

Del teatro y sus rendijas. 20 años de Teatro de la Rendija, génesis y contaminación

Raquel Araujo Madera

*Quien escribe y quien lee un ensayo
organiza el significado de manera personal;
por eso es imposible abarcar
todos los significados.*

GABRIEL WEISZ

Los desplazamientos continuos de las prácticas escénicas nos confirman que el arte teatral sigue vivo. Siendo una de las artes más complejas, en tanto la interacción de muy diferentes factores (contexto, narrativas, miradas) y de diferentes saberes (espacio, actoralidad, composición, diseño sonoro y lumínico), que además van mutando, ampliándose o modificándose; la experiencia convivial que nos permite el Teatro, abarcador y con mayúscula, necesita repensarse a favor de la actualización de sus ideas, ampliamente rebasadas por sus prácticas. Esto es, los creadores escénicos no pensamos sobre nuestra práctica de manera habitual. Más preocupados, la mayoría del tiempo por la formación teatral o la investigación documental, esta última siempre a contratiempo ante la avalancha de la programación en salas teatrales y fuera de ellas, en el centro y la periferia de nuestro país, la reflexión que permite argumentar nuestro quehacer es opaca

y debilitada, proliferando en justificaciones sujetas a los sistemas de producción institucionales que piden obras bien hechas, antes que propositivas. El pensamiento hegemónico que dicta qué es teatro y qué no lo es, libra sus últimas batallas, en un país en el que la espectacularización de la violencia rebasa cualquier imaginario de la escena, el Teatro necesita repensarse en interacción y respuesta, no como un espejo de la realidad, sino como un prisma que permite interactuar con algunas de las muchas realidades que vivimos en este principio de siglo.

A veinte años de la obra de teatro *Estrategias Fatales*, presentada durante cincuenta funciones en la Biblioteca de México en el Distrito Federal, mi reflexión continúa sobre los aspectos que intervienen en las prácticas escénicas que se desplazan de la ficción al ámbito de lo real; cuando comprendemos que lo real, como aquello que tiene existencia efectiva, es parte de todo aquello que tiene lugar en el espacio físico del espacio teatral (espacio todo, que incluye espectadores, técnicos y creadores escénicos). La separación que hace Kant entre la cosa en sí y la cosa para mí, genera un ámbito de cierta estabilidad al pensar que, no puedo comprender la esencia de la cosa, pero puedo aproximarme a lo que la cosa es

para mí. Sin embargo, la escena actual deliberadamente complejiza y borra los lindes de lo representacional, desestabilizando los esquemas codificados para mirar, para pensar, abriendo caminos, algunos inéditos, para el desarrollo de la escena.

Rosset nos dice que la representación atrapa y fija (en palabras o imágenes) (2004:160), nos acorta la distancia de la mirada. La representación de lo real siempre será ausencia de lo real, por lo que al figurarse en la representación el ámbito de lo real, o al colarse lo ficticio en la situación de cotidiano, esta puesta en contraste presentifica y crea convivio en espectadores y actores; en algunos casos genera la movilidad de los roles y los participantes intervienen activamente también como actores de una performance invisible, como en el happening o arte acción. Lo real no se puede observar fijamente, se comienza a convertir en una figuración de lo real, es en este sentido que el desplazamiento del teatro de la representación al teatro de la presentación, – como referiremos acerca de la vanguardia norteamericana de los sesentas y de otras tendencias actuales – comienza un proceso de naturalización en el cual lo real en la performance (intervenciones del cuerpo durante la performance, participación activa de espectadores como parte de la pieza, participación de no actores en escena, puesta en escena de la enfermedad, etc.) comienza a formar parte de una estética comercializable.

Esta proclividad por vivir en experiencia directa, personal, proviene de la metodología ensayística de la investigación teatral, propuesta por Gabriel Weisz y expuesta en *Esqueleto de un ensayo* (1997:22), donde invita a abrirnos a la fragmentación temática, a la heterogeneidad y la deriva, evitando la “preocupación exhaustiva de una sola propuesta” (24). En esta invitación para desarrollar la investigación teatral sobre puntos de rompimiento, el autor busca evitar el dogmatismo que aun se impone en algunas visiones cerradas del teatro que lo compartimentan y reducen a la literatura dramática. “Tanto la fragmentación como

los puntos de rompimiento significan que un tema puede conducir a otros y así sucesivamente.” (24) .

El maestro. Weisz Carrington (periodo 1986-1989)

La más importante aportación del maestro en nuestra formación fue realmente el impulso de abrirnos hacia la interdisciplina. Para él, el núcleo de investigación “debía permitir la libre fluctuación entre ciencias y arte con el propósito de librarse de los determinismos de una cultura dada.” (Weisz, 1992:119) Sus propias investigaciones fueron un ejemplo de ello, el libro *El juego viviente*, fue el resultado de una investigación iniciada como parte de un grupo interdisciplinario de investigadores (antropólogos, biólogos, etc.) y teatristas llamado Seminario de Investigaciones Etnodramáticas en Filosofía y Letras de la UNAM en 1982. Coordinado por Óscar Zorrilla y por el propio Gabriel Weisz, y con la finalidad de estudiar “los principios rituales de los cuales surgió el teatro” (Weisz, 1985). Un concepto propuesto en este ámbito es el de ‘etnodrama’ “para abordar aspectos de la representación que no contempla los estudios teatrales pero incluyen fiestas y rituales de distintas etnias.” (Weisz, 1994:29)

