra concordara perfectamente con el transcurrir de la cinta. El director se enfocó en este aspecto, pues exigía un gran virtuosismo, y de ello dependía la calidad del montaje.

En este espectáculo no hubo gran intervención del público.

En la etapa de montaje es cuando Kuri observa el espectáculo como un espectador más, con la finalidad de —sentirlo” y modificarlo. Confía en que aquello que ve como espectador/director, y goza y/o sufre (según el caso), los espectadores, lo reciben del mismo modo que él. Su labor en este momento de la creación es la de seleccionar y relacionar: escoger los elementos cuya puesta en contacto, intuye, producirán sensaciones en el público.

El Automóvil Gris se presentó con una larga temporada en el Teatro El Galeón de la Ciudad de México. Ha recorrido Alemania, Francia, España, Chile y Estados Unidos. En cada país la producción ha sido ligeramente diferente, con el objetivo de que resulte accesible a cada audiencia.

Este espectáculo también fue remontado. En un remontaje, según cuenta la coordinadora de Teatro de Ciertos Habitantes, lo más importante es cuidar la energía del grupo:

-que el montaje que no sea una mera repetición depende del cuidado en lo que sucede fuera del escenario. Las actividades extra-teatrales (de convivencia con el grupo) son muy importantes porque te inspiran, son útiles para la creación del actor. (Melón, Fabrina. -Entrevista personal". Mayo 2011)

Hasta la fecha *El Automóvil Gris* sigue saliendo a festivales nacionales e internacionales.

Este espectáculo es la afirmación de un principio que ha formulado Kuri a lo largo de su producción creativa: que el lenguaje no sea lo que dé sentido a los sucesos, que sea la intención de un sonido o lo visual. En *De monstruos y prodigios* inició este principio, con la presentación de una escena en la cual el esclavo hablaba en otra lengua, y sin embargo, por la forma en que se expresaba fue claro para los espectadores que estaba haciendo un reclamo. *El automóvil gris* conjuntó japonés e inglés (además del español evidentemente), pero esto no obstruyó que hubiera un entendimiento en el espectador de lo que estaba pasando en la película. El director ha transformado la concepción ortodoxa sobre el idioma en el teatro, desmintiendo que es a través de él que nos comunicamos. En *El gallo: ópera para actores*, su último montaje, demuestra que no es necesaria la articulación de un discurso verbal para contar una historia.

Este montaje dentro de su repertorio es el único en el que ha presentado un documento: el filme, texturas de lo real se presentaron en la escena. Aunque *Becket o el honor de Dios* fue un hecho verídico, histórico, la fuente fue una obra dramática. En *De monstruos y prodigios*, el libro que inspiró el montaje estuvo totalmente documentado, sin embargo, se trasladó a la escena con gran artificialidad.

Se puede decir que este espectáculo es donde ha empleado mayormente la tecnología, al recurrir a una pantalla y un proyector.

Dentro de de las producciones tradicionales de teatro, *El Automóvil Gris* se distingue por su singular formato y formas. También porque hace una dramaturgia colectiva.

Lo que hace particular este espectáculo de la creación colectiva y colaborativa, es que el diseño del mismo, no estuvo a cargo del grupo. Valdés Kuri lo estructuró y pensó, nació de sus cuestionamientos escénicos y necesidades creativas.

¿Dónde estaré esta noche?

No diría que elegí la voz interior como tema principal, sino que es la razón principal de mi búsqueda como ser humano, en la cual no distingo diferencias entre lo que podría denominarse mi quehacer teatral y mi vida personal. (Valdés Kuri "El proceso de creación" en *Des/tejiendo* 152)

El montaje

¿Dónde estaré esta noche? es el cuarto montaje de Kuri. A través de la vida de Juana de Arco (quien tenía la mística habilidad de escuchar voces divinas, voces que la guiaron a dirigir el ejército francés a la victoria) presenta el tema de la voz interior.

Este espectáculo narra la vida de Juana de Arco, también conocida como la Doncella de Orléans, nacida en Francia en 1412 y condenada a la hoguera en 1431. El texto del montaje fue escrito a partir de la obra dramática de Bernard Shaw: *Santa Juana*, la cual sirvió sobretodo como base estructural. La biografía de Pamela Marcantel *La doncella de Orléans* fue la fuente histórica principal para el estudio de este tema. Se utilizó también el proceso real del juicio de Juana de Arco (conservado en los tribunales de París). Con estos escritos, Maricarmen Gutiérrez²¹, terapeuta transpersonal; María Teresa dal Pero, actriz que interpretó a Juana de Arco; y Claudio Valdés Kuri, director del montaje, realizaron una versión propia que pudiera ser representada escénicamente.

Otra influencia más, pero en el aspecto de la creación actoral, fue *La pasión de Juana de Arco* de Carl Dreyer. Esta cinta proporcionó estética y atmósfera en el trabajo de los intérpretes.

El título de la obra fue tomado de las últimas palabras dichas (según leyendas) por la doncella de Orléans antes de morir en la hoguera: ¿Dónde estaré esta noche?

La misión de Juana de Arco en esta tierra era coronar al príncipe Carlos VII —"El Delfín" en Reims, y expulsar a los ingleses del territorio francés. Según su propio testimonio, este objetivo le fue dictado por voces divinas. Para cumplir la

²¹ Fue coautora del texto de este montaje por su experiencia dentro de las disciplinas metafísicas. Tiene un amplio abanico de conocimientos sobre el tema de la voz interior, tema central de este espectáculo.

encomienda se presentó delante del capitán Baudricourt, explicándole su sobrenatural llamado. Él desde luego la rechazó.

Cuando —El Delfín” fue obligado a refugiarse en Chinón (por la grave situación de Francia ante los ingleses), Juana de Arco se presentó nuevamente ante Boudricourt y le pidió que la llevara ante el príncipe. Sin otra alternativa, éste aceptó.

Antes de ver al rey, Juana fue sometida a diversas pruebas para corroborar su misión divina. La más famosa de éstas fue que ella misma tuvo que identificar quién era el príncipe entre todos los cortesanos (lo cual era muy difícil, pues la difusión de la imagen física de los gobernantes no era común). Luego de estos exámenes, pudo presentarse ante —El Delfín” y declararle los planes divinos que le habían sido revelados. El príncipe confió en Juana y le otorgó el comando de un ejército de 5,000 hombres, con el cual la doncella de Orléans logró poner fin al asedio de Orléans y empujar a los ingleses hacia el Norte.

Luego del éxito en Orléans, Juana deseaba coronar al príncipe, pero esto se postergó por causa de sus consejeros. Cuando Juana obtuvo un éxito decisivo contra Talbot (un eminente comandante inglés) en Patay, —El Delfín” fue coronado en la catedral de Reims. Una vez cumplido el propósito de Juana, ella quiso retirarse, pero el fervor popular la persuadió a seguir luchando por su país.

Por los consejos que le daban al rey algunos miembros de la corte en contra de Juana (temiendo que su poder e influencia crecieran), —El Delfín” dejó de apoyarla, las fuerzas armadas que le brindaba eran cada vez más escasas. Fue así como capturaron a Juana en Borgundios; la vendieron a los ingleses y éstos la acusaron de herejía.

En Ruán pasó por un proceso inquisitorial. Las voces que oía fueron atribuidas al diablo, se le cuestionó su posición en el campo de batalla, su vestimenta de hombre y sus alucinaciones. Fue interrogada tratando de encontrar alguna contradicción o algo que demostrara que era hechicera. El juicio estuvo lleno de irregularidades provocadas por los ingleses, quienes querían hacerla parecer una figura maligna. Una de las anormalidades en su proceso fue que no pudo apelar al Papa para que revisara su caso.

Juana de Arco fue condenada a la hoguera a los 19 años el 30 de Mayo de 1431. Fue quemada de tal manera, que su muerte fuera más lenta y dolorosa. Murió entre gritos y rezos a Jesús.

La vida de Juana de Arco fue estructurada en seis escenas en el montaje:

1. La visita a Boudricourt
2. Su entrada a la corte y su entrevista con —El Delfín”
3. La toma de Orléans
4. La coronación de Carlos VII
5. Su caída en manos ejército enemigo
6. Su juicio y pasión

El espectáculo *¿Dónde estaré esta noche?* es una invitación a escuchar la voz interior propia, a asumir el ser guerrero que traspasa límites.

Este montaje fue estrenado en el año 2004 en el Teatro Jiménez Rueda, del INBA, en la Ciudad de México. Viajó a varios estados de la República Mexicana y se presentó en algunas ciudades de Alemania.

El elenco estuvo integrado por María Teresa dal Pero, actriz proveniente de la compañía boliviana Teatro de los Andes, quien interpretó a Juana de Arco; Gibrán Galaviz, Carlos López, Miguel Ángel López, Fermín Martínez, Gerardo Taracena, Kaveh Parmas y Gastón Yanes, quienes interpretaron los demás personajes que intervinieron en la historia de la doncella de Orléans, cada uno representó varios roles. Ruy Olivares igual que María Teresa dal Pero interpretó sólo un personaje: —El Delfín”. El caso de este actor fue singular. Él es hemipléjico (realmente) y estaba en silla de ruedas.

Uno de los retos de este espectáculo fue lograr el mejoramiento de Ruy Olivares. No se logró que caminara, pero tuvo avances significativos en su articulación verbal (al principio de los ensayos no se entendía lo que hablaba y al término del proyecto, hablaba mejor. Cabe decir, que logró estructurar su personaje de forma convincente. (Valdés, K. Claudio, ctd en *Destejiendo* 155)

Sus impedimentos físicos funcionaron en el montaje, pues permitían ver claramente la metáfora de un gobernante invalidado.

El director renunció a realizar una reproducción histórica o versiones sobre la vida de Juana de Arco, ya que para él, el gran mensaje de la vida de esta mujer guerrera, es universal: la voz interna que cada ser humano tiene. Este mensaje lo

abordó desde los principios y enseñanzas que obtuvo de la práctica de la terapia transpersonal. La voz interna es una metáfora de los impulsos creadores que hay dentro de cada individuo. Este tema no tiene época, ni lugar, motivos por los cuales el montaje fue anacrónico, un híbrido de acentos, música, vestuarios, espacios.

El espectáculo pendulaba entre del siglo XV al siglo XXI. De los textos que escribió Shaw en 1923, a los que escribió la terapeuta transpersonal Maricarmen Gutiérrez a lo largo de toda su vida, y de éstos, a los que Claudio Valdés Kuri generaba en los ensayos. Por este motivo, la forma del lenguaje era diversa. Los actores podían hablar de forma arcaica en un momento, y en otro, coloquialmente, o usar algún acento latinoamericano. El objetivo de esto último fue desdibujar los modos de hablar que tenían los actores, puesto que la protagonista era de Bolivia, y había un actor iraní (Kaveh Parmas). La mezcla de acentos fue una solución efectiva e innovadora por parte del director.

Estas épocas y acentos fueron acompañados por música barroca, medieval, diversos himnos nacionales, el *Kyrie* de la misa *L'homme armé*, de Guillaume Dufay. Toda fue realizada con cuatro cornos suizos, gaitas y una armónica de cristal. Este último instrumento fue exclusivo del personaje de Juana de Arco, por su naturaleza mística y espiritual. En este montaje no fue la música, sino la musicalidad, lo que tuvo un papel central en la vertebración de la estructura dramática (la escena de la batalla en Orléans se figuró con música; los momentos de inspiración de Juana, así como los de mayor sufrimiento, se acompañaron de la armónica de cristal, manipulada por ella misma).

El vestuario también se sujetó a la estética atemporal. Los actores representaban sus personajes con la misma ropa con la que llegaban, no tenían un vestuario propiamente. El vestuario de Juana de Arco fue una evidente representación teatral moderna de un traje de guerrera: camisa y pantalón negro, y un chaleco de plateado que simulaba una armadura. No hubo un diseño de maquillaje ni de peinados.

Los recursos escenográficos como en los anteriores montajes, fueron escasos: dos sillas, una mesa, escaleras metálicas y un vitral gótico (para

representar la Catedral de Reims). Las escaleras fueron utilizadas para representar el asalto a Orléans: los actores hacían acrobacia arriba de ellas. El espacio representacional se delimitó por dos graderías enfrentadas, las cuales reproducían un tribunal medieval. Esta disposición de la sala estuvo inspirada en la escena del juicio.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/deen6-1.jpg>

La iluminación, igual que la historia del espectáculo, llevó un proceso: desde la luz de trabajo en las primeras escenas, hasta la representación de los estados de ánimo de Juana en las últimas escenas.

El espacio escénico incluyó tanto la escena como la sala, todo se convirtió en el espacio ficcional.

El público en este montaje estuvo más activo que en los espectáculos anteriores: Los actores se formaron con el público antes de entrar al teatro, se sentaron entre los espectadores, varias mujeres fungieron como damas de la corte, un espectador suplió al príncipe verdadero para probar a Juana, uno de los capitanes revisó (quitando las playeras) a su ejército, entre el cual se encontraban personas del público, los espectadores fueron también los asistentes del juicio. Cada uno de los intérpretes convivió con el público: bailaron, hablaron, actuaron y vivieron la experiencia con ellos.

Proceso creativo

Juana de Arco fue un personaje que acompañó a Claudio Valdés Kuri desde temprana edad. Vio películas, leyó sobre ella y le pareció fascinante. Se identificó con la seguridad que ésta tenía en sus convicciones, en sus voces. Conforme pasó el tiempo, comenzó a sentir un compromiso creativo con la doncella de Orléans. Luego de practicar la terapia transpersonal, terminar sus estudios de cine y haber hecho numerosos proyectos musicales y teatrales, llega a la conclusión de que la voz interior es la razón de su búsqueda como ser humano, y con este descubrimiento le vino un intenso deseo por contar la historia de la guerrera francesa.

Una comisión de Frie Leysen, directora del Kunsten Festival des Arts de Bruselas fue el impulso para realizar el montaje sobre Juana de Arco. Una vez comisionado, Kuri comenzó su proceso creativo con la pregunta: ¿Qué tiene de actual en mí la figura de Juana de Arco?

En estos momentos de la vida creativa de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes había una necesidad de trabajar con Teatro de los Andes, grupo boliviano con el que previamente habían tenido una estancia. En este lapso de colaboración, ambas compañías descubrieron que compartían aspiraciones y principios creativos, esto inspiró a Valdés Kuri para trabajar en México con algunos de los actores de Teatro de los Andes. Así, algunos artistas de la compañía boliviana viajaron a México para participar en *¿Dónde estaré esta noche?*

Cerca de 9 meses cada miércoles por la noche, se reunía el director mexicano con Maricarmen Gutiérrez. Con ella compartía sus reflexiones, y posteriormente le ayudó a escribir el texto de este espectáculo. Comenzaron hablando sobre la vida de Juana. Leían algunos textos sobre ésta y los reflexionaban, luego, elaboraron parlamentos para el montaje, mismos que se salpicaban de experiencias personales de ambos. Se centraron para la realización del texto en las siguientes preguntas: ¿cómo se escucha lo que escuchas interiormente? Cuando escuchas las voces internas ¿qué pasa?, ¿cómo distingues las voces de tu interior?

Él tenía mucha claridad en torno al montaje por todo el tiempo en el que estuvo reflexionando e investigando previamente sobre Juana de Arco. Sabía cuál sería el mensaje, los textos que utilizaría, la música, algunos elementos escenográficos (como el vitral gótico), etc. A la par de estas certezas y claridad, en el proceso hubo muchas oposiciones y resistencias. —Entre más claridad más oposición se encuentra, entre más luz, más sombra” (Juana de Arco en —¿Dónde estaré esta noche?” ctd en Valdés Kuri *Des/tejiendo* 156). El proceso mismo de este montaje es un ejemplo de la vida de Juana de Arco, quien tenía verdades que le habían sido reveladas y encontró muchos obstáculos para que alguien las creyera. Kuri tenía certezas al comenzar este espectáculo, mismas que fueron transformadas, cuestionadas, obstaculizadas, quebradas o materializadas a lo largo del proceso.

Posterior a las reflexiones, diseños y la selección del reparto para el montaje, el director estableció una serie de fundamentos que guiarían el proceso.

Un principio creativo fue dar libertad a las formas que aparecieran en el proceso. Después de *Becket o el honor de Dios*, *De monstruos y prodigios* y *El automóvil gris*, había una gran expectativa en la audiencia con respecto a la nueva producción, pero el director, no dejó que las expectativas guiaran el rumbo de este espectáculo; no buscó un éxito más, sino que el contenido fuera claro sin forzar alguna forma en específico. Su meta era similar a la de Juana de arco: escuchar su voz interior y seguir órdenes sin pensar en la notoriedad que pudiera recibir.

Más que con las implicaciones políticas y religiosas, el director quería trabajar con la información propia de cada intérprete, con lo mejor de ellos: —El mejor de cada uno puede ser desde un buen chiste que dijo, hasta su torpeza más singular; desde lo más banal y distraído, hasta lo más reservado u onírico. Ese momento en que tocó algo verdadero”. (Valdés, Kuri. —Entrevista personal”. Agosto 2011). Para trabajar y obtener la información propia del actor, el director realizó ejercicios que le permitían penetrar las intenciones presentes del actor.

Un principio más fue privilegiar la presencia y oficio del intérprete. Los actores tocaron instrumentos, hicieron acrobacia, construyeron un personaje a partir de sus vivencias y experiencias como personas; fueron equilibristas,

convivieron entre ellos y con el público, propusieron el vestuario para cada función, etc.

Los principios anteriores: dar libertad a las formas a partir de escuchar la voz interior sin pensar en la notoriedad u originalidad; centrarse en el material propio de los actores como individuos más que en las implicaciones políticas y/o religiosas de la historia; y privilegiar la presencia y oficio del intérprete por medio de la explotación de cada uno de sus recursos (voz, cuerpo, mente, emotividad), fueron la base de las siguientes técnicas creativas que sirvieron para generar el material escénico del montaje.

Iniciaron el trabajo actoral como lo hicieron con los tres montajes previos: con ejercicios propedéuticos. En este espectáculo era especialmente necesario, pues el elenco se integró con actores que procedían de otra escuela de actuación, de una visión distinta sobre el hecho teatral. Valdés Kuri descubrió nuevos actores, unos que lo cuestionaban todo sin siquiera probarlo en escena, lo cual representó un reto para él como líder del grupo.

