

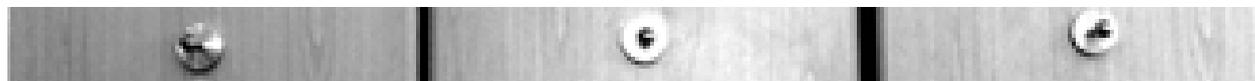
El director, a su vez, trabajó una *dirección en fuga*, es decir, dirigir sólo lo necesario y poner la dirección al servicio del actor. Así que lo primero que hizo al entrar en contacto con el actor fue romper la idea que éste tenía sobre su propia obra y agitar nuevamente su voluntad para expulsar las expectativas y que quedara sólo el impulso esencial. Ya dispuesto el pensamiento abstracto del actor se comenzaron a componer partituras. Pensando en los cuatro elementos de la naturaleza (que eran importantes para la reflexión del taller y del espectáculo), se dibujaron los principios del espacio escénico y se compuso una primera partitura de veinte minutos de duración. Luego, sobre ella se “bajó” el texto. Esto es, se permitió al azar chocar fragmentos del texto con fragmentos de la partitura corporal. La fragmentación del texto y su ausencia de historia hicieron más fácil la labor. Posteriormente se trabajó con los fragmentos vocales, los musicales y con los objetos en escena. Poco a poco se comenzó a entrecruzar el texto con el movimiento escénico, *sin la intención de que uno ilustrara al otro*. El principio de organización del montaje tuvo en mente un concepto de Patricia Cardona, que entiende *dramaturgia* no como la escritura de un texto teatral sino como el manejo de la atención del espectador según ciertos cambios de energía actoral, de calidades de energía en el todo de la escena. Estos cambios son definidos

por Eugenio Barba como *sats*. Este tipo de dramaturgia trabaja sobre el pensamiento abstracto, el *fluir* y la totalidad de los sentidos. Esta parte fue la más creativa, ya que modificó el tono, el orden de las escenas, propuso nuevos enlaces, nuevos objetos en escena, nuevos estímulos actorales y un nuevo nivel de relación con el espectador. Así, conformó una partitura casi total, que representó el boceto o los límites del espectáculo.

Al descubrir estos límites, surgió otro principio: la obra ya estaba hecha antes de que se emp rendiera. Trabajar con el pensamiento abstracto significó escuchar la obra, respetar su ley y *fluir* con ella. Fue así como, por ejemplo, se encontró el final del espectáculo y la calidad de relación con el espectador. Y esa es la nueva premisa del trabajo con el pensamiento abstracto: lo que queremos hacer ya está hecho desde siempre. Lo que nos corresponde es limpiar nuestro cuerpo de nuestros principios teatrales para alinear nuestra voluntad, nuestra potencia, con las notas que nos marca aquello que queremos componer. Este pensamiento es muy concreto y muy abstracto, pero es esencia. Ya veremos hacia dónde nos llevan estas premisas.

---

Ricardo García Arteaga es Coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Rubén Ortiz es escritor y crítico teatral.



# Viaje hacia el interior del alma

## *Entrevista a Luis de Tavira*

Estela Leñero Franco

“El desafío que afronta el teatro de hoy —señala Luis de Tavira— está en el caminar hacia la desestetización de la realidad y hacer un teatro que vuelva a los contenidos; un teatro de contenidos donde se afronte un cambio epistemológico, un cambio en la crítica del conocimiento. Vivimos en una época de agotamiento del lenguaje teatral en la medida en que estamos encerrados en lo que yo llamo el cerco de los mismo: teatro de la imagen, preocupado por la construcción de una visión de la realidad que implica estar todo el tiempo proponiendo distintos modos de ver, pero siempre, por distintos que sean estos modos, ver lo mismo. La realidad

permanece intocada. Yo pienso que el desafío del teatro contemporáneo exige un cambio ya no en los modos de ver, sino un cambio con respecto a aquello que se ve. La salida es lanzarnos al teatro de lo otro, ni siquiera de lo nuevo, ni siquiera de lo distinto, de lo radicalmente otro. Teatro de la incomprendibilidad eterna de la cultura, de la lengua, de los rostros y no la asimilación de la cultura, de la lengua y de los rostros en la banalización de la imagen”.

Luis de Tavira escribió y dirigió *La séptima morada* que se presentó en el foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario con un grupo de acto-

res egresados del Centro Universitario de Teatro. “Es un grupo —comentó Távira— prometedor en su talento, que tiene muy claro que la formación y la adquisición de una técnica se da colectivamente. La obra está hecha para ellos”.

*¿Cuáles fueron tus motivaciones en esta obra?*

Además de la circunstancia de hacerla para este grupo, esta obra también obedece a preocupaciones personales sobre el estado actual de teatro y el desafío que enfrenta, y a preocupaciones estrictamente personales e interiores. La obra es de alguna forma un viaje hacia el interior del alma.