Como una respuesta latinoamericana a los estudios de performance fundados por Schechner y Turner, la Teoría de la Representación propuesta por Weisz se refiere a los parajes miméticos que responden a impulsos biológicos. La conducta representacional no solamente se encuentra en los seres humanos, sino también en animales y plantas. Ligada al rito, la representación abre un horizonte del cual el teatro es apenas un segmento. Los estados de turbulencia que para Schechner serían espacios de transformación (Schechner, 2006:72), para Weisz serían la entrada al espacio interno del caos y lo sagrado. En *El juego viviente* (Weisz,1986) propone la emergencia del sentido lúdico de manera simultánea

a la actividad ritual, a diferencia de Huizinga quien lo antepone a ésta “Primitive society performs its sacred rites, its sacrifices, consecrations and mysteries, all of which serve to guarantee the well-being of the World, in a spirit of pure play truly understood.” (Huizinga en Auslander, 2003:38). La teoría de la representación hunde su origen en las entrañas de nuestra especie, y su principio, propone Weisz es originado por procesos biológicos. Para Gabriel, la actividad del actor occidental se reduce a una dimensión racional. Basándose en investigaciones sobre la mente bicamaral, argumenta en su ensayo *Postmodernismo, rito y biología* (Weisz, 1983) sobre dos posibles áreas perceptuales del actor; por un lado la aparición de las prácticas chamánicas que serían germen de una tecnología corporal y por otro lado un entrenamiento especializado que produciría el texto escrito del cual nacería el teatro como lo conocemos.¹ (Weisz, 1983:7) Desde este pensamiento entre la biología, el etnodrama y la representación generará Weisz sus ideas sobre el Teatro Personal que daría su origen a La Rendija.

El Teatro Personal (Weisz, 1992:115) que propone Weisz, se convierte en un proceso de realización de ‘autoperformances’, noción de testimonio en el cual cada quien es tomado como su propio objeto de estudio. Esta fue la herramienta fundamental de los procesos que comenzamos a desarrollar en el naciente Teatro de la Rendija. Las referencias directas fueron los autoperformances de Spolding Gray (1941-2004), miembro de The Performance Group (1970-1980) y The Wooster Group (1980-2004). Sus performances autobiográficos comenzaron en 1975 con Elizabeth Le Compte resultando la trilogía *Three Places in Rhode Island*. En este proyecto aparece por primera vez el ‘personaje’ de Spolding interpretándose a sí mismo. El primero de sus solos autobiográficos se llamó *Sex and Death to the Age 14*, y fue presentado en el Performing Garage del 20 de abril al 2 de junio de 1979. Este trabajo escénico nos

lleva a reflexionar sobre un problema de concepto: el empleo de materiales autobiográficos y una actoralidad que se relaciona directamente con la audiencia, frente a quienes va construyendo el relato de su vida íntima ¿puede considerarse como un personaje, como una obra de teatro?. A propósito del trabajo del Wooster Group, críticos e investigadores estadounidenses debatieron en su momento, sobre las formas y procedimientos de estos grupos, emparentando el performance autobiográfico con algunas actividades de la poesía concreta. Uno de estos investigadores, Arnold Aronson, cita a Goldberg y Kirby, a mi vez cito:

The artist themselves often refered to their work as live art, body art, action art, art performance, or, simply, performance. As critic RoseLee Goldberg observed, “Each Performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution” Even the normally precise editor of *The Drama Review*. Michael Kirby, was unsuccessful at grappling with the phenomenon. Coining the awkward term “autoperformance” for a 1979 issue devoted to the subject, he described it as “presentation conceived and performed by the same person” (Aronson, 2000:157)

Sin embargo, las nuevas consignas de la composición para la escena apenas se reformulaban en los términos de las vanguardias norteamericanas de los años sesenta y setenta. En décadas, particularmente fecundas en las que conviven el Happening, Fluxus, el desarrollo del Living Theatre, las presentaciones en la Judson Church por parte de John Cage, Merce Cunningham, Trisha Brown, Steve Paxton, entre otros; y la apertura de lugares emblemáticos hasta la fecha como La MaMa, en New York; Richard Foreman fundaría en 1968 el Ontological-Hysteryc Theater con el aliento de una “genuina

contracultura” (Rabkin, 1999:2). A diferencia de Jerzy Grotowski, con su adaptación al *Príncipe Constante* de Calderón de la Barca (Edimburgo-París, 1966) y de la adaptación de *La Tempestad* de Shakespeare de Peter Brook (Londres 1968, remontada en París en 1990), incluso a diferencia del Performance Group de Richard Schechner con su *Dionysos 69*, Richard Foreman rechaza la unidad temática, la creación comprendida como un todo, la presencia actoral y el compromiso emocional con la escena. Foreman propondría en sus obras una fragmentación temática, presencia de la escritura y extrañamiento emotivo en la escena. Desde este ángulo podemos comprender el *Verfremdem-Effekt* brechtiano en un nivel extremo. (Rabkin, 1999:4) Foreman diría que él hace teatro para ese ser solitario, aislado en la oscuridad de la sala, explorando esa única cosa que realmente conoce, su propia mente. “...he meant to shock others into act of recognition” (Rabkin, 1999:4).



Figura 1. *Rhoda in potatoland* de Richard Foreman. Nueva York, 1975.

Repeticiones, cuerdas que crean falsas perspectivas hacia objetos en la escena o partes del cuerpo de los actores, el desnudo como un vasto espacio, impulsos detenidos con sonidos creando desconcierto en actores y espectadores, se van convirtiendo en la poética foremaniana. La yuxtaposición de on-

tología como el ser del autor y la histeria del rol de director, son en Foreman el sentido que nombra a su grupo hasta la fecha. Uno de sus personajes emblemáticos, Rhoda, interpretado desde 1972 por Kate Mannheim quien también sería su esposa en la vida real, es un personaje sin pasado o futuro. El teatro salía de su formato convencional, diluyéndose en el universo subjetivo, alejándose de los realismos hacia la realidad del *performer* en tiempo presente. Estas nuevas poéticas complejizarían la recepción del arte escénico, las fronteras entre las disciplinas artísticas se volvían porosas y la realidad comenzaría a escurrirse, sacando el espectador de la comodidad de su butaca de terciopelo.

