

## El Teatro Personal

Mauricio Rodríguez

**E**l Teatro Personal es un término acuñado por Gabriel Weisz; se refiere inicialmente a una corriente de teatro norteamericano en la que se encuentran Richard Foreman, Robert Wilson, Linda Montano, Spalding Grey, entre otros, cuyos trabajos teatrales se fundamentan en un evidenciado sistema autobiográfico. Posteriormente se convierte en una propuesta concreta vertida en su labor de investigador a través de cátedras y libros. En 1988 el grupo *Teatro de La Rendija* (al que pertenece) toma este modelo propuesto y realiza una serie de puestas en escena. En 1992, el grupo se divide en dos: surge el grupo *Organización Secreta Conspiración Teatral*. Ambos grupos, así como otros alumnos de Weisz, trabajan Teatro Personal manteniendo como punto en común una noción de trabajo autobiográfico.<sup>1</sup>

El teatro no ha muerto, ha desaparecido como misterio representacional; en su lugar ha quedado una burda copia de la realidad, desplazando de su propio centro al ser creativo. Una recapitulación en esta muerte virtual nos obliga a recuperar, en la memoria ancestral, el origen del misterio representacional. El posmodernismo aventura un pensamiento sobre la eventualidad de las cosas, en boca de Jean Baudrillard:

Nada (ni siquiera Dios) desaparece ya por su final o por su muerte, sino por su proliferación, contaminación, saturación y transparencia, extenuación y exterminación, por una epidemia de simulación. Ya no un modo fatal de desaparición, sino un modo fractal de dispersión.<sup>2</sup>

Un juego de palabras como el que hace Patrice Pavis en una reflexión sobre el teatro de la posmodernidad:

Quien dice postmoderno dice moderno y quien dice moderno dice clásico, de manera que el teatro postmoderno remite necesariamente a un pasado y es tributario de toda una tradición teatral que sólo puede sobrepasar asimilándola.<sup>3</sup>

En otras palabras, el teatro no ha muerto y ni siquiera advierte señales de enfermedad mortal; el teatro contemporáneo ha modificado sus códigos de lectura y traducción escénica, quizá valiéndose de la misma tradición teatral.

Aunque el siglo XX se ha caracterizado por su celeridad de transformaciones, su invocación al caos y su continua atracción al narcisismo, llama la atención cómo el teatro posmoderno ha ido, no rompiendo modelos, movimientos o vanguardias anteriores, sino tomando de aquéllas lo que mejor le parece.

Estaríamos hablando, entonces, de un teatro contemporáneo que en su discurso se alimenta de la decodificación de los elementos dramáticos, distinguiéndose de los convencionales por su énfasis en la oposición, el contraste, lo arrítmico o la repetición. El escenario, entonces, se abre a la ciencia escénica presentada por Gabriel Weisz de la siguiente manera:

(...) cualquier alusión a la ciencia en la representación se refiere a un objeto personal, algo que entra a formar parte de lo que somos. Cualquier investigación sobre el teatro y la representación ha de considerar el escenario o el área donde se lleva la representación como un lugar que habitaré tarde o temprano.<sup>4</sup>

---

Mauricio Rodríguez. Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (UNAM). Profesor de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

---

El evento representacional abandona el texto dramático como estructura que sostiene el discurso teatral; la representación misma tendrá que partir de la investigación de sus fenómenos y relaciones inmediatas, vivas, en correspondencia directa a la afectación permanente que la experiencia ejerce sobre el creador.

La visión antropológica que ofrecen Ruck, Hoffmann y Wasson, en *El camino a Eleusis*, plantea la primera confrontación con el subjetivo del individuo involucrado en el ritual y suscita la representación más antigua y primitiva, el encuentro con Dios, el misterio de la vida y la muerte; contemplación alucinógena en el rito chamánico.<sup>5</sup> Ritual ancestral que se ha prefigurado como el nacimiento del teatro y la representación.

La insistencia de Antonin Artaud de mirar el derrocamiento de la razón que por años ha imperado en la historia del teatro, ya a fin de siglo, no es para menospreciarse.

El retorno del fenómeno representacional a la naturaleza otorga a Artaud bases para adelantarnos el derrumbamiento de un discurso que se empeñó en la ornamentación, y expulsó paulatinamente la responsabilidad del impacto generado principalmente por un creativo que asimilaba sus símbolos arquetípicos como materia prima de trabajo.

Los intentos por recuperar esta memoria ancestral, la naturaleza de las emociones y las distintas relaciones que guarda el discurso escénico con los elementos dramáticos son múltiples. Beckett, Müller, Pinter, Pirandello, Gênet, en el lenguaje dramaturgico; Brook, Wilson, Grotowsky, Kantor, Barba, Foreman, en la puesta en escena y las variadas fusiones

interdisciplinarias entre las artes, así como entre las artes y las ciencias, abordan sin lugar a dudas una necesidad por renunciar al discurso lógico lineal y abundar en lecturas subjetivas de nuestro entorno. No pretendemos omitir otras manifestaciones de igual importancia, pero basten estos ejemplos como referencias básicas de lo que antecede al modelo de trabajo llamado Teatro Personal.

