

gente que se dedica a las dos cosas. En ambos géneros se escribe para que un actor lo represente.

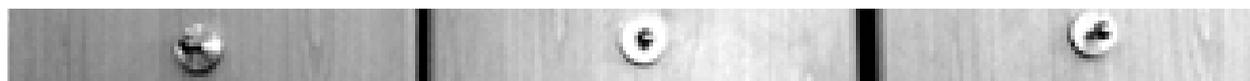
Me parece que cine y teatro son dos caras de una misma moneda. El cine que me interesa hacer se acerca mucho al teatro. En México hay mucha gente que deriva una disciplina de la otra: Claudio Valdez Kuri, Francisco Franco, también egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Toño Serrano, etcétera.

¿Cuál es tu proceso de escritura, podemos hablar de un método?

Uno se va haciendo de mañas. Por mi formación como guionista de cine, me volví metódico en la escritura. No creo que esté haciendo bien o mal, es algo que así me pasó y funciona. Aunque va cambiando. Antes escribía directamente un tratamiento y luego otro y luego otro. Ahora escribo una escaleta, la voy modificando y enriqueciendo al desarrollar las escenas, poniendo apuntes de diálogo, revisando la estructura hasta que llega un momento en el cual ya paso a la escritura del texto. Es algo que pide el mismo proceso, hasta cierto

punto necesario, y no tan creativo como la otra parte porque ya está desarrollado. Lo que hay que hacer es aterrizarlo en cosas concretas: el diálogo exactamente como se va a decir, la acción, el detalle. Y después, la rescritura. Rescribo mucho y lo hago porque es mi carácter, pero también porque me parece que si de algo peca de pronto la dramaturgia mexicana es de falta de rigor. Hay momentos o propuestas que hay que soltar como van, así, de pronto. Pero no todo el teatro.

El escenario debe ser el final de un proceso y el inicio de otro. Sí creo que es necesario llegar con un texto sólido. Una especie de versión final aunque sé que esa no es la final porque cuando se hace el montaje vienen los cambios propios de éste. Es la parte interesante, en *1822 el año que fuimos imperio* ocurrió en un diálogo con Antonio Castro y los actores. Todavía hice el último apretón. Es necesario para que se enriquezca algo que de por sí debe funcionar en el papel. El tiempo de montaje es muy breve, tres meses, ocho cuando mucho, y a veces el tiempo no da para recuperar lo que correspondió a otro proceso. Es mi forma de trabajar y uno debe encontrar la que se adecue a su ritmo.



La partitura del cuerpo

Ricardo García Arteaga y Rubén Ortiz

GOMER: CARACOL EXPLORATORIO

Se fundó a finales del 2000 para abrir un espacio de investigación de las teatralidades del cuerpo. Su objetivo ha sido la consolidación de un método personal para cada uno de sus integrantes, un método que constantemente ponga en cuestionamiento los lugares comunes del trabajo teatral, y así potenciar capacidades y caminos imaginativos en cada ocasión. De esta manera, el laboratorio atrae y experimenta con los descubrimientos acerca del cuerpo del actor, realizados por las vanguardias teatrales del siglo XX, así como con antiguas concepciones y técnicas del cuerpo. Todo esto confrontado día a día, con las realidades y contingencias de los inicios del siglo XXI mexicano. Los integrantes de

Gomer han sido actores, bailarines, directores, investigadores teatrales y personas sin formación artística. A la fecha, *Gomer* ha incorporado a su investigación cuatro proyectos teatrales y demostraciones del trabajo del taller cada año. En noviembre de 2000, presentó *Ondina, al agua sirena* con la actriz alemana Claudia Mader. En 2002, Rubén Ortiz llevó la investigación a *Conato de amor* de Gerardo Mancebo del Castillo, con actores ajenos al laboratorio. En 2003 la investigación de Gerardo Trejoluna dio por resultado *Autoconfesión*; Ricardo García, Norma Gris y Alicia Martín, miembros del laboratorio, participaron en *La escala humana*, de los argentinos Dautle, Spregelburd y Tantanian; y en la ciudad de Viena se estrenó *La visita*, en coproducción con la compañía vienesa *Carpa Theater*.

Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

Mediante tres premisas de investigación: la colonización, lo abstracto y el pensamiento, explicaremos el procedimiento de trabajo de *Gomer* y finalizaremos con la descripción del proceso de puesta en escena de la adaptación de la obra *Autoacusación* de Peter Handke.

1. PRIMERA PREMISA: LA COLONIZACIÓN

La colonización es una estrategia de dominación donde el otro es nulificado. La colonización, para Gayatri Spivak es el proceso por medio del cual hay una fractura del ser que proviene del encuentro problemático de uno con el otro. El otro puede ser el padre, la mujer, una persona de otra raza o mi propio cuerpo. Al otro lo convierto en un espejo donde soy yo quien le da valor al otro. En otras palabras, colonizar es una estrategia de

dominación porque el único mundo que existe es el del colonizador mientras el otro es nulificado; la otredad es borrada. Así, tenemos que en la historia mexicana el conquistador y el cronista (por ejemplo, Sahagún) ordenan el mundo del otro. Lo ordenan mediante el lenguaje y el *logos*, y ya que el otro es representado, escenificado, queda bajo mi dominio y lo puedo manejar. El que mira, es quien escribe sobre el otro, es quien tiene el poder, ya que el otro al no poder crearse como sujeto, vive en desarraigo de sí mismo.

La estrategia de colonización de un territorio (geográfico, corporal, racial) funciona creando una idealización de la identidad y del sujeto. La idea de la identidad proviene siempre de fuentes sospechosas, ya que se requiere crear una imagen para gobernar a alguien o a algo: el que tiene el problema de identidad es el subyugado, el representado, ya que tiene que calcarse en el otro, el que subyuga. Es éste quien aparentemente no tiene problemas, ya que crea un mundo para que el subyugado no tenga ninguno. Cualquier Estado, al querer gobernar un territorio, crea una imagen de identidad de una nación. Este procedimiento, por ejemplo podemos encontrarlo en algunas obras de Diego Rivera quien, al crear una identidad plástica a través del muralismo, construye una mexicanidad derivada del mestizaje entre el indígena y el español. Asimismo, intenta crear una identidad en Frida Kahlo, la cual silencia su cultura alemana y adquiere la identidad del otro: en este caso a través de la imagen de tehuana o de su enfermedad.

Hay que tomar en cuenta que el problema del colonialismo es diferente en cada país, ya que depende del tiempo de permanencia de la cultura colonialista y de su especificidad, pues es diferente la cultura de un virrey español a la de la corona inglesa. Tampoco hay que confundir a la persona con su texto.

El método de descolonización seguido por Ga y a t r i Spivak consiste en seleccionar un incidente, crear distintas voces y politizar la discusión. Spivak no solamente nos dice, por ejemplo, que la novela *Jane Eyre* de Charlotte Brontë es imperialista por sus axiomas incuestionables de *pouvoir-savoir*, sino que pone diversas voces en debate. Spivak produce debates —como los modelos poscoloniales de Edward Said y Homi Bhabha— no solamente con discursos fonológicos, sino que también crea áreas que no pueden ser llenadas. En otras palabras, Spivak desordena una constelación para ordenar otra, por lo que a este proceso lo llama reconstelativo.

En lo que respecta a la colonización del cuerpo, éste es colonizado en mayor o menor medida de acuerdo al lenguaje utilizado para reflejar nuestras prioridades. El cuerpo es una construcción cultural, una visión del mundo emanada de siglos de tendencia y prejuicios. El cuerpo occidental mexicano del siglo XXI es producto

de posturas heredadas de la modernidad urbanizadora, del provincianismo social, del matriarcado machista, del incómodo pero latente sustrato indígena, de la medicina del escalpelo, del carnaval, del terror de la energía sexual, de místicos españoles, árabes y sefaradíes... En el plano teatral es importante subrayar la fuerte tendencia figurativo-psicologista que impera en estéticas y pedagogías. Por tanto, una de la idea base en *Gomer* ha sido dejar hablar al cuerpo y poner sus voces en discusión, con el propósito de permitirse crear nuevas formas y constelaciones de movimiento.