Las palabras en el papel son ya una forma de organización visual en el trabajo de Foreman, sus textos para la escena mantienen una continuidad de una obra a otra, no son textos para ser tomados y montados sin más por un director entusiasta, son obras atadas a la mente escénica de su autor. Sus personajes, siempre Rhoda, Max, Ben, Eleanor o Sofía en todas sus obras, dicen en *Angelface* “¡No me pises mis dos cabezas, Max!”, “¡Mi cuerpo me imita!”, “No es un cuerpo corriente, es como si tuviera una mente” (Fernández, 1986:34) Distorsión de las palabras y los tiempos, de la presencia de los cuerpos en escena. Atenta contra la linealidad y obliga a la mirada del espectador a tejidos de asociaciones y referentes en una polifonía visual, liberándolo de una empatía emocional.

Apuntes sobre Teatro Personal

“La puesta personal se produce al momento que la persona se presenta a sí misma como organismo creativo y emplea su arte para sondear sus propios conflictos”. (Weisz, 1992:106). Para nuestro maestro, el Teatro Personal significó una forma de subvertir las convenciones escénicas que él consideraba como un ‘Teatro Cerrado’, sujeto a técnicas y convenciones que alimentaban estrategias de control y

poder. El teatro tradicional, resulta entonces, con sus códigos, una manera de excluir y jerarquizar la sociedad, dejando al individuo en una situación de avasallamiento. Opone entonces el 'Teatro Abierto' en la idea de Teatro Personal postulando que sus procesos solamente pueden darse en el seno de un determinado proyecto de investigación.

Para el momento de la publicación de *Tribu del Infinito* en 1992, ya había sido estrenada y mantenido su temporada de cincuenta funciones la puesta de *Estrategias Fatales* (1991) en la Biblioteca de México, habiendo recibido financiamientos por parte del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Socicultur y Cuatro Estaciones. Algunos conceptos del Teatro Personal elaborados por Gabriel, fueron puestos en cuerpo por nosotros. Desde *La sangre del silencio* (Carrillo, Teatro Santa Catarina. DF, 1986) habíamos buscado atar cabos a través de la pintura surrealista, específicamente de Leonora Carrington (Weisz es hijo de la pintora) y Remedios Varo. Hubo un momento en el que el Teatro Personal parecía atender directamente temas de género, problematizando ideas sobre la relación de pareja, la objetualización del cuerpo femenino, la maternidad y el aborto.

Con objeto de cuestionar nuestros marcos conceptuales cada persona almacena testimonios de su conducta que han demostrado encerrarla en reacciones automatizadas. Estos testimonios figuran como dibujos situacionales que a lo largo de nuestra reflexión hemos logrado reconocer. (Weisz, 1992:117)

La disolución de la idea del personaje del teatro dramático fue completa. Weisz (1992) propone una forma de proceso inspirada en la 'deconstrucción' derrideriana para dismantelar no solamente el personaje, sino nuestros propios seres, la llamó 'De-personificación'. Sin embargo, para que estas ideas se concretaran en forma escénica, debieron pasar muchos años y desarrollarse la pericia que solamente aporta el oficio.

Cruzar los límites de la ficción fue la consigna de Teatro de la Rendija desde la configuración del colectivo en 1988. Realidades que se construían a sí mismas relativizando y revitalizando la ficción de la escena. "... en esta aventura que Raquel Araujo define como el hacer público lo personal y que Gabriel Weisz ha llamado Teatro Personal." (Carrillo, 1992:21).

Así, la primera etapa de La Rendija consistió en un colectivo de creadores escénicos más que actores y directores. El Teatro Personal pide que cada participante se haga responsable de sí mismo. "El teatro abierto es una invitación a la sublevación interna y externa de todos los individuos que participan en una obra creativa. Por ello se intenta romper con la estabilidad de las definiciones teatrales. El libre flujo con otras ciencias y artes es una forma de escapar a los determinismos existentes" (Weisz, 1992:121).

Testimonio

Alejados de la práctica tradicional del teatro, el Teatro Personal funda una actividad escénica que se sumerge en lo ritual somático de nuestras propias autobiografías. Los testimonios se convirtieron en fragmentos del rompecabezas de una investigación sobre nosotros mismos, en los que en ocasiones logramos romper los moldes de nuestra educación sentimental y corporal. Como parte de mi propio proceso testimonial, en el cual yo realizaba una serie de performances personales cuestionando mis diferentes personificaciones sociales femeninas, el maestro señaló dos objetos de trabajo: un broche de lagartija que usualmente portaba y una maleta metálica en la que guardaba mis materiales escolares. Ambos objetos se convierten por consigna de Weisz, el primero en mi tonal² y el segundo en mi casa interna, caja de Pandora y útero. Estos dos objetos, transformados en elementos *poéticos* han sido como una espiral de entrada y salida de mi obra per-

sonal. Transmutados, rotos o velados continúan ahí, en mí. La danza laberíntica del baño de renacimiento, el baño de sangre, la mesa y los hijos asesinados, todo regresa al mismo punto de partida: tonal y casa, lagartija y útero.

La lagartija es hasta la fecha, la imagen en el logotipo que identifica a La Rendija.



Figura 2. Dibujo de Raquel Araujo durante proceso de testimonios.

Depersonificación

la vida consiste en arder en preguntas

ARTAUD

Weisz se oponía al entrenamiento extenuante al que eran sometidos los actores, para él se trataba de “una doctrina que cobijaba actitudes autoritarias y sacrificios espectaculares... manera falseada de asumir el entrenamiento que glorifica posturas autoritarias” (1992:106). Aplicó con nosotros elementos de psicoanálisis y antropología, algunos de ellos fueron formulados en metodologías de trabajo, es el caso de la Depersonificación. La forma que tomaron las consignas de trabajo y las sesiones de asesoría del maestro, también significaron de algún modo esta glorificación de la autoridad que juzga y

moldea. Sin embargo, la estrategia última de Weisz, fue el desapego a sus estudiantes.