Se centraron por un largo periodo en dinámicas de atención y destreza física, ya que todos los intérpretes enfrentaban un reto físico importante: representar una batalla arriba de escaleras que medían cerca de seis metros, las cuales además, dejaban caer entre las gradas del público, había un riesgo real²². Este elemento de peligrosidad ha acompañado casi todos los montajes de Valdés Kuri: la realidad (espacio, público) amenaza al cuerpo del actor, obligándolo a tener una excelente preparación física, una total concentración, atención y cuidado grupal. *En Becket o el honor de Dios* el riesgo se encontraba en las largas escaleras de piedra donde los actores tenían que realizar la acción. En *De monstruos y prodigios*, la peligrosidad radicaba en las provocaciones que los actores hacían al público. En *El automóvil gris* había un gran riesgo físico: que las actrices hicieran cada voz en el tiempo justo, recordando el timbre y el parlamento,

²² Había mucho de nosotros, nadamos en nuestros miedos. Subimos a escaleras de ladrón, casi, hasta sentir parálisis. No fue fácil, éramos nosotros mismos con nuestros miedos. (Yanes, Gastón. -Entrevista...". Julio 2011).

sin perder ni un segundo de la cinta. *¿Dónde estará esta noche?* representó el mayor reto físico para los actores dentro el repertorio creativo de este director.

Como parte de la investigación de campo, los intérpretes tuvieron interacción con un militar, quien los entrenó como si realmente fueran soldados.

Igual que en los tres espectáculos anteriores hubo una revisión histórica del tema, esta vez con la asesoría de un historiador, películas y con la investigación de temas paralelos. De esa investigación comenzó el diseño de las escenas e improvisaciones.

Las improvisaciones en un inicio se concentraron en asuntos terapéuticos apelando a la vida personal de los intérpretes. El objetivo era articular el montaje desde aspectos biográficos, pero no se logró, ya que hubo muchas resistencias²³ y circunstancias dramáticas.

El teatro no es terapia, aún cuando tenga esa función. Entendí que a nadie, ni con las mejores intenciones, se le puede empujar a echar un vistazo a su interior. Finalmente hallé que cada individuo es un misterio y que su evolución es una decisión personal. (Valdés, Kuri —Eproceso de creación” en *Des/tejiendo* 153)

Luego de la experiencia fallida con la terapia transpersonal, el director decidió acercar al equipo a una experiencia sensitiva a través del entrenamiento con Diego Piñón, maestro de Danza Butoh, quien fue una pieza clave para dirigir el tono y el movimiento interno del montaje, además de ayudar al saneamiento del grupo, ya que algunos actores tenían conflicto con la forma en que abordó el director la temática y también porque durante el proceso murió uno de los actores, Gustavo Muñoz, a quien se dedicó el montaje.

El trabajo con Diego Piñón se hizo en Tlalpuhajua, Michoacán. El grupo viajó en dos ocasiones para allá. Previo a estos viajes, el director trabajó solo con Diego Piñón:

El proceso entre Claudio y yo nace desde antes del montaje. Comenzamos a platicar y divagamos horas, es parte del proceso. Él viene con una bitácora de cosas para compartirme, de lecturas, cosas digeridas; yo las recibo y me preparo.

²³ Esta obra es un punto y aparte. Nos metimos en campos de voces interiores, la divinidad, la espiritualidad, lo cual suscitó malos entendidos o prejuicios. Fue distinto a *De monstruos y prodigios* que es pura forma, ligereza, diversión y juego. En *¿Dónde estará esta noche?*, con el mismo nivel de compromiso nos echamos un clavado al interior de cada quien. Yo soy muy escéptico y práctico, así que mi confianza hacia Claudio en algún momento, mermó. Claudio tuvo un gran crecimiento, aprendió a respetar los procesos y los tiempos de los actores. (Yanes, Gastón. —Entrevista...”. Julio 2011).

En nuestro siguiente encuentro tengo ya un material con el que me involucro y dialogamos profundamente. Después de esto sabemos en qué momento estamos listos para abordar al equipo. (Piñón, Diego. "Entrevista personal". Mayo 2011).

En Tlalpuhajua trabajaron el montaje a un nivel energético, con estados de conciencia y expulsión de la emotividad a través del cuerpo y experiencias cercanas a la Danza Butoh. El maestro Diego Piñón ha logrado una técnica híbrida que denomina Butoh Ritual Mexicano, por medio de la cual entrenó a los actores. La Danza Butoh proviene del país del sol naciente, surgió luego de la segunda guerra mundial, las imágenes de las víctimas inspiraron esta técnica. Pretende mostrar los movimientos de un cuerpo torturado, dolido, descompuesto, a través de movimientos extremadamente lentos coordinando la cabeza con los tobillos, muñecas y piernas. Los ojos pueden estar cerrados pero cuando están abiertos deben reflejar una emoción: pena, enojo, placidez.

Con este entrenamiento, los intérpretes fueron inspirados, refrescados y despojados de sus "dogmas actorales", para que pudieran así, continuar el proceso creativo. Fueron preparados para ser invadidos de posibilidades nuevas.

Las escenas se trabajaron por temas, paralelamente a esto, se compusieron los parlamentos y se estudiaban las partes del ensamble de los cornos suizos, las gaitas y la armónica de cristal.

Después de todas las vicisitudes que se vivieron, cada uno de los miembros entendió su función y desde sus limitaciones y virtudes, encararon la etapa de montaje.

En cada función la intervención y respuesta del público era imprevista. Los espectadores no fueron pasivos, eran miembros activos de la conformación del montaje cada día. Sus decisiones afectaban el espectáculo indefectiblemente. La condición del espectador como participante del montaje, como actor, hizo que los intérpretes estuvieran doblemente atentos y presentes.

El montaje tuvo una vida de dos años. En 2004 se presentó en el Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México; en el Teatro Jiménez Rueda, INBA, Ciudad de México; en la Muestra Nacional de Teatro, Tijuana, México. Y en 2005 nuevamente estuvo en el Teatro Jiménez Rueda; luego en el Teatro Juan Ruiz de

Alarcón, UNAM, Ciudad de México; en Wiener Festwochen, Viena, Austria; y finalmente en la Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania.

Este espectáculo ha sido reconocido por la crítica como una de las mejores diez obras de la década pasada.

Lo que hace particular a este montaje dentro del panorama del teatro convencional es el riesgo que sostuvo en cada aspecto del hecho teatral: la corporalidad de los actores, la fusión de acentos, la propuesta de “vestuario”, la invasión en los espacios del espectador.

A diferencia de los tres montajes anteriores de la compañía, este espectáculo no fue una reconstrucción histórica, fue atemporal. Además, existió un juego consciente (que no hubo en *Becket o el honor de Dios*, *De monstruos y prodigios* o *El automóvil gris*) entre los límites de lo actuado y lo real, el escenario y la sala, el espectador y el actor, el actor y el personaje, el pasado y el presente.

Es justo en este montaje donde surge el término “austeridad barroca”. Término acuñado por el mismo Claudio Valdés Kuri para describir sus espectáculos en cuestión escenográfica.

El Gallo: ópera para actores

Uno habla de sí mismo o desde sí mismo. Todo lo demás corre el peligro de ser mentira o absolutamente falso. (Aguilera 42)

El montaje

El proceso de este montaje se inició sin tener un tema ni un texto previo. El director fue escribiendo la historia durante los ensayos, en el año 2008. El primer motivo que encontró para constituir la temática de este espectáculo fue el anhelo musical de cada uno de los intérpretes. La estructura fabular se comenzó a expresar a través de los acontecimientos que se daban en los ensayos.

La realidad se convirtió en la ficción²⁴.

El Gallo cuenta la historia del proceso creativo, y concierto de cinco cantantes de ópera y un director musical. Estos personajes cuentan tan sólo con dos semanas para ensayar y al paso de éstas, deberán presentarse en un concurso de ensambles vocales. Paralelamente a esta anécdota, se muestra escénicamente lo que van pensando, sintiendo y viviendo cada uno de los personajes. Para ello recurrió a —*aportes*” escénicos similares en su función a los del teatro español del Siglo de oro; también recurrió a escenas simbólicas que ejemplificaban las emociones y relaciones entre los cantantes. Coexistieron en el espectáculo los eventos reales que vivían en grupo (ensayos, concierto) y los eventos mentales de cada cantante (frustración, envidia, contienda, atracción, enemistades, alianzas, etc.)

El director musical²⁵ se muestra como un personaje neurótico debido a las continuas equivocaciones de todos los cantantes. El conflicto de la historia se presenta cuando los cantantes comienzan a competir entre sí por obtener el puesto de la voz principal. Luego que el director selecciona a alguien para la vacante, los personajes se empeñan en demostrar que ellos merecían ese puesto. La cantante elegida como primera voz comienza a sentir la presión de sus

²⁴ El día de audición de *El Gallo* nos citaron en un lugar desconocido para cantar una canción, y en el orden en el que llegamos, se suscitó la primera escena de *El Gallo*. (Melón, Fabrina. “Entrevista personal”. Mayo 2011)

²⁵ El compositor Paul Barker (quien realizó todas las piezas de este espectáculo) estaba exasperado a menudo; creía que no podría trabajar con los actores de Teatro de Ciertos Habitantes, porque siempre se equivocaban. De ahí nace el personaje del director musical.

compañeros y su voz se vuelve insegura y se satura de los popularmente llamados “gallos” (de donde toma el nombre la obra) por el esfuerzo vocal.

Conforme transcurría el tiempo de ensayo, la tensión se fue acrecentando, hasta que llegó el anhelado momento del concierto. Después de un tenso y arduo proceso de ensayos, la voz principal arruina el concierto con un estruendoso “gallo”.

Todo lo que la historia plantea, ocurrió en el proceso real en una medida distinta.

Paul Barker quien realizó la música de este espectáculo (diseñada para seis actores y dos cuartetos de cuerdas) trabajó directamente con los actores, y cada vez que montaba las piezas alguien erraba en alguna nota. Esta situación se trasladó al montaje, Kuri la captó en los ensayos, y fue estructurando el argumento.

Este montaje se estrenó en el Festival de México en el Centro Histórico en marzo del año 2009. Fue una coproducción de Teatro de Ciertos Habitantes AC, la Coordinación Nacional de Teatro-INBA, el Conservatorio Nacional de Música-INBA, el Festival de México, el Festival Internacional Música y Escena-UNAM, y el Brighton Festival (Gran Bretaña). Realizó una exitosa temporada en la Ciudad de México. Luego, viajó dentro y fuera de la República Mexicana. Ha sido galardonada con importantes premios nacionales e internacionales. Actualmente, se sigue presentando.

Un espectáculo teatral que representó el proceso y concierto de una ópera, es *El Gallo*. El reparto estuvo conformado por Itzia Zerón (México), Irene Akiko Iida (Japón), Fabrina Melón (Francia), Edwin Calderón (México), Kaveh Parmas (Irán) y Ernesto Gómez Santana (México). Estos intérpretes ofrecieron una exhibición de sus cualidades escénicas: cantaron, actuaron, danzaron.

Las piezas musicales y diálogos entre los personajes fueron escritas en un lenguaje inventado²⁶ por Paul Barker: una combinación entre las lenguas natales de cada uno de los actores.

²⁶Coloco una porción de la nota del programa de mano, como muestra del nuevo lenguaje: El Gallo: weeny wobjab nuwi-nuwi.

El Gallo pretendía mostrar la realidad apartándose de la artificialidad de los recursos del teatro, sobre todo durante los momentos donde se contaba la historia del grupo en su proceso creativo. Por otra parte, se buscó conscientemente la artificialidad en la historia paralela que cuenta el montaje, la de los “viajes mentales” que muestran lo que piensan, sienten o viven los cantantes a un nivel interno, individualmente o en la relación con los demás.

En la historia del grupo de cantantes de ópera, durante la etapa de su proceso de ensayos, se usó luz de trabajo, ropa que armonizara con la personalidad real de cada actor, un espacio lo más parecido a un salón de ensayos con un piano y un trapeador, y una composición sala/escenario de tres frentes.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/El.Gallo.2.jpg>

Ya para el momento del concierto se cambió el formato escénico por un teatro a la italiana: con un telón rojo de fondo, atuendos de gala (sin abandonar una característica propia de cada actor) y la iluminación que comúnmente se utiliza en un concierto de ópera.

Fno peniuro “El Gallo” ni efwo cuckarakoo nu chaba. Schnedjhe weji “Meschikana” ishto djeve dnavuwe. Zhim oodoom djish-kovitch shum “Entre Palabras” (Quindicim 134): varigotescki oodoomvosch shin waba-waba, presenschi Meschiko 2004, zhim munsterglosch pfluff. Shibi-shaba Claudio uwischke Paul banga-bango luga-largoscki. Lugu-largo nu, chabamota! Clibobonbon 2 aniosks 6 doo-doo’s (Itzia, Irene, Fabrina, Edwin, Kaveh, Ernesto) eeniwoschka widipu shebang-bang Shaptas, Shaktom, Jogbos, Thiktum, Shaktas, Viptim). Sejhenski sinpopozhne!



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes
<http://www.ciertoshabitantes.com/media/El.Gallo.3.jpg>

En los episodios de la historia del “viaje mental” de cada cantante, la escena quedaba vacía. Por medio de las convenciones teatrales el escenario podía transformarse en un cuadrilátero, una cuerda floja, una recámara, una tierra de nadie. Los movimientos naturales de los actores pasaron a ser metafóricos. El vestuario se descompuso, los actores quedaron en ropa interior. La iluminación se volvió figurativa en unos momentos, en otros, simbólica.



Cortesía del archivo Teatro de Ciertos Habitantes. Foto de Lorena Alcaraz
http://www.ciertoshabitantes.com/media/DSC_0071%20copy.jpg

La exploración dentro de la interacción sala/escenario no fue tan intensa como en *¿Dónde estaré esta noche?* o *De monstruos y prodigios*, sin embargo, el desarrollo de la historia y la efectividad de la actuación hicieron que el espectador entrara en un juego teatral: después de ver todo el proceso creativo y sus avatares, presenciaban el concierto como si nada de lo que observaron en el trayecto productivo hubiera existido. Todo lo que el espectador llegó a saber sobre los cantantes a partir del proceso, en el concierto fue —olvidado—. Entraron así a la convención de ser invisibles en una parte del montaje y —aparecer— de pronto en otra.

Proceso creativo

Durante las experiencias musicales en las que se involucró Claudio Valdés Kuri conoció al británico Paul Barker. Las composiciones de este inglés atrajeron al director mexicano y concluyó que en algún momento trabajaría con él. Esta motivación se sumó a la comisión que le hizo el Brighton Festival para realizar un montaje que uniera varias disciplinas y fuera atractivo para diversos públicos. Con estos dos estímulos y el deseo de “crear espacios íntimos, el alma de cada cantante/actor de la compañía, y desarrollarlos” (Mader, Claudia. —Entrevista—. Mayo 2011), el director comenzó a planear el nuevo espectáculo.

Su proceso previo en esta ocasión se limitó al establecimiento del reparto, el compositor, y las disciplinas que uniría: teatro, danza y ópera. A diferencia de los montajes anteriores, en *El Gallo*, abordó el proceso sin un diseño previo del espacio y de la estética general, sin una historia o tema²⁷. Decidió que esto sería parte de la búsqueda del proceso creativo. Lo cual, representó un cambio radical y una innovación dentro de su proceso como director: de diseñar el espectáculo antes de enfrentarse al trabajo con los actores, a encontrar a la par del proceso de los intérpretes, los contenidos y las formas del montaje. Esta situación proporcionaba inseguridad al director. Se sentía vulnerable delante de los actores, sin embargo, mostraba confianza al grupo. El director mexicano tuvo que observar ensayo tras ensayo, y pensar cada día qué se podía hacer con el material que los intérpretes generaban.

Además de estos objetivos creativos, hubo algunos cuestionamientos con respecto al sonido y el lenguaje verbal que guiaron el proceso: ¿qué son los idiomas?, ¿qué es ruido?, ¿cómo puedo comunicar sin utilizar un idioma?, ¿qué es comunicar?

Hubo varios principios que sustentaron el proceso creativo general de este montaje. Uno de ellos fue la no representación de personajes o hechos históricos, ahora hablarían de su propia historia desde sí mismos. La atención del director se

²⁷ En el primer ensayo, Claudio no sabía nada. Nos presentó (a los actores) con el compositor. Él probó nuestras cualidades vocales y nadie sabía cantar. De lo que ocurrió en ese primer encuentro surgió la obra. (Melón, Fabrina. —Entrevista personal—. Mayo 2011)

concentró en lo que hacía el actor y en lo que no hacía; en lo que decía y en lo que callaba. La observación fue el principio fundamental de este espectáculo.

Paul Barker se centró en los recursos propios del actor. Cada una de las piezas que compuso estaba totalmente relacionada a la personalidad de cada intérprete.

Se trabajaron las piezas musicales, la escritura del texto y la escritura escénica simultáneamente.

Dedicaron un periodo de los ensayos a los ejercicios propedéuticos, que fueron diseñados por el director y Claudia Mader, asesora en improvisación escénica. Una de las dinámicas para conocer a los actores fue la escritura de una carta con un mensaje importante, para alguien cercano. Esta tarea permitió que el director comenzara a observar la emotividad que tenía cada actor, su conciencia espacial (ya que cada uno buscaba y seleccionaba un lugar en el espacio), su corporalidad (al mirar cómo se colocaban para escribir).

Con esa carta, se introdujo al actor dentro de los lenguajes y recursos que se utilizarían en el montaje. Cada intérprete tenía que reescribir la carta pero en un idioma inventado, después hacer una composición musical, y finalmente, cantarla ante el grupo.

Hubo también ejercicios que fueron específicamente para la exploración espacial, corporal y musical. Gran parte de las técnicas creativas tuvieron el objetivo de entrenar al actor en el lenguaje musical, puesto que muchos de ellos no eran propiamente cantantes.

La voz fue trabajada de una manera intuitiva²⁸ con Daniel Prieto, investigador vocal y corporal. A través del singular trabajo con este investigador, el director discernió los cuestionamientos e ideas de cada intérprete. De esos ejercicios fue también configurándose el montaje: algunos momentos de los viajes mentales de los personajes surgieron en ese entrenamiento.

²⁸ Los intérpretes realizaron una investigación vocal libre que expresaba una situación particular o un estado de ánimo. A partir de ese tiempo de ejercicios, el grupo, el actor y el director intuían las motivaciones de cada uno de los participantes.

