



Universidad de Chile
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE POSTGRADO

TEATRO EXPERIENCIAL

Investigación y creación en base a la atención y presencia del actuante

Tesis para optar al Grado Académico de Magister en Artes
con mención en Dirección Teatral

Autor

Lic. Claudio Andrés Santana Bórquez

Profesora Investigación Teoría

Dra. Verónica Lucía Sentis Herrmann

Profesor Investigación Práctica

Lic. Abel Javier Carrizo-Muñoz

Santiago, Chile

Agosto, 2013

Agradecimientos

Quisiera dar las gracias a quienes me acompañaron en distintas etapas de este proceso.

A la desaparecida compañía Teatro de la Peste, la cual dirigí entre 2002 y 2006. En particular a Freddy Araya, Paula Santa-Ana y Jorge Van-Camps.

A quienes trabajaron duro en la parte práctica del Magister. En especial a Rodrigo Soto, Amilcar Borges, Amanda Osiadac y Cristián Orellana.

Al Teatro del Puente por brindarme espacio de muestra para el fallido experimento de examen práctico llamado Performing Nothing.

Quiero agradecer desde la distancia a Phd. Grzegorz Ziolkowski, ex director del Grotowski Institute, Wroclaw, Polonia, quien generó la primera invitación a participar de experiencias sutiles y poderosas en el campo del teatro y más allá del teatro.

También quiero agradecer a Souphiène Amiar, ex miembro del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, quien me dio gran impulso práctico para seguir adelante.

Especial agradecimiento a mis queridos compañeros y amigos del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, Torino, Italia, Domenico Castaldo, Katia Capato, Francesca Netto y Marta Laneri, con quienes compartí los años más intensos y felices de mi vida artística.

Agradezco a mi profesora guía de tesis Verónica Sentis y a mi profesor guía de la práctica Abel Carrizo-Muñoz, por la paciencia, generosidad y permanente apoyo.

A Álvaro Pacull, quien junto a un café ayudó a decidir dejarlo todo y partir al Laboratorio Permanente en Italia.

A mis padres, Elizabeth y Raúl, por estar siempre conmigo en mi corazón.

Al elenco de Vigilia, mi examen práctico, en especial a la autenticidad y oficio de Alejandra Dümmer, Valentina Santana y Soledad Gutiérrez. Y a Matías González e Ignacio Vargas, compañeros de muchas batallas.

A todos quienes han trabajado en el Performer Persona Project, desarrollando esta práctica: Karin Costa y Teatro UDD por espacios. Y mis compañeros más cercanos: Sebastián Bartizol, Danilo Sepúlveda, Magdalena Achondo y mi viejo amigo y samekind Joaquín Calaf.

Dedicatoria

Dedico esta tesis, en primer lugar, a Domenico Castaldo y los miembros del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, con quienes vivencí y comprendí con el corazón, lo que significa auténtico amor, dedicación despiadada, y entrega completa por el trabajo y búsqueda específica en el campo del arte del actor.

En segundo lugar, dedico esta tesis a todos quienes trabajan duro y a diario sin esperar nada a cambio. A quienes se alimentan de lo sutil y lo simple. A quienes comparten el júbilo, la satisfacción y el placer que otorga la plenitud de la acción consumada.

A quienes hacen con su trabajo que cada día valga la pena vivirlo.

Índice

Introducción	6
Capítulo I	
Una convención teatral para un Teatro Experiencial	12
- Representación y Ficción	16
- Espacio y Tiempo	20
- Actor- <i>Performer</i> y Espectadores	25
Capítulo II	
Influencias para una Convención Experiencial hoy	30
Capítulo III	
Procesos y principios de trabajo en Jerzy Grotowski	51
- El primer proceso investigativo de Grotowski. La Doctrina del Teatro Pobre	56
- El segundo proceso de Grotowski, el trabajo fuera de los límites del teatro.	59
- El Arte como Vehículo, el tercer proceso de Grotowski.	74
Capítulo IV	
Proyecto creativo: "Vigilia".	87
- Proyecto	96
- El contenido y la forma de la puesta en escena	98
- Conversación con las actrices.	102
- Algunas acotaciones sobre la puesta en escena	112
- Resultados espectaculares de Vigilia, opiniones de la prensa	117
- Comentarios de la comisión evaluadora	122
- Opinión del público	127

Conclusiones

- La presencia	135
- Una puesta en escena experiencial	137
- El director como guía de procesos vivenciales	139
- Un teatro de lo simple, o simple teatro	141
- Palabras finales	144

Bibliografía

147

Anexos

- Entrevista con el director de Vigilia.	152
- Conversación con el elenco de Vigilia.	161
- Opiniones del público.	193
- Comentarios de la comisión evaluadora.	197
- Críticas de prensa.	205
- Notas personales.	208
- Reportes de trabajo.	215
- Introducción por Mario Biagini a la presentación de Action.	226
- Ficha técnica de Vigilia.	228
- Propuesta de diseño.	230
- Imágenes de Vigilia.	235
- Links de Registros de Vigilia.	240

Introducción

La presente tesis ha sido formulada a partir de una investigación aplicada en el ámbito del teatro, en específico, sobre el arte y oficio del director teatral, tomando como campo de estudio la práctica escénica.

Nuestra propuesta desarrolla una indagación teórica y práctica, que busca develar las posibles condiciones que una puesta en escena debe poseer para producir en quienes participan de ella, actores y espectadores, la sensación de vivir una experiencia. Para cumplir este objetivo, nos planteamos tres interrogantes: en primer lugar, ¿cuáles serían las condiciones de trabajo en el proceso de una obra de teatro, que generen en sus participantes, actores y espectadores, la sensación de estar viviendo una experiencia?; en segunda instancia, y a partir de la pregunta anterior, ¿cuál sería, entonces, la postura y tarea que el director teatral debe desarrollar en estas condiciones de trabajo escénico?; y por último, ¿cuál de estos factores consideramos como el más importante para generar una experiencia?

Las interrogantes que animan esta investigación nacen del supuesto de que en el teatro, la experiencia en vivo o vivencia *in situ* e *in actum*, es una condicionante *per se*. Esta idea de que el teatro posee vivencia o experiencia en sí mismo, puede verse cuestionada cuando la actividad teatral se concentra exclusivamente en factores que nos parecen contrarios a lo vivo, como por ejemplo, la representación, ilusión, mimesis y ficción. Creemos que estas formas de abordar el teatro, en general, hacen referencia a situaciones que no suceden precisamente en el aquí y ahora de actores y espectadores, sino que son signos que reemplazan el acontecimiento real y actual. Esto particularmente, proviene de la tradición occidental de teatro, la cual ve en el montaje de obras dramatúrgicas su principal tarea, en donde la palabra supone su esencia. Antonin Artaud, investigador, actor y director francés, propone, por el contrario, que la cualidad específica del teatro radicaría en algo que está más allá de las palabras enunciadas dentro de su contexto:

¿Cómo es posible que el teatro, tal y como se lo conoce en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya menoscabado todo aquello que es propio de lo teatral, es

decir, todo lo que no puede expresarse a través de las palabras o, si se pretende, todo lo que no cabe en el diálogo y aún el diálogo mismo (...)?

(...) cómo es posible que para el teatro occidental no haya teatro que no sea el diálogo?

El diálogo, escrito y hablado, no es una cualidad específica de la escena, sino del libro (...)¹

Jerzy Grotowski, investigador y director polaco, reconocido por sus teorías sobre la performance del actor, aduce una característica que nos parece muy relevante para plantear una hipótesis que responda a nuestras preguntas:

¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? [...] No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. Ésta es una antigua verdad teórica, por supuesto, pero cuando se prueba rigurosamente en la práctica, corroe la mayor parte de nuestras ideas habituales sobre el teatro.²

He aquí la premisa a investigar y aplicar en esta tesis de dirección teatral: la búsqueda por restablecer la comunión perceptual, directa y viva entre los participantes de una obra de teatro, los actores y los espectadores. En este sentido, nuestra investigación abordará los problemas que conlleva exponer a actores y espectadores despojados del velo que la representación y ficción pone entre ellos.

Otra propuesta interesante que aporta a conducir nuestra premisa es la relación entre representación y presencia que plantea Hans-Thies Lehman, connotado investigador alemán:

Representation and presence, mimetic play and performance, the represented realities and the process of representation itself: from this structural Split the contemporary theatre has extracted a central element of the post-dramatic paradigm –by radically thematizing it and by putting the real on equal footing with the fictive. It is not the occurrence of anything “real” as such but its *self-reflexive* use that characterizes the aesthetic of postdramatic theatre. (...) the “come and go” between the perception of structure and of the sensorial real.³

¹ Artaud, Antonin: *El teatro y su doble*, Ed. Retórica, Buenos Aires, Argentina, 2002, p. 32.

² Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998, p. 13.

³ Lehman, Hans-Thies: *Postdramatic theatre*, Ed. Routledge, London, UK, 2007, p. 103. “(...) Representación y presencia, juego mimético y performance, las realidades representadas y el

En otras palabras, lo real y lo ficticio pueden converger en una sola obra, lo cual es una característica del teatro llamado postdramático. Esta dualidad entre espectáculo (obra) y performance (lo real), sugiere una visión bastante clara con respecto a la forma y contenido que una puesta en escena debiera tener para nuestro caso, el de explorar sobre la vivencia en el teatro.

Si revisamos algunas publicaciones que dan cuenta de nuestro teatro chileno actual, esto es, post dictadura hasta nuestros días, el afán creativo de las obras estaría puesto, en mayor medida, en la indagación escénica resultante de la escritura dramática. Algunas revisiones del teatro chileno actual, hacen en su mayoría referencias a indagaciones que provienen desde la dramaturgia. Sin ir más lejos, esto se puede observar en escritos del periodista y director de programación del Centro Cultural Gabriela Mistral GAM, Javier Ibacache, quien en su artículo del año 2009 de la *Revista América* N°7, solamente destaca como teatro chileno actual a dramaturgos:

En contraste con el esplendor de los teatros universitarios de mediados del siglo XX o de los colectivos que canalizaron la disidencia frente a la dictadura de Augusto Pinochet, el teatro chileno actual queda a merced de voces, estéticas y proyectos individuales que documentan, interrogan o ponen en crisis las transformaciones sociales y económicas que ha experimentado el país. En las últimas temporadas, ese ejercicio ha encontrado una resonancia particular en los trabajos de los dramaturgos Guillermo Calderón (“Neva”, “Clase”) y Luis Barrales (“H.P.”, “La chancha”, “Niñas araña”) y en la revisión que se ha hecho de uno de los principales títulos de Juan Radrigán (“Las brutas”).⁴

Este panorama se condice con las apreciaciones de la reconocida historiadora María de la Luz Hurtado en su ponencia *Teatro chileno actual hoy y mañana: historicidad y autoreflexión*.

proceso de representación en sí mismo: desde su división estructural el teatro contemporáneo ha extraído un elemento central del paradigma postdramático – por medio de su tematización radical y por medio de poner lo real en un nivel equivalente a lo ficticio. No significa la concurrencia de algo “real” en sí, pero su *auto-referencia* ocupa lo que caracteriza la estética del teatro postdramático. (...) el “ir y venir” entre la percepción de estructura y la sensación de lo real.” (T. del A.)

⁴Ibacache, Javier: “Teatro chileno actual: retrato de la desazón” en *Revista América* #7 <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2692/3/159-168.pdf> [Consulta: 12 de Abril 2013]

(...) creo que la memoria histórica y los temas acuciantes del presente, en su sentido más profundo, constituyen el material y referente del teatro chileno post dictadura (...).

Nuevos paradigmas estéticos se fueron desarrollando, en una explosión de formas expresivas preñadas de ambigüedad, de poesía, cruzando las perspectivas personales con las históricas. (...) El oficiante del teatro vuelve la mirada hacia sí y se reconoce como un sujeto en estado de conflicto y autorreflexión. Muchas obras toman por protagonistas a los creadores de la poesía, de la escena y del pensamiento científico innovador, siendo las disyuntivas existenciales y políticas de la creación homologables y punto de partida para la reflexión sobre lo social en su conjunto.⁵

Podemos ver en esta reflexión, que en nuestro actual teatro, la atención está puesta en temas políticos, testimoniales y reconstrucciones críticas de la historia. En definitiva, nuestro teatro nacional es un teatro con un fuerte contenido social y político. Sin embargo, la característica experiencial que quisiéramos plantear en esta tesis, con la consecuente indagación sobre las presencias del actor y espectador, no constituyen un elemento importante bajo este diagnóstico. Incluso, y sin afán de ser categóricos, podríamos decir que si alguna de estas puestas en escena trabajó sobre la exposición de presencias, esto no fue relevante para los investigadores citados, lo que nos hace suponer que la connotación política y social a través de la dramaturgia, ha sido la primera perspectiva de trabajo del teatro chileno actual desde la post dictadura. Dado lo anterior, nos parece pertinente una tesis que propone indagar desde la formalidad esencial del teatro, en la cual el objetivo del presente es, y tomando las palabras de Grotowski, desarrollar una investigación aplicada sobre la relación perceptual y viva que existe entre actor y espectador.

A través de esta búsqueda hemos podido dilucidar los factores que concurren en un acontecimiento que brinda la sensación de estar envuelto por algo vivo y real. Al mismo tiempo, exploramos sobre el proceso de trabajo del director teatral que tiene como tarea intentar restituir al teatro su calidad de acto en vivo. De esta forma, damos énfasis a los elementos definidos por Grotowski como esenciales del teatro: el actor y el espectador.

⁵ Hurtado, María de la Luz: "Teatro chileno hoy y mañana: historicidad y autorreflexión" en www.teatroictus.cl/ponencia_luz_hurtado.doc [Consulta: 12 de Abril 2013]

La metodología utilizada comienza con una búsqueda bibliográfica para analizar los componentes formales que el teatro posee en su más simple construcción, intentando dar una noción de convención teatral que apunte a la experiencia viva en escena. Posterior a esta indagación teórica, hemos aplicado la teoría revisada con el objeto de realizar una puesta en escena, que es el resultado práctico de nuestra investigación.

No es posible aplicar todos los procedimientos citados para una sola puesta en escena, sino que solamente aquellas técnicas y métodos que nos son útiles para nuestros objetivos direccionales, ya que muchas de las experiencias que son descritas aquí, pertenecen a condiciones de trabajo teatrales que son aún ajenas a nuestra realidad local. Nos referimos a la existencia de laboratorios y grupos de trabajo estables, que cuentan con diversos apoyos infraestructurales y económicos que permiten su desarrollo a través del tiempo, dedicándose exclusivamente a la investigación actoral y teatral. Por el contrario, nuestro contexto cultural, en general, solamente ofrece a grupos y compañías fondos para proyectos de corto y mediano plazo, en donde su principal objetivo es producir obras.

En el Capítulo I, abordamos el significado de la convención teatral, y cómo ésta puede hacer un giro hacia una convención teatral experiencial. En el Capítulo II, revisamos referentes de creadores y directores del teatro contemporáneo europeo del siglo XX, principalmente aquellos que han desarrollado una carrera artística basada en el trabajo sostenido sobre la eliminación de los límites o bordes de la ilusión, ficción o representación. The Living Theatre y Jerzy Grotowski, son los referentes más destacados. La elección se basa en que cada una de estas propuestas e investigaciones, pudo enfrentarse a los límites del teatro de convenciones tradicionales para cruzar hacia un contexto del teatro que busca lo experiencial. Y en este tránsito, redescubrieron en él un medio de descubrimiento de lo humano y vivencial. Hablamos de lo humano porque buscamos justamente indagar en el despojo del actor o actuante de todos los elementos teatrales que cubren su presencia, para que, en teoría, se pueda hacer efectivo el encuentro de presencias de actores y espectadores. Definimos, de este modo, el resultado de esta tesis como un teatro de lo humano por medio de lo humano.

En el Capítulo III, tomamos la carrera de Jerzy Grotowski y sus diversas etapas de investigación, como referencia principal para establecer sistemas de trabajo y perspectivas ideológicas sobre el trabajo del director y el actor. Este importante referente ha sido uno de los únicos que pudo desarrollar metodología traspasable a otros, y que constituyó una fuerte visión práctica sobre el arte performativo aún vigente hasta nuestro días. Al mismo tiempo, hacemos ciertos alcances a grupos actuales que son receptores de esta enseñanza práctica y revisamos breves acotaciones de experiencias vividas por quien escribe esta tesis, quien fue miembro estable de uno de estos *ensembles* entre 2008 y 2010, en Italia. El grupo al cual nos referimos es el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore dirigido por Domenico Castaldo.

El Capítulo IV está dedicado a nuestro proceso creativo. En él podemos apreciar cómo algunas metodologías, visiones éticas de trabajo y elaboración con el elenco, dejan a la luz las necesidades procedimentales que deben ser articuladas por el director teatral para concretar nuestro objetivo. Ofrecemos testimonios del elenco de nuestra obra *Vigilia, estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, basada en un texto de Jean-Luc Lagarce. Y además, comprobamos los grados de experiencia del público por medio de entrevistas, críticas de prensa y comentarios de la comisión evaluadora de este programa de Magíster. Si bien podría ser interesante investigar en profundidad otras experiencias de montaje de teatro experiencial que suceden actualmente en Chile, el presente trabajo se enfocará sólo en *Vigilia, estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, pues lo anterior excede los marcos de la presente tesis.

Capítulo I

Una convención teatral para un teatro experiencial.

En esta tesis hemos planteado una investigación aplicada que persigue hacer del teatro una experiencia viva, tanto para espectadores como para actores, en donde ambas presencias se encuentran para vivenciar un acto vivo. En este primer capítulo buscamos encontrar las condiciones escénicas, o una convención teatral, que permitan que una experiencia acontezca, a lo que llamaremos teatro de experiencia o teatro experiencial.

En primer término, cabe dejar en claro qué entendemos por convención. Un concepto de convención a utilizar podría ser el que define el teórico Tadeusz Kowzan: “norma, acuerdo, convenio [...] lo que resulta de un acuerdo recíproco, de una norma aceptada”⁶. Agregamos lo que el teórico Patrice Pavis propone en su *Diccionario de teatro*: “conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permite al espectador recibir el juego del actor y la representación”⁷. Convención sería, entonces, la relación que se establece entre el espectáculo teatral y el público que asiste a él, es decir, una forma de acuerdo tácito entre espectadores y espectáculo, en donde éste último plantea las reglas que producen el funcionamiento y naturaleza de lo que se va a ver, para así poder interpretar todo el entramado de signos y atender con deleite al universo de la puesta en escena.

Una convención para un teatro de experiencia, como dijimos anteriormente, debería permitir o ayudar a que un acto experiencial se produzca. Esta búsqueda por la vivencia real dentro del teatro, podría ser interpretada como que el teatro, aunque sea considerado como acto vivo en sí mismo, carece de vida. O también podríamos decir que se transforma muchas veces en algo mecánico, como si se olvidara la expresión del aquí y el ahora, tan recurrente para definir lo efímero de nuestro arte. Para explicar esta aseveración recurrimos al director británico Peter Brook, quien entrega algunas características del llamado teatro mortal o teatro no vivo, dando un ejemplo de un montaje clásico.

⁶ Kowzan, Tadeuzs: *El signo y el teatro*, Ed. Arcos y libros, Madrid, 1997, p. 75.

⁷ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 94.

El teatro mortal se apodera fácilmente de Shakespeare. Sus obras las interpretan buenos actores en forma que parece adecuada; tienen un aire vivo y lleno de colorido, hay música y todo el mundo viste de manera apropiada, tal como se supone que ha de vestirse en el mejor de los teatros clásicos. Sin embargo, en secreto lo encontramos extremadamente aburrido, y en nuestro interior culpamos a Shakespeare, o a este tipo de teatro, incluso a nosotros mismos. Para empeorar las cosas siempre hay un espectador “mortal” que, por razones especiales, gusta de una falta de intensidad e incluso de distracción, tal como el erudito que emerge sonriendo de las interpretaciones rutinarias de los clásicos, ya que nada le ha impedido probar y confirmarse sus queridas teorías mientras recita los versos favoritos en voz baja. En su interior desea sinceramente un teatro que sea más noble que la vida y confunde una especie de satisfacción intelectual con la verdadera experiencia que anhela. Por desgracia, concede el peso de su autoridad a lo monótono y de esa manera el teatro mortal prosigue su camino.⁸

Podríamos decir que existe una tendencia, siempre presente en nuestro oficio de director teatral o de actor, de un acostumbamiento a la rutina en el quehacer del teatro, el que traería, por consecuencia, un adormecimiento de los espectadores y artistas escénicos; algo así como una inercia de los sentidos y el intelecto, en donde quizás nada sobrepasa un promedio del espectáculo bien hecho y evaluado por una visión artística estándar, es decir, en donde todos los fenómenos escénicos serían medidos por medio de un mismo instrumento fijo, como si la temperatura del cráter de un volcán en erupción, se pudiera medir con un telescopio.

Érika Ficher-Licher, investigadora alemana, da cuenta de la estandarización de la cultura como consecuencia de la lógica mercantil y de *mass media*. Por lo tanto, lo que pueda considerarse “en vivo”, puede ser una fuente auténtica de nuestra cultura, más allá de lo que los sistemas globalizados dicten.

(...) En una cultura totalmente comercializada y sometida a los medio de comunicación las realizaciones escénicas “en vivo” constituyen el último fortín desde el que oponer resistencia al mercado y a los medios, y con ello a la cultura

⁸ Brook, Peter: *El espacio vacío*, Ed. Península, Barcelona, 1997. p. 7. El ennegrecido y subrayado es mío, (N. del A.)

dominante. Solamente en las realizaciones escénicas “en vivo” aparecen restos de una cultura “auténtica”.⁹

Cuando nos acostumbramos a algo, a un sistema, a la forma de comunicación y mediatización, a alguna actividad cualquiera que se transforma en un acto rutinario, parece que no hay sorpresas, peligro, vida o experiencia. La vida parece estandarizarse y homogeneizarse. Simplemente pasa, sigue su curso y nosotros (actores, directores, espectadores) seguimos nuestro curso intactos, continuamos con nuestras vidas sin dar y recibir nada, sin intercambiar o producir un cambio efectivo de perspectiva, sin experimentar o vivir un instante pleno que nunca será olvidado.

Si nos permitimos ir un poco más lejos con esta reflexión diríamos que el teatro, el hecho escénico, solamente puede ser registrado en la vida y memoria del espectador, en la región consciente y subconsciente, de la misma manera que lo hace una verdadera experiencia de vida, como un peligro, un shock, un trauma, situaciones que no sólo se graban en el interior, sino que dejan huellas o heridas en el cuerpo. Incluso la potencia experiencial de un sueño puede marcarnos o transformarnos, ya que nos revela una verdad escondida, un secreto desde el inconsciente para despertar al consciente. Al respecto, el autor francés Antonin Artaud se refiere del siguiente modo:

(...) durante cuatrocientos años, desde el Renacimiento, se nos acostumbró a un teatro descriptivo y narrativo, plagado de historias psicológicas; porque tuvieron ingenio para hacer vivir en escena seres plausibles pero alejados –el espectáculo de un lado y el público de otro- y no se ofreció a la multitud otra cosa que su propia imagen.¹⁰

Las convenciones teatrales descritas y criticadas en las citas de Brook y Artaud, serían las que muchas veces generan una distancia y letargo de los espectadores porque se los dejaría marginados del acontecimiento escénico, quedando éstos como meros observadores.

⁹ Ficher-Lichter, Erika: *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, España, 2011, p. 142.

¹⁰ Artaud, Antonin: *Op.Cit.* p. 69.

(...) esta idea de teatro sin interés: una representación teatral que no cambie al público, que no ofrezca imágenes que lo estremezcan y le dejen una marca imborrable.¹¹

Planteamos que para lograr esa marca imborrable que cambia al público y lo estremece, deberíamos quitar del teatro los elementos que dificultan una compenetración con él. Incluso podríamos llegar a decir que el teatro, entendido como una falsedad, podría ser un obstáculo para que éste tenga la potencia de un acto en vivo. Entonces tendríamos que definir la convención esencial para que el teatro exista.

El director Jerzy Grotowski sintetiza lo que llamamos teatro, despojándolo de elementos prescindibles.

¿Puede el teatro existir sin trajes y decorados? Sí. ¿Puede existir sin música que acompañe al argumento? Sí. ¿Puede existir sin iluminación? Por supuesto. ¿Y sin texto? También (...) Pero, ¿puede existir el teatro sin actores? No conozco ningún ejemplo de esto (...) ¿Puede el teatro existir sin el público? Por lo menos se necesita un espectador para lograr una representación. Así nos hemos quedado con el actor y espectador. De esta manera podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”.¹²

Reducir el fenómeno escénico solamente a lo que sucede entre actores y espectadores, nos hace pensar que este fundamento tendría que ser un elemento formal para una convención esencial del teatro de experiencia, lo cual implica trabajar con la materialidad del cuerpo canal en directa comunicación con el espectador, buscando que suceda algo entre ellos, un suceso entre ellos, un detalle que podría impulsar lo que genera la experiencia. Es parecido a exponer un secreto por parte del actor, que es recibido por el espectador, quien podría revelarse también frente al actor en un momento donde se reconozcan compartiendo el tiempo y el espacio.

Esta formalidad, que en general parece olvidada o no tomada en cuenta, tal vez debido a su obviedad, haría que actores y espectadores tomen conciencia de la importancia de sus presencias y encuentro, lo que provocaría un vínculo humano, quizás social, en donde una persona se encuentra con otra y se

¹¹ *Ibidem.*

¹² Grotowski, Jerzy: *Op. Cit.* p. 27.

aceptan mutuamente. Jorge Dubatti, teórico e investigador argentino, llama a este vínculo *convivio*.

Sostenemos que el punto de partida del teatro es la *institución ancestral del convivio*: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto de espacio y del tiempo [...] Conjunción de presencias e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que posibiliten la ausencia de cuerpos [...] Exige la proximidad del encuentro de los cuerpos en una encrucijada geográfico-temporal, emisor y receptor frente a frente o “modalidad de *acabado*”.¹³

Esta característica particular del teatro existe en toda convención y se considerará elemental para nuestra convención experiencial.

A continuación proponemos descomponer la convención teatral en factores que nos parecen relevantes de revisar para nuestra tesis, analizar sus definiciones y realizar un giro de éstas para producir los objetivos ya planteados. Los factores que examinaremos son los siguientes:

- Re-presentación y Ficción.
- Espacio y Tiempo.
- Actor y Espectador.

Representación y Ficción.

La mayoría de los espectáculos teatrales se concentran en representar, para lo cual recurren a la construcción de imágenes semejantes a lo real, o que sugieren realidad. Además, recrean esta realidad por medio de la ficción, es decir, creando mimesis que el público acepta como creíble o verosímil. La representación, en general, está ligada a una fábula o historia que se expresa en la ficción, la cual se desarrolla muchas veces en un espacio y tiempo que también es ficcionado, lo cual separaría el espacio y tiempo que transcurre para los actores, en relación al espacio y tiempo que vive el espectador. Los

¹³ Dubatti, Jorge: *El convivio teatral*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2003, p. 17.

hechos que representan los actores a través de la fábula estarían completamente en otro sitio y en otro tiempo, los cuales se construyen dentro del espacio destinado para la representación. En este esquema el espectador permanece en calidad de espectador pasivo, es decir, exclusivamente receptivo de la ilusión teatral asumida por él como una verdad que provoca la sensación de desaparición del teatro y la presencia de los demás espectadores, concentrándose la acción solamente en el espacio de representación.

El problema de lo verdadero y lo falso, la re-presentación de la realidad y la ficción de los acontecimientos, podrían hacer posible que el convivio se vuelva invisible. Creemos que éste, por el contrario, debería ser evidente y explícito. La mediación que vela la coexistencia actor-espectador, se produciría por causa de la representación y la ficción, en consecuencia, una convención experiencial tendría que prescindir de la representación y la ficción.

Si continuamos reduciendo lo que es básico para que el teatro exista, así como lo hizo Grotowski, pensando en buscar la experiencia viva, la re-presentación y la ficción podrían ponerse en cuestionamiento. Ambos conceptos no están considerados en la cita del director polaco ni tampoco en la definición de convivio de Dubatti. Podríamos concluir que estos elementos que parecen propios del teatro al que estamos acostumbrados, serían un aditivo completamente prescindible. Kowzan nos ayuda a desarrollar los conceptos cuestionados.

En primer lugar, el espectáculo teatral, la re-presentación, que es por naturaleza una simulación, una “mentira”, una ilusión. En este nivel la antinomia verdadero/falso concierne sobre todo a la materialidad de los signos emitidos, es decir, a la naturaleza de sus significantes, y se manifiesta en las categorías natural artificial. [...] Otro nivel es la ficción, es decir, el de la historia representada y las relaciones entre personajes. Lo que dice tal o cual personaje, ¿es verdad o mentira? [...] el destinatario extra-escénico (el espectador) es con frecuencia consciente del carácter falso, ficticio, de las palabras emitidas. [...] lo que nos interesa en particular es la cuestión verdadero o falso, real o imaginario, aplicado al mundo referencial, a los elementos del universo al que se refieren los signos, todos los signos de un espectáculo teatral¹⁴.

¹⁴ Kowzan, Tadeusz: *Op. Cit.* pp. 125-126.

Dejando de lado la re-presentación y la ficción, tendríamos que desarrollar una puesta en escena en la cual los referentes a los que aluden los signos teatrales son iguales a su significante. El signo sería igual al referente real. Por ejemplo, el actor no re-presenta a un personaje sino que se presenta a sí mismo como persona. Por otra parte, según la definición de convivio, la ficción no sería parte de dicha institución ancestral, sino que sería un elemento integrado con posterioridad.

El director y dramaturgo argentino-español Rodrigo García plantea en sus manifiestos la pertinencia en el teatro de la representación, del personaje, la historia y el texto.

El teatro es de los pocos sitios donde verá artistas de carne y hueso: exija que no representen. Cuando una presencia real se convierte en personaje con pasado literario desaparece el encanto del teatro.

A nadie le ocurren historias: que no se las cuenten en la sala.¹⁵

En la evolución del arte teatral, el texto fue uno de los últimos elementos que se añadieron.¹⁶

Por otra parte, el director y pedagogo brasileño Augusto Boal elabora una visión del teatro como supone ocurría en sus inicios, antes de que se instauraran otros elementos.

Al principio, el teatro era el canto ditirámico: el pueblo libre cantando al aire libre. El carnaval. La fiesta. Después, las clases dominantes se adueñaron del teatro y construyeron muros divisorios. Primero, dividieron al pueblo, separando actores de espectadores: gente que hace y gente que mira: ¡se terminó la fiesta! Segundo, entre los actores, separó los protagonistas de las masas: ¡empezó el adoctrinamiento coercitivo!¹⁷

Sin re-presentación y sin ficción, observaremos entonces que una convención para un teatro experiencial tendría que abocarse a redescubrir la potencia que

¹⁵ García, Rodrigo: "Los cretinos de Velásquez hablan sin saber", Manifiesto para un Tercer Milenio, en *Escena*, Número 23, 2005, p. 56. Selección y montaje: Nel Diago (Universitat de València), www.lacarniceriateatro.com [Consulta: 12 de Abril 2013]

¹⁶ Grotowski, Jerzy: *Op. Cit.* p. 26.

¹⁷ Boal, Augusto: *Teatro del oprimido. V.1*, Ed. Nueva Imagen, México, 1985, p. 87.

implica el convivio teatral, el cual es dado por supuesto pero no se explota, vale decir, las puestas en escena comúnmente no se centran en la relación insoslayable del encuentro de presencias vivas.

Hemos prescindido de dos factores tradicionales de nuestro teatro: re-presentación y ficción. Ahora debemos encontrar equivalentes para la elaboración de una convención experiencial. La re-presentación cambiaría solamente a presentación, es decir, el actor se presenta a sí mismo y no hace la parte de otro. Por lo tanto, el actor cambia a actor-*performer*,

ya no es un *simulador*, sino un *estimulador*; perfoma más bien sus insuficiencias, sus ausencias y su multiplicidad. Tampoco tiene la obligación de representar un personaje o una acción de forma global y mimética, como una réplica de la realidad. En suma, su oficio prenatalista ha sido reconstruido. Puede sugerir la realidad mediante una serie de convenciones que serán localizadas e identificadas por el espectador. El *performer*, a diferencia del actor, no interpreta un papel, sino que actúa en su propio nombre.¹⁸

Jerzy Grotowski también define a un actor-*performer*:

El *Performer*, con mayúscula, es el hombre de acción. No es el hombre que hace la parte de otro. Es el danzante, el sacerdote, el guerrero: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas.¹⁹

El actor presenta su propia verdad y la materializa en su anatomía y desde ella hacia el espacio y la recepción del que presencia, exigiendo a éste que, a su vez, presente también su verdad.

La ficción también requiere de un término similar. Proponemos la palabra acto, que es sugerida por la cita anterior. Un acto es un hecho, es algo que sucede, pero que no estaría sujeto a una historia ficticia, podría ocurrir sin depender de lazos significantes; como dice Grotowski, es una acción cumplida.

¹⁸ Pavis, Patrice: *Op. Cit.* p. 75.

¹⁹ Grotowski, Jerzy en *Revista Máscara* Números 11-12, Ed. Escenología, México, p. 76.

El grupo norteamericano The Living Theatre también desarrolló los conceptos citados en casi todos sus trabajos. Entregamos a continuación una visión recopilada por el teórico británico Christopher Innes.

(...) Partiendo de un ideal del teatro “como lugar de intensa experiencia, mitad sueño, mitad rito, en que el espectador se aproxima a algo similar a una visión del autoentendimiento, pasando de la conciencia hacia el inconsciente”, desarrollaron una forma extrema de participación del público en que la representación “ya no sería actuación, sino el acto mismo”. (...) ²⁰

En esta cita podemos apreciar elementos nuevos y otros que se reiteran, por ejemplo: rito, experiencia, participación del público, no actuación y acto.

En cuanto al rito, nuestra investigación aplicada lo relacionaría al sacrificio o entrega plena del actor-*performer* en su posibilidad material e inmaterial (psique-alma) en busca de que el espectador-participante sea provocado a también ofrendar algo íntimo. Además, se puede evidenciar en el momento del aquí y el ahora, un espacio y tiempo común, en el cual se puede producir un contacto comunitario de actores-*performers* y espectadores-participantes.

Espacio y Tiempo.

Para comenzar a desarrollar la idea de espacio recurrimos al director Peter Brook, quien plantea:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral. ²¹

Esta cita nos lleva a pensar un espacio antes de la re-presentación y antes de la ficción, algo desprovisto y libre. También se refiere a un acto teatral, algo tan simple como un suceso o un hecho, algo que ocurre y que no está necesariamente conectado a una fábula. Por su parte, el que observa,

²⁰ Innes, Christopher: *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, Ed. Fondo de cultura económica, México, 1995, p. 204.

²¹ Brook, Peter: *Op. Cit.* p. 5.

dependiendo desde dónde y con que objetivo, definiría su propia relación con el acontecimiento.

Según Patrice Pavis “el lugar teatral es el edificio y su arquitectura, su inscripción en la ciudad o en el paisaje; pero también el lugar no previsto para una representación que se ha decidido instalar, sitio específico no transferible a un teatro o a otro lugar.”²² Además, “el espacio escénico es el lugar en el que se mueven los actores y el personal técnico, es decir, el área de juego propiamente dicha y sus prolongaciones hacia los bastidores, la sala y todo el edificio teatral.”²³ Y, finalmente, “el espacio liminar es el que marca la separación (más o menos clara) entre escenario y la sala, o entre escenario y bastidores. El límite se marca más o menos, con las luces de la rampa, candelas, o el “círculo de atención” que el actor traza mentalmente para aislarse de la mirada de otro.”²⁴ Las separaciones o divisiones del espacio, apreciadas según las denominaciones de Pavis, tendrían que eliminarse si queremos lograr la experiencia, o tal vez dejarlo con una cierta flexibilidad. Nos parece que ese espacio podría ser el que se denomina como espacio liminar, una especie de umbral entre espectadores y actores.

Creemos que el espacio liminar (también escrito como liminal) puede ser una clave para establecer una convención de experiencia. El director Richard Schechner nos entrega un ejemplo que se desprende de la observación de un rito, al cual denomina él mismo como *performance* de una tribu Kurumugl. El objeto de este rito es lograr un cambio o transformación entre dos grupos opuestos, uno que hace de anfitrión y otro que hace de invasor, finalizando con un espacio y tiempo donde converge una sola comunidad o *communitas* espontánea, a través de una celebración en torno a un banquete de carne y danzas de combate.

En Kurumugl la transformación de deudores en acreedores no fue simplemente ocasión para una performance celebratoria (como una fiesta de cumpleaños celebra pero no afecta el cambio de edad). La performance de Kurumugl hace ocurrir lo que celebra. Proporciona un tiempo suficiente y un lugar adecuado para que ocurra el intercambio: es liminal, un punto medio fluido entre dos estructuras

²² Pavis, Patrice: *El análisis de los espectáculos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000, p. 159.

²³ *Idem.* p. 160.

²⁴ *Ibidem.*

fijas. Ese punto ocurre cuando por un breve lapso los dos grupos convergen en un sólo círculo de danza. **En el tiempo/espacio** liminal es posible la *communitas* – achatar todas las diferencias en el éxtasis que tan a menudo caracteriza a la performance (...) Entonces, y sólo entonces, puede ocurrir el intercambio.²⁵

El ejemplo recién citado nos ayuda a acercarnos a un lugar en donde el actor-*performer* junto al espectador podrían vivir una experiencia que ocurre sin simulación. Cuando se produce el acto en que los dos grupos convergen hacia la transformación de sus roles, Schechner lo denomina como una *performance* efectiva o eficaz; si no se produce tal transformación, es denominada tan sólo como entretenimiento. Eso sí, deja en claro que ninguna *performance* es sólo transformación o sólo entretenimiento.²⁶

Cuando tocamos el término ritual nos encontramos con aspectos que están insertos en lo que se denomina lo sagrado. Desde este concepto podríamos establecer la calidad del espacio a definir. Sobre el espacio sagrado, el historiador de religiones Mircea Eliade plantea:

Para el hombre religioso *el espacio no es homogéneo*; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras: “No te acerques aquí –dice el Señor a Moisés-, quítate el calzado de tus pies; pues el lugar donde te encuentras es una tierra santa” (*Éxodo 3,5*) Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, “fuerte”, significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra amorfos. Más aún, para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en la experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real, que existe realmente*, y todo el resto, la extensión informe que lo rodea.²⁷

La manifestación de lo sagrado en el espacio tiene, a consecuencia de ello, una valencia cosmológica: toda hierofanta espacial o toda consagración de un espacio equivale a una “cosmogonía”. Una primera conclusión sería la siguiente: *el mundo se deja captar en tanto que mundo, en tanto que cosmos, en la medida que se revela como mundo sagrado.*²⁸

²⁵ Schechner, Richard: *Performance, teoría y prácticas interculturales*, Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 34.

²⁶ *Idem.* p. 36.

²⁷ Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Paidós, España, 1998, p. 21.

²⁸ *Idem.* p. 51.

Con respecto al espacio profano y sagrado podemos retomar el espacio liminal bajo la perspectiva de umbral, entre actores-*performers* y espectadores, que anteriormente habíamos esbozado.

El umbral es a la vez el hito, la frontera, que distingue y opone dos mundos y el lugar paradójico donde dichos mundos se comunican, donde se puede efectuar el tránsito del mundo profano al mundo sagrado.²⁹

Al desarrollar el concepto de espacio advertimos que es en gran medida dependiente del concepto tiempo. Según Pavis, el tiempo se puede desarrollar como: “tiempo objetivo: se trata del tiempo concebido como un dato exterior, mensurable y divisible: el tiempo matemático de los péndulos el metrónomo y los calendarios. En el teatro, es el de la medida de la duración del espectáculo. Es fácil de cronometrar y anotar”.³⁰ “El tiempo subjetivo interior, es el tiempo propio de cada individuo; es propio de cada espectador, el cual siente intuitivamente la duración del espectáculo o de un juego escénico [...] La determinación del *tempo* es una cuestión del actor.”³¹ Por último, “el tiempo dramático, que es tiempo representado”³², y “el tiempo escénico, el tiempo de la representación”.³³

Al igual que lo hicimos con el espacio, queremos plantear que el tiempo del espectador sea coincidente con el tiempo escénico y coincidente con el *tempo* del actor-*performer*, de tal manera que el tiempo ocupe un recorrido continuo durante la puesta en escena, sin saltos ni interrupciones. Sin perder de vista el ejemplo citado sobre la tribu Kurumugl, quienes celebran en un espacio/tiempo que logra la experiencia de transformación hacia una comunidad, nos referiremos al tiempo sagrado según Mircea Eliade.

Como en el espacio, el tiempo no es, para el hombre religioso, homogéneo ni continuo. Existen intervalos de tiempo sagrado, el tiempo del las fiestas (en su mayoría fiestas periódicas); existe, por otra parte, el tiempo profano, la duración

²⁹ *Idem.* p. 24.

³⁰ Pavis, Patrice: *Op. Cit.* p. 164.

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

temporal ordinaria en que se inscriben los actos despojados de significación religiosa. [...]

Una diferencia esencial entre estas dos clases de tiempo nos sorprende ante todo: *el tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, en el sentido de que es, propiamente hablando, un tiempo mítico primordial hecho presente.*³⁴

De acuerdo a lo planteado por Eliade, se nos presenta un factor que podría ponerse junto al concepto acto, que, como señalamos, reemplaza a la ficción. Nos referimos a lo mítico hecho presente, lo que implicaría una realidad distinta, pero que está sujeta al espacio y tiempo que ocurren cuando actor-*performer* y espectador se encuentran sin roles que los dividan. El escenógrafo chileno, Remberto Latorre, recopila algunos extractos que tratan del tiempo y del espacio conjunto al momento de la fiesta, un acontecimiento ritual que uniría a la comunidad a través de lo mítico.

La fiesta está destinada a recuperar la alegría de vivir: es el tiempo de identidad con el Ser colectivo y en donde el Yo verdadero, relegado por la rutina, puede aparecer. [...] Es esfuerzo por estar fuera del tiempo (rutina) y pertenecer al "siempre", a lo no fragmentado. [...] En la realidad todo posee un mismo valor. [...] Mítico es un acontecimiento que se cumple fuera del tiempo y fuera del espacio. La unicidad material en que se cumple es el santuario. [...] Un mito es siempre simbólico; por esto no tiene nunca un significado unívoco, alegórico, sino que es vida encapsulada [...] Es un suceso único, absoluto; un concentrado cuya potencia vital es de otras esferas distintas a la nuestra cotidiana, y como tal derrama un aire de milagro en todo aquello que le presupone y se le asemeja.³⁵

Al parecer, el acontecimiento mítico ayudaría a lograr ese momento único del que da cuenta Remberto Latorre. Es posible, entonces, cambiar lo que para el teatro actual es la ficción, hacia la presentación de un hecho o acto de carácter mítico. Para conocer la función de un mito en nuestra contemporaneidad continuamos con el historiador Eliade:

El mito revela la sacralidad absoluta, porque relata la actividad creadora de los dioses, desvela la sacralidad de su obra. En otros términos: el mito describe las

³⁴ Eliade, Mircea: *Op. Cit.* p. 53.

³⁵ Latorre, Remberto: *Historia del teatro en América V.1*, Biblioteca Universidad de Chile, 1996, pp.11-12-13.

diversas y a veces dramáticas irrupciones de lo sagrado en el mundo. [...] Todo mito muestra cómo ha venido a la existencia una realidad, sea ésta la realidad total, el cosmos, o tan sólo un fragmento de ella: una isla, una especie vegetal, una institución humana. [...] La función magistral del mito es, pues, la de “fijar” los modelos ejemplares de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc.³⁶

Se podría escribir todo un libro sobre mitos del hombre moderno, sobre las mitologías camufladas en los espectáculos de que gusta, en los libros que lee. El cine, esa “fábrica de sueños”, vuelve a tomar y utilizar innumerables motivos míticos: la lucha entre el héroe y el monstruo, los combates y las pruebas iniciáticas, las figuras y las imágenes ejemplares (la “joven”, el “héroe”, el paisaje paradisíaco, el “infierno”, etc).³⁷

Lo que nos interesa rescatar de lo mítico para esta convención de una experiencia está ligado al factor de entrega del actor-*performer* en relación al acto mismo, el cual es acto sincero y total que tendría característica biográficas presentadas en dicho acto, y que ante la presencia o participación del espectador podría producir la sensación de tiempo detenido en un presente mítico o en un siempre, como explica Remberto Latorre. Se produciría la experiencia de auto-sacrificio que envuelve al actor-*performer* si es que logra exponerse ante los testigos, durante el hacer del acto, que se convierte en único e irrevocable.

Actor-Performer y Espectadores.

La presentación de actos de carácter mítico debería encontrar el canal adecuado para permitir una experiencia en el espacio-tiempo liminal en donde espectadores y actores-*performers* se transforman, aunque sea por un momento, en *communitas espontánea*. El canal al que nos referimos es la presentación de la materialidad del actor-*performer*, el cual se concreta en un cuerpo vivo que puede hacer visible lo subjetivo de la mente y el alma.

³⁶ Eliade, Mircea: *Op. Cit.*, pp. 73-74.

³⁷ *Idem*, pp. 149-150.

Jerzy Grotowski junto Eugenio Barba definieron dos técnicas de trabajo para los actores.

Grotowski y yo hablábamos de dos tipos de técnicas que habíamos definido como “técnica 1” y “técnica 2”. La “técnica 1” se refería a las posibilidades vocales y físicas, y a los distintos métodos de psicotécnica transmitidos después de Stanislavski. Esa “técnica 1”, que podría ser compleja y refinada, se podía alcanzar mediante el *rzemioslo*, el quehacer teatral.

La “técnica 2” tendía a liberar la energía “espiritual” en cada uno de nosotros. Era un camino práctico que dirigía el yo hacia el sí mismo, donde se integraban todas las fuerzas psíquicas individuales, y superando la subjetividad permitía acceder a las regiones conocidas por los chamanes, por los yoguis, por los místicos.³⁸

La preparación de los actores que esperan consumir un acto único presentacional debería estar cerca de la técnica 2, recién citada. Los actores-*performers* tendrían que poder presentar los hechos en una partitura de la obra. La acción solamente tendría características de dirección, propósito y asociación personal, y estaría relacionada entre sí por estímulo, impulso y reacción. Lo principal en esa acción es que se materialice como una realidad viva y presente, sin importar si se entiende su significado o no, ya que no existiría historia fabulada. La acción sería hacer lo que se hace realmente, es decir, su signo es igual a su referente, como explicamos anteriormente.

El público participaría de este teatro experiencial de forma activa. Se le entregaría un rol definido por parte del elenco, para que así pueda percibir la puesta en escena desde un punto de vista concreto que modifique su presencia. Las formas son variadas, algunas van desde considerar al espectador como participante que es incluido en la obra y cumple acciones precisas para la misma, como también puede ser un testigo del acto del actor-*performer*. Asimismo, puede ser invitado sutilmente, como también ser provocado confrontacionalmente. Incluso cabe la posibilidad de que el espectador no tenga conciencia de que es parte de una obra invisible. Jorge Dubatti describe algunas de estas posibilidades.

³⁸ Barba, Eugenio: *La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ed. Octaedro, España, 2000, pp. 64-65.