Nombrando a La Rendija. Santo Domingo (1988-1991)

El Teatro Santo Domingo no existe más. Una avalancha de notas en la prensa nacional al respecto, el cierre de un espacio escénico, así como la muerte y renacimiento de un grupo. Administrar un espacio que no poseía recursos propios más que una guardia permanente de vigilancia a las puertas de los bajos del lugar porque en el callejón trasero a sus portales, en la calle Leandro Valle, mataban gente como cosa cotidiana, y una anciana señora, Doña Lupita, que junto con los fantasmas, creaba una atmósfera de verdadera burocracia mexicana; fue una labor de titanes. Algunos recién egresados y otros todavía estudiando, ya fuera lavando los baños, tirando cables, repartiendo volantes, levantamos el lugar. Obras memorables se presentaron allí, como la temporada de la obra de Jaime Chabaud, *Tempranito y en ayunas*; o *Voces de presagio* adaptación de Susana Wein a *Crimen en la isla de las cabras* de Ugo Betti, con Claudio Valdés Kuri en escena; *Al pie de la letra* de Oscar Liera dirigida por Martha Luna con María Morett y Sergio López, entre otras. Este espacio de juego, permitió experimentos, por qué no, profesionales, de teatro personal como fueron *Hasta Morir* de Mauricio Rodríguez, obra dramática en efecto, pero que lindaba en los bordes de una escritura no lineal; *El vuelo del pez*, de Alejandra Montalvo, obra que podemos relacionar con las ideas postdramáticas de Lehman, en la cual Benjamín Gavarre, actor y dramaturgo, exploró su universo personal con la directora para la construcción de la pieza escénica. También algunos autoperformances titulados *La isla de Pascua* (con una marcada referencia a lo collages de Max Ernst) de Omar Valdés. Y por fin en 1989 *Infinitamente disponible*, obra conformada por cinco diferentes partes, cada una dirigida por Rocío Carrillo, Mauricio Rodríguez, Alejandra Montalvo, Amada Martínez y Raquel Araujo.

En este momento, las relaciones personales de los más asiduos se torna crítica. Se hace patente que cada quien va generando su propia línea de trabajo. La mañana del 16 de mayo de 1990 al llegar Amada Martínez con materiales para una escenografía, el lugar había sido clausurado por la Delegación Cuauhtémoc. La razones, entre otras, fueron que el grupo mantenía el lugar en malas condiciones debido a: el tapanco (2º espacio escénico en la buhardilla) estaba lleno de basura, la cual era realmente la escenografía de la obra *Tempranito y en ayunas* de Jaime Chabaud, misma que acababa de celebrar su exitoso cierre de temporada de cien funciones cuya placa fuera develada por Hugo Salcedo y Antonio Serrano; y porque habían sido desmontadas las butacas del teatro, debido al diseño de espacio para *Profunda Piel* de Amada Martínez y Mauricio Rodríguez, obra que nunca logró estrenarse, y *Estrategias Fatales* de Raquel Araujo y Rocío Carrillo. Las agotadoras entrevistas con las autoridades, periodistas, y la entonces Secretaria de Desarrollo Social Alejandra Moreno Toscano, dieron un último aliento a la fuerza del grupo original, que se desmoronaría ante la irremediable pérdida del espacio. Los últimos en la lucha por la recuperación del espacio desistimos al comenzar a recibir amenazas por parte de funcionarios de la Delegación.

El teatro sale del teatro. Estrategias Fatales (1991)

...me convierto en origen y sentido de creación. El tiempo de la simulación ha quedado atrás. Dejo a un lado las nominaciones director, actor o escenógrafo para convertirme en presentante, ubicándome en los límites de la realidad y la ficción. Teatro Personal: presento hacia fuera mi ser como expresión artística (Araujo, 1991).

Con estas palabras comenzaba el texto que presentamos en el encuentro realizado todavía en el

Teatro Santo Domingo llamado *Del teatro y sus rendijas*, publicado en la Revista Máscara en 1991. No me queda más que ceder al espacio de turbulencia, es en este punto en el que abrir la memoria significa abrir la intimidad de un proceso creativo para poder ver a la distancia, una onda que en el agua cristalizó un recuerdo. La puerta de entrada a la autobiografía fue a través de mi cuerpo. El recuerdo de la memoria corporal comenzó por la evidencia del dolor. Reapropiación de la carne. Despojo tomado de mi madre, mi cuerpo se vuelve abyecto, lejos de idealizado. La sangre menstrual es uno de los focos de interés de la evidencia de mi femineidad y de la muerte. Desde *La sangre del silencio* (Carrillo, Rocío. Teatro Santa Catarina, DF, 1986) jugamos con la ausencia, con el camino de la leche materna. “Con el vértigo que nubla la mirada, la náusea me retuerce contra esa nata y me separa de la madre...” (Kristeva, 1988:9). Aceptar un cuerpo propio, hacerlo propio, no es una tarea finalizada. El poder de las instituciones sobre mi cuerpo comienza a ser identificado, y el terror se vuelve una necesidad de subversión del orden de la escena. La emociones falsas, bocas de actores emitiendo palabras que perdían sentido en la escena me parecían absolutamente evitables. El testimonio abre la inmediatez al cuerpo del actor, la voz es parte del cuerpo, se corta, murmura; la escena se convierte en el espacio más real que la vida. Como un microscopio observamos esa sensación que llamo ‘recuerdos fotografía’, instantáneas que recuperamos o construimos. La nata a la que se refiere Julia, es para mí la baba transparente del huevo abotonado, pasado por agua, que me ofrecía mi abuela cada mañana. Ese caudal de sentimientos que cierran mi garganta todavía, se convertirían en elementos siempre presentes en la primera etapa de mi trabajo personal: alimentar a alguien con brusquedad (con gelatina, con canicas, con arena, con partes del cuerpo de otro o propio, cucharas brillantes, hielo, refrigeradores, sustancias pegajosas). Los relatos de mi abuela, sus