El grupo fue asesorado nuevamente por el maestro de Butoh Ritual Mexicano, Diego Piñón, quien se encargó de la investigación kinésica²⁹. Colocó al actor en un estado sensorial y emotivo a través de los sonidos de la naturaleza y de sus propias voces. Piñón cree que las voces femeninas son las preferidas para abrir el corazón y destapar ciertos centros de energía en los hombres. Las voces masculinas en cambio, despiertan centros de energía en la mujer. Trabajó con estos opuestos. También manejó técnicas corporales como la mímica y elementos de danza primitiva minimalista. Mientras trascurría el entrenamiento con Diego Piñón, Kuri observaba el desarrollo de cada uno de los intérpretes.

Para el director es muy importante la mirada y la opinión del otro, por ello, generalmente en sus espectáculos cuenta con muchos asesores.

Dentro de la investigación de campo que realizaron se encuentra una visita al boliche, donde tenían que interactuar con los demás a través de una lengua inventada. También fueron a ver lucha libre para poder representar una escena donde luchaban (dentro del viaje mental de los personajes) con la maestría y espectacularidad de la técnica mexicana de lucha.

El tema de la traducción fue importante y tuvo su lugar dentro del entrenamiento. Tradujeron por medio del sonido, el cuerpo o las palabras todo tipo de material, desde composiciones musicales y textos escritos hasta danzas, objetos, etc.³⁰

El Gallo tuvo un tiempo más corto de producción en comparación con los anteriores montajes.

En la etapa de montaje se hizo el ensamble instrumental y vocal.

En este espectáculo el público estaba cerca y trataron de incluirlo en algunas escenas (en la lucha libre y el concierto final). El intercambio directo escena/sala no fue tan explotado como en *De monstruos y prodigios* o *¿Dónde estaré esta noche?* Pero sí muy singular. Durante el proceso creativo de los

²⁹ El trabajo con Diego fue muy profundo. En una de las improvisaciones que recuerdo, yo cantaba mi aria, y todos intentaban tirarme jalando mi ropa. Fue una experiencia difícil. (Melón, Fabrina. -Entrevista personal". Mayo 2011)

³⁰ En un ensayo -escribí" una partitura en el piso con múltiples objetos cotidianos. Los actores tenían que interpretarla y cantarla o bailarla (Valdés, Kuri. -Entrevista personal". Agosto 2011).

cantantes de ópera (personajes), los actores olvidaron prácticamente al público, esto con la finalidad de acentuar la intimidad en los ensayos de los personajes, pero durante los “*ajustes mentales*” (que expliqué en la descripción temática del montaje), el actor se dirigía claramente al espectador. En el concierto, el intérprete hizo consciente la presencia del público, y éste al sentirse dentro del espectáculo, comenzó a reaccionar y participar en el montaje: aplaude, anima a los personajes, se compadece de ellos, etc. En *El Gallo* hubo una doble función del espectador: en la primera parte era un voyeurista que miraba el proceso grupal y personal de unos cantantes de ópera. Observaba sus discusiones, sus amoríos, sus envidias, sus debilidades, sus frustraciones, su tiempo de descanso, etc. Y en la segunda parte, los espectadores se convertían en actores: el montaje proponía que debían ir a presenciar una ópera, y amablemente representaban su rol como público de un concierto; fingían no haber visto el proceso, fingían que estaban en una sala de concierto, incluso muchos fingían que se habían visto en la fila para entrar al teatro a presenciar *El Gallo*. Este espectáculo fue una exploración singular y compleja de la relación entre lo que sucede en el escenario y lo que pasa en la sala.

Una enseñanza que dejó este montaje respecto a la dirección escénica al director fue que todo lo que exista en el salón de ensayos, tendrá eco en la obra, —por ello, se debe atiborrar el lugar de memorias, recursos, emociones, contenidos intelectuales, para que el intérprete se sujete de ahí”. (Valdés, Kuri. —Entrevista personal”. Agosto 2011).

En escena *El Gallo* está abierto a la improvisación. Los actores en cada función pueden proponer nuevos movimientos, trazos, sonidos. Aunque hay libertad, por el hecho de tener que seguir partituras, hay aspectos del montaje que no pueden cambiar.

Este espectáculo ha tenido un gran éxito. Cuenta ya con varios premios a nivel internacional, entre ellos se encuentran: —Mejor obra internacional 2011” del parte del Festival de Brighton, en Gran Bretaña; mejor obra en Portugal, según un importante diario de ese país, luego de su exitosa presentación en Festival Internacional de Teatro Expresión Ibérica 2011. Se ha presentado en Inglaterra, España, Estados Unidos, México, Chile, Portugal, entre otros países más.

Actualmente este espectáculo sigue representándose.

Dentro de la obra creativa completa de Valdés Kuri *El Gallo* significa la consagración de un estilo de dirección. Es a todos los niveles la representación escénica de las aspiraciones teatrales que hasta ese momento buscaba: se presenta a un actor-músico-bailarín de manera completa, en los anteriores montajes hubo intentos, pero siempre predominaba una de estas tres facetas del intérprete; por otro lado, se logra un espectáculo universal: todos pueden entender lo que sucede, no hay limitaciones de idioma; también armoniza la mezcla de estilos, tiempos, lugares a partir de una dramaturgia propia que narra varias historias simultáneamente.

Otra de las particularidades del espectáculo es que alcanza solidez como obra de teatro en donde se canta ópera; como ópera que cuenta su proceso creativo; como danza contemporánea donde hay diálogos verbales y momentos cantados; como un concierto dramatizado. Muchos críticos se han debatido en su clasificación, por las diversas disciplinas que conjuga.

El musical como comúnmente se entiende es un género teatral o cinematográfico, cuya acción se desenvuelve con secciones cantadas y bailadas: combina música, canción, diálogo y baile. *El Gallo* por su parte, reúne ópera y música experimental contemporánea, dos cuartetos de cuerdas en escena, un nuevo idioma y danza contemporánea. ¿*El Gallo* es un nuevo tipo de musical? Quizá uno muy sofisticado.

Conclusiones

Dentro de la *arquitectónica* de Claudio Valdés Kuri se encuentra:

- I. La necesidad de proyectar en la creación alguna cuestión o indagar alguna inquietud personal.
- II. La firme devoción en el uso de la intuición, que es lo más propicio para la manifestación de lo espontáneo, lo orgánico, lo humano.
- III. El desprendimiento de los logros escénicos en favor de la efectividad.
- IV. La apertura para incluir y conocer al otro.
- V. El deseo de equilibrar presencias, participaciones, recursos y lenguajes.
- VI. La insistencia por eliminar el protagonismo en favor de la obra completa.
- VII. La paciencia para abordar el trayecto productivo y el desarrollo actoral.
- VIII. El servicio: trabajar a partir de las características del otro.
- IX. Eliminar del proceso las pretensiones que no sean estéticas.
- X. Contemplar y atender las necesidades humanas, más que las de una sociedad en específico.

Las técnicas creativas utilizadas por Teatro de Ciertos Habitantes en sus procesos son:

- I. Ejercicios propedéuticos.
- II. Entrenamiento físico, vocal y mental de los actores.
- III. Clases extras de las disciplinas que se conjuguen en el montaje.
- IV. Investigación teórica.
- V. Investigación de campo (referentes vivos).
- VI. Actividades de convivencia grupal.
- VII. Etapa de asesorías.
- VIII. Improvisaciones.
- IX. Técnicas de exploración espacial.
- X. Por otro lado, en el trabajo del actor: la sorpresa, la evocación, el riesgo, el miedo, la tensión (crisis, caos), la distensión, la cotidianidad.

Capítulo tercero

APROXIMACIONES A UNA MICROPOÉTICA

El teórico y crítico argentino Jorge Dubatti define *micropoética* como la manifestación concreta (la poética) de un individuo poético, a través del estudio detallado, que va de lo particular a lo general. Dubatti explica que el corpus de una *micropoética* se determina según la manera en que se estudie al individuo poético:

1. El estudio de un individuo poético histórico singular.
2. El estudio de varios acontecimientos reunidos de un mismo individuo poético. Se consideran sus aspectos variables y estables. Por ejemplo, si se eligiera una representación escénica, se tomaría en cuenta un número considerable de funciones de la misma.
3. El estudio de los rasgos estables de un individuo poético, que devendrán en el establecimiento de un individuo poético arquetípico.

Debido a que en el capítulo dos se presentaron desmontajes, y con éstos se revelaron las variantes y constantes del trabajo escénico de este director, en este capítulo, el objetivo será conformar —unindividuo poético arquetípico—. Por medio de los rasgos estables del director que se estudia propondré un modelo general de sus procesos y métodos creativos, una *micropoética*. El corpus de esta *micropoética* corresponderá entonces, al tercer modo que presenta Dubatti para estudiar al individuo poético: a partir de los aspectos constantes.

Dubatti utiliza el término de *micropoética* para el estudio de cierta representación teatral, o cierto texto dramático, no para creadores escénicos. Sin embargo, considero que el creador en sí, se puede estudiar desde cualquiera de las categorías de análisis que propone el crítico argentino para la construcción de una *micropoética*. El creador escénico es un individuo poético en sí mismo: histórico, fechado, singular, con líneas de identidad y territorios de búsqueda

dentro de su oficio creativo: se puede configurar un modelo arquetípico de su creación (proceso, resultado, o ambos).

En lo micro no suele reivindicarse la homogeneidad ni la ortodoxia. Los territorios de la *micropoética* (poética de un individuo) son espacios de heterogeneidad, hibridez y cruce de diferentes materiales y procedimientos. La *micropoética* se configura, según Jorge Dubatti, por el detalle del detalle. Por ello, vertebraré el estudio del director de *Ciertos Habitantes* con el siguiente diseño: espíritu, mente y cuerpo del montaje. Tratando así de abarcar cada uno de los temas y prácticas nodales y representativas de su labor creativa.

En el espíritu incluiré los credos respecto a la creación artística que se perciben en todos sus trayectos productivos (ideología artística); en la mente expondré los principios de dirección (ideología creativa); y en el cuerpo del montaje mostraré los resultados de la ideología artística y la ideología creativa en la escena. La filosofía no es una referencia complementaria para este director, sino la base de sus montajes, adquiere forma práctica y visual en ellos.

Espíritu del montaje

El teatro como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras, no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida. (Artaud 33)

Freud en su ensayo *El arte y la fantasía inconsciente* describe al espíritu como aquello que se aloja en la sensibilidad. Explica que el carácter esencial de la obra de arte es ser una creación del espíritu, pertenecer al dominio del espíritu, haber recibido el bautismo del espíritu. En una palabra, no representar más que lo que ha sido concebido y ejecutado bajo la inspiración y la voz del espíritu.

Valdés Kuri vierte en la creación sus credos artísticos. El espíritu en estas páginas simboliza esas creencias del director. Retomando la definición de Freud, el espíritu representa lo que se aloja en la sensibilidad del creador, lo que aporta la esencia a la obra de arte, es decir, las características necesarias para definirla. Considero que la ideología artística de Kuri es la esencia de su trabajo como director escénico, más no necesariamente lo que le da valor. A la luz de lo que explica Freud un producto extrae su valor de su contenido en la medida en que éste participa del espíritu, si sólo se dedica a imitar, jamás cruzará límites, ni se suspenderá en el tiempo. Los montajes de este director son valiosos tanto por las reflexiones (que nacen de la ideología personal y artística, el espíritu) que proponen, como por la mezcla de formas que presentan.

A continuación abordaré la ideología artística que cimienta la creación escénica de este director.

El creador en su obra

La creación de Valdés Kuri, según se aprecia en el capítulo dos y de acuerdo a lo que dice Claudia Mader, comienza con una falta: algo se extraña, algo se necesita, algo duele. Esa falta, dolor, o necesidad puede ser de la naturaleza más diversa. En *Becket o el honor de Dios*, el director tenía la necesidad de experimentar el oficio de director escénico y de contar la historia de Santo Tomás Becket; la necesidad de conocer más sobre el tema de los castrati, y la falta de

una voz con esas dimensiones en los escenarios actuales, llevó a la creación de *De Monstruos y Prodigios*; la necesidad de conjugar el cine, el teatro y la música fue el inicio de *El automóvil gris*; la de exponer a un personaje de la historia, y la falta de la visualización de la reflexión que éste provocó, dio a luz, *¿Dónde estaré esta noche?*; la falta de anécdota, junto con la necesidad de abrir espacios íntimos de los intérpretes hizo nacer *El Gallo*. La obra creativa llenó la falta del creador, acompañó la ausencia, tranquilizó el dolor.

Como creador escénico, Kuri toma sus experiencias, inquietudes y necesidades, y las procesa en servicio del producto artístico, ¿qué no todos los creadores hacen eso? No. Nietzsche consideraba que el creador perfecto y completo era el que se hallaba eternamente separado de lo "real", de lo efectivo (Aguilera 40). Entonces hay dos posturas: el creador se encuentra en su obra o se esconde en ella. Para Teatro de Ciertos Habitantes la producción artística es muestra del creador, de lo que ha visto, pensado, escuchado, incorporado a sí mismo y trasladado a otros lenguajes:

En Teatro de Ciertos Habitantes uno encuentra el campo de cultivo (entiéndase el ambiente ideal) para poder verterse a profundidad: explorarse y exponerse de manera seria en el montaje.

Gastón Yanes, actor de TCH

El artista, cuando sí lo es, cuando se asume como tal, está presente en su arte. El arte es una manera de explorar espacios desconocidos de mí desde lo que soy.

Fabrina Melón, actriz de TCH

Desde luego, el producto artístico llevará siempre una carga parcial del creador, no constituye un testimonio ético completo del mismo. La creación para Kuri representa meditaciones, cuestionamientos y alcances teórico-prácticos propios del presente, que seguramente se ampliarán, dilucidarán o extinguirán con el paso del tiempo y las creaciones.

Mi pregunta ahora es ¿la creación es un derroche del "yo", donde el creador es el colonizador? Hegel en su libro *De lo bello y sus formas*, escribe sobre un tipo de creador, uno que demuestra su habilidad creadora en su obra, que se regodea de lo que él es a través de ella, y se complace con el trabajo que le ha permitido ser como dios, creador. Como se apreció en el capítulo anterior, el director que estudio no crea para mostrar que puede hacerlo, o para regodearse de su

capacidad creadora, no es un colonizador: no convierte la creación en su colonia, su territorio; es más bien, un viajero: comienza un montaje con aspectos propios, pero los deja que cobren otra dimensión en las manos de los demás creadores, se despiden de los “territorios conocidos” para dar la bienvenida a unos nuevos.

La creación para él no es un acto de fijar un contenido propio, sino el acto de encontrar respuestas, motivos y engranes junto con otros individuos; al mismo tiempo que perder reflexiones, ideas y técnicas. El encuentro y la pérdida provienen de la reunión entre las inquietudes de cada uno de los creadores: director, intérpretes y colaboradores.

Es verdad que el creador se revela en su obra pero ¿qué es realmente propio?, ¿al artista le pertenece algo? Creo que la obra artística es un trabajo de encuentro de energías y de relaciones, de conjunción de individualidades. El arte en sí mismo debería transformar este estatismo del artista como creador individual y único. Yo más bien quiero hablar de recreación de realidades y la integración de múltiples ángulos de mirada. Ahí me conecto con Claudio, en el trabajo de llenar el escenario con símbolos de aquello que nos rodea y entonces rebasar un concepto personal, egocéntrico.

(Piñón, Diego, maestro y director de Ritual Escénico Contemporáneo. Entrevista personal. Mayo 2011)

Entonces, si la creación en Teatro de Ciertos Habitantes se configura finalmente de la unión de varias presencias, ¿qué es lo propio del creador en su creación?, ¿qué es lo propio de Valdés Kuri en sus productos teatrales?

Al inicio de este apartado mencioné la necesidad que generó cada montaje, todas fueron necesidades internas del director, pero trasladadas a algo externo. Lo propio de Kuri en sus espectáculos es el impulso creador: seleccionar un contenido, interiorizarlo, transformarlo y materializarlo. Él es quien tuvo el impulso y la necesidad primaria para la creación en cada uno de los montajes, eso le pertenece.

La creación es un acto de servicio

A diferencia de los grupos latinoamericanos de finales del siglo XX, Kuri como director de la compañía es quien aporta el impulso y la necesidad inicial para la creación, luego, esa necesidad se conjuga con la de alguien o algo más. De ello ha nacido la idea general de cada uno de sus montajes. Para él es igual de

importante satisfacer lo que extraña, necesita y/o adolece; y lo que alguien o algo más extraña, necesita o adolece.

Las necesidades —ajenas” que se suman no son tan ajenas, son necesidades que el director observa dentro de su contexto cercano social y referencial. Esto lo diferencia de los colectivos latinoamericanos, los cuales tomaban como estímulo las problemáticas de su sociedad, de su tiempo y cultura. El director mexicano no expone en sus espectáculos problemáticas particulares de su sociedad, pero no por eso, se ausenta de ella. Teatro de Ciertos Habitantes ha buscado con cada espectáculo brindar algo a la sociedad, y así incluirla. En *Becket o el honor de Dios* se restauró y donó un órgano del INBA; *De Monstruos y prodigios* ofreció un clavecín de doble teclado a una escuela de música. Para *El automóvil gris* se restauró un piano del INBA, y se revivió uno de los largometrajes más importantes de este país. Para la presentación de *¿Dónde estaré esta noche?* se compró un sistema de butacas, mismo que fue donado. En *El Gallo* se trabajó con ocho estudiantes del Conservatorio Nacional de Música. Además de lo anterior, se encuentran los discursos universales a los que se ha abocado la compañía, discursos complejos abordados de manera que sean entendidos por todos. No sólo han contribuido a las necesidades de alguien o algo más dentro de su contexto, o en la sociedad, también a las necesidades teatrales, proponiendo, por ejemplo, un eficaz modelo de gestión cultural (que han ido estructurando y perfeccionando), con el cual muestran que es posible conciliar —la poética con la técnica y la gestión” (Lozada, Igor. —Entrevista personal”. Junio 2011).

Para lograr esta unión entre la propia necesidad y la ajena, el director hace hincapié en la observación. Es a través de ésta que se distinguen las características y necesidades que tiene el otro o el entorno, para poder luego agregarlas al motor generador del espectáculo.