2. SEGUNDA PREMISA:

LO ABSTRACTO NO SE OPONE A LO CONCRETO

Partimos aquí del término arte abstracto, el cual surge en sentido estricto, para nombrar al arte de los primeros años del siglo XX que rechaza la representación figurativa y que no tiene un principio ni un fin en la idea de la naturaleza. Su origen se puede rastrear tan lejos como las pinturas en las cavernas paleolíticas y, a través de diferentes tendencias recurrentes, en muchas culturas

y períodos históricos, ya que es una forma de memoria humana. Pero como una estética consciente basada en la suficiencia del ser es un fenómeno moderno. Y según el *Diccionario de Arte Grove*, las primeras pinturas abstractas surgen en 1910 y fueron influenciadas por una fuerte contracorriente filosófica derivada del pensamiento idealista alemán del siglo XIX, donde posesionaban la supremacía de la mente sobre la materia. Estas ideas fueron importantes en los primeros practicantes del arte abstracto como Wassily Kandinsky y Frantisek Kupka.

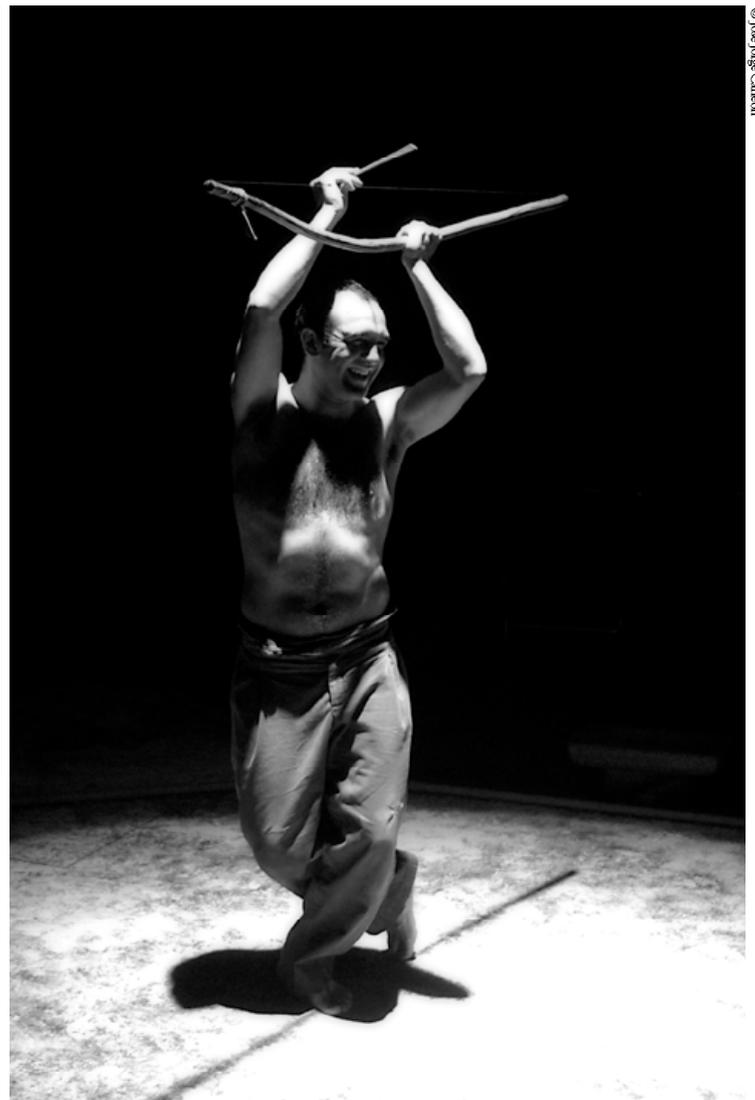
Kandinsky escribió varios textos con el convencimiento de la existencia de un nuevo arte que p e r m i t i r í a al hombre tocar, bajo la piel de la naturaleza, su esencia y su contenido. Para él la gramática del creador surge de la necesidad interior de tomar contacto con el alma humana. Kandinsky intentó disolver el malentendido de que lo abstracto se opone a lo concreto y acuñó el término arte real, *reale Kunst*, en lugar de arte abstracto. Pues su intención era referirse a las obras no figurativas, a la presentación de una realidad pictórica que no se subordina a los paralelos de la realidad de acuerdo con el sentido común, sino con la intuición de la naturaleza espiritual.