*¿Aquí intentas abordar un teatro de contenidos?*

Intento concentrarme en los contenidos alejados de la visión, es decir, en los contenidos invisibles.

*¿Espirituales?*

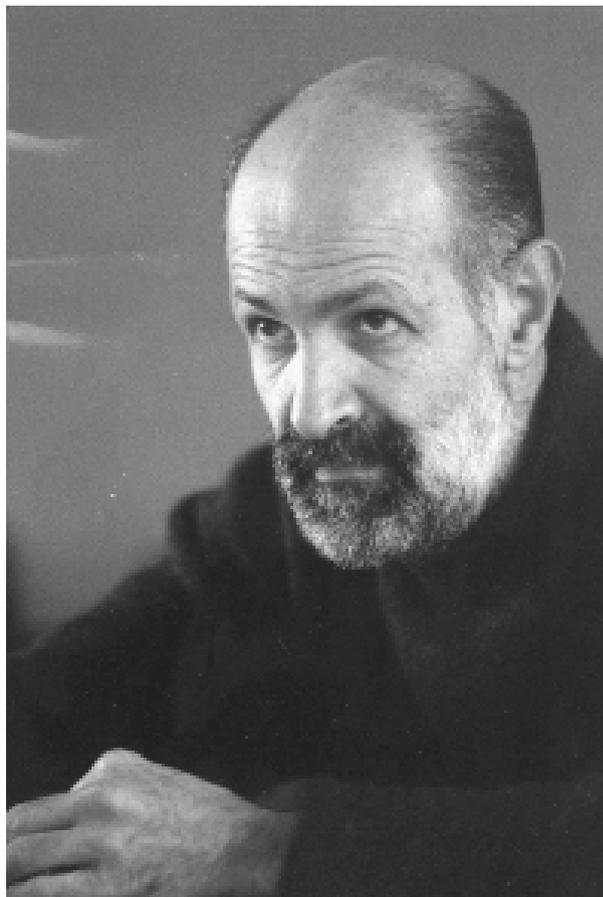
Que son el espíritu, la dimensión de lo intangible.

*¿Y cuáles son estos contenidos?*

Parte de la metáfora de Santa Teresa con la que inicia su libro *Libro de las moradas*. Para escribir el itinerario de su vida espiritual utiliza una metáfora maravillosa: el alma del ser humano es como un castillo en el que hay muchas moradas y al que se atreve a entrar al castillo sólo le queda el miedo. Esta metáfora la asocio con la del laberinto, que es un símbolo elocuentísimo de nuestro tiempo. Los personajes de la obra están extraviados en su propio castillo, en su propio laberinto, en el laberinto de la mente. La obra es un laberinto dramático. Es un laberinto de ficciones dramáticas.

*¿Cuáles son estas ficciones?*

Ficciones como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, *Calderón* de Pasolini, *El camino de Damasco* de Strindberg, *La hora del lobo* de Bergman, *Verano y humo* de Tennessee Williams, la narración *Teoría de la amnesia* de Botho Strauss, Santa Teresa, la monja portuguesa Alcanforado y otras ficciones inventadas. Las amalgamo a partir de la metáfora del laberinto. El laberinto es una metáfora pero también es una arquitectura. La escenografía de alguna manera es proyección de esto, pero en términos de construcción dramática, lo que hay es un laberinto, es decir, líneas, pasillos por los que evo-



Luis de Távira

luciona una ficción que entronca con otro pasillo donde se relacionan y se bifurcan. Es decir, el laberinto es metáfora y también estructura.

*Pero la tragedia es que, entre esos pasillos, aunque hay un entronque no hay un encuentro.*

Como sucede con los laberintos: todo entronque es engañoso y el extravío es mayor después. Comienza con el extravío, el extravío de quien se pregunta dónde estoy. Kierkegaard cree que el camino del conocimiento comienza con el extravío. El extravío del que tiene la capacidad de perder el piso y desesperarse, de dudar de lo establecido, de renunciar a la seguridad. Es un extravío que conmina a los personajes a dar un paso. Lo primero es que se saben extraviados. Hay quien pregunta dónde estoy, hay quien busca a alguien, hay quien no entiende, hay quien quisiera poder hablar, hay quien recuerda. Todos estos son momentos espirituales que están exigiendo una ubicación existencial. Al acceder a esta conciencia de existir, que Descartes proclamaba con tanta

En una cama pasa todo. En una cama nacemos,  
la cama es la cuna, pero también es el ataúd,  
el lugar del amor, el lugar del sueño.