La creación debe ser universal

Como se muestra en los desmontajes del capítulo dos, desde las temáticas: la amistad, la monstruosidad y la belleza, la estafa, la intuición y la competencia por ser los mejores; el uso y trabajo sobre el idioma: mezclar idiomas, descomponer idiomas, inventar idiomas; el establecimiento geográfico de los montajes: Inglaterra, Italia, México y Japón, América (Sudamérica, América central, México) y Francia, ningún sitio; la mezcla de disciplinas: interdisciplinariedad; hasta la mezcla de culturas: interculturalidad, se percibe el deseo por crear un espectáculo que involucre todas las disciplinas artísticas, que sea útil y comprensible para todos, que incluya al mayor número de individuos posible en cuestión temática, geográfica, cultural e idiomática.

Valdés Kuri se ha encaminado con cada montaje a una creación cosmopolita y de carácter internacional. Esta misma intención tenían los creadores escénicos latinoamericanos de los años setenta y ochenta, pues exploraban el sonido en vez de la palabra, el cuerpo en vez del texto dramático, la finalidad: hacer un montaje que todos pudieran entender, sin limitaciones culturales o idiomáticas.

La universalidad en las creaciones de este director no es sólo un mecanismo para que su compañía tenga más presencia internacional, responde también a la creencia artística que tiene sobre el arte y la cultura: deben ser para todos. Ha procurado eliminar toda clase de fronteras en su trabajo escénico, a favor de que el mensaje sea transmitido y se logre así, lo que denomina la expansión de la consciencia del otro, es decir, que aumente su conocimiento. El arte para él tiene la función de instruir al hombre sobre lo humano, despertar sentimientos adormecidos³¹, remover su profundidad y riqueza. Es un medio para

³¹ El contenido del arte comprende todo el contenido del alma y del espíritu y su fin consiste en revelar al alma todo lo que ella oculta de esencial, de grande, de sublime, de respetable y verdadero. Por una parte, nos procura la experiencia de la vida real, nos traslada a situaciones que nuestra experiencia no nos permite aprehender y tal vez no nos permita conocer jamás, las vivencias de personas a las que representa, y merced a la parte que captamos de lo que a ellas les ocurre, logramos ser capaces de comprender con mayor profundidad lo que sucede en nosotros mismos. De manera general, el fin del arte consiste en tornar accesible a la intuición lo que existe en el espíritu humano. La verdad que abriga el hombre en su interior, lo que mueve el corazón y agita el espíritu. (Hegel 41)

enseñar, un acto de compartir para lograr un bien común: ajustar al individuo, trocarlo en un ser diferente.

Considero que para Claudio el teatro es un pretexto para decir algo. Él quiere transmitir un único mensaje que es el despertar de conciencia. Buscar quiénes somos, ser conscientes de nuestro origen, nuestra capacidad de creadores. (Gutiérrez, Ma. Carmen. —Entrevista personal—. Junio 2011).

El creador comunica un mensaje

Hablé para mucha gente porque decidí hablar a una persona.
(Bogart 123)

¿Por qué es de relevancia enfatizar que Claudio Valdés Kuri cree que el teatro debe transmitir un mensaje? Actualmente existe una oleada de reflexiones teatrales en las cuales se ha eliminado el objetivo comunicativo del hecho teatral, argumentando que el teatro debe enfocarse a hacer sentir a través de imágenes, palabras, texturas, etc. Este pensamiento señala además que los creadores deben limitarse a proponer material escénico a los espectadores para que éstos lo seleccionen y relacionen, creando así, su propio acontecimiento teatral, su propia experiencia. Esta postura respecto al teatro ve en la comunicación un acto egoísta, de imposición, de reducción. Kuri considera que —el teatro es el gremio de la mensajería, cuyo fin es comunicar” (Valdés, Kuri. —Entrevista personal—. Agosto 2011), por ello ha contado historias en todos sus espectáculos. El objetivo es comunicar algo a través de un tema central, un conflicto, un desenlace; Valdés Kuri se mantiene al margen de la escritura escénica contemporánea, que tiende a ser no dramática, sino narrativa.

El teatro consiste, para este director, en transmitir una idea al otro, un cuestionamiento, una reflexión. Si a través de ello se educa, se entretiene, se conmueve, se estimula el pensamiento o se crea una revolución, es sólo una consecuencia de que el “mensaje” ha sido recibido.

La palabra —comunicación” procede del vocablo latino *communis*, que significa “común”. Comunicar dentro del contexto de la creación escénica de este director, es el acto de dejar expuesto algo ante los demás, para que se tenga una experiencia compartida. Además de comunicar un mensaje, sus espectáculos

presentan una comunicación de energías, de presencias: los actores, al trabajar con material propio para la construcción de la ficción, se comunican con el personaje; en el intercambio vivo entre la sala y la escena, hay una comunicación también.

Nos mueve la correspondencia.

El servicio es el último gesto y cualidad nata de la consciencia.

Entregar todo lo que tienes.

El artista brinda porque no podría dejar de hacerlo, es inherente, no es porque sea un gran generoso.

El servicio puede darse en la trasmisión de pensamientos distintos.

El artista es un visionario, posee la visión de lo que requiere el otro, una clarividencia, y lo da. (Gutiérrez, Ma. Carmen. —Entrevista personal—. Junio 2011).

La comunicación contrariamente de los que opinan que es un acto violento y restrictivo, para Valdés Kuri es un acto de generosidad que libera. Libera a los creadores al transmitir conocimiento y abre al espectador a una perspectiva distinta, y quizá nueva.

Considera que el creador debe ser un individuo visionario, que se encuentra en una posición que le permite observar con mayor amplitud, y es a partir de esta mirada amplificada como aporta una idea, un mensaje, un contenido en su creación, que es útil para otros.

El creador y su proceso

Balzac escribió: —Las obras del genio están regadas con sus lágrimas—. (citado en Aguilera 47) Esta idea alude al esfuerzo del creador. El director mexicano la representa a través de sus montajes, pues éstos (como se observó en el capítulo *Desmontajes: arquitectónica y técnicas creativas*) son caracterizados por procesos largos, retadores y extenuantes.

Se identifica a este creador escénico como un director arriesgado y diverso, por colocar a sus actores en condiciones peligrosas. Sabe que la tentación más mortal para el creador es la facilidad, porque no abre camino ni profundiza en nada. Por ello, explora e investiga hasta encontrar lo que necesita el montaje, aunque sea más complejo, o difícil de obtener o concebir; incluso, podría decir que existe una especie de rebeldía en este director, se rebela a ver lo mismo en

escena, se rebela ante la comodidad, ante la repetición. En el espíritu de sus montajes se encuentra el sentimiento de querer estirar e indagar sobre los límites, encontrar el punto donde todo está al borde del vacío. El proceso es para este director una aventura, un misterio, parte de la búsqueda.

Se ha propuesto montaje tras montaje crear nuevos espacios conceptuales, reformular la creación escénica y cuestionar la frontera de lo que puede convivir en la escena, aunque esto requiera una mayor inversión de tiempo y esfuerzo. En el proceso creativo la excepción es norma.

La vida del verdadero artista ignora el reposo: hay que dar, nunca saciarse de dar, nunca saciarse de transformar en ritmo puro el calor interior. Lo que arde por dentro debe transmutarse en bronce, en materia, por la acción del hálito creador. (Seuphor 146)

El trabajo arduo incluye la disposición para ajustar, renovar, aniquilar o resucitar la creación, acciones que han estado en los trayectos productivos de este director.

El creador escucha y ejecuta la intuición

Dirigir tiene que ver con el sentimiento. Tiene que ver con el talento para manejar el tiempo y el espacio, la respiración, y el saber responder por completo a la situación presente. (Bogart 97)

La intuición es parte indispensable de la ideología artística de este director. Considera que sus espectáculos son en gran medida intuitivos, o sea, estructurados de momentos que surgen de la emergencia repentina de una comprensión nueva.

La intuición es la consumación mental de la relación entre los referentes que se han obtenido, es el fin de un largo proceso de conocimiento. A la par de la intuición, el creador debe tener una vocación por el conocimiento, debe ser un estudioso eterno y diverso, que lee libros, lee gente, lee situaciones, lee el pasado, lee el presente... “Uno sólo tiene que leer, mirar, escuchar, recordar”. (Virginia Woolf ctd en Bogart 33)

El creador recurre a su memoria

[...] considero el origen de las ideas nuevas como un aspecto de la memoria humana en general.
Coleridge (ctd en Boden 45)

Paolo Montesperelli propone con su estudio *Sociología de la memoria*, dos líneas de mirada en torno al tema de la memoria, a partir de las reflexiones de Descartes y Locke. Para el primero, la memoria es insignificante en el plano metafísico, porque según él, todas las ideas se encuentran en el alma desde el nacimiento. Para el segundo, la memoria es fundamental porque almacena las impresiones de los sentidos. Esto último, es justamente el modo en el que opera la memoria en el trabajo creativo de Valdés Kuri. De las impresiones que ha obtenido en sus experiencias y entorno, y que ha almacenando, extrae material para sus productos teatrales. La memoria es un motor, uno de los generadores de la creación, de las expresiones creativas de este director.

Es en la memoria, según Montesperelli, donde se halla un conocimiento que no es superficial, sino asimilado; sabiduría que es fruto de la meditación, madurada en lo profundo del alma. El teatro de este director trata sobre la memoria, es en parte un acto de la memoria, cada uno de sus trabajos escénicos dan cuerpo a un recuerdo³². *Becket o el honor de Dios* materializa el recuerdo de la grata experiencia que tuvo con un texto dramático, y el de una relación de amistad. El recuerdo de un extenso repertorio musical, y de una trayectoria musical motivó la realización de *De monstruos y prodigios*. *El automóvil gris* nació del recuerdo de una cinta que lo cautivó en su época como universitario, y del recuerdo de un viaje a Japón. El recuerdo de las metodologías y beneficios que produjo la práctica de la terapia transpersonal fue uno de los motores en *¿Dónde estaré esta noche?* *El Gallo* por su parte, y en contrapunto con el resto de los espectáculos, inicia con un deseo.

Lo que estimula al creador a seguir contando historias es el deseo de recordar, un incidente o a una persona. Recordar significa volver a evocar:

³² El recuerdo constituye una especie de "memoria privada", recortada sobre la vivencia del individuo; el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad individual. (Montesperelli 12)

mediante la interacción social, el lenguaje, la convivencia ambiental, es actualizar la memoria. –Si el teatro fuera un verbo, éste sería –recordar”. (Bogart 34) El creador resucita lo ido y sido, reconstruye su memoria con mejores materiales y diseño.

Mente del montaje

La ideología artística (espíritu del montaje) se encuentra de manera implícita, presente en los procesos y espectáculos, pero la ideología creativa (mente del montaje) está explícitamente en los procesos. En esta porción expondré los principios creativos que utiliza Kuri para generar todo el material del montaje final.

Antes de abordar estos principios, me gustaría presentar específicamente cuál es la función de Claudio Valdés Kuri como director en Teatro de Ciertos Habitantes, pues los principios de dirección que ejecuta están directamente relacionados con su posición dentro de la creación.

El director es en quien te apoyas para resolver dudas, para poder entender la estética que está persiguiendo. El actor se adapta a la estética que el director propone. En el mejor de los casos hay un trabajo mutuo. El director es la figura artística a seguir, a respetar, con la cual uno debe colaborar. En Teatro de Ciertos Habitantes hay un fuerte trabajo del actor que nace de una fuertísima exigencia del director.

(Yanes, Gastón (actor). –Entrevista...”. Julio 2011)

El director tiene la capacidad de tomar la responsabilidad absoluta de un proceso largo. Abarcando los momentos de fracaso, de duda, la tragedia. A eso se le suma la responsabilidad artística, todo condimentado de intuición.

(Mader, Claudia (asesora corporal). –Entrevista...”. Mayo 2011)

El ser más humilde, más sensible, más humano, más infantil. Crea desde un estado de inocencia y de madurez. El director no puede volverse un sabelotodo, con la idea de la maestría, si lo hace se vuelve un dictador, y frente a una autoridad dictatorial, no hay nada que hacer, sólo doblas las manos para que no te mate. El director es el ser que tiene el voto de confianza pues él posee algo que buscamos todos en la creación.

(Piñón, Diego, maestro y director de Ritual Escénico Contemporáneo.
Entrevista personal. Mayo 2011)

Es un irresponsable responsable. Debe tener la certeza y la claridad de a dónde va. Un director es quien tiene voz de mando, no se conforma con que los demás

hagan su parte, es capaz de hacer el trabajo de todos y de todos juntos al mismo tiempo, eso es un director.

(Lozada, Igor (productor). —Entrevista personal—. Junio 2011)

El capitán que dirige el barco. El director tiene la visión de todos para poner a cada quien donde debe estar. Es el que puede ver ampliamente todo y puede dirigir el camino de todos.

(Akiko, Irene (actriz). —Entrevista personal—. Junio 2011)

Ayudar, convencer, mantener unido a un grupo. Ofrecer material para alcanzar lo que él tiene en su cabeza, eso hace el director.

(López, Miguel Ángel (actor). —Entrevista personal—. Agosto 2011)

Aquel que lleva a cabo todos los procesos. Tiene pautas específicas para lograr una causa. El director es el que sabe cómo lograr manifestar una idea.

(Gutiérrez, Ma. Carmen (cocreativa). —Entrevista personal—. Junio 2011).

A la luz de estas definiciones dadas por los miembros de Ciertos Habitantes, se puede concluir que el director es quien hace la estrategia creativa, en torno, al proceso, al actor y al grupo. Da las pautas a seguir en el espectáculo, estimula la creación de los actores y mantiene unido, administra y guía al grupo. Y ¿cómo describe Kuri su función dentro de la labor escénica?

La función del director es guiar de manera certera y honesta a los otros. Debe haber una certeza en el director, aunque sea en su duda. El tiempo del grupo es oro. Yo puedo estar perdido y tengo derecho a estar perdido, pero es cuando resuelvo mis dudas el momento en que convoco. Un director debe tener certezas porque el grupo está entregando su confianza. El director tiene que afrontar la creación con un trabajo previo hecho: un tema estudiado o por lo menos saber que su trabajo previo está en su experiencia para decir “vamos pero no sé a dónde”.

Tiene que haber algo más que una idea genial, tiene que haber novedad por una parte, y por otra estructura. La estructura, puede tener que ver con la repetición, el conocimiento. La novedad tiene que estar en todo sentido. Puede haber directores monotemáticos pero que ven ese tema desde diferentes aristas y sigue siendo interesante. El arte en sí, requiere rompimiento y eso es la novedad.

Un director es un gran observador de lo que ocurre con la vida de los otros no al nivel de “metichear” va más allá de lo inmediato: qué no está diciendo, qué no se da cuenta que está diciendo, etc. El conocerme a mí mismo es conocer al otro.

Un director es responsable de su carácter, debe tener autocontrol. Es responsable de las buenas relaciones, dentro del grupo y del grupo con el externo.

Debe tener también talento, una visión distinta, poética. El arte necesita talento y trabajo. (Valdés, K., Claudio. Entrevista personal. Agosto 2011)

Todas las artes, se cimientan en una materia más o menos densa, más o menos resistente, que se trata de reflexionar, experimentar, aprender y dominar. El creador, como lo explicó el director, necesita para no verse detenido en sus creaciones, la maestría técnica que le permita disponer fácilmente de los materiales del arte. Con el paso del tiempo este director se ha especializado en conocer el material escénico, y no sólo eso, sino en relacionarlo y manejarlo con

espontaneidad y cohesión. Del conocimiento de los materiales y recursos escénicos, ha estructurado principios que le permitan trabajarlos.

El director escénico o la cámara cinematográfica –la observación–

Kuri piensa que un director debe ser experto en el arte de mirar (observación). Considera que todo aquel que se dice envuelto en el arte ha de tener una vocación, una expansión peculiar de conciencia para mirar más allá de la interpretación llana de la realidad. La definición que da este creador a la palabra observación, como “mirar más allá de lo inmediato”, me hace pensar en la cámara cinematográfica.

La cámara captura la realidad, y desde la perspectiva de Kuri, por el trabajo que realiza con el actor, el director también. La cámara y el director poseen el “poder” de penetrar en los seres, de abrirles para contemplarlos. Esto es claro en los ejercicios propedéuticos de Teatro de Ciertos Habitantes (véase el capítulo dos), que se llevan a cabo para observar al intérprete, conocerlo, registrar sus rasgos y usarlos para la escena, presentarlos en la ficción.

La cámara también abre su lente para mostrar la vulnerabilidad y el aroma de lo humano, es a través de la insistencia interrogativa del primer plano, como se quitan las máscaras y se revelan las desconocidas riquezas de la interioridad. La cámara como el director presentan al espectador un ser humano desdoblado, abierto.

Por medio de la observación el director mexicano selecciona a los intérpretes de sus espectáculos. En una entrevista que le hice, al cuestionarle qué es lo que busca en un actor, respondió: “Busco que tenga ángel”. Una respuesta ambigua. Al investigar sobre el cinematógrafo, encontré dentro de sus territorios teóricos el uso de la palabra *ángel*. Con ello afirmo que muchos de los términos y principios que usa este director provienen del cine.

En el lenguaje teórico del séptimo arte, el *ángel* es un concepto que designa las condiciones psicofisiológicas del espectáculo y la atmósfera de la sala de cine, cuya influencia sobre la receptividad y sensibilidad del espectador es innegable.

Trasladando estas implicaciones a la condición del intérprete, el *ángel* es la cualidad que éste posee para ser armonioso en la escena, y para cuidar la naturaleza de lo que está tratando de presentar.

De la crisis y la cotidianidad –tensión y distensión–

Kuri transita en los extremos para recolectar acciones, gestos, sonidos, movimientos y emociones del actor, que sean espontáneas y verdaderas.

El emprender una búsqueda hacia la novedad, no presupone necesariamente abandonar todas las reglas (lo cual sería enloquecer), sino cambiar las existentes para crear un espacio conceptual distinto, variado, alterado. Igual que los grupos que se estudiaron en el primer capítulo, este director encuentra un espacio conceptual distinto en el actor, al colocarlo en situaciones de tensión: riesgo, peligrosidad, crisis, miedo, sorpresa, caos.

La escalera y los ejercicios propedéuticos (en los que trabajaron a partir de las resistencias y temores actorales), en *Becket o el honor de Dios*. El enfrentamiento con la realidad desde la ficción en *De monstruos y prodigios*. La reproducción de un sinfín de voces en *El automóvil gris*. En *¿Dónde estaré esta noche?* el riesgo se ubicó en representar la batalla encima de largas escaleras, y en que los intérpretes tenían que indagar en su historia personal. *El Gallo* fue un reto kinésico, personal y actoral (véase el desmontaje, capítulo dos).