1. El espectador puede ser “tomado”, “absorbido” por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación (payasos que involucran a un espectador en sus juegos) y donde se pierde momentáneamente la conexión con el espacio de expectación.
2. Puede “entrar y salir” del espacio poético en espectáculos de tipo performáticos, en los que se instaura la posibilidad de una entrada permanentemente abierta al orden óptico del acontecimiento de lenguaje.
3. Puede lograr una posición de simultaneidad en el “adentro y afuera” del universo del lenguaje, como sucede con algunos espectadores de intensa participación en donde el espectador espera y participa simultáneamente, y en la mirada de los otros aparece como “parte” del espectáculo.
4. Puede ser “tomado” por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado “teatro sagrado” en su *El espacio vacío: la fuga de la realidad, lo invisible hecho visible, la conexión con lo absoluto, el teatro como hierofanta*.
5. Puede darse el caso que también corresponde a la inducción poética pero con otra singularidad en su dinámica: el espectador no sabe que está asistiendo a una escena teatral y en consecuencia no tiene conciencia de que es espectador. Se trata de la experiencia del “teatro invisible” (Augusto Boal): el espectador -sin conciencia aún de sí- asiste a un acontecimiento.³⁹

Cualquiera sea la manera de provocar la participación del espectador, ésta debería tener como objetivo el encuentro de personas resultando en una *communitas espontánea*, quizás una búsqueda que nos parece podría revitalizar la interrelación social.

(...) exigir una reestructuración del orden social que responda a lo que necesitan las comunidades para dar lugar a interacciones de personas o a “encuentros”, como los llamaba Grotowski. Es evidente que la alienación, la reificación y la anomía no son problemas privativos del capitalismo. (...) también ocurren en estados socialistas. (...) Se dirigen al público no como extraños que pagan dinero, ni como participantes forzados (...) sino como a una comunidad, incluso como una congregación. El objetivo de tales performances es entretener, divertirse y crear lo que Victor Turner llama “*communitas espontánea*”: la disolución de fronteras que aíslan a los individuos. La experiencia resultante es una celebración colectiva. Esta tendencia contemporánea se originó en el teatro experimental como movimiento hacia el ritual.⁴⁰

³⁹ Dubatti, Jorge: *Op. Cit.* pp. 22-23. La edición de textos es mía. (N. del A.)

⁴⁰ Schechner, Richard: *Op. Cit.* p. 58.

Cabe destacar que para generar el acto que desencadena la experiencia, el encuentro y transformación, el actor-*performer* debe tener y seguir un entrenamiento específico, físico y vocal, pero principalmente sensible, que podríamos llamar espiritual. Todo lo demás, el tejido de acciones en general y el orden de un espacio apropiado dependen, en gran medida, del director; pero esa relación con lo irrevocable que caracterizaría un teatro experiencial depende de la preparación del actor-*performer*, en donde el director asume la responsabilidad de ellos. Es el actor-*performer* quien tendría el manejo del tiempo que transcurre en un tiempo fuera del tiempo. También tendría que inducir al encuentro con el espectador. Y todo a través del texto performativo diseñado en conjunto con director. Por tanto, la presentación de la obra, es decir, la performance, sería un proceso de transformación para actores y espectadores.

(...) la performance: una situación activa, un proceso continuo y turbulento de transformación. El desplazamiento del ritual al teatro ocurre cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia un espectáculo, que paga la entrada, que evalúa lo que va a ver lo que antes de verlo, mientras lo ve y después. La movida del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes.⁴¹

(...) Grotowski seleccionaba con cuidado sus públicos, limitando el número [...] montando sus espectáculos y acontecimientos parateatrales en lugares apartados. (...) Durante cada uno de sus espectáculos, Grotowski detenía a algunos (entre 5 y 10 personas) y les pedía que se quedaran (...) los invitaba a ir (...) a un retiro en unas colinas (...) Allí, invitados y actores se “encontraban” individualmente, uno a uno. (...) The Living Theatre intentó una transformación similar (...) un ritual político más que religioso. Desafiaron a los espectadores directamente, los invitaron a que entraran en el escenario, no presentaron un drama, ni siquiera un conjunto de incidentes sino más bien un plan y una serie de provocaciones destinadas a enfurecerlos primero, y luego a iluminarlos.⁴²

⁴¹ *Idem.* p. 59.

⁴² *Idem.* p. 62.

Tomando en cuenta estos análisis, podríamos establecer una convención de teatro experiencial con los siguientes factores:

- Espacio - tiempo común entre espectador y actor-*performer*. Provocación de un ámbito liminal o un umbral para el encuentro efectivo donde se produzca un *communitas espontánea*.
- El actor-*performer* se presenta a sí mismo como cuerpo, soporte vivo del acto presentado en el aquí y ahora, un cuerpo-canal. El actuante se plantea como un provocador de estímulos, responsable de producir la experiencia viva e imborrable.
- Presentación de signos escénicos iguales al referente real, vale decir, la no re-presentación.
- Acciones no imitativas, que funcionan en relación a estímulo-impulso-reacción, con dirección y propósito ligados a una asociación personal del actor-*performer*.

Capítulo II

Influencias para una convención experiencial hoy

Se ha extraviado una clara idea del teatro. Y mientras éste se limite a mostrarnos insignificantes escenas íntimas en la existencia de ciertos fantoches, transformando al público en *voyeur*, no será extraño que las mayorías se aparten de él y busquen en el cine, el *music-hall* o el circo, satisfacciones violentas de claras intenciones.

Las intrigas del teatro psicológico que nació con Racine nos desacostumbraron a la acción inmediata y violenta que debe tener el teatro. (...) ⁴³

Antonin Artaud, a quien citamos para abrir este capítulo, manifiesta una profunda preocupación por la carencia de vitalidad y quizás acomodada producción del teatro europeo de su época, en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, actualmente, en el naciente y tan esperado siglo XXI, nos parece que la reseña de Artaud no estaría del todo fuera de nuestro contexto histórico. Todavía puede apreciarse que mayoritariamente, la literatura dramática, la mimesis, el trabajo sobre la ilusión y el argumento de una historia, serían los elementos basales para nuestra tradición escénica occidental. Y por su parte, el público sería observador, generalmente pasivo, envuelto por las convenciones de verosimilitud que la puesta en escena construye en el escenario.

Peter Brook, en su libro *El espacio vacío*, advirtió esta tendencia que constituyó una evasión durante la II Guerra Mundial en Europa.

Recuerdan que durante la guerra el teatro romántico, pleno de color y sonido, de música y movimiento, llegó como agua fresca a calmar la sed de sus secas vidas. En esa época se le llamaba teatro de evasión (...) ⁴⁴

Nos parece que el ejemplo entregado por Brook se repite hoy en día. En general, se concibe el teatro como una actividad para encontrar una realidad ficticia que nos haga evadir la realidad de la vida, similar a la evasión que

⁴³ Artaud, Antonin: *Op. Cit.* p. 75.

⁴⁴ Brook, Peter: *Op. Cit.* p. 52.

podríamos encontrar en el cine, en un bar o frente la televisión. Lo anterior es una cuestión que nos motiva aún más para abordar el factor experiencial que posee el teatro. Creemos que el teatro que se presenta actualmente en cartelera está privilegiando, en general, solamente la característica de entretenimiento por sobre la potencia transformadora que, pensamos, existe en el acto de participación en un acto en vivo que podría trascender hacia todos los aspectos del ser humano (personal-social-político-místico). Creemos que el teatro ha sido reducido a la ficción, entendida, de acuerdo a lo planteado en el capítulo anterior, como falsedad o mentira, con lo que podríamos decir que la acción en el teatro no existe sino que es imitada, por tanto, solamente es una acción en apariencia; y la acción del teatro en la sociedad, su influencia directa, se circunscribiría a los reportes y cifras de público.

El público busca en el teatro algo que pueda calificar como “mejor” que la vida y por dicha razón está predispuesto a confundir la cultura, o los adornos de la cultura, con algo que no conoce aunque oscuramente siente que podría existir, y así, trágicamente, al convertir algo malo en éxito lo único que hace es engañarse.⁴⁵

La industria cultural, así como las demás industrias inmersas en un sistema que encuentra en el sistema de mercado su espacio, podría llegar a medir sus resultados sólo por la cantidad de público y sus entradas por venta de tickets. “Para la mayor parte de las compañías una obra de teatro es mercadería”.⁴⁶ Creemos que el acomodamiento de la producción teatral produce una estabilidad en la sociedad que adormece la crítica, la crisis o la transformación de quienes vivimos en ella.

En la actualidad el teatro, mientras esté en la tranquilidad del éxito comercial y social, mantiene a los creadores muy satisfechos en su búsqueda personal o artística. Lo anterior se desvincularía de la necesidad trascendental que podríamos atribuirle al arte como expresión y necesidad humana; más allá de la ética, la moral, la política, lo académico, o lo artístico, del porqué

⁴⁵ *Ibid.* p. 8.

⁴⁶García, Rodrigo: *Op. Cit.* p. 9

necesitamos hacer del teatro nuestro medio para conocer la vida, independiente del éxito y el mercado.

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida (...) ¿quién no acaricia, en secreto, el deseo de obtener un éxito repentino? (...) ¿Quién no busca la estabilidad y la seguridad en una forma o en otra? ¿Quién no desea vivir mañana como se vive hoy? Aunque conscientemente se acepte cierto *status*, inconscientemente se busca siempre ese refugio inalcanzable que reconcilia el agua con el fuego y la “santidad” con la vida del “cortesano”.⁴⁷

El dramaturgo Heiner Müller, fue requerido en una entrevista para referirse a su realidad, la alemana, ante lo cual él plantea que el teatro está en crisis. Pero también dice que el teatro es crisis.

Heiner Müller:

(...) La gente que recibe sueldos fijos en un sistema teatral como el alemán está a contrato fijo, recibe su sueldo, no tiene problemas de dinero –nunca alcanza, pero uno recibe plata con regularidad. Ya no hay peligro, no hay amenaza existencial y, entonces, no hay problemas. Se trata de poner a la gente problemas, hacer que el trabajo se les vuelva un problema, para que tengan algún tipo de interés en las soluciones. Eso lo encuentro importante. –O también el cuento del sapo cocinado. (...) Si uno lanza a un sapo –y eso es cierto, está comprobado–, a un sapo al agua caliente, éste intenta salir de ahí lo más rápido posible. Si uno pone a un sapo en agua tibia y aumenta poco a poco la temperatura, se cocina feliz hasta que se muere; deja que lo cocinen con una enorme sensación de bienestar y no lo nota. No se da cuenta. (Ríe). Esa es una parábola de nuestras sociedades (ríe) y, por supuesto, también en el teatro, como modelo en miniatura de nuestra sociedad. (Ríe) El sapo cocinado.

Ute Scarfenberg:

Dicho al revés: no hay nada más mortal que un teatro que funciona de maravilla.

Heiner Müller:

Sí, exactamente. Y todo ese criterio, “la crisis en el teatro”, una y otra vez; grandes debates, “la crisis en el teatro”. El teatro es crisis. Esa es en realidad la definición del teatro – debería serlo. El teatro sólo puede funcionar como crisis y en crisis; de

⁴⁷ Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998, p. 39-40.

lo contrario, no tiene ninguna relación con la sociedad que se encuentra fuera de él.⁴⁸

La posible sensación de conformidad general, como si el teatro fuera parte del entretenimiento para el bienestar social, así como la televisión, la radio, los diarios y revistas, internet, o cualquier otro medio por el cual recibimos información, educación y entretenimiento constantemente, podría transformar al teatro en un simple evento social, o en espacio de reconocimientos y galardones, y objeto de estudios pre y postgraduales. En consecuencia, el teatro sería un arte completamente inserto y aceptado por todos. Por tanto, es como si perdiera una posible categoría distinta a los medios masivos de comunicación mencionados; sería un evento social de inercia y aceptación de nuestra condición personal, social y política, cercano al teatro de evasión descrito por Brook. En suma, sería una actividad artística que de alguna forma nos adormece y tranquiliza. Rodrigo García se refiere, con un poco de ironía, a la realidad a la cual se enfrentan los artistas que participan del circuito oficial del teatro.

Los entendidos alientan a los artistas a cagar cada vez más blando. Los artistas prestan atención. Los creadores que dependen de los entendidos no conocen la palabra autodidacta. Los profesionales del teatro son productos creados en las escuelas y en los medios de información para su consumo en las escuelas y en los medios de información. Si los entendidos aceptaran nuevos lenguajes no sacarían tajada. Para compartir una obra de arte hacen falta escasos conocimientos. No cultive aquellos conocimientos que atrofian su capacidad de emoción. Entienda con el corazón abierto.⁴⁹

Por otra parte, la cartelera nacional mantiene una oferta que podría alentar a la comunidad a entender que nuestro *standard* cultural es de nivel internacional, tan sólo porque obras estrenadas en Europa o en los EE.UU. también son vistas acá, o porque cada cierto tiempo se revisita un clásico de la literatura

⁴⁸ Müller, Heiner: "El teatro es crisis, conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995", Extracto de entrevista publicada en Hörnigk, Frank / Linzer, Martin / Raddatz, Frank / Storch, Wolfgang / Tescheke, Holger (eds.), Kalkfell – Für Heiner Müller – Arbeitsbuch, Berlín, 1996, Theater der Zeit, pp. 136-143. (T. de M. Soledad Lagos-Kassai, Dr. Phil.)

⁴⁹ García, Rodrigo: *Op. Cit.* p. 2.

teatral universal, sin negar el éxito de taquilla que se acompaña, en general, con un éxito en la crítica especializada.

Las manifestaciones de más éxito no son necesariamente las que movilizan a más gente, sino que las que suscitan más interés entre los periodistas. A riesgo de exagerar un poco, podría decirse que cincuenta tipos listos que sepan montar bien un *happening* para que salga cinco minutos por la tele pueden tener tanta incidencia política como medio millón de manifestantes.⁵⁰

Tengamos en cuenta que la palabra movilizar, ocupada en el inicio de la cita anterior, podría tener el significado de “poner en actividad o movimiento (...). Poner en práctica un recurso para conseguir un fin.”⁵¹ Es decir, una de las posibles consecuencias que puede implicar un acto como un *happening* visto por muchos espectadores, es la de generar una transformación desde un estado pasivo a otro activo. Algo que sería completamente opuesto al teatro de ilusionismo evasivo, ya que éste dejaría las cosas a nivel personal, social o político, tal cual están, es decir, la experiencia estética moriría al terminar la obra, no habría trascendencia ni transformación en la vida propiamente tal, ni de actores ni de espectadores.

Cualquiera que esté al tanto de los éxitos que se producen año a año, observará un fenómeno muy curioso. Se espera que el llamado éxito sea más vivo, ligero y brillante que el fracaso, pero no siempre se da el caso. (...) en la mayoría de las ciudades amantes del teatro, se produce un gran éxito que desafía estas reglas: una obra que triunfa no a pesar sino debido a su monotonía. Después de todo, uno asocia la cultura con cierto sentido del deber, así como los trajes de época y los largos discursos con la sensación de aburrimiento; por lo tanto, y a la inversa, un adecuado grado de aburrimiento supone una tranquilizadora garantía de acontecimiento digno de mérito.⁵²

La monotonía en nuestra escena, nos hace suponer que los avances o reorganización del lenguaje específico del teatro solamente se relacionan a la incorporación de tecnología para ayudar a una mejor ilustración de las ideas y,

⁵⁰ Bourdieu, Pierre, en Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX*, Ed. Planeta, Argentina, 1998, p. 322.

⁵¹ El pequeño Larousse ilustrado, Ed. Larousse, México, X Edición, p. 699.

⁵² Brook, Peter: *Op. Cit.* pp. 7-8.

al igual que en nuestra vida cotidiana, dichos dispositivos son renovados con mayor frecuencia cada vez.

En cuanto a la dramaturgia, en tanto literatura dramática, se estarían tratando temas actuales ya que describe al hombre de esta época con la fragmentación propia que produce el clic del *touch* o del *mouse* al hacer uso de internet, o el *zapping* a través del control remoto, temas que, pensamos, están en extremo influenciados por hechos de connotación nacional que tuvieron prensa y pantalla hasta decir basta, como si no hubiese más ideas para la creación. No es nuestro afán caer en discursos en contra del mundo globalizado, los peligros del vertiginoso avance tecnológico que aún no alcanza la paz y la justicia social, la caída de las utopías y el lucro como único fin para el bienestar personal. Solamente pretendemos hacer notar que nuestra actividad teatral se desenvuelve en este marco histórico-político-social-económico, lo que suponemos afecta la validez del teatro como actividad de naturaleza y necesidad humana, entendiéndola como una acción en vivo que podría transformar, iluminar, concienciar o movilizar al individuo y su entorno, o incluso sanarnos.

(...) como observó Walter Benjamín, la era de la “reproductibilidad técnica” no sólo transformó la forma en que se realizaba la creación, convirtiendo las películas y todo lo que surgió de ellas (televisión, video) en el arte central del siglo, sino también la forma en que los seres humanos percibían la realidad y experimentaban las obras de creación. (...) Las impresiones sensitivas, incluso las ideas, podían llegarles simultáneamente desde todos los frentes (mediante una combinación de titulares e imágenes, textos y anuncios en la página de un diario, el sonido en los auriculares mientras el ojo pasa revista a la página, mediante la yuxtaposición de imagen, voz, letra escrita y sonido), todo ello asimilado periféricamente, a menos que por un instante, algo llamase su atención. (...) La novedad consistía en que la tecnología impregnaba de arte la vida cotidiana privada o pública. Nunca antes había sido tan difícil escapar de una experiencia estética. La “obra de arte” se perdía en una corriente de palabras, de sonidos, de imágenes, en el entorno universal de lo que un día habríamos llamado arte.⁵³

Si consideramos al teatro como parte de la gran familia de lo que se denomina arte, entonces también podríamos entender cómo la función del teatro en la

⁵³ Hobsbawm, Eric: *Op. Cit.* pp. 513-514.

actualidad, más allá de la mera diversión, ilustración de historias o imitación de la realidad, puede a su vez perderse. Por lo tanto, su apreciación o valoración también se podría ver intervenida por este entorno, que en algunos casos se define como una época del espectáculo, en donde siempre estamos expuestos a variados estímulos que nos dejaría como espectadores tranquilos de nuestra vida, la cual sigue una norma y mecánica de acostumbamiento.

Nos permitimos volver a citar al historiador Eric Hobsbawm, para ilustrar un paralelo que realizó entre el consumo del arte y las ventas masivas de un joyero, ya que en nuestra época posmoderna los criterios para definir en el arte lo bueno de lo malo, lo trivial de lo serio, han sido cuestionados hasta el punto en que algunos teóricos posmodernos afirman que ya no se podría hacer distinciones de ningún tipo.

En 1991 un joyero británico que tenía gran éxito en el mercado de masas provocó un gran escándalo al admitir en una conferencia ante hombres de negocios que sus beneficios procedían de vender basura a gente que no tenía gusto para nada mejor. El joven, a diferencia de los teóricos posmodernos, sabía que los juicios de calidad formaban parte de la vida.⁵⁴

Podríamos decir que la gran presencia de medios audiovisuales en nuestra vida, en nuestras ciudades, en nuestros lugares de trabajo y, en nuestros hogares –los cuales están destinados a atrapar nuestra atención para vender, informar o entretener– estarían adormeciendo la capacidad de recepción y criterio de lo que recibimos a través de nuestros sentidos e intelecto. Para enriquecer esta reflexión volvemos a citar la entrevista realizada a Müller:

Ute Scharfenberg:

(...) Alemania Oriental está sometida a una provincialización radical, desde una altura de salto o de caída bastante considerable. La gente aquí está sometida a una presión muy fuerte por experimentar cosas. De pronto se afirma que ella constituiría el requisito para la poesía y el arte. - ¿Cómo puede el teatro manejar esa presión por experimentar cosas por parte del público?

Heiner Müller:

Yo no creo en la presión por experimentar cosas. La presión radica más bien en que toda la industria mediática trabaja para impedir la experiencia. Lo que

⁵⁴ *Ibidem*.

prevalece es el proceso de extinción de la experiencia. Se trata, en el fondo, de lo que escribió Benjamín: lo fundamental de la Primera Guerra Mundial fue la batalla material. Esa fue la experiencia real y lo notable fue que los sobrevivientes no pudieron hablar al respecto. No se convirtió en experiencia, porque la presión era tan enorme, que no llegó a ser experiencia y lo que Ernst Jünger escribe, creo que en “Movilización Total”, es una observación muy similar: “Existe una dimensión de presión...”- por ejemplo (...) la burocracia es mucho más fuerte , está mucho más marcada en una sociedad democrática que en cualquiera de las dictaduras orientales – una presión que es tan absoluta y que, cito a Ernst Jünger, deja de sentirse como presión y, en cambio, causa vértigo. Ese vértigo es la ilusión de libertad. Eso es lo que estamos viviendo hoy día.⁵⁵

Para a esclarecer un poco más el sentido de la experiencia hoy en día, en una actualidad mediática atentatoria contra ella, recurrimos a Jorge Larrosa⁵⁶, Doctor en Pedagogía de la Universidad de Barcelona, España.

(...) experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “ce que nous arrive”; em italiano, “quello che nos succede” ou “quello che nos accade”; em inglês, “thet what is happening to us”; em alemão, “war mir passiert”.

(...) A cada día se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça. Walter Benjamín, (...) já observava a pobreza de experiências que caracteriza o nosso mundo. Nunca se passaram tantas coisas, mas a experiência é cada vez mais rara. (...)⁵⁷

En una frase extraída de la cita, “se diría que todo lo que pasa está organizado para que nada nos pase”, se podría resumir un problema contemporáneo que estaría adormeciendo nuestra sensibilidad y capacidad de

⁵⁵ Müller, Heiner: *Op. Cit.* (Sin página)

⁵⁶ Doctor en Pedagogía de la Universidad de Barcelona, España, donde es profesor titular de Filosofía de la Educación. Ha publicado diversos artículos en diarios y revistas brasileñas, además publicó dos libros: *Imágenes del otro* (1998) y *Pedagogía profana* (1999).

⁵⁷ Larrosa, Jorge: “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. Revista Brasileira de Educação Número 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002, p. 21. “(...) experiência es, em espanhol, “lo que nos pasa”. En português se diria que una experiencia es “lo que nos acontece”; en francés una experiencia sería “lo que nos llega”; en italiano , “aquello que nos sucede” o “aquello que nos compete”; en inglés, “aquello que nos está passando”; en alemán, “lo que nos pasa”. (...) Cada día pasan muchas cosas, pero, al mismo tiempo, casi nada nos acontece. Se diría que todo lo que pasa está organizado para que nada nos acontezca. Walter Benjamin, (...) observó la pobreza de experiencias que caracteriza a nuestro mundo. Nunca pasaron tantas cosas, pero la experiencia es cada vez más rara (...)” (T. Del A.)

acción. Así como lo afirma Müller, tendríamos solamente la sensación de libertad. Esto podría explicar por qué los activismos han desaparecido o, por qué el teatro, que en variados episodios históricos ha movilizó a los seres humanos, existe como un medio comunicacional más posible de comercializar.

Ute Scharfenberg:

Una vez, usted me contó de alguien a quien conoció en una taberna, un hombre joven que en realidad odiaba a los alemanes, de acuerdo a sus propias palabras, y cuya máxima de vida consistía en lo siguiente: “Como de ninguna manera puedo cambiar las cosas, lo único posible es salir adelante.” (...) Ese es un mundo caótico. – Usted ha exigido que el arte y el teatro se hagan cargo del caos y pregunten: ¿Cómo puede operar el caos? – “Los intentos de orden han fracasado”, eso significa que una postura como la de Brecht ; es decir, que el mundo es modificable, se puede cambiar y que el ser humano puede influir en la historia, habría sido refutada. - ¿En qué relación se encuentra entonces el teatro respecto al mundo?

Heiner Müller:

(...) El teatro es –si se considera al teatro como medio en un paisaje mediático- el único lugar donde todavía ocurren cosas en vivo. El espectador está físicamente presente, al actor está presente físicamente, no es una conserva y cada función es diferente, aunque se trate de la misma obra, (...). Aquello sobre lo que puede existir consenso en el teatro, (...) es el terror; es decir, el miedo a la transformación. (...) El elemento básico del teatro es la transformación, entonces el teatro siempre tiene que ver con la muerte y es un exorcismo, si es que es bueno. Eso es lo que la gente no obtiene de la televisión ni tampoco del cine. – Alguna vez Chaikin lo formuló así, (...): lo específico del teatro no es sólo la presencia del actor vivo y del espectador vivo, sino la presencia del actor que muere y del espectador que muere.⁵⁸

La transformación de la que habla Müller, y el terror hacia ella, podría ser una sensación de redescubrir a través de la experiencia teatral; sería el momento de crisis en donde actores y espectadores tienen en sus manos el poder encontrar en el teatro experiencial una amplitud en la definición y función del teatro desde una perspectiva primitiva que devuelve al hombre su conexión y participación en lo ceremonial, lo ritual, el juego, las iniciaciones, los pasos o transiciones, los cuales nos conducen a instantes de revelación, aprendizaje,

⁵⁸Müller, Heiner: *Op. Cit.* (Sin página)

conciencia y sanación, sin olvidarse de la entretención. Así lo expresa Richard Schechner:

¿Así que dónde me deja esto? ¿Y dónde supongo que deja al teatro? Actualmente, mantengo un diálogo con gente –más que nada antropólogos- de pensamiento similar al mito: Victor y Edie Turner, Barbara Myerhoff, Philip Zarrilli, John Enigh, Alfonso Ortiz, Masao Yamaguchi, Jerome Rothenberg y otros, que pueden ayudar a la gente de teatro a adquirir una perspectiva más amplia de la actuación; sobre cómo los ritos y los espectáculos populares afectan a las personas, qué papeles puede jugar el teatro a través de una marco amplificado que incluya al entretenimiento, a la acción social, la educación y la curación.⁵⁹

Según Larrosa, el hombre o sujeto de y para la experiencia, es un sujeto expuesto.⁶⁰ Creemos que esa exposición es un requisito para lograr la transformación del ser que detonaría la experiencia.

A continuación, tomaremos dos grandes referentes del siglo XX que, a nuestro juicio, se han caracterizado por buscar una transformación desde un sentido amplio y primitivo del teatro en la sociedad. Involucrando los aspectos sugeridos por Schechner, de entretención, acción social, educación y curación, así como buscando exponerse y exponer al espectador, han generado crisis en quienes los han presenciado, quedando muchas veces inclasificables como teatro (banalmente restringido a ilustrar historias interesantes), dado que o crean rituales laicos de entrega total del actor, o bien estimulan radicalmente al espectador para desencadenar en ellos el activismo social y político. En ambos casos las posturas han sido catalogadas como extremistas y se han constituido como grandes referentes que los académicos, críticos y los teatristas en general, han limitado sólo a la historia del teatro de vanguardia o nuevo teatro del siglo XX (Marco de Marinis), y no como un discurso escénico posible de redescubrir en nuestra actualidad, el que, de acuerdo al diagnóstico ya descrito en este capítulo, sería muy necesario para reavivar el sentido performativo del teatro.

⁵⁹ Schechner, Richard: "Ocaso y caída de la vanguardia", en *Revista Máscara*, Año 4, Número 17-18, Abril-Julio 1994, Ed. Escenología, México, p. 4.

⁶⁰ Larrosa, Jorge: *Op. Cit.* p. 24. Idioma original de la cita: "O sujeito da experiência é um sujeito "ex-pos-to. (...)" (N. Del A.)

Austin coined the word “performative” to describe utterances such as, “I take this woman to be my lawful wedded wife” or “I name this ship the *Queen Elizabeth*” or “I bet you ten dollars it will rain tomorrow” (...). In these cases, as Austin notes, “To say something is to *do* something”. In uttering certain sentences people perform acts. Promises, bets, curses, contracts, and judgments do not describe or represent actions: they are actions. Performatives are an active part of “real life”.⁶¹

El primer caso que tomaremos es el trabajo realizado por Jerzy Grotowski con el Teatr Laboratorium de Polonia, y parte de sus actividades después de que abandona los espectáculos de teatro. Desde una postura intimista, elitista, si se quiere (existieron momentos en que él mismo seleccionaba al público invitado), y muy relacionada con lo ritual (aunque se intentara hacer un rito laico y ascético), Grotowski profundizó en una búsqueda por las fuentes primitivas de expresión, liberación y revelación del hombre, el que consume el acto y el que es testigo de él. Con su trabajo del actor como *performer*, ya citado anteriormente, desarrolló, por un lado, una investigación profunda en el cuerpo como un vestigio que hay que rearmar para conducir la pureza de la acción. Por otro lado, desarrolló actividades que limitan con la psicoterapia y experiencia participativa, en su etapa del Parateatro.

(...) el Laboratorio de Teatro busca un espectador-testigo, pero el testimonio del espectador sólo es posible si el actor logra un auténtico acto. Si no hay auténtico acto, ¿de qué hay que dar testimonio?(...).

(...) La palabra misma “espectador”...es teatral, muerta. Excluye todo encuentro, excluye la relación hombre-hombre (...)

(...) El concepto de “reunión” que durara varios días vino a suplantarse la idea de representación (...)

(...) el objetivo era crear una escala de nuevos valores basados en la “apertura” y las “raíces elementales” de la naturaleza humana en oposición a “la vergüenza y el temor, la necesidad de ocultarse y, asimismo, la necesidad de desempeñar continuamente un papel que no es nuestro” supuestamente impuesto por la sociedad. Esto debe lograrse mediante “una experiencia sin espectadores. No hay

⁶¹ Szechner, Richard: *Performance studies*, Ed. Routledge, Londres, 2003, p. 110. “Austin (J. L. Austin) acuñó la palabra “performative” para describir frases como, “yo tomo a esta mujer para que sea mi esposa ante la ley” o “yo bautizo este barco como *Queen Elizabeth*” o “te apuesto diez dólares a que lloverá mañana” (...). En estos casos, como Austin dice, “Decir algo es *hacer* algo”. Al proferir frases concretas, la gente realiza, ejecuta o desempeña actos. Promesas, apuestas, maldiciones, contratos, y enjuiciamientos no son una descripción o representación de acciones: son acciones. Lo performativo es una parte activa de la “vida real”. (T. del A.)

separación entre el proceso creador y el resultado creador. Ésta es experiencia de cultura activa.⁶²

El segundo caso es el grupo anarquista norteamericano The Living Theatre, quienes desde una postura completamente opuesta a la de Grotowski, es decir, desde una provocación directa, violenta y masiva, han buscado no sólo iluminar al espectador sino que lo han instado a salir a la calle a producir un cambio social real.

(...) la presentación como un hecho religioso y ritual, ceremonias de exorcismo, iniciación y comunión, la proyección de estados oníricos y hasta “meditaciones”, todo ello destinado “a transmutar la violencia en concordia” (...). También es esta adaptación de ritos primitivos, el concepto de un actor “sagrado” como chamán (...)⁶³

(...) lo que estamos tratando de hacer en nuestro teatro es llevar a la gente a un punto en el que no sólo ponga bajo cuestión al ambiente circundante, sino que tome también acción directa, *tome acción directa*. El teatro intelectual del siglo XX ha sido un teatro en el que la gente piensa, es decir, las personas que van al teatro y toman lugar frente a un problema, allí piensan sobre el problema, van a casa y piensan todavía un poco, y luego eso muere dentro del cerebro, disecado y corrompido por el simple hecho de no pasar del pensamiento a la vida misma. (...) esto es hacer probar a la gente la alegría de proceder; y si la gente puede probar en el teatro esta alegría de proceder, entonces quizás extenderá este sentido a ese deseo de alegría por la vida misma. (...)⁶⁴

Junto a estos referentes podríamos colocar a otros que en su momento buscaron una transformación y experiencia de vida en el teatro. Tendríamos que nombrar a Antonin Artaud y sus manifiestos del Teatro de la Crueldad, Augusto Boal y el Teatro del Oprimido, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowski con el Teatro Pánico, Eugenio Barba y el Odin Teatret, o la Troupe de Peter Brook. Sin desmerecer las influencias que éstos son para el teatro occidental, pensamos que las búsquedas por un teatro de experiencia para ellos fueron solamente períodos de investigación breve o derivaron hacia otras propuestas trabajo. Sin embargo, y tomando en cuenta el texto de Richard

⁶² Innes, Christopher: *Op.Cit.* pp. 190-193.

⁶³ *Idem*, p.216.

⁶⁴ Siegel, Jessica: “Los Beck responden a los críticos” en *Revista Máscara*, Ed. Escenología, México, 1994. pp. 73-74.

Schechner "The decline and fall of the (American) Avant-Garde", la mayoría de estos grupos no consiguieron desarrollar una tradición que fuera transmitida a otras generaciones. En general, desarrollan textos performativos que solamente pueden ser ejecutados por ellos mismos, sin posibilidad de transmitir algún aprendizaje que perpetúe sus investigaciones. En particular, Artaud no elabora un método para trabajar, sino más bien una propuesta hipotética. Augusto Boal deriva en la sanación a través de su teatro del Oprimido. Jodorowski es un multifacético artista que tampoco establece métodos de creación transmitibles. Peter Brook, más que un pedagogo, es un director que analiza el teatro, en general, a través de sus libros, pero no sistematiza algo definido. Quizás en el caso de Barba se propone sistemas de trabajo, pero su afán recae siempre en la puesta en escena.

En Jerzy Grotowski y en The Living Theatre, podemos ver que la experimentación para develar la vida misma en la experiencia teatral fue una constante radical que, si bien comenzó con la escenificación tradicional de literatura dramática, con el paso de los años se transformó en una búsqueda por no re-presentar, ni fingir o imitar la vida, sino por llevar a cabo un acto de honestidad. Este acto de honestidad se intentaría realizar a través de la acción del actor- *performer*. En el caso de Grotowski, el acto sería una acción que nace y está centrada en el ser humano que lo realiza, en donde el espectador es un invitado que luego puede testificar sobre dicho acto de revelación. En el caso de The Living Theatre, esta acción nace en el actuante y estaría dirigida directamente hacia el espectador, el cual debería reaccionar hacia una transformación de su actuar en la vida cotidiana.

Comúnmente en teatro se habla de la palabra acción. Por un lado, podríamos identificar la palabra acción como un verbo que moviliza al personaje hacia la concreción de un objetivo en escena. Esto porque en nuestro teatro occidental, utilizamos principalmente las palabras para comunicar. Por otro lado, también existen teorías sobre la acción que está sujeta lo físico. Nos referimos a la acción física, aquella que se manifiesta en el movimiento, el gesto o las actividades de los actores; aunque no todo movimiento, gesto y actividad es necesariamente una acción física. Para que exista una acción física debe antes nacer un impulso, algo muy difícil de aprehender, porque este impulso comienza detrás de la piel, y solamente se manifiesta cuando se hace visible,

cuando se convierte en una pequeña acción. El impulso es tan complejo que se puede decir que no es solamente dominio corporal.⁶⁵ Sin embargo, creemos necesario evitar reducir el concepto de acción a acción física o acción verbal, como generalmente se hace en las escuelas de teatro nacionales, en donde quizás se intenta formular teoremas para la enseñanza separando al actor en partes, como, por ejemplo, voz, movimiento, actuación y teoría teatral; pero los encargados de guiar la parte central de actuación, en donde, se supone, todo se integra, aún siguen trabajando con el modelo literario de la acción, dejando una fractura en el actuante con su cuerpo, que, como hemos visto, es el canal por donde fluye la vida de actor, un cuerpo-canal. Asimismo, podemos referirnos a la fractura que se ve entre teatro, fiesta y rito, en donde el espectáculo teatral pudo haber perdido un valor de lo humano y lo místico, o de profano con lo pagano; un teatro que separó a actores y espectadores y privilegió el drama por sobre el acto de revelación.

Existe una gran diferencia entre lo que es la acción desde el análisis conceptual literario, y lo que es una acción que se hace, realiza, consume, en el campo performativo, el campo de lo escénico o el campo del evento o del acontecimiento. En las actividades de Grotowski, la acción es un elemento fundamental de trabajo con los actuantes, quienes están abocados a establecer un camino de conocimiento en donde el mismo Grotowski enfatiza que el conocimiento consiste en hacer⁶⁶, a lo que podríamos agregar que el actor o *performer* es, ya está dicho, un hombre de acción. El *performer* es un hombre que se presenta a sí mismo, en donde el ritual es una acción cumplida y el ritual degenerado es un espectáculo. A partir de un trabajo con movimientos, algunos motivos textuales y cantos, los actuantes que participaban con Grotowski hacían posible la aparición de una estructura que se denominó acción (Action). La diferencia fundamental entre un espectáculo y la acción, es que el primero está centrado en la percepción de los espectadores y la acción está centrada en el actor. No hay acuerdo entre los actuantes, sino que se busca llegar a lo esencial en ellos y entre ellos.

⁶⁵ Richards, Thomas: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Ed. Alba, España, 2005, p. 158.

⁶⁶ Schechner, Richard: *Performance, teorías y prácticas culturales*, Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2000, p. 241.

La forma de Grotowski fue establecer puntos concretos de trabajo en base a distintos ejercicios extraídos de culturas en las que permanece aún esta unión de lo performativo con lo ritual. Sin embargo, las técnicas no son un fin. Lo que Grotowski buscaba era “re-evocar una forma muy antigua de arte en la que el ritual y la creación artística se integraran perfectamente: donde la poesía fuera canción, la canción, encantamiento, el movimiento, danza”.⁶⁷ Los actuantes, más que contar una historia, evocan un estado anímico. “Los actores representan con tanta concentración que parecen haber entrado en una realidad-que-se-cree mucho más allá del “como si” de Stanislavski. Y sin embargo, no están en trance ni poseídos por “otro”. Todo lo contrario: se han encontrado “a sí mismos”.⁶⁸ Esta referencia nos hace pensar en el hecho efímero que existe más allá de re-presentar un papel y en presencia de alguien que podría atestiguar sobre el acto. Lo que podríamos relacionarlo con la exposición del verdadero ser que en definitiva es el actuante en sí mismo.

Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración.⁶⁹

Aunque el actuante no haga o provoque una acción directa hacia el espectador, es posible la experiencia del que es testigo de un hecho, o de una exposición mutua de reconocimiento como seres humanos sin máscaras.

Volviendo a los referentes que nos parecen más cercanos para un teatro de experiencia, en el caso de The Living Theatre, consideramos que, aunque la exigencia está más bien centrada en la búsqueda por una transformación directa del espectador, se podría encontrar congruencias en el pensamiento con Grotowski, en tanto propone una búsqueda por la revelación en el teatro, una revelación que tiene como objetivo la transformación del espectador en un ser activo, despierto, que participa de una experiencia reveladora.

⁶⁷ *Idem.* pp. 240-241.

⁶⁸ *Ibidem.*

⁶⁹ Grotowski, Jerzy: *Op. Cit.* p. 28.

Judith Malina en una entrevista sobre el montaje *Paradise now*, piensa que la violencia no es una respuesta, que no se puede transformar el odio en amor, que sólo puede hacerlo una experiencia reveladora.

Cuando se me pregunta para quién actúo, para qué público, contesto siempre: “Para aquel individuo de abajo”. El público puede estar completamente a favor, o absolutamente en contra de la obra, puede aplaudir o protestar, eso no impide que yo actúe para aquella persona que será alcanzada y modificada. Eso sucede. Tal o cual individuo, viene a decírmelo, a veces mucho tiempo después de que su vida haya sido transformada por la experiencia reveladora que le ofrecimos. (...) A veces sacudimos violentamente al público, (...): hay gente que se desmaya o empieza a gritar en el teatro, pero pensamos que no les hacemos verdaderamente mal en la medida en que controlamos nuestra técnica artística. Nos libramos a una violencia tal como nos enseñó Artaud, pero este teatro de la crueldad no se utiliza más que con fines benéficos. El bienestar del destinatario nos ocupa el corazón, se trata entonces de un acto de amor.⁷⁰

Tomando las palabras de J. Malina –“se trata de un acto de amor”–, podríamos permitirnos relacionarlo con Grotowski cuando éste hace una diferencia entre los actores “cortesanos” y “santos”.

La diferencia entre “el actor cortesano” y el “actor santo” es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio. (...)⁷¹

He aquí un elemento que complementa la cita de J. Malina, el autosacrificio. Sin embargo, la palabra autosacrificio estaría ligada a un estado de autopenetración en el cual el actuante se revela a sí mismo, es decir, sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, y hasta debería ser capaz de manifestar su más mínimo impulso⁷². Podríamos ligar esta explicación con la búsqueda de la exposición del ser humano detrás del actuante como posible generador de una

⁷⁰ Lebel, Jean-Jacques: *Teatro y revolución, entrevistas con El Living Theatre*, Ed. Mote Ávila, Venezuela, 1970, p. 187.

⁷¹ Grotowski, Jerzy: *Op. Cit.* p. 29.

⁷² *Ibidem*.

experiencia del aquí y ahora. Tal como lo manifiesta la siguiente cita de J. Beck, la exposición sería una toma de conciencia de la vida y el hombre:

“Aumentar la conciencia, poner de relieve el carácter sagrado de la vida y abatir los muros”, así definía Julian Beck en 1968 los objetivos del Living Theatre⁷³.

Los muros que habría que abatir estarían aún contenidos en la ficción que produce el teatro ilusionista, el drama, y la convención que separa actores de espectadores.

El Living Theatre propuso, al igual que Grotowski, centrarse otra vez en los actores. Se trataba de abandonar no sólo la sujeción al texto dramático, sino también al cuaderno de dirección y permitir una integración más profunda de los actores como creadores del espectáculo⁷⁴. Por consiguiente, la preparación de los actores se enfocó más hacia un trabajo físico y vocal por sobre la declamación y la psicología. Sin desmerecer el quehacer actoral en el teatro actual nacional, creemos que su esfuerzo radica en la psicología y la declamación de literatura por sobre el aspecto pre-dramático que el teatro encierra, un teatro antes del drama, antes del espectáculo, antes del dramaturgo y del director de teatro, un teatro que pertenece a quienes lo hacen o lo ejecutan, un teatro de actantes, actores y participantes, libres del dominio de los dos poderes instaurados en el siglo XX: el dramaturgo y el director, principalmente, aunque podríamos agregar también a los críticos y académicos.

Tanto el Living Theatre como Grotowski, promovieron una creación desde los actores, ocupando el texto como trampolín o pre-texto, en donde los espectadores son considerados participantes activos de la escena. Grotowski inauguró con el siguiente discurso, el homenaje para el fallecido Ryszard Cieslak, el actor ícono del Teatro Laboratorium y considerado por muchos el actor más importante del siglo XX.

Cuando pienso en Ryszard Cieslak, pienso en un actor creativo. Me parece que era realmente la encarnación del actor que actuaba de la misma manera como un

⁷³ Beck, Julian en Sánchez, José: *Dramaturgias de la imagen*, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2002, p: 126.

⁷⁴ *Ibid.* p. 128.

poeta escribe o como Van Gogh pintaba. No podemos decir que es alguien que hizo papeles impuestos, personajes ya estructurados, desde un punto de vista literario al menos, porque él mismo guardó el rigor del texto escrito, creó una cualidad enteramente nueva. Esto me parece fundamental: entender ese aspecto de su trabajo. (...)

(...) Es muy raro que una simbiosis entre un supuesto director y un supuesto actor pueda sobrepasar todos los límites de la técnica, de una filosofía o de hábitos ordinarios. Esto llegó a tal profundidad que frecuentemente era difícil saber si eran dos seres humanos trabajando o un doble ser humano.⁷⁵

Así, Grotowski perfila un actor que no está al servicio del director o del dramaturgo, sino que construye en y desde sí mismo.

Siguiendo esta misma línea fue que Grotowski se alejó del teatro como espectáculo o presentación, para dedicarse a su última etapa de investigación, denominada el Arte como Vehículo.

Se puede decir “El arte como vehículo” pero también “objetividad del ritual” o “Artes rituales”. Cuando hablo del ritual no me refiero a una ceremonia, ni a una fiesta; tampoco a improvisación con participación de gente exterior. (...) Cuando me refiero al ritual, hablo de objetividad; es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre *el cuerpo, el corazón, y la cabeza de los actuantes*.

Del punto de vista de los elementos técnicos, (...) todo es caso como las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aún pueden aparecer motivos narrativos. Y todo reduciéndose a lo estrictamente necesario, hasta crear una estructura tan precisa y acabada como en un espectáculo: Acción.

(...) En el espectáculo la sede del montaje está en el espectador, en El Arte como vehículo la sede del montaje está en las personas que hacen, en los artistas mismos.⁷⁶

Al igual que Grotowski, el Living Theatre buscó una idea del teatro como rito y como tragedia que se dirige más hacia una opción por lo asociativo, más que por lo intelectual. Podemos decir que la asociación “es algo que brota no sólo

⁷⁵ Grotowski, Jerzy: “El príncipe constante de Ryszard Cieslak, encuentro homenaje a Ryszard Cieslak (9 de Diciembre de 1990)”, en *Revista Máscara* Número 16 Año 4, Ed. Escenología, México, 1994, pp. 7-8.

⁷⁶ Grotowski, Jerzy: “De la compañía teatral al arte como vehículo”, en *Revista Máscara* Número 11-12, Ed. Escenología, México (sin data) p. 8.

de la mente, sino también del cuerpo. Es un retorno hacia una memoria concreta. (...) Los recuerdos son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que hemos oído puede resonar aún en nuestro interior. Se trata entonces de un acto concreto” (...).⁷⁷

Un proyecto como el del Living Theatre, en su contexto histórico, presupone que el teatro finalmente no pudo cambiar la sociedad, a pesar de su discurso: “cambiar al mundo, cambiando nuestra propia vida. La radicalidad anti-ilusionista y el fuerte compromiso experiencial llevaba una creación que se situó en los límites de lo artístico, en la encrucijada de lo político y lo religioso”⁷⁸.

La trascendencia del hombre en el instante sagrado del aquí y del ahora del teatro es un fin que expondría la experiencia *in situ e in auctum*, regresar a un teatro del hombre que lo consuma, el hombre que se funde con el oficiante, quien provoca el acto de revelación que involucra al espectador como testigo. La directa confrontación del Living Theatre, y la proximidad intimista de Grotowski en la invitación a participar de un encuentro, son los extremos que pretendemos establecer como polos de un teatro que persigue revalidar la experiencia efímera de lo teatral.

The Living Theatre se disolvió después de la muerte de Julian Beck. Su propuesta estuvo al margen de lo políticamente correcto, fue una lucha sincera y expuesta. Pero, sin desmerecer los alcances de sus espectáculos, no fue posible una metodología o sistema de trabajo que pudiera perpetuar sus procesos más allá del hacer producciones o acciones ligadas al performance art y accionismo. Por el contrario, Jerzy Grotowski falleció dejando un legado que es esencialmente –aunque no solamente– práctico. Grotowski, a diferencia del Living Theatre, pudo encontrar un proceso concreto que hasta el día de hoy es herencia, y este factor lo diferencia de muchos otros que caminaron sendas parecidas.

Grotowski was a pioneer of performance texts and performance knowledge. He had been among the most successful in getting ideas across. This is because he

⁷⁷ Sánchez, José: *Op. Cit.* p. 131.

⁷⁸ *Ibidem.*

emphasized “process”, specifically in the training methods he developed. These methods can be acquired only person-to-person, face-to-face. (...) From Eugenio Barba to the latest follower of Grotowski, people have come to his work, stayed variable lengths of time, and left; taking with them their own versions of what Grotowski and his associates were doing. (...) ⁷⁹

Quienes han podido apreciar el trabajo actual de cerca, podrán decir que la práctica conlleva o va en paralelo con un pensamiento o filosofía de trabajo. Incluso podríamos hablar de una ética del actuante. El *Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards* de Pontedera, Italia, es el centro en donde se desarrolla esta visión del arte del actor. Pero no solamente en ese lugar podemos acercarnos a esta herencia. También en Italia, en Turín, se encuentra el *Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore* de Domenico Castaldo, en donde se desarrolla un sistema de trabajo similar al del *Workcenter*. Estos dos grupos o centros de trabajo, poseen un linaje directo con el director polaco. Decimos linaje, ya que la posibilidad de adquirir alguna de sus técnicas, métodos y criterios de trabajo, solamente es factible a través de la transmisión entre aprendiz y líder de trabajo. Esto convertiría la investigación de Grotowski en una tradición.