abortos narrados mientras la ayudaba de niña en la cocina calurosa, mientras molía carne en el molino manual, se convirtió en una escena de *Estrategias Fatales*. Fueron los hígados de res destrozados en *Historias de Amor*. El ser amado es apretujado, besado, cortado en pedacitos y molido hasta quedar convertido en un amasijo de carne muerta, olorosa, sangrante. Sin embargo, la acción en escena es lo que perturba mi percepción, las imágenes para la escena se construyen solas, lo que mueve mi cuerpo es lo que me con/mueve. Sigo con Kristeva cuando dice “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto.” (1988:11) Evitamos aprender textos, los testimonios nos ponían cada día de las cincuenta funciones al punto de desgarramiento o de la frialdad, siempre cambiando. La mayor complejidad residió en estructurar el trabajo escénico, atados aun a lo preocupación de lo dramático, a insistencia de críticos y otros profesores, porque esta práctica escénica se estaba saliendo de lo que comprendían como teatro. La falta de herramientas elementales para la construcción formal de la escena produjo un paisaje extraño. Yuxtaposición y sobresaturación de imágenes. Dos monitores de televisión acorralaban la visual del espectador, a ambos lados de lo que podría ubicarse como el proscenio del espacio, una bodega de la Biblioteca de México que llenamos con dos toneladas de arena. Las imágenes editadas que se reprodujeron en los monitores eran ocasionalmente intervenidas por testimonios que yo realizaba caseramente, por lo general posteriormente a las funciones, como si no pudiera parar el impulso de autoexploración.

Como nos dice José A. Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* “La incorporación, por ejemplo, de fragmentos crudos de lo real, en forma de documentos, rupturas o provocaciones fue

un recurso habitual de la década de los ochenta, si bien entonces esos fragmentos servían para apoyar composiciones y narraciones de intencionalidad no realista.” (2007:11) Muy lejos de un estilo realista histórico la realidad de la escena personal estaba constantemente atravesada por momentos irrepetibles; esta condición, que es de suyo del arte teatral, porque cada función es irrepetible en tiempo, pide en su convención un espacio y una estructura, más allá de unas palabras y características artesanales en la repetición como una condición para prolongar su existencia. Lo problemático es que aún no nos despojamos del todo del personaje, no nos despojamos del todo de la narrativa lineal, no nos despojamos del todo de una herencia teatral, como si fuera una piedra que no se deja mellar por nuestros golpes. Cerca del deseo por lo surreal por las estrategias usadas en el proceso: escritura automática, referencias oníricas para la elaboración de las escenas y los personajes, lógica interna referenciada a los diarios personales de los actores, etc. Pero la documentación de nuestra vida íntima continuó como un camino inevitable, como un testigo al que deseábamos exprimir de significados para entender nuestra propia vida.

La turbulencia se vuelve caos de fluidos, contraste de temperaturas, de pesos sobre mi cuerpo. Al no deber seguir una metodología dada, un sistema o técnica, vamos a la deriva, exploramos solamente fieles a nuestras ideas, y comenzamos una exploración que a la fecha continúa aportando misterio en mi práctica: los contrastes que provoca la entrada a espacios de percepción no cotidianos en la escena. Lo que Artaud llamaría el ‘doble’, ese otro alquímico, y su jeroglífico corpóreo (1938:55). Palpable en la fisicalidad de la acción, la escena más importante para mí es la reconstrucción del baño de mi tonal lagartija. Más que el dolor del aborto, es un cuerpo que vuelve a la vida, que reclama su derecho de existir en el mundo. Esa otra yo que veo en el video de la obra, en las fotos, había sido una persona muerta

que volvía a la vida. Cuerpo sin órganos, mi exploración personal quedó marcada por la enfermedad, la mutilación y el deseo de existir.

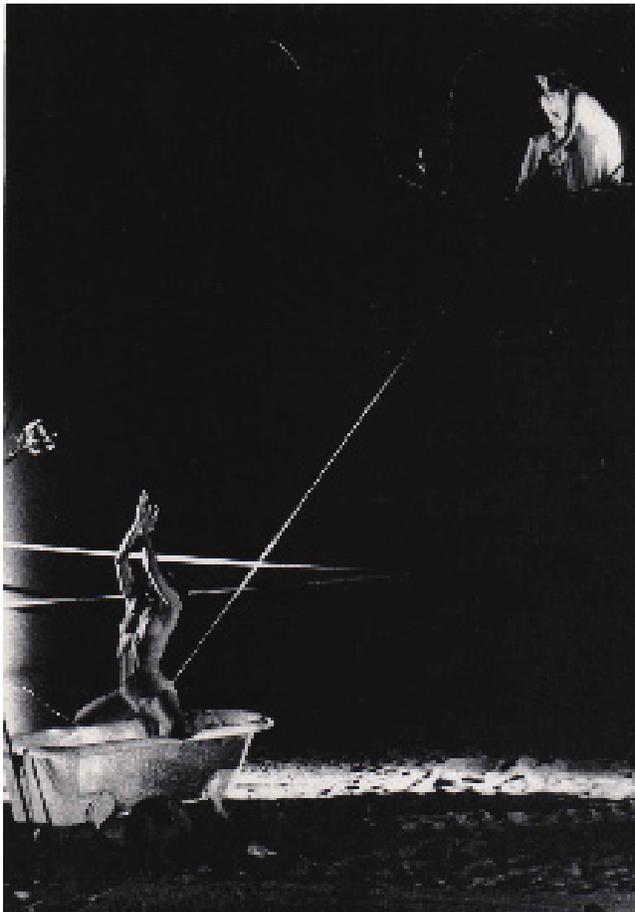


Figura 3. *Estrategias Fatales* de Raquel Araujo y Rocío Carrillo. Biblioteca de México. DF. 1991.