© José Jorge Carrón



Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

© José Jorge Carrón



Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

El pintor abstracto no recibe su “impulso” de un trozo cualquiera de la naturaleza, sino de la totalidad de la naturaleza, en sus aspectos más diversos, que llegan a sumarse en él para conducirlo a crear una obra.

Es decir, se intentaba mirar la realidad desde todos los ángulos posibles y, más aún, de crear una más rica verdad que la forma figurativa. Kandinsky a esta verdad concreta llena de salud la nombra “Heme aquí” y sus efectos se dirigen a los cinco sentidos. Una verdad que crea un arte el cual no podemos comprender siguiendo solamente el camino de la lógica y la razón.

De tal manera, lo que se busca son formas no convencionales para gestar *figuras*,¹ relaciones y constelaciones inéditas, que podemos llamar abstractas, las cuales

¹ Al respecto de la figura como pensamiento encarnado, véase Gilles Deleuze, *Lógica de la sensación*, Seix Barral, Barcelona, 2002.

nos permiten crear para los cinco sentidos desde distintas voces. Esto es, emitir pensamientos.

3. TERCERA PREMISA:

EL VERDADERO PENSAMIENTO NO ESTÁ ASOCIADO CON EL LENGUAJE COMO MERO USO DEL SENTIDO COMÚN

Gilles Deleuze en sus libros dedicados al sentido y la diferencia, *Lógica del sentido* y *Diferencia y repetición*, extiende una táctica vital basada en el establecimiento de la propia singularidad, la afirmación de la diferencia y la producción de sentido, al margen de la conformación de una subjetividad única e inmóvil.

El autor señala que el espíritu humano, gracias a la memoria, puede representarse y formar conceptos generales, y extraer siempre algo nuevo a la repetición que tiene ante sí. Pero lo que falta en la memoria es dar por hecho que siempre existe una rememoración o una elaboración. Cuando falta la conciencia del saber o la elaboración del recuerdo, el saber en sí no es ya más que la repetición de su objeto: repetición de lo mismo.

El pensamiento no es el interminable rumiar de conceptos impuestos; rumiar que se opone a la acción. El pensamiento para Deleuze es una acción no sólo especulativa, sino creativa. Emitir pensamientos requiere, por supuesto, la pasividad, el padecer de la vida, sentirla en todas sus expresiones para después darle cauce, organización, hecho e intención. Pensar, entonces, se nos ofrece como algo que incumbe a todo el cuerpo e implica también crear. De tal manera, todo pensamiento es abstracto cuando asume la contingencia, la inmanencia de lo que nos afecta, cuando aquello que nos afecta es sentido sin evasivas. Y este sentir—llamado arriba padecer—es llevado por un proceso de la voluntad más allá de las formas convencionales para gestar figuras, relaciones y constelaciones inéditas; entonces, lo que se hace es crear, en otras palabras, emitir pensamientos.

Deleuze y Guattari en *El antiedipo* y *Mil mesetas*, analizan un modelo de percepción de realidad conformado por siglos de historia, que desembocan en un modo de vida llamado capitalismo, reforzado por una visión psicologista de conformación de vida. Establecen una respuesta en la construcción del sujeto (lo antológico) y en el pensamiento (lo epistemológico).

La percepción reforzada por el capitalismo y el psicoanálisis está basada en tres condicionantes:

1. “Tú estarás organizando o serás sólo un depravado”. Esto conforma la división del sujeto en sujeto de enunciación y sujeto del enunciado.

2. “Tu significarás y serás significado, interpretarás y serás interpretado o será un peligroso desviado”. Esto es el dominio de un significante para todas nuestras acciones.

3. “Tú serás subjetivado, es decir, fijado en un lugar asignado, y sólo te moverás si tu punto de subjetivación te dice que te muevas; si no serás un peligroso nómada”. Esto es el maridaje de cada uno con un personaje determinado.

Estas tres condicionantes establecen una unidad de percepción basada en un yo, autónomo y libre en tanto conserve los propios límites perceptivos y enunciativos dictados por la interpretación, deducida de un gran significativo. Esto obliga a ese yo a ver la realidad como una conformación de objetos y conceptos fijos, que el lenguaje refuerza con su conformación binaria, a base de oposiciones: esto o éste; esto no es éste.