Creemos importante para esta tesis recuperar aquella tradición, indagando en el aspecto menos conocido de la vida artística de Grotowski, su largo período fuera del teatro como producción. Fue en este período de casi treinta años que sus pensamientos e intuiciones cobraron forma, aunque ya se podían ver sugerencias de estas investigaciones tanto en los trabajos teatrales que lo hicieron reconocido en el mundo, como en sus escritos que proponían visiones que impulsaban la práctica performativa a tensionar las fronteras del teatro tal y como lo conocemos.

En el capítulo siguiente revisaremos los períodos de Grotowski dentro y fuera del teatro, y haremos una breve revisión de quienes son continuadores de su

⁷⁹ Schechner, Richard en *The Grotowski Source Book*, editado por Schechner, Richard y Wolford, Lisa. Ed. Routledge. Londres 1997. P. 187. “Grotowski fue un pionero de los textos performativos y conocimiento performativo. Está entre los más exitosos en desarrollar ideas. Esto es porque enfatizó en “procesos”, en específico en los métodos de entrenamiento que desarrolló. Estos métodos pueden ser adquiridos sólo persona a persona, cara a cara (...) Desde Eugenio Barba hasta el último seguidor de Grotowski, las personas han venido a su trabajo, se han quedado largos períodos, y se marcharon; llevando consigo sus propias versiones de los que Grotowski y sus colaboradores estuvieran haciendo (...)” (T. del A.)

filosofía práctica, el *Workcenter* y al *Laboratorio Permanente*, los cuales hoy en día continúan ampliando, o quizás sintetizando, las herramientas de trabajo y sus posibilidades artesanales.

Es importante agregar que quien escribe esta tesis trabajó con el *Workcenter* por un breve período, y fue actor miembro del *Laboratorio Permanente* por dos años. Esto resulta significativo sobre todo para el capítulo dedicado al proyecto creativo, ya que será posible acceder a perspectivas de trabajo adquiridos en el cotidiano interno de cada grupo, algo que dará una perspectiva que ampliará la simple acotación de escritos, puesto que, como ya hemos dicho, sólo es posible adquirir esta herencia dentro de un campo vivencial.

Capítulo III

Procesos y principios de trabajo en Jerzy Grotowski.

En este capítulo daremos a conocer ciertas técnicas y principios de trabajo que el mismo Grotowski utilizó como instrumento para el acercamiento a una perspectiva que se enfoca en la vivencia y autenticidad de la experiencia performativa. Para esto, tomaremos los distintos períodos que engloba su vasta investigación práctica.

Richard Schechner, director del departamento de *Performance Studies* en *New York University*, junto a Lisa Wolford, investigadora y profesora del Departamento de Teatro de *Bowling Green State University*, desarrollaron una acabada recopilación de diversos textos teóricos de distintos autores, incluyendo al mismo Grotowski, sobre todos los períodos de su trabajo. En esta edición llamada *The Grotowski Sourcebook* (El libro de las fuentes de Grotowski), optaron por dividir sus etapas de trabajo de la siguiente manera:

- Teatro Pobre (1959 a 1969), junto al cual se dedicó al teatro de producción con su compañía estable Teatr Laboratorium polaco.
- Parateatro, o Teatro de Participación o Cultura Activa (1969 a 1978).
- Teatro de las Fuentes (1976 a 1982).
- Drama Objetivo (1983 a 1986).
- El Arte como Vehículo o Artes Rituales (1986 a 1999), en cuyo proceso se encontraba cuando acontece su fallecimiento en Pontedera, Italia.

Consideramos esta una segmentación adecuada para adentrarnos en sus períodos de trabajo.

Por medio de una revisión general de su recorrido artístico, descubriremos qué estrategias o instrumentos, pueden seguir siendo investigadas en algunos centros de trabajo representativos de la tradición o herencia grotowskiana. De esta forma podríamos denominar a ciertas compañías o *ensembles*, que son, de alguna manera, receptoras y continuadoras de la fuente que representa la figura de Jerzy Grotowski. Pero no debemos olvidar, que es muy conocido el

hecho de que el mismo Grotowski no dejó herederos ni discípulos, ni tampoco deseó expresamente que se continuase su labor después de su muerte.

Al nome di Jerzy Grotowski è associata in tutto il mondo una miriade di iniziative concernenti soprattutto ma non solo il teatro: pubblicazioni, corsi universitari, stage di formazione, centri studi, per non parlare dei gruppi teatrali e degli spettacoli. Il “grotowskismo” è insomma un fenomeno molto diffuso, ma alla sua portata non corrisponde una conoscenza vasta e profonda dei testi lasciati dall’artista polacco. Con l’eccezione parziale di *Per un teatro povero*, più citato che letto (...)

Al primo paradosso, dunque, relativo alla enorme influenza di una figura in realtà poco conosciuta, anzi trasformata in un mito e manipolata a piacimento: quello che vede il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards essere forse la realizzazione o iù considerevole che Grotowski abbia consegnato al mondo e al tempo stesso l’insituzione probabilmente meno “grotowskiana” tra tutte, visto che il suo fondatore si definiva insegnante e non maestro, cercava apprendisti e non discepoli, e soprattutto si augurava che questi ultimi fossero dei “grandi traditori”, vale a dire capaci di sviluppare le conoscenze ricevute e di declinare nelle differenti circostanze in cui si sarebbero trovati a operare.⁸⁰

Esta postura se reafirma en su texto “De la compañía teatral al arte como vehículo”. En este artículo, él mismo nos cuenta sobre una pregunta que le fue realizada y que apuntaba a si era de su deseo que el Centro Grotowski (refiriéndose al actual Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, nombrado en la cita de Attisani), continuase después de que él desapareciera. A esto, el director polaco respondió que no.

Para Grotowski, la intención de la pregunta parecía tener relación a si existía el deseo, en el director polaco, de crear un sistema que después pueda ser

⁸⁰ Attisani, Antonio: “Al lettore” en *Opere e sentieri I: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, editado por Attisani, Antonio y Biagini Mario, Ed. Bulsoni, Roma 2007. p: 9-10. “El nombre de Jerzy Grotowski es asociado en todo el mundo a un millar de iniciativas concernientes al teatro, pero no sólo al teatro: publicaciones, cursos universitarios, talleres de formación, centros de estudios, para no hablar de grupos teatrales y espectáculos. El “grotowskismo” es en definitiva un fenómeno muy difundido, pero esto no corresponde a un conocimiento vasto y profundo de sus textos. Con excepción parcial de *Hacia un teatro pobre*, más citado que leído (...) La primera paradoja, está relacionada a la enorme influencia de una figura que es poco conocida, quien ha sido transformada en un mito y manipulada a gusto. Una segunda paradoja es aquella que ve al Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards como quizás la realización más considerable que Grotowski entregado al mundo, y al mismo tiempo es la institución probablemente menos “grotowskiana” de todas, ya que su fundador se definía como profesor y no maestro, buscaba aprendices y no discípulos, y sobre todo se resguardaba de que estos últimos fuesen “grandes traidores”, vale decir que posean la capacidad de desarrollar el conocimiento recibido y de utilizarlo frente a las diferentes circunstancias en las cuales se encuentren para operar.

enseñado. Frente a esa intensión, fue que Grotowski dio una respuesta negativa. Sin embargo, si le hubieran preguntado si deseaba que alguien continuara explorando sobre esta búsqueda tradicional, la cual sigue abierta en el Workcenter, él responde que frente a ese caso no podría decir que no⁸¹.

Durante los distintos períodos de su vida e investigación, Grotowski trabajó con un gran grupo de personas. Cada una de ellas podría referirse a su aprendizaje con Grotowski según el período en el cual participó. Esto podría ampliar la cantidad de estrategias de trabajo y prácticas aplicables al actor y al teatro, como observaremos en el presente capítulo. En la actualidad, existen personas y artistas que pueden ser considerados receptores de estos conocimientos por vía directa. Es decir, que han adquirido este aprendizaje desde el diario trabajo compartido junto a Jerzy Grotowski. De alguna forma, estas personas se han convertido en continuadores de esta tradición. Una tradición compuesta por conocimientos esenciales que fueron necesariamente aprehendidos a través de la práctica cotidiana, y durante períodos extensos, profundos y retirados del mundo social, artístico y cultural ordinario. Además, estos procesos de aprendizaje, fueron realizados en condiciones extraordinarias que hicieron posible elaborar sobre lo esencial en el arte performativo.

Nuestro trabajo requería unas condiciones especiales. No teníamos dinero para pagar sueldo a los participantes; ellos debían correr con los gastos para mantenerse y, con un horario de trabajo de diez a doce horas diarias, los participantes no tendrían tiempo para encontrar un segundo trabajo. Además, no se iba a hacer ningún espectáculo para un público, algo difícil de aceptar para algunos. Los candidatos debían estar dispuestos, como los actores que Stanislavski reunió al final de su vida, a trabajar sin que se estrenara ningún espectáculo, por el trabajo en sí mismo. Tan sólo una persona muy especial y comprometida podía ser idónea para un trabajo de ese tipo: alguien que pudiera dejar de lado todos los intereses de la “vida normal” durante un período de tiempo considerable⁸²

El receptor y continuador más reconocido es Thomas Richards, a quien citamos arriba. El mismo Grotowski le confiere el honor de ser su más cercano

⁸¹ Grotowski, Jerzy: “De la compañía teatral al arte como vehículo” en Richards, Thomas: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Ed. Alba. Barcelona. 2005. p. 209.

⁸² *Idem*. p. 122.

y esencial colaborador. Actualmente, co-dirige el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards. En sus palabras podemos descubrir las condiciones de trabajo con las que el Workcenter inicia su labor en 1986, una actividad que involucra a los participantes completamente dentro del trabajo artístico, y que pone al centro de tal trabajo al actor.

Domenico Castaldo, director del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, es otro receptor y continuador de estos conocimientos prácticos, ya que ha podido fundar y mantener activo un equipo estable de trabajo desde 1996. Bajo similares condiciones, y con herramientas que poseen la misma fuente, Castaldo nos sitúa en el contexto de su proyecto junto al Laboratorio Permanente, *Katharsis, de cura animae suae*, 2007 al 2011.

Chiudere al mondo è apriré altre *porte*. *Katarsis* è questa pratica. Ci si ritira per sei, otto, anche dieci ore al giorno, tutti i giorni della settimana. Tranne uno. Non è escludersi, è come ripararsi da una bufera. È praticare una decisione, dopo aver escollado a scelto il proprio punto di vista. Nel ritiro si cercano e si trovano risposte diverse da quelle ovvie, dai percorsi di pensiero obbligati dall'informazione, dalla moda, dalle idee della cultura diffusa, sia di tendenza che di contratendenza.⁸³

Para indagar en las proyecciones que tuvo la investigación de Jerzy Grotowski, proponemos revisar parte del trabajo actual y al interior de estos dos grupos. En primer lugar, El Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards, co-dirigido por Thomas Richards y Mario Biagini, con sede en las afueras de la pequeña ciudad de Pontedera, Italia. Y en segundo lugar, el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore (Laboratorio Permanente de Investigación/Búsqueda sobre el Arte del Actor), dirigido por Domenico Castaldo, quien trabajó directamente con Grotowski durante su permanencia en el Workcenter de Pontedera. El Laboratorio Permanente, reside en la ciudad de Turín, Italia, en el espacio de la ex iglesia de San Pietro in Vincoli.

⁸³ Castaldo, Domenico: "Appunti dal candiere dell'Anti-teatro" en Tafuri, Clemente y Beronio David *Teatro Akropolis: Testimonianze, ricerca, azioni*, ed. Akropolis Libri. Genova. 2009. p. 131. "Cerrarse al mundo y abrir otras puertas. Katharsis es esta práctica. Nos retiramos por seis, ocho, también diez horas al día, todos los días de la semana. Menos uno. No significa excluirse, es como repararse de una falla. Es practicar una decisión, después de haber escuchado la elección desde el propio punto de vista. En el retiro se encuentran respuestas distintas de aquellas que son obvias, del curso del pensamiento obligado por la información, de la moda, de la idea de la cultura difundida, ya sea de tendencia o de contratendencia". (T. del A.)

En el Laboratorio Permanente, quien escribe esta tesis fue aprendiz. Y posteriormente, actor/miembro y líder de trabajo durante dos años, entre 2008 y 2010. Y, a su vez, el autor de este escrito, fue seleccionado para participar del trabajo del Workcenter durante un mes en Polonia, en el marco del International Work Encounter organizado por el Workcenter en conjunto con el Grotowski Institute, el año 2008. Tanto el Workcenter, como el Laboratorio Permanente, son considerados en Europa como dos referentes representativos de esta tradición. A lo largo de este capítulo intentaremos establecer qué principios prácticos son posibles de aplicar para una dirección escénica que pone énfasis en la experiencia, lo convivial y la exposición de presencias. Creemos que el recorrido de Jerzy Grotowski, tanto dentro del teatro como fuera él, es relevante para nuestras conclusiones. No pretenderemos abarcar toda la investigación y extensa carrera de Jerzy Grotowski, la que cuenta con millares de publicaciones y registros; tampoco queremos proponer ejercicios prácticos a modo de fórmulas o manuales, en relación al delicado trabajo del mismo Grotowski, el Workcenter, o del Laboratorio Permanente. Simplemente, veremos qué éticas, visiones y consignas específicas de exploración práctica, tienen posibilidad de ser ejercidas en la dirección teatral de investigación. En palabras de Grotowski,

no se pueden enseñar métodos prefabricados. No se puede tratar de encontrar la representación de cierto papel, cómo entonar la voz, cómo hablar o cómo caminar. Son puramente estereotipos y por tanto no hay que preocuparse de ellos. No hay que buscar métodos prefabricados para cada ocasión porque esto sólo conduce a los estereotipos. Deben aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, háganla intensamente⁸⁴.

Asimismo, y según Attisani, Grotowski jamás elegiría a nadie que no fuera un gran traidor, capaz de desarrollar el conocimiento recibido para utilizarlo frente a las diferentes circunstancias en las cuales se encuentre. Esto lo dejamos en claro para evitar confusiones, ya que realmente no es posible describir el

⁸⁴ Grotowski, Jerzy en "Discurso de Skara" en *Hacia un teatro pobre*, Ed. XXI, México, 1998, p. 185.

resultado de un trabajo de estas características, sino que solamente podemos nombrar aquí alguno de sus principios.

Mario Biagini, co-director del Workcenter junto a Richards y responsable del actual Open Program, expresa de manera clara el objetivo de este camino práctico, en su caso, junto a su equipo del Workcenter:

Para mí es como si el señor polaco nos hubiese dejado un reto: “canten, puede suceder algo”. A través de ese señor y de estos cantos hemos descubierto una posibilidad, quizás pequeña, sabemos que a través del trabajo sobre estos cantos algo puede suceder, algo como una prisión que se abre por un momento, y en ese momento algo funciona de nuevo, y de nuevo puede decirse: “es un milagro, este mundo es liviano y yo soy parte de todo esto”, y después, quizás, “este mundo es un milagro, y yo ya no soy más parte de todo esto”. Y después esta percepción termina y a veces permanece en uno una especie de resonancia y, uno no es mejor que antes, sino que intenta, casi desesperadamente, volver a casa. Me preguntan cuál es el objetivo, el sentido de todo esto. El objetivo no está a la vista, el objetivo es secreto ⁸⁵.

Con esta afirmación, podemos decir que querer encapsular a Grotowski en un método, sería una confusión. Pretender saber qué es una poética o estética grotowskiana, sería una confusión. Intentar enseñar un sistema grotowskiano, sería una confusión. Categorizar algo de grotowskiano, sería una confusión. Las experiencias de trabajo a describir en este capítulo, son, a nuestro juicio, una posibilidad de instrumento para descubrir conocimiento, y no una conclusión cerrada de una forma de conocimiento.

El primer proceso investigativo de Grotowski. La Doctrina del Teatro Pobre.

La base fundamental del trabajo de Grotowski durante toda su vida, dentro y fuera del teatro, tiene como principio lo que el mismo Jerzy Grotowski llamó “Doctrina del Teatro Pobre”: “La totalidad del acercamiento estaba basado en dos procesos. Primero que todo, una reducción hacia lo que es la esencia del

⁸⁵ De Marinis, Marco: *La parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*, Ed. Galerna, Argentina, 2004, p. 92.

teatro. Y en segundo lugar, hacer caer las barreras del teatro.”⁸⁶ Jerzy Grotowski, en una entrevista de la Televisión Polaca, habla de su proceso de eliminación de todo lo superfluo para su propósito en la dirección teatral, en la cual se ocupará del trabajo del actor en conjunto con su relación espectacular con el público.

Comenzando con lo primero: la idea fue eliminar todo lo que era artificial. Elementos que quizás son útiles o ayudan pero que no son esenciales. Este fue el punto de partida. Por lo tanto, si eliminamos los efectos de iluminación y solamente dejamos las luces que son necesarias para ver apropiadamente; si eliminamos la música que es tocada por una orquesta y agregada al trabajo, incluso desde una cinta de grabación o alguna otra forma; si eliminamos los tipos de efectos del llamado teatro “total”: efectos del circo, escenarios fastuosos y mecánicos, cambios en la decoración, etc. Si eliminamos todo, incluso la caracterización. Lo que quedará serán dos grupos de personas: los actores y el público. Y entonces desde aquí se puede reducir aún más. Cuando habíamos quitado todos estos otros elementos, fue posible remover la división entre escenario y espectadores, es posible tener acción que suceda en el espacio completo, así que todo lo que los actores están creando se convierte en una clase de red que rodea al público, ellos están entre medio de las personas, alrededor de las personas, entran del espacio y salen del espacio. Así que para cada performance (espectáculo) específica queríamos crear un espacio común para actores y público.⁸⁷

Grotowski plantea que existe una esencia para el teatro, lo que hemos citado repetidamente como aquello que existe entre actor y espectador. La doctrina del Teatro Pobre, en su primer proceso, se caracteriza por:

- La reducción de todos los elementos no pertenecientes a la esencia del teatro, dejando solamente el grupo de actores y espectadores.
- Quitar todo lo que pertenecería a un teatro “total” (efectos de iluminación, música, circo, mecanismos escenográficos, etc).
- La acción acontece en la totalidad del espacio y entre los espectadores, llegando a un espacio común para actores y público.

⁸⁶ Grotowski, Jerzy en *Entrevista de en Documental TPV en polaco*. <http://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zl> (Original en polaco con subtítulos en Inglés, T. del A.) [Consulta: 12 de abril de 2013]

⁸⁷ *Ibidem*.

Esta operación elemental, aplicada desde la dirección teatral, derivó en una propuesta estética que fue la base del Teatr Laboratorium. En *Akrópolis* (1962), por ejemplo, un montaje del Teatr Laboratorium, los actores recorren todo el espacio desarrollando la trama de la obra que los sitúa en un campo de concentración, donde deben construir su propio crematorio. El público son los vivos que presencian una vez más a los fantasmas de la antigua *Akrópolis* interpretados por los actores. En otro ejemplo, *Apocalypsis Cum Figuris* (1968-69), último montaje del Teatr Laboratorium, esta reducción fue llevada al extremo. Solamente estaba la presencia de los actores, acompañados de simplemente un pan, un cuchillo y un mantel. La iluminación fue hecha con dos reflectores hacia la muralla, que luego se apagan, para terminar la obra con velas. Los actores visten sus propias ropas, y el público entra a la habitación vacía que incluso no posee butacas ni sillas. El público entra y se sienta según su elección en cualquier lugar de la sala. En general la acción sucede en el espacio vacío que queda al centro de la sala. La obra cuenta la historia de un grupo de personas que en medio de una fiesta se preguntan qué sucedería si Cristo viniese por segunda vez. Encuentran un mendigo, lo hacen ingresar al lugar de la fiesta y cada uno asume los roles de los evangelios.

Continuamos con el proceso de reducción según Grotowski en la siguiente cita:

Así que, si sacamos los elementos de apoyo, y mantenemos aquello que solamente es esencial a la situación: la audiencia, y los actores. El resultado es que el actor crea desde sí mismo una clase de música, incluso el sonido de sus pies en el piso se convierte en un tipo de ritmo y música. Su voz se convierte en una canción. Todo se convierte en música. Los sonidos como resultado del uso de los objetos, todo es música. Las sombras y el reflejo de la luz de una vela o un reflector, también lo hicimos con lámparas. Las fuentes simples de iluminación. Los movimientos del actor cambian la forma en que el espacio es iluminado. Una forma diferente de efecto de iluminación resulta a través del actor. Su acción, su actividad, si es que es auténtico, tendrá un tipo de luminosidad, una luz que es más poderosa que una luz exterior. Entonces, a través de este tipo de elementos, música e iluminación, de alguna forma retornan por medio de la persona viva. Este fue el principio de la reducción, para ver qué puede ser removido y encontrar la esencia del teatro: actores y público, fundamentalmente en una situación

interpersonal. Lo llamamos un tipo de “doctrina teatral”: el Teatro Pobre. Esto es, despojar todos los elementos ricos que son innecesarios. El Teatro Pobre.⁸⁸

La llamada doctrina del Teatro Pobre, es el despojo de todo aquello que no pertenece a la esencia del teatro, actor y espectador en situación interpersonal. Y podemos agregar que los medios del actor son los que componen la obra, es decir, el ritmo, la música y el canto. Todos estos elementos son conducidos a través de la acción de la persona viva y auténtica.

Podemos identificar los siguientes conceptos aplicables en una obra que indague en la presencia de actores y espectadores:

- Despojo, reducción o síntesis.
- Ritmo, música, canto por medio del accionar del actor.
- La acción del actor es auténtica.

Siguiendo esta línea de trabajo, basada en el despojo y la búsqueda de lo esencial, Grotowski llega al límite en el acto de quitar todo aquello que no parece perteneciente al campo del teatro. En este punto es cuando se inicia una investigación denominada Parateatro, Teatro de Participación o Cultura Activa, la cual estará enfocada al contacto interpersonal. En este tipo de experiencias no existe ningún texto o drama sobre el cual trabajar, sino que solamente están las personas que participan del proceso en conjunto. Tampoco habrá espectadores, porque no hay espectáculo, sino que solamente existen participantes.

El segundo proceso de Grotowski, el trabajo fuera de los límites del teatro: El Parateatro, el Teatro de las Fuentes y el Drama Objetivo.

El Parateatro.

Iniciamos con las palabras del mismo Grotowski en la introducción del Documental “The Vigil”, un proyecto desarrollado en este período de participación y guiado por un colaborador muy cercano de esta etapa, Jacek Zmylowski:

⁸⁸ *Ibidem.*

Hace diez años decidí afirmar que la palabra “teatro” no posee más gran significado para nosotros. Que la palabra “actor” y la palabra “espectador” no tienen más gran significado para nosotros. Y la palabra “performance” (espectáculo) no tiene más gran significado para nosotros. Fue necesario decir esto para que el público general pudiera entender que habían ciertos límites en el teatro existente. Que el teatro, así y como ha sido definido en los últimos cien años, posee sus límites. Para que a nosotros se nos hiciera posible continuar a través de nuestro camino, tuvimos que romper y pasar estos límites. Hacer un hoyo en “la frontera del teatro”.⁸⁹

Podemos apreciar que la idea de despojo aún sigue presente en esta nueva exploración. Un despojo que apunta a atravesar los últimos elementos que podrían identificar o nombrar una actividad con la palabra “teatro”.

El proyecto “The Vigil”, en polaco *Czuwanie*, proponía diferentes posibilidades de acción de acuerdo al número de participantes o a la duración del evento. Estos elementos fueron explorados según algunas reglas:

- No hay selección de participantes.
- No hay comunicación verbal.
- No hay espectadores u observadores pasivos.⁹⁰

Por supuesto, el fin de estas actividades no fue el hacer un espectáculo. Sin embargo, un trabajo de este tipo podría sensibilizar de un modo distinto el material sobre el cual se podría trabajar escénicamente. Zmylowski se refiere al proceso de “The Vigil” de la siguiente manera:

When we don't move in our daily way, we comunicate at a completely different level. I mean to say that normally we have the habit of speaking, we use words, but in *Czuwanie* we don't use the voice at all. In fact it is an action completely without voice. For someone who enters the space for the first time, the silence is something strange, because outsider there is no silence; the absence of verbal Communications is something strange.⁹¹

⁸⁹ Grotowski, Jerzy en *The Vigil*, Documental en video, realizado por André Gregory, dirigido por Mercedes Gregory en Milán, 1979. Atlas Theatre Company. Original en Francés e Inglés, con subtítulos en Inglés. (T. del A.)

⁹⁰ Grotowski, Jerzy en Kahn, Francois: “The Vigil (Czuwanie)” en Schechner, Richard y Wolford, Lisa: *The Grotowski Source Book*, Ed. Routledge, Londres, 1997, p. 227.

⁹¹ *Ibidem*. “Cuando no nos movemos en nuestra vida cotidiana, nos comunicamos a un nivel completamente diferente. Me refiero que normalmente, tenemos el hábito de conversar, usamos palabras, pero en *Vigilia* no usamos la voz. De hecho es una acción completamente en

En las palabras de Zmyslowski se deja ver la importancia del silencio para ir un poco más allá cuando nos despojamos de los simples hábitos de la vida cotidiana, y de lo que un espacio especial de trabajo puede ofrecer a las personas. Se trata de una comunicación no por medio de palabras sino por medio del escuchar el silencio y, podría agregar, del ser y estar en silencio. Cuando hablamos de silencio, nos referimos a aquel silencio exterior, pero también puede ser interpretado como aquel silencio interior del ser o la persona. Es posible que este estado de silencio y escucha pueda convertirse en un detalle concreto para la creación escénica, para invitar al público a ver y escuchar de una manera distinta al cotidiano.

Otra experiencia de este período fue aquella llamada *Beehive* o Colmena. André Gregory, director y actor norteamericano, cuenta en la película “My dinner with André”⁹², las experiencias que vivió en Polonia cuando fue invitado por Grotowski, su amigo cercano, a las investigaciones que el director polaco estaba iniciando cuando decidió abandonar el teatro.

We worked for a week in the city before we went to our forest, and of course Grotowski was there (...) I did hear that every night they conducted something called a beehive. And I loved the sound of this beehive, and a night or two before we were supposed to go to the country I grabbed him by the collar, and I said, “Listen, this beehive thing you know, I’d kind of like to participate in one, just instinctively I feel it would be something interesting.” And he said, “Well, certainly, and in fact, why don’t you, with your Group, *lead* a beehive instead of participating one?” And I got very nervous, you know, and I said, “Well, what is a beehive?” And he said, “Well, a beehive is, at eight o’clock a hundred strangers come into a room”. And I said, “Yes?” And he said, “Yes, and then whatever happens is a beehive.” (...) ⁹³

silencio. Para alguien que entra al espacio por primera vez, el silencio es algo extraño, porque afuera no hay silencio; la ausencia de la comunicación verbal es algo extraño”. (T. del A.)

⁹² Un film autobiográfico protagonizado por el mismo André Gregory y su amigo actor y escritor Wallace Shawn, en donde actúan de ellos mismos. Dirigido por Louis Malle en 1981. <http://www.youtube.com/watch?v=aY-ByEMfslg> [consulta: 12 de abril de 2013]

⁹³ Schino, Mirella: *Alchemists of Stage. Theatre Laboratories in Europe*. Ed. Icarus Publishing Enterprise, Polonia, 2009. P. 54. “Trabajamos por una semana en la ciudad antes nuestro lugar fuera de la ciudad, y por supuesto que Grotowski estaba presente (...) Escuché que cada noche ellos conducían algo llamado colmena. Y me encantó el sonido de la colmena, y una noche o dos antes de irnos al campo lo agarré de por la solapa y le dije, “Escucha, sobre esta colmena, tengo como la intensión de participar en una, tengo sólo el instinto de que sería algo interesante.” Y él dijo, “Bueno, ciertamente, y de hecho, por qué tu y tu grupo *lideran* una

Grotowski se interesó en todo aquello que sucede entre las personas en situaciones extraordinarias. En aquellos sucesos o acciones fuera de la vida habituada a la rutina de la existencia, muy cercano a aquel principio del Teatro Pobre que busca el despojo de las máscaras de la cotidianidad. Con respecto a esto, Grotowski señala lo siguiente:

A través de nuestro trabajo nos involucramos con una búsqueda del ser humano. Al principio el terreno de nuestra búsqueda fue el suelo del teatro. Lo que estábamos haciendo por así decirlo entre 1968 o 1969, fue utilizar edificios de la ciudad, espacios urbanos, espacios fuera de la ciudad; espacios naturales abiertos, el espacio de un camino de varios kilómetros, un espacio que aparece cuando estamos a punto de dejar el camino y penetrar ahí donde ya no hay caminos, por ejemplo, en el bosque – en sentido literal y metafórico-, y entonces regresamos a la ciudad porque siempre permaneceremos sumergidos en la vida de otros seres humanos.⁹⁴

Sin embargo, para poder apreciar estas diferencias entre la máscara cotidiana y lo auténtico, es necesario estar atento a los procesos y procedimientos que lo posibilitan. En este caso, el director teatral es quien observaría lo que ocurre entre los participantes, un proceso que puede ser de gran ayuda para desenvolver la presencia auténtica del ser humano en acción.

Queremos que toda la especie, toda la creación, surja de la presencia de la gente que participa. Es una experiencia que no tiene espectadores. No hay separación entre el proceso creativo y el resultado creativo. Esta es la experiencia de la *cultura activa*. Surge de todos los participantes y es compartida por todos ellos, y no es el resultado de esa experiencia. Esto no es producto de *cultura activa*, sino la experiencia directa de ella. Dado que la creación se deriva de los participantes, nunca puede ser repetida. Cada vez es diferente. Es una actividad compartida y no una expresión compartida. No hay nada que entender haz y reacciona.⁹⁵

colmena en vez de participar en una?”. Y me puse muy nervioso, tu sabes, y dije, “Bueno, qué cosa es una colmena?” Y él dijo, “Bien, una colmena es, a las ocho en punto cien extraños entran en la habitación”. Y dije, “Sí?”. Y él dijo, “Sí, y entonces cualquier cosa que suceda es una colmena” (...). (T. del A.)

⁹⁴ Grotowski, Jerzy en Ronen, Dan “Un taller con Ryszard Cieslak” en *Revista Máscara*, enero 1994, año 4, número 6, Ed. Gaceta, México 1994. p. 29.

⁹⁵ *Ibidem*.

Este período investigativo, estaría claramente enfocado en entregar otras posibilidades de percepción sobre el contacto entre personas, y de las personas consigo mismas, como si se elaborara simplemente en lo que antes fue llamado interrelación perceptual y viva, pero en este caso, con completa participación de los todos los actores de estos eventos y experiencias no escénicas. Esta dimensión del acto de compartir, podría constituir una característica pertinente en un teatro que busque el contacto directo entre actuantes y espectadores. En este caso, un posible elenco debiera de poseer la sensibilidad para interactuar en este nivel perceptivo. En consecuencia, un director teatral que se base en esta relación actor / espectador, sería un guía y supervisor para que un actor alcance esta sensibilidad especial de trabajo.

El Teatro de las Fuentes

Posterior al Parateatro, Grotowski formó un grupo multinacional con el cual dirigió sus esfuerzos hacia lo que llamó el Teatro de las Fuentes.

El teatro de las fuentes (...) es difícil de definir. (...) Está en medio de una visión ecológica del mundo en el campo de la cultura activa: el hombre y el mundo. Pero para definir estos problemas que estarían en los límites de las actividades humanas, uno debe darse cuenta que vivimos en una civilización que está contenida entre dos paredes. Una dentro de nosotros que nos separa de las energías olvidadas, algo que está vivo pero olvidado el cual es el receptáculo de gran poder. Y la segunda muralla está en frente de nosotros. Hemos perdido la habilidad de la percepción, se ha vuelto indirecta. No vemos, solamente pensamos en lo que vemos. Percibimos nuestros pensamientos sobre los hechos pero no los hechos como son. Percibimos nuestros pensamientos sobre el bosque pero no el bosque como es. También nuestros pensamientos sobre el aire pero no el toque del aire. Tenemos estas dos murallas. Una en frente de nosotros y otra detrás de nosotros. De hecho es solamente una muralla que debemos abrir para todas las percepciones y energías olvidadas, algo que aparece en acción o en la intensidad de la vida. No puedo encontrar palabras para definirlo (...)⁹⁶

⁹⁶ Grotowski, Jerzy en *Entrevista de en Documental TPV en polaco*. <http://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI> (Original en polaco con subtítulos en Inglés, T. del A.) [Consulta: 12 de abril de 2013]

Nos acercamos a principios de trabajo de mayor complejidad y también de mayor sutileza. Esta etapa tomaría el trabajo sobre la percepción de nuestro entorno, de nosotros mismos y de nuestras posibilidades, como una búsqueda por una atención distinta del ordinario en la que, por ejemplo, ver nuestro entorno, sea realmente ver a través de nuestros ojos, y no a través de lo que pensamos que ven nuestros ojos. Creemos que prepararse en tal grado de atención, es una tarea que el director teatral, para nuestro caso, debiera asumir junto a su elenco. Pensamos que un trabajo concebido sobre la directa relación presencial entre actores y espectadores, tendría que dejar de lado toda representación de la realidad, como ya hemos sugerido en esta tesis. Este trabajo del director y sus actores, debería producir que la realidad tal y como es percibida por nuestros sentidos, aparezca pura y limpia ante nosotros, y entre nosotros, es decir, que esté libre de toda interpretación de la misma. Este proceso es muy similar a lo referido sobre el período del Teatro Laboratorio, en cuanto al confronte con nuestros límites y al despojo de los clichés de nosotros mismos. Esto sería una posibilidad de llegar al acto creativo en sí, algo así como un acto que es completamente nuevo y actual para uno. Para ser precisos, Grotowski notó que ciertas técnicas objetivas de trabajo sobre uno mismo, y a través del arte, pueden desarrollar este estado de apertura de las percepciones. Advirtió, que podía ser encontrado a partir del diario ejercicio sobre estas técnicas psicofísicas, y da un ejemplo para conseguir identificar cuáles de estos ejercicios puede aportar en este aspecto: el yoga.

El yoga posee una estructura simple de aprender en poco tiempo, sin embargo ofrece una enorme posibilidad de investigación para quien lo practica por períodos extensos y en rigurosidad y cuidado por sus detalles. Sin embargo, si tomamos el ejemplo del yoga, notaremos que solamente ejercitarlo no sería un fin. Sino que sería un medio para reconsiderar la práctica performativa en base a esta otra práctica. Así es como lo explica a continuación, cuando intenta definir qué es el proyecto Teatro de las Fuentes.

(...) I will try to decode this name Theatre of Sources. (...)I'm not talking about the sources of *theatre*. So what *sources*? (...) Yoga to some is a technique. In truth, yoga is an enormous bag within which there are many techniques, each different

from another. Whatever one describes it as, it is clear that yoga is a technique of sources. Many people in the West today are speaking about some of the Sufi techniques. When we focus that way, it is more or less clear what exactly we are talking about. What we are saying here is that there are “source” techniques known in our part of the world as Dervish techniques. Ethnographers who study the life and practices of North American Indians and those who study or are excited about some aspects of shamanism know that there exist what we can call techniques (precedings).⁹⁷

Es en este período que se inician sus viajes a la India, México y Haití, en donde se rescatarán algunas de estas fuentes, como los cantos, el motions, desarrollo del training y de las primeras estructuras de acción. Elementos que son actualmente la base del trabajo en el Laboratorio Permanente y en el Workcenter de Pontedera.

(...) Here is necessary to underline that the techniques of sources that interest us are not those most closely related to techniques of sitting meditation, but those that lead to activity, in action – for example, the martial arts techniques related to zen. Therefore, the techniques that interest us have two aspects: first, they are dramatic, and second, in the human way, they are ecological. Dramatic means related to the organismo in action, to the drive, to the organicity; we can say they are performative. Ecological in the human way means that they are linked to the forces of life, to what we can call the living World, wich orientation, in the most ordinary way, we can describe as to be not cut off (to be blind and not deaf) face to what is outsider of us. And I should underline that this aspect is the same whether we are in a natural environment or in an indoor space.⁹⁸

⁹⁷ Schechner, Richard y Wolford, Lisa: *Op. Cit.* p.262, 263. “Intentaré decodificar este nombre, Teatro de las Fuentes. (...) No estoy hablando de sobre las fuentes del teatro. Qué es una fuente? (...) Yoga para algunos es una técnica. En verdad, yoga es una enorme bolsa que dentro lleva muchas técnicas, cada una diferente de la otra. No importando como se describa, es claro que el yoga es una técnica de fuentes. Muchas personas en el Occidente hoy en día hablan sobre algunas técnicas Sufi. Cuando lo pensamos así, es más o menos claro de qué estamos hablando. Lo que estamos diciendo es que existen técnicas “fuentes” conocidas en nuestra parte del mundo como técnicas Derviches- Etnógrafos que estudian la vida y las practicas de los Indios de Norteamérica y aquellos que están entusiasmados sobre aspectos del chamanismo saben que existen lo que llamamos técnicas (procedimientos).” (T. del A.)

⁹⁸ Ibidem. “(...) Acá es necesario subrayar que las técnicas de las fuentes que nos interesan no son aquellas más relacionadas a las de meditación sentado, pero sí aquellas que nos llevan a la actividad, en acción – por ejemplo, las técnicas de artes marciales relacionadas al zen. Por tanto, las técnicas que nos interesan tienen dos aspectos: primero, son dramáticas, y segundo, en una forma humana, son ecológicas. Dramático significa relacionado al organismo en acción, hacia la conducción, hacia la organicidad; podemos decir que son performativas. Ecológico en un sentido humano significa que están conectadas a las fueras de la vida, hacia lo que podemos llamar el mundo viviente, el cual se orienta, en la perspectiva más simple, podemos describirla como el no estar separado (no estar ciego ni sordo) afrontando lo que está fuera de

La búsqueda es hacia lo esencial, así como en el Teatro Pobre; sin embargo, esta vez es dedicada al actor como organismo vivo. Las técnicas fuentes se aplican para poner en acción la atención al exterior y en contacto con el interior. En simples palabras de Grotowski, según su artículo “El teatro de las fuentes”, citado arriba, este proceso constituye un retorno al estado del niño, lo cual no significa ser infantil, sino que sería recobrar ese estado del niño que se sumerge en un mundo lleno de colores y sonidos, un mundo deslumbrante, desconocido, que nos lleva con curiosidad a través del atractivo, en la experiencia del misterio y del secreto; un estado de estar permanentemente en el inicio de las cosas, en el momento del silencio exterior e interior; un estado de posibilidad sin prejuicio, sin vergüenza y sin temor.

Esta nueva dimensión sobre el trabajo a través de técnicas que contengan una fuente, podrían ser relevantes al momento de enfrentarse al espacio escénico vacío, o al espacio vacío receptivo y vivo de un actor, o inclusive en la visión abierta y desprejuiciada de un director teatral. Podemos ver en esta etapa, un paso adelante en el sentido de la técnica fuente como campo de investigación más allá de las formas y los resultados, manteniendo aquella consigna de no hacer del teatro un fin, sino que descubrir por medio de la práctica del mismo un vehículo para descubrir la vida⁹⁹. Esta afirmación podría ser interpretada y administrada de tres modos, para nuestra investigación. Tres modos que de alguna forma condicionan la perspectiva y discurso ético del director teatral que quiere trabajar y asumir concretamente un proceso creativo en este marco de la práctica escénica:

- En primer lugar, la práctica del teatro como un vehículo para descubrir nuestra vida pre-escénica, o bien, para un autodescubrimiento personal.
- En segundo término, para descubrir la vida durante el proceso performativo de la creación escénica, es decir, en el desarrollo de un espectáculo o performance.

nosotros. Y debería subrayar que este aspecto es el mismo ya sea si estamos en un ambiente natural o en un espacio interior.” (T. Del A.)

⁹⁹ Brook, Peter en el “Prefacio” de *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, España, 1998, p. 8.

- Y, en tercer término, aplicar esta práctica del teatro como vehículo para integrar en una solo proceso performativo espectacular el autodescubrimiento y la vida dentro de la partitura de acciones realizadas en comunión con el público.

Conocer de estas técnicas o identificar esta posibilidad en las técnicas de entrenamiento aplicadas a actores, podría llevarnos a elaborar espectáculos como si fueran estructuras simples para trabajar sobre la atención y la percepción de los actuantes, poniendo énfasis en lo concreto del movimiento, ritmo, precisión, o respiro, por nombrar algunas características evidentes. Características, que muchas veces, pueden ser de mayor claridad y objetividad, en comparación a las ideas, los discursos y los conceptos de una obra de teatro.

El equipo que trabajó en el Teatro de las Fuentes alcanzó a elaborar pequeñas estructuras de acción, las cuales vislumbraron un campo de nueva posibilidad a través de algo concreto como las técnicas fuentes, y poderoso como la vida que emergía de ellas, pero aún en el aspecto primario de su factura. Digamos que aún estaban en el nivel de amateur, el que no entregó resultados satisfactorios.

Solíamos trabajar en el exterior y buscábamos, sobre todo, lo que el ser humano puede hacer en su propia soledad, cómo puede ser transformada en una fuerza y una relación con lo que denominamos el medio natural. “Los sentidos y sus objetos” (*the sense and their objects*), “la circulación de la atención” (*the circulation of attention*), “la Corriente vislumbrada cuando se está en movimiento” (*the Current “glimpsed” by one while he is in movement*), “en el mundo vivo, el cuerpo vivo” (*The living body in the living world*) – todo esto, en cierta manera, se convirtió en la consigna de trabajo. Con el Teatro de las Fuentes llegamos a procesos fuertes y vivos, incluso si, por así decir, no sobrepasamos le etapa de pruebas: nos faltó el tiempo necesario para seguir adelante, pues el programa se vio interrumpido (tuve que exiliarme).¹⁰⁰

Posterior a este breve tiempo en la investigación del Teatro de las Fuentes, Grotowski se exilia en EE.UU, debido a que en Polonia se decreta la ley marcial de 1982.

¹⁰⁰ Grotowski, Jerzy en “De la compañía teatral al arte como vehículo” en Richards, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, ed. Alba, España, 2005. p. 191.

El Drama Objetivo

El período corto del Drama Objetivo se inicia en la Universidad de California en Irving, California. En este momento es cuando Grotowski y Thomas Richards se conocen. Anterior a este encuentro, Richards había tenido su primer acercamiento al trabajo práctico junto al actor del Teatr Laboratorium Ryszard Cieslak, en la Universidad de Yale, New York, en 1984. Cieslak fue considerado como el ejemplo vivo del trabajo del Teatr Laboratorium. Además, fue ampliamente reconocido por su actuación en el montaje *El Príncipe Constante* de 1965, durante el Teatro Pobre.

Observemos brevemente las notas de Ferdinando Taviani en su artículo dedicado a la memoria de Ryszard Cieslak, fallecido en 1990.

En blanco y negro, el training de Cieslak se puede ver en una película de 1972: Training del Teatro Laboratorio de Wroclaw. Son ejercicios puestos a punto con Grotowski por Rena Mirecka y Ryszard Cieslak. Se asiste al pasaje del ejercicio físico al flujo orgánico que es pensamiento. Se ve cómo de una postura brota una imagen, y de esta idea, una línea de pensamiento, una situación, el fragmento de una historia posible.

Aquellos que todavía usen la triste expresión “teatro del cuerpo” tendrán que sentarse mucho tiempo frente a esta película, hasta el momento en que lograrán entender que se trata precisamente de lo opuesto: “teatro de la mente”, procesos mentales hechos palpables, visibles. A veces, como pescados en un río, flotan los “contenidos”. Pero siempre es el ritmo del pensamiento que vemos. Lo que en la vida cotidiana es el “cuerpo”, protección, en la vida extra-cotidiana del training de Cieslak se vuelve pensamiento del corazón, coraje. (...) ¹⁰¹

En esta descripción de Taviani del entrenamiento, resuenan los alcances con respecto a la relevancia del proceso interior por sobre la apariencia superficial del cuerpo, del cuerpo cotidiano. Se busca, al parecer, un cuerpo conectado a la mente, al corazón y en búsqueda incansable por estar vivo, en el coraje de llevarlo a cabo. Incluso, el coraje de exponerse y despojarse del mismo cuerpo. También se deja claro que un trabajo que utiliza el cuerpo como

¹⁰¹ Taviani, Ferdinando: “Ryszard Cieslak, in memoriam (1927-1990)” en *Revista Máscara*, enero 1994, año 4, número 6, Ed. Gaceta, México 1994, p. 21.

instrumento primario de acercamiento a la acción, no debería ser acorralado en la lamentable expresión de teatro del cuerpo o teatro físico.

Observamos una vez más a Cieslak en *El Príncipe Constante*. Es uno de los espectáculos capitales del siglo. Numerosas vidas, profesionales o no, han cambiado su ruta después del encuentro con este espectáculo. (...) El exterior de Cieslak, el “cuerpo”, parece transparente. La acción es extrema, pero controlada como una partitura musical. Estertor, tortura, desesperación y muerte tienen la precisión de una danza. La puesta en escena de Grotowski daba a los espectadores la experiencia de observar algo de prohibido o secreto.(...) ¹⁰²

Taviani nos hace un pequeño alcance sobre lo que fue *El Príncipe Constante*, en donde hemos podido identificar cuatro aspectos que creemos útiles a nuestros propósitos desde la dirección teatral:

- El cuerpo del actor expuesto a modo que sea una manera de trabajo sobre su presencia personal.
- La precisión de la puesta en escena como si fuera una partitura musical o una danza.
- La acción como punto límite y central del trabajo performativo del espectáculo.
- La puesta en escena que entrega a los espectadores una experiencia viva de ser, de algún modo y en distintos grados, partícipe (no necesariamente participativo) de lo que sucede frente a ellos.

En una entrevista, Marzena Torzecka preguntó directamente a Cieslak sobre sus actividades docentes en la Universidad de Nueva York, específicamente sobre qué es lo que quiere enseñar en ese Departamento de Teatro. A lo que el actor respondió lo siguiente:

Antes que nada: cómo ser auténtico en escena. Me esfuerzo por transmitir a ellos el principio que me ha sido transmitido por Grotowski: actuamos tanto la vida, que para hacer teatro bastaría dejar de actuar. Otra cosa muy importante a entender es que el actor tiene que concentrarse sobre su propio cuerpo. El instrumento del actor no es la palabra y la voz, sino el cuerpo entero. El teatro puede ser una combinación de artes diferentes –música, danza, pintura, literatura- pero es antes

¹⁰² *Ibidem*.

que nada un arte de la visión del movimiento. Mientras el actor tenga problemas con su propio cuerpo, está limitado. Así como el músico tiene que ejercitar cada día sus propios dedos, también el actor tiene que ejercitar su cuerpo hasta no tener ya la necesidad de pensar en él, hasta el punto, es decir, en que lo domine completamente.¹⁰³

Es interesante la respuesta. Ya en esos años, Grotowski dejaba ver cuáles serían sus principios del trabajo performativo, principios que hemos querido tomar como influencias para una posible aplicación en la dirección teatral, ideas que posteriormente encontrarían espacio en el período que estamos iniciando a estudiar, el Drama Objetivo. Por ejemplo, el hecho de no actuar y la dedicación hacia el dominio del elemento formal y concreto que es innegable para el teatro, el cuerpo. También resulta de importancia que un actor que ha elaborado tantos años y tan profundamente las doctrinas del Teatro de Grotowski, considere la posibilidad de que el teatro sea una combinación de diversas artes, incluso de artes integradas, aunque considera siempre el cuerpo como el punto de inicio. De acuerdo con lo anterior, estaríamos ante una doctrina abierta, no excluyente de las infinitas decisiones escénicas que un director teatral puede tomar en su estética, poética, estilo o discurso particular de trabajo.