Encuentros y desencuentros. X Teresa Arte Alternativo y la Condesa Sangrienta (1992-1996)

El cuerpo del horror encuentra su reflejo en la novela biográfica de Valentine Penrose *La Condesa Sangrienta*. Con Mauricio Rodríguez desarrollando una dramaturgia abierta sobre los testimonios y actrices como Laura Masana, Concepción Reséndiz, Inés López de Arriaga y Ana Luz Manzanos, quien aportaba la extraña presencia de su enanez. Oscar Urru-

tía y yo creamos el espacio herrumbroso y frío de las visiones de Erzebeth Batory. Ya tenía la influencia de Juan José Gurrola en mis venas. Eloy Tarcisio y Lorena Wolffer aceptaron nuestro proyecto como parte de la programación en el novísimo espacio de X Teresa Arte Alternativo, la relación con ambos redefinió mi interés por el arte acción. Tuvimos el privilegio de habitar el espacio de las instalaciones *Manifiesta* con piezas de Marcos Kurtycz, Helen Escobedo y Felipe Ehrenberg en la nave central y en la capilla lateral de Santa Teresa la Antigua. Marcos se convirtió en un extraño compañero, asiduo de las funciones de la Condesa, mientras contemplábamos los cambios de color de su *Snakes Erection* coronando el espacio que alguna vez ocupó el altar de la iglesia. Al término de las funciones nos interrogaba extendiendo en el plano de la vida, la adulterada ficción de la escena, como si la conversación con él fuera una extensión de lo presentado en escena ese día.

Más vivo que lo vivo, el simulacro de mí misma, la repetición de fragmentos de mi vida en la escena modificaban mi vida fuera de la escena, y configuraron la necesidad de existir en un universo paralelo en el que mi persona era más real fuera del cotidiano. Fui capaz de la confesión: “Por qué, querida Condesa, es que todos queremos gustar y que nos besen... yo quiero que me amen... mírame, aquí estoy frente a ti...”

Eloy y Lorena trabajaban en ese tiempo la pieza *Báñate*, en la que Lorena recorría su cuerpo, bañándolo con sangre de vaca. El interés que ambos tuvieron sobre nuestra *Condesa Sangrienta* y su consecuente programación en la apertura de X Teresa en 1993, giró en torno al cuerpo femenino y la manifestación de la sangre. Tuvimos una serie de conversaciones sobre el desarrollo de las acciones en escena. El tiempo se dilata y no se persigue un ritmo dramático, narrativo en un sentido lineal. La presencia, en su ejecución, es posiblemente más cercana al cine, en el cual las acciones concretas corresponden a puntos

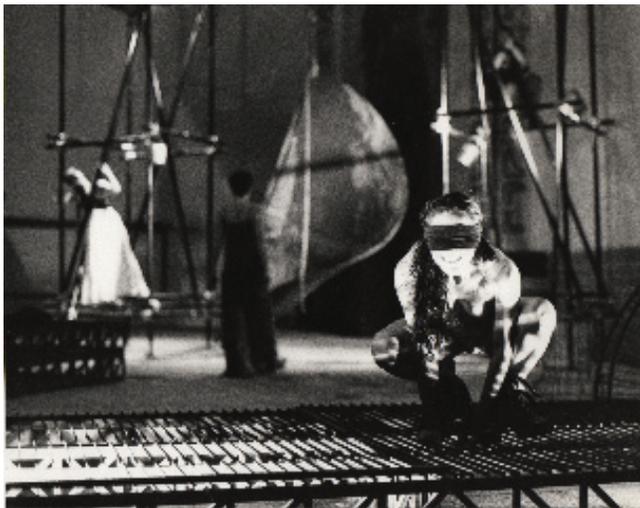


Figura 4. *Condesa Sangrienta*, dramaturgia de Mauricio Rodríguez y Raquel Arango. X *Teresa Arte Contemporáneo*, 1993.
Foto Oscar Urrutia.

de arriba. Este ‘cronotopo’³ problemático para un actor de Teatro Personal, reside en su búsqueda interna, en la coherencia y responsabilidad sobre uno mismo al abordar este riesgo. Riesgo de verte en un espejo crudo; después de una primera etapa narcisista en la que te regodeas con tu aparente dolor, no te queda más que ver de cerca la infinita levedad de tu existencia. Puede ocurrir también que al abandonar mi ser al acto, se pierda el lazo que me une con el espectador y no se proyecte en el afuera lo que me ocurre internamente, desde el punto de vista teatral resulta deficiente por su nula efectividad. Por lo general este vínculo no es uno de los elementos de interés de los artistas de *performance*. Pero ¿el *performer* sigue siendo un elemento que aporta significación al que lo mira? En el territorio de lo actoral perseguimos huellas *mnémicas* de las ‘cosas’ para el estímulo de la realidad del presente de la escena, estas ‘cosas’ han entrado a una matriz de la representación que no atiende a la misma lógica interna del *performer*. Ese mundo que la cosa abre en el actor,⁴ opera de maneras muy distintas en el *performer*. Otra forma de asir el mundo, otra forma de *poiesis*. Encontré así otra



Figura 5. *Horizonte de sucesos*, de Raquel Arango, dramaturgia Miguel Ángel Quemain. Teatro Santa Catarina. 1997.
Foto José Jorge Carreón.

puerta de acceso al ‘estado’ artaudiano, a esa porosidad de la superficie en mi percepción en y la de *la performance*.