Esta forma de construir al sujeto, su realidad y sus relaciones —de generar sentido común— podría tener semejanza con la forma de colonizar un territorio, ya que el lenguaje actúa como poder colonizador de acuerdo a su función biunívoca que refleja una economía. Los ingleses llegan a la India no sólo para conquistar, sino para hacer cultura, reubicando la cultura del otro: “eres invitado a dejar tu lengua y a aprender la otra lengua, considerada como la verdadera”. (Por otra parte, no hay que olvidar que existe una negociación entre las culturas y un ejemplo de estos resultados son los escritores híbridos). En lo que respecta a nuestro cuerpo, colo-

nialismo y capitalismo son vividos como un fenómeno normal, incluso forman parte de un mecanismo biopolítico que actúa desde el cuerpo en todos nosotros. Este mecanismo existe en mi cultura y en mi cuerpo como parte del *logos* que construye mi realidad.

Como estrategia —que nosotros llamamos de descolonización— Deleuze propone, siguiendo los alcances perceptivos de pensadores y artistas como Marx, Freud, pero sobre todo Nietzsche y Carroll, un proceso de conocimiento que actúa sobre los tres puntos anteriores.

1. Depravar la organización. En otras palabras, “hacer funcionar al organismo siguiendo un principio de energías inútiles, esto es, no productivas socialmente”.

2. Experimentación sin fin. “Trazar un dominio de la no significancia”.

3. Nomadismo de la subjetivación. Esto se organiza mediante una constante creación de sujetos parciales, libre asociación de partículas asignificantes y de multiplicidad de parcialidades.

Estas acciones movilizan la percepción de las acciones cotidianas, introduciendo nuevos conceptos para ser utilizados por cada persona —o actor, en nuestro caso. La realidad no es meramente un inventario de objetos, sino un devenir de flujos. Este devenir de flujos conforma objetos parciales, es decir, intensidades



Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

que se manifiestan en multiplicidades. En donde el sujeto no es un enunciado sino una coincidencia momentánea de fuerzas con posibilidades infinitas.

El deseo no es, como Freud —continuando a Descartes— declara, una pulsión jamás satisfecha. Ya que el deseo está siempre manifestándose pero no como un secreto oculto. Por lo que la realidad es deseo emanado y la represión misma es también un deseo. (Esto es posible de relacionar luego con la definición de impulso según Grotowsky, 1994).

Volviendo a Deleuze, éste nos informa que una persona (o un personaje) no es un organismo, ya que no posee un cuerpo con órganos de antemano organizados, subjetivizados e interpretados. La serie de flujos que atraviesan a una persona, pasan siempre por la conformación de un *cuerpo sin órganos*. Es el flujo cuya intensidad es igual a cero, donde Artaud por ejemplo construye su repulsión por su propio cuerpo institucionalizado.

Deleuze define a la realidad como un proceso medible en las transformaciones de intensidades de flujos medibles en términos económicos. (Esto lo relacionaremos luego con los *sats* de Eugenio Barba).

La pregunta a la realidad no es ¿qué es, qué significa?, sino ¿qué produce? La realidad se conforma en máquinas productoras de deseo, esto es, máquinas deseantes que producen sentido. Un sujeto no es algo fijo, sino una singularidad, con una capacidad de permitir y formar objetos parciales, identidades parciales, una máquina deseante con determinada potencia de emanar realidad.

Por otra parte, Deleuze también señala que el lenguaje tiene un centro de poder colonizador de acuerdo a su función biunívoca que refleja una economía. De acuerdo a la estrategia colonialista de crear un territorio, Deleuze afirma que el conocimiento crea un territorio político, donde el lenguaje se utiliza como arma, como objeto de colonización y su estado natural es el capitalismo. Pero el lenguaje no es la vida, es el lenguaje. Deleuze propone como salida utilizar el lenguaje creativamente; crear y no *reproducir lo mismo*. Para esto hay que dejar que todo fluya, que no se estanque. En el capitalismo las cosas circulan, pero no fluyen, se reproducen, el consumo es la reproducción, aunque las mercancías cambien tecnológicamente. La circulación

llena los aparentes vacíos. El fluir, en cambio, hace saber que nada tiene la menor importancia. Es llegar a la acción abstracta, sin juicios, sin sujetos, como por ejemplo: “llueve” o “duele”.