“La visión de nosotros mismos nos puede liberar”<sup>6</sup> decía María Zambrano. Marie-Louise von Franz, discípula de Jung advierte:

Estoy convencida de que la mayoría de las grandes invenciones del hombre han sido provocadas por este tipo de material de fantasía arquetípica de juegos.<sup>7</sup>

Esto hace reflexionar sobre la importancia de la carga emotiva y psíquica del creativo. Quizá no es una renuncia al teatro tradicional sólo por oposición espontánea, sería más aventurado pensar en la recuperación del centro, una resistencia a las formas y, más, en un encuentro frontal con lo que nos toca habitar.

En el teatro tradicional existe el texto dramático que traza su línea de acción a través de personajes que interactúan sobre un conflicto previamente delineado por el dramaturgo, y codificado para la puesta en escena por el director. El actor aborda, así, la representación a través de significaciones para alimentar psíquicamente al personaje sin vida, es decir, lo dota de acciones vivas que lo explican causalmente. *Ficcional* una realidad; retoma su propia experiencia de vida y memoria emotiva; pero la realidad ha rebasado la fantasía.

El presente exige más compromiso por parte del artista; la convención teatral de principios de siglo ya no convence a nadie, sólo es un embalaje evasivo de lo que demanda el espíritu creativo. Si una sociedad política es incapaz de formular un modelo de convivencia más efectivo

que el estado de derecho, no se trata de omitirlo e inventar otro, sino de redefinirlo a partir de su desmantelamiento. Se deben recuperar sus partes no infectadas; en este orden de ideas el arte tiene una participación fundamental, tiene la obligación —que, por otro lado, debiera asumir con absoluta responsabilidad— de adelantarnos una visión de reflexiones polisémicas sobre la realidad; el fin último es la verdad. “La verdad es sólo una, sólo que le hemos dado muchos nombres”<sup>8</sup> afirma Joseph Campbell.

El Teatro Personal parte del actor como mapa de acciones subjetivas que interpreta la realidad; la línea de acción se extiende en una inmensa red donde todo se puede incorporar. Asusta el absolutismo con el cual se infiere que la construcción de este discurso escénico es la imposición de una verdad única en el mar de modelos teatrales; esto es más simple.

Al Teatro Personal le sientan bien las exploraciones múltiples que el grupo de trabajo pudiera asumir en el proceso creativo; no es un modelo cerrado, es abierto y de ahí la intensa sospecha de una herencia clásica en el teatro contemporáneo.<sup>9</sup> Pero lo que es cierto es que no se trata de una recuperación arqueológica o un rescate de la tradición por impulsos paleontológicos, sino la primitiva confrontación con el subjetivo, el contacto con la intuición, el juego creativo.

En algunas ocasiones, si nos enfrentamos con una situación en donde algo se encuentra oculto y no sabemos qué es, lo único que podemos hacer es caminar y recoger cualquier cosa que atraiga nuestra atención, tratando de averiguar qué energía le damos mientras observamos qué es lo que atrae nuestra energía psíquica, jugando con eso que la atrae aún si parece ridículo. Si uno permite que la fantasía juegue con el objeto, entonces puede salir lo que traemos en el inconsciente. Esta actitud primitiva de jugar de una manera infantil es muy creativa.<sup>10</sup>

El primer encuentro en el espacio representacional se desarrolla como una muy primitiva dinámica de juego: el cuerpo deambula sin palabras, con otro lenguaje se decodifica el cotidiano; no hay abstracción, es un juego del momento, todo significa al juego efímero; no es la compo-



sición plástica de la imagen, es el acomodo inconsciente de los objetos, más allá de la estética, pero tan cerca de la belleza involuntaria, ingenua. Las palabras se integran al monólogo interno, los balbuceos, los ruidos involuntarios del cuerpo, el mundo de los sonidos. Los sueños y la mitología tienen encuentros poco precisos, pero inolvidables. Es un viaje al centro, no sólo para llegar e instalarnos en el hallazgo (no es una conquista); se trata del descubrimiento de un mundo fractal, viaje eterno al centro, la espiral recurrente.<sup>11</sup>

El cuerpo desmembrado del actor nos devuelve una mirada significativa del lenguaje arquetípico, entonces ya no importa volver a la lógica como principio de organización única, sino al desmantelamiento de nuestro sistema de pensamiento.

Cuando la naturaleza, por un extraño capricho, de pronto muestra el cuerpo de un hombre torturado por la roca, podemos pensar que esto es meramente un capricho y como tal no signifique nada, pero si durante el curso de varios días, que monto a caballo el mismo encanto inteligente se repite, y cuando la naturaleza obstinadamente manifiesta la misma idea... cuando la forma desmembrada del hombre es repetida por las formas, se torna menos oscura, más separada de la materia pétrea... entonces sin duda, es imposible seguir pensando que esto es un capricho y que este capricho no tiene significado.<sup>12</sup>

Artaud habla así del encuentro con la naturaleza, pero sugiere que la naturaleza misma alberga un texto vivo. Finalmente, los antiguos ritos chamánicos, o los símbolos en diversas imágenes relacionadas con los héroes de leyendas, mitologías y cuentos de hadas no son más que los textos que explican nuestros procesos de individuación.