Por último, Cieslak hace referencia a la disciplina cotidiana del actor profesional, tal y como Stanislavski lo estableciera la “Ética y disciplina del actor”. Podemos decir, entonces, que estamos frente a una tradición práctica y ética, una herencia que en ningún sentido estaría separada o contraria a las conclusiones iniciales del director ruso en los inicios del siglo XX. El Drama Objetivo, pretende volver de alguna forma a la práctica performativa desde un conocimiento disciplinado y específico de aquello que denominamos drama. Lo que anteriormente, en el Teatro de las Fuentes, había sido definido como el organismo en acción y conducido por la organicidad. Este concepto de drama sería aplicado y cruzado con algunos elementos de oficio y arte indagados en el Parateatro y el Teatro de las Fuentes, con el propósito de iniciar la creación de estructuras de acciones poniendo atención en los detalles, estableciendo lo

¹⁰³ *Idem.* p. 25.

que serían las bases para una ética y práctica que se elabora sobre la precisión de los detalles, como principio del trabajo performativo.

Según Jairo Cuesta y James Slowiak, ambos colaboradores de Grotowski durante el Teatro de las Fuentes y el Drama Objetivo, en el libro *Jerzy Grotowski*, la definición de Drama Objetivo puede ser extraída desde dos fuentes separadas. La primera es una distinción realizada entre arte objetivo y arte subjetivo según G.I. Gurdieff¹⁰⁴, quien dice que el arte subjetivo, por una parte, yace en lo azaroso o en la visión individual de las cosas y fenómenos, y que, además, es a menudo gobernado por capricho humano. El arte objetivo, por otra parte, tiene una extra y supra-cualidad individual, y puede revelar las leyes de la fe y el destino del hombre. Gurdieff da como ejemplo de arte objetivo las pirámides de Egipto.

La segunda fuente para definir el término de Drama Objetivo fue una anotación de Julius Osterwa¹⁰⁵, en donde plantea la relativa “objetividad” de varias artes, posicionando a la arquitectura por sobre la música, la pintura, y la literatura. Más tarde Osterwa especula lo siguiente: “Supongamos que el teatro es como la arquitectura. La arquitectura es la más refinada, ya que remueve a los expertos y observadores hasta el estado de completo deleite, y al mismo tiempo afecta a cada uno de una forma en la cual ni siquiera son conscientes”. A partir de estas afirmaciones es que Grotowski se pregunta: ¿qué estructuras o herramientas poseen un impacto objetivo en el performer? ¿Existirán ciertas técnicas, espacios, movimientos, vibración vocal que afectan al performer, transformando su energía, permitiéndole entrar en una cadena orgánica de impulsos, de vida?¹⁰⁶

De cómo enfrentamos ahora la dirección teatral y el ejercicio del arte performativo, frente a la objetividad artística, puede ser un proceso que sugiera atención a aquellos materiales concretos y vivos que optamos por conjugar en una creación. Sin duda, empezamos a notar a esta altura, una búsqueda por medio de la dialéctica entre lo que está vivo y aquello que conforma su estructura concretamente perceptible y objetiva. Quizás podría ser el inicio

¹⁰⁴ G. I. Gurdieff (1877?-1949): líder espiritual armenio que se radicó en Francia y enseñó un sistema sobre la conciencia total y control sobre la vida personal. Sus escritos incluyen *Encuentro con hombre notables* (1963) llevada al cine por Peter Brook.

¹⁰⁵ Julius Osterwa (1885-1947): renombrado actor y director polaco que fundó el Teatro Reduta, el cual sirvió de modelo de trabajo y sistema, para el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski.

¹⁰⁶ Slowak, James y Cuesta, Jairo *Jerzy Grotowski*. Ed. Routledge. Londres 2007, pp. 48-49.

para trabajar sobre aquello específico de nuestro arte vivo. Y no solamente trabajar sobre aquello específico, sino que trabajar *por medio* de aquello específico al teatro, comenzando quizás por aquello que es esencial a él: actor y espectador en interrelación.

Stanislavski dijo que hacer algo “en general”, es enemigo del arte, según aparece en el libro de Thomas Richards “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”. La precisión de la forma escénica siempre dialoga con el flujo de la vida. Es esta la paradoja del oficio del actor, y también en gran medida la del director teatral.

¿Qué elementos fueron seleccionados para trabajar en el Drama Objetivo? Principalmente se abordaron y concretaron el Motions y el Watching como estructuras refinadas de trabajo y práctica.

Motions, según el libro de Richards, es un ejercicio que solamente entrega resultados en caso de ser practicado diariamente y bajo la supervisión de un iniciado en él. Trabaja sobre estiramientos sincronizados y en el lugar. La consigna es ver lo que hay en ti y escuchar lo que te rodea en cada momento, y al mismo tiempo es estar presente ante tu propio cuerpo, es decir, ve que estás viendo, oye lo que estás oyendo.

El Watching es como un largo juego de “seguir al líder”. Dice Richards que tiene una estructura simple de secuencias, como de juegos físicos que son una estructura precisa y al mismo tiempo libre en la que una persona actuaba como líder. Cada uno de los participantes sigue el tiempo del líder, pero cada uno desde su flujo individual. Todas estas actividades deben ser ejecutadas en completo silencio. No se hace ruido ni de pies ni del respiro. Incluso se decía que si Motions lo desarrollabas en espacios exteriores, no debía disturbar el entorno. Los pájaros debían seguir piando y las hojas bajo tus pies no deben crujir.

Otra herramienta fue la Action, la cual era estructurada a partir principalmente de los cantos de tradición haitiana o africana, además de acciones individuales y algunos textos que provenían de antiguas fuentes ligadas a nuestra cultura occidental, por ejemplo, provenientes de África, y en específico de Egipto. Todos estos materiales están completamente ligados para elaborar en conjunto sobre las capacidades de oficio y arte del equipo de participantes. En especial sobre los estudios individuales o Mystery Plays individuales,

elaborados a partir de cantos que tuvieran algún nexo íntimo con el ejecutante, y que se llegaban a constituir en un tipo de solo-performance completamente estructurado.

Jairo Cuesta y James Slowak, concluyen que al terminar este breve período del Drama Objetivo, Grotowski abrió nuevamente un campo de posibilidad sobre y a través del campo del arte y oficio del actor, y para las prácticas performativas. Una nueva generación de actores y directores fueron introducidos al rigor del trabajo. Pero quizás la mayor oportunidad fue la que nació entre Jerzy Grotowski y Thomas Richards, quienes se conocieron y comenzaron un trabajo de transmisión que se llevó a cabo hasta el final de su vida.

A modo de cierre para esta etapa de trabajo de Grotowski, podríamos decir que todos estos ejercicios y prácticas son parte de un pensamiento que trasciende incluso la misma actividad teatral. Parece ser que en este caso, Grotowski ha permanecido como un investigador sobre el ser humano en acción. Y, para desarrollar su indagación tan específica, se ayuda de los ejercicios prácticos referenciados.

Por nuestra parte, en esta investigación de tesis sobre la experiencia en el teatro y por medio del teatro, conocer de estas prácticas nos puede ayudar a amplificar el sentido y discurso de lo que hacemos y queremos proponer. Por lo tanto, la búsqueda de la experiencia puede ser sustentada en métodos específicos. Métodos que deben ser desarrollados por el director, quien además es el responsable de descubrirlos y aplicarlos directamente en su obra final.

El Arte como Vehículo, el tercer proceso de Grotowski.

El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, y el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore.

En 1986 se funda en la región de la Toscana, Italia, el Workcenter de Jerzy Grotowski. Más tarde sería renombrado como Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, en el momento en que Richards inicia un camino de recepción de los conocimientos elaborados en conjunto a Grotowski.

(...) ¿Arte como vehículo, qué cosa significa? Es un término complicado que fue utilizado por Peter Brook cuando él habló del trabajo de Grotowski en el Workcenter hace años. Es un término muy importante que habla de la utilización del arte, de acciones, de cantos -en nuestro caso- como vehículo de descubrimientos. Nosotros somos seres humanos con la vida distinta y con nuestra individualidad, pero también tenemos cosas en común que podemos encontrar dentro de nosotros como fuentes energéticas en donde está toda nuestra vitalidad, nuestra sensualidad, nuestra emotividad, y esta cosa que tenemos entre las orejas que siempre habla en todo momento. Por ende, tenemos tantas cosas que son como motores de la vida.

En distintas tradiciones, porque esto no es algo que nosotros inventamos, se dice que todos estos motores están un poco andando por cuenta propia. Por ejemplo, tú estás ahora conmigo, pero en ese momento piensas que quizás más tarde tengo que hacer otra cosa, y por tanto, por un instante no estabas acá. Este es un pequeño ejemplo de cómo no es obvio que toda nuestra capacidad y motores están todos en un sólo momento.¹⁰⁷

Richards introduce el enfoque y objetivo del trabajo que fue definido como Arte como Vehículo. Es claro que la finalidad de elaborar sobre la experiencia en el aquí y ahora de las personas sería una parte fundamental para comprender la dimensión de esta etapa de Grotowski.

Entonces, se dice que en ciertos momentos de la vida, incluso por azar, cuando todos estos motores están ahí en el presente, un tipo de supra flujo natural

¹⁰⁷ Richards, Thomas en *Entrevista en Teatro Acrópolis sobre el arte como vehículo*, video registrado el 2010 en el marco del Festival Testomonianze Ricerca Azioni. Realizado por Chiara Guatelli y Serena Gargani. Registro en <http://www.youtube.com/watch?v=qQPW0RCft3U&feature=reimfu> [consulta: 12 de abril de 2013] Original en italiano (T. Del A.)

sucede, que acontece, el cual puede ser incluso percibido como una cascada casi sustancial en la cual uno se sitúa incluso sobre la piel una especie de viento que casi toca el cuerpo, que utiliza el cuerpo como una escalera para trascender al cuerpo mismo.

Es una experiencia que uno puede tener azarosamente, pero también se puede trabajar sobre esto. En nuestro trabajo del arte, sobre el canto y acciones, está dirigido para trabajar sobre esto concientemente sobre la transformación de la percepción. Y este trabajo viene envuelto en el trabajo performativo.¹⁰⁸

Thomas Richards se refería de esta manera al actual trabajo del Workcenter. Identificando las siguientes herramientas: cantos de la tradición y acciones, según el caso de ellos como grupo de trabajo. Sin embargo, deja claro que la posibilidad de elaborar sobre el arte de esta manera viene dado en el mismo trabajo performativo. Por tanto, si quisiéramos indagar sobre este campo, es probable que los medios performativos para hacerlo estén en nuestra misma creación escénica.

De acuerdo a la experiencia que compete a quien escribe esta tesis, creemos importante señalar que durante el trabajo junto al Workcenter en Polonia, el alcanzar este grado de experiencia de la conciencia total del momento presente, nombrada por Richards en su entrevista, se debió principalmente a la precisión de los cantos tradicionales. Principalmente aquellos de Haití y Afroamericanos, los que fueron entregados por los miembros del Workcenter directamente a través del canto en grupo. Éstos son aprendidos a través de la imitación perfecta de su ritmo, resonancia y estructura por parte de los aprendices.

No era permitido tomar notas de los cantos, ni tampoco ingresar al espacio de trabajo con cuadernos. Los cantos eran enseñados a los participantes a través de la transmisión directa, es decir, por medio del mismo cantar junto a Richards y a su equipo. Esto se desarrollaba por extensos períodos de trabajo práctico.

Cabe destacar que el contacto directo y efectivo entre presencias, fue un factor clave para poder tocar de alguna forma la experiencia descrita arriba.

¹⁰⁸ *Ibidem.*

A continuación, compartiremos una cita extraída de las notas personales del autor de esta tesis recordando la vivencia con Richards y el proceso de los cantos.

Al cantar, podía sentir a Thomas muy cerca de mí, tocando ciertas partes de mi cuerpo para conseguir, creo, una mayor apertura para el mismo canto. En cierto momento, Richards canta a mi lado, y nuestros ojos se encuentran cada ciertos momentos. Al mismo tiempo todo el equipo sigue el canto en conjunto con exacta sincronía y afinación. En frente está Pei Hwee, con quien trabajé un tiempo mi acción individual. Ella de alguna forma me acompaña y ayuda directamente a través del canto y su proximidad. Yo solamente camino y luego me arrodillo, sin embargo avanzo, elevo un poco los brazos y siento que mi cuerpo se abre. Percibo gran resonancia desde el exterior y mi lucha personal por seguir el ritmo, el tono, el cuerpo, a Thomas, a Pei Hwee, y conseguir relajarme completamente. De pronto llegamos a un punto climático. El canto era uno de pregunta y respuesta, accesible para mi nivel en ese momento. Súbitamente nos detenemos todos al mismo tiempo. Siento silencio y una alegría explosiva dentro de mí. Un júbilo grandioso. Como si volviera a ser un niño. Reía como no lo hacía desde niño. Al finalizar el International Encounter, Thomas comenta ese episodio como una semilla de gran posibilidad para mi trabajo, refiriéndose a que *algo* de precioso existe ahí. Al escuchar esas palabras, las miradas de Richards y mía se encuentran y fue como estar ahí otra vez, en el momento vívido del canto. Fue un recuerdo que me sorprendió con fuerza y reviví la experiencia física de júbilo, pero esta vez en la quietud, el silencio y el contacto con Thomas¹⁰⁹.

Tiempo después, junto al Laboratorio Permanente, con Domenico Castaldo y los demás miembros del equipo, conseguí trabajar con mayor profundidad y conciencia de este flujo de energía dentro de mí. Esta vez, no sólo en los cantos, sino que también, a través del training físico en Balance the Space –la evolución del antiguo ejercicio del Watching–, Motions, el uso del texto y el trabajo sobre la Acción (Action). Podríamos establecer que los factores que permitían este nuevo estado creativo y de performance son: precisión, contacto, asociaciones personales y flujo.

¹⁰⁹ Notas personales sobre el International Work Encounter junto al Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards. Grotowski Institute. Septiembre 2008, Wroclaw, Polonia. Adjunto en el Anexo.

Richards entrega un punto de vista radical sobre la diferencia de experiencia entre un teatro que se sostiene a partir del acto humano, y otro teatro que podríamos ligar al teatro mortal, así definido por Peter Brook.

¿(...) de qué sirve todo esto al teatro? La semilla del teatro es el acto humano. Es el momento cuando se trabaja concientemente sobre energía que se siente dentro del ser humano, buscando tocarla, encenderla, y convirtiéndola en una energía más viva. Por tanto, se elabora sobre la presencia. Se trabaja también sobre la experiencia. Y se trabaja sobre el contacto. Porque todos sabemos que se puede estar a lado de otro ser humano y tener un vacío de cómo el espacio entre nosotros no está lleno de vida. Se puede mirar en los ojos, sin mirar realmente en los ojos. Se puede mirar sin un sentido de compenetración humana (...) Como ir a comer con otro solamente para probar la comida. Pero después de un tiempo, algo empieza a pasar entre nosotros, que no es contacto cuerpo a cuerpo pero algo se traspasa. En el teatro se puede dar esto. Incluso hay necesidad de esto. Pero no se dice que el teatro posea esto. Porque hay tanta gente que dice que el teatro tiene un sentido porque hay seres humanos cara a cara. Pero aquello es mecánico. Porque no significa que porque haya un actor sobre el escenario y yo estoy en las butacas entonces tiene un sentido que me revive ese vacío.¹¹⁰

El teatro por el sólo hecho de contener a personas frente a frente, no trae consigo la vivencia de aquellas personas. La vivencia en el teatro no sería algo obvio.

Entonces, esta búsqueda de revivir este vacío es un poco la cuestión principal de nuestro trabajo en el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards. Trabajamos sobre los actores, sobre la presencia de los actores, sobre el contacto y también sobre el modo con el cual personas y seres humanos, como tú, puedan venir a estar cerca y compartir en esto (...) Ahora, tenemos cinco maneras de realizar esto actualmente en el Workcenter: uno realizado en un living room, aquí. No es un tipo de llamado al teatro de participación. Nosotros ya preparamos nuestro trabajo. En estos momento estamos experimentando como se comparte esto. Este Living Room se realiza en una casa, la gente llega y es un espacio en cual el espectador puede convertirse en individuo. Tú puedes hablar conmigo, y yo contigo, antes y después. No hay inicio y no hay final, pero el trabajo sucede dentro de este living room. Hay otro espectáculo muy lindo llamado I am América, el cual es un espectáculo. A un lado está el público y al otro el espectáculo. Y el

¹¹⁰ Richards, Thomas: *Op. Cit.*

otro trabajo es un concierto. Los otros trabajos suceden en la fiesta y acontecen en el bar y en cafés. Este es un poco nuestro arte que trajimos acá a Génova.¹¹¹

Es nuestro interés dejar saber sobre qué está trabajando el Workcenter, en estos momentos. La entrevista permite apreciar elementos propios de lo que llamamos teatro de experiencia, en el cual una de las principales estrategias que conseguimos identificar son:

- El contacto directo con el público, lo cual no quiere decir teatro de participación, sino realizar un trabajo performativo estructurado que opera sobre el actor y la esencia del teatro (relación interpersonal actor/espectador).
- Sutileza en el modo en que se pone en escena está investigación, la cual opera con la consigna de compartir con el público, para que así pueda ser una experiencia.

Frente a la posibilidad de transformar el trabajo íntimo del Workcenter en una especie de espectáculo o performance, Jerzy Grotowski plantea, en su artículo “De la compañía teatral al arte como vehículo”, las diferencias que hay entre cada forma de trabajo de la cadena de las artes preformativas, la cual posee dos extremos: el arte como presentación y, en el extremo opuesto, el arte como vehículo. En el primer caso, el arte como presentación, las compañías teatrales, y como lo fue también en el Teatro Laboratorio polaco, la sede del montaje está en la recepción del espectador. Y, en el segundo caso, el arte como vehículo, la sede del montaje está en el los artistas que lo hacen, el trabajo sobre uno mismo a través de la Acción.

La llamada Acción, constituye el centro del trabajo en ambos grupos de trabajo, Workcenter y Laboratorio Permanente. Si se le pregunta a Thomas Richards qué cosa es una Acción, él te responderá que no sabe qué es una Acción. Sin embargo, sí puede decirte que cosa no es una Acción: la Acción no son movimientos, ni gestos ni actividades, como se puede revisar en el su libro “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas”.

Frente a la misma interrogante, Domenico Castaldo afirma que una Acción es un instante o momento de gran energía que debe ser compartida con otros, la cual produce transformación a quien la cumple y en quienes lo rodean, y

¹¹¹ *Ibidem.*

genera una nueva Acción, por tanto, es una fuente inagotable para la creatividad. La Acción debe estar estructurada, así como cualquier tipo de rezo o ceremonia, y debe ser cumplida. Para este fin, todo el grupo tiene esta responsabilidad. Se acompaña a quien la lleva a cabo, ofreciéndole espacio y ayuda, siguiéndolo, así como en Watching o Balance. O, en el caso de quien ejecuta el proceso o performing, debe descubrir la vida en ella a través de sus detalles, asociaciones, ritmo, vibración, contacto y demás aspectos objetivos del trabajo. Es un proceso de gran apertura, de escucha y conciencia plena. Una Acción, debe ser simple y perdurable. Y, por dar un ejemplo de Castaldo, puede consistir tan solo en estar a ritmo y vivo en el canto, en comunión con el líder y el grupo. Una Acción es algo muy simple que no tiene nada que ver con conceptos e ideas, es una atención sutil sobre uno mismo en un trabajo específico y claro, con atención al total que te rodea y en armonía.¹¹²

La Acción, según las notas tomadas por el autor de esta tesis, sería un encuentro entre movimiento, texto, canto, memoria, recuerdo, anhelos, deseos, emoción, en un instante del momento presente.

El proceso de una Acción, es silencio del pensamiento, atención en la mirada y pasividad activa, como lo describe el texto “El Performer” de Grotowski, ya citado en esta tesis. La Acción, agrega Grotowski, funciona similar a una estructura para un espectáculo, pero que no busca elaborar sobre el espectador, sino que indaga en el actuante o Performer. Indagar sobre sí mismo, sobre el actuante, está relacionado a lo que se denomina Verticalidad. Se trata de un trabajo vinculado a las energías y a su transformación, desde algo pesado y orgánico –como lo es la fuerza de la vida, el instinto y la sensualidad– hacia una energía de mayor sutileza. Podríamos decir que es una transformación desde un nivel energético cotidiano y tosco, a un nivel sutil o de alta conexión. Por otra parte, la denominada Horizontalidad, estaría relacionada a la superficie en donde transcurren las acciones. Algo así como la narración, dramaturgia o estructura performativa. El teatro de presentación estaría enfocado en esta horizontalidad, o podríamos decir, trabaja sobre esta superficie.

¹¹² Notas personales del trabajo en el Workcenter 2008 y el Laboratorio Permanente 2008-2010. Adjunta en el Anexo.

Después de este análisis sobre los dos extremos de las prácticas performativas, Grotowski formula la siguiente pregunta: ¿Es posible trabajar en la misma estructura performativa sobre los dos tipos de registros: sobre el arte como presentación (para hacer un espectáculo público) y al mismo tiempo, sobre el arte como vehículo? Grotowski se responde a sí mismo que, teóricamente, debe ser posible. Sin embargo, se debe tener cuidado porque podría ser una buena excusa para justificar la falta de calidad de un espectáculo, escudándose en que, en realidad, se anda en busca de otras riquezas. Y eso sería una catástrofe.

Si confrontamos a Richards con Grotowski, intuimos que debe haber un modo o estrategia en el cual, tanto Mario Biagini –director del Open Program del Workcenter, quien lleva a cabo el espectáculo *I am América*– como su colega Thomas Richards, han podido elaborar sobre ambos polos en las performances que presentan. Y podemos aventurar una hipótesis sobre cómo lo hicieron:

- Haber estructurado un trabajo bajo estas directrices donde el centro es el proceso del actuante.
- La disposición de un espacio o ambiente, que esté vivo, y que permita el flujo natural de la performance.
- El intercambio orgánico entre invitados/testigos/público y oficiantes/doers/actores.

El proyecto desarrollado por el autor de esta tesis en el Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, fue el llamado "Katharsis, de cura animae suae", (cuida de nuestra alma). Además, fue responsable del entrenamiento físico y de entregar aspectos formales de *Motions* en "The Garden, proyecto educativo en curso - descubrimiento personal a través del arte del actor". Durante esta residencia se realizó la obra "La Celebrazione", la cual era una estructura performativa que elaboraba sobre el proceso personal de sus miembros, o, en palabras de Castaldo, sobre la conciencia personal. En esta obra el texto y la historia fueron necesarios para mantener la atención del público y así, el Laboratorio Permanente, pudiera desarrollar su propio trabajo sobre el arte/oficio y el proceso del actuante. Esa fue la estrategia para indagar sobre la confluencia de estos dos polos de investigación.

“La Celebrazione”, tiene una historia simple sobre un cura que debe partir luego de celebrar la milésima celebración de su misa. Esto porque sostiene un pacto con el ángel de la muerte que viene a buscarlo. El sacristán y las fieles asisten al Padre en este proceso de muerte. Los cantos son la principal herramienta de trabajo, sobre la conciencia y sobre la estructura de performance. No obstante, posee gran despliegue de movimientos, textos y relaciones. El público es testigo de esta última liturgia. El espacio está diseñado solamente con lo mínimo. Incluso, se ha hecho demostraciones en otros espacios, en donde ni siquiera es necesario el vestuario. Todo radica en la acción estructurada de manera precisa. Bajo este prisma, podemos decir que en este trabajo no se actúa. Jamás se elabora sobre mimesis o personajes, sino que el actuante siempre será sí mismo, pero en otro ritmo. “La Celebrazione”, es una pieza humorística.

Questo è il teatro nuovo, un Anti-Teatro, perché è, non rappresenta. Tanto vecchio da rassomigliare alle parti più ignote di noi. Dall'uomo telematico una fuga, una costante privazione, fino a giungere alla colonna vertebrale: il rettile in noi. (...) Nel nostro progetto si canta, si danza, si usano i mezzi dello Spirito (disciplina e perseveranza) e dello spirito (ironia e autoironia). Per raggiungere Katharsis si ride, ci si interroga, si propongono risposte, nella pratica quotidiana.¹¹³

En el Laboratorio Permanente, los medios son: canto, danza (no en un sentido estético sino que más referido al cuerpo cuando se mueve en organicidad), los medios espirituales de la disciplina y perseverancia, y la ironía y autoironía. Esta es una característica fundamental en el Laboratorio de Torino, la búsqueda por la liviandad versus la pesadez de las cosas. La Acción, sea a través del canto, movimiento o palabra, debía elevarnos hacia la posibilidad de salida, es decir, a la posibilidad de existir. Y un punto de inicio es la pérdida de la seriedad sobrevalorada y la aceptación de la condición humana, su mortalidad y sin sentido de su existencia, poniéndose énfasis en el ridículo de

¹¹³ Castaldo, Domenico “Appunti dal candiere dell’Anti-teatro” en Tafuri, Clemente y Beronio, David *Teatro Akropolis, testimonianze ricerca azioni* Ed. Akropolis Libri, Genova, 2009, p.130. “Este es el teatro nuevo, un anti teatro, porque es, no representa. Tan viejo que llega a la parte más ignorante de nosotros. Del hombre automática que arranca, en constante privación, hasta encontrar la columna vertebral: el reptil en nosotros. (...) en nuestro proyecto se canta, se danza, se usan los medios del Espíritu (disciplina y perseverancia) y del espíritu (ironía y autoironía). Para alcanzar una Katharsis se ríe, nos interrogamos, nos proponemos respuestas, en la práctica cotidiana.” (T. del A.)

las actividades cotidianas que se consideran importantes, tales como el éxito, la fama, o el dinero. Es la oportunidad de estar en silencio del complejo mundo ordinario y existir en lo simple de la acción, con posibilidad de comenzar a ver la vida con una nueva perspectiva.

Domenico Castaldo, en su documental “Katharsis” de 2007, realizado por Francesca Bono, nos habla del sinsentido que nos rodea en la vida cotidiana, agregando que un laboratorio permanente en un mundo que cambia constantemente, no tiene sentido; un trabajo que no tiene como fin una producción, no tiene sentido; un trabajo cotidiano no remunerado, no tiene sentido. Todos estos sin sentidos crean una realidad que es como un árbol o una planta que busca crecer, son necesarios como el pan y el aire. Dentro de una cultura cada vez más enfocada hacia la negación de la personalidad por la tecnología, en una sociedad que al parecer no puede hacer nada sin dinero, podrían aportar tan sólo en balancear y equilibrar.

El discurso planteado por Castaldo, puede ayudar a observar qué intentamos decir todos los días por medio de nuestro arte. Porque muchas veces estamos confundidos en el sentido exacto de las cosas que proponemos en escena, en sus conceptos e ideas; o en lo que creemos que son las cosas o lo que creemos que estamos trabajando, tal vez un poco absorbidos en nuestra pretensión y vanidad artística. Tal y como me lo dijo un día en el trabajo, la auto ironía ofrece la posibilidad de aceptar nuestro límite y encontrar en nuestra debilidad la fortaleza, lo cual también se acerca a los comentarios de Thomas Richards sobre la dialéctica de oportunidad y debilidad, similar a lo que Grotowski llamó en el artículo del “Performer”, el peligro y la oportunidad. Ambos polos están contenidos en el acto creativo libre de prejuicios sociales o artísticos: el acto de creación como aquello que nos acerca ahora a nuestra esencia; el proceso humano cercano a la conciencia del propio destino.

Para un director o guía de trabajo escénico, hacer este proceso personal podría llevarlo a hacer la propia obra, y no la obra que los demás quieren ver, o la obra que se hace para ganar aceptación. Sería ir hacia el despojo de nuestro propio cliché. Llegando a la autonomía artística, y a la satisfacción del propio arte cimentado en la precisión y la propia vida fluyendo a través de nuestra creación.

Es muy necesario atender que en estos dos casos, Thomas Richards y el Workcenter, y Domenico Castaldo y el Laboratorio Permanente, ambos directores son al mismo tiempo los guías del trabajo práctico, quienes están dentro de la escena siempre, del mismo modo en que están dentro de la práctica permanente. Vuelven a una vieja tradición de transmisión de conocimiento a través del hacer, donde la figura del guía se funde con la del director. El guía o líder es quien mantiene unido el equipo, sostiene Castaldo en su publicación “Laboratorio Permanente 1996-2007 dieci anni dopo”, y lo conduce a un buen fin. Es una figura que proviene del capocómico o cómico jefe, en el cual él las hace de dramaturgo, actor, y director artístico. Castaldo, hace una relación de la dirección teatral con la arquitectura, la cual anteriormente fue planteada como un arte que posee objetividad artística.

L'architetto è il regista. (...) Il suo disegno deve essere charo e leggibile (...) il suo ruolo è prevedere le difficoltà, scegliere secondo la logica dell'esperienza, e risolvere gli imprevisti. (...) I muratori sono gli attori. Essí sono il corpo della costruzione. Il loro compito è realizzare l'azione che il regista disegna. La loro competenza è pratica, devono conosceré i materiali e sapere come utilizzarli in tutte le condizioni (climatiche o lavorative). (...) Il capocanitiere è il capocómico (o leader). Tiene insieme la Squadra dilavoro e la conduce a buon fine. Sa leggere il disegno dell'architetto e sa come dargli spazio, volumen, dimensione, al fine Della sua “messa in piedi”. (...) sceglie e consce i suoi uomini, ocluí che contiene e sprigiona la forza creativa.

Queste tre parti collaborando armonicamente innalzano l'edificio, sono un corpo unico pur mantenendo funzioni e ruoli separati. Lo spettatore è ocluí per cui la casa è costruita. Vi entra e la abita.¹¹⁴

¹¹⁴ Castaldo, Domenico *In Viaggio da X, 1996-2007 Dieci Anni del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*. Ed. Tipografia F. Lli Scaravaglio & C, Torino 2007, p. 19. “El arquitecto es el director. (...) Su disegno debe ser claro y legible (...) su rol es prevenir la dificultad, elegir según la lógica de la experiencia, y resolver los imprevistos. (...) Los obreros son los actores. Ellos son el cuerpo de la construcción. Su tarea es realizar la acción que el director diseña. Su competencia es práctica, deben conocer sus materiales y saber como utilizarlos en todas las condiciones (climática y de trabajo) (...) El jefe de la excavación es el capocómico (o líder). Mantiene reunido al equipo de trabajo y lo conduce a buen fin. Sabe leer el diseño del arquitecto y sabe como darle espacio, volumen, dimensión, al final de su “puesta en pie”. (...) escoge y conoce a sus hombres y es con ellos que contiene y desarrolla la fuerza creativa. Estas tres partes colaboran armónicamente levantando el edificio, son un cuerpo único pero manteniendo funciones y roles separados. Los espectadores, es para ellos que la casa es construida. Ellos entran y la habitan (...)” (T. del A.)

La intención de Castaldo sería trabajar hacia esa objetividad por medio del trabajo de equipo, el teatro de grupo, en el cual existe un director/diseñador (no diseñador teatral), un equipo de trabajo conciente de su materialidad orgánica y con dominio de su práctica, y el líder, quien lleva a cabo el diseño del director porque sabe leer el diseño del director, conoce a su grupo y posee dominio en la fuerza creativa. En otras palabras, se puede hablar de la dramaturgia del director, llevada a cabo a través del teatro de grupo en donde el director puede también cumplir la función de estar presente dentro de la acción principal de la obra.

El caso de Thomas es similar. En *The Living Room*, la obra que describe en su entrevista, él mismo está apoyando y guiando las acciones en compañía del resto del equipo. Todo funciona como una red de ayuda mutua para permitir que la secuencia de acciones se vaya cumpliendo. Funcionan como un cuerpo orgánico único pero con funciones y roles separados. Esta tarea es de muy similares características de los entrenamientos *Watching*, *Balance*, *Motions* y los cantos. En todos siempre se sigue a un líder, quien es responsable del flujo de la acción.

Esta visión, olvidada, del director teatral, pone en tensión lo que para nuestra costumbre es su función. Tenemos en frente más de un siglo desde la aparición de esta figura dentro del teatro, a la que, según la esencia sobre la que investigamos, el director no pertenece, y, podemos agregar, ni siquiera el dramaturgo. Bajo este prisma radical de reducción y objetivación de la materialidad escénica, podemos llegar al punto de encontrar una nueva oportunidad creativa al asumir la dirección y liderazgo de un proyecto artístico, con un despojo del supuesto rol que debiera cumplir un director teatral en un teatro que se plantea sobre la exposición de presencia, el contacto, la objetividad artística y el compartir. Bajo este paradigma, creemos ver una oportunidad de que el director enfrente, a su vez, su presencia y se exponga físicamente en conjunto al total, lo cual sería un acto performativo concreto, sobre todo para los directores que no acostumbran a vivenciar el espacio vivo de la obra.

Con esta propuesta sobre la dirección/guía/liderazgo de la acción escénica, retornamos a Thomas Richards en su entrevista del 2010, en Génova, donde concluye y reúne los puntos de inicio y llegada de las exploraciones de Jerzy

Grotowski en la práctica performativa, el Teatro Pobre y el actual desarrollo del Arte como Vehículo.

La herencia (...) Trabajé con él (Grotowski) por trece años, era su aprendiz. Todo el trabajo que he descrito, el arte como vehículo, es un trabajo que desarrollamos juntos, era parte de mi aprendizaje con él. Y esto es lo que sigo llevando adelante en el trabajo del Workcenter hoy. Teatro Pobre es un término utilizado por Grotowski sobre su compañía, para describir el trabajo del Teatro Laboratorio en los años cincuenta, sesenta, setenta, si no me equivoco. Son muchos años atrás. Incluso se puede ver en el Workcenter hoy algunos conceptos del Teatro Pobre que están todavía con nosotros. Pero no es el caso de cargar hacia delante los conceptos de Grotowski. Es solevante una afinidad con su funcionalidad. Una parte del Teatro Pobre es aún utilizada acá, en el sentido de que sirva a la acción. Como por ejemplo, no poner música registrada. Todo debe pasar sobre los medios propios. Por ejemplo, si hay un canto, debo cantar yo. No puedo poner Pavarotti a cantar en mi lugar. También estos conceptos permanecen en el Workcenter hoy. Según la forma de nuestros zapatos. Pero no es que uno diga "el Workcenter quiere llevar adelante los conceptos de Grotowski" lo cual no es verdad! Lo botaría a la basura si no sirviera en nuestro camino.¹¹⁵

Con estas afirmaciones, podríamos concluir que el acto de creación utiliza aquellos medios que están en la persona que crea, como una vuelta a centrar el arte teatral en el ser humano y a través del ser humano, en definitiva, el arte del teatro como un acto puro del ser.

Con respecto a las técnicas y conceptos, estas tienen la cualidad de ayudar para la escena, solamente en el caso de que sirva en nuestro camino, como dice Richards. No son un dogma. Son propuestas que deben ser comprobadas en la práctica. Así lo dice el texto de "El Performer" de Grotowski, afirmando que un Performer es quien quiere conquistar el conocimiento, por tanto, el hombre de conocimiento dispone del hacer (doing), y no de ideas o teorías. Él puede comprender solamente si se hace. Hace o no se Hace, el conocimiento es un problema de hacer.

¹¹⁵ Richards, Thomas en "Entrevista en Akropolis parte 3" Original en Italiano traducido por el Autor. <http://www.youtube.com/watch?v=ficbYUgGmGE&feature=relmfu> [consulta: 12 de abril de 2013]

Cerramos esta investigación con una estrategia que podría estar dentro de las posibilidades de trabajo para un creador escénico. Quizás, nunca dejar de perder conciencia de qué es lo que realmente se quiere hacer con todo esto. Y una posible pregunta sería: ¿quién soy?

(...) we are confronted once more with many of the topics that absorbed Grotowski throughout his career –from his early fascination with *yurodiviy* (holy fools) to his thorough inquiry into nature of acting; from his wanderings through traditions and cultures to his monastic seclusion in Italy; from his radical explorations inside his laboratory to his far-reaching search beyond the borders of theatre – Grotowski never stopped asking “who-am-I?”¹¹⁶

¹¹⁶ Slowiak, James y Cuesta, Jairo: *Op. Cit.* p.118. “(...) nos confrontamos una vez más con muchos de los temas que absorvieron a Grotowski a través de su carrera –desde su temprana fascinación por los *yurodiviy* (tontos sagrados) hasta su meticuloso análisis sobre la naturaleza de la actuación; desde verse maravillado por las tradiciones y culturas hasta su monástico claustro en Italia; desde sus radicales investigaciones dentro de sus laboratorio hasta sus distantes búsquedas e investigaciones más allá de las fronteras del teatro- Grotowski jamás terminó de preguntarse “quién soy?”” (T. del A.)

Capítulo IV.
Proyecto creativo.
“Vigilia”

Este cuarto capítulo se escribe después de algunos años desde el inicio de la investigación presentada aquí, pues interrumpí durante un tiempo mis estudios para contactarme directamente con las fuentes que realizan este tipo de teatro. Durante este tiempo, quien escribe esta tesis pudo acercarse de manera vivencial a muchos de los conceptos y métodos de trabajo descritos en el capítulo precedente. Principalmente, por su trabajo como actor y miembro en el connotado *Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*, dirigido por Domenico Castaldo, con sede en Turtín, Italia, entre los años 2008 y 2010. Con este grupo, el cual sostiene una ética de trabajo radicada en una profunda práctica actoral diaria, fue posible vivir completamente lo que significa la investigación radical sobre técnicas y sistemas de trabajo que ponen al ser humano y su vivencia, como centro del evento *performativo*, una tradición de trabajo que encuentra su fuente impulsora en el desaparecido director polaco Jerzy Grotowski. Quien escribe esta tesis estuvo retirado con completa dedicación en este laboratorio por más de dos años, lo cual significó adoptar principalmente la participación desde el punto de vista del actor, actuante o *doer*.

Creemos necesario hacer esta contextualización, porque la principal dificultad a la que nos vimos envueltos para retornar a la dirección teatral¹¹⁷ y concretar el trabajo creativo para esta investigación, fue el traspasar las experiencias personales y aprendizajes sobre la precisión, calidad, oficio y arte del actor, hacia la tarea de dirigir una obra teatral. Consideramos, fundamentándonos en los métodos que utiliza el mismo Castaldo, al igual que Thomas Richards, que es perfectamente posible que el director sea, además, un actuante inserto en la práctica diaria y en los espectáculos, tal y como pudimos apreciar en el capítulo anterior. Esta perspectiva de la dirección, en la cual el director guía el trabajo de los actores desde su total inmersión en la práctica, fue la primera decisión

¹¹⁷ Quien escribe esta tesis ya contaba con varios montajes a su haber y de un prestigio dentro de la dirección teatral nacional, antes de partir a sus aprendizajes en Polonia e Italia.

para nuestro proyecto creativo denominado *Vigilia, estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*.

Antes de adentrarnos en el proceso de la obra, estimamos que es útil realizar algunas apreciaciones sobre la función de un director que, además de hacer el montaje escénico, asume ser el responsable de un grupo de trabajo y elaborar a la par con su elenco, una posición que se condice con nuestros fines experienciales. El director teatral que decide explorar en experiencias de laboratorio, algo así como el Laboratorio Permanente, asume las funciones de guía del trabajo práctico, profesor, y diseñador del espectáculo. Además, por lo general, es él mismo quien interpreta el rol principal de la obra. Este es un ejemplo bastante cercano a cómo funciona el capocómico de la *Comedia dell'Arte*, quien asumía la tarea de adaptación de textos y la interpretación general¹¹⁸. Con el fin de aclarar este punto, revisemos una entrevista realizada por el profesor y teórico italiano Ferdinando Taviani a Jerzy Grotowski y al director y pedagogo ruso Antonolij Vasil'ev. En esta entrevista, podemos ser testigos de una discusión sobre las tareas que asume el director teatral cuando éste está a cargo del proceso de enseñanza y decisiones del espectáculo.

Ferdinando Taviani: un regista che guida una compagnia teatrale definibile come *ensemble* deve assolvere varie funzioni ; una delle principali è quella di regista-pedagogo, di cui che forma gli attori, ma a parte ciò è responsabile della composizione dello spettacolo, è per così dire il primo spettatore. Molto spesso è anche colui che determina l'ideologia del gruppo (...)¹¹⁹

Después de este comentario, Taviani pregunta a Grotowski y Vasili'ev si estas variadas funciones del director, en diferentes actividades, así y como lo ha definido anteriormente, pueden tener como consecuencia un riesgo de hacer que el director se encontrase en una posición contradictoria. O también, ¿puede que la relación entre el actor y el director se torne tan fuerte y directa

¹¹⁸ Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1996, p. 82.

¹¹⁹ Vasili'ev, Anatolij: "Cronaca del quattordici (1999)" en Attisani, Antonio y Biagini, Mario: *Opere e sentieri, testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Ed. Bulzoni, Roma, Italia, 2008, p. 87. "Ferdinando Taviani: un director que guía una compañía teatral definible como *ensemble* debe asumir varias funciones; una de las principales es la de director-pedagogo, quien forma a los actores, pero aparte es también responsable de la composición del espectáculo, y por así decirlo es el primer espectador. Muy a menudo es también quien determina la ideología del grupo (...)" (T. de A.)

que se vuelva insoportable? Esto ya que tal relación podría hacer que la existencia independiente e individual de cada miembro del grupo, sea imposible.¹²⁰ Consideramos que esta es una pregunta muy pertinente para nuestro caso, como ya observaremos en el proceso de las actrices durante los ensayos. En este caso, el director sería responsable de todo aquello que acontece en el desarrollo del actor, más allá de la puesta en escena. Vasil'ev responde de la siguiente manera a los riesgos de este concepto de director teatral:

(...) Il regista ruso Vladimir Nemirovic-Dancenko una volta ha nominato tre principali funzioni del regista teatrale: il regista come interprete, che cioè suggerisce il significato principale; il regista come insegnante, che intrattiene con la compagnia un rapporto pedagogico e quasi familiare; e il regista come specchio che riflette la recitazione di un attore.¹²¹

A estas tres funciones, Vasil'ev agrega una función más, que el mismo Nemirovic-Dancenko pudo identificar: la organización de la totalidad del espectáculo.

Perché me dimentico sempre di questo ruolo, non so dirlo. Forse perché la responsabilità di dover organizzare qualcosa di illusorio, di aparente, non mi soddisfa (...). Fatto sta che a tutti'oggi sono convinto che l'interprete, l'insegnante e lo specchio siano le tre facce del regista teatrale, mentre il suo ruolo amministrativo, anche nel senso dell "amministrazione" delle scene o della luce o della scenografia, partecipa piuttosto della professione di colui che crea illusioni.¹²²

¹²⁰ *Ibidem.* "(...) dalla combinazione di tutte queste diverse funzioni e campi di attività non consegue che il regista come capo di un ensemble si trovi in una situazione contraddittoria? (...) non corriamo il rischio che la relazione tra l'attore e il regista diventi così forte da essere come insopportabile? Perché questa relazione potrebbe rendere l'esistenza separata e indipendente degli individui che compongono il gruppo praticamente impossibile.

¹²¹ *Ibidem.* "(...) el director ruso Vladimir Nemirovic-Dancenko una vez nombró tres funciones del director teatral: el director como intérprete, quien sugiere el significado principal; el director como profesor, que mantiene una compañía con fines pedagógicos y casi familiar; y el director como espejo que refleja la actuación de un actor." (T. Del A.)

¹²² *Ibidem.* "Por qué me olvido siempre de este rol, no sé decirlo. Quizás porque la responsabilidad de tener que organizar algo de ilusión, de aparente, no me satisface (...). Es un hecho que todos estamos convencidos que el intérprete, el profesor, y el espejo son las tres caras del director teatral, mientras que su rol administrativo, también en el sentido de "administración" de la escena o de la luz o de la escenografía, son tareas más relativas a quien crea ilusión". (T. Del A.)

Dicho esto, Vasil'ev señala que este último rol de administrador de la escena, es relativo a la forma, y las otras tres caras del director teatral ya descritas, son las que pertenecen al ámbito del contenido: el intérprete, el profesor y el espejo.¹²³

Para nuestros fines de proyecto escénico creativo, esclarecer lo relativo a la forma y al contenido es de suma importancia para comprender este proceso vivido por el director junto a su elenco. Para *Vigilia*, la tarea del director fue más allá de lo estrictamente espectacular. Por su naturaleza experiencial, este proceso tomó como importante propósito para el trabajo, la atención viva en el actor y entre los actores, para lo cual el director necesitó preparar al elenco en esta calidad de atención. Esto provocó que el director fuese el profesor y primer receptor de lo que las actrices hacían, es decir, su espejo. Esta posición, genera una estrecha cercanía del director con su elenco, lo cual puede desencadenar algunos peligros, por ejemplo, la dictadura. Al respecto, Vasil'ev plantea lo siguiente:

(...) Fra queste tre funzioni del regista teatrale quella dell'interprete è la più pericolosa, perché l'interpretazione può trasformarsi in dittatura (d'altra parte, non si può mettere in scena uno spettacolo senza una certa dose di dittatura). Ma la dittatura porta alla dipendenza, alla schiavitù artistica. Mi sembra che il destino del gruppo teatrale dipenda dalla soluzione di questo problema (...) tutti gli attori vogliono la libertà, tutti i registi cercano il rigore. Soltanto una certa combinazione di severità e libertà, l'equilibrio di questa combinazione, può garantirci la qualità dello spettacolo.¹²⁴

El director y pedagogo ruso agrega, además, que el mismo Stanislavski, al final de su vida, cansado, y buscando refugio, replanteó su posición frente al quehacer teatral, y escribió aquel pequeño libro sobre la ética en el teatro.¹²⁵ Con esto, Vasil'ev, concluye que incluso el mismo Stanislavski, quien fue el

¹²³ *Ibidem*. "(...) si consideri tutto questo aspetto come relativo a la forma., e in cui le tre facce che ho menzionato riguardino rogorosamente i contenuti: l'interprete, l'insegnante, lo specchio(...)"

¹²⁴ *Ibidem*. "Tras estas tres funciones del director teatral, la del intérprete es la más peligrosa, porque la interpretación puede transformarse en dictadura (por otro lado, no se puede poner en escena un espectáculo sin una dosis de dictadura). Pero la dictadura lleva a la dependencia, a la esclavitud artística. Me parece que el destino del grupo teatral depende de la solución de este problema (...) todos los actores desean la libertad, todos los directores buscan el rigor. Por lo tanto una cierta combinación de severidad y libertad, el equilibrio de esta combinación, puede garantizar la calidad del espectáculo." (T. Del A.)

¹²⁵ *Ibidem*.

primer y más importante sistematizador del arte del actor, decide hablarnos sobre la ética.

Podemos intuir que la convicción ética es lo que lograría el balance entre libertad y rigor en el proceso creativo de un *ensemble*. Acotemos que la situación de trabajo de *ensemble*, para algunos, resulta invasivo, muy demandante con el actor y su persona. Esto constituyó un importante punto de conflicto entre los miembros del elenco de *Vigilia* y entre el elenco y el director. Incluso, podríamos decir que el tiempo del proceso de ensayos se dividía en dos: realizar el espectáculo, y transmitir una práctica actoral que tiene sus bases en una ética. También hablando sobre la ética, Castaldo brinda el siguiente comentario.