4. EL CUERPO Y EL TEATRO

Si las premisas anteriormente señaladas quedan asentadas, digamos que el pensamiento abstracto y la descolonización ocurren cuando intentamos crear y no ocurre cuando simplemente seguimos los lineamientos de *lo mismo*. En cuanto a la dramaturgia se refiere, *lo mismo* estaría definido por una obra basada en la narración lineal de una historia, cuyas voces son detentadas por personajes en evolución psicológica o alegórica consecuente, accionando en situaciones moralmente verosímiles: una dramaturgia de la representación. La dramaturgia en el siglo XX ha intentado deslizarse más allá de lo mismo. Una de sus estrategias ha sido desatar la narración lineal en fragmentos o escenas independientes —recurso muy querido por los expresionistas—, hasta la supresión de cualquier rasgo de narración como en las obras de Peter Handke. Samuel Beckett experimenta con el pensamiento en abstracto, suprimiendo la dependencia de la voz al concepto del personaje, con una devaluación del lenguaje, el cual tiende a borrar los significados y los marcos semánticos y donde los límites corporales del mundo interior y exterior se desvanecen.

Todos sabemos que este desplazamiento de la dramaturgia con respecto a lo figurativo estuvo acompañado de un movimiento similar de la escena con respecto a los textos dramáticos. Este desplazamiento dio lugar al concepto de *puesta en escena*, ya que *lo mismo* en la escena era la utilización del escenario para ilustrar el texto dramático. El trazo escénico respetaba las acotaciones autorales y lo mismo sucedía con los decorados escénicos que correspondían en volumen y en textura a los objetos cotidianos o sintetizaban conceptos morales simbólicos. También la dirección actoral se encontraba subordinada a los vaivenes de la melopeya o a la copia del habla local, y el cuerpo del actor estaba atado a la coherencia del gesto con el concepto y

...el método propuesto exige una presentación directa del actor sin mediadores y sin dejar lugar a grandes discursos rigidizantes.



© José Jorge Cárdenas

Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

© José Jorge Cárdenas

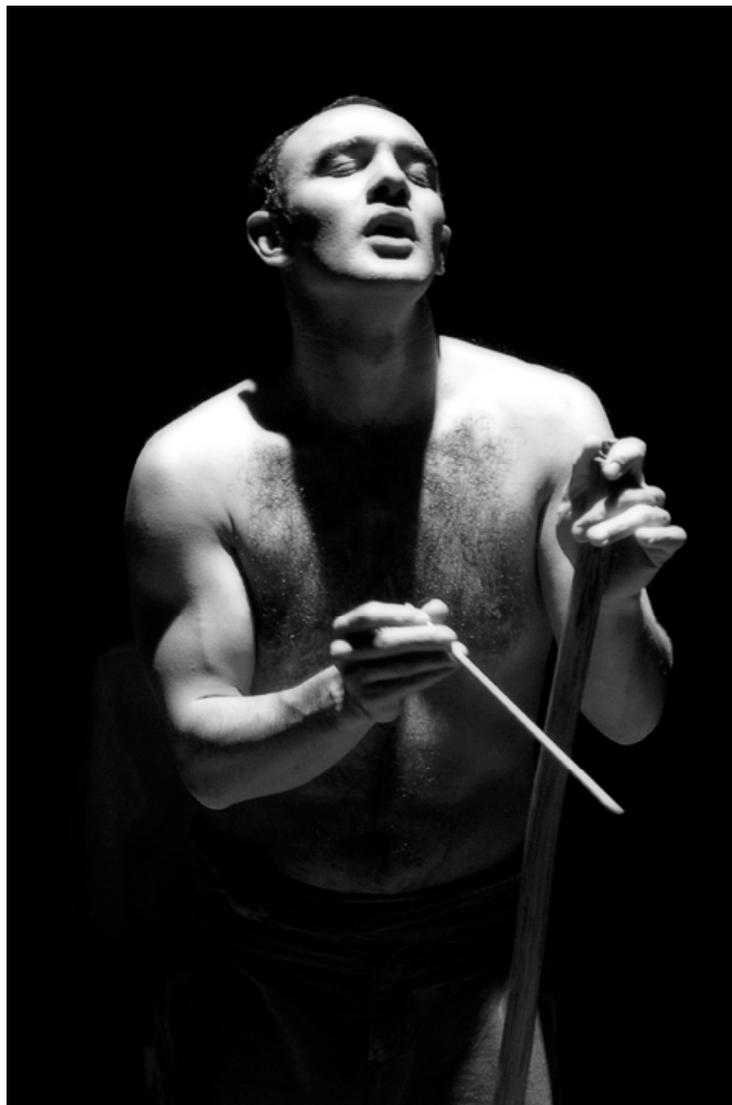
Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

a la identificación. El cuerpo del actor estaba constreñido a ser una boca y una lengua.