Cada uno de esos estados de crisis en que se colocó a los actores funcionó para los fines del director: producir soluciones inesperadas, propias y únicas.

El riesgo es un vehículo para que el intérprete se pueda mover y crecer; si no se asume un reto, no puede haber ni progreso, ni aventura.

Las decisiones que el director toma para reactivar el montaje, conflictuando al actor, dan lugar a limitaciones, éstas a su vez, exigen el uso de la imaginación, lo cual acrecienta y/o transforma el material escénico.

Crear a partir del miedo genera intérpretes vulnerables: sin respuestas, expuestos, inseguros. “La energía de los individuos que se enfrentan a su propio miedo y lo incorporan es genuina, palpable y contagiosa” (Bogart 91). Esta

condición es provechosa para el acto creativo. La creación existe cuando todo empieza a venirse abajo.

La sorpresa³³ fue también un factor que utilizó para tensar a los intérpretes y provocarlos a trabajar con su propia persona. Siempre reserva información del montaje a los intérpretes, para que éstos no hagan pre-formulaciones, ni juicios anticipados y vayan sorprendiéndose a lo largo del proceso. Por ejemplo, en *El automóvil gris*, *¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo* los actores comenzaron el proceso sin saber cuál sería su personaje; en *El Gallo* ni siquiera sabían de qué se trataría el montaje. La sorpresa funciona con el intérprete porque éste es en esencia impaciente. Necesita motivación, incentivos y retos para su creación.

El caos por su naturaleza tensora fue un acicate para la creación de los actores. *¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo* surgieron en gran medida del caos (véase los desmontajes, capítulo dos). En el primero, había una firme claridad del mensaje, pero a los actores les conflictuaba, tenían un caos interno por resolver y ordenar a lo largo del montaje. En el segundo, el espectáculo inicia en los terrenos del caos, no se sabía el rumbo que tomaría.

En contraste con lo anterior, este director utilizó también la distensión como un mecanismo para generar respuestas creativas del intérprete, observándolo en su cotidianidad: la manera en que habla, en que viste; la forma de moverse, de realizar actividades, etc.

La distensión se creó a partir de atmósferas. El director diseñó convivencias para que el actor mostrara su personalidad holgadamente. Ejemplos de esto se encuentran sobre todo en la investigación de campo de algunos montajes, donde planeaba visitas a toda clase de lugares (boliche, lucha libre, conciertos) y proponía diversas actividades (cocinar, cenar, pasear, charlar), con la única finalidad de extraer material orgánico del intérprete para la construcción del montaje.

³³ La sorpresa es un mecanismo indispensable en el trabajo de este director. A menudo asignaba instrucciones a algún intérprete con relación a otro, para que lo desconcertara, causando así el cambio. La reacción del que es sorprendido, los arreglos que propone, el empuje que aporta a la escena, son contribuciones invaluable para la escritura escénica. Poner retos a los actores, es parte del arte del director.

El fin de la distensión y la tensión es la espontaneidad. Valdés Kuri busca en ambos principios algo explosivo, burbujeante de verdad, ingenioso, singular, eso que sólo se obtiene cuando uno se siente inadvertido o sobre/advertido.

En conclusión, la crisis y la cotidianidad como principios de dirección pretenden abolir la indecisión y la vacilación ante soluciones alternativas, inhabilitar las recetas, muletillas y trucos que el actor tiene para actuar que actúa, e iniciarlo en una búsqueda propia, en un proceso interno, en una presentación orgánica.

Visión, gusto o el estilo –la selección–

El grito que profiero me proclama semejante a los otros, a la multitud de humanos que gozan o sufren, pero el estilo en el que me construyo me diferencia irrevocablemente.
(Seuphor 264)

Lo que se ve en los montajes es resultado de lo que el director consideró apropiado, cree que por medio del conocimiento de sí mismo, puede conocer a los demás, por ello, lo que le parece interesante, puede ser juzgado de igual modo por los otros. Michel Seuphor, crítico de arte de origen francés, opina, en torno a esto, que el artista, el creador, es un ser en comunión, conectado. Dice que la interioridad de éste se comunica intuitivamente con la interioridad de las cosas, de las personas, que ve en ellas el reflejo de su propia vida interior. Esto pareciera un asunto inentendible, metafísico, pero no, tiene que ver con observar, conocer y reconocer, con la visión.

La visión es lo que permite a Valdés Kuri poseer certezas en torno a la construcción del espectáculo. Ésta es generada por la atención detallista de su vida interna como creador. La vida interior no es otra cosa sino, una mente verde, jardines íntimos regados e iluminados a través del pensamiento, la reflexión, la meditación, el reconocimiento, la conexión de los pensamientos, que culminan generalmente en la creación. El grado de conocimiento propio proporciona el reconocimiento de las acciones o expresiones de los demás, del entorno.

Entonces la visión es el primer factor con el que este director selecciona el material de sus montajes.

Aunque no es el gusto propiamente técnica de selección, sí interviene en el proceso selectivo, al ser éste la facultad de juzgar las cosas mediante una satisfacción o un descontento, placer o dolor. Entre estos dos polos se halla toda la gama de sentimientos humanos que puede evocar el arte, no sólo sentimientos, también imágenes. Si fuera sólo el gusto la técnica de selección, Kuri elegiría cualquier material, pues potencialmente el material escénico puede provocar estos polos. El gusto se agudiza por la visión, o sea, por la vida interior cultivada.

El estilo es algo que se expresa en el exterior. Para Seuphor es la regla o medida con la que se evalúa todo. Para Konrad Fiedler, teórico alemán de arte, el estilo es la expresión de la personalidad artística, del creador, mediante los modos con que organiza la realidad en estructuras formales. Cada artista, según él, crea su propio estilo de una manera paulatina, mediante el diálogo entre las obras ya finalizadas y las que se encuentran todavía en plena gestación ¿Tiene Claudio Valdés Kuri un estilo?

Antes de responder esta pregunta quisiera ahondar en una de las reflexiones que hace Seuphor. Para este crítico un hombre verdaderamente original, no buscará ni siquiera distinguirse mediante un estilo determinado, más bien, apostará al riesgo de parecer impersonal, evitando así las deformaciones exteriores, originalidades baratas. El director de *Ciertos Habitantes* dice que no le interesa generar un estilo, afirmación que se comprueba al estudiar sus procesos y montajes. El estilo de este creador escénico sería tener un mensaje claro y expresarlo de la manera en que éste requiera ser expresado. Aunque tengo que decir que si pensamos su obra como un gran trayecto, se ha distinguido por aproximarse cada vez más hacia un escenario híbrido (en cuanto a técnicas, disciplinas, culturas, idiomas), musical y universal (puede suceder en cualquier parte, con un idioma que todos entienden, con actores que no pertenecen a un lugar en específico). El estilo de este director es no tener un estilo como tal, es ir sintetizando los aspectos variables (idioma, vestuario, temáticas, espacio,

interdisciplina) y perfeccionando los recursos estables (técnica actoral, utilización de la música, concepto escenográfico).

De la escucha a la asimilación –el otro–

El hombre está habitado por silencio y vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar este silencio y poblar su vacío?
¿Cómo escapar a mi imagen?
Sólo en mi semejante me trasciendo,
Sólo su sangre da fe de otra existencia.³⁴
Octavio Paz (ctd en Flores *Octavio Paz: la otredad*)

El teatro es interacción, complementariedad. Kuri entiende el teatro como la interacción entre dos entidades (la escena y la sala) en tiempo presente. Una interacción que puede ser mental, emocional, energética. Esta interacción implica el trabajo, intercambio y presencia de alguien más, del otro.

La conciencia del otro como ente vivo, propositivo, creador, es uno de los principios creativos presentes en los trayectos productivos de este director. Entonces viene la pregunta: ¿qué no todos los directores escénicos trabajan con el otro asumiéndolo como un individuo creativo? Sartre emprende un viaje mental por la noción del otro, y hace una distinción entre asumirlo como objeto, o como esencia viva e influyente, como un mundo posible. Dentro del trabajo escénico entre director/actor puede haber estas dos posibilidades: un acercamiento hacia el actor como objeto, o un acercamiento a él como un individuo vivo e influyente.

Maricarmen Gutiérrez, colaboradora en Teatro de Ciertos Habitantes, cree que Valdés Kuri tiene una clave, un único mensaje: el otro, desvanecer diferencias y segmentaciones con el otro. No diría yo que es un mensaje sino un procedimiento para crear, puesto que utiliza el diálogo con el otro, entendido en su sentido más amplio: interacción, intercambio, para lograr algo que prenda al otro, que lo vincule directamente con la creación. Este director usa como condimento

³⁴ Ociel Flores. *Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía*. Razón y Palabra: Primera revista electrónica en América Latina... Departamento de Letras | ITESM-CEM. Número 15, Año 4, Agosto - Octubre 1999 <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/oflores15.html>. Consultado en diciembre 5, 2011.

especial de sus "ojos creativos", la escucha de la opinión y de las propuestas de sus colaboradores. No desdeña la inconformidad, la incorpora, y reestructura a partir de allí el trabajo escénico.

Esta postura de escuchar y asimilar al otro como un ser creador, requiere del director una renuncia de "yo", según Anne Bogart, directora de teatro estadounidense:

Para crear debemos situarnos en un lugar a parte de los otros. Esto no quiere decir: "no, no me gusta tu enfoque, o tus ideas". No significa: "no, no voy a hacer lo que me estás pidiendo". Significa: "sí, voy a incluir tu propuesta, pero llegaré a ella desde otro ángulo y añadiré estas nuevas ideas". Significa que nos atacamos unos a otros, que podemos chocar; significa que es posible que discutamos, que dudemos el uno del otro, que ofrezcamos alternativas. Significa que existirá entre nosotros una duda luchadora y una atmósfera animada. Significa que yo probablemente como directora, me sienta estúpida y sin preparación. Significa que en lugar de seguir instrucciones ciegamente, examinaremos las opciones en el calor del ensayo, a través de la repetición y la prueba y el error. (Bogart 101)

¿Se podría concluir que Valdés Kuri realiza su trabajo escénico a partir de los postulados de la creación colaborativa? Se puede hablar de colaboración en su proceso creativo, en tanto que trabaja con alguien en una tarea común. Pero no lo hace como la creación colaborativa de los años noventa lo propone. Antonio Araújo, director brasileño, uno de los teóricos de ese "modo" de crear, dice que en la creación colaborativa hay una tensión dialéctica entre la creación particular y total, en la cual todos están sumergidos. Aunque cada uno de los miembros de Ciertos Habitantes está comprometido con su área de especialidad es únicamente el director quien tiene la visión total del espectáculo. Teatro de Ciertos Habitantes no practica la creación colaborativa, y mucho menos la colectiva, entonces ¿cómo la llamamos...?

La gran colaboración en los procesos y espectáculos de este director se halla dentro del proceso, en la relación director/el otro, donde realmente hay un trabajo conjunto, al grado de los pensamientos existencialistas del filósofo Sartre: "Yo soy un ser para sí que no es para sí sino por medio de otros. Así, pues, el otro me penetra en mi propio meollo" (Sartre 310). Kuri no trabaja con todos los miembros, trabaja con y a partir de cada uno. Aprehende los asuntos de cada uno de los integrantes de la compañía, los procesa e incorpora a la creación grupal.

Edward A. Wright escritor del libro *Para comprender el teatro actual* señala que el artista de teatro debe apartarse de toda clase de elitismo y egocentrismo, ya que los que no lo hacen, corren una cortina de olvido sobre sus creaciones. El teatrero –dice él– es un servidor del otro, de la multitud. La comunión con el otro lo libera a su vez que le revela su propio ser. Una de las claves en la creación, según él, es observar, escuchar, escuchar, escuchar al otro, y en el momento perfecto, accionar. Este procedimiento ha sido parte de los principios de dirección de Valdés Kuri montaje tras montaje.

El teórico francés Michel Seuphor afirma que el verdadero creador es aquel que en cada uno de sus gestos (dentro de la creación) traduce la gratuidad de la gracia: da generosa e indiscriminadamente. Kuri muestra en sus procesos que para crear se debe ser receptivo al otro, tener la humildad de escuchar, estar atentos, capturar impulsos y volverlos canto, creación. El arte es una labor noble, y ennoblece, aún el arte más oscuro o abstracto, nos hace querer —se buenos”, querer —sentir bien”.

Recuerdo una imagen de *El Gallo*, donde la actriz se mueve en ropa interior al compás de suave música, envuelta en luces amarillas; mostraba a un ser humano solo, añorante, necesitado. Esa escena nació de la realidad de la intérprete, que el director logró observar, capturar y exponer. También recuerdo a una mujer andrajosa que aparece en *Becket o el honor de Dios*, quien despedía un olor a mujer mojada, miserable; este momento nació de la experiencia que tuvo la actriz al conocer a personas en esas condiciones, ella guardó dentro de sí la vivencia y las sensaciones, y las presentó en el montaje. O el castrati en *De monstruos y prodigios* quien me causaba pena ajena y tristeza por ser un gordo con semblante descaradamente afeminado, pero también me provocaba estupefacción y encanto por su radiante voz. Justo con ese dilema el intérprete construyó su personaje; el director trabajó con este actor a sabiendas de las disyuntivas que habitaban en él. Pienso también en la tensión que me produjeron las actrices de *El automóvil gris*, los chorros de voz que subían y bajaban. Esta tensión estuvo presente todo el tiempo en el proceso de este espectáculo, el director la explotó y dio al montaje con ella, la energía y vida que necesitaba.

Pienso en el mundo de ensueño en el que vivía Juana de Arco en *¿Dónde estaré esta noche?*, que a pesar de que eran extra-ordinarias las escenas donde escuchaba sus voces internas, yo veía realidad en ellas, le tuve fe al personaje. La intérprete lo construyó desde sus propias creencias, lo cuestionó y entendió a partir de ella. Kuri trabajó con la actriz no para que diseñara el personaje como él lo había idealizado, sino para que ella tuviera sensaciones y experiencias cercanas al personaje, y a partir de allí, lo estructurara. El aporte que brinda cada uno de los integrantes de Teatro de Ciertos Habitantes a la creación, al montaje, es sustancial para el trabajo escénico.

Oficio del director –la metáfora [a+b=∞]–

La metáfora es aquello que se lleva por encima de la literalidad de la vida. El arte es metáfora y la metáfora es transformación. (Bogart 101)

El trabajo del creador escénico, según describe el director francés Jean-Frédéric Chevallier, se parece al de un jugador de ajedrez, el cual busca las combinaciones que permitan que cada una de las piezas estén a —buena” distancia de las otras. En el caso del montaje escénico, la disposición de los intersticios entre cada lenguaje dibuja una red rizomática³⁵ donde la variación y la inestabilidad son factores determinantes para su constitución. Kuri posee una gran técnica en el arte de conjuntar épocas, lenguas, disciplinas, espacios, que a partir de su combinación tengan posibilidad de producir significados y sentidos varios.

La gran dificultad dentro de la creación, dentro de la que pretende realmente proponer algo novedoso (como lo es la del director que estudio), se encuentra en lograr que un evento o momento desencadene múltiples respuestas y asociaciones. Se necesita oficio para establecer las circunstancias que sean simples, y al mismo tiempo contengan las ambigüedades y la incongruencia de la experiencia humana. No es difícil provocar la misma emoción en todos, lo difícil es provocar asociaciones complejas de manera que cada uno tenga una experiencia diferente. Y ¿cómo se logra eso?, ¿acaso no se supone que todos tienen una

³⁵ En el sentido Deleuziano.

experiencia diferente? La respuesta es: no necesariamente. Existen muchos dispositivos escénicos diseñados para recibir una respuesta unívoca del público. El deseo en el teatro de Claudio Valdés Kuri va un paso más allá: que cada espectador tenga una experiencia única, íntima, suya, dentro de un acontecimiento colectivo. ¿Cómo se logra eso? Es una cuestión de oficio, de seleccionar de manera sabia olores, objetos, imágenes, colores, movimientos, sonidos, textos... los diversos lenguajes. Llegan a mi pensamiento imágenes de algunos pontajes. Por ejemplo, en *¿Dónde estaré esta noche?* la suma de la figura de Juana de Arco con una armónica de cristal, instrumento ideófono que se toca mojando los dedos ligeramente y produce un sonido cristalino, algunos dicen —“celstial”, —“ístico””; la suma de esa “a” y esa “b” suscitó ilimitados pensamientos, referencias y asociaciones en el espectador. En *El Gallo*, una de las intérpretes caminaba con ropa interior blanca sobre un haz de luz blanca proyectada en el suelo. El factor uno, con el dos produjo múltiples asociaciones.

El arte del artista —su *tekhne*— consiste en escoger los elementos para poner a cada lado de la conjunción, y en modificarlos de tal manera que la conjunción desborde. Esta labor, este arte, requiere de mucha sensibilidad, perspicacia, experiencia, delicadeza y sabiduría. El queso y el vino adquieren valor e importancia para el comensal porque el tercer sabor nació de su encuentro. (Chevallier Fenomenología 59)

Un ejemplo de una selección sabia de materiales dentro de la literatura, que me permite dar una experiencia al lector sobre esto que digo, lo encuentro en Cortázar:

. . . Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumífica agopausa... (Cortázar 1992, 305)

Este texto, a través del neologismo, hace explotar pequeñas bombas, erupciones de pensamiento, cada uno en distintas direcciones. Cada lector obtiene una experiencia particular, multiforme, diversa. Es lo que hace Kuri, logra la combinación armoniosa de elementos, aquella que genera más en el espectador (cuantitativamente), y de manera más personal (cualitativamente).

La justa utilización de la metáfora responde a las siguientes cuestiones: ¿deseo que el público se sienta pequeño y manipulado, o generar espacios para

que se mueva, imagine y haga asociaciones libres?, ¿deseo crear un trabajo que afirme la comodidad y pasividad del espectador, o que las modifique?

Margaret Borden en su libro *La mente creativa: mitos y mecanismos*, hurga en el mecanismo de la asociación y propone la siguiente cuestión: ¿dónde se esconden las similitudes ocultas y cómo se encuentran? Las analogías –según ella– no se ocultan en ningún lugar, sino que son creadas por la imaginación. De entre los grandes números de combinaciones ciegamente formadas, casi ninguna tiene interés, utilidad o efecto sobre la sensibilidad estética. La metáfora no es algo que se ofrece en —badeja de plata”: reconocer las similitudes entre dos letras "a" escritas por diferentes manos involucra procesos de abstracción y generalización. El verdadero logro artístico, está entonces en ver una analogía donde nadie la había visto antes, que signifique y cobre sentido en el otro.