Ma siccome gli esempi alternativi al teatro sono marginali e nel teatro istituzionale circola il denaro ed il sogno del successo, tutti gli attori e le attrici aspirano a quello, pur sapendo di star vendendo l'anima al diavolo. Ma in fondo, il diavolo, oggi, non fa più paura, anzi è un povero diavolo. Ci si dice: "Che male fa? È come me, è come te! È solo un po' di trasgressione! Tanto gli altri sono peggio. Se loro lo fanno allora anche io lo faccio. Almeno prendiamo un po' di soldi!". Questo modo di pensare è privo di ética. L'ética è il primo passo che ci guida a un'altra realtà, sia essa culturale, politica o spirituale.¹²⁶

Creemos que la ética es un valor que hace que los bloqueos y dificultades puedan diluirse. Además, estamos hablando de una ética que lleva consigo una práctica, incluso una ética-práctica que tendría entre sus características la búsqueda por objetividad despiadada. Por objetividad queremos decir que el sujeto actor debe necesariamente elaborar sobre lo objetivo de su arte. De esta forma enfoca su corazón y su mente en lo que se supone el actor debe hacer dentro de su posibilidad. Nunca trabajar sobre lo imposible. Queremos precisar que cuando decimos despiadado, nos referimos a un trabajo que se desarrolla

¹²⁶ Castaldo, Domenico: "Appunti dal cantiere dell'anti-teatro" en Tafuri, Clemente y David, Beronio: *Teatro Akropolis, testimonienze ricerca azioni*, Ed. Akropolis Libri, Genova, Italia, 2009, p. 133. "Pero así como los ejemplos alternativos al teatro son marginales y en el teatro institucional circula el dinero y el sueño del éxito, todos los actores y las actrices aspiran a esto, realmente sabiendo de estar vendiendo el alma al diablo. Pero en el fondo, el diablo, hoy en día, no da más miedo, por el contrario, es un pobre diablo. Se dice: "Qué mal hace? Es como yo, como tú! Es solamente un poco de transgresión! Incluso los demás son peores. Si los demás lo hacen yo también lo hago. Al menos ganamos un poco de dinero!". Este modo de pensar carece de ética. La ética es el primer paso que nos guía a otra realidad, sea esta cultural, política o espiritual." (T. Del A.)

en las fronteras del hacer o no hacer, lo que la práctica exige. Sin miramientos por uno mismo, ni mediocridad en la ejecución de la tarea a cumplir. En el *Performer* de Grotowski, artículo ya citado en esta tesis, se deja claro esta posición de trabajo de: hace o no hace. También aparece claramente la confrontación con la práctica cuando el profesor del *Performer*, como se autodenomina Grotowski, le pide hacer algo. En este proceso, el *Performer* se resiste por comprender, para reducir lo desconocido a conocido, incluso para evadir hacerlo. Por el sólo hecho de querer entender, él se resiste. Pero el *Performer* no comprenderá sino hasta que lo haya hecho. Él hace o no hace. El conocimiento es una cuestión de hacer.

Esta ética del *Performer* es la que se vivía a diario en el Laboratorio Permanente y, justamente, es la que se quiso transmitir al elenco de *Vigilia*. Todo este proceso es al que el director debe estar atento y observar, ya que sobre este proceso se cimenta el estado del ser que hace que la energía cotidiana se transforme en una más sutil, tal y como observaremos más adelante con respecto al trabajo sobre *Action*, ejemplo de obra o estructura *performativa* que generan este tipo de laboratorios.

A continuación, Grotowski describe brevemente su posición de observador del proceso de los actores, y de cómo, basado en esta observación, aparece el espectáculo:

(...) Estaba con nosotros un joven investigador del CNRS de París que estaba escribiendo una tesis a propósito de *El Príncipe Constante*, del cual solamente había visto el espectáculo y que en aquel momento asistía a los ensayos del nuevo trabajo.

Casi en el momento en que después de cinco meses mi silencio habría terminado, aquel joven investigador, un tipo muy simpático e inteligente, debía regresar a Francia. Entonces me lleva aparte y me dice: "Excúseme ¿podría decirme cómo hace usted en definitiva su dirección?" Lo miré y le respondí: "Mirando". Y él me replicó: "Pero usted no hace nada". Entonces yo le respondí: "Sí, pero espero que el espectáculo se haga". Él partió y después de algún tiempo regresó a Polonia a visitarnos y asistir a *Apocalypsis cum figuris*. Me preguntó después: "Pero usted ¿cuándo hizo el espectáculo?" "Usted estaba presente durante los ensayos". Y él

me repitió: “Pero usted no hizo nada”. “Se lo he dicho ya, aguardo a que el espectáculo se haga”.¹²⁷

Claramente vemos que la práctica se impone a los pre conceptos para la puesta en escena. El contenido va de la mano con la forma. Grotowski, al finalizar la entrevista junto a Vasil’ev, afirma que existen muchas opciones para la dirección teatral, así y como hay muchos tipos de *ensembles* de teatro. Sin embargo, prefiere responder a la pregunta sobre el oficio del director desde una visión taoísta.

Non penso che sia possibile definire precisamente la funzione del regista teatrale. È come nel taoísmo: dicono che l’essenza di una stanza non ha nulla a che fare con i muri, essa non è data dai muri ma dallo spazio vuoto all’interno (...) Un regista teatrale è esattamente questo. Deve svolgere la funzione per la quale è particolarmente dotato e che è necessaria affinché il lavoro artistico possa concretizzarsi.¹²⁸

Hasta aquí, hemos perfilado la perspectiva del director teatral que nos parece más adecuada para el trabajo a seguir. También hemos afirmado que la convicción ética es un ingrediente fundamental que hace que un grupo, o un *ensemble*, pueda conseguir sus objetivos artísticos; una ética que está muy ceñida al *Performer* de Grotowski. Por lo tanto, vemos necesario referirnos, ahora y brevemente, a qué significa trabajar en una obra en el sentido específico del proceso de trabajo al interior de un laboratorio, *workcenter*, o *ensemble*, ya que esta fue la influencia más patente en mí como director de *Vigilia*, simplemente por haberlo vivido desde adentro de un *ensemble*.

Tomemos como ejemplo los procesos creativos del Laboratorio Permanente y el *Workcenter* de Pontedera. En ambos lugares, con sus respectivas particularidades, se denomina *Action* a la obra que se desarrolla. Es durante

¹²⁷ Grotowski, Jerzy: “El director como espectador de profesión” en *Revista Máscara #11-12*, Ed. Escenología, México, sin data, p. 54.

¹²⁸ Vasil’ev, Anatolij: “Cronaca del quattordici (1999)” en Attisani, Antonio y Biagini, Mario: *Opere e sentieri, testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, Ed. Bulzoni, Roma, Italia, 2008, p. 87. “No pienso que sea posible definir precisamente la función del director teatral. Es como en el taoísmo: se dice que la esencia de una habitación no tiene nada que ver con la tarea de los muros, esa no es tarea de los muros pero sí del espacio vacío en el interior (...) Un director teatral es exactamente esto. Debe desarrollar la función para la cual está particularmente dotado y es necesaria hasta que el trabajo artístico se concrete.” (T. Del A.)

este proceso que el director y guía de la práctica asume las tres funciones ya determinadas como ligadas al contenido: interpretación, enseñanza, y espejo de la actuación. Sobre este contenido se trabaja profundamente. Sin embargo, la forma, o la tarea de administrar la puesta en escena, está presente permanentemente durante el trabajo sobre el contenido. No es algo que venga después, sino que es una tarea de todo el grupo estructurar constantemente la forma del contenido, ajuste que viene obviamente en la misma práctica viva. La forma está completamente vinculada al contenido. Ambas son una sola. El proceso del contenido es en definitiva la forma.

Aclaremos que estos procesos son realizados desde una perspectiva que despoja al teatro de todos sus elementos efectistas (luces, sonido envasado, escenografía, etc.). Estos laboratorios, han visto muy necesario seguir una doctrina del Teatro Pobre, en donde prevalece la vía negativa, es decir, el quitar todo lo que no es esencialmente del teatro, concluyendo que teatro es simplemente lo que ocurre entre actor y espectador. Por lo tanto, la composición de la obra está realizada completamente a través de los medios del actor, o los medios del espíritu, como afirmaba Castaldo en el capítulo anterior, donde se canta, se danza, se es perseverante y disciplinado y, además, se usa la ironía y sobre todo la autoironía.

Revisemos un programa del Workcenter para definir qué es una *Action*, información que es entregada y leída cuando presentan su trabajo al público:

(...) para mí no es simple contarles directamente qué es *Action*. Es más simple decirles primero lo que *Action* no es. (...) *Action* no es un espectáculo, en el sentido que no es algo hecho para ser mostrado. ¿Es algo para ser visto? Sí, puede ser visto. Pero no está hecho para ser visto. Pueden haber observadores externos, como hoy, ustedes están acá, pero también puede no haber observadores. Y, en realidad, muchas veces hacemos *Action* sin nadie que esté observando.¹²⁹

Podemos ver cómo este tipo de trabajo opera dentro de la privacidad del grupo, y con fines exclusivos de investigación.

¹²⁹ Programa entregado durante la visita del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards durante su visita a Chile en 2012, actividad organizada por Communias Studio de Artes Escénicas. Ajuntamos su transcripción en el Anexo.

(...) *Action* no es: una improvisación. No está improvisada. Su estructura es muy, muy precisa y puede ser hecha de nuevo. (...) Por lo tanto: no es un espectáculo, no es improvisación. Entonces ¿qué es? (...) Y alguien como ustedes que viene y ve *Action* desde el exterior, quizás pueda pensar *Action* como una nueva forma de arte, como un fenómeno artístico. Un fenómeno artístico que acepta la mirada y hasta abraza la mirada de un observador externo pero sin depender de esa mirada. (...) el sentido de este hacer, no depende de la mirada de un observador externo. El observador externo puede estar ahí pero también puede no haber observador. (...) ¹³⁰

La investigación privada del grupo es, a la vez, observable por un público. Pero es autónoma a la presencia del espectador. Sus fines investigativos son, a la vez, el espectáculo en potencia. La dualidad contenido y forma se diluye, porque juntas son la estructura *performativa*.

En la siguiente descripción nos podemos dar cuenta de alguno de los objetivos del trabajo privado del grupo, y de los objetivos del director-pedagogo por medio de la misma *Action*:

Action is a ritual for those doing it: a structure in which –through a cycle of ancient songs- the doer enters into a process to transform his vital, coarse, daily-life energy to a finer, more subtle energy. ¹³¹

Concluamos que esta forma de trabajo es similar a la vivida en el Laboratorio Permanente. El trabajo interno del grupo es, a la vez, el trabajo que se presenta a público; sin embargo, los *doers* y el director-guía, enfocan su atención en la investigación pertinente, a través de los medios objetivos que un actor posee. Esta es la forma del contenido, o también podríamos decir, la causa y el efecto juntos siempre; un trabajo autónomo del espectáculo, pero siendo posibilidad de espectáculo siempre.

Desde esta perspectiva del director teatral, junto a la experiencia de lo que significa trabajar bajo la convicción ética del *Performer*, sumado al trabajo de *ensemble* o laboratorio, es desde donde se inició el proceso creativo de *Vigilia*.

¹³⁰ *Ibidem*.

¹³¹ Slowiak, James y Cuesta, Jairo: *Op. Cit.* p. 116. "Action es un ritual para aquellos que la hacen: una estructura en la cual – a través de un ciclo de cantos ancestrales- el doer entra en un proceso por transformar su vital, mundana, cotidiana energía en una energía más fina y más sutil" (T. Del A.)

Proyecto.

El proyecto creativo se denominó: *Vigilia, Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, obra que se basó en el texto del connotado dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce (1957-1995) *Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*. La fábula del texto cuenta lo siguiente:

Cinco mujeres. La abuela, la madre y tres hijas, han decidido esperar por el retorno del hermano menor, quien fuera expulsado por el difunto padre muchos años atrás. El tiempo ha pasado y el hermano no ha enviado noticias ni señales de su paradero. Esta situación de espera es apreciable en el desgaste de cada una de las mujeres. Sobre todo, en la situación que las envuelve: la postergación de sus propias vidas por estar esperando el regreso del hermano menor.

Un día, el hermano aparece. En este momento, cada una de ellas retoma el sentido de la propia existencia, como si despertasen de un largo sueño.

Sin embargo, el hermano menor, al cruzar el umbral de la puerta, se desvanece. Ahora, en el inicio de la fábula de la obra, él se encuentra dormido en su antigua cama. No ha pronunciado palabra. Las hermanas, madre y abuela, esperan una vez más que él despierte y les cuente dónde estuvo todo este tiempo. Cuál fue su aventura. Cuáles sus razones de no volver hasta ahora. Al mismo tiempo, cada una de estas mujeres toma finalmente conciencia de sus vidas atrapadas en el transcurso de lo que fue la espera. Sus planes y sueños irrealizados. Y los que ha de venir ahora que él por fin regresó. Es el momento de rendir cuentas, de retomar la vida pausada, de corroborar si aún existe la posibilidad de continuar adelante, ahora que el hermano apareció.¹³²

En un principio, existió la intención de trabajar desde un material que no fuera un texto dramático, con el objeto de no centrarse en ficción, personajes o fábulas; pero resultó más concreto comenzar desde un material ya escrito y estructurado, ya que si se comenzaba desde la creación puramente actoral, se corría un gran riesgo de no concretar el material a tiempo para iniciar un montaje escénico. Al parecer, un proceso que nace desde la experimentación puramente actoral, podría requerir mayor tiempo. En nuestro caso, contábamos sólo con cuatro meses para ensayar, más dos meses de temporada.

¹³² Fragmento de la ficha técnica de la obra adjunta en el Anexo.

La característica principal del texto es la de contener una escritura poética que no remitía a lugar o tiempo definidos. Incluso el texto no estaba dividido en escenas o actos. Era más bien un flujo de palabras en un tiempo suspendido, en el cual se destacaban largos monólogos y solamente algunos diálogos. Era un texto abierto y poético. Con estas características, pensábamos que dejaríamos afuera de nuestra creación la concepción de personaje e historia, y podríamos trabajar al actor como un actuante que vive una situación específica.

Por un lado, la búsqueda por una circunstancia específica que se desprendiera del texto, fue clave para la concepción de la puesta en escena. Se buscó un concepto que viniera naturalmente desprendido de la espera de estas mujeres. Como resultado de esta primera tarea fue que encontramos el término vigilia. Éste fue el concepto que se decidió trabajar como marco para toda la puesta en escena. A su vez, dicho concepto debería tener la posibilidad de enmarcar al elenco y a los espectadores de manera efectiva.

Por otro lado, la obra se desarrollaría en espacios no convencionales. Ocuparíamos una casa tradicional del barrio Yungay, La Casa Chilota, y dependencias del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos Salvador Allende, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y Museo Benjamín Vicuña Mackenna. La finalidad era ayudarnos del espacio no teatral para acrecentar la experiencia del espectador, ya que un punto fuerte de nuestro montaje sería lo convivial, la reunión y la fiesta. La mejor decisión fue proponer el espacio escénico de forma circular y concéntrica, como se ve en el diseño adjunto en el anexo. En un teatro frontal o con separación de público y escenario, esto hubiese sido más difícil o imposible. En los lugares antes mencionados, haríamos temporadas cortas de dos fines de semana en cada lugar. La intención era mantener fresca la relación con el espacio para evitar caer en la rutina de la temporada. Así, el mantenerse en movimiento e itinerancia, nos ayudaba a estar permanentemente confrontando nuestro trabajo a otras diferentes relaciones con el espacio y el público. Hipotéticamente, si la estructura de las acciones de los actores era fuerte, ésta podría imponerse a cualquier lugar, incluso podría realizarse sin elementos escenográficos, ni de iluminación, ni nada del diseño integral. Probamos esta opción en un ensayo abierto, al cual asistió un grupo limitado de espectadores.

Como situación específica de trabajo, se pensó en que el público asumiría el rol de los invitados que llegan a la casa de la familia del hermano, quien yace durmiendo. Mientras se espera a que éste despierte, todos brindan y comen en una fiesta que celebra su esperado retorno. Dentro de este juego dramático los actores y espectadores comparten el mismo espacio y tiempo. El recibimiento del espectador sería la primera parte de la experiencia, y el hecho de contar con espacios no teatrales incrementaría la vivencia del espectador. Después del recibimiento del público, cuando los espectadores se ubicasen en el borde circular que rodea el espacio de acción, comenzaría la fábula de la obra. De esta forma se inician las acciones, cantos, textos, ritmos y movimientos que dan curso a toda la obra. Solamente en algunos instantes se vuelve a esta relación directa con los espectadores, siempre por medio de miradas, ofrecimiento de algo de beber o comer, o de situarse en las mismas sillas que ellos ocupan o incluso abriendo el espacio hacia la totalidad del inmueble utilizado. Así fue planificado el espectáculo y así fue, en rasgos generales, como se realizó.

Al final, cuando se terminaba la fábula, volvíamos a mirarnos entre actores y espectadores como en el inicio del evento, de una manera amable y sin pretender nada más que compartir este espacio de tiempo. Durante este retorno a la presencia real, después de la fábula, en general los espectadores se quedaban a compartir una nueva instancia de relación interpersonal. En ésta se comentaba la obra, se hacían preguntas, se bebía más vino, incluso se realizaba algo así como una pequeña celebración entre amigos.

Más adelante revisaremos qué dijo la prensa especializada y los espectadores, con el fin de constatar la recepción de la misma.

El contenido y la forma de la puesta en escena.

El concepto para administrar la puesta en escena estuvo ligado a definiciones tratadas en el inicio de este capítulo. Sin embargo, esta administración también debió resguardar el contenido del proceso actoral. En primer lugar, fue muy útil ceñirnos a la convención teatral para un teatro experiencial, encontrada al inicio de la investigación teórica. La convención señalaba los siguientes aspectos:

- El actor pasa a ser un *performer*.
- Acciones no imitativas.
- Espacio y tiempo común para actores y espectadores.
- Presentación de signos escénicos iguales al referente real.

Esta concepción fue lo que más rápido llegó. El diseño total del espacio y todos los recursos escénicos fueron preconcebidos sin mayores problemas para permitir la experiencia y encuentro actor-espectador, y se mantuvieron hasta al final del proceso. Desde este punto de vista, la forma, o el trabajo sobre la ilusión, como lo llamaba Vail'ev, estuvo resuelto desde un comienzo.

Otro concepto importante, que se hizo parte de la puesta en escena, fue el convivio. De hecho, el nombre con el cual fue presentado el proyecto a Fondart 2012, el cual ganó, fue: *Vigilia, puesta en escena convivial de Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia de Jean-Luc Lagarze*.

Finalmente, el tercer concepto que conforma la puesta en escena es la de ocupar los medios propios del actor, es decir, cuerpo, canto/palabra, ritmo y acciones. Este sería el montaje, una investigación sobre estas herramientas actorales, enmarcado en la forma de la obra.

Revisemos parte de una entrevista realizada al director, tiempo después de terminado el proyecto, para constatar la conjugación de estos elementos formales.

Hay ciertos elementos que puedo decir que sí están en *Vigilia*. Me refiero a la confrontación de presencias, por ejemplo. Elaborar sobre la presencia. De conseguir momentos porque esto es fluido, varía. No en todo momento, porque es una obra de teatro, no en todo momento sucede esto, este intercambio. Esta permeabilidad entre actor y espectador. Esta liminalidad de la cual hablan los teóricos (...)¹³³

Creemos relevante esta aclaración hecha desde la experiencia de director, y que se repetirá más adelante, pues esta es una obra de teatro y por este hecho, hay elementos de la investigación que son intermitentes en el montaje. Intermitentes entre la ilusión de la obra y la presencia actor-espectador. Esto se podría deber a que la elección de un texto como base de trabajo limita de forma importante la elaboración sobre aspectos más sutiles, como la presencia, la

¹³³ Entrevista realizada por Ignacio Vargas, Marzo 2013. Adjunta en el Anexo.

atención, y el estado del ser de los actores. En definitiva, es un trabajo que está sujeto a contar una historia ya escrita y ajena al grupo, lo cual es en muchos momentos, lo más importante a conseguir: hacer al espectador entrar en esta fábula. Por ello se espera que la disposición del actor sea distinta a la tradicional. Las actrices deberían estar más cercanas a la tarea de un *Performer*, en el sentido que Grotowski dio a esta definición. Con respecto a este punto, afirmamos lo siguiente.

(...) el actor o la actriz, están en el mismo tiempo y espacio que el espectador, por lo tanto podríamos decir que no hay ficción. Pero sí hay un estado de las actrices. Hay una manera de ponerse en un lugar de trabajo, a esto me refiero con estado, me pongo en un lugar del trabajo personal interior para poder, por ejemplo, recibir al público que llegaba a *Vigilia*, mirarlo a los ojos, recibirlo amablemente, acogerlo sin imponerle nada, y sin que yo tenga que ponerme a fingir un cierto carácter. El actor/actriz relajado de tener que representar algo. Sino que tan simplemente ser. Y así el espectador, a partir de lo que siento después de conversar con ellos y verlo en otras personas, el espectador se relajaba también. Es decir, como espectador no espero mucho más allá. A diferencia de lo que se puede ver en un espectáculo en donde hay una sensación de que algo grande tiene que acontecer. Como si en todo momento me tienen que sorprender con esto y lo otro, y comienzo a seguir el curso de una obra. En el caso de *Vigilia* era simplemente, desde el punto de vista de espectador: ingreso, paso, me dan una copita de vino, como una cosita y me siento. Estoy a centímetros del actor o actriz, y de repente comienza esto. Se desarrolla. Después cuando termina, están ahí los actores. No han salido de escena. No se han ido. Casi no han cambiado demasiado. Pero sin embargo, hemos realizado juntos un proceso. Hemos estado juntos durante una hora ambos presentes, actores y espectadores.¹³⁴

Los factores relatados en la entrevista citada son parte del trabajo sobre el contenido. Fue sobre lo que el elenco estuvo indagando durante los ensayos para lograr principalmente el encuentro de presencias. Asociada a este contenido, que por lo demás es muy sutil, está la formalidad de la historia, la parte más visible, la superficie. Aunque podemos afirmar que lo sutil, en muchos momentos compartía el mismo grado de importancia que la forma. De esta manera se conseguía un equilibrio entre contenido y forma. Ambos en

¹³⁴ *Ibidem.*

sincronía, causaban un efecto en el espectador, tal y como veremos más adelante a través de sus comentarios, y en las críticas de prensa.

Siguiendo con lo planteado en la entrevista:

Y bueno, en otra capa de trabajo está lo que es la historia. Este encuentro del hermano y las distintas visiones de los distintos digamos personajes, o de las distintas voces que participan.

Yo creo que ese es un punto. El estar juntos. El convivio. El estar juntos en un espacio y tiempo. Yo diría que es el principal elemento.

Y, el otro elemento, sería poder conseguir estar juntos y muy atentos, los actores entre ellos.

En este caso también, así como miro al espectador o estoy con él, puedo estar con mi *partner*, pero sin estar de acuerdo, sino que estar atento uno al otro. (...)

Creo que en algunos momentos, no en todos por supuesto, ya que es teatro porque el principal objetivo es armar la obra, se consigue que estemos juntos. Y sobre todo, a través del silencio, escuchar cuándo será el tiempo justo de seguir adelante.¹³⁵

El trabajo sobre aquella sensibilidad distinta a la cotidiana, fue desarrollado por medio de herramientas relevantes en el aprendizaje previo realizado en el Laboratorio Permanente. Lo más importante ahí fue el trabajo de los cantos.

Los cantos, al trabajo con el canto, porque tengo una experiencia, pero es primera vez que me encuentro al frente a la experiencia, son un medio para esto.

Los cantos no son un fin para musicalizar o hacer el efecto sonoro de la obra, sino que es un medio para conseguir otro grado de atención en la obra, en lo que acontece, y sobre todo de atención para estar en un mismo humor entre los distintos participantes del evento, me refiero a los actuantes. Estar en un mismo grado de ánimo. Con ánimo me refiero a *anima*, el alma. (...)¹³⁶

Además de los cantos, el otro punto de atención al cual se vio enfrentado el grupo de actrices fue la de confrontarse con el oficio personal, ya que todo lo que es el contenido de *Vigilia* está sustentado en el arte actoral. Un poco más adelante, cuando revisemos las entrevistas de las actrices, podremos apreciar la confrontación personal a la que se somete un artista escénico que trabaja desde sí mismo tal cual es, a través de su búsqueda por traspasar sus límites,

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ *Ibidem.*

ataduras y muros que esconden su ser. En estos términos, podríamos comenzar a hablar de una ética que se pone en curso, una ética que desemboca en una práctica, como ya lo hemos afirmado.

Podemos agregar un tercer elemento que es mucho más claro. Si revisas el montaje, éste está hecho a partir solamente de trabajo de actor. Si le quito la luminosidad, porque hay un pequeño diseño que está hecho solamente para que esto pueda acontecer. No hay un diseño efectista. No hay un diseño de apagón y prender la luz y ahora enfoco para allá, etc. Porque no tiene esa finalidad.

El espacio está diseñado para permitir que todo esto de lo que te estoy hablando, pueda suceder. Entonces la misma obra está totalmente estructurada a partir solamente de lo que el actuante posee, lo que te nombraba: el cuerpo, el tempo/ritmo, el canto, la voz, y la estructuración de pequeñas acciones o líneas de acción. Así está hecha la obra completamente, actor, sólo actor.¹³⁷

Finalmente, el espacio está pensado para permitir que este proceso que vive el actuante pueda ser recibido por el espectador, sin velos. Tal y como lo dice el director, queríamos hacer nuestro trabajo desde el actor y sólo actor. En otras palabras, simple teatro.

Conversación con las actrices acerca del proceso.

A continuación, constataremos el proceso de las actrices por medio de una conversación que fue realizada cuando quedaban tan sólo dos funciones. En este registro se dejan entrever las distintas posturas respecto a haber sido sometidas a un proceso de estas características. La pregunta planteada fue general, para evitar dirigir las respuestas: ¿Cómo fue el proceso?

Alejandra: El proceso fue difícil. Fue raro al inicio, agotador. Tiene que ver con un tema de que el trabajo va más allá del trabajo. Se requieren personas más libres o locas, porque con todo esto de tus provocaciones siempre había alguien de nosotras que se frustraba o le pasaba algo, y el trabajo se hacía pesado. Entonces eso que describes como método me parece muy bien. Pero habría que hacer un trabajo personal antes, para enfrentarse a algo así y lograr ser completamente libre, porque de alguna manera uno siempre opone resistencia. Y me imagino que

¹³⁷ *Ibidem.*

con un grupo en el cual una pueda ser completamente libre, se pasa a otro nivel de trabajo. (...) Es gente que no piensa. Loco, que no le importa. No le importa que le griten. Que se ría de lo que le digan, que no le importe.¹³⁸

Se comienza con el concepto de necesidad de libertad, tal y como Vasil'ev había nombrado anteriormente. El actor busca la libertad. La libertad no está, en este caso, limitada a lo que el director pudiera restringir, sino que también a ser libre del peso del grupo, cuando éste encuentra dificultades; y también ser libre de las propias pasiones. Esto remite a lo ya visto sobre las resistencias personales al momento de hacer algo desconocido. Y se vincula también con lo de la ironía y autoironía que proponía Castaldo, la capacidad de reírse de uno mismo y aceptar la propia humanidad.

Revisemos otras respuestas del elenco, antes de entregar una respuesta desde la perspectiva del director.

Valentina: (...) También pienso que a ratos tú buscabas estrategias para entrar en cada uno. De cómo entrar en cada uno para hacer click para hacerlo. Y tú eres muy pasional, y tú eres muy violento, y no con todo funciona. O comentarios sarcásticos que a veces no ayudan. Cosas que no me ayudaban para el trabajo. Muchas veces está la voluntad, pero a veces no funciona.

Carolina: Pienso que fue un proceso bien riguroso y muy exigente, y a ratos de esto de estar en el presente, era un trabajo de mucha consciencia. Era difícil dejar de pensar. Me sentía como en la escuela de nuevo. A veces sentía que muchas cosas de la escuela no me servían. (...) Pensaba que indicaciones tuyas me cerraban. Era como una decisión, decidía no entregarme. Era una decisión mía no entregarme de vuelta. (...)¹³⁹

Tratándose del proceso, el comentario general de las actrices apuntó muy a menudo a las resistencias al sistema y método que se aplicaba. Y como en este tipo de trabajo la relación con el director es muy estrecha, el foco rápidamente se traslada al trato de quien dirige.

Layla: Tuve varios momentos en el trabajo. Sensación de adaptación, pseudo claridad. De búsqueda. Uno fue cuando llegué. No conocía a nadie y me dejaste

¹³⁸ Conversación con el elenco adjunta en el Anexo.

¹³⁹ *Ibidem.*

libre. Y viendo cómo me insertaba en esto, porque no tenía problemas con el método pero no sabía en qué punto estaban.

Claudio: Puedes identificar un método. ¿Lo puedes describir?

Layla: Espontaneidad. Algo pasaba en la guata, y se hacía, a nivel de espacio y relaciones e interior que empezaba a suceder. Que dejaba salir no importando cómo. Combinado al *training*. Entonces en esa consciencia, sin pensar demasiado se empezaba a crear una acción o situación. Entonces generaba estímulos hacia el otro y el otro respondía y lo dejaba pasar. Era muy activo y dependía mucho de todos, lo cual lo hacía difícil. No dependía solamente del que hablaba, sino que de todos, y si no estábamos todos, se estancaban las acciones y los cuerpos. Entonces el texto dejaba de ser vivo. Y dentro de eso que reconocí, cuando llegué sentí mayor libertad por encontrar y buscar. Y después estaba tan preocupada de qué es lo que no podía hacer que no hacía nada. Como que no podía fruncir el ceño, o tensar las manos, la mirada, la relación, pero cuando miro justo no están mirando los demás y después cuando me miran yo no miro. Muy frustrante. Empecé a reconocer mañas de mi cuerpo y de uno. Eso me hacía distanciarme y mirar desde afuera.¹⁴⁰

En este comentario encontramos los primeros roces entre el texto y el proceso vivo y personal de cada una de las actrices, un roce que se mantendría hasta el final de las presentaciones.

Layla continúa:

Creo que la metodología que alcancé a reconocer, me parece interesante, pero no estoy de acuerdo a cómo fue guiada. No siento que me sentía avanzar sino que me limitaba. Me sentía poco libre y a veces violentada, y eso me desliga del trabajo. Yo no tengo ganas en espacios donde no me siento cómoda y no comparto la forma ni el trato. Entonces ya no quiero venir, sentía que no estaba avanzando como actriz sino un proceso personal. De aguante, de ego. De tratar de establecer relaciones en espacios poco cómodos. Entonces empecé a preocuparme cómo funcionaba yo, más que preocuparme del trabajo actoral. Y me molestaban muchas formas de cómo das las instrucciones, de cómo provocas, de forma violenta y torpe. Entonces a mí me desconecta totalmente.¹⁴¹

Desde la dirección, realmente no se puede saber qué grado de violencia o torpeza podría identificarse, porque se cree que no es pertinente enjuiciar el procedimiento. Enjuiciar o criticar el proceso, sería un síntoma de resistencia.

¹⁴⁰ *Ibidem.*

¹⁴¹ *Ibidem.*

El actor cae en sus propias pasiones y deja de objetivar la naturaleza del trabajo, entonces dirige la reacción de sus frustraciones hacia quien se las está provocando, en este caso, el director.

En este campo, ¿qué sería una frustración? Y ¿cuál sería entonces el estado ideal de trabajo? Citemos el documental de Katharsis parte 2, realizado por Francesca Bono, que sigue el proceso de trabajo del Laboratorio Permanente de Castaldo.

El trabajo es un esfuerzo aplicado a un propósito. El estado ideal sea para el trabajo así como para la vida es lo que se llama flujo. El flujo es el conocimiento de la habilidad en el propósito del momento. Si la dificultad supera a la capacidad, emerge la frustración. Si las capacidades son mayores que la dificultad, emerge el aburrimiento. En cambio, si la dificultad concuerda con la capacidad, la atención de la persona se concentra sobre el propósito de la actividad.

Cuando las personas elaboran dentro de un flujo, están siendo motivadas por el puro placer de la actividad. Por tanto, se está completamente absorbido en lo que se está haciendo. En estos momentos, las personas se desprenden del ego y sin percepción de sí mismos. Pero al mismo tiempo, el ser se expande, se mejora y se enriquece.¹⁴²

Durante la conversación que estamos citando, y frente a tanta frustración o incomodidad evidenciada, una de las actrices, Alejandra, pronuncia una frase que simplifica cualquier situación desagradable. El comentario fue, “siempre uno se puede ir y esa es la verdad”.¹⁴³ La búsqueda por entrar en el estado ideal de trabajo, como era la propuesta, implica necesariamente una decisión y una voluntad; implica evitar contradicciones entre los dichos y los actos de cada individuo. Frente a la posibilidad siempre abierta de retirarse del montaje, las actrices que tuvieron los mayores problemas con el sistema de trabajo eran efectivamente aquellas que no sabían por qué se quedaron. Esta grave contradicción afecta el proceso porque las personas no están completamente en el trabajo. Han decidido callar lo que sus actos no pueden ocultar: el acto de resistirse conscientemente y evitar entregarse al flujo de la propuesta. Si

¹⁴² Bono, Francesca y Castaldo, Domenico: *Katharsis #2, la forma dell'anima*, documental en video, 2009.

¹⁴³ Véase conversación con el elenco, en el Anexo de este documento.

alguno ha decidido quedarse, esto conlleva la convicción ética de entregarse completamente en el trabajo, y frente a esto no hay términos medios.

Desde otra perspectiva, es necesario decir que el proyecto estaba financiado, lo que desde una perspectiva económica, convertía el retirarse en un mal negocio, pues este proyecto se constituyó no solamente en una indagación artística, sino además en una labor remunerada.

Al mismo tiempo, y desde la dirección del trabajo, hacer reemplazo implicaría arriesgarse nuevamente a no encontrar actrices que quisieran entrar en este juego. Tampoco se contaba con el tiempo para hacer audiciones y seleccionar. Por lo tanto y con gran pesar, se tuvo que aceptar esta condición desfavorable. Sin embargo, en el elenco se contaba con dos actrices que tenían experiencia con el Laboratorio Permanente, Valentina y Alejandra, quienes enfocaban sus energías hacia el propósito del trabajo. El caso de Soledad fue algo extraordinario, un muy buen ejemplo de lo que es una acción consumada, a lo que atenderemos más adelante.

En el documental *Katahrsis #2*, que registra el trabajo y una gira del Laboratorio Permanente, se menciona lo siguiente:

Al inicio de las vacaciones, por casualidad, leí el libro que estoy citando. Era un momento en el cual estaba curiosa por como todo el trabajo sobre la espiritualidad podía separarse muy a menudo de la ética. Estaba en confusión sobre la contradicción entre decir y hacer. A pesar de todos los esfuerzos dentro de mí, en el microcosmos en donde pasé mis días, y en el afuera, dentro del macrocosmos de la existencia, aún continúo confundida sobre lo que pudiese significar crecimiento espiritual. Personalmente, estoy convencida de que existe una conexión entre espíritu y ética. Y que la experiencia creativa debe conectar al arte con la vida. Para lo demás me queda la voluntad de descubrir.¹⁴⁴

Encontrarse en contradicción entre decir y hacer, fue algo que afectó el ir a otro nivel de trabajo con el elenco de *Vigilia*, ya que permanecimos siempre en el nivel del típico taller introductorio, sin evolución. Una contradicción tal simple, y que incluso parece sin importancia, cobra gran relevancia en procesos que conectan el arte con la vida, como creemos que fue *Vigilia*.

¹⁴⁴ Bono, Francesca y Castalado, Domenico: *Op. Cit.*

Es porque hay un tipo de misterio. La respuesta está dentro de *training*, dentro de la acción, dentro de los cantos. Esto no es intelectual, es práctico. Los cantos son un tipo de texto. La acción es un tipo de texto. Cuando estoy dentro del trabajo, el objetivo para mí, es estar adentro lo más que se pueda. Es estar despierto, atento, vivo. Lo más que se pueda. Durante cada segundo y entre medio. Es una invitación para estar adentro. Quizás para cuidar aquello que es importante. Qué es realmente importante para cada ser humano y hacerlo.¹⁴⁵

Esta última cita, es una sección del mismo documental *Katahrrsis # 2*, en el cual habla quien escribe esta tesis cuando trabajaba con el Laboratorio de Castaldo. Creemos que grafica de qué trata el proceso, y de cómo este proceso toma incluso aspectos de la propia vida.

A continuación, analizaremos una conversación en la que se discute sobre los alcances de este tipo de procesos e investigación:

Layla: Es que tiene que ver con lo que quizás le decías a la Valentina, de que este trabajo no es terapia.

Claudio: Pero eso yo se lo decía a ella y no tiene que ver con nadie más que con ella.

Layla: Sí, es por eso. Me refiero a los límites que cada uno ponga. Porque cuando en escena se empieza a convertir en terapia. Porque se trabajó con uno mismo de forma muy fuerte. Con las frustraciones, los estados, su historia. A lo mejor es bueno para empezar a conocer los límites de cada uno, para ver hasta dónde entrego o propongo, o se muestra. No sé. No quiero decir que haya que cerrarse y no entregar, pero de cómo resolverlo para que no se vuelva terapia.

Alejandra: Depende de cada uno que no se vuelva terapia. Porque eso debiera transformarse en lo que está haciendo acá. Ahora, se transforma en terapia cuando uno se lo toma así.

Layla: No estoy diciendo que es algo que nos pasó.

Valentina: Por ejemplo, algo que pudo haber sucedido muy auténtico... por ejemplo y con respecto a uno de los trabajos sobre nuestra vida personal, me recuerdo de uno que fue muy auténtico y que después no quedó en el montaje, pero te ayuda a estar con vida. Me acuerdo cuando hicimos la muestra de todo nuestro material, y me acuerdo de esta acción del padre, y se trabaja con momentos como cuando se revisan los cuadernos escolares, y se trabaja con lo que sentiste ahí, como una reconstitución de escena que algo producía, y quizás no iba a funcionar como puesta en escena. Pero lo que te produjo eso, en alguna

¹⁴⁵ *Ibidem.*

acción en un algo, te ayuda a estar con vida. No sé cómo explicarlo, pero te ayuda a estar con vida. No tomándolo como terapia sino que ayuda a estar con vida.

Alejandra: Se entiende. Y depende de cada uno si se lo toma como terapia o no.

Valentina: Pero nombrarlo terapia que no sea algo despectivo.

Soledad: A mí me llama la atención algo con respecto a abrirse, porque finalmente en nuestra formación esto no es una cosa nueva. En general en los cursos de primer año y segundo año de teatro hay mucho de exposición. Finalmente siento que esto no fue algo tan distinto a la exposición que viví en mi proceso de formación. Y con respecto al método que tiene Claudio, el cual es bien particular, porque si bien él estuvo allá en el Laboratorio en Italia, creo que no fue algo aprendido de ahí sino que él posee un método. Él tiene una habilidad para ir a donde tiene que ir.

Valentina: Facilitador.

Algunos opinan que no debe transformarse en terapia; otros, que depende de quien lo interpreta así. Y existe otra opinión, la de Valentina, que propone utilizar aspectos de asociaciones personales como ayuda para estar en vida durante la obra. Y que no hay razón para ser despectivo al ocupar la palabra terapia. También tenemos la visión de Soledad, quien reconoce la búsqueda que se realiza hacia el ser humano, una búsqueda que confronta directamente a uno mismo, que finalmente nos lleva al concepto de facilitador. Con respecto a esta dimensión que cobra el trabajo, podemos agregar el comentario de Marco de Marini sobre la posibilidad del oficio del actor:

Credo che si possa leggere un buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un *senso* e di una *necessità* del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla scoperta della sua dimensione *ética/conoscitiva/formativa/sociopolítica/terapéutica*, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore.¹⁴⁶

¹⁴⁶ De Marinis, Marco: "Il Teatologo, lo spettatore e le *performing arts*" en Attisani, Antonio y Biagini, Mario: *Op. Cit.* p. 105. "Creo que se puede leer una buena parte de las grandes experiencias innovadoras del teatro del mil novecientos en esta llave, que hay una investigación en este sentido y una necesidad del teatro de partir de la revalorización o agregar a su desarrollo su dimensión *ética/cognitiva/formativa/socio-política/terapéutica*, que concierne en primer lugar a quien lo hace, el actor, pero también puede, si no en un acto de reflejo, por inducción, al espectador" (T. De A.)

Durante este proceso, jamás estuvimos cerrados a indagar sobre otras dimensiones que se desprenden desde el oficio del actor. Más todavía si la propuesta era la de indagar en la persona / actor para acercarnos a la vivencia. Ahora quisiéramos revisar la experiencia de Soledad, quien a nuestro juicio, fue la única persona que realizó una acción consumada. Soledad entrega una clave sobre cómo trabajar dentro de este sistema:

Soledad: Y, yo estaba de acuerdo con muchas cosas que tú decías con respecto a cada persona. Eso me sorprendía porque yo trabajo en esto, como psicóloga y terapeuta, y cada vez que se refería alguien, yo veía lo mismo de esa persona. Particularmente, creo que el método es muy bueno y que no existe el grupo ideal, y no creo que uno deba ser más loco para estar en esto. Porque lo que siento que tiene este método, y eso quiero agregar, se debe tener la capacidad de salirse y observar el todo. Y a mí en muchas oportunidades me pasaba que sentía, que mi cuerpo y mi salud no me acompañaban en esto. Entonces viví un proceso en que me daba vergüenza todo. Entonces Claudio en un momento me decía: no, no hagas eso, es súper obvio, estás haciendo una huevada. Entonces me dio vergüenza y encontraba que todo lo que hacía era fome y porque no me podía mover mucho, porque me dolía el cuerpo, y me daba rabia conmigo.

Ya habíamos visto que objetivar y observar la totalidad era una manera de enfrentar este trabajo tan invasivo con cada uno.

Con respecto a mi proceso personal. Yo después de conversar contigo me limpié hartó.¹⁴⁷ Creo que no todas las personas están dispuestas a trabajar así. Muy difícil. Sobre todo que ahora estás trabajando en la Universidad de Chile¹⁴⁸ yo estuve una vez en la Universidad de Chile y los cabros ahora son como muy... con un aprendizaje... que vienen con otra información... no quieren que les digan cosas. Es muy difícil trabajar con estos métodos con gente joven. Y con gente no tan joven. (risas) porque particularmente siento, y te lo dije la otra vez, independiente que me caíste mal todo el proceso, sentía una cosa así que me preguntaba por qué, y por qué tengo que estar aquí. Y era particularmente porque yo le tengo miedo al conflicto.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Soledad se reunió con el director, quien escribe esta tesis, en privado, fuera de ensayos. Para solucionar un altercado muy fuerte sucedido en el trabajo.

¹⁴⁸ En ese entonces el director y quien escribe esta tesis, ingresó como profesor de actuación al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Soledad es profesora de voz y canto en diversas escuelas de teatro.

¹⁴⁹ Conversación con el elenco adjunta en el Anexo.

La mayoría de las personas huye del conflicto, incluso en este montaje, el cual elabora justamente desde el conflicto personal y profesional. Frente a esto no existe otra posición que enfrentar y resolver. Tal y como resolver una acción teatral o desenlazar un nudo de la trama, las situaciones de conflicto deben encontrar una salida. En el caso de Soledad, fue enfrentar su problema y resolverlo directamente con quien la puso en ese problema, el director. Esta solución se encontró fuera del espacio de trabajo, lo cual es una lástima. Sin embargo, ofrece un excelente ejemplo de qué significa una acción consumada.

Claudio: ¿Cuándo te enfrentaste?

Soledad: Cuando hablé contigo. Y cuando te dije que no podía seguir si no hablamos. Entonces siento que fue muy importante eso. Sobre todo porque me sentía incómoda y no quería estar así. Siento que cada día más elijo estar en los procesos más verdaderos de trabajo, y creo que este es uno.

Independiente de que me sentí invadida, pero cuando conversé y lo aclaré y lo hablamos, eso se calmó.¹⁵⁰

Esta resolución fue hecha en el ámbito de la vida cotidiana, fuera del espacio del trabajo. Sin embargo, cumplió su función de transformación, ya que después de este episodio Soledad calmó sus temores y pudo seguir trabajando en complicidad con el director, dejando atrás la relación de víctima y victimario que existía anteriormente, una relación que no lleva a ninguna parte. Esta es una acción consumada porque transforma la realidad de quienes participan de ella e involucra plenamente a sus ejecutantes. Enfrentar al director significó que el director también se abriera frente a ella y se expusiera más allá de su rol. El director vio la posibilidad, también, de calmar una parte de sí, dentro de una nueva relación más liviana y libre de juicio.

Layla: Yo sentí que tuviste dos cambios. Uno cuando la Nina (Carolina) estaba enferma. Y otro después de que hablaste con la Sole (Soledad).

Claudio: Puede ser. En este elenco pasa algo curioso, y es positivo. Esto se trata de encuentros. Es decir, lo que pasa entre nosotros. Y lo que pasa entre nosotros son muchas cosas. Acción y reacción.

La buena fe... la voluntad y la buena fe... ¿cómo decirlo?... quedan dos funciones... Soledad, creo que es la que ha sido más clara. Los demás han tenido

¹⁵⁰ *Ibidem.*

sus grados, pero... lo dejamos hasta ahí. Soledad es la única que fue a fondo. Es la única que me llamó y me dijo: quiero hablar contigo por esto y por esto. Y yo quedé sorprendido y fui a hablar con ella. Entonces ella se pone al frente y dice todo de manera directa. Esto, esto, y esto. Me pasa esto y esto, etc. Y uno escucha. Y sucedió que ella recibió de vuelta por mi parte los siguiente: es que me pasa esto y esto. Entonces ambos decimos lo que nos pasa. Mientras yo comía un huevo revuelto y Soledad una bebida o un jugo. Y eso es lo más bonito que una persona puede hacer, es decir, seguir lo que le hierve dentro. Y seguirlo y concretarlo. Eso se llama una acción consumada. Porque lo que te permite es abrir y posibilidad. Eso es una acción consumada. Que se consumó fuera de este espacio, pero ella hizo el espacio. Llamó y se hizo el espacio. No es que terminamos, sino que no, ella dijo ven, entonces yo fui. E hicimos el espacio para que dos personas se pudieran encontrar. Por el sólo hecho que ella se abriera, permitió que esta persona, o sea yo, me abriera hacia ella. Esa es una acción consumada. Eso es una verdadera acción.¹⁵¹

Es importante recalcar que aunque la acción antes descrita haya sido resuelta fuera del espacio de trabajo, su resolución fue una experiencia significativa que sin dudas ayudó al cambio de relación actriz / director, lo cual hizo que las personas involucradas pudieran salir de un nivel de trabajo e ir hacia otro nivel de trabajo. Esto resulta muy parecido a lo que sugería Alejandra cuando se refería a las personas ideales para el trabajo, gente loca que no le importa lo que le digan sino que sigue trabajando. Conseguir desprenderse de ese sufrimiento implica realizar el proceso de objetivar, tal y como Soledad pudo constatar. Y sobre todo, no ponerse en posición de contradicción.

Estos requisitos fueron necesarios para un teatro que busca la experiencia. Ésta debe ser encausada de forma pura y limpia, sin juicios ni miramientos personales. Significa dejar de lado los hábitos que comúnmente se utilizan para el vivir cotidiano. Hábitos ligados a la victimización, el no enfrentar los conflictos, y ser poco honesto consigo mismo. Este proceso lleva a ser dueño de uno mismo, de forma personal y artística.

¹⁵¹ *Ibidem.*

Algunas acotaciones sobre la puesta en escena.

Respecto al número y distribución del público, Alejandra acota algo muy relevante:

Alejandra: Quiero hablar sobre otra cosa ahora. Sobre el ensayo y la no escenografía. Siento que esta obra fue creada para poca gente. Incluso desde el inicio cuando lo presentamos en papel al Fondart¹⁵² es algo espacial y raro. Se acuerdan cuando a la Casa Chilota vinieron tres o cuatro personas, como que la gente estaba adentro, y cuando estaba lleno de gente se transformaba inmediatamente en teatro. En obra de teatro. Incluso nosotros actuamos diferente. Y el otro día acá había tres personas para el ensayo abierto, entonces nosotros como que los integramos a este espacio, porque realmente la obra funciona así desde que fue pensada.

Claudio: Entonces sucede esto de que se forma una segunda fila de gente, cuando está lleno.

Alejandra: Es que sólo funciona cuando hay una fila. Es raro. En un inicio esto iba a tener solamente veinte sillas. Y se subió a treinta, y ahora ya va en noventa personas y la obra deja de ser lo que es. Esto me pasó sobre todo en el Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos. Ahí vi una tribuna y fue como pensar: ¿qué estamos haciendo? Y creo que en ese sentido se debió haber sido más estricto, son treinta y son treinta y nadie más entra. Porque pierde el sentido absolutamente.