El testimonio es una herramienta de trabajo que actúa de manera determinante en el proceso creativo del actor. A diferencia de la improvisación, el actor ignora lo que sucederá en la representación; recogerá en lo efímero del encuentro representacional lo que llame su atención inmediata, desvelándolo frente al otro. En la improvisación el actor sustrae de la realidad, en el testimonio la realidad es

cruda, sin abstracciones, sin desplazamientos. No importan los detalles anecdóticos: habrá que resumirlos e incorporarlos a cuanta experiencia vaya surgiendo.

El testimonio recoge la verdad de la experiencia, el actor accede a la autobiografía para explorarse emotivamente; deja que le afecten las relaciones temporales que establece en ese único e irreplicable instante. No hay personajes, sino personificaciones que brotan en los juegos inconscientes. No se actúa, se hace evidente el disimulo, no la simulación. Hago que no tengo lo que tengo, y no al contrario, hago que tengo lo que no tengo; es un juego de palabras.

Aquí la razón no impera, la razón ha hecho del acto creativo un juego unidimensional; ignora, con un reduccionismo a ultranza, que detrás del arte hay un individuo al que le preocupa su lugar en la vida.

Al reducirse el conocimiento a la razón solamente, se redujo también eso tan sagrado que es el contacto inicial del hombre con la realidad a un modo único: el de la conciencia.<sup>13</sup>

El Teatro Personal, como lo define una amiga periodista, es “hacer público lo personal”; desde esta perspectiva, puede recordarse la frase de Joseph Campbell sobre el tema de la mitología: “el sueño es el mito privado, y el mito es el sueño público”.<sup>14</sup>

En este esfuerzo la anécdota ocupa un lugar secundario; la estructura subjetiva que se desprende del testimonio ubica los símbolos y las señales en un mapa extenso a explorar. La dramaturgia es un mapa subjetivo que se construye paralelamente al mapa topológico del cuerpo. El viaje dimensional que ofrece este juego exploratorio es infinito; con cada proceso de individuación, el actor afecta su discurso; incorpora hasta las resistencias a extraviarse; toca lo profundo en sus miedos y obsesiones; crea imágenes absurdas y aberrantes que le sorprenden; retoma de ellas la paradoja y las mantiene alertas. El actor podrá navegar en la inmensa red tejida por la dramaturgia y significada por la dirección.

El Teatro Personal que hemos trabajado en *La Rendija* está en permanente discusión, no nos gustaría estancarlo... con cada proceso la visión se modifica y quizá nos acerquemos más a la paradoja de descubrir lo que ya se ha descubierto, pero que hemos olvidado. El Teatro Personal no puede negar sus contradicciones de una puesta en escena a otra; las mismas trampas de interpretación vuelven a surgir, pero la ciencia escénica, como línea de acción, nos regresa a nosotros mismos como objetos de investigación. El Teatro Personal pretende un discurso que aventure un encuentro inmediato con el principio de verdad y la naturaleza del arte escénico; la posibilidad de transformación por medio de un teatro lúdico que incorpora la realidad. El Teatro Personal todavía no se define con precisión y quizá hasta ahora no haya madurado lo suficiente para definirlo; pero es una propuesta de un modelo de vida, abierto al conocimiento en constante transformación creativa.Δ

#### Notas

- 1 Véase: Raquel Araujo, *Horizonte de sucesos*, proyecto de montaje, Jóvenes Creadores, FONCA, 1996.
- 2 Jean Baudrillard, *La transparencia del mal, ensayo sobre los fenómenos externos*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 1991.
- 3 Patrice Pavis, “La herencia clásica del teatro postmoderno”, trad. G.M. Martínez, *Gala teatral*, 1993, núm. 2, pp. 24-34.
- 4 Gabriel Weisz, “Las ciencias escénicas”, *Máscara*, 1990, núm. 3, pp. 79-82.
- 5 R. Gordon, Albert Hoffmann, *El camino a Eleusis, una solución al enigma de los misterios*, trad. Felipe Garrido, Fondo de Cultura Económica, México, 1980. (Col. Breviarios 305)
- 6 María Zambrano, *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973. (Col. Breviarios, 103)
- 7 Marie-Louise von Franz, *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, trad. María Sepúlveda, Ediciones Luciérnaga, Barcelona, 1990, pp. 117.
- 8 Véase: Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández, Fondo de Cultura Económica, México, 1959.
- 9 Cfr., Patrice Pavis, art. cit., pp. 24-34.
- 10 Marie-Louise von Franz, *op. cit.*, p. 118.
- 11 Cfr., John Briggs, F. David Peat, *Espejo y reflejo: del caos al orden*, trad. Carlos Gardini, Gedisa Conacyt, México, 1991.
- 12 Citado por Gabriel Weisz, *Palacio Chamánico, filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, Gaceta, UNAM, México, 1994, pp. 88.
- 13 María Zambrano, *op. cit.*, p. 191.
- 14 Joseph Campbell, *op. cit.*