Ni de aquí ni de allá... Historias de amor y Óvalo (2000 – 2001)

El vínculo con Jump Start Performance Co. de San Antonio Texas, vía Hortensia Ramírez y Víctor Martínez, extienden la duda sobre la pertenencia al teatro. Esta duda ya había estado presente desde las asesoría de Germán Castillo y Víctor Hugo Rascón Banda en los encuentros de Jóvenes Creadores del FONCA durante el proceso de *Horizonte de Sucesos*. Yo había desertado de mi disciplina y varias de las sesiones estuve con el grupo de Medios Alternativos asesorados por Carlos Aguirre y Lorena Wolffer. No me hallaba, como quien dice, ni de aquí, ni de allá. En ninguna de ambas orillas encontraba el camino para continuar mi trabajo escénico. Los teatreros parecían ambiciosos y poco asentados en compromisos coherentes y los performanceros eran petulantes y sus resultados muchas veces vacíos. Tal vez era mi propia sombra la que hablaba y esas eran las características de mi propia personalidad.



Figura 6. *Historias de Amor*, de Raquel Araujo. Auditorio Justo Sierra. DF, 2000.

Tania Solomonoff y Hena Moreno compartieron conmigo el proceso de la segunda versión de *Historias de amor*. La primera versión se había presentado primero en el 50 aniversario del Colegio de Literatura Dramática y Teatro en Marzo de 1999, en medio de la toma por parte de los huelguistas del Auditorio Justo Sierra, mejor conocido como Ché Guevara. Los espectadores, algunos investigadores y profesores, salieron bastante inconformes porque lo que habían presenciado había sido realmente una *performance* en la que por primera vez yo usaba mi amado hígado de cinco kilos de vaca. Las irrupciones de los huelguistas fueron parte del ambiente de la pieza. El espacio, modificado porque había sido tomada la zona de la butaquería, quedó como mandado a hacer para nosotros; Oscar Urrutia extendió el largo linoleum blanco de *Horizonte de sucesos* en el escenario del Che creando una falsa perspectiva bidimensional. Los espectadores de pie o sentados en el piso a la orilla de este espacio delimitado por la blancura del linoleum, representaron a su vez el estado de las cosas, como la situación de huelga y nosotros, ni de aquí, ni de allá.

Como retomando el hilo de una madeja, una imagen que se había repetido desde uno de los performances de la *Condesa* consistente en alimentar a

una mujer como si fuera un niño pequeño, se filtra y repite en *Horizonte de sucesos* y define el objeto amoroso vuelto cinco kilos de carne de vaca en la primera versión de *Historias de amor*. Anheló de un hijo madre padre yo misma “Cuando el alimento aparece como objeto contaminante, no lo es como objeto oral, sino en la medida en que la oralidad significa una frontera del cuerpo propio. Un alimento sólo se vuelve abyecto cuando es un borde entre dos entidades o territorios distintos.” (Kristeva, 1988:101) El objeto amoroso convertido en signo poético para la escena, pasaba de cosa inerte a nada, destrozado por las manos de las actrices, remedando la escena de la muerte de Penteo en las *Bacantes* de Eurípides, en la que su madre Ágave lo descuartiza en éxtasis místico. El amado sustituido por un pedazo de carne es hijo madre padre yo misma transmutado en un desperdicio, en suciedad, en olor, es abyecto. La pregunta de Kristeva “¿Hablamos de la misma cosa cuando hablamos de amor?” (1987:2) fue una constante en el trabajo de varios años de testimonios compartidos. La carne se volvió harina, de la sangrante rojez quedaron volutas de tela y polvo blanco. El deseo de masticar y deglutir se transformó en leche, ignorancia de vaca rumiante o gallina... el adormilado mecerse de la memoria en los parajes de la infancia se volvió sopor. El testimonio se volvió cuerpo, la palabras ya no fueron confesión sino sonido. El abandono de la constante persecución de significados abrió de nuevo paso al cuerpo. Entonces la presencia ya no buscó la confrontación con la mirada del afuera. Si en *Condesa Sangrienta* y *Horizonte de Sucesos* mostraba mi sexo abierto a la mirada, calculando concientemente el tiempo en el que el ojo del otro se apartaba; de algún modo la palabra testimonio se amalgamaba con una presencia que desafiaba el confort, esa incomodidad en el espectador al no vestir un personaje era asociada con lo tabuado, lo inmundo del sexo impudendo de una mujer. Como si una furia vengara el silencio de mi abuela, y de su madre y de la madre



Figura 7. Óvalo, de Raquel Araujo. Foro de las Artes del CENART. DF, 2001.

de ella. Las palabras se secaron en algún momento del proceso de *Historias de Amor*.

Conclusiones

El Teatro Personal que fundara La Rendija, basado principalmente en el Testimonio autobiográfico, se revaloriza ante un panorama internacional que pone de nueva cuenta la autobiografía como uno de los caminos para la creación escénica. El personaje

como centro de la ficción se desdibuja cada vez más, cediendo paso a la necesidad de reapropiación de nuestro cuerpo, nuestras emociones y sentimientos, a desaprender a pensar y sentir de manera homogénea, oponiéndose a esta *tabula rasa* que nos masifica. Ese hacer público lo personal que diera forma a la primera etapa de mi trabajo teatral, se vuelve nada ante la desproporcionada revelación de las vidas privadas en las redes sociales. Son diferentes las proximidades a la autobiografía las que estoy buscando ahora. Sigo creyendo que esa substancia de lo real, que se opaca cuando la miramos de cerca, esa mirada que no cesa, esa inquietud sobre los tiempos que corren, toman desprotegido al espectador atento, activo, que se arriesga a experimentar otras cosas, tan diferentes al *window shopping* de los fines de semana en el centro comercial.