Para que una idea sea creativa se requiere indudablemente mucha sensibilidad, perspicacia, experiencia, delicadeza y sabiduría como lo expresa el Dr. Jean-Frédéric Chevallier. Valdés Kuri ha logrado en muchos momentos de sus montajes a través de la relación de ciertos lenguajes, desbordar significados.

De la variación al cambio –prueba y error–

Creo que hay cierta fatalidad en esto: rara vez llego al lugar hacia el cual parto.

Laurence Sterne (ctd en Alberto Manguel, *Leer imágenes 15*)

Los procesos de Valdés Kuri son largos, en parte por el mecanismo de experimentación al que sujeta cada una de sus creaciones. El término —montaje” dentro del séptimo arte tiene que ver con el ordenamiento de las tomas aisladas, el encuadre de los pequeños detalles de la misma escena, que transitan por infinitas variaciones, de esta sucesión, como de las partes de un mosaico ordenado en el tiempo, surge la escena como unidad. Así sucede más o menos con los montajes de este director. Las tomas aisladas serían todas las etapas de ejercicios, improvisación, investigación teórica y de campo; el encuadre de los pequeños detalles sería la selección y estructuración del material (prueba y error), para culminar en el montaje final.

Picasso hace una reflexión muy interesante en la revista *The arts*³⁶ de Nueva York. Él no estaba de acuerdo con la palabra investigación en los dominios del arte, a su modo de ver, buscar no es lo importante sino encontrar. Y para demostrar su tesis, pone un ejemplo: a nadie le interesa seguir a un hombre que, con la mirada puesta en el suelo, se pasa la vida buscando la cartera que la suerte puede ponerle en su camino. El que encuentre algo, sea lo que fuere, aún sin buscarlo, despierta al menos nuestra curiosidad si no nuestra admiración. Picasso desprestigiaba a los que le acusaba de poseer un espíritu investigador, él no investigó (afirma), sino encontró. En el capítulo uno, presenté cuán importante era la investigación dentro del proceso de los grupos de los años setenta y ochenta. La asumían como piedra angular de sus postulados. Para Kuri también es fundamental, sin embargo, por qué no decir que en vez de ser un “investigador”, es un “hallador”, que su motor no es buscar, sino encontrar. Por eso sus trayectos productivos son largos, por eso cree en el cambio como una herramienta creativa, por eso implementa el mecanismo de “prueba y error”, para encontrar.

El arte conceptual –la visualización–

El arte conceptual contiene muchos principios característicos, pero me centraré en uno, el que tiene en común con la creación de Claudio Valdés Kuri: La idea por encima de la visualización.

El evento que redefinió el modo de pensar el arte fue el primer *ready-made*³⁷ de Marcel Duchamp, gracias a éste, el arte desvió su atención de la forma del lenguaje hacia el contenido de lo que se estaba diciendo, lo cual conllevó un cambio en la naturaleza misma del arte: dejó de interesarse por la morfología para

³⁶ Pablo Picasso, (1923, Mayo). *Declaraciones hechas a Marius de Zayas*, en la revista *The Arts*, Nueva York.

³⁷ Palabra inglesa que en una traducción no literal, pero bastante aceptada, se conoce como "lo ya visto", y que deriva en el "objeto encontrado" del surrealismo. Proviene de un acto practicado por primera vez por Marcel Duchamp en 1915, y consiste en titular "artísticamente" objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera "obras de arte", porque según Duchamp, "arte es lo que se denomina arte" y por lo tanto, lo puede ser cualquier cosa. Los primeros ready made fueron una rueda de bicicleta, y un urinario, aún más famoso que el anterior, que Duchamp tituló como *Fontaine* y firmó con seudónimo, provocando revuelos en la crítica, ya que este tipo de actos plantea todo un problema semántico cuestionando las categorías estéticas que determinan qué es arte y qué no lo es. (Portal de arte: términos, párr. 1-3)

empezar a interesarse por la función. Este cambio, este reemplazo de la "estética" por la "concepción" marcó el comienzo del arte moderno y el principio del arte conceptual.

Duchamp con su obra, dejó claro que cualquier cosa con una buena idea como soporte, podía ser arte. Para él lo que realmente importa de la obra de arte es lo que nos quiere dar a entender y lo que nos quiere llevar a reflexionar, dejando de lado lo que representa en sí. Valdés Kuri se identifica con este pensamiento, cree que —al belleza y el arte pueden estar en cualquier parte”, y que es la forma de ver la cosa, la que la eleva a una categoría estética. La visión es lo que hace distinto un discurso de otro.

Del arte conceptual vienen las principales ideas de la visualización de los espectáculos de este creador escénico, quien opta por pocos objetos escénicos y un escenario prácticamente desnudo, habitado por la idea general del espectáculo (mezcla de disciplinas) y el trabajo actoral. No es tan importante qué forma adquiera el espectáculo, puede ser un híbrido sin denominación, lo importante es el concepto, la ruptura y el mensaje que propone.

Cuerpo del montaje

Creo que de la forma está más ocupado el artista, mientras del espíritu, el público. (Focillon —La vida de las formas” en Ocampo y Peran 74)

El cuerpo del montaje es la materialidad de la ideología artística (espíritu) y la ideología creativa (mente) del montaje. Son las características que definen la —apriencia” de cada uno de los espectáculos de Claudio Valdés Kuri: su forma, su espacio, su ambiente, sus palabras y sus cuerpos.

Formas

La forma es el contenido fundamental del arte. (Focillon —La vida de las formas” en Ocampo y Peran 65)

El trabajo con la forma es lo que hace que los montajes de este director sean diferentes en el ámbito teatral. Cada uno de ellos muestra un diseño concienzudo en la selección, conjunción y ejecución formal. La forma de sus espectáculos es producto del uso y práctica de la siguiente terminología:

El término *interdisciplina* refiere el cruce de varias disciplinas para satisfacer nuevas necesidades. Kuri hace en cada montaje una gran mezcla disciplinas, de formas: la música (instrumental, vocal), la danza (clásica, contemporánea), el cine, la equitación, la lucha libre, terapia transpersonal, ópera, ritual y la acrobacia, pueden llegar a conjugarse en sus creaciones. Logra que estas especialidades cohabiten, que se acompañen, que se hallen al mismo nivel. Los intérpretes se hacen verdaderamente especialistas en cada una de las materias.

La multiculturalidad designa la convivencia entre diversas culturas. Este rasgo ha estado presente en todos los montajes del director mexicano. Teatro de Ciertos Habitantes es una compañía que se conforma por personas de varias nacionalidades, —habitantes del mundo”. Los montajes reúnen a través de vestuarios, lenguas, escenografías, cuerpos, formas y música, a varios países, varias culturas.

La intertextualidad refiere una co-presencia entre dos o más textos. En los montajes del este creador escénico se han reunido siempre varios textos, en el sentido —estilo” de la palabra (literario) y también en el más extenso (entendiendo texto como un enunciado coherente de luz, movimiento o sonido).

Los textos (literarios) que se han utilizado en los espectáculos de Ciertos Habitantes tienen una peculiaridad, en su gran mayoría (excepto *Becket o el honor de Dios*) son escritos que van apareciendo en el proceso. Kuri no trabaja a partir de un solo texto, sus espectáculos son intertextuales. Hace convergir novelas, crónicas, obras dramáticas, pensamientos de personas cercanas, reflexiones suyas, interpretaciones actorales de un material musical, noticias, poesías. Todo

puede llegar a generar un nuevo texto, uno compuesto, construido de retazos, re/construido.

Este director trabaja con —~~textos~~ “textos compuestos”, con retazos provenientes de toda clase de telas. También trabaja con varios textos sonoros (los del actor, los del instrumento, los del público mismo) y con textos de movimiento (el flujo de la historia, el cuerpo del actor, las aportaciones lumínicas), etc. La diversidad de las formas es resultado en parte de la intertextualidad.

De lo anterior resulta una atemporalidad: no existe un tiempo definido, ni correspondencia histórica en sus montajes. Suele insertar varios elementos de ruptura para erradicar los —~~signos~~ “signos claros” de una época. Se puede intuir un momento histórico, pero siempre hay signos de otros tiempos que amplían la visión unilateral. En general, Kuri se rebela contra cualquier canon o tradición que pueda medir la forma.

Estela Ocampo y Martí Peran en su libro *Teorías del arte*, explican un pensamiento de Konrad Fiedler, que me parece oportuno, presentar. Este crítico alemán decía que el artista ve la realidad con ojos originales y busca una forma absolutamente nueva; incluso define el genio como la facultad de descubrir aspectos hasta entonces desconocidos de la realidad, para lo cual la técnica tiene una importancia crucial. A través de los términos asociados en los párrafos anteriores con el trabajo del director mexicano, es palpable su incansable búsqueda por una forma nueva, una mezcla novedosa, y también se observa el uso de técnicas para lograrlo, las cuales son el verdadero proceso de elaboración. Si pudiera englobar todas sus técnicas y pensamientos en una característica, estaría la heterogeneidad. Los montajes de *Ciertos Habitantes*, a nivel formal, son heterogéneos: mezclan armoniosa y sabiamente los recursos escénicos.

El intérprete acústico

El principal recurso para Valdés Kuri es el actor. En cada uno de sus procesos creativos se ha empeñado por trabajar con el material y herramientas de cada intérprete, convirtiéndolo así en co-creador del espectáculo.

Independientemente del tema, el actor tiene que nutrir su personaje de su propia ideología, vivencias y circunstancias. Este modo de creación actoral me recuerda al del clown. El clown es un personaje basado en las vivencias del individuo que lo interpreta, cada clown es particular, construido de aspectos propios y característicos de la persona. En este sentido, es similar al principio actoral que sostiene el director mexicano.

Ha mantenido como una característica de su trabajo con los actores, realizar un entrenamiento físico complejo: trabajar al mismo nivel que todos los recursos del actor, el cuerpo; de la misma manera, el clown a través de la acrobacia y la continua ejercitación física reconcilia su trabajo interno con el cuerpo. Es interesante que dos principios creativos de este director, con respecto al intérprete, provengan de la técnica del clown. Entonces, no son perspectivas nuevas, pero como he mostrado en los desmontajes, han dotado de nuevos hallazgos y formas de acercamiento a los procesos creativos del grupo.

La compañía funciona para el intérprete como una escuela. Han tenido que aprender de manera autodidacta a tocar varios instrumentos antiguos (ya que es difícil encontrar maestros que los enseñen), o a cantar, si no son músicos; y si son músicos pero no actores, han tenido que aprender a actuar, la finalidad es contar para el espectáculo con actores-músicos-bailarines, interpretes escénicos.

La interdisciplina se extiende al trabajo del actor, ya que como mencioné, deben ser: actores, músicos (cantantes, instrumentistas) y bailarines. Como actores trabajan con su propia personalidad y emotividad; como músicos entrenan cada día su voz y necesitan tener vocación para aprender diversos instrumentos, los que el montaje necesite; como bailarines se entrenan corporalmente para alcanzar la condición de un atleta. El actor de Ciertos Habitantes puede no tener algunas capacidades desarrolladas, pero debe tener el impulso y talento para a través del estudio y entrenamiento desarrollarlas.

Kuri ha emprendido una gran búsqueda en el terreno actoral a partir de los siguientes cuestionamientos: ¿cómo actuar? ¿actuar? ¿cómo llamar al que se expone? Este director afirma que no han seguido ninguna línea evolutiva en temas

actorales, sin embargo, ha habido a lo largo de sus montajes una disolución entre la relación persona/personaje cada vez más evidente.

En un principio los actores estaban más cercanos al personaje: trataban de comprenderlo, de encarnarlo. En los últimos montajes, es la persona el personaje, la definición de actor se reestructura, éste es sólo una la persona que se presta a situaciones.

Para el director mexicano es intrascendente tener que cumplir con las medidas exactas de un personaje, por lo que parte para su trabajo escénico de la riqueza existente en lo que tiene en frente: —esapersona que tengo en frente cuenta con todas las manifestaciones que pudo haber tenido cualquier personaje” (Valdés, Kuri. —Entrevista personal”. Agosto 2011). Le interesan los aspectos en vivo que el actor puede mostrar, más que los que él pueda inventar o el escritor imaginar. Para él —al creación artística no es un escape de la vida sino una penetración en ella” (Bogart 107), por eso llama a sus actores, intérpretes. Me parece afortunada esta denominación, porque interpretan una partitura en particular (historia) donde ellos son los instrumentos, dejan al descubierto sus estructuras y —timbres” propios.

La percepción de este director sobre —el que hace”, se aleja de la tradición, la cual dicta que el actor es poseído por otro, por el personaje³⁸. Él espera que los intérpretes descubran algo más de sí mismos, que se exploren internamente y sorprendan con sus hallazgos al que los ve.

Grandes beneficios brotan de esa técnica: en primer lugar, el espectador aprecia una interpretación orgánica, inclinada a la verdad; la dirección actoral es más amena, el director no se preocupa por decir qué tono, gesto, o qué movimiento debe hacer el intérprete. Al haber éste sido entrenado con los requerimientos del montaje, queda bajo su responsabilidad la acción de procesarlos a partir de su experiencia, de sí mismo.

³⁸ El estado del apestado, que muere sin destrucción de materias, con todos los estigmas de un mal absoluto y casi abstracto, es idéntico al del actor, penetrado íntegramente por sentimientos que no lo benefician ni guardan relación con su condición verdadera. Todo muestra en el aspecto físico del actor, como en el del apestado, que la vida ha reaccionado hasta el paroxismo; y, sin embargo, nada ha ocurrido. (Artaud 26)

Me gustaría regresar a la metáfora del intérprete como instrumento, ya que este director ha buscado que sus actores sean músicos, que suenen, que sean acústicos.

Por el trabajo que hace con sus intérpretes, se puede decir que son como instrumentos, que se ~~tocan~~ para generar diversas melodías. El director puede acomoda en la ~~—partitura~~ (montaje) los ~~—sonidos~~ y ~~—silencios~~, pero el ~~—timbre~~ lo da el instrumento y no se puede cambiar, y es justo en la diversidad de voces donde se encuentra la riqueza del ~~—ensamble~~ (espectáculo).

Todos los actores de TCH son un poco locos, son capaces de tomar sus decisiones propias. No son sólo actores que obedecen, son artistas que llevan la posibilidad de crear su propio universo, su propia inquietud, han desarrollado su propio lenguaje. Son seres humanos que han vivido cosas que les han dado experiencias y material muy especial. (Mader, Claudia. ~~—Entrevista...~~. Mayo 2011)

Desde mi perspectiva los que ~~—se~~ representan en los espectáculos de Teatro de Ciertos Habitantes no son actores, ni performers, ni músicos-actores, ni simples intérpretes, sino ~~—intérpretes~~ acústicos.

La acústica es una rama interdisciplinaria de la física que estudia el sonido, el infrasonido y el ultrasonido. Desplegaré esta definición sobre el trabajo de los intérpretes de Ciertos Habitantes para mostrar que el adjetivo ~~—acústico~~, describe integralmente la labor de éstos.

El intérprete en los montajes de Kuri es interdisciplinario (baila, canta, monta a caballo, toca algún instrumento, hace acrobacia, hace doblaje, etc.) y también sonoro, ¿por qué?

El sonido es un fenómeno vibratorio transmitido en forma de ondas, para que se genere un sonido es necesario que vibre alguna fuente. El intérprete de Ciertos Habitantes es provocado (vibra) a partir de la tensión y distensión que utiliza el director en los procesos creativos. De esta provocación nacen expresiones (sonidos) vocales, corporales, emotivas y conviviales del actor, las cuales generan a su vez partituras (los fragmentos del montaje).

Cada *intérprete acústico* (instrumento) tiene su propia corporalidad, con un ritmo diferente, melodías distintas, resonancias disímiles y una forma de relacionarse (armonía) otra.

Me interesa mucho la corporeidad de la gente común: el gordo y flaco, viejo y joven. La información que dan los cuerpos no entrenados que se han entrenado. Me interesa la diversidad de expresiones corporales, no un bailarín tradicional. (Valdés, Kuri. -Entrevista personal". Agosto 2011).

Las coreografías son un gran ejemplo del sonido que emite el actor. Todos los montajes de este grupo tienen fragmentos coreográficos que forman parte de la expresión individual del intérprete o que unen a todos en un ritmo.

Los infrasonidos son sonidos de una onda acústica de muy baja frecuencia, fuera del espectro audible al oído humano, pero el hecho de no oír estos sonidos no significa que no se sufran sus consecuencias. El intérprete de Ciertos Habitantes trabaja también en esta gama de sonidos, aquellos que no escuchamos, que son exclusivos del actor. Es algo que suena por dentro, un sonido que no llega físicamente a los que miramos (el material propio con el que el actor vertebró el personaje). Pero este intérprete también emite ultrasonidos, esos que son tan fuertes que tampoco pueden ser percibidos por el ser humano. Esto alude a aquellas expresiones que se desbordan hacia afuera, al externo, en tal magnitud, que llegan a convertirse en un insulto al público, algo insoportable, una —irreverencia”.

Pues así como la voz es la revelación de una interioridad que no guarda ninguna relación medible con lo exterior, el oído es el instrumento con el que esta interioridad es captada, y el sentido del oído lo que permite reconocerla como tal. (Adorno 70)

A la luz de la reflexión de Adorno, entiendo que el espectador percibe más de lo que ve, que puede recibir un mensaje claro a través de lo que escucha. Incluso, Adorno va más allá, dice que se puede reconocer el contenido intrínseco por el solo acto de la escucha y coloca a la voz como la materialidad de lo interno. No sé si esto sucede en todas las esferas que componen la sociedad, pero creo que en el arte escénico así debe ser: La voz debe llegar a ser la revelación de la interioridad. Los intérpretes de Ciertos Habitantes son instrumentos, con un expresivo timbre; son sonoros, todo en ellos suena (voz, cuerpo, emoción) en infinidad de volúmenes sin llegar a ser puro ruido, pero sí, sonido puro, alto o bajo, son —intérpretes acústicos”.