La séptima morada



Programa de mano

euforia después de haber dudado, lo primero que se produce es la angustia, reacción ante lo desconocido. La conciencia de la existencia inmediatamente atrae la conciencia de la finitud, es decir de la muerte.

*¿Estos personajes están muertos?*

Están viviendo su muerte, es decir, la conciencia de que existen y la angustia de no saber qué hay después de la muerte. Esto plantea una primera situación trágica porque es la situación límite. La situación dramática de todas las ficciones de la obra está planteada en esa situación límite de la existencia.

*¿Cuál es la intención de poner a los personajes en una situación límite?*

Es llevarlos al fondo. Como decía Jung, todo hombre en su inconsciente, es religioso.

*¿Llevarlos a su religiosidad?*

A su religiosidad entendida como la pregunta por lo absoluto. La pregunta por el Otro, por lo Otro, lo reconocido como desconocido. Llámesele Dios, trascendencia, horizonte absoluto o como se le quiera llamar. Esto está en todos nosotros y eso es lo que yo quiero decir, porque aquí ningún personaje es extraordinario, todos son cotidianos, como la vida de cualquiera.

*Puestos en una situación límite.*

En esta situación límite está la pregunta de qué va a suceder con los valores absolutos después de la muerte, los motivos por los que vivo.

*¿Qué motivos tienen estos personajes para vivir?*

La pasión. Finalmente rescato a la pasión como motivo fundamental. Es la dialéctica negativa. Por un lado está la aspiración sublime de la pasión que se convierte en idolatría y entra en el campo paradójico de la pasión amorosa como fe religiosa. Y del otro lado está la culpa confundida con el resentimiento, ya que la pasión se enfrenta siempre a lo imposible. Entonces estos personajes tienen de un lado el motor del resentimiento y del otro la sed infinita de espíritu. Finalmente el amor recalca en la sed de espíritu.

*¿Por qué sufren estas mujeres?*

Porque están vivas. Porque aman. También esto hace recordar aquello de Kierkegaard: nadie es capaz de amar si no ha sufrido, todo aquel que ha sufrido es capaz de amar y una vez que ama ya no dejará de sufrir. Pero lo que sucede es que estamos en una civilización de rechazo y renuncia al dolor. Para todo hay aspirinas.

*¿Aquí reivindicas el dolor?*

Reivindico el dolor como necesario o como el tránsito necesario para romper la negación. Hablo de la negación,

de aceptar todo, tus defectos, tus enfermedades, el fracaso. Pero el reconocimiento del fracaso es el despertar de la esperanza a la dimensión espiritual de los valores.

*¿Que importancia tienen los sueños en La séptima morada?*

Son el mundo inconsciente. Los sueños revelan la zona profunda.

*¿Cómo manejas realidad y sueño?*

Como parte del laberinto. Justamente como el punto de articulación del laberinto. Es un juego de espejos ante sueño y realidad.

*¿Es un sueño único y compartido o es un sueño individual?*

Es el mismo sueño. Éste es el punto central, el eje secreto del espectáculo. Todos en el fondo estamos soñando el mismo sueño. Alguien dijo alguna vez que el mundo era un sueño de Dios. Yo lo quisiera proponer al revés. Todos y cada uno soñamos el sueño total.

*¿Y es ahí donde se da el encuentro?*

Es ahí donde reconocemos que estamos en un laberinto y que si algo tenemos en común es que estamos perdidos.

*¿Hay una salida?*

La salida del laberinto es una isla, un lugar del alma al que sólo acuden las algas y las olas, en donde se está no solamente solo sino abandonado después de amar; como Ariadna. Yo pretendo que el laberinto no tiene más que una desembocadura que es el centro del laberinto, como lo descubrió Dédalo.

*¿El espacio escénico es entonces el centro del laberinto?*

Es la séptima morada en donde sólo hay una cama que es semejante a una barca. Una cama es un puerto, un andén, un punto de salida. En una cama pasa todo. En una cama nacemos, la cama es la cuna, pero también es el ataúd, el lugar del amor, el lugar del sueño. Es decir, puros inicios de viaje, porque la muerte, el sueño, el amor y el nacimiento son un viaje.

*¿Al final de la obra se sale del laberinto?*

No; se recomienza, pero se recomienza de una manera muy distinta. Siguiendo a Calderón, una vez soñada la pesadilla del error es posible volver a recomenzar el sueño con la conciencia de haber soñado. Al final, la obra recomienza con la misma pregunta con la que empezó, que es ¿dónde estoy?, sólo que el último dónde estoy ahora está preñado de presaber. **■**

La presente entrevista forma parte del libro *Voces del Teatro en México a fin de milenio* de Estela Leñero, publicado por CONACULTA en el 2004.



La séptima morada



La séptima morada

© Lucena Alcaraz



Centro Universitario de Teatro, edificio anexo