Te pones a hablar fuerte, a actuar para que te vea el que está más arriba, y eso me parece que es inconsciente (...) ¹⁵³

El número y distribución del público fue decisivo para mantener los bordes entre hacer una obra de teatro y realizar la experiencia sobre la cual estábamos trabajando. En una puesta en escena como ésta, al parecer, cada uno de los elementos debe ser concebido con el mismo fin, que permita la experiencia. Es como si la ideología del trabajo estuviera traspasada completamente en cada detalle. Todos los elementos componen una armonía que induce al espectador a participar de la vivencia, y a su vez, ayuda al actor a realizar su trabajo desde la calidad sutil de su atención.

¹⁵² Alejandra es además de actriz, la diseñadora integral de *Vigilia*, exceptuando la iluminación. Ella desarrolló el concepto del espacio propicio para este evento, en conjunto con el director.

¹⁵³ Conversación con el elenco adjunta en el Anexo.

A continuación, Valentina hace referencia a los cantos y su función más allá de lo espectacular. Y además hace notar la dificultad de trabajar el texto dentro de este tipo de evento.

Valentina: Sobre los cantos, y así como pensabas tú que habría más cantos, pienso que se perdieron cuando empezamos a tomar los textos, y para mí como que la base eran los cantos. Y después meter los textos en eso. Para mí me ayudan mucho para estar dentro, como lo que explicabas antes, me ayudan a estar adentro y a relajarme y respirar. No sé si será porque no soy buena actuando y el canto me ayuda. Y también teníamos cantos muy buenos al inicio que se perdieron. Como que ya no alcanzábamos ya. Teníamos que hacer lo que funcionaba y lo que no funcionaba... y Claudio dijo: tú no cantas, tú tampoco cantas, etc. Porque era tan frágil también si es que no estaba bien trabajado.¹⁵⁴

En este instante fue cuando se decidió desde la dirección del espectáculo, qué elementos dejar en el montaje final. En este caso, fue seleccionado solamente aquello que tuviera mayor posibilidad de develar presencia y atención dentro de los márgenes que hemos expuesto en esta tesis.

El texto de Lagarce fue el que sugirió el lenguaje preponderante, la palabra. Sin embargo, y creemos que se podrá ver en las opiniones y las críticas de prensa, la obra logró traspasar parte de la calidad del trabajo sutil que elabora sobre la atención del actor y su estado del ser. Estos constituyeron los aspectos más sutiles e invisibles de la obra, pero que consiguieron ir más allá de las palabras del texto, y generar espacios de interrelación viva entre actrices y espectadores. He ahí la apuesta más radical desde la dirección, aquella de elaborar desde la vida, desde el contenido, y no desde las formas. Esto fue lo que provocó mayores conflictos con el elenco, ya que, y como ya hemos explicado, la forma es el contenido, y el contenido la forma. Esta concepción se aleja de lo habitual en un montaje, que en general, se desarrolla desde las formas. Para nuestro caso, se demandó que no hubiese dos aristas separadas, sino solamente una, en donde el contenido es la forma y viceversa.

Para concluir, algunas últimas reflexiones sobre lo anterior y la posición mental de quien quiere hacer teatro con esta perspectiva. Esta parte de la conversación se inició por la inquietud de Soledad acerca de la comodidad que

¹⁵⁴ *Ibidem*

sintió –sentimiento compartido por gran parte del elenco, al parecer– al hacer el ensayo abierto sin escenografía, vestuario y sin luces. Porque fue realizada solo a espacio vacío.

Soledad: Yo me sentí más cómoda así sin escenografía.

Claudio: Sí, pasa lo siguiente. He estado estudiando esto. Pasa que te quita la situación de representación. Te saca de lo que debiera hacer, una obra. Un deber ser. Incluso el vestuario te hace tener un deber actuar. Entonces yo debería hacer una persona. Entonces yo debería hacer un personaje. Entonces todos estos debería, te llevan también incluso a aquí yo debería llorar, aquí yo debería enojarme, aquí yo debería gritar, etc. Empiezo todo eso. Cosas que no están, sino que son suposiciones. Entonces, ver las cosas y la luz, te hace actuar. A cualquier persona que le pongas un foco, va actuar. Va a hacer como un gran actor con mano en el pecho y pecho expandido. Cualquiera. *Amateur* o profesional. Cualquiera actúa, se pone en situación de yo actúo. Preparo algo para el otro y me pierdo de mí mismo. Y acá estamos en vuelvo a mí mismo y el otro entra en mí, y dialogamos. Entonces yo estoy en mí y con el otro, las dos perspectivas. Y con el *partner*.¹⁵⁵

En el comentario precedente se aprecia con claridad la diferencia entre la posición del que actúa y la posición unificada del ser. A diferencia de lo que sería la actuación tradicional de poner toda la energía en actuar para el público, o para el director, o para el compañero, en la posición unificada del ser se está en atención a sí mismo y, al mismo tiempo, se está con el otro, lo que ocurrió durante los ensayos de *Vigilia*.

“Entonces vuelvo al inicio de la conversación de cómo paso de lo que es fluido a algo un poco más sólido, pero que se mantenga vivo. Con la escenografía y la luz, que nos va a pasar mañana y pasado.”¹⁵⁶ Se esboza la dificultad de estructurar el flujo de la vida sin perder la vida de lo que se hace.

Y eso, no tiene que ver ni con entrenamiento. No tiene que ver con método. Ni con teoría. Ni con estudiar. Tiene que ver con voluntad. Y bueno, creer. Creer en lo que hago. Es una...no sé cómo llamarlo...digamos que es una estructuración mental, tú te preparas para hacerlo de esa forma. Y no sé cómo se prepara. Ahí te digo que tal vez el entrenamiento ayuda. Una cosa loca que hacemos por todo el

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

espacio en el cual llega un momento uno dice ¡huaaaa! Y ya. Y dejas de pensar. Tal vez ayuda.

Cantar tal vez ayuda. Estar atento a una otra cosa y pones el objetivo en un punto tan simple de cómo no salirse de un tono y un ritmo, y pongo todo mi ser, mi ser cuerpo, psique, y lo meto ahí. Entonces esto me hace estar en el presente porque estoy escuchando lo que es. Nada de lo que yo creo que es. Estoy escuchando lo que es. Ahí puedo decir que podría servir. No necesariamente sirve sino que es posible. Está en potencia.

Porque, uno, nosotros tenemos que hacer que funcione. No funciona porque sí. Es una herramienta que uno debe tener la voluntad y las ganas de que funcione. Las ganas, el deseo, la fe de que funciona. No una fe ciega, sino una fe basada en procedimiento. Por ejemplo, cantamos a tono, entonces cantamos a tono. Basado en cosas objetivas. Nos movemos, entonces nos movemos y a ritmo, y observo y vamos. Y alguien te dice desde afuera: muévete, y te mueves. No piensas en nada más, casi sin buscar nada.¹⁵⁷

Queremos terminar estas reflexiones con un manifiesto del Laboratorio Permanente de Castaldo, pues creemos que tiene relación con el proceso planificado para *Vigilia*. Castaldo dice:

Un atto político: permette di schivare le carriere di lavoro a chi crece.
È un pensiero agile che sa sottrarsi ed sporsi.
È il rifiuto silente dei modelli, degli esempi inglobati nel meccanico circolo del vivere, desiderare quotidiano e normale; esempi non realizzati, sconfitti.
È un anelito che si rinnova, tende alle radici e ha qualcosa di eterno.
Questo passo è una scelta radicale, rende irreprensibili.
È essere potente, non serviré né esercitare potere.
È essere unico, speciale in una disciplina, impeccabile.
È non avere paura.
Tutto questo è l'opera de un uono d'Azione.
Questo'opera è rivoluzionaria perché non è inscrivibile in alcuna definizione, è osservabile e indiscutibile.
Quest'opera parla agli uomini, li mette di fronte a quanto non sono capaci di fare, a quanto non desiderano anelare.
Un uomo d'Azione possiede canti, storie ed azioni, egli non li tratta mai come merce. Non li possiede veramente, ne è custode, è un'eredità sacra, bisogna trasmetterla perché resti viva.

¹⁵⁷ *Ibidem.*

L'uomo d'Azione non agisce mai successo, fama o denaro; di quest'ultimo si serve per i più elementari bisogni.

Egli sopravvive per un scopo, per nutrire la fame che lo anima.

Un istinto in lui la riconosce ed egli lascia il proprio segugio fiutarne le impalpabili tracce.

Un uomo d'Azione non pensa: come un animale si muove e l'osservazione nel movimento o l'esperienza generano pensieri.

Nel silenzio c'è il suo riposo.

Questo silenzio non è assenza di rumore, è ascolto nella quiete. È silenzio di pensieri, una sorta di vuoto o leggerezza.¹⁵⁸

El proceso planificado para *Vigilia* proviene de una visión del director teatral que considera dentro de sus funciones la de participar del evento artístico, enseñar y desarrollar con su elenco un sistema de trabajo, ser el espejo de sus actores para constatar la claridad de su actuar, y componer la ilusión de la puesta en escena para el espectador. Todas estas funciones siempre están en proceso al momento del ensayo. Tal y como hemos afirmado reiteradamente, en el contenido está la forma. Y el contenido primario es la persona / actor.

¹⁵⁸ Castaldo, Domenico: *In viaggio da X- 1996/2007 dieci anni del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*, Ed. Scaravaglio, Torino, 2007, p. 27. "Un acto político: permite esquivar la carrera de trabajo predeterminada a quien crece. Es un pensamiento rápido que sabe esconderse y cambiar de lugar. Es el rechazo silencioso de los modelos, de los ejemplos englobados en el mecánico círculo de la vida, sobre deseos cotidianos y normal; ejemplos no realizados, falta de fe. Es un aliento que se renueva, tiende a la raíz de algo de eterno. Esta decisión es radical. Es ser potente, no servir ni ejercer el poder. Es ser único, especial en una disciplina, impecable. Es no tener miedo. Todo esto es la obra de un hombre de acción. Esta obra es revolucionaria porque no es inscribible en ninguna definición, es observable e indiscutible. Esta obra habla de los hombres, los pone de frente a cuanto no son capaces de hacer, a cuando no desean anhelar. Un hombre de acción posee cantos, historias y acciones, pero no las trata nunca como mercancía. No les posee verdaderamente, ni las custodia, es una herencia sacra, con deseo de transmitirla para que se mantenga viva. El hombre de acción no busca jamás el éxito, fama o dinero; de este último se sirve para las necesidades elementales. Él sobrevive para un anhelo, para nutrir el hambre que lo anima. Un instinto en él la reconoce y como un sabueso sale en busca de ella por el camino. Un hombre de acción no piensa: como un animal se mueve y la observación en el movimiento o la experiencia genera el pensamiento. En el silencio está su reposo. Este silencio no es ausencia de ruido, es escuchar en la quietud. Es silencio del pensamiento, una suerte de vacío y ligereza." (T. Del A.)

Resultados espectaculares de *Vigilia*, opiniones de la prensa.

Quisiéramos dar una impresión desde el punto de vista del espectador. Pudimos constatar qué fue lo que la obra *Vigilia* produjo, por medio de los distintos testimonios y prensa. Comenzaremos por revisar las tres críticas publicadas en los medios de prensa. Debemos aclarar que cada una de estas opiniones fue realizada en distintos momentos de la temporada, y en distintos lugares donde fue presentada.

Comenzaremos con la crítica de Pedro Labra, quien escribe para el diario El Mercurio:

Título: “Vigilia”: Buenas Intenciones”, del Martes 24 de Julio de 2012.

Tras dos años de estudios teatrales en Europa, Claudio Santana (“la mina del narco”, 2002) presenta “Vigilia”, una propuesta performática para espacios no convencionales hecha con respaldo del Fondart, que acoge a su público en un rito colectivo a medias místico y mágico (...)

En una sala ambientada como amplio living-comedor, con los espectadores sentados en su perímetro, evolucionan junto a nosotros una madre y sus hijas que aguardan hace largo tiempo el retorno del hijo y hermano menor (...) Ofrecen a sus asistentes una copa de vino, uvas y pan, lo que sugiere una eucaristía; hay velas y ampollitas multicolores, y los ejecutantes suelen cantar ‘a capella’, o emiten ruidos, silbidos, murmullos y vocalizaciones que parecen letanías o mantras.¹⁵⁹

Labra dio cuenta satisfactoriamente de lo que es la forma de la puesta en escena, de los elementos ya mencionados durante el proceso creativo. También constató la dificultad de incluir el texto dramático dentro de esta atmósfera:

Todo lo cual tiende a crear una atmósfera muy sensorial y sugestiva, de recogimiento y a la vez de celebración. Con un grave problema: ese es sólo un entorno. Lo que debiera ser el eje central, el texto, luminosamente poético de Lagarce, aunque recortado, se descuidó por competir en su expresión. Las cinco actrices no actúan, sino que lo dicen de forma tan coloquial, sin intenciones ni

¹⁵⁹ Crítica de Teatro: “Buenas Intenciones”. *El Mercurio* edición del 24 de Julio de 2012, p. C 30.

matices, que todo suena igual. A poco andar de la hora que dura el acto, el caudaloso flujo de palabras se vuelve monótono, en tanto su significado se pierde (...) ¹⁶⁰

Labra asistió a la segunda función de la temporada total, en el Museo de la Solidaridad. La enunciación del texto será en esta etapa lo que aún estaba en desarrollo. Esto se fue ajustando a medida que la obra se mostraba, porque al parecer esta dicotomía en el decir y el hacer fue disminuyendo a través de las funciones frente a público.

Una estrategia que no alcanzamos a realizar, pero muy necesaria, fue la de acostumbrar al elenco a trabajar sobre lo sutil y en presencia de público. Esto para que la presencia del espectador no fuera una distracción para el grupo. A pesar de que el elenco recibía al espectador, en estas funciones todavía la relación actriz / público presentaba poca claridad, lo que provocó que todavía no fuera ejecutada con la sutileza necesaria.

Veamos ahora el comentario de la crítica Marietta Santi, publicado en su sitio web. Su artículo fue titulado “Vigilia, una experiencia para replicar”. Fecha: Viernes 31 de Agosto de 2012.

El público recibía una copa de vino de mano de las actrices o del director-actor Claudio Santana (“Mina de narco”, “Normal”, “Pincho Disney”). También se repartían uvas y trozos de pan a los asistentes que debían instalarse en unas sillas en torno a una especie de living. Así fue la experiencia en el Museo de la Solidaridad. (...) Se trata de “Vigilia” (...) un rito colectivo donde se pierden las fronteras entre el que actúa y el que observa. En la propuesta, los cuerpos de los actores son vitales en la composición de un espacio ajeno a lo cotidiano, pero al mismo tiempo al alcance de la mano. (...) Los estímulos sensoriales son muchos. Además de la comida, la bebida sonidos con su boca y realizan vocalizaciones que van llevando a quien observa a perder reservas y sumirse en un estado receptivo diferente. Lo que se ve reforzado por las luces multicolores que adornan- iluminan desde arriba, y las velas puestas en la mesa. (...)

En medio de esta atmósfera surgen los hermosos textos de Lagarce, interpretados con una intención más coloquial que teatral. Más precisamente, se pronuncian de forma íntima, sin proyecciones vocales innecesarias. Es en este empeño que los

¹⁶⁰ *Íbidem.*

niveles de entrega (...) no eran similares. No todas las actrices conseguían el estado necesario al momento de emitir los textos.¹⁶¹

Las observaciones entregadas por Santi, dieron cuenta de los logros en cuanto a la propuesta convivial y experiencial. Asimismo, denotó la importancia del cuerpo y las posibilidades que entrega el uso de cantos y ritmos varios. También advirtió la simpleza de recursos, y de cómo este ambiente sumergió al espectador en una atmósfera distinta de lo habitual en el teatro. Sin embargo, se objetó el desempeño actoral desnivelado, según su visión, aún en desarrollo. Santi asistió el segundo fin de semana de funciones totales, en el Museo de la Solidaridad.

Continuaremos con la crítica del destacado periodista Leopoldo Pulgar, quien escribe para el sitio de internet del diario La Nación.cl., la cual titula “Vigilia y la convivencia teatral”. Fecha 7 de Septiembre de 2012.

“Estaba en casa y esperaba que llegar la lluvia” (...) inspira “Vigilia”. Con la dirección de Claudio Santana (“Mina de narco”, “Pincho Disney”, “Normal”, “Orwell 1984”, “Silencio de Dios”), propone una manera no convencional de hacer teatro. Como un “proyecto convivial” define el director esta propuesta en que, de alguna manera, se diluye (no se elimina) el límite entre los espacios que ocupan y separan elenco y público.

(..) La fuerza del montaje, cuyo texto es admirable por su profundidad y poesía, radica en la puesta en escena y la opción de Santana. Pone al elenco, que también integra, en estado de vigilia permanente, es decir, muy despierto para afrontar lo que venga.

Una convivencia a la que invita al público apenas ingresa. El objetivo es subrayar la presencia de la gente en la obra, ser algo más que espectador o testigo, pero sin subir al escenario.

A esto se debe que el lugar de actuación no es una sala convencional, sino que se construye una especie de living, con las actrices muy cerca de los espectadores.

No es sólo una cercanía física la que busca. La suerte de participación se da desde el ingreso a la sala, cuando cada persona recibe una copa de vino para degustar durante la función.

Es decir, se invita al visitante a ser parte de la celebración por la llegada del hermano menor. Fiesta en la que se comparten canciones y vino.

¹⁶¹ Santi, Marietta: Crítica de Teatro, “Vigilia, una experiencia para replicar”. <http://santi.cl/dev/criticas-de-teatro/35-criticas-de-teatro/648-qvigiliaq-una-experiencia-para-replicar-> [Consulta del 12 de Abril 2013]

Claudio Santana, actor y miembro del connotado Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore en Italia (...) postula en Chile una alternativa escénica vinculada a lo performático, dando libertad de movimiento del cuerpo actoral y utilizando técnicas de diversas artes, como la danza.

(...) Es llamativa la opción sensual y sensorial en el desarrollo de la obra. A la sensualidad natural de los cuerpos femeninos (...) sumó caudalosamente una variedad de sonidos indescriptibles, algunos guturales, otros armónicos, además de canciones a coro.

El escenario se instaló en el centro de la sala, con el público formando un cuadro. (...) el texto es planteado a través de diálogos o de manera unipersonal, sea como reflexión propia o de cara al público.

Cada actriz tiene un gesto corporal que la define, aunque prevalece la imagen de coro y la dinámica relación entre sus integrantes.

“Vigilia” no solo mantiene despierto al visitante. Provoca una gran sugestión porque las opciones formales se articulan muy bien con el texto, potenciándose. En la obra se respira un aire tan espontáneo que fortalece la credibilidad del relato, que se hace cercano no por coincidencia, sino porque no paga tributo a lo racional ni al texto, entendido de manera convencional.

(...) la fuerza sensorial y sensual que el director imprime a la obra se equilibra con las reflexiones que propone un texto que, a su vez, también aporta raciocinio y sensualidad.

Tal vez lo más difícil de lograr en las propuestas performativas.

Un trabajo de (...) Performer Persona Project (...) que, necesariamente deberá tener una nueva temporada.¹⁶²

Pulgar asistió a la última función en el Museo Benjamín Vicuña Mackenna, la cual fue también la última función del proyecto. En este lugar, por un lado, la versión ya había sido reducida en cuanto a diseño de iluminación. De cuatro torres que sostenían las ampolletas multicolores, redujimos a dos. Esto hizo que el montaje y desmontaje fuese más rápido, y al mismo tiempo que el espacio se aligerara. Por otro lado, el elenco ya estaba completamente entrenado en su relación directa con el público.

En este punto, quisiéramos comentar que hubo decisiones tomadas en cuanto al recibimiento del público. Fue importante no separar el espacio de boletería al espacio de presentaciones. Debíamos evitar que el público esperase afuera del

¹⁶² Pulgar, Leopoldo: Crítica de Teatro, “Mujeres bien despiertas”. <http://www.lanacion.cl/critica-de-teatro-mujeres-bien-despiertas/noticias/2012-09-07/134400.html> [Consulta del 12 de Abril de 2013]

espacio de presentaciones, como aconteció en las primeras muestras del Museo de la Solidaridad. Esta situación, que es característica del teatro convencional, creaba un espacio alternativo de sala de espera, tal cual sucede en las salas teatrales convencionales.

Después se optó por abrir el espacio de presentaciones, no importando si el elenco aún estaba ubicando algún objeto. Se decidió dejar todo a la vista y que la entrada del espectador fuese muy relajada. De todas maneras, los espectadores sabían que somos actores antes de presentar la obra, por lo tanto no hubo nada que ocultar o fingir. Esta opción relajó al público y sobre todo al elenco. El espacio se hizo más liviano y preparado para lo sutil y el silencio. El público simplemente llegaba al lugar, pagaba su entrada o traía algo de beber y comer, y los actores seguían preparando al sitio de presentaciones en completo relajamiento. De esta forma, se incluyó en esta experiencia la situación de invitados y oficinistas.

Según las críticas, la forma o la puesta en escena de la experiencia estuvo lograda. Se aceptó la convención experiencial y es algo que el espectador pudo jugar. Se sintió inmerso en un ambiente ritual, sensorial e intimista.

Lo que se destacó como recurso que causa novedad fueron los cantos y ritmos. Podemos también agregar que el aspecto *performativo*, es decir, el acto en vivo, fue apreciado por la crítica como una característica particular de *Vigilia*. El punto de discordia más claro fue, la interpretación y enunciación del texto por parte del elenco. La decisión tomada desde la dirección fue la de la naturalidad en el habla, lo cual fue criticado como falta de intención por unos, pero en otros causó el efecto contrario, valorándose la naturalidad coloquial que iba de la mano con el concepto global de la obra.

Comentario de la comisión evaluadora.

Aprovecharemos de revisar también lo que dijo la comisión evaluadora del Magíster en Artes con Mención en Dirección Teatral, en el marco dentro del cual se inscribe este proceso escénico, como parte de la Tesis Práctica. Las opiniones no difieren en gran medida de lo dicho por la prensa, no obstante, hay comentarios que merecen ser destacados.

El profesor Néstor Bravo dijo lo siguiente en cuanto al concepto de la obra y la dirección:

Si el concepto del director propone un arreglo del espacio teatral que acerca al espectador y el actor con el fin de potenciar la relación entre ellos y estimular la intensidad de la experiencia del primero, entonces la eficacia del montaje es relativa. La recepción por parte del espectador de los eventos desplegados sobre la escena la noche de la función fue apática y distanciada. A pesar de la intimidad proxémica entre actor y espectador la dicotomía auditorio-escena se mantuvo, la cuarta pared se levantó y el espectador fue invisibilizado. Los actores no dialogan con éste y el espectador pasivo se transforma en mero observador de la acción dramática a pesar de la promesa participativa gestada en el inicio de la obra. En todo caso, y siendo que la regla de la dualidad escenario-audiencia se aplica a toda representación, lo importante es saber cuál es la intención última que el director tuvo al acortar la distancia entre estética entre espectador y escenario y como ésa distancia cambia la recepción de la obra y su comprensión. Allí, el director primero y luego el espectador tiene la palabra.¹⁶³

Es interesante la especulación del profesor Bravo. Tomaremos esta suposición e intentemos responderla. Como se ha propuesto en esta tesis, no se está buscando un teatro de participación del público, sino que se indaga en los grados que la participación que un trabajo así ofrece. Creemos que estos grados van desde la pasividad hasta la posible intervención directa, es decir, desde lo sutil hasta lo que mundanamente se podría entender como participación. La dirección de *Vigilia* jamás apuntó a hacer participar directamente al público, ni menos elaborar en base a búsqueda de eficacia. Preferimos hablar de logrado, conseguido o evidente. Si la participación

¹⁶³ Informe de la Comisión Evaluadora, adjunta en el Anexo.

hubiese sido nuestro eje y motor, todo el tiempo de ensayos se hubieran realizado distintas dinámicas para cumplir este efecto. Si esto no ocurre de forma eficaz, es porque no está ni en el proceso ni en el montaje. Por lo tanto, no es necesario dar mayores argumentos frente a algo que no pertenece a la naturaleza del montaje.

Pese a lo anterior, tomaremos la pregunta echada en la mesa y jugaremos a responderla con mayor detalle. La bienvenida al público, en este caso, podría tomarse como una inducción a sentirse dentro de la escena, tal y como en general sucede. Más adelante veremos que las opiniones del público también aluden a esta situación de inmersión en el montaje, así como su cualidad en la recepción y sutil participación en la obra. Es necesario, además, relativizar el comentario referente a la apatía y pasividad del espectador, ya que es imposible saber realmente qué estaría pasando en el interior de un espectador basándonos solamente en su apariencia; la posibilidad de equívoco es grande. Sería como afirmar que un árbol carece de vida y que no crece un poco día a día. Pero entendemos las palabras del profesor Bravo como una provocación que debe ser contestada.

La promesa de participación a la cual se refiere el comentario, es una invitación a compartir el mismo tiempo, espacio y humor entre actores y espectadores. Digamos que es una inducción al evento, una inducción sutil y sin obviedad. Todo momento en que se comparte con el espectador debe ser cálido y sereno, sin provocar que éste haga algo pues ha venido a disfrutar de nuestro trabajo. Incluso el momento en que todos los participantes, actores y espectadores, tocan con sus dedos las copas llenas, produciendo un delicado ruido como de lluvia, o también en los instantes de brindis, en el cual todos elevamos nuestras copas, deben ser hechos de forma muy sensible, sin obligar, sino que invitando a jugar con nosotros. Claro está que nosotros somos quienes actúan y ellos nos acompañan con su atención, durante la fábula. La bienvenida y el momento post espectáculo son espacios libres de convivencia: el inicio es más tranquilo y sugestivo, como dos animales de distinta especie que se reconocen, llenos de empatía, mientras que en la convivencia post fábula ya estamos completamente dentro de una unificada convivencia y comunidad. Esto queda demostrado, creemos, por la timidez y tranquilidad inicial, versus el entusiasmo final, dando lugar al fenómeno descrito en esta

tesis como el *communitas espontánea*, es decir, cuando dos grupos separados pueden cambiar su relación hacia la transformación en un solo grupo. Sobre este punto, y en términos de las *performance studies*, podemos decir que la *performance* sí es eficaz. Sin afán de polemizar, podemos citar el final del informe del profesor Bravo en donde él mismo observa lo que acabamos describir:

Concluida la obra, se proveyó la oportunidad informal para que espectadores y miembros de la compañía intercambien opiniones. En esta parte del evento, el espectador sí se volcó con ansias a la interacción interpersonal con los actores, lográndose lo que no se pudo durante la situación de interpretación.¹⁶⁴

De lo anterior podemos inferir que los espectadores no estaban del todo pasivos y apáticos. Simplemente hacían lo que se les invitó a hacer, vivir un proceso de convivencia con los actores. Su vuelco a relacionarse demuestra un entusiasmo que producía un largo momento de relajada conversación pos espectáculo.

Creemos que la experiencia del espectador, por lo menos en este montaje, apela a lo sutil e invisible, tal y como se ha explicado latamente durante este capítulo. Por otro lado, nunca se ha promovido la necesidad de que el espectador haga el mismo trabajo que el actor. El elenco ya hizo su trabajo y éste es compartido con el espectador en un ambiente de convivio. En este caso, la tarea del espectador es recibir, observar, sentir, y todo lo que un espectador hace en el teatro convencional. Simplemente que la recepción acá es diferente, pues acrecienta, en teoría, su capacidad receptora, elevándola en el mejor de los casos, al nivel de una experiencia significativa. Este evento teatral no es un llamado al teatro de participación. Si alguno de los espectadores decide hacerlo de manera directa, es fantástico; en caso contrario, no importa porque no era nuestro objetivo.

Para ayudarnos a responder esta interesante demanda del profesor, Castaldo tiene una visión que se condice con nuestra búsqueda por medio de esta obra, aunque su resultado pueda ser en muchos grados todavía imperfecto.

¹⁶⁴ *Ibidem.*

Qual è lo spazio di uno spettatore in questo proceso, c'è spazio per lui, cosa ne riceve?

Questa domanda è oziosa, nasce dal bisogno di rassicurazioni, dalla paura di sentirsi ignoranti. Ci si informa: "Riceverò il solito oppure no?". Ma un *no* che male comporterebbe? Una novità, lo stupore di una novità, lo stupore fa stupidi, stupidi come bambini. Da parte nostra dovremmo comunicargli: "Stai tranquillo, capirai! Nessuno ti farà sentirti stupido o ignorante." Così non si stimola lo spettatore alla curiosità, allo sconosciuto, alla capacità decomprensione più che di capire. Di leggere Segni diversi dai comuni.¹⁶⁵

A continuación revisaremos lo que el profesor Jesús Codina dijo con respecto a *Vigilia*:

"Vigilia", montaje dirigido por Claudio Santana, el cual presenta para la obtención del Grado de Magister, cumple con muchos de los requisitos solicitados para tal fin.

Lo más destacado desde mi punto de vista tiene que ver en la manera en que el director maneja el texto. (...) En resumen, lo analítico del origen textual casi te puede tentar a la adopción de una puesta en escena que camine por senderos rítmicos de mayor calma y dilación. Sin embargo, en este caso la naturaleza lenta del texto es lo que juega a favor de Claudio Santana en lo que a demostración de buen manejo direccional se refiere, al trocar la puesta en escena en un espectáculo lleno de ritmo y múltiple en la llamada de la atención del espectador, ayudando todo ello el mejor seguimiento del texto.¹⁶⁶

El profesor Codina asistió a las funciones realizadas en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y en la Casa Chilota, dos espacios muy distintos y que fueron trabajados de distintas maneras. En la Casa Chilota era más protegido por el hecho de estar realmente en una casona, pero en el Museo tuvimos que adaptar el espacio para realizarlo en un espacio interior

¹⁶⁵ Castaldo, Domenico: "Appunti dal cantiere dell'anti-teatro" en Tafuri, Clemente y David, Beronio: *Teatro Akropolis, testimonienze ricerca azioni*, Ed. Akropolis Libri, Genova, Italia, 2009, p.133-134. "Cuál es el espacio de un espectador en este proceso, hay espacio para él, que es lo que recibe? Esta pregunta es ociosa, nace del deseo de seguridad, del miedo a sentirse ignorante. Se informa: "Se recibirá lo normal, o quizás no?. Pero un *no* que mal produce? Una novedad, el estupor de una novedad, el estupor nos hace estúpidos, estúpidos como niños. Desde nuestra parte debemos comunicarle: "Quédate tranquilo, entenderás! Ninguno te hará sentir estúpido o ignorante". Así no es estimula al espectador a la curiosidad, a lo desconocido, a la capacidad de comprender más que entender. De leer señas distintas del común." (T. Del A.)

¹⁶⁶ Informe de la comisión, adjunto en el Anexo.

que era muy abierto y que no ayudaba a la obra. Sin embargo, el acierto fue hecho a nivel de diseño de espacio, porque no importando el lugar, podíamos instalar el living comedor de la familia donde fuese necesario.

El profesor Codina continúa:

Es por ello que el despliegue y elección de las herramientas direccionales convierte la puesta en un todo dinámico que vuela de una manera eficaz ante los ojos de los espectadores. (...)

La partitura de acciones físicas es dinámica, logra captar la atención del espectador y mantiene alerta (...) hay que sumar lo acertado en el despliegue de cantos, bailes, lamentos y onomatopeyas varias. Pero es la naturaleza invariable de la propia partitura lo que en cierta manera se le vuelve en contra pasada la primera mitad de la obra. Al no variar su esencia, ésta pierde su fuerza y su capacidad de sorprender.

El otro elemento que me llama la atención es la mudanza y versatilidad de todos los elementos de la puesta en escena exceptuando los elementos de la escenografía. Mientras todo es transformado y está en continua evolución, el mobiliario que se levanta sobre el escenario permanece estático durante toda la obra, desaprovechándose desde mi punto de vista (...)

Dos objeciones que quiero señalar para cerrar mi comentario, pero que en ningún caso desvirtúan la excelencia y la calidad de esta interesante puesta en escena.¹⁶⁷

Frente a las dos objeciones, podemos estar en parte de acuerdo en que la reiteración de recursos y la inmovilidad de la escenografía pueden ser considerados puntos con algo de debilidad. La reiteración de recursos responde a la búsqueda experimental que se desarrolló junto al elenco. Así y como se elaboraba con el laboratorio de Castaldo, los elementos de investigación son pocos, ya que se trabaja bajo la visión de profundidad y no de variedad. Por ejemplo, un canto ofrece tanta posibilidad en su verticalidad, y es solamente un canto. Así y como hemos afirmado en esta tesis, la búsqueda experimental está dirigida hacia el despojo de lo innecesario, al contrario de la búsqueda sobre sumar cosas.

Sobre la otra objeción, podemos decir que como el objeto de trabajo es la partitura actoral, es muy probable que no hayamos tomado en cuenta el mover nada más que los propios cuerpos de las actrices, planteando de esta manera

¹⁶⁷ *Ibidem.*

el dinamismo de la obra, desde lo que el actor puede hacer a través de sus propios medios.

Creemos que la evolución tiene mayor relación con el grado de involucramiento del actuante en su trabajo, que con otros aspectos. En este caso, no se busca la sorpresa o el estupor, como decía Castaldo anteriormente, sino que se busca elaborar sin recurrir a golpes de efecto para renovar la atención del público. El público debiera estar interesado porque el actuante está completamente en su propósito, lo cual es una decisión consciente desde de la dirección. En el marco de esta ética y práctica teatral, el recurso eficaz queda fuera de nuestro campo de exploración. Si en algún caso, aparecen comentarios, críticas u observaciones que necesitan de estos recursos propios del teatro de efectos, entonces es momento de continuar trabajando en el camino escogido hasta que todo sea evidente, impecable e incorruptible.

Opinión del público.

Se recibieron dieciséis opiniones del público durante la temporada. La muestra demostró que la obra en general fue muy bien recibida por la audiencia. Las opiniones fueron grabadas con cámara de video, y la pregunta fue simplemente “¿Cuál fue su impresión?”, una pregunta abierta para permitir que las personas hablen con libertad. Esto nos permitiría constatar qué elementos destacables se repiten en estas opiniones.

Opinión 1: Tengo poca experiencia en teatro pero me encantó esta ambientación, esto de ser partícipe de la familia. Esa sensación de ser parte de la familia. Y la ambientación con la música que desarrollan ellos mismos, que es poco frecuente. No lo había visto antes.

Opinión 2: Destacar la proxemia que se vive entre actores y público. Es como si fuéramos parte, como de incógnito en la misma casa y escenario. Quiero destacar la actuación de la madre. Y quiero destacar la música hecha por los mismos actores a capela. Es muy destacable.

Opinión 3: Me pareció una obra buena y muy bien actuada. Estaba constantemente en sensación de angustia. Quizás por esos momentos en que gritan y se crea una locura. Era todo más bien tirado para una desesperación. Me dio sentimiento de desesperación constante. Pude meterme en la obra, en el papel de alguna de ellas.

Opinión 4: Es súper difícil hacer comentario porque como que se tiene que decantar la obra, para luego comentarla. Pero así como me pareció, no entendía la historia de forma lógica. Pero no sé si esta obra necesita contar una historia. Lo que más me queda en la retina fueron los momentos de los cantos, cuando los actores jugaban. Se notaba que sentían placer haciéndolo. Pero creo que cuando había actuación, en los diálogos, siento que esos momentos no estaban tan acabados. Pero sí los que tienen que ver con cantos, como más de rituales, eso sí estaba muy bien logrado. Y sí me gustó la que hacía de madre, la quiero felicitar, porque canta precioso y me emocioné en un minuto. Es una obra muy de sensaciones, sobre todo la última parte, cuando tocan las copas y comienza la luz a verse pequeña, era como un cielo estrellado. Pero creo que había que trabajar más en contar la historia, porque eso se pierde. Hay tantos detallitos y tantas imágenes que no se entendía tanto. Creo que se trata de un hermano que se iba y luego volvía a la casa y revolucionaba a las hermanas.

Opinión 5: Está muy interesante. Esta no es la última función y se ve que las actrices están en un solo tono. Y el hecho de las luces como van generando atmósferas y es súper interesante. Y a mí no me ha tocado verlo en el ambiente teatral, o como en las distintas obras que se han dado. Uno por el espacio de cómo estamos distribuidos, por un diálogo con el público. Y también es muy interesante esta atmósfera o tono que generan las actrices. Muy lindo, es un poco monótono pero aún así uno está pendiente de las cosas que están haciendo. Lo de las canciones está fantástico y que todas están en una misma tecla y eso es muy bonito de ver. Me gustaría que la sala diera para más personas. Y que hubiera vino blanco porque hay gente que no toma tinto.

Opinión 6: Me gustó mucho el tema, el trabajo, la performance. Nunca había visto un trabajo así. Solamente lo había visto en la universidad con el profe. Pero estando acá es diferente. Es algo muy nuevo, novedoso y sale de lo común. Felicidades.

Opinión 7: Es un trabajo sencillo. Bonito. Era grato de ver. Llega como un color suave, lúdico. Aparte que el texto era muy lindo y de cómo todas estas mujeres viven este proceso. Poético.

Opinión 8: Me encantó. La obra va de menos a más. La ambientación y el lugar se prestan para esto. Había pasado por fuera y no conocía adentro. El lugar tiene mucha energía. Muy especial. Me gustó mucho la musicalización de la obra. Muy bien logrado. Mucha atmósfera. Se sustenta el texto. Es como una forma de teatro experimental con una propuesta novedosa y nueva, y bien logrado. Hay ciertos matices que se pueden lograr más. Creo que hay ciertos personajes que necesitan más trabajo. La musicalización con las voces me encantó sobre todo.

Opinión 9: Están tan cerca y empiezan a jugar, y luego ella hace todo un escándalo. Y luego te ofrecen uva y yo digo, no gracias, porque de verdad estaba adentro. Más que ver es de verdad ser parte, y sin tener que estar actuando. Y el final es hermoso. Fue rica la obra. Y rico el vino.

Opinión 10: Me pareció interesante el texto, el uso de espacio, no es una forma clásica. El juego de las voces junto al movimiento, de cómo fluían juntos. El tema del texto me llegaba mucho. Muy concreto muy bonito. También la forma en que se comunicaban con el público me pareció amena, y uno se sentía más cercano a los actores.

Opinión 11: Yo soy músico y noto un buen trabajo musical. La trama me pareció común pero trabajada desde una forma muy atractiva. Intrigante. Partes que llegaban a ser confusas, pero es parte de un asunto estético que debe ser analizado de distintas maneras. Finalmente puedo decir que la obra es muy buena.

Opinión 12: Te sacaba del lugar en donde estabas. Ellos estaban en un escenario en un lugar, pero luego y con las luces, esto se desarmaba y tú tenías que volver a armarlo todo de nuevo. Eso me gustaba. Que estuvieran pasando de una opinión a otra sin que sintieras que estaban en otro lugar sino todo acá. Todo cambiaba y tomaban los elementos y de repente era su pieza o había una puerta. Eso es muy interesante.

Opinión 13: Me pareció interesante. En un momento me pareció que yo era el único observador y los demás eran parte del trabajo. Me sentía en un cine 3D.

Opinión 14: Me sumo a las felicitaciones. Y justamente me llamaron por teléfono y me avisan que una persona que quiero mucho está pasando sus últimos momentos de vida. Y vine a la obra y viví junto a ustedes mi momento de vigilia. Esos últimos momentos de espera. Muchas gracias.

Opinión 15: Me agradó. Del texto rige mucho, porque la palabra dice todo, entonces es difícil abordar un texto tan pesado. Entonces me agradó la musicalidad porque a uno le entrega un ritmo y también vivencia la escena desde otro lugar, porque si no se tiende a la pretensión del texto. Me agrada la puesta en escena y la sinceridad del trabajo, y la simplicidad.

Opinión 16: Me gustaron los quiebres. Porque el diálogo era bien pesado. Y venía un quiebre y esto me ayudó porque tengo problemas de concentración. Gracias a todos.

Después de revisar cada una de estas opiniones, podemos distinguir que se hacen referencias, principalmente, a los siguientes puntos:

- La puesta en escena convivial.
- El aporte estético de los cantos.
- Las actuaciones.
- La fábula del texto.

Con respecto a la puesta en escena convivial, los espectadores destacan: sentirse partícipe de la familia; la proxemia que se vive entre actores y público; obra de sensaciones, atmósfera novedosa; de verdad se estaba dentro; más

que ver era ser parte; la forma de comunicación con el público era amena, se sentía más cercano a los actores; la sensación de ser el único observador y los demás, parte del trabajo; la puesta en escena, la sinceridad del trabajo, y la simplicidad. Nos parece relevante destacar la sensación de la mayoría de los opinantes que apuntan a la cercanía, inmersión y sentirse acogidos por el trabajo y por medio de cosas muy simples.

En cuanto al aporte estético de los cantos, los espectadores destacaron lo siguiente: la música que desarrollan ellos mismos es poco frecuente; la música hecha por los mismos actores a capela; lo que más queda en la retina fueron los momentos de los cantos; lo de las canciones es fantástico; la musicalización de la obra; un buen trabajo musical; la musicalidad porque entrega un ritmo y también vivencia la escena desde otro lugar. Queda bastante claro que los cantos jugaron un rol preponderante, al nivel del texto o de la actuación. En algunos momentos éstos son el flujo de la obra y dan la base para todos los demás, actuación y acciones. Los cantos cumplen con el objetivo de crear en el público un deleite y además una comunicación sensorial.

Sobre las actuaciones, el público acotó lo siguiente: la actuación de la madre, muy bien actuada; “quiero felicitar a la madre porque canta precioso; los actores jugaban, se notaba que sentían placer haciéndolo, pero creo que cuando había actuación, en los diálogos, siento que esos momentos no estaban tan acabados; se ve que las actrices están en un solo tono, es muy interesante esta atmósfera o tono que generan las actrices, es un poco monótono pero aún así uno está pendiente de las cosas que están haciendo; aparte de que el texto era muy lindo se ve como todas estas mujeres viven este proceso; creo que hay ciertos personajes que necesitan más trabajo; están tan cerca, y luego ella hace todo un escándalo, y luego te ofrecen uva y yo digo no, no gracias, porque de verdad estaba adentro”. Nos parece que el afrente de la actuación es lo más cuestionable. Nos preguntamos si esto se debe a que la actuación es lo menos objetivo para trabajar, porque depende tanto de la mirada del director y lo que se concibe como creíble y verdad. Decimos esto porque todos los demás elementos obedecen a una formalidad de mayor objetividad, sean esto las luces, escenografía, cantos y texto. En consecuencia, y para un siguiente paso en esta investigación, debemos adoptar radicalmente

la objetividad de los medios propios del actor. Éstos son *grosso modo*, su cuerpo y su voz, aunque también está su capacidad creativa y de atención, algo que parece menos claro a los ojos del director, pero que sin duda es evidente.

La objetividad de lo visible debe ser igual de concreta que todos los demás medios inmateriales o invisibles del actor, esto es, los que tienen que ver con su capacidad personal de ser un canal de impulsos vivos, tal y como lo nombra Grotowski en su artículo del *Performer*.

Finalizamos este análisis de la mirada del público con sus opiniones con respecto a la fábula del texto: “habría que trabajar más en contar la historia, porque se pierde; me gustó mucho el tema, el trabajo, la *performance*; el texto era muy lindo, se sustenta el texto, es como una forma de teatro experimental con una propuesta novedosa y nueva; el tema del texto me llegaba mucho, muy concreto y muy bonito; la trama me pareció común pero trabajada desde una forma muy atractiva, intrigante, partes que llegaban a ser confusas; el texto rige mucho, porque la palabra dice todo, entonces es difícil abordar un texto tan pesado, entonces me agradó la musicalidad porque a uno le entrega un ritmo y también vivencia la escena desde otro lugar, porque si no se tiende a la pretensión del texto; me gustaron los quiebres, porque el diálogo era bien pesado, y venía un quiebre y esto me ayudó porque tengo problemas de concentración”. En este caso, el de la fábula, hay acuerdos y diferencias entre el público. Es posible que en la administración de la trama que se cuenta, por parte del director, se encuentre una decisión que responde muchas veces al propio gusto. Con esto queremos decir que muchas veces no responde a una idea, sino que responde a lo que a uno mismo simplemente le gusta.

Que existan diferencias entre los espectadores, sean estos críticos, profesores o público general, debería ser tomado como un llamado de atención sobre la propia obra, para volver a la sala de ensayo y objetivar más detalladamente aquello que parece débil. Esta debilidad, puede ser interpretada como una característica obvia de cualquier experimento teatral en donde el director de la investigación y su elenco, están sumergidos en algo que no conocen. Por lo tanto, es probable que este grupo de investigadores tengan que ajustar sus instrumentos, herramientas y capacidades a esa búsqueda nueva. Incluso, y como lo hacen los científicos, será necesario despojarse de las viejas

herramientas ya tan desgastadas por el exceso de uso, y descubrir otras, que seguramente funcionan con criterios distintos que deben ser reaprehendidos y medidos para convertirlos nuevamente en algo fuerte y con proyección en el tiempo, sin olvidar que el teatro está vivo. Y pensamos que esa es nuestra única exigencia, que esté vivo. Frente a este problema de la investigación, quisiéramos cerrar este capítulo con una cita al co-director artístico del Workcenter, Mario Biagini:

(...) e questa cosa la troverei se ti comporti come un adolescente testardo. Non devi seguire regole, non pensare a quello che ti hanno essere giusto o sbaliato, segui un *gusto*. Gusto, non idea, I gusti non si scordano e non si possono descrivere, ma sono tra le cose più concrete e chiare. La pietra di paragone è nell'esperienza, ed è onesta, non inganna. Quello di cui parlate, questa possibilità, questa extraquotidianità, è qualcosa che può apparire sotto innumerevoli forme e attarverso innumerevoli enunciazioni ideologiche o análisis filosofiche. Questo tipo di ricerca, di lotta, di gioco, di avventura, è spregiudicato, è letterale. Il teatro, o comunque questo ámbito di lavoro, diversamente dall'elaborazione concettuale, non rimanda ad altro, rimanda solo a se stesso, e per tanto è concreto. È necesario volare basso insomma, guardare quello che c'è, non cercare di veder quello che non c'è. (...) ¹⁶⁸

El director teatral tiene esa tarea, la de saber observar y trabajar desde lo que hay frente a él. Son sus sentidos, en suma, sobre lo que debe confiar. Al fin y al cabo, él es el primer espectador de la obra, y él es quien dirige la aventura, juego o batalla en base a su gusto, sentir e ideología. Los demás elementos que usa el director, serían parte de su aparato técnico, y poseen esa cualidad, la de la técnica concreta. Técnica y gusto. Tal vez esta puede ser una combinación necesaria. La técnica es visible y se puede aprender de otros. El

¹⁶⁸ Biagini, Mario con Beronio, David y Tafuri, Clemente: "La domanda di arjuna", en Tafuri, Clemente y Beronio, David: *Teatro Akropolis, testimonianze ricerca azioni*, Ed. Akropolis Libri, Genova, Italia, 2009, p. 190. "(...) y esta cosa la encontrarás si te comportas como un adolescente testarudo. No debes seguir reglas, no pensar en las cosas que te han dicho que deben ser justas o equivocadas, sigue un *gusto*. Gusto, no idea. No se recuerdan y no se pueden describir, pero están entre las cosas más concretas y claras. La piedra de paragón está en la experiencia, ésta es honesta, no engaña. Sobre eso de que hablan, esta posibilidad, esta extrcodianeidad, es algo que puede aparecer bajo innumerables formas y por medio de innumerable enunciaciones ideológicas o análisis filosófico. Este tipo de investigación, de lucha, de juego, de avventura, es desprejuiciada, es literal. El teatro, o simplemente este ámbito de trabajo, a diferencia de la elaboración conceptual, no remite a otra cosa, remite sólo a sí mismo, por lo tanto es concreto. Es necesario volar bajo, mirar aquello que hay, no buscar aquello que no hay. (...)" (T. Del A.)

gusto es un misterio que cada uno debe saber sentir y corresponderle de forma honesta.