Espacio sintetizado

Muchos artistas de ahora suponen que para estar completamente al día deben proferir todas las estridencias, todas las cacofonías, todas las desgracias. Piensan que el arte debe ir hacia la complejidad, la desproporción, la distorsión, la dislocación. Se dejan engañar por la vida moderna y por todas las novedades que nos propone en el campo mecánico. Pero el campo humano se superpondrá siempre al mecánico, y además no soporta durante largo tiempo la ausencia de equilibrio. Es, pues, muy probable que en poco tiempo se manifieste un regreso a los principios simples, a los ritmos puros, para extraer de ellos las nuevas normas humanas de la edad electromagnética. (Seuphor 265)

Valdés Kuri aplica nociones simples, ritmos puros y pocos recursos en la estética espacial y elementos escenográficos de sus espectáculos. Ha optado por escenografías y espacios simples, sintetizados³⁹, despojados, en una palabra minimalistas, pues han sido reducidos a lo esencial, renunciando a lo decorativo y aparatoso.

El espacio de sus espectáculos es ocupado por la danza, el canto y la actuación del intérprete. Dice que sus montajes son —astero-barrocos” en cuestión espacial. Con esta denominación hace una simbiosis entre el espacio y lo que lo habita, entre la parquedad del espacio en cuanto al escaso contenido de elementos escenográficos y decoración; y el barroquismo de lo que puebla la escena: la yuxtaposición de acciones, las exóticas coreografías, los movimientos dancísticos del intérprete y la música en vivo.

Los espacios que diseña este director promueven la proximidad con el público y el intercambio vivo, presente y permanente entre la escena y la sala.

Música

Los montajes de este creador escénico son como una sinfonía: el texto, la danza, la música y las imágenes forman la partitura; son una sinfonía visual donde el actor es el instrumento. En un artículo que hizo para la revista Paso de Gato mencionó lo siguiente: —~~Me~~ aventuraría a decir que puedo escuchar cuando una

³⁹ En cada uno de los montajes, Claudio Valdés Kuri ha hecho un síntesis del espacio ficcional: para representar la Catedral de Reims utilizó sólo un vitral gótico; para representar un salón de ensayos utilizó sólo un trapeador.

puesta en escena está —desafinada—. John Cage solía interpretar dibujos y gráficos de manera musical, demostrando que se puede hacer que cualquier cosa material comience a sonar. Los montajes de Kuri son la expresión material de la música, música materializada.

La música ha sido un elemento fundamental en los espectáculos de este director: como un recurso del proceso y como lenguaje escénico. En cada montaje ha tenido una implicación distinta.

La música no ha estado presente sólo porque los intérpretes han tocado instrumentos o cantado, la música estuvo en cada coreografía y cada movimiento, en cada parlamento, grito y sonido que el intérprete emitía; incluso, en cada recurso: la selección de colores, los movimientos de la iluminación, las imágenes que generaron cada montaje. La música es la forma estructuradora de cada uno de los elementos de los montajes de este director mexicano. Por ejemplo, las palabras son trabajadas no sólo a partir de su significado, sino desde su sonoridad, desde la “música” que emiten. Hay un deleite y sentido en el sonido por sí mismo. En parte el arraigo en la búsqueda de la forma, en este director, proviene de la búsqueda en el sonido, que es variado, y en su variedad posee una estructura siempre distinta.

Hughes Panassié crítico francés de Jazz, menciona que la característica principal del jazz es el *swing*. Esta palabra designa la pulsación rítmica regular y flexible que anima la medida de cuatro tiempos, es un pulso interno e intuitivo. Los montajes de Claudio Valdés Kuri tienen swing, cada intérprete entiende la melodía interna del montaje y la representa en la escena; cada cambio de escena viene de un flujo natural, no forzado, —singulizado—.

En el jazz son los intérpretes mismos los que aseguran el material musical, ya sea con su improvisación o con su participación en la elaboración de las orquestaciones; además, no existe un el compositor que escribe la música que habrán de interpretar posteriormente los ejecutantes. Este mismo procedimiento ocurre en los trabajos escénicos de Valdés Kuri, cada intérprete propone el material del montaje, hacen sus partituras personales con sus variaciones, cambios de tono, fiorituras y riffs individuales.

La implicación de la música en los montajes del director mexicano ha sido cada vez mayor (*El Gallo* es el ejemplo, tuvo más música que momentos verbales). En búsqueda de la atemporalidad y la universalidad, de la unión en suma, este director ha plagado la escena de música, quizá para afirmar el pensamiento común de que la música es el lenguaje universal...

De Inglaterra a ningún sitio: la búsqueda de la universalidad (a modo de conclusiones)

Después de haber señalado los antecedentes de este creador escénico; de haber mostrado sus productos artísticos con un énfasis en el proceso; y de haber presentado las aproximaciones a su micropoética. Observo en todo su trabajo creativo una línea evolutiva, que revela un –súper-objetivo” en su labor escénica: encauzar los montajes a un lugar, una lengua y un teatro –desconocido”.

Ha abordado en cada uno de sus espectáculos un hecho o personaje de la Historia, pero cada vez ha sido de una forma más desapegada de la Historia y cercana a las historias de cada uno de los intérpretes. Aunque el haber trabajado con temáticas históricas pudiera ser un principio creativo de este director, por el desarrollo que encuentro en el modo de abocarse a ellas, para mí es claramente un territorio de búsqueda.

La época y la ubicación geográfica han sido líneas de exploración en sus montajes. *Becket o el Honor de Dios* fue una reproducción histórica y se quedó estéticamente en la Inglaterra del siglo XII. *De monstruos y Prodigios: La historia de los castrati* se ubicó en Italia del siglo XVI al XVIII. En *El automóvil gris* conviven México de inicios del siglo XX, y Japón del siglo XIX. *¿Dónde estará esta noche?* presenta a Francia del siglo XV, y Sudamérica y México del siglo XXI. Finalmente, *El Gallo* no tiene una época precisa, ni un espacio geográfico definido. De Inglaterra, Italia, México-Japón y Francia-Sudamérica-México llega a un lugar desconocido para todos, a ningún sitio en particular. Los montajes de Valdés Kuri van de Inglaterra a ningún sitio. A través de las formas, del intérprete, del espacio y de la música, este creador escénico se ha dirigido a un espectáculo sin fronteras, global.

Esta búsqueda se encuentra también en el idioma. A través de su creación el director se ha preguntado ¿cuál es la lengua del teatro?

Durante los primeros dos espectáculos: *Becket o el honor de Dios y De monstruos y prodigios*, Valdés Kuri no mostraba una exploración en el aspecto idiomático. Fue hasta *El automóvil gris* cuando se integraron varios idiomas en la escena. En *¿Dónde estaré esta noche?*, existió una interesante coexistencia de acentos. *El Gallo* fue la consumación dentro de la indagación en el tema del idioma. En este espectáculo, el director demuestra que no es necesario el idioma para comunicar, que la lengua del teatro es de naturaleza escénica, y sus palabras son el actor (cuerpo y voz) en un tiempo y un espacio. La búsqueda en el idioma comenzó en la conjugación de éste, luego en su alteración y finalmente en su deconstrucción.

Kuri une en su creación muchas disciplinas, con el objetivo de borrar los límites entre las artes, proponiendo una especie de “Teatro Pangea”, un teatro que reúna en sí mismo todas las otras bellas artes, un teatro “desconocido”, cuya clasificación sea imposible.

El trabajo sobre la realidad y la ficción ha sido otra área de investigación en este creador. En igualdad con las temáticas, el idioma y la interdisciplinariedad, el asunto de la realidad y la ficción tuvo un trayecto progresivo, en busca de algo desconocido en los territorios teatrales. *Becket o el honor de Dios* aunque se trataba de una historia tomada de la realidad fue un montaje de artificialidad escénica absoluta. El trabajo con la realidad se hizo durante el proceso con los actores. Como lo describí en el desmontaje, durante la investigación de campo se enfrentó a los actores a situaciones reales⁴⁰, que funcionaron para la construcción del personaje, de la ficción. Entonces se puede concluir que la realidad alimentó la ficción en el proceso, pero no hubo realidad propiamente en la escena.

De monstruos y prodigios representa el inicio en el trabajo y presentación de la realidad en la escena. Además de haber trabajado con técnicas creativas como la investigación de campo, en la cual opera la realidad en la composición ficticia del actor (personaje), llevó la realidad al escenario literalmente (véase el desmontaje en el capítulo dos). Diseñó acontecimientos ficcionados, para provocar así una reacción real en los espectadores. Este espectáculo incorporó un nuevo

⁴⁰ En el teatro tradicional suele trabajarse con situaciones ficticias para que el actor construya su personaje, alimentar su imaginación a través de supuestos, no de la experiencia.

entendimiento en torno al binomio ficción-realidad, la realidad misma irrumpe en la ficción y la desestabiliza.

El Automóvil gris igual que la vocación documental de los sesenta, se basa en las llamadas texturas de lo real (elementos sin intervención ficcional). El gran documento dentro de este espectáculo era el filme de Enrique Rosas, que incluyó en sí varios elementos de la realidad. Este espectáculo mostraba las hibridaciones y negociaciones entre los espacios de lo real y los espacios poéticos (el filme/documento y los recursos teatrales –benshi, musicalización–). Más que inspirarse en una trama social real, el montaje se insertó en ella. En este espectáculo la realidad se reveló en la ficción.

¿Dónde estaré esta noche? alterna la ficción y la realidad en la escena. La ficción desafió y jugueteó con la realidad. Ambas se intervenían y afectaban: la ficción por su parte, violentó la realidad, y ésta completó la ficción.

El espectáculo *El Gallo* establece una nueva relación entre la realidad y la ficción: la realidad se convierte en la ficción. Lo real no fue sólo un referente en el universo de la ficción de este espectáculo. La realidad se apoderó del espacio ficcional. El trabajo sobre la realidad y la ficción muestra el mismo trayecto de —Inglaterra a ningún sitio”, de la artificialidad y parámetros teatrales, la creación de este director llega a los límites entre la ficción y la realidad, quebrando la —verdad escénica”, la ficción del escenario y aproximándose a la unión de ambas, a un trabajo escénico híbrido, sin denominación.

El diseño de vestuario también transita un trayecto de búsqueda hacia la desaparición de límites. En los primeros tres montajes: *Becket o el honor de Dios*, *De monstruos y prodigios* y *El automóvil gris* es una representación histórica; en *¿Dónde estaré esta noche?* comienza a haber una unión entre la historia y el día a día de los intérpretes. En *El Gallo* los intérpretes visten con su propio estilo, aunque había una misma estética en las telas. Pero hay un momento durante su —vive personal” donde quedan con ropa interior, deja de haber un estilo. El trabajo con el vestuario también se ha dirigido de —Inglaterra hacia ningún sitio”.

Los espectáculos de Valdés Kuri se van apartando, con todos los recursos escénicos, de un lugar, una época, un idioma, una ficción, un público espectador y

de un estilo visual en específico; al mismo tiempo que se van aproximando a un lugar desconocido, un tiempo presente, un idioma universal, a un público participativo, a una impersonalidad visual, a la realidad, y a un montaje cada vez más musical.

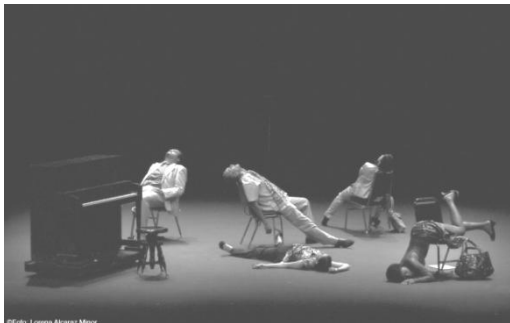
El “mundo escénico” que ha construido este creador escénico con los “habitantes de mundo” (como llama Valdés Kuri a sus colaboradores) en 15 años de labor, podría definirse como cosmopolita, universal, impersonal, real, presente, multicultural, con una lengua oficial: la música. Claudio Valdés Kuri encontró con su compañía un lugar de destino, con versátiles paisajes y ciertos habitantes.

Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Eres hijo de alguien. No eres vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje.
Grotowski (ctd en Rubio, *Notas sobre Introducción XXXIX*)

Anexos

Sobre los entrevistados

Teatro de Ciertos Habitantes



Fundado desde 1997, Teatro de Ciertos Habitantes ha sido ampliamente reconocido en el ámbito internacional a través de sus montajes *Becket* o el honor de Dios, *De monstruos y prodigios: la historia de los Castrati*, *El automóvil gris*, *¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo*. Tanto su director, Claudio Valdés Kuri, como la compañía han recibido numerosos premios de la crítica especializada.

Se ha presentado en importantes festivales de los cinco continentes: Festival Internacional Cervantino (Guanajuato), Festival de México en el Centro Histórico, Wiener Festwochen (Viena), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Hebbel am Ufer (Berlín), Kampnagel (Hamburgo), Holland Festival (Ámsterdam), Mess Festival (Sarajevo), Lanzia Nowa (Cracovia), Festival Grec (Barcelona), Festival Iberoamericano de Teatro (Cádiz), Festival Internacional de Melbourne, (Melbourne), Festival de las Artes (Singapur), Expo-Aichi (Nagoya), Teatro Nacional (El Cairo), Radio Argel (Argel), Festival Iberoamericano de Teatro (Bogotá), Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional Teatro a Mil (Santiago de Chile), Festival Riocenacontemporanea (Rio de Janeiro), entre otros. En Estados Unidos ha hecho varias giras en los principales foros, tales como: The Lincoln Center (Nueva York), The Kennedy Center (Washington D.C.), The Goodman Theatre (Chicago), Time-Based Art Festival (Portland), Yerba Buena Performing Arts Center (San Francisco), Redcat (Los Ángeles), entre otros. Ha realizado, asimismo, largas temporadas teatrales con localidades agotadas en la Ciudad de México y giras nacionales.

Como parte complementaria a cada proyecto, ha producido ciclos de conferencias, talleres, series radiofónicas, programas televisivos y discos compactos

Irene Akiko Lida

Hace su debut en México como co-autora, directora, coreógrafa y productora del espectáculo musical *Juan, el Momotaro* (becada por el FONCA). La crítica la reconoció como mejor obra infantil del año. 2001, en homenaje al Mtro. Seki Sano estelariza la obra teatral *El Crepúsculo de la Cigüeña*. Al año siguiente, presenta la poesía musical *Kai - On, Sonidos del Mar* en el Foro Cultural México-Japón organizado por la Embajada de Japón, como actividad cultural de la APEC. Desde el año 2002 hasta la actualidad protagoniza la obra teatral *El Automóvil Gris y El Gallo*, ambas dirigidas por Claudio Valdés Kuri, con la Compañía Teatro De Ciertos Habitantes, realizando giras internacionales en importantes foros y festivales de todo el mundo. Tanto Irene Akiko como la compañía han recibido numerosos premios de la crítica especializada.

Matías Gorlero

Director e iluminador, es parte de Teatro de Arena desde 1990. Como Diseñador de iluminación ha colaborado con Martín Acosta en más de diez puestas en escena que han participado en los festivales: Iberoamericano (Cádiz), Grec (Barcelona), Almada (Portugal), Latinoamericano de Teatro (Colombia) y Centroamericano (El Salvador). Ha sido iluminador de los montajes *Becket* o *el honor de Dios* *De monstruos y prodigios* de Claudio Valdés Kuri, entre otras.

Igor Lozada



Igor Lozada es considerado como un destacado productor en el quehacer teatral mexicano. Es co-fundador, director ejecutivo y productor del Teatro de Ciertos Habitantes, compañía cuyas producciones han sido presentadas en México, Europa, Latinoamérica, Estados Unidos y el Caribe

con gran éxito. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, cursó la carrera de actuación en el Núcleo de Estudios Teatrales y ha ampliado su formación artística realizando diplomados en Casa del Teatro y en el Centro Nacional de las Artes, con maestros como Richard Schechner, Luis de Tavira y José Caballero. Además del trabajo que realiza conjuntamente con el director Claudio Valdés Kuri, su actividad interdisciplinaria como productor, actor y asistente de dirección, lo ha llevado a colaborar con artistas como Miguel Ángel Gaspar, Luis Mario Moncada, Pablo Mandoki, Rubén Ortiz y Susana Wein. Se ha desempeñado también como Productor Ejecutivo y Coordinador de Teatro del Festival Internacional Cervantino, Director Técnico de la Muestra Nacional de Teatro y Coordinador Técnico del Festival del Caribe.

Claudia Mader



Vive en Viena. Trabaja como actriz, dramaturga, asistente de dirección y entrenadora actoral con directores y coreógrafos reconocidos, como Miguel Ángel Gaspar, Akemi Takeya, Sybille Starkbaum, Hagnot Elischka y Miki Malör, Markus Zeindlinger. Vivía en México. Con el grupo Carpa Theater se presentó dos veces en México. De Memoria (1997) y Fausto o la curiosidad mató al gato (1998). Trabajó con

Claudio Valdés Kuri y la Compañía Nacional de Teatro como entrenadora actoral en *«De Monstruos y prodigios»* y se presentó con su monólogo *Ondina* (2000). Ha dado clases y talleres de actuación en México D.F., Colima, Xalapa y Monterrey. Se formó como maestra del Método Feldenkrais® en la Universidad de Colima. Da clases del método Feldenkrais en Austria y México, y formaba parte del cuerpo pedagógico del Diplomado del Teatro del Cuerpo bajo la dirección de Jorge Vargas. Da talleres de Feldenkrais en el Festival Impuls Tanz, Viena. En 2003 realizó *«La Visita»* junto con Ruben Ortiz que se presentó en Viena y en el 6° encuentro Internacional de Teatro de Cuerpo y en el 2004 *«ehtli»*, junto Angélica Castelló que se presentó en Viena. Sigue trabajando con Carpa Theater bajo la dirección de Miguel Ángel Gaspar y con Teatro de Ciertos Habitantes bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri.

Fabrina Melón



Actriz y bailarina francesa, nacida en la isla Guadalupe (Caribe). Inicia sus estudios de danza y teatro en París y colabora con la compañía *Art of Jazz* durante 3 años.

A su llegada a México, forma parte de la compañía de danza *Alicia Sánchez y Compañía, Teatro del Movimiento*. Con esta compañía presenta *La Mirada*

del Sordo en el Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México y en temporada en la sala Miguel Covarrubias. Continúa su formación teatral, en México con Gerardo Trejoluna y con el destacado grupo *Teatro de los Andes* en Bolivia.

Participa a la obra *Los Negros* de Jean Genet, dirigida por José Luis Cruz, la cual se presentó en temporada en el teatro Orientación de la Ciudad de México.