Confirmo la creencia en la necesidad de crecer dentro de grupos de teatro, o como parte de colectivos de creadores con quienes se pueda convivir en pequeñas comunidades. Menos creo en el sistema comercial de producción, menos aún en la televisión como gana pan de los actores y directores, la coherencia con nuestra obra es algo que se gana a pulso. Cada vez es más urgente que el Teatro reclame su derecho de existencia como expresión artística, política y social, de manera responsable y autocrítica.

De ninguna manera rechazo las prácticas convencionales como no validas, siendo un de las líneas de nuestro trabajo en La Rendija, sabemos que aproximadamente un sesenta por ciento de nuestro público asistente viene a ver “teatro bien hecho”, jugado de acuerdo a la tradición, con el placer que esta situación implica en cuanto recepción de públicos, prensa y producción. Pero el ojo en la cerradura, esa rendija por la que se cuele otra manera de mirar no cesa en su intento de recibir de cabeza, como un viejo cinema, la realidad del otro lado de la puerta.

Notas

1. Como material de apoyo a las investigaciones realizadas sobre los hemisferios cerebrales, hay que mencionar algunas teorías del psicólogo Julian Jaynes. En su libro *El origen de la conciencia en la mente bicamaral*, el autor fundamenta una tesis muy revolucionaria, en la cual nos asegura que el surgimiento de la conciencia es un fenómeno muy reciente en la historia humana, ya que no rebasa los mil años de existencia. Antiguamente el ser humano operaba a través de premoniciones, alucinaciones y sueños para decidir las cuestiones más importantes de la vida política y religiosa. El hombre bicamaral de esos tiempos escuchaba órdenes divinas en su hemisferio derecho, para luego ejecutarlas al pie de la letra. Ante la pérdida de la bicamaralidad las voces divinas se volvieron cada vez más confusas y por ello debieron interpretarse por sacerdotes y sacerdotisas que debieron pasar por un duro entrenamiento inductivo. (Weisz, 1983:7).

2. El concepto de *tona* es parte de las creencias de los grupos nahuas actuales que habitan la zona del Golfo de México. Gonzalo Aguirre Beltrán, reporta el uso mágico que: “liga místicamente a una persona con un animal” entre comunidades indígenas mazatecas, zapotecas y mayas. (Weisz, 1994:160)

3. Al tomar prestada de Bajtín la noción de cronotopo, perseguimos un fin más ambicioso que la mera alianza espacio-temporal. Queremos determinar si esta alianza puede adoptar una dimensión de cronotopo artístico. (Pavis, 2000:167)

4. Notas de clases con el maestro De Tavira, y sobre su metodología con Claudia Guerrero.

Bibliografía

Araujo, Raquel, Carrillo, Rocío, Valdes, Omar, Rodríguez, Mauricio & Montalvo, Alejandra. (1991). *El teatro personal*. Revista *Máscara*, México: Escenología.

Aronson, Arnold. (2000). *American avant-garde theatre: a history*. Londres: Routledge.

Artaud, Antonin. (2006). *El teatro y su doble*. México: Random House Mondadori edición de Bolsillo.

Auslander, Philip. (2003). *Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Volume I*. Nueva York: Routledge.

Auslander, Philip. (2008). *Theory for Performance Studies*. Nueva York: Routledge.

Baudrillard, Jean. (1984). *Las estrategias fatales*. Madrid: Anagrama.

Brook, Peter. (1986). *El espacio vacío*. Madrid: Ediciones Península.

Carrillo, Rocío. (1992). La importancia de la mujer en el teatro mexicano: una experiencia. *Escénica*, Nueva Época, UNAM.

Derridá, Jacques. (1997). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Madrid: Paidós.

De Tavira, Luis. (1999). *El espectáculo invisible*. México: Ediciones El Milagro.

Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios liminales*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. (Coordinador) (2008). *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue Teatro.

Eneadeau, Corinne. (1998). *La paradoja de la representación*. Edición electrónica de www.philosophia.cl/ Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.

Fernández, Antonio. (1986). *La penúltima vanguardia americana. Richard Foreman*. Madrid: Cuadernos El Público del Centro de Documentación Teatral.

Kantor, Tadeusz. (2009). *Teatro de la muerte y otros ensayos 1944-1986*. Barcelona: Editorial Alba.

Kirby, Michael. (1972). On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*, Volumen 16. No.1.

Kristeva, Julia. (1988). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. México: Siglo XXI.

Lehmann, Hans-Thies. (2006). *Postdramatic theatre*. Londres: Routledge.

Pavis, Patrice. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Madrid: Paidós.

Prieto Stambaugh, Antonio. (2009). **¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance.** *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, Domingo Adame (ed.), México: Universidad Veracruzana – Facultad de Teatro, 116-143.

Prieto Stambaugh, Antonio. (2002). *Globalización, Migración, Espacios Públicos y Performance* Veracruz: CRIM. Obtenido en <http://etnodrama.blogspot.com/> [15 de junio de 2011]

Rosset, Clément. (2004). *Lo real*. Valencia: Pre-textos.

Sánchez, José A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Sánchez, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor.

Schechner, Richard. (2007). *Performance Studies*. Second Edition. New York: Routledge.

The Wooster Group. *Spald*. Obtenido en <http://www.thewoostergroup.org/twg/projects/spald.html>. [15 de junio de 2011].

Weisz, Gabriel. (1985). El cerebro ritual. *Revista Escénica*, Época 1, Número 10.

Weisz, Gabriel. (1986). *El juego viviente*. México: Siglo XXI.

Weisz, Gabriel. (1987). *La escultura del director*. Artes Escénicas Año 1 Número 2. México, Luna Nueva Editores.

Weisz, Gabriel. (1992). *La tribu del infinito*. México: Árbol Editorial.

Solorzano, Carlos & Weisz, Gabriel et al. (1997). *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Escenología.