Con respecto a la descolonización de la escena y a dejarla hablar con todos sus poderes, podemos remitirnos a las tremendas provocaciones artaudianas y a las intensas investigaciones del último Stanislavsky, Meyerhold, Brecht o Grotowsky. Así, al rompimiento descoloniza-

dor de la escena con respecto al texto sobrevino también una descolonización del trabajo del actor. Un proceso que ha transcurrido por las acciones físicas, la biomecánica, el Teatro de la Crueldad, los *happenings* la antropología teatral o la relación danza-teatro.

Pero volvamos al pensamiento abstracto del actor como proceso de descolonización. Aquí señalaremos las

Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*Gerardo Trejoluna en *Autoconfesión*

investigaciones de Jerzy Grotowski como un quiebre importante y describiremos la metodología del proceso del laboratorio teatral *Gomer*, el cual investiga dicho proceso como entretenimiento y como puesta en escena.

Grotowski es el director que realiza un acercamiento a la abstracción, pero mediante la investigación del cuerpo del actor. Para esto Grotowski en sus años de representación nos dice que él trabaja sobre actores sin reflexionar acerca del “si...”, ni las “circunstancias dadas”.

El actor recurre al cuerpo memoria, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al cuerpo memoria y al cuerpo vida. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún espera, las cuales aún no han llegado. Estos recuerdos (del pasado y del futuro) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo o bien del cuerpo vida. Allí está escrito todo. Para Grotowski cada acción física está precedida de un movimiento subcutáneo, prefísico que llama “impulso”. Cada acción física está precedida por el impulso que fluye en el interior del cuerpo, desconocido pero tangible. El impulso no existe sin el cómplice,

no en el sentido del compañero en la representación, sino en el sentido de otra existencia humana o simplemente de otra existencia. Porque puede ser una existencia diversa de aquella humana: Dios, el fuego, el árbol.

El impulso moldea en el cuerpo del actor (siguiendo las reglas del juego que Barba llama preexpresividad) geografías que transcurren en el tiempo. Estas geografías puedan ser llamadas *partituras*. Estas partituras que son en realidad deseo encarnado, no convergen en una percepción de significado, son tan sólo sentido emanado. El director toma el deseo del actor como su propio deseo sin presentar objetos totales, sino parciales. Esto es, que involucran al espectador para completar esos deseos. Grotowski, al explicar el proceso de creación de *El príncipe constante* de 1965, comenta que no siguió el camino convencional en la creación del personaje principal a cargo de Richard Cieslak. Dice que la partitura de movimientos de Cieslak fue realizada a partir de los impulsos corporales del actor, proveniente de un recuerdo adolescente. El actor se había constituido en un compositor el cual creaba una cadena de acciones físicas a partir de una imagen extraña al texto. Fue el director

quien ensambló esta partitura de movimientos y voces con los diálogos de Calderón de la Barca para *dar la impresión de un personaje*. Con esto Grotowsky dijo adiós a la identificación para construir un personaje, ya que a él le bastaron los impulsos actorales encarnados en una partitura: entendemos que el movimiento es de todo el cuerpo y que la dicotomía cuerpo voz es sólo técnica.

Eugenio Barba, siguiendo el pensamiento abstracto del actor, insiste que actuar es, sin más, pensamiento en acción. Esto significa que el actor bailarín se entrena en un sistema preexpresivo con el cual puede articular partituras en movimiento en sí mismas coherentes y completas. De la misma manera en que un músico utiliza sonidos y tiempos para crear impresiones puramente musicales, un actor puede utilizar el equilibrio precario, la danza de las oposiciones y las virtudes de la omisión para dar cauce a sus tensiones musculares y dirigir la atención del espectador independientemente de un discurso o argumento que justifiquen cada movimiento.