Se prepara como entrenadora teatral con maestros tal como Claudia Mader (tecnicas de improvisación), Diego Piñón (danza Butoh), Maria Teresa Dal Pero (entrenamiento vocal), entre otros. Ha impartido numerosos cursos de teatro, talleres y conferencias en Europa, America Latina, y Estados Unidos.

Es coordinadora, actriz y entrenadora de *Teatro de Ciertos Habitantes*, compañía teatral independiente con gran reconocimiento internacional, con la cual ha presentado las obras *El automóvil Gris* y *El Gallo*, ópera para actores en importantes foros y teatros de Europa, America Latina y Estados Unidos.

Diego Piñón

Nace en Tlalpujahua, Michoacán un 26 de marzo de 1957. Trabajó profesionalmente en el campo del butoh internacional desde la perspectiva de butoh ritual mexicano A.C. Ha impartido cursos, máster clases y presentaciones en México, Estados Unidos, Canadá, Japón y Europa. Y ha sido invitado por distintas Universidades en Estados Unidos (UCLA, Riverside, UCSD San Diego, Prescott Collage, Warren Wilson Collage, Brooklyn Collage, etc.

Claudio Valdés Kuri



Claudio Valdés Kuri es un prestigiado director mexicano, reconocido como uno de los artistas latinoamericanos con mayor presencia internacional. Funda y dirige su propia compañía Teatro de Ciertos Habitantes. Sus obras: *Becket o el honor de Dios*, *De Monstruos y prodigios: la historia de los Castrati*, *El Automóvil Gris*, *¿Dónde estará esta noche?* y *El Gallo*, se han presentado ampliamente en su país natal, así como en

importantes festivales en todo el mundo. La crítica especializada lo ha hecho merecedor de múltiples reconocimientos, como: *Laurel de oro al mejor director del Festival Mess de Sarajevo*, *Mejor director visitante de la Ciudad de Nueva York*, *Mejor director de teatro de búsqueda*, *Mejor de director de teatro de grupo*, entre otros.

Importantes instituciones le han comisionado y co-producido sus obras: Festival Internacional de Edimburgo, Theater der Welt (Alemania), Wiener Festwochen (Viena), Haus der Kulturen der Welt (Berlín), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Festival Internacional Cervantino (Guanajuato), Festival de México en el Centro Histórico, Compañía Nacional de Teatro (México) y Universidad Nacional Autónoma de México.

Fue seleccionado para desarrollar el proyecto

—Contextualización y Traducción” de Arts International (Nueva York) y participó dentro de los programas —Artistas en Contexto” del John Hope Franklin Center de Duke University (Carolina del Norte) y —Arts Management” en el Kennedy Center (Washington D.C.).

Es Director egresado del —Centro de Capacitación Cinematográfica” con mención honorífica, especializándose en documental. Su formación como actor la comenzó desde los once años, con Susana Wein, participando en múltiples puestas en escena por los siguientes 17 años. De 1996 a 1999 perteneció al grupo austriaco CARPA THEATER.

Fue miembro fundador y bajo del Cuarteto Vocal de Música Antigua ARS NOVA, dedicado, principalmente, al rescate de la música renacentista y barroca latinoamericana. En un periodo de 15 años, realizó con este grupo diversas grabaciones y giras por México, Europa, Norte de África, Oriente Medio, Sudamérica, Estados Unidos y el Caribe.

La publicación Líderes Mexicanos lo ha reconocido como uno de los 300 líderes más influyentes de nuestro país.

Se ha presentado en toda la República, así como en el extranjero, en diversas obras, tales como: *La Gramática*; *Un Hombre es un Hombre*; *Servando o del Arte de la Fuga*; *Fausto o la curiosidad mató al gato*; *Un Alacrán por las que van de Arena*; *Burn this*; *La noche de Epifanía*; el monólogo *The Loyal Sin*; *Korbel II: The Wedding*; *Gettallife!*; *True west*; *La cantante calva*; *Mozart y Salieri*; *Días de Ensayo*; *Luzbel el impostor* y la ópera *Ambrosio o la fábula del mal amor*, entre otras. Trabajo también como videógrafo en obras como *De Monstruos y Prodigios* y *El Automóvil Gris*. Paralelamente a su trabajo actoral y musical, es director y productor documentalista con más de 12 años de experiencia y 200 programas de TV realizados para canales hispanos en los EU. Ha iluminado y producido varias obras en México, para Bellas Artes y los Estados Unidos.

Gastón Yanes

Realizó la carrera de actuación en el Núcleo de



Estudios Teatrales, y posteriormente tomó un curso de Perfeccionamiento Actoral con el maestro Raúl Quintanilla. Hizo su maestría en Teatro Físico y Acrobático en Dell'Arte School of Physical Theatre en Blue Lake, California. Ha trabajado con las compañías teatrales Carpa Theater en Austria, Dell'Arte

Players Company en Estados Unidos, y es miembro fundador de Teatro de Ciertos Habitantes en México. Con esta compañía, ha participado como actor en las obras *Becket o el Honor de Dios* y *¿Dónde estará esta noche?*.

Fuentes documentales

Libros

- ADORNO, Theodor W (2006). *Kierkegaard: construcción de lo estético*. Joaquín Chamorro Mielke (trad.). Madrid. Ediciones Akal. (Colección Obra Completa)
- AGUILERA, Octavio (1998). *El proceso creativo*. Madrid. Ed. Fragua. 108 p.p
- ARTAUD, Antonin (2006). *El teatro y su doble*. México. Ed. Random House Mondadori. 159 p.p.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986). *Problemas Literarios y Estéticos*. La Habana. Arte y Literatura.
- BAUDRILLARD, Jean, Douglas Crimp, et. al. (1988). *La posmodernidad*. México. Editorial Kairos.
- BERGMAN, Ingmar (1992). *Imágenes*. Barcelona. Tusquets Editores.
- BOGART, Anne (2008). *La preparación del director: siete ensayos sobre teatro y arte*. David Luque (trad.). Barcelona. Alba editorial. 165 p.p.
- BODEN A., Margaret (1994). *La mente creativa: mitos y mecanismos*. Barcelona. Ed. Gedisa.
- BORGES, J.L. (1974) *“Cambridge”, Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires. Emecé.
- BRAUNSTEIN A., Néstor (2008). *La memoria, la inventora*. México. Siglo XXI editores. 231 p.p.
- BUENAVENTURA, Enrique (1975) "Teatro o teatro: Diálogo entre dos maneras de ver (1)". *Estravagario, El pueblo* 16 febrero, 1+
- BUENAVENTURA, Enrique (1975) "Teatro o teatro: Diálogo entre dos maneras de ver (2)". *Estravagario, El pueblo* 23 febrero, 3+
- CARRIÓ, Raquel (1996). "Pedagogía y experimentación acerca de alguna experiencia". *Pedagogía y experimentación teatral en el teatro latinoamericano*. México. Escenología,
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric (comp.) (2004). *Coloquio internacional sobre el gesto teatral contemporáneo*. México. UNAM. (Col. Escenología)
- CORTÁZAR, Julio (1992). *Rayuela: edición crítica*. México. Consejo nacional para la cultura y las artes.
- CROCE, Benetto (1962). *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques, Philippe Lacoue-Labarthe, et. al. (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid. ARCO/LIBROS. (Colección Biblioteca Philologica). Serie Lecturas.
- DEWEY, John (1949). *El arte como experiencia*. México. Fondo de Cultura Económica. IIs.
- DIÉGUEZ, C. Ileana (comp.) (2009). *Des/tejiendo escenas: Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México. CITRU-INBA.CNA. DVD. 285 p.p.
- (2007). *Escenarios Liminales: teatralidades, performances y política*. Buenos Aires. ATUEL. 222 p.p. (Col. Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie siglo XX)
- . (2005) "Prácticas de visibilidad. Ethos, teatralidad y memoria" (A modo de prólogo). En *El cuerpo ausente*. Perú. Yuyachkani.
- DUBATTI, Jorge (2009). *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad. Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge (Coordinador) (2003). *Teatro de grupos, compañías y otras formaciones. Micropoéticas II*. Cultural de la Cooperación. Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, Gerardo (1992). "Historias para ser contadas" (Prólogo). Teatro Argentino Contemporáneo. Antología. Madrid: Centro de documentación

teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/ Fondo de Cultura Económica de España.

FOCILLON, H. (1983). *La vida de las formas*. Elogio de la mano. Madrid.

GARCÍA, Santiago (1994). *Teoría y Práctica del Teatro*. 2ª Edición. Santafé de Bogotá. Ediciones teatro La Candelaria. 272 pp

GARDNER, Howard (1997). *Arte, mente y cerebro: una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona. PAIDÓS. (Col. Paidós Básica)

GEIROLA, Gustavo. (2004) *Arte y oficio del director teatral en América latina, México-Perú-Entrevistas*. 1a. Ed. Buenos Aires. Atuel. Col. Historia y Teoría del Teatro.

HEGEL, G. W. (1946). *De lo bello y sus formas (Estética)*. Co. Austral. Espasa- Calpe. Buenos Aires.

---. *Lecciones de estética*. Alfredo Llanos (trad.) (1997). México. Ediciones Coyoacán.

KOESTLER (1975). *The Art of creation*. Londres.

LUZURIAGA, Gerardo (1990). *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro: Desde 1930 al presente*. Puebla. Universidad Autónoma de Puebla.

MANGUEL, Alberto (2002). *Leer imágenes: una historia privada del arte*. Carlos José Restrepo (trad.). Madrid. Alianza Editorial. 371 p.p.

MARTÍN, Malcel (1958). *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid. Ed. Rialp.

MONTESPELLI, Paolo (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires. Nueva Visión.

OBREGÓN, Rodolfo (2003). *Utopías aplazadas: Últimas teatralidades del siglo XX*.

México Ed. Conjunctiones/consejo Nacional para la cultura y las artes. 201 p.p. IIs.

OCAMPO, Estela y Martí Peran (1993). *Teorías del arte*. 2ª edición. Barcelona. Izaría editorial.

OSBORNE, Peter (2006). *Arte conceptual*. Gemma Deza Guil (trad.). Barcelona. Phaidon Press Limited. 203 p.p.

PAZ, Octavio (1956). *El arco y la lira*. 1ª ed., México/Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

PICASSO, Pablo (1923, Mayo). *Declaraciones hechas a Marius de Zayas*, en la revista *The Arts*, Nueva York.

RIZK, Beatriz J. (1991). *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México. Grupo Editorial Gaceta. (Col. Escenología)

RUBIO, Zapata Miguel (2008). *El Cuerpo Ausente (Performance Política)*. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani. IIs.

--- (2004) .*Grupo y memoria, viaje a la frontera*. Programa de mano de *Sin título, técnica mixta*. Lima. Grupo Yuyachkani.

--- (2001). *Notas sobre teatro*. Lima. Grupo Cultural Yuyachkani.

SALVAT, Ricard (1974). *El teatro de los años 70*. Barcelona. Península.

SÁNCHEZ, V. Adolfo (1997). *Antología: textos de estética y teoría del arte*. Segunda edición. México. UNAM.

SARTRE, Jean-Paul (1972). *El ser y la nada. Ensayo de la ontología fenomenológica*. Juan Valmar (trad.). 3ª edición. Buenos Aires. Ed. Losada. 776 p.p.

SEUPHOR, Michel (1970). *El estilo y el grito: catorce ensayos sobre el arte de este siglo* Mariela Álvarez (trad.). Caracas. Monte Ávila Editores. 297 p.p.

SIGMUND, Freud (1969). *Introducción al psicoanálisis*. Madrid. Alianza Editorial.

TORO, Alfonso de y Fernando de Toro (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Vervuert o Frankfurt (Alemania). Ed. Alfonso de Toro, Fernando de Toro. 175 p.p.

VERSÉNYI, Adam (1996). *El teatro en América Latina*. Cambridge. Cambridge University Press.

Revistas

- ARAÚJO, Antonio. *El actor investigador y el "proceso colaborativo"*. La Habana. Cuba. Revista "Conjunto" Revista de Teatro Latinoamericano. Casa de las Américas. (2004, octubre-diciembre)
- CHEVALLIER, Jean-Frédéric. *Fenomenología del presentar*. Bogotá. Revista Literatura, teoría, historia, crítica. Universidad Nacional de Colombia. (2011, enero – junio)
- COREMBERG, Enrique y Silvia Ataefe *Entrevista al periférico de objetos*. Revista coturno. (1996). Web. Feb. 2011
<http://teatrodetrabajadores.blogspot.com/2009/07/entrevista-al-periferico-de-objetos.html>.
- CORNAGO, Oscar. *Los espacios inciertos entre el actor y el muñeco*. 26 de octubre del 2007. Web. Diciembre 2010.
artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=32&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjceel.
- GARCÍA, Silvana. *La nueva dramaturgia y el proceso colaborativo en la escena paulista*. Revista "Conjunto": Revista de Teatro Latinoamericano. Casa de las Américas. La Habana. Oct-dic. 2004. p.25.
- GEIROLA, Gustavo. *La Creación Colectiva y el Teatro creativo en la perspectiva de Platón Michailovic Kérzencev y la Revolución Rusa*". Drama Teatro (revista digital). Primera revista digital de teatro en Venezuela. Venezuela. 20 de septiembre del 2008. Web. Diciembre 2010
http://www.dramateatro.com/index.php?option=com_content&view=article&id=117:la-creacion-colectiva-y-el-teatro-creativo-en-la-perspectiva-de-platon-michailovic-kerencev-y-la-revolucion-rusa&catid=5:ensayos&Itemid=9
- DUBATTI, Jorge. *Territorialidad, historicidad: Para una reformulación del estudio de las poéticas teatrales*". Revista Afuera: Estudios de Crítica y cultura. Universidad de Buenos Aires. Año IV. Número 7. 2009. Web. Nov. 2011
<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Articulos&page=07.Articulos.Dubatti.htm&idautor=153>

Otras/Consulta

- AGENDA Pública. *César Brie: un icono del teatro antropológico en Jujuy*. San Salvador de Jujuy. Agenda Pública. 17 de noviembre de 2008. Web. Sep. 2010
agendapublicadigit.blogspot.com/.../cesar-brie-un-icono-del-teatro.html.
- ARAÚJO, Antonio. *A Gênese da Vertigem. O processo de criação de O paraíso Perdido*. Disertación de maestría. ECA/USP. 2003.
- BRIE, César. *—Arte cambia por dentro a las personas*". Web. Julio 2011.
http://www.lacomarcadepuertollano.com/diario/noticia.php?dia=2009_10_06¬icia=2009_10_06_No_17.xml
- CARPA Theater. Web. Octubre 2011. <http://carpatheater.org/site/es/carpa-theater>,
- FIERRO, Rosa Amelia. *¿Te duele? Teatro contra la violencia de género*". 30 de Noviembre. Web. Abril 2011.
2009.http://www.swissinfo.ch/spa/cultura/Te_duele,_teatro_contra_la_violencia_de_genero.html?cid=7759532

FLORES, Ociel. *Octavio Paz: la otredad, el amor y la poesía*. Razón y Palabra: Primera revista electrónica en América Latina... Departamento de Letras | ITESM-CEM. Número 15, Año 4, Agosto - Octubre 1999. Web, 5 dic. 2011
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n15/oflores15.html>.

GÓMEZ Cerda, José. "El hacer y el obrar. Arte, filosofía y política". Web. Mar. 2011
<http://acmoti.com/Cap.II.%20El%20Hacer%20y%20el%20Obrar.htm>

"KATHAK danza clásica de la India". Web. Oct. 2011. <http://www.rutadeseda.org/kathak-evento.html>

"LA FIDELIDAD en el teatro documento". El país: edición impresa. Web. 15 dic. 2011.
www.elpais.com/articulo/cultura/WEISS/_PETER_/DRAMATURGO_ALEMAN/fidelidad/teatro/documento/elpepicul/19790118elpepicul_7/Tes

LA VERDAD funense, Web. Nov. 2011.
<http://www.laverdadfunenseweb.com.ar/?p=verNoticia&idNoticia=682&idCategoria=1>

"LOS *benshis* o comentaristas del cine mudo". Web. 17 Jun. 2011.
<http://movimientosdecine.blogspot.com/2011/06/los-benshi-o-comentaristas-del-cine.html>.

PELÁEZ, José. "Alessandro Moresschi: El último de los castrati en el siglo XX". *Universidad de Valencia*. Web. Sep 2011. <http://www.filomusica.com/filo23/jenri.html>

PROYECTO tres. Bio-Data/ currículum. Web. Mar. 2011.
<http://proyecto3.eklablog.com/bio-data-curriculum-a1436556>. 2010.

REFLEXIONES *teórico/prácticas del actor*. Web. Noviembre 2009. Marzo 2011,
<http://desarte.blogspot.com/2009/11/reflexiones-lirico-practicas-sobre-el.html>.

TEATRO de los Andes. Web. 2008. 14 dic. 2010
<http://www.teatrodelosandes.com/sp/acerca.asp>. Consultado el 14 de diciembre del 2010.

VALDÉS, KURI. Teatro de Ciertos Habitantes. Web. Mar. 2011
<http://www.ciertoshabitantes.com/>

WEHBI, Emilio. Web. Diciembre 2011.
<http://emiliogarciawehbi.com.ar/bio/intro.php>

ZELADA, Michel, "Violencia doméstica al teatro vivo". 2009. Web. Marzo 2011.
http://www.lostiempos.com/oh/actualidad/actualidad/20090517/violencia-domestica-al-%E2%80%9Cteatro-vivo%E2%80%9D_8150_13508.html

Entrevistas

AKIKO, Irene, actriz. Entrevista personal. Junio 2011.

GORLERO, Matías, iluminador de TCH. Entrevista personal. Junio 2011.

GUTIÉRREZ, Ma. Carmen, co-creativa. Entrevista personal. Julio 2011.

LÓPEZ, M. Ángel, actor. Entrevista personal. Agosto 2011.

LÓPEZ, Carlos, productor. Entrevista personal. Mayo 2011.

LOZADA, Igor, productor de TCH. Entrevista personal. Mayo 2011.

MADER, Claudia, asistente de dirección. Entrevista personal. Mayo 2011.

MELÓN, Fabrina coordinadora general de TCH y actriz. Entrevista personal. Julio 2011.

PIÑÓN, Diego, maestro y director de Ritual Escénico Contemporáneo. Entrevista personal. Mayo 2011.

VALDÉS K., Claudio. Entrevista personal. Agosto 2011

YANES, Gastón, actor y co/fundador de TCH. Entrevista personal. Julio 2011.