Conclusiones

La presencia.

Cuando planteamos la presente investigación de tesis, nuestra pregunta guía era ¿Cuáles serían las condiciones de trabajo en el proceso creativo de una obra de teatro, para que ésta genere entre sus participantes, actores y espectadores, la sensación de estar viviendo una experiencia? Tal interrogante, por consecuencia, también preguntaba: ¿Qué posición debería adoptar un director teatral, si entre sus objetivos está desarrollar una puesta en escena que provoque distintos grados de experiencia, en los participantes de un evento escénico, actores y espectadores? Y, por último, nos preguntamos: ¿Qué es lo que generaría la experiencia viva en este tipo de teatro? Como respuesta general para estas preguntas, podemos decir que la exposición de presencias de actores y espectadores, es lo que produciría la sensación de estar realmente en el aquí y ahora. En otras palabras, y utilizando la definición del término experiencia entregada por este escrito: la exposición y confronte de presencias haría que la puesta en escena nos acontezca.

Dicho esto, ¿qué sería la presencia y qué efecto puede tener sobre el espectador? Érika Ficher-Lichte, importante investigadora alemana, nos entrega su definición al respecto:

El discurso sobre el concepto de presencia que se ha venido desarrollando en los campos del teatro, del arte, del arte de acción y de la performance y de la teoría estética desde que se produjo el giro performativo está claramente determinado por la dicotomía cuerpo-mente, preponderante en la tradición occidental. Lo fascinante del fenómeno de la presencia es que los elementos corporales y mentales se combinan e interactúan en él de una manera muy específica. Consecuentemente, se ha insistido una y otra vez que en el caso de la presencia que, aunque tenga efectos a través del cuerpo del actor, no se trata primordialmente de un fenómeno físico, sino mental.¹⁶⁹

¹⁶⁹ Ficher-Lichte, Érika: *Op. Cit.* p. 203.

El fenómeno de la presencia, entonces, es lo que genera la sensación de experiencia. En consecuencia, todos los procedimientos aplicados en nuestro proceso creativo, y basados en los referentes teóricos y aprendizajes prácticos experimentados por quien escribe esta tesis, tuvieron como principal objetivo llegar a que la presencia del actuante se manifieste en el presente de los espectadores.

Podríamos ligar el denominado estado del ser del artículo *El Performer* de Grotowski, con el concepto de comparecencia de la presencia, de Ficher-Lichter, que nombraremos en la cita a continuación; ya que en ambos casos, el actor, actuante o *doer*, obedece a un proceso de encuentro entre su materialidad viva (forma física) y su contenido (interior), unificando su ser completo, es decir, cuerpo-mente, en un momento y acción precisa.

El de la comparecencia, el de la presencia, es un proceso intemporal de la conciencia, es decir, que tiene lugar a la vez dentro y fuera del transcurrir del tiempo (...), como un proceso de la conciencia que se articula físicamente y que el espectador experimenta también físicamente. (...) la presencia es un fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia; hace, antes bien, que ésta se desmorone, la suprime. Cuando el actor genera su cuerpo fenoménico en tanto que energético y produce así presencia él mismo aparece como *embodied mind*, es decir, como un ser en el que cuerpo y mente o conciencia son absolutamente inseparables, un ser en el que ambos están dados de antemano como uno.¹⁷⁰

La presencia es un proceso de mente corporizada o *embodied mind*.

En este devenir del actuante, no existe contradicción entre ser y hacer, o entre actor y acción. Es decir, la persona del actor desarrolla su actualidad en completa unidad del contenido y la forma de sus acciones.

Cuando el espectador siente la presencia del actor, cuando lo experimenta como *embodied mind*, y lo siente así, lo vive como un momento de felicidad que no puede trasladar a su vida cotidiana. Para hacer que surja de nuevo, precisa de una nueva experiencia de presencia. Esos raros instantes de felicidad, que sólo

¹⁷⁰ *Ibidem*.

puede ofrecer la presencia del actor, puede llegar a crear adicción en el espectador.¹⁷¹

El espectador enfrentado a este fenómeno, percibe un algo vivo y actual que existe más allá de las formas de una puesta en escena, y que es evidente más allá de los términos artísticos, estéticos y teóricos. Por supuesto, la puesta en escena ayuda, como veremos más adelante, pero no debemos olvidar que la puesta en escena jamás debe interrumpir este proceso, sino que debe ayudar a que la presencia comparezca.

Una puesta en escena experiencial.

La puesta en escena depende de las decisiones ideológicas, conceptuales y administrativas que el director teatral determine. En nuestro caso, en el proceso creativo de *Vigilia*, la administración de los elementos que la constituyen fue lo más claro desde un inicio. El diseño escénico obedeció a lo que ya habíamos definido como una convención para un teatro experiencial. El espacio debía hacer posible que actores y espectadores se encontraran en un solo lugar y tiempo. Esto obedecía al procedimiento de descubrir la circunstancia escénica que pueda involucrar a ambos grupos de participantes, actores y espectadores. Esa circunstancia provino del texto, lo cual nos condujo a un concepto escénicamente activo para actores y espectadores, el concepto de *Vigilia*. Frente a esta noción de vigilia, se dedujo el diseño para el espacio escénico a ocupar por actores y espectadores. Para ello, nos guiamos por la propuesta de una convención teatral para un teatro experiencial, el cual está descrito en los capítulos iniciales de esta tesis. Como resultado, produjimos un sólo espacio común para actores y espectadores, el cual debía ser muy limpio de significados e información, porque su objetivo era ayudar a que actores y espectadores pudieran encontrarse sin velos que los cubran. Otra vez nuestra convención teatral experiencial fue útil, ya que dejamos de lado lo ficcional y representacional. Los elementos escenográficos fueron iguales a sus referentes reales. El espacio fue una instalación de un living

¹⁷¹ *Ibidem.*

comedor con una selección de objetos simples, reales y contundentes en su significación y uso, los cuales pueden apreciarse en los referentes de diseño.

A pesar de que nuestra convención teatral para una convención experiencial despojaba de la puesta en escena un texto pre escrito, en este caso, el texto *Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia* de Jean-Luc Lagarce, constituyó nuestro primer material de trabajo. Este hecho provocó que el encuentro y comparecencia de la experiencia fuera intermitente, porque en cuanto comenzaba a conjugarse el texto de la fábula con la puesta en escena que buscaba abrir espacios para la presencia, ésta se transformaba en representación. Sin embargo, en cuanto se instalaba algún canto y ritmo, el sólo hecho de que estos últimos fueran elaborados a capela y con su principal énfasis en la atención de las actrices, hizo que la presencia volviera a asomarse, y la representación se desvaneciera. Es un hecho que este recurso producía en los espectadores una relación más sensorial y menos racional, en donde ellos mismos, según nuestras entrevistas y opiniones, describieron esos momentos como ricos en sensaciones de involucramiento y pura espontaneidad. El recurso del canto, que fue estructurado desde la atención actoral, produjo que la significación, imitación o representación se diluyera, y en consecuencia la actualidad de los actuantes y los espectadores apareciera.

Otro recurso evidente fue la cercanía entre actores y espectadores no sólo durante la fábula, sino también desde el inicio de la totalidad de la experiencia, desde la bienvenida al espacio de acción. Este hecho gatilló una cercanía relajada en donde los actores aún no representaban sus papeles o roles, sino que inducían al público a sentirse cómodos en la instalación que evocaba un hogar. En este momento las actrices elaboraban desde su propia sencillez de recursos actorales. De esta forma, se destacaban sus presencias de forma sutil y sin obligar al espectador a nada más que estar con ellas.

El esfuerzo está puesto en que los mismos espectadores sigan sus propios instintos para ubicarse en la sala, en el momento pre y post espectáculo. En definitiva, lo que más se busca es despojar el espectáculo de efectos para estimular la recepción. Por el contrario, se centró todo en el actor y su relación con el espectador, en la que, según Grotowski, reside la esencia del teatro. Y así como Grotowski, se optó por la política de la reducción de recursos estéticos, la llamada doctrina del Teatro Pobre.

El director como guía de procesos vivenciales.

Habiendo revisado el fenómeno de la presencia, consideramos que el director teatral asume el rol de responsable y guía, para que el actuante alcance el fenómeno descrito. Y, al mismo tiempo, por medio de la puesta en escena, el director induce al espectador a que participe de dicha presencia, es decir, que la exposición sea compartida.

Hemos conseguido establecer que el director tiene múltiples funciones:

- Administrador de los elementos del espectáculo.
- Profesor.
- Espejo de las acciones de los actuantes.

Creemos que la función de profesor, se acerca bastante a lo que significa ser un guía para sus actores o, en otras palabras, ser un supervisor de sus experiencias actorales/personales. El director, en estos términos, cumple el rol de quien observa con suma atención el proceso del elenco, en su confronte con su oficio y su personalidad. El director acompaña y cuida el proceso de despojo o reducción de sus herramientas representacionales y ficticiales de su comportamiento artístico. Así y como lo describió Grotowski al dirigir *Apocalipsis cum figuris*, el espectáculo aparece frente al director, naturalmente. En este caso, el director, que cumple el rol también de profesor, no debe enseñar algo a los actores; su objetivo estará en crear las condiciones de trabajo para que el actuante elimine sus resistencias, a las cuales su organismo se opone durante sus procesos psíquicos. De esta forma, el resultado lo llevará, en lo posible, a una liberación que se produce con el paso del impulso interior a la reacción externa, siendo el impulso y la acción concurrentes.¹⁷² “(...) el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador sólo contempla una serie de impulsos visibles. La nuestra es una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.”¹⁷³ Esta posición del director-pedagogo, es una visión que tiene como primer fin el permitir que el proceso del actuante se manifieste por medio del trabajo sobre sí mismo. En

¹⁷² Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998, p. 19.

¹⁷³ *Ibidem*.

nuestro caso, y por tratarse de una obra que trabajaba desde texto dramático, el tiempo total de la creación fue compartido entre el proceso sobre los obstáculos de cada actuante y el montaje de la obra.

Es posible en una futura investigación elaborar desde un material no ficcional, para permitir de esta manera que el proceso sea pleno; pero creemos que este proceso podría tomar más tiempo para su montaje final. En el caso de *Vigilia*, el hecho de contener texto dramático, hizo posible saber la forma y recorrido que las actrices debían hacer y, al mismo tiempo, brindó al director un objeto concreto de trabajo con un fin preciso. La finalidad fue hacer una obra de teatro con umbrales experienciales.

Por otro lado, y como fue evidente en el capítulo anterior, la elección del elenco fue fundamental. Las mejores condiciones son aquellas en que el elenco tenga un compromiso con el montaje, sustentado en la voluntad y buena fe de estar ahí. Es necesaria una convicción ética impecable, que le permita confrontar sus resistencias de forma liviana, sin miramientos consigo mismo. Quizás este punto sea más importante que su dominio en el oficio actoral, porque bajo el prisma del director / profesor, no es la intención ser un profesor que enseñe algo, sino más bien, un profesor que elabora sobre aquellos puntos que producen bloqueos en el actuante, ya que su objetivo es conseguir pureza en la acción propuesta. Esto porque no requerimos representación ni ficción, sino llegar al estado más elevado del ser, un punto del trabajo que está ligado a su verticalidad y consciencia del propio proceso. Como dijo la actriz Soledad, es necesario un actor que pueda ver el total del proceso y objetivar su propio trabajo. Para nuestro caso, será mejor un actor con decisión, buena fe y sin miedo a enfrentar lo que Castaldo describió en su manifiesto como un vacío, ligereza y escucha en la quietud.

¿Cómo se encuentra este tipo de actor? Durante el trabajo directo y despiadado se puede llegar a reconocer este tipo de actor. Y creemos pertinente ser extremos en decir que no existe otra posibilidad: trabajo directo y despiadado, guiado por el director / profesor y espejo que decide desarrollar un montaje sobre y a través del proceso vivo de ese particular actor / actriz. Podríamos concluir que se necesitaría de unos locos que no tienen nada que

perder y que no tienen miedo a trabajar con ahínco¹⁷⁴. Un actor en estas bases de trabajo debiera poseer el espíritu libre de prejuicios. Algo así como el alma de un idiota, porque el idiota, en sentido positivo, juega y sigue lo que le propongan. Y siempre desde la nobleza de su ser. Creemos que el oficio actoral se puede desarrollar en la medida que este nivel de compromiso exista. Con este nivel de compromiso incondicional, el oficio por consecuencia se desarrollará. En otras palabras, y como ya se ha hecho referencia en esta tesis, el fuerte contenido del actuante (su interior) lo llevará irremediamente a su forma (manifestación exterior precisa), sólo si éste busca incansablemente la atención a su propio proceso. En este caso, el director / profesor, y espejo de la acción del actuante, deberá poner toda su capacidad perceptiva para captar cuando el proceso vivo del actuante aparece frente a él. Ese será el momento en que podría nacer la posibilidad de un montaje experiencial.

(...) la enseñanza debe ser recibida, pero la manera del aprendiz de redescubrirla, de acordarse, es personal. El *Performer* es un estado del ser. (...) es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. (...) ¿Qué hace por el aprendiz el verdadero *teacher*? Él dice: haz esto. El aprendiz lucha por comprender (...). Por el mismo hecho de querer comprender opone resistencia. Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer.¹⁷⁵

Un teatro de lo simple, o simple teatro.

Para terminar, queremos compartir algunas últimas aseveraciones respecto a la creación teatral desde esta perspectiva de trabajo experiencial. Mirando el otro lado de la moneda del teatro, nos referimos al lado del teatro rico o teatro total, el cual utiliza todos los recursos técnicos, estéticos y escénicos para componer sus montajes, se podría plantear que conseguir la presencia también sería posible desde ese otro lugar de la dirección teatral. Se podría suponer que en vez de ir por una vía negativa, se podría asumir la dirección desde vía positiva, es decir, un camino que incorpora y suma todos los recursos posibles de teatro, quizás entendiendo el teatro como una sumatoria de diversas artes,

¹⁷⁴ Grotowski, Jerzy: *Hacia un teatro pobre*, Ed. S XXI, México, 1998, p. 45.

¹⁷⁵ Grotowski, Jerzy: "El Performer" en Revista Máscara #11-12, Ed. Escenología, México, p. 76.

lo cual sería el contrario al teatro pobre, en donde el teatro puede desprenderse de todos sus recursos para elaborar desde lo que sucede entre actor y espectador. Con respecto a esta suposición de decidir la creación de teatro experiencial basado en la presencia desde la suma de recursos, Ficher-Lichter opina lo siguiente:

(...) Mientras que el concepto de presencia, al centrarse en el aparecer, esencial e inevitable en los debates estéticos de los pasados siglos, se desmorone, los llamados efectos de presencia de los medios técnicos y electrónicos la dan por supuesta. Hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales. Con ayuda de determinados procedimientos logran transmitir la promesa de actualidad. Cuerpos humanos, fragmentos de cuerpos humanos, cosas o paisajes parecen actuales de una particularmente penetrante, aunque de lo que se trata en realidad es de un juego de luces proyectado sobre una pantalla o de una específica combinación de píxeles: ni sobre la pantalla ni sobre el monitor de televisión o del ordenador aparecen realmente como actuales cuerpos humanos, cosas o paisajes. (...) ¹⁷⁶

Al parecer, los nuevos medios para intensificar la experiencia teatral, solamente aportan en efectos y apariencias. Y esto es, justamente, el lado inverso del trabajo que se ha planteado en esta tesis. Ficher-Lichter afirma:

(...) A menudo la ilusión que crean es más eficaz incluso que la de del teatro ilusionista a la hora de suscitar en el espectador intensas reacciones psicológicas, afectivas, energéticas y motoras. No obstante, no es capaz de que el cuerpo fenoménico del actor aparezca en tanto que actual, no lo hace aparecer como *embodied mind*. (...)

(...) Una estética de lo performativo es en este sentido una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una estética del aparecer, no una estética de la apariencia. ¹⁷⁷

Con esta afirmación, se aclara el porqué de la reducción de elementos y la vía negativa hasta llegar a la relación viva entre actor y espectador.

¹⁷⁶ Ficher-Lichte: *Op. Cit.* p. 206-207.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

Justamente, la presencia tiene que ver con la forma y el contenido unificados, corporizados, presentes y actuales, en un solo momento o instante del aquí y ahora. La causa y efecto juntos siempre. Grotowski agrega:

(...) El *Performer* sabe ligar el impulso corpóreo a la sonoridad (el flujo de la vida debe articularse en formas). Los testigos entran entonces en estados intensos porque, dice, han sentido una presencia. Y esto, gracias al *Performer* que es un puente entre el testigo y algo. En este sentido, el *Performer* es *pontifex*, hacedor de puentes. (...) ¹⁷⁸

Por lo tanto, se comprueba lo importante del actor en tanto performer, bajo la dirección de un director que asuma la enseñanza, guía y reflejo del proceso, además del diseño del espectáculo; un espectáculo que irá en la perspectiva de reducción y vía negativa de efectos encubridores de la presencia. Por consecuencia, un espectáculo que permite y descubre la presencia actor / espectador para que éstas se encuentren.

En la presencia no aparece, pues, algo extraordinario, sino que en ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que el hombre es *embodied mind*. Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes, significa experimentarlos y experimentarse como *embodied mind* y vivir con ellos la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformada, como transfigurada. ¹⁷⁹

Con esta tesis buscamos dar cuenta de un teatro que experimente la realidad tal cual es y se nos presenta; ser y estar en donde nuestros pies pisan, en donde nuestros ojos miran, nuestros oídos escuchan y nuestro respiro llena el interior de nuestros cuerpos; en donde la mente pueda estar tranquila, en donde el cuerpo y el corazón se encuentran, vivenciando el momento cuando la vida, tal cual es, aparece. Tan sutil y simple. Esta búsqueda nos sitúa en la trinchera de un teatro de lo simple, o quizás, dentro de algo que puede ser llamado simplemente teatro.

¹⁷⁸ Grotowski, Jerzy: *Op. Cit.*, p 77.

¹⁷⁹ Ficher-Lichter, Érika: *Op. Cit.*, p. 205.

Palabras finales.

Vigilia constituyó un experimento práctico sobre procedimientos para reducir lo que concebimos como teatro rico –vale decir, aquel que se manifiesta por medio de sus efectos y formas– hacia un concepto más esencial de teatro, definido por Grotowski como lo que ocurre entre actor y espectador. Desde nuestro punto de vista, esta concepción primaria de teatro fue la que más nos acercó a la sensación de experiencia; una experiencia que estuvo determinada por el trabajo simple y sutil sobre el actor, un montaje compuesto enteramente en los medios del actor.

Vigilia fue un proceso que involucró la totalidad del espacio que alojó al espectador durante la obra. Este proceso implicó, desde la dirección teatral, la reducción de todo aquello que estaba de más. En primer término, se desvinculó al teatro de su función puramente representativa o ficcional, indagando en la capacidad performativa de las actantes relacionada a la atención física y mental en vinculación directa con el público. Además, como director, se tuvo que estar muy atento a diseñar un lugar físico concreto que ayudara a la percepción del espectador a concebir el espacio o ambiente de *Vigilia* como un lugar abierto, natural y sin posibilidad de relacionarlo con un espacio teatral.

Estas decisiones profundizan y concretan la idea preponderante del montaje que busca no ilusionar ni cubrir lo que acontece. En este sentido, el espacio se concibió como una sugerencia de lo real, alejándonos de la idea de representar o simbolizar lo real. Sin embargo, debemos aclarar que en ningún caso se quiso que este espacio fuese aceptado como igual a la realidad, imitación de la realidad, o verosimilitud. Por el contrario, se optó por ser literal y claro.

El espacio evoca un living de una casa, conteniendo muebles propios de un lugar tal. De hecho, se trató de muebles reales de una casa puestos en los distintos espacios extrateatrales en donde se presentó la obra, lo cual constituyó una suerte de instalación de partes de una casa como si fuera una exhibición de muebles. El hogar fue armado por medio de porciones reconocibles de objetos que pertenecen a él. Los objetos seleccionados en esta porción son verdaderos y no escenográficos, incluso podríamos aventurarnos a ocupar el término *ready made object* u objeto encontrado.

Por lo tanto, insistimos, no hubo intención de ilusión, representación, o ficción. El objeto fue dejado al descubierto tal cual es, pero su ubicación es artificial, ya que se instaló en espacios que, evidentemente, no eran la casa evocada, es decir, se hizo a modo de instalación. No obstante, no se pretendió ocultar esta situación: es claro y consciente que todo es falso, y esta aceptación de la falsedad es lo real. Enfatizamos que no se pretendió ilusión, sino que dejamos al objeto en sí al descubierto y que éste sea lo que es.

En el caso de la dirección de las actrices, la debilidad más clara por parte del director fue cómo haber compuesto en base al proceso vivencial del elenco. El factor que, creemos, dificultó esto, fue el uso de un texto dramático. En este sentido, creemos que podría haber sido útil lo que Grotowski identificó como drama objetivo, el cual se enraíza en el oficio concreto del actuante. Pudimos haber apostado por lo mismo y trabajar desde lo objetivo. Para este caso, una opción pudo ser trabajar sobre lo objetivo en el texto, para lo cual es útil comprender el trabajo sobre el sonido de la palabra tal y como si ésta fuese un canto. Esto sería indagar en la calidad vibratoria del sonido de las palabras, más allá del significado semántico. Después, se tendría que descubrir el ritmo del flujo de la palabra, algo que Grotowski ya había realizado en *El Príncipe Constante*, en donde el actor sabe perfectamente el texto, lo que le permite dejar de pensar en sus significados y puede explorar en su sonido. El sonido puede llevarnos a otro nivel de trabajo, como al trabajo sobre la acción a través de un canto, tal y como lo describe Richards cuando se elabora con cantos ancestrales. Es en este punto en que se puede llegar a descubrir el trabajo sobre la resonancia y la acción interior que es despertada por esta vibración.

En *Vigilia* fue posible elaborar sobre la precisión de los cantos. La atención al ritmo ayudó a que el elenco pudiera enfocar su mente en el flujo vivo del canto. Este proceso vivo que pasa a través del actuante, permitió que lo vivencial se instale en la escena; es decir, al cantar y poner la atención en algo tan simple y concreto como el ritmo, ya no se puede representar, porque no se puede representar la acción de cantar, sino que es necesario realmente cantar. Esto significa ser y estar en el momento del aquí y ahora, en el tono y ritmo, conformando una sola voz coral guiada por uno de los actuantes.

Esta atención amplificada produjo en el espacio la sensación de convergencia del entorno en un sólo tiempo y lugar. Y por añadidura e inducción, el público

también percibió este involucramiento en ellos. A través de este simple procedimiento, las barreras ficticias del teatro desaparecieron y ambos grupos, actores / espectadores, se encontraron en el *hic et nunc*.

Por último, podemos decir que en *Vigilia*, el actuante tuvo que despojarse de su actividad común de actuar, en otras palabras, de fingir. Tal y como lo explicaba Cielslak, para ser auténtico bastaría con dejar de actuar. En este sentido y como ya hemos revisado, la atención sobre lo real y concreto en nosotros y fuera de nosotros, fue el camino para no fingir. En este caso, podemos retomar la idea ya referida sobre la objetividad dramática y procedimental descrita por Grotowski, la cual está dada por la atención a lo concreto y real.

A todas estas características del proceso, podemos sumarle el silencio como camino para vivenciar el ser y estar. El director / profesor y espejo debe estar atento a todo esto. El director debe cuidar y atender al proceso que el actor o actriz comienza a vivir cuando se confronta y desprende de sus hábitos de trabajo mecánicos o preconcebidos. El director deberá optar por posibilidades para componer estos diversos procesos personales y actorales para montar la obra final, teniendo, a su vez, sumo cuidado en resguardar la calidad auténtica de la experiencia viva del actuante. Para esto resultó útil, como director de *Vigilia*, el estar dentro del montaje, asumiendo una suerte de guardián y vigilante del proceso vivo de la obra y guía de las acciones relacionadas al canto. Estar como un actor más y guía, ayudó a mantener la atención del elenco siempre en elevado nivel, porque, de alguna manera, la presencia física del director en escena asumiendo el rol del hermano, como lo fue en nuestro caso, permitió que se guiaran los cantos y el flujo rítmico general de la obra, como un guía de trabajo *in situ*, un sistema de dirección teatral ya referido por el Workcenter y el Laboratorio Permanente.

Tal vez esta experiencia pueda revitalizar y amplificar el oficio del director teatral en nuestros tiempos, una opción de dirección teatral que se sustenta en el intercambio y vínculo humano por medio del hacer o accionar. Esta visión descubre una nueva jerarquía del director y sus actores, una jerarquía basada en el compromiso con el proceso vivo de las personas que trabajan en él, porque la obra es lo que acontece y aparece entre nosotros, un evento al cual los espectadores están invitados a presenciar.

BIBLIOGRAFÍA

- **Artaud, Antonin:**
 - *El teatro y su doble*, Ed. Retórica, Argentina, 2002.
- **Barba, Eugenio:**
 - *La canoa de papel*, Ed. Gaceta, México, 1992.
 - *Más allá de las islas flotantes*, Ed. Firpo & Dobal, Argentina, 1987.
 - *En la tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ed. Octaedro, España, 2000.
- **Beck, Julian:**
 - en Sánchez, José: *Dramaturgias de la imagen*, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2002.
- **Bono, Francesca y Castaldo, Domenico:**
 - *Katharsis #2, la forma dell'anima*, documental en video, 2009.
- **Boal, Augusto:**
 - *Teatro del oprimido. V.1*, Ed. Nueva Imagen, México, 1985.
- **Bourdieu, Pierre:**
 - en Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX*, Ed. Planeta, Argentina, 1998.
- **Brook, Peter:**
 - *El espacio vacío*, Ed. Península, Barcelona, 1997.
- **Castaldo, Domenico:**
 - *In Viaggio da X, 1996-2007 Dieci Anni del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*. Ed. Tipografia F. Lli Scaravaglio & C, Torino 2007.
 - "Appunti dal cantiere dell'anti-teatro" en Tafuri, Clemente y David, Beronio: *Teatro Akropolis, testimonienze ricerca azioni*, Ed. Akropolis Libri, Genova, Italia, 2009
- **De Marinis, Marco:**
 - *La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral*, Ed. Galerna, Argentina, 2004.

- “Il Teatrologo, lo spettatore e le *performing arts*” en Attisani, Antonio y Biagini, Mario: *Opere e sentieri, testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*, Ed. Bulzoni, Roma, Italia, 2008
- **Dubatti, Jorge:**
 - *El convivio teatral*, Ed. Atuel, Buenos Aires, 2003.
 - *El teatro jeroglífico, herramientas de poética teatral*, Ed. Atuel, Argentina, 2002.
- **Eliade, Mircea:**
 - *Lo sagrado y lo profano*, Ed. Paidós, España, 1998.
- **Innes, Christopher:**
 - *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1981.
- **Ficher-Lichter, Erika:**
 - *Estética de lo performativo*, Ed. Abada, Madrid, España, 2011.
- **García, Rodrigo:**
 - “Los Cretinos de Velásquez hablan sin saber”, Manifiesto para un Tercer Milenio, en *Escena*, número 23, 2005.
- **Grégory, André:**
 - Film dirigido por Louis Malle en 1981.
<http://www.youtube.com/watch?v=aY-ByEMfslg>
- **Grotowski, Jerzy:**
 - *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.
 - “El Actor-Performer”, *Revista Máscara* #11-12, Ed. Escenología, México, sin data.
 - “De la compañía teatral al arte como vehículo”, *Revista Máscara* #11-12, Ed. Escenología, México, sin data, y en Richards Thomas: *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Ed. Alba, Barcelona, 2005.
 - “Discurso de Skara”, en *Hacia un teatro pobre*, Ed. Siglo XXI, Ciudad de México, 1998.
 - *Entrevista en Documental TPV en polaco*.
<http://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI> (Original en polaco con subtítulos en Inglés, T. del A.) [Consulta: 12 de abril de 2013]

- en *The Vigil*, Documental en video, realizado por André Gregory, dirigido por Mercedes Gregory en Milán, 1979. Atlas Theatre Company. Original en Francés e Inglés, con subtítulos en Inglés.

- en Kahn, Francois: "The Vigil (Czuwanie)" en Schechner, Richard y Wolford, Lisa: *The Grotowski Source Book*, Ed. Routledge, Londres, 1997.

- en Ronen, Dan "Un taller con Ryszard Cieslak" en *Revista Máscara*, enero 1994, año 4, número 6, Ed. Gaceta, México 1994.

- "El director como espectador de profesión", *Revista Máscara* #11-12, Ed. Escenología, México, sin data.

- "El príncipe constante de Ryszard Cieslak, encuentro homenaje a Ryszard Cieslak (9 de Diciembre de 1990)", en *Revista Máscara* Número 16 Año 4, Ed. Escenología, México, 1994.

- **Hurtado, María de la Luz:**

- "Teatro chileno hoy y mañana: historicidad y autorreflexión" en www.teatroictus.cl/ponencia_luz_hurtado.doc

- **Hobsbawm, Eric:**

- *Historia del siglo XX*, Ed. Planeta, Argentina, 1998.

- **Ibacache, Javier:**

- "Teatro chileno actual: retrato de la desazón" en *Revista América* #7 <http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2692/3/159-168.pdf>

- **Kowzan, Tadeuzs:**

- *El signo y el teatro*, Ed. Arcos y libros, Madrid, 1997.

- **Labra, Pedro:**

- Crítica de Teatro: "Buenas Intenciones". *El Mercurio* edición del 24 de Julio de 2012.

- **Latorre, Remberto:**

- *Historia del teatro en América V.1*, Biblioteca Universidad de Chile, 1996.

- **Larrosa, Jorge:**

- "Notas sobre a experiência e o saber de experiência". *Revista Brasileira de Educação* Número 19, Jan/Fev/Mar/Abr 2002.

- **Lehman, Hans-Thies:**

- *Postdramatic theatre*, Ed. Routledge, London, UK, 2007.

- **Müller, Heiner:**
 - “El teatro es crisis, conversación de trabajo del 16 de octubre de 1995”, Extracto de entrevista publicada en Hörnigk, Frank / Linzer, Martin / Raddatz, Frank / Storch, Wolfgang / Tescheke, Holger (eds.), Kalkfell – Für Heiner Müller – Arbeitsbuch, Berlín, 1996, Theater der Zeit.
- **Pavis, Patrice:**
 - *Diccionario del teatro*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2003.
 - *El análisis de los espectáculos*, Ed. Paidós, Barcelona, 2000
- **Pequeño Larousse ilustrado**, Ed, Larousse, México, X Edición.
- **Pulgar, Leopoldo:**
 - Crítica de Teatro, “Mujeres bien despiertas”.
<http://www.lanacion.cl/critica-de-teatro-mujeres-bien-despiertas/noticias/2012-09-07/134400.html> [Consulta del 12 de Abril de 2013]
- **Richards, Thomas:**
 - *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Ed. Alba, España, 2005.
 - en “Entrevista en Akropolis parte 3” Original en Italiano traducido por el Autor.
<http://www.youtube.com/watch?v=ficbYUgGmGE&feature=relmfu>
[consulta: 12 de abril de 2013]
- **Sánchez, José:**
 - *Dramaturgias de la imagen*, Ed. Universidad de Castilla-La Mancha, España, 2002
- **Santi, Marietta:**
 - Crítica de Teatro, “Vigilia, una experiencia para replicar”.
<http://santi.cl/dev/criticas-de-teatro/35-criticas-de-teatro/648-qvigiliaq-una-experiencia-para-replicar-> [Consulta del 12 de Abril 2013]
- **Schechner, Richard:**
 - *Performance, teorías y prácticas culturales*, Ed. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2000.
 - Junto a Wolford, Lisa (Compiladores): *The Grotowski Sourcebook*, Ed. Routledge, Londres, 1997.

- "Ocaso y caída de la vanguardia", en Revista Máscara, Año 4, Número 17-18, Abril-Julio 1994, Ed. Escenología, México.

- *Performance studies*, Ed. Routledge, Londres, 2003.

- **Schino, Mirella:**

- *Alchemists of Stage. Theatre Laboratories in Europe*. Ed. Icarus Publishing Enterprise, Polonia, 2009.

- **Siegel, Jessica:**

- "Los Beck responden a los críticos" en Revista Máscara, Ed. Escenología, México, 1994

- **Slowak, James y Cuesta, Jairo:**

- *Jerzy Grotowski*. Ed. Routledge. Londres 2007.

- **Tafari, Clemente y Beronio, David:**

- *Teatro Akropolis: Testimonianze, ricerca, azioni*, ed. Akropolis Libri. Genova. 2009.

- **Tytell, John:**

- *The Living Theatre, arte, exilio y escándalo*, Ed. Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999.

- **Vasili'ev, Anatolij:** "Cronaca del quattordici (1999)" en Attisani, Antonio y Biagini, Mario: *Opere e sentieri, testimonianze e riflessioni sull'arte come veicolo*, Ed. Bulzoni, Roma, Italia, 2008.

ANEXOS

Entrevista al Director de *Vigilia*.

Realizada por Ignacio Vargas.

Abril 2013.

El proceso de *Vigilia*

Vigilia nace de la necesidad de poner en curso procedimientos que vivencié en mi permanencia en el Laboratorio Permanente en Italia.¹⁸⁰ Y también intereses muy personales en cuanto a la relación del actor con el espectador. De poder incluir al espectador en la escena, de alguna forma. Y eso se remonta a los primeros trabajo que asumí como director.¹⁸¹ Es poder de alguna manera hacer participar al espectador de la experiencia que se desarrolla frente a él, por medio del teatro por supuesto.

Lo había echo de otras maneras, de maneras más azarosas, relacionadas con *happenings* o circunstancias mucho más efímeras que no son repetibles. Y también sin contar ninguna historia. Digamos de formas dedicadas sólo a la experiencia, sin embargo no eran repetibles. Entonces llegaba al mismo punto. Al punto de decir: ya, y ahora ¿qué hacemos? Vamos a hacer otro *happening*, otro tipo de estás performances, con la gente en casas, porque lo empezamos a hacer en casas, pero llega la necesidad de decir: no, hagamos una cosa que se pueda repetir. Algo en que se pueda indagar concretamente sobre herramientas o sobre instrumento concreto, bien aterrizado, y ver si podemos realizar esta experiencia con el público una vez, y después hacerla otra vez mañana. A través de esta estructura que es la obra, finalmente. La obra completa. Porque no me estoy refiriendo solamente al texto sino que me refiero

¹⁸⁰ *Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore* de Domenico Castaldo, con sede en Turín, Italia, en donde quien escribe esta tesis trabajó del 2008 al 2010. Labperm.it

¹⁸¹ Quien escribe esta tesis fundó en el 2006 la compañía *Teatro de la Peste*, en cuyos principios de trabajo estaba puesto con énfasis la directa relación actor/espectador a través de montajes con mucha cercanía con el público, y crudeza estética, donde el actor era el centro de la acción, y trabajand en espacios no convencionales. Con este grupo estrenó en Chile las primeras obras del movimiento inglés *In-yer –Face Theatre*. Obras: *Mina de Narco* (2002), *Pincho Disney* (2003), *Orwell 1984* (2004), *Silencio de Dios* (2006), *Normal* (2006). *Teatro de la Peste* se disolvió el 2006.

a la ejecución y al proceder de cada uno de los actores, de las actrices en este caso, en el espacio.

Vigilia tenía esta necesidad. *Vigilia* como el momento de espera de un gran acontecimiento. Como concepto lo tomé de una palabra en polaco que significa vigilia, y que trata sobre un momento de máxima atención o alerta en el momento en que alguien nace o muere.

Ese concepto me gustó. Me gustó poner ese concepto a practicarlo. Y ahí me encuentro con una obra que se llama *Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*. Esta obra presentaba a cinco personajes mujeres que están en la espera de un hermano que desapareció. Esto me pareció bastante ceñido al concepto de vigilia. Además, que presentaba una situación en vez de presentar una historia o recorrido a través de una fábula. Sino que más bien una situación. Y eso era también lo que me interesaba indagar, en la situación de esperar e invitar al público a participar de esta situación, en vez de contarle una historia. En vez de hacerlo volar en otro mundo, sino que hacerlo estar aquí, junto al actor, a las actrices. Junto al espectador poder encontrar estos umbrales de intercambio o grados de participación e intercambio. Y así nace el proyecto. Tratando de llenar esta necesidad.

¿Cómo fue el proceso en la búsqueda del lenguaje y de experimentación? Porque viene del proyecto Persona Project.

El proceso es parte de un proyecto bastante personal que se llama *Performer Persona Project*.¹⁸² *Performer* es un término bastante utilizado por todos. Como el ejecutante. Alguien que realiza una acción. O mejor, el que hace una acción. No la realiza sino que la hace. No es que la vuelva real o realizarla, sino que la hace.

¹⁸² *Performer Persona Project* es un proyecto de práctica y performance que nace al final de la permanencia, de quien escribe esta tesis, en el *Laboratorio Permanente*, 2010. Su principio de trabajo concibe el proceso actoral como una práctica que elabora sobre el ser humano en acción, por medio de las herramientas esenciales del actuante: cuerpo, canto/palabra, ritmo y acciones. Actualmente, ha realizado presentaciones en Londres, y Santiago de Chile, con performances dentro de casas y espacios no teatrales. En Abril 2013 se abrirá un Programa de Estudios Especializados que ofrece la posibilidad de aprehender esta forma de trabajo.

Él hace algo. Algo significativo, por supuesto. Lo cual lo vuelve *performance*. Cuando algo es significativo, algo que cambia efectivamente y no sólo por un instante, sino que lo cambia, lo transforma. Y el *performer* ocupado en el artículo de Jerzy Grotowski: quien habla en su propio nombre, quien no hace el papel de otro. Quien está más allá de los espectáculos, más allá de la representación. Incluso más allá de cualquier término o definición estética. Está más allá de todo eso. No se le puede encapsular en algún tipo de definición. Es una persona que posee para sí, como medio, el hacer, el *doing*. El que también es un estado del ser. Es alguien que intenta conquistar el conocimiento y a través del *doing*, a través de una práctica. Porque concibo el trabajo del *performer* como una práctica. Así y como quien practica Yoga, yo practico sobre herramienta e instrumento específico, que puedo denominar tan simple como: cuerpo, ritmo, canto, voz, y la estructuración de acciones. Todo esto llega a ser parte de un trabajo completo, y un trabajo para ser mostrado, porque tiene esa particularidad. Aunque no depende de la visión del espectador, de que exista alguien mirando. No depende de eso, es autónomo. Es libre del espectáculo. Sin embargo, cada cierto tiempo es bueno invitar a alguien a mirar, y por qué no, desarrollarlo a través de una obra. Y poder desarrollar este proceso en frente a alguien. Es decir, no es una cosa cerrada y hermética, sino que es completamente abierta.

El término *Persona* es un concepto ocupado por los griegos. *Persona* es la máscara. La máscara del teatro griego se le denominaba *persona*, y era muy específico en su característica e individualidad. Por ahí se dice que uno se pasa la mitad de la vida conociendo a esta persona que es uno mismo. Y la otra mitad de la vida, se la pasa uno descubriendo la esencia de la persona. Es decir, lo que está detrás de esta máscara, y que podríamos decir llega al ser.

Y, *Project*, porque espero que se siga desarrollando. Es una perspectiva que es de largo aliento. *Vigilia* es parte de esto, es parte de una indagación. Está en el curso. Partí haciendo *Performing Nothing: esta es mi canción favorita*, presentándolo en *Escena Doméstica*¹⁸³ en casas y muy cercano a la gente, y como te lo dije antes, con bastante de *happening* y no algo estructurado,

¹⁸³ Festival de *performance* en espacios hogareños. La primera versión fue en Febrero 2011 donde *Performer Persona Project* presentó *Performing Nothing, esta es mi canción favorita*. Una experimentación basada en ritmo, cantos y textos al azar y con participación del público.

bastante más efímero, aunque yo respondía a una estructura personal y prefabricada que trataba de poner en juego. Y *Vigilia*, fue ver cómo andaría esto en una estructura definida y concreta y repetible.

Por ahora, *Performer Persona Project*, sigue su curso de práctica. Vamos a ver qué sucede al volver al espacio de práctica, y después de algunas conclusiones, para ver cómo podemos seguir adelante.

¿Se pudieron trasladar esas instancias que existen en *Persona Project* en el proceso de *Vigilia*, considerando que se integraron actrices que no pertenecían a *Persona*?

Hay ciertos elementos que puedo decir que sí están en *Vigilia*. Me refiero a la confrontación de presencias, por ejemplo. Elaborar sobre la presencia. De conseguir momentos porque esto es fluido, varía. No en todo momento, porque es una obra de teatro, no en todo momento sucede esto, este intercambio. Esta permeabilidad entre actor y espectador. Esta liminalidad de la cual hablan los teóricos corporales. En las cuales el actor o la actriz, están en el mismo tiempo y espacio que el espectador, por lo tanto podríamos decir que no hay ficción. Pero sí hay un estado de las actrices. Hay una manera de ponerse en un lugar de trabajo, a esto me refiero con estado, me pongo en un lugar del trabajo personal interior para poder, por ejemplo, recibir al público que llegaba a *Vigilia*, mirarlo a los ojos, recibirlo amablemente, acogerlo sin imponerle nada, y sin que yo tenga que ponerme a fingir un cierto carácter.

El actor/actriz relajado de tener que representar algo. Sino que tan simplemente ser. Y así el espectador, a partir de lo que siento después de conversar con ellos y verlo en otras personas, el espectador se relajaba también. Es decir, como espectador no espero mucho más allá. A diferencia de lo que se puede ver en un espectáculo en donde hay una sensación de que algo grande tiene que acontecer. Como si en todo momento me tienen que sorprender con esto y lo otro, y comienzo a seguir el curso de una obra. En el caso de *Vigilia* era simplemente, desde el punto de vista de espectador: ingreso, paso, me dan una copita de vino, como una cosita y me siento. Estoy a centímetros del actor o actriz, y de repente comienza esto. Se desarrolla. Después cuando termina, están ahí los actores. No han salido de escena. No

se han ido. Casi no han cambiado demasiado. Pero sin embargo, hemos realizado juntos un proceso. Hemos estado juntos durante una hora ambos presentes, actores y espectadores.

Y bueno, en otra capa de trabajo está lo que es la historia. Este encuentro del hermano y las distintas visiones de los distintos digamos personajes, o de las distintas voces que participan.

Yo creo que ese es un punto. El estar juntos. El convivio. El estar juntos en un espacio y tiempo. Yo diría que es el principal elemento.

Y, el otro elemento, sería poder conseguir estar juntos y muy atentos, los actores entre ellos.

En este caso también, así como miro al espectador o estoy con él, puedo estar con mi *partner*, pero sin estar de acuerdo, sino que estar atento uno al otro. Sin esperar de que me diga sus líneas, y yo esperar solamente...porque a veces pasa de que sé sus líneas y sé cuando debo entrar con las mías. En ese caso es como la mente la que sabe, pero no es que esté sucediendo realmente ese nexo o esa relación. Creo que en algunos momentos, no en todos por supuesto, ya que es teatro porque el principal objetivo es armar la obra, se consigue que estemos juntos. Y sobre todo, a través del silencio, escuchar cuando será el tiempo justo de seguir adelante.

Los cantos, al trabajo con el canto, porque tengo una experiencia, pero es primera vez que me encuentro al frente a la experiencia¹⁸⁴, son un medio para esto.

Los cantos no son un fin para musicalizar o hacer el efecto sonoro de la obra, sino que es un medio para conseguir otro grado de atención en la obra, en lo que acontece, y sobre todo de atención para estar en un mismo humor entre los distintos participantes del evento, me refiero a los actuantes. Estar en un mismo grado de ánimo. Con ánimo me refiero a *anima*, el alma. Porque se debe estar atento a algo que sucede entre nosotros y que es superior a todos nosotros, esa escucha o el escuchar.

Podemos agregar un tercer elemento que es mucho más claro. Si revisas el montaje, este está hecho a partir solamente de trabajo de actor. Si le quito la

¹⁸⁴ El trabajo sobre cantos tradicionales es una de las más relevantes herramientas utilizadas por el *Laboratorio Permanente* de Castaldo y el *Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*, y lo fueron para Grotowski sobre todo en la etapa del Arte como vehículo.

luminosidad, porque hay un pequeño diseño que está hecho solamente para que esto pueda acontecer. No hay un diseño efectista. No hay un diseño de apagón y prender la luz y ahora enfoco para allá, etc. Porque no tiene esa finalidad.

El espacio está diseñado para permitir que todo esto de lo que te estoy hablando, pueda suceder. Entonces la misma obra está totalmente estructurada a partir solamente de lo que el actuante posee, lo que te nombraba: el cuerpo, el tempo/ritmo, el canto, la voz, y la estructuración de pequeñas acciones o líneas de acción. Así está hecha la obra completamente, actor, sólo actor.

¿Cómo fue el acto de dirigir? Porque como esto proviene de un fluir, supongo que tiene una complejidad diferente a cuando se tiene solamente el texto que se dice desde un lugar a otro, porque esto tiene un flujo, improvisación, esto de entrar en un estado de armonía entre todos los que participan. Entonces ¿Cómo fue ejercer la dirección dentro de eso?

Para este proyecto *Performer Persona Project*, el director también funciona como guía para el trabajo.¹⁸⁵

No espero decirle a alguien qué hacer. Ni decir dónde ponerse, ni cuando hablar ni qué cosa debe sentir o qué pie seguir. Se espera elaborar desde la atención, desde las pequeñas acciones, en vez de elaborar desde los inicios y los finales. Y eso exige. Es muy exigente para el actor. Porque el actor está habituado, porque es lo que se hace en el teatro en general, que se te diga dónde ponerte, cuándo hablar, cuándo callar, y si se quiere, cuándo emocionarte o sentir algo fuerte. De alguna manera, se pide que te puedas manipular muy bien. Saber donde apretar un botón y tú saber lo que se pide, porque la atención del director de teatro está puesta en la recepción del espectador.

¹⁸⁵ Ser guía significa que el director asume funciones de entrenar y traspasar los elementos esenciales del trabajo sobre el cuerpo, canto, palabra, ritmo y acciones, a los actuantes. Y al mismo tiempo, debe diseñar el espectáculo. En todo momento, el director realiza de manera práctica todas las etapas, es decir, el director, se encuentra completamente dentro y a cargo de cada una de las etapas del trabajo. Su guía, dirección actoral y escénica es realizada principalmente dentro del flujo de la práctica junto al equipo de actores.

Yo quiero que el espectador viva un proceso, sin importar si el actor lo vive. Porque la importancia está justamente en la recepción del espectador. Eso es el teatro. El montaje sucede en la percepción del espectador, en su mente, en su imaginación. No sucede en el escenario.

Acá estamos buscando que el proceso le suceda al actor. Y el espectador pueda observar aquello, observar el proceso del actor. Y el actor como lugar, es decir, todo su ser como lugar del montaje, lugar donde acontece la acción.

Por supuesto esto es teatro, entonces no debo perder de vista como director dos lugares. No debo perder de vista al espectador que debe de alguna manera entrar en nuestro juego. Para lo cual debo ser claro con las convenciones. Debo ser claro en que vienen a visitarnos a la casa, por eso te recibimos con una copa de vino. Debo ser claro en que aquí no hay bambalinas, entra y siéntete libre y siéntate donde quieras. Darle esa libertad al espectador y ese relajó, porque no va a pasar nada más que esto. Nada extraordinario. No hay efectos. Está todo a la vista. Esa es la idea.

Y como guía del trabajo, debo conseguir realizar estrategias para mantener al elenco, es decir, a los participantes/actores, que estén dentro del trabajo tanto como puedan. Atender a los que sucede entre nosotros, porque yo también estaba presente ahí.¹⁸⁶ Y por el rabillo del ojo estar atento a lo que pasa con los espectadores.