Resumiendo: Grotowsky demostró que el personaje, de existir, es sólo un efecto en la mente del espectador y que hay medios más extensivos e intensivos que la identificación para crear una realidad escénica por parte del actor. Y Barba revela el armamento técnico que permite al actor crear realidades que sólo en el teatro son posibles, con independencia de un propósito discursivo. Esto es pensamiento abstracto o, en otras palabras, pensamiento en acción.

Estos dos encuentros han parecido fundamentales al trabajo de *Gomer* para ensanchar el trabajo actoral. A continuación, relataremos las premisas con las que en los últimos dos años ha trabajado este caracol exploratorio.

En este laboratorio se han trabajado las tres dinámicas propuestas por Deleuze:

1. Depravar la organización. A esta dinámica corresponde la primera parte del trabajo que consiste en percibir al cuerpo desde sensaciones innovadoras, tan cercanas o lejanas del organismo anatómico persona aprendido. Cada sesión de trabajo comienza con una actividad fundadora de un cuerpo sin órganos. En esta actividad se trabaja sobre la columna vertebral y se limpia el cuerpo de los condicionantes de la vida cotidiana.

2. Experimentación sin fin. A esta dinámica corresponde la segunda fase llamada “cambalache”, es decir, el intercambio de técnicas de entrenamiento que provie-

nen de diversas fuentes escénicas y que se dirigen a distintos aspectos de la preexpresividad.

3. Nomadismo de la subjetivización. El trabajo con la libre improvisación y creación de partituras, el cual no está condicionado con la idea de personaje, como un “yo soy” central que todo organiza a su alrededor. Es la búsqueda de todos los “yo siento” capaces de fluir a través de la máquina deseante que es el actor y que se ceden la presencia unos a otros.

A continuación contaremos brevemente el proceso de composición de *Autoconfesión* que, con la ayuda de textos de Peter Handke, ha levantado el actor Gerardo Trejoluna con la dirección de Rubén Ortiz, estrenada en febrero de 2003 en el foro La Gruta, y que ha continuado una extensa gira por la República Mexicana y el extranjero. La obra ha resultado relevante —a decir de muchos espectadores— porque hizo reflexionar a la comunidad teatral sobre la costumbre en los escenarios mexicanos de un teatro de representación, intermediado por el personaje, pues el método propuesto exige una presentación directa del actor sin mediadores y sin dejar lugar a grandes discursos rigidizantes. A su vez, la obra recordó la importancia del entrenamiento actoral, reconociendo al cuerpo como principal instrumento para su evolución y creatividad.

Gerardo Trejoluna es un actor que en el trabajo cotidiano con su cuerpo reflexiona sobre su labor. De esta reflexión conformó un taller teatral llamado “El movimiento, síntesis de la expresión escénica”. No sabemos por qué razón escogió la obra *Autoacusación*, del carintio Handke, para poner a prueba sus principios: quizás él mismo deseaba tener una confesión, por lo que cambió el título a *Autoconfesión*.

El texto de Handke está compuesto por una letanía de frases cortas dichas en primera persona, como un inventario de acciones que alguien ha realizado dentro de su existencia contemporánea. Desde “Yo vine al mundo. Yo nací. Yo crecí. Yo adquirí mi registro de nacimiento”, hasta “Yo no barrí mi banqueta, yo fui demasiado rápido, yo fui demasiado lento. Yo pensé primero en mí”. Gerardo contaba con ciertas imágenes, acciones y movimientos que quería incluir en su espectáculo y sabía a qué altura del texto podría suceder. Así que reunió a un grupo de asesores en: trabajo vocal, percusión y puesta en escena.

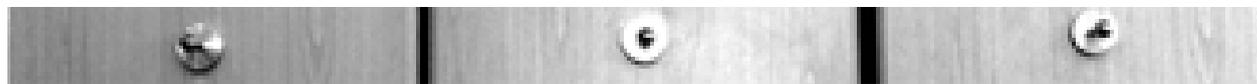
Lo que nos corresponde es limpiar nuestro cuerpo de nuestros principios teatrales para alinear nuestra voluntad, nuestra potencia, con las notas que nos marca aquello que queremos componer.

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-