Eso es ser guía de trabajo. Ser un guardián de ese proceso. Porque es muy fácil y se está muy al límite de terminar, y lo que es el gran peligro, estar en las manos del espectador. Si el espectador hace cualquier gesto o sonido durante la función, podría ser interpretado como le gusta o no le gusta. Rápidamente, eso crea un punto de distracción en el trabajo específico que es hacer lo que hemos hecho por unos meses a puerta cerrada, y nos hemos dedicado a eso. Y se debe confiar en eso.

¿Y dónde crees tú que se logró esa instancia?

¹⁸⁶ Una estrategia fue incluir al director como actor. Su función sería guiar las acciones de cantos y ritmos, además de buscar permanentemente el encuentro entre todo el elenco. El personaje interpretado era el Hermano, el cual no tenía texto y no es sugerido por la obra dramática. Su ejecución fue en silencio.

Es difícil, muy difícil. Porque, y como estamos en el campo del teatro... y también el elenco... y solamente trabajamos cuatro meses... pienso que la mitad del tiempo estábamos montando la obra, y como se hace en el teatro. Y la otra mitad del tiempo estamos indagando sobre esto que te estoy nombrando. Entonces es muy probable que la obra, para el espectador digamos general, no percibe mayor diferencia. Pero sí percibe que es una experiencia completamente distinta ya por el hecho de no estar en un teatro. Simplemente por ese hecho, para el espectador general era una revolución completamente en su percepción y con todos sus sentidos despiertos. Desde el gusto a tomar un vino o comer, hacer el ruido con la copa, y se dice a sí mismo: oh, hago el ruido con la copa como lo hace los actores. Y sin que nadie se lo diga. Simplemente conseguir eso, de que imite lo que está pasando y juntos hacer ese gran sonido, es algo fantástico para él, para cualquier espectador general.

El hecho de estar tan cerca de los actores. Muchos comentarios apuntan a eso, a la novedad de la experiencia teatral. Por supuesto para quienes somos del mundo del teatro o de los espectáculos, esto no es ninguna novedad, porque esto es tan antiguo como contarte una historia después de comer, después de cenar, el papá cuenta una historia a los niños y ya. O la mamá te cuenta cómo le fue en el trabajo. O te cuento una anécdota y tú me pones atención.

Creo que en el inicio y en el cierre de la obra, es bastante claro lo que acontece con los espectadores y es donde más tengo claridad. Te puedo decir que sí, hay algo que anda súper bien. Podría decir que la convención para el trabajo está lograda. La puesta en escena para permitir esto de lo que te hablo, está lograda.

Podría ir más allá, podría tomar el tipo de puesta en escena e intentar hacer dentro de este digamos escenario, armar otra obra con otra historia y otro tema, con otros textos, otras relaciones con otros actores, con otras personas, con otros participantes/actores dentro de esto.

Y creo que debería nuevamente funcionar.

Cuando esto sucede, estamos en presencia de un instrumento. Es decir, algo que es posible de repetir y tiene una función que no es solamente para la obra. Sino que digo que esta forma es repetible y estamos frente a un hallazgo. Bien,

un hallazgo para nosotros, porque mucha gente lo hace y también lo he visto en otros lados.

Entonces uno dice que hay algo ahí que le interesa. Que le gustaría hacerlo uno mismo.

Te hablo como si descubriera la rueda. Pero es fantástico cuando logras hacerla y te queda redonda. Y uno se sorprende.

Entonces llega el momento de ver qué otras posibilidades hay ahora.

Lo demás, dentro del proceso de una obra de teatro, diría que es intermitente. Diría que en ciertos lugares se logra más que en otros. Ahí no tengo la percepción de decirte tajantemente: en este punto siempre estábamos... no, tanta claridad no la tengo.

Sé que en varios puntos la mayor parte del tiempo estábamos.

Esa respuesta vaga o imprecisa de no poder decir tajantemente, es porque se trata de una obra de teatro.

Porque hay un pequeño roce y que también es una conclusión después del montaje, entre el teatro y el no-teatro, por llamarlo así.

El trabajo que está para el espectáculo, y el trabajo que es para el proceso, que es *Performer Persona Project*.

El trabajo que uno se dice: tengo que hacer el rol. O tener un texto que no me pertenece. Que bueno, es la capacidad del actor. El actor hace eso.

Y por otro lado está esto de no tener que hacer personajes. En donde se pide no actuar. Entonces el actor pregunta ¿qué hago? Entonces aparece ahí el proceso del despojo del actuante. En ese punto me di cuenta de esa fricción que se genera y es en lo que tenemos que trabajar ahora, en limar esta fricción o hacer que no se caliente tanto. Que estos dos lugares de trabajo dejen de friccionar, para que en un momento se puedan disolver en un solo lugar, encajar.

Vigilia es parte de esta experiencia.

Pienso que *Vigilia* es el nombre de la experiencia, a la puesta en escena, al espacio que se creó, al espacio y tiempo que se crea en común.

Y *Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, es lo que contamos a través de este espacio o lugar.

Quizás podría llamar *Vigilia* a muchos otros distintos tipo de trabajo, como decir: *Vigilia* dos puntos otro trabajo. Puede ser.

Conversación con el elenco de *Vigilia*.

Septiembre 2012.

Claudio Santana: La idea de esta reunión es poder recordar las diferentes vivencias durante los ensayos, más que durante la puesta en escena, en donde todo el trabajo se vuelca hacia ese objetivo en la última etapa del trabajo.

Valentina Santana: ¿En el trabajo de ensayo?

Claudio: Sí, porque en el trabajo de ensayo pasan las cosas más interesantes, lo sabe todo el mundo. Y después viene ese momento de fijar, lo cual es un desastre porque en el trabajo de ensayo por lo general es el más vivo y prolífico, lleno de vitalidad, y luego se debe fijar para ser mostrado a otra persona.

Entonces, por un lado se pierde la vitalidad, y por otro lado se gana la forma. La parte superficial que a todo el mundo le gusta.

Por una parte de cómo se traspasa esa parte más viva del actor que es el proceso de ensayo, en la cual los actores siempre están más atentos porque están en búsqueda y de cómo todo depende de la disciplina del actor. La voluntad del actor para que esa búsqueda se mantenga cuando ya existe una estructura fija, que es lo que se mantiene. Que yo considero es la más delicada. La posibilidad de ser dueño de sí mismo para poder continuar a pesar de la estructura fija, seguir en búsqueda.

He ahí en donde se demuestra el método, la ética y donde se demuestra todo, porque rápidamente el actor común y corriente, lo que hace es mecanizar la pauta. Y con eso se contenta.

Es como si nos preguntaran ¿sobre qué estás trabajando? Y te responden: no sé. Estoy tratando de seguir la marcar, o estoy tratando de emocionarme en este momento. Quiero sentir pena acá y rabia acá. Es decir, pura superficialidad, puro efecto, puro resultado. Como si no supiera cuál es la búsqueda.

Estoy tratando de rescatar de ustedes ¿qué les pasó? Sobre el proceso y la fijación del proceso. Como si el ensayo fuera más interesante que la obra en sí, en donde ocurren las crisis y los colapsos, las peleas. Porque se está

buscando, se está peleando contra algo, algo entre las personas que conforman el grupo. Como si no se supiera lo que es pero de alguna manera tengo que alcanzarlo. Entonces me pongo en la voluntad para alcanzarlo. Porque requiere una voluntad. Y luego cómo pasamos al momento en que *Vigilia* se fija, y rápidamente hace como que la fijación se transforma en una rutina, en un mecanismo, en donde los actores perdieran la noción de lo que se estaba buscando. Entonces la función se transforma en un trámite. Como que se vuelve al vacío de no saber que se buscó. La pérdida del sentido. Entonces les pido que hagan memoria y recuerden las principales situaciones sobre el proceso. Sobre todo de este paso del ensayo a la estructura fija u obra terminada.

Les cuento que además que este trabajo está ligado a mi magister. Pero de verdad no lo hice para el magister, considero muy difícil dividirme para hacer una obra y al mismo tiempo cumplir con el magister, entonces lo que hice fue hacer la obra e incluir aspectos que trata mi investigación. Aspectos que son aplicables, porque hay otros aspectos que no pude hacer en esta obra, pero lo que no significa que éstos no sean aplicables. En este punto está mi mayor frustración personal con este montaje.

El montaje cumple con muchos elementos, sin embargo hay puntos que se tocaron en los ensayos pero con los que no se pudo hacer el puente con la puesta en escena final, porque no es cosa fácil. En esto existen muchos factores, entre ellos la dedicación, porque se requiere de mucha dedicación. Y dedicarse significa darse.

Esto es bastante idealista, porque significa juntarse cuatro horas o tres horas como hoy. O incluso dos horas, pero con la disposición de darme enteramente en dos horas. Y muchas veces no acontece eso porque estamos acostumbrados a otro sistema, el cual es marcar tarjeta. O vengo a quejarme una hora, después entro al trabajo que me cuesta una hora y media, después lucho con el trabajo porque tal vez no va conmigo, y después de eso está terminando cuando acabo de ver una lucecita en donde nos estamos encontrando en lo que se está proponiendo, desde la parte de la dirección y desde la parte de ustedes con sus herramientas intentamos encontrar un punto en común.

Pero esto implica mucho despojo de mucho juicio. Es por eso que les pedía ser idiota, lo que implica buena voluntad. Y buena voluntad es una decisión, es algo que uno decide tener. Se puede venir con mala voluntad y nada funciona. Y todo el rato estar peleando. La voluntad es una decisión, es algo que me propongo.

El otro factor es la buena fe para que esto ande bien. No tener buena fe es venir y dejar que el tiempo pase y después me voy para la casa, cobro, y ya estoy pensando en mi proyecto futuro.¹⁸⁷ Como si nunca estoy en el presente, siempre estoy en otra parte. Y después esto va a pasar en el proyecto siguiente y así sucesivamente. Y nunca voy a estar en lo que estoy. Esto de buena voluntad y buena fe es lo que llamo la idiotez, ser idiota es ser noble.

...

Valentina: He pensado en varias cosas. Por ejemplo, una acción que yo descubrí con otro canto y llegar a consumir eso en el tiempo que tiene la escena. Cómo lograr eso que vi. Era esa que me basaba en una de Radiohead, y era con la mano no más, pero después tenía que estar en sincronía con las luces, etc. Como que ese traspaso no he logrado hacerlo. Esa parte que es personal y debes editar esa chispa viva que hay en los ensayos. Editado y en sincronía con toda la obra. Que yo goce y se vea verdadero.

También personalmente, me pasa que tengo que forzar mucho, como que tengo que hacer algo. Y a veces cuando sentía que no hacía nada, sentía que eso era. Y yo sentía que no estaba haciendo nada. Ahora, en la escena, de cómo no perder la intención, la dicción incluso, y que no se pierda lo técnico. No tanto de ideas sino que sentir la intención.

También pienso que ha ratos tu buscabas estrategias para entrar en cada uno. De cómo entrar en cada uno para hacer el click para hacerlo. Y tú eres muy pasional, y tú eres muy violento, y no con todos funciona. O comentarios sarcásticos que a veces no ayuda. Cosas que no me ayudaban para el trabajo. Muchas veces está la voluntad, pero a veces no funciona.

¹⁸⁷ *Vigilia* fue un proyecto financiado por Fondart 2012, por lo tanto el elenco tenía un honorario por trabajar en él.

Carolina: Pienso que fue un proceso bien riguroso y muy exigente, y a ratos de esto de estar en presente, era un trabajo de mucha consciencia. Era difícil dejar de pensar. Me sentía como en la escuela de nuevo. A veces sentía que muchas cosas de la escuela no me servía. Era difícil quedar en blanco y dejar de pensar. Por ejemplo el estar preocupado de que el cuerpo estuviera relajado. Esas cosas me sirvieron un montón, sentía cosas que creía aprendidas pero no lo estaban. También y quizás por el texto sentí que el proceso era muy individual. Con cada una. Como el trabajo de relación a nivel de escena o del trabajo, era de mucho monólogo, me pasa que no nos relacionamos tanto.

Como que esto de estar en presente era algo que, y no sé si consciente, pero era algo que estaba buscando, fue importante para mí, tiene relación con mi búsqueda personal a nivel teatral. Conuerdo con Valentina, y por lo que se decía la semana pasada, de que no me sentía libre. El proceso ofrecía eso y se pedía eso, pero a veces pasaba que indicaciones y provocaciones tuyas me cerraba. Era como una decisión, decidía no entregarme. Era una decisión mía no entregarme de vuelta.

Claudio: ¿Puedes indicarme cuándo sentiste, o en qué momento, sentiste que estabas en presente?

Carolina: En varios momentos. Me acuerdo de se día en que probé la acción de tomarme el copete entero. Como que sí, en ese momento no pensé nada. y también, esta búsqueda de estar en presente...no sé...el año pasado tomé un taller con Jorge Eines, y se parecía al trabajo. Se llamaba *Repetir para no repetir*, que tiene que ver con eso. De cómo hago algo en presente y cómo lo repito sin que sea una marca. Fue bueno para tener una consciencia, que es importante.

Claudio: ¿Otro momento que puedas identificar?

Carolina: Sí. Cuando me tomaste en brazos y me tiré de espaldas y estaba súper relajada y me dio un ataque de risa. Igual hay varios momentos. Y es divertido que me acuerde de momentos que no van en la obra. Pero en la obra igual hay momentos que se han mantenido y he logrado volver a repetirlos.

Claudio: ¿Cuándo?

Carolina: En el monólogo final, cuando hablo con la Valentina que va a tener un hijo. Ahora no me va a salir nunca más (risas). Otro con la madre. O

momentos que menos pensé. Hago esto y salieron nomás. Las recuerdo y las hago.

Claudio: ¿Cómo te das cuenta de que estás en presente?

Carolina: Porque algo resulta. No sé por qué. Porque hay una reacción que también se repite, alrededor, que funciona. Una vez que funciona, la reacción siempre es la misma. O quizás no es la misma pero siempre hay una respuesta.

...

Alejandra: Quiero hablar sobre otra cosa ahora. Sobre el ensayo y la no escenografía. Siento que esta obra fue creada para poca gente. Incluso desde el inicio cuando lo presentamos en papel al Fondart¹⁸⁸ es algo espacial y raro. Se acuerdan cuando a la Casa Chilota vinieron tres o cuatro personas, como que la gente estaba adentro, y cuando estaba lleno de gente se transformaba inmediatamente en teatro. En obra de teatro. Incluso nosotros actuamos diferente. Y el otro día acá había tres personas para el ensayo abierto, entonces nosotros como que los integramos a este espacio, porque realmente la obra funciona así desde que fue pensada.

Claudio: Entonces sucede esto de que se forma una segunda fila de gente, cuando está lleno.

Alejandra: Es que sólo funciona cuando hay una fila. Es raro. En un inicio esto iba a tener solamente veinte sillas. Y se subió a treinta, y ahora ya va en noventa personas y la obra deja de ser lo que es. Esto me pasó sobre todo en el Museo de la Memoria y Los Derechos Humanos. Ahí vi una tribuna y fue como pensar: ¿qué estamos haciendo? Y creo que en ese sentido se debió haber sido más estricto, son treinta y son treinta y nadie más entra. Porque pierde el sentido absolutamente.

Te pones a hablar fuerte, a actuar para que te vea el que está más arriba, y eso me parece que es inconsciente. Porque acá el sábado pasado para el ensayo abierto fue muy bueno. Parecía que estaba el vecino, la señora del almacén, y la tía. Y creo que eso no se logró. Ese grado de intimidad que se necesitaba. Como que los cuerpos de los espectadores, de alguna manera, componen el espacio. Se genera algo bastante conflictivo porque se crea una

¹⁸⁸ Alejandra es además de actriz, la diseñadora integral de *Vigilia*, exceptuando la iluminación. Ella desarrolló el concepto del espacio propicio para este evento, en conjunto con el director.

barrera de nosotros con el espacio que está más afuera. Como pasó en la Casa Chilota donde ellos nos encerraban y era un espacio escénico. En cambio cuando había poca gente, se hacía permeable hacia los bordes. Y en el Museo de La Memoria me pasó que era como un Coliseo.

Valentina: Sobre los cantos, y así como pensabas tú que habría más cantos, pienso que se perdieron cuando empezamos a tomar los textos, y para mí como que la base eran los cantos. Y después meter los textos en eso. Para mí me ayudan mucho para estar dentro, como lo que explicabas antes, me ayudan a estar adentro y a relajarme y respirar. No sé si será porque no soy buena actuando y el canto me ayuda. Y también teníamos cantos muy buenos al inicio que se perdieron. Como que ya no alcanzábamos ya. Teníamos que hacer lo que funcionaba y lo que no funcionaba...y Claudio dijo: tú no cantas, tú tampoco cantas, etc. Porque era tan frágil también si es que no estaba bien trabajado.

Claudio: Recuerdo los cantos del inicio del proceso, esos que cantábamos con Mariana incluso. Eran sin forma. Al momento que nos empezábamos a mover se empezaba a perder entonación y ritmo, lo cual es la estructura del canto. Entonces en ese punto uno se da cuenta de que hay que trabajar más, pero implica también cambiar mi perspectiva del trabajo. Y cambiar la perspectiva es muy difícil. Porque implica pensar ahora en canto. Y después pensar en el texto como canto. Pero sólo se puede pensar así si tú has experimentado el canto. Eso yo lo dejo como algo que no resultó acá. Pero puede resultar. Porque significa que después todo lo que yo hago es canto. Incluso si me muevo voy a ritmo. Que ese era el ideal.

Valentina: Como el juego de la galleta que teníamos. Cuando un personaje llegaba y comía una galleta con el ruido del masticar a ritmo. Se pudo desarrollar.

Claudio: Pero es tan fácil que eso quede en algo anecdótico. Es tan fácil que quede solamente en un efecto gracioso. Entonces cómo desarrollo este masticar al segundo después del efecto que produce. Más allá de ser un comentario simpático. Pero claro que puede haber algo simpático en un momento. Relaja y uno se ríe.

Digamos que nuestra tradición no es de canto. Ninguno en la escuela de teatro cantó más allá de la *Ópera de los tres centavos*, o *Pink Floyd*, o *Oh Sana oh...*

Alejandra: *Los Miserables*.

Soledad: Además que tiene esa manera de aprender con el piano.

Claudio: Sí, claro. Con Domenico en el Laboratorio usábamos rara vez el piano, era solamente para captar una melodía precisa. Pero no trabajábamos de esa forma. Y en las escuelas se aprende de esa forma. Para este trabajo existe una condición de cantar poco pero bien, y trabajamos con el texto porque somos de tradición de texto, principalmente. Actuación realista con texto.

Porque en mi mente, cuando partió el proyecto, y porque todos los textos porque eran seguidos, se podría haber trabajado como quien hace poesía ya canta. Como invocaciones, evocaciones.

Valentina: *Vigilia* dos.

Claudio: Claro. Esto lo dejo para el magister como la posibilidad de. No es que yo lo haya concretado, pero hay posibilidad. No digo que no. Hay una posibilidad pero se debe proceder de esa manera.

Alejandra: Más tiempo.

Valentina: Sí.

Claudio: Sí, tiempo, disposición.

Layla: Me gustaría saber de ti en tu proceso, la frustración, las relaciones. Sería bonito escucharte.

Claudio: Con respecto a la evaluación de este trabajo, fui muy bien calificado. Notas sobre seis. Yo ya lo reprobé una vez. Presenté una locura que me encantó. Fue una cosa súper tajante. Me evaluaron bajo nota tres. Casi la misma comisión. Fue muy cómico. Esa vez hice una cosa mucho más experimental y que fue un bodrio, las primeras dos funciones fueron un desastre. Y fue toda la comisión al primer día y fue un desastre, estoy completamente de acuerdo. Pero después las últimas cuatro funciones fue una cosa bastante rica. Me encantó hacerlo y la gente prendió un montón pero principalmente gente que no era de teatro. Personas que trabajan más libre. Gente ligada a la danza y *performance*. Gente que mezcla más y más libre. En cambio la gente de teatro es más ... y piensan... y tú los puedes ver como se ponen...mirándote...y si no entienden está fritos.

Los de teatro tienen que entender todo. Tu te das cuenta al tiro. No captan si uno trabaja sobre concepto u otra cosa. Piensan mucho. Generalmente son los que piensan más, son muy intelectuales.

En cambio los otros se dejan llevar más por la libertad en cuanto a estructura. Me encantó y estoy consciente de que las primeras dos funciones fueron una mierda, y fue la función en que fue toda la comisión y me destrozaron.¹⁸⁹

Y en este trabajo, para mi sorpresa, me fue bastante bien. Pero hay muchas acotaciones. Aunque faltan las de Abel Carrizo que es mi guía en terreno. Fue su sugerencia tener que estructurar tanto porque no entendía nada. Cosas así porque yo debo demostrar experticia en dirección teatral. No puedo sólo experimentar, debo demostrar que soy un maestro, alguien que está preparado para entregar el conocimiento. Entonces tú demuestras experiencia. Y digamos que está demostrado.

He intentado mantenerlos a ustedes súper ajenos a esto para que no piensen tanto. Para que no se hagan tantas preguntas. No llevarlos a la teoría que estoy aplicando. Y bueno, resultó lo que resultó, uno va probando.

Pero fue una cosa tan difícil hacer esta obra. No sé si se pueden dar cuenta de que pasaron tantas cosas para llegar a la estructura que hay. Y que si uno la mira de afuera parece algo tan simple. Tal vez no es poner sino despejar. Que es una de las vías que probé para trabajar.

Dicho esto quiero saber de vuestras experiencias. Y no tenemos que estar de acuerdo. Pueden ustedes odiarme, o pensar que esto es una mierda. Porque esto es colaborar desde mi perspectiva. Esto no es bueno ni malo. Lo mejor es ser honesto. Como siempre. Trabajar juntos.

Método, proceso, experiencia.

...

Alejandra: El proceso fue difícil. Fue raro al inicio, agotador, tiene que ver con un tema de el trabajo más allá del mismo trabajo. Se requieren personas más libres o locas. Porque con todo esto de tus provocaciones siempre había alguien de nosotras que se frustraba o le pasaba algo, y el trabajo se hacía

¹⁸⁹ *Performing Nothing* fue esa obra experimental. Presentada en el Teatro del Puente el año 2009. Esta *performance* luego tuvo tres versiones. En *The Dark Carnival* en *The Old Vic Tunnels* del *Old Vic Theatre* de Londres el 2010. En *Escena Doméstica* el 2011, y al interior de la Casa de Joaquín el mismo año, todas parte del *Performer Persona Project* dirigido por quien escribe esta tesis.

pesado. Entonces eso que describes como método me parece muy bien. Pero habría que hacer un trabajo personal antes para enfrentarse a algo así y lograr ser completamente libre, porque de alguna manera uno siempre opone resistencia. Y me imagino que con un grupo en el cual una pueda ser completamente libre, se pasa a otro nivel de trabajo. Tal vez es imposible, y tiene que ver con el trabajo todo eso. Como que no avanzábamos, y era una lucha, y yo o cualquiera, y se iba a empujones.

En lo personal necesito provocaciones para reaccionar.

Creo que el trabajo físico de agotarse completa ayudaba al grupo. En vez de cuando hacíamos la planta y listo. Basta que uno ande mal y es agitador y contagia a todos. Y si uno anda bien, lo mismo. Es cansador estar todo el tiempo ahí.

Igual da lo mismo quien lleve la escena, si el grupo no funciona se va a chucha. Y es agotador levantar al grupo o sentir que estás estorbando porque no logras sacarte algo de la cabeza simplemente porque ese día no tienes ganas, y requiere de mucha entrega y disposición cien por ciento.

Claudio: ¿Para ti, cuál sería el grupo ideal de trabajo para ir a otro nivel?

Alejandra: Gente loca. Que no se frustre. Todo se traduce en eso.

Layla: Perdón, creo que es importante eso que dijiste tú, que va relacionado con las personalidades. Depende igual a cómo sean tratadas. Puedes ser muy libre y tirarte a las murallas sin prejuicios y salir en pelota por la calle y les da lo mismo. Pero todo depende como se conforme y cómo se guíe y si te dan ganas de seguir entregando. Y si tú necesitas ese tipo de provocación, pero la gente que no necesita eso, puede bloquearse y va dejar de seguir. Entonces la locura es que le guste que lo provoquen.

Alejandra: No me refiero a eso. Es gente que no piensa. Loco, que no le importa. No le importa que le griten. Que se ría de que le digan, que no le importa.

Carolina: Yo no creo que tenga que ver con la metodología. Sino que pienso que tiene que ver con quien fluye con el Claudio y quien no.

Alejandra: También creo que tiene que ver con eso, entregarse cien por ciento a quien guía el trabajo.

Soledad: Yo pienso todo lo contrario, no hay que ser loco, pero después lo voy a explicar.

Claudio: Entonces, tal vez cuando todo fluye, y tomando en cuenta la lógica de Layla, por supuesto el que no necesita algo, no lo necesita. Y necesita otra cosa.

Tal vez en el grupo ideal, fantaseando... yo no conozco el grupo ideal...solamente puedo decir que he estado en procesos con personas mil veces más experimentadas que yo. Y he estado en peleas un millón, dos tres millones más aguerridas que las que hemos vivido acá. Más sádica. Donde tu vez desmoronarse a un persona y después volverse armar. Y no es tan distinto. Puedo hablar porque tengo este punto de comparación. Y con grupos que se juntan todos los días a trabajar¹⁹⁰. Con personas que en un nivel no necesitaban de eso. Sin embargo, ese nivel es fantástico. Pero hay otra persona, la que está a cargo, que sí ve que se necesita ir un paso más allá. Y encuentra la manera de meterse en la parte flaca de la armadura de la persona. Y se consigue entrar.

Alejandra: Claro. Tu rol es ese. Y depende de la persona de cuánto permite que se metan con ella. Y es ahí en donde aparecen las resistencias, y el trabajo se empieza a quedar estancado.

Carolina: ¿Y sólo de esa forma se puede lograr? Te estoy hablando de la violencia. Porque yo creo que no.

Claudio: Es justo pensar así, yo me la hago también. Si con palabras suaves...

Carolina: Pero no es con palabras suaves tampoco.

Claudio: Sí. Cuando me ha tocado estar en presencia de otros trabajando sobre esto, y estar ahí mientras los platos vuelan. Y escuchar tantas cosas, y puede que tu digas: esta persona está humillando a esta otra persona. Una parte de ti piensa eso, y otra parte de ti dice que se está trabajando. Y nadie va a hablar de esto afuera, porque es un sitio seguro para que esto acontezca porque hay confidencia. Lo que significa que nadie habla de lo que sucede acá. Es un deber terminar todo acá, llegar a un punto. Y no sé si existe otra forma. He visto mucho guía trabajar. Y me he dado que esto se aprende haciendo y echando a perder. Y muchos que han trabajado con los maestros. Y he escuchado muchos procesos así. En todo esto hay algo que siempre

¹⁹⁰ Se refiere a su paso como miembro del Laboratorio Permanente de Castaldo, y otros proceso en The Grotowski Institute, y el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards.

permanece, y es la voluntad. La persona permite que trabajen sobre uno, y entrega la confianza de métete conmigo todo lo que quieras. Por supuesto me voy a resistir, te lo doy firmado, pero sé que tu ves algo en mí que yo no veo. Y luego yo confío en ti, e incluso yo podría confiar hasta el punto de decirte que me dirijas. Tiene que ver con confío en ti y me entrego. Si algo me duele, se entenderá como parte del trabajo porque sé que los dos andamos buscando algo.

Carolina: Muchas veces me pasó que no confiaba en ti. Porque también he pasado por otros procesos de entrega, de vida. Y a veces contigo me pasaba que no, que no lo voy a hacer. No sé de qué forma se arma ese colchón para entregarse.

Claudio: Bueno, tú ya me lo has dicho, no sólo acá, pero me lo has dicho. Y está bien. Bueno, acá yo creo que nunca nos hemos metido con tu vida.

Carolina: Yo creo que sí. Sí absolutamente sí.

Claudio: Porque tú lo has permitido.

Carolina: Sí, y muchas veces me arrepentí.

Claudio: Me refiero a que nunca fue un trabajo meterme con tu vida o preguntar algo de tu vida.

Carolina: Yo creo que sí. Nos diste trabajos súper concretos. O a veces nos preguntabas qué hiciste hoy día, y eso ya es parte de mi vida.¹⁹¹

Claudio: Es como la lámpara de Aladino. Uno frota, y puede que salga el genio. Pero uno nunca sabe lo que va a salir.

Carolina: A veces me pasaba que hacía los trabajos y después me encontraba de frente a algo que no deseaba exponer. Y me preguntaba a mí misma: ¿Para qué hice esto? ¿Para qué me entregué? Fui hueona, por qué no inventé una historia.

Claudio: Eso es contigo misma. Te retas a ti misma.

Carolina: Sí. Entonces después me arrepiento.

Claudio: ¿Y sabes por qué igual entregas?

¹⁹¹ Se refiere a que al inicio del proceso se les pidió escribir a cada una sobre distintos temas: ¿Quién soy y quién no soy?, Mi familia, Mis necesidades, El mundo que me rodea. Además, de escribir sobre: ¿Cuál es tu más grande espera? Todo esto para buscar lo significativo y vivencial en cada una. Pero, estas preguntas, se pueden responder de muchas maneras, es una carnada para atrapar lo vivo dentro de cada uno. La otra pregunta de ¿Cuéntame qué hiciste hoy día? Es un típico ejercicio para trabajar el nivel de detalle en la imaginación y de cómo conecta con lo vivido.

Carolina: Bueno, lo tengo un poco claro desde el día en que me iba a ir, después que conversamos.¹⁹²

Claudio: Te entregas mucho porque de alguna manera confías en mí mucho.

Carolina: No. Yo siempre soy así, ese es el problema. Me cuesta mentir, no miento, o sea sí, pero poco. Me cuesta armarme un cuento. Yo soy como soy, como estoy ahora, súper expuesta.

Claudio: No te creo.

Carolina: Yo tampoco te creo que tú no me creas. Lo que estás haciendo es provocando para que yo siga hablando.

Layla: Hay una cosa de lo que está diciendo la Carolina que a mí me parece...que me da nervio de este trabajo. Que creo que está en las manos de cada uno, que tiene que ver con los límites individuales. Si quiero ceder o no, de qué forma. Qué muestro cuando muestro. No digo que pasó acá. Me recuerda el seminario de Communitas con Domenico...¹⁹³

Claudio: Te tengo que parar ahí, esto no es The Garden. Porque vas a hablar de otra cosa.

Layla: Es que tiene que ver con lo que quizás le decías a la Valentina, de que este trabajo no es terapia.

Claudio: Pero eso yo se lo decía a ella y no tiene que ver con nadie más que con ella.

Layla: Sí, es por eso. Me refiero a los límites que cada uno ponga. Porque cuando en escena se empieza a convertir en terapia. Porque se trabajo con uno mismo de forma muy fuerte. Con las frustraciones, los estados, su historia. A lo mejor es bueno para empezar a conocer los límites de cada uno, para ver hasta donde entrego o propongo, o se muestra. No sé. No quiero decir que haya que cerrarse y no entregar, pero de cómo resolverlo para que no se vuelva terapia.

¹⁹² Durante los primeros ensayos, Carolina vivió una crisis al trabajar sobre estos temas. Entonces se fue del ensayo y no regresó. Después el director se reunió con ella para convencerla de que regrese a la obra.

¹⁹³ Domenico Castaldo y los miembros del Laboratorio, vinieron a Chile en Marzo de 2012, y realizaron un seminarios del proyecto educativo The Garden. Este proyecto busca desarrollo humano a través del arte del actor. Quien escribe esta y director de *Vigilia* desarrolló este proyecto en Europa durante el 2010 como miembro del Laboratorio. Este proyecto fue traído a Chile por Communitas Studio de Artes Escénicas.

Alejandra: Depende de cada uno que no se vuelva terapia. Porque eso debiera transformarse en lo que está haciendo acá. Ahora, se transforma en terapia cuando uno se lo toma así.

Layla: No estoy diciendo que se algo que nos pasó.

Valentina: Por ejemplo, algo que pudo haber sucedido muy auténtico...por ejemplo y con respecto a uno de los trabajos sobre nuestra vida personal, me recuerdo de uno que fue muy auténtico y que después no quedó en el montaje, pero te ayuda a estar con vida. Me acuerdo cuando hicimos la muestra de todo nuestro material, y me acuerdo de esta acción del padre, y se trabaja con momentos como cuando se revisan los cuadernos escolares, y se trabaja con lo que sentiste ahí, como una reconstitución de escena que algo producía, y quizás no iba a funcionar como puesta en escena. Pero lo que te produjo eso, en alguna acción en un algo, te ayuda a estar con vida. No sé cómo explicarlo, pero te ayuda a estar con vida. No tomándolo como terapia sino que ayuda a estar con vida.

Alejandra: Se entiende. Y depende de cada uno si se lo toma como terapia o no.

Valentina: Pero nombrarlo terapia que no sea algo despectivo.

Soledad: A mí me llama la atención algo con respecto a abrirse, porque finalmente en nuestra formación esto no es una cosa nueva. En general en los cursos de primer año y segundo año de teatro hay mucho de exposición. Finalmente siento que esto no fue algo tan distinto a la exposición que viví en mi proceso de formación. Y con respecto al método que tiene Claudio, el cual es bien particular, porque si bien él estuvo allá en el Laboratorio en Italia, creo que no fue algo aprendido de ahí sino que él posee un método. Él tiene una habilidad para ir a donde tiene que ir.

Valentina: Facilitador.

Soledad: Y, yo estaba de acuerdo con muchas cosas que tú decías con respecto a cada persona. Eso me sorprendía porque yo trabajo en esto, como psicóloga y terapeuta, y cada vez que se refería alguien, yo veía lo mismo de esa persona.

Particularmente, creo que el método es muy bueno y que no existe el grupo ideal, y no creo que uno deba ser más loco para estar en esto. Porque lo que siento que tiene este método, y eso quiero agregar, se debe tener la capacidad

de salirse y observar el todo. Y a mí en muchas oportunidades me pasaba que sentía, que mi cuerpo y mi salud no me acompañaba en esto. Entonces viví un proceso en que me daba vergüenza todo. Entonces Claudio en un momento me decía: no, no hagas eso, es súper obvio, estás haciendo una huevada. Entonces me dio vergüenza y encontraba que todo lo que hacía era fome y porque no me podía mover mucho, porque me dolía el cuerpo, y me daba rabia conmigo.

Con respecto a mi proceso personal. Yo después de conversar contigo me limpié harto.¹⁹⁴ Creo que no todas las personas están dispuestas a trabajar así. Muy difícil. Sobre todo que ahora estás trabajando en la Universidad de Chile¹⁹⁵ yo estuve una vez en la Universidad de Chile y los cabros ahora son como muy...con un aprendizaje...que vienen con otra información...no quieren que les digan cosas. Es muy difícil trabajar con estos métodos con gente joven. Y con gente no tan joven. (risas) porque particularmente siento, y te lo dije la otra vez, independiente que me caíste mal todo el proceso, sentía una cosa así que me preguntaba por qué, y por qué tengo que estar aquí. Y era particularmente porque yo le tengo miedo al conflicto.

Yo no tengo problema en mostrarme porque yo tengo mi corazón abierto, incluso me emociono cuando hablo de esto (llora un poco). Porque yo solté mi coraza hace mucho tiempo. Entonces siento que es lo que tenemos que hacer como humanidad. Por eso yo me alejé del teatro. Porque siento que tenemos unas corazas en todas partes. Eso no es bueno.

Muchas veces me sentí que me estaba dando mucho y que tú no me tomabas en cuenta. En minuto me dejaste y te preocupaste de otras personas. Eso cambió después que se fue la Mariana¹⁹⁶, y sentí que yo también me iba, por una cuestión corporal. Que estaba tiesa, etc.

Entonces sentí que era un reto quedarme y enfrentar. Y yo creo que todos teníamos miedo. Y esto va a sonar soberbio. Siento que todos teníamos y por

¹⁹⁴ Soledad se reunió con el director, quien escribe esta tesis, en privado, fuera de ensayos. Para solucionar un altercado muy fuerte sucedido en el trabajo.

¹⁹⁵ En ese entonces el director y quien escribe esta tesis, ingresó como profesor de actuación al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Soledad es profesora de voz y canto en diversas escuelas de teatro.

¹⁹⁶ Mariana Prats (La Mayor) fue apartada del montaje por grandes diferencias éticas y de procedimiento. Su papel lo asumió Layla Raña, joven actriz y docente, que tuvo que interpretar un rol de la mujer más vieja de la obra, lo cual varió el sentido de la situación dramática general.

eso nadie te enfrentaba, así como de mandarte a la punta del cerro. Porque muchos evitan el conflicto, y cuando yo te enfrenté, crecí mucho.

Claudio: ¿Cuándo te enfrentaste?

Soledad: Cuando hablé contigo. Y cuando te dije que no podía seguir si no hablamos. Entonces siento que fue muy importante eso. Sobre todo porque me sentía incómoda y no quería estar así. Siento que cada día más elijo estar en los procesos más verdaderos de trabajo, y creo que este es uno.

Independiente de que me sentí invadida, pero cuando conversé y lo aclaré y lo hablamos, eso se calmó.

Esto va más allá del teatro, desde mi punto de vista. Aquí siento que me sentí relacionándome, con la Carolina (De la Maza) y con la Ale (Dümmer) tuve apoyo de trabajo desde el punto de vista grupal. Sentí que era verdadero.

No tengo problemas de abrirme porque tengo un trabajo grande avanzado.

Siento que este trabajo tiene que ver con abrir el corazón. Ir más allá.

Yo hice una meditación y pregunté se me quedaba o no me quedaba. En eso vi un color naranja y un color azul y dije: tengo que quedarme aquí. Pero es un trabajo personal conmigo. Que va más allá del teatro, tiene que ver con dar. Porque yo siento que no he hecho un buen trabajo. Siento que podría haber hecho algo mucho más...no sé...pero no estoy conforme con mi trabajo.

Yo tengo mucho talento, eso lo sé. Pero creo que aquí no di lo que tenía que haber dado.

Claudio: ¿Qué cosa deberías haber dado?

Soledad: Es que lo que me pasó la otra vez acá por ejemplo. Cuando les dije a mis compañeras ayúdenme, porque estaba bloqueada, ahí me di cuenta que podría haber hecho otras cosas.

El enojo y otras cosas más, me la ganaron. Fue algo parecido a los que le pasó a Layla (Raña). Y en eso le encuentro razón a ella cuando se enojó. Que la manera en que se tomó el trabajo cortó ciertos procesos. Pero uno debe hacerse cargo. Si uno se quedó, tiene que hacerse cargo. En ese caso, me quedé y aflojé.

Otra cosa, es que este trabajo es muy espiritual. Va más allá de hacer una *performance*, es muy de sacar tela por tela hasta llegar a lo vulnerable que somos.

Claudio: Quedan dos funciones. Yo te voy a seguir. Donde vayas, por lo menos yo, te voy a seguir. Si pruebas algo nuevo, o si te equivocas. Si te quedas en blanco. Incluso si estás mecánica. O si tienes miedo...lo vamos a resolver. Ahí, para mí, es cuando el trabajo se torna muy interesante.

Prueba, piensa...qué cosa quieres probar. Desde mi punto de vista, es cuando el trabajo se transforma en un proceso vivo de buscar de forma práctica. Así y como pasó el sábado, el espectador no tiene porqué saber todo lo que nosotros tenemos armado, esa siempre será nuestra ventaja y la posibilidad de estar vivos.

...

Layla: A mí me pasó que el momento, porque tuve varios momentos. Porque tuve varios momentos en el trabajo. Sensación de adaptación, pseudo claridad. De búsqueda. Uno fue cuando llegué. No conocía a nadie y me dejaste libre. Y viendo de cómo me insertaba en esto, porque no tenía problemas con el método pero no sabía en que punto estaban.

Claudio: Puedes identificar un método. ¿Lo puedes describir?

Layla: Espontaneidad. Algo pasaba en la guata, y se hacía, a nivel de espacio y relaciones e interior que empezaba a suceder. Que dejaba salir no importando cómo. Combinado al *training*. Entonces en esa consciencia, sin pensar demasiado se empezaba a crear una acción o situación. Entonces generaba estímulos hacia el otro y el otro respondía y lo dejaba pasar. Era muy activo y dependía mucho de todos, lo cual lo hacía difícil. No dependía solamente del que hablaba, sino que de todos, y si no estábamos todos se estancaban las acciones y los cuerpos. Entonces el texto dejaba de ser vivo. Y dentro de eso que reconocí, cuando llegué sentí mayor libertad por encontrar y buscar. Y después estaba tan preocupada de qué es lo que no podía hacer que no hacía nada. como que no podía fruncir el ceño, o tensar las manos, la mirada, la relación, pero cuando miro justo no están mirando los demás y después cuando me miran yo no miro. Muy frustrante. Empecé a reconocer mañas de mi cuerpo y de uno. Eso me hacía distanciarme y mirar desde afuera.

Creo que la metodología que alcanzo a reconocer, me parece interesante pero no estoy de acuerdo a cómo fue guiada. No siento que me sentía avanzar sino que me limitaba. Me sentía poco libre y a veces violentada, y eso me desliga

del trabajo. Yo no tengo ganas en espacios donde no me siento cómoda y no comparto la forma ni el trato. Entonces ya no quiero venir, sentía que no estaba avanzando como actriz sino un proceso personal. De aguante, de ego. De tratar de establecer relaciones en espacios poco cómodos. Entonces empecé a preocuparme cómo funcionaba yo, más que preocuparme del trabajo actoral. Y me molestaban muchas formas de cómo das las instrucciones, de cómo provocas, de forma violenta y torpe. Entonces a mí me desconecta totalmente.

Y luego de eso, cuando ya decido quedarme y terminar, y tampoco sé porque me quedé. Solté mucho y no sé si volví a ser creativa. Y algunas cosas que me parecían agresoras ya no las escuchaba. Aunque siempre pensé que todo lo que hacía era pésimo y a creer que yo era mierda.

Al terminar la obra, me dediqué al personaje, que como era de vieja, y cuando le ponía mi punto de vista, y muchas veces no era el que tú esperabas. Después cuando estaba estructurado, pude simplemente reaccionar. Y encontré las necesidades para las acciones.

Principalmente eso.

Claudio: ¿Dejó de ser un infierno?

Layla: Dejó de serlo pero no fue lo más apacible de mi vida. Por ejemplo, hoy preferiría estar en el teatro, no tenía ganas de venir. Estaría viendo *Déjate perder* del Pancho Krebs que no la voy a poder ver. Pero empecé a querer ir a funciones porque pasado una semana echaba de menos a las compañeras. Y no pienso que sea una mierda. Siento que desde el estreno algo empieza a fluir. Se mueve.

Claudio: ¿Por qué dijiste que piensas que la obra no es una mierda?

Layla: Porque tú dijiste: si piensan que es una mierda, díganlo.

Claudio: No me refería a la obra, sino al proceso.

Layla: Sí, fue duro y frustrante.

Claudio: Pensé que lo estábamos pasando bien.

Layla: Bien desde tu mundo Claudio.

Claudio: ¿Cuál es el método?

Layla: Lo que logré distinguir es eso. Mucha consciencia de uno y del otro pero no es tan mental. Consciencia en el sentido de que se requiere mucha escucha y claridad de los tiempos y los ritmos que van con la escucha, el estar

con el otro es fundamental. Uno entrega y da estímulo. Si no pasa, no avanza. Y reconozco que miles de veces no estuvo. Aunque uno debería hacerlo. El dejar suceder lo que tiene que pasar intentando no juzgar ni bloquear lo que va suceder. A pesar de que a ti no te gusta, se parece a las reglas de la improvisación.

Claudio: No sigas por favor, no me gusta. Este Johnston me tiene hasta acá (risas).

Layla: Por el sentido de la alerta de la escucha. Por eso la similitud, la escucha, el ritmo, el dejarse y decir sí a lo que se va a hacer.

Claudio: ¿Por qué piensas que a mi no me va a gustar la improvisación?

Layla: Porque es muy teatral la improvisación. Teatral, histriónico. Porque si es una mala improvisación termina en cualquier cosa.

Claudio: ¿A qué te refieres con que es muy teatral?

Layla: Yo no comparto los términos que tu usas. Porque estamos haciendo teatro igual. Porque tú dices no actúe. Que estamos generando otra realidad con público. Y *performance* a mí se me traspasa al teatro también aunque no se repita constante, tengo público y hago algo frente a ellos y eso para mí es teatro.

Claudio: ¿Por qué crees que estás contradiciendo mi visión?

Layla: Solamente por como tú lo planteas. Porque tú constantemente dices que esto no es teatro, entonces yo pienso que lo contradigo porque esto para mí sí es teatro. A lo mejor se trabaja de otra forma pero es teatro igual. Otra forma porque no tengo el texto en mano. No marcamos plantas de movimiento. No pasamos texto antes de subir al escenario. Cosas así.

Claudio: Pero también he dicho que es teatro. A ti yo te he dicho que no es teatro. Y a Valentina le digo que es teatro.

Layla: Claro, sí. Puede ser que lo dices de forma peyorativa. Pero igual esto es teatro. Entonces por qué lo juzgas de esa forma.

Claudio: Tú también lo acabas de juzgar cuando dices teatral y cuando dices improvisación que no cumple con las reglas. Y en eso estamos de acuerdo. Y cuando algo es teatral, pienso que es cuando es falso, fingido, mecánico, todo lo que no nos gusta de teatro. Entonces cambio y digo que esto no es actuado porque no es fingido. A eso me refiero. Entonces yo diría que estamos de acuerdo. Y en la improvisación, porque nosotros improvisamos, se requiere

escuchar, antes que...se requiere mucha pasividad y percepción. Entonces estamos de acuerdo que cuando algo está mal hecho es malo, y cuando algo está bueno es maravilloso, sea en el Teatro Nacional o acá en Ceat.

Layla ¿Puedes decirme algo más allá de los ejercicios que hacemos?

Layla: La activación de la columna y la columna como guía de impulso. La mirada, la rapidez de reacción y la claridad de lo que uno va a hacer. Que si haces algo que sea concreto y se logre identificar. Y la atención cuando uno se queda inmóvil en el suelo. Y la frase típica: pies rápidos.

Claudio: No es mía, es de Stanislavski en su última etapa de trabajo.

Layla: El seguir al otro sin inmovilizar el cuerpo. Que la columna siga al otro. Ritmo, tiempo. La importancia del aire para que salga un sonido claro también. Sonidos graves del cuerpo. Para dar más aire al sonido. La escucha del otro. Ayudar a otro a desarrollar algo y dejarlo ser e intentar no limitarlo.

Valentina: Sobre lo que no es claro. Cuando no es claro se privilegió la vitalidad de eso. Tú le crees y lo privilegias.

...

Alejandra: Porque siempre te puedes ir en verdad. Eso.

Valentina: Yo pienso que los cantos que al final quedaron en el montaje no eran los mejores cantos, o no eran los que desarrollamos más. Quedaron muy formales.

Claudio: Quiero volver a una parte que me parece muy decidida para el proceso. Quiero saber Carolina, ¿qué es la confianza para ti?

Carolina: Querer estar en un lugar con las personas. En un ambiente de confianza. Querer estar en tu casa con tu familia.

Claudio: ¿Un ambiente de confianza es un ambiente seguro como la casa?

Carolina: Sí.

Claudio: ¿Qué es la seguridad para ti?

Carolina: Tiene que ver con la confianza. Es decir, independiente con lo que pase...como la familia...estoy ahí contigo, siempre. Salvo de que las cague.

Claudio: ¿Acá en este trabajo, la has cagado alguna vez?

Carolina: Sí. Sí la he cagado.

Soledad: ¿Acá en el proceso o en la obra?

Claudio: Todo. Desde mi punto de vista, desde el primer ensayo, hasta el último ensayo que tuvimos, todo es proceso. Todo es parte del trabajo.

Carolina ¿Cómo fue la reacción frente a la cagada?

Carolina: Depende. A veces bien. A veces mal.

Claudio: ¿Qué es la confianza para ti?

Carolina: Ya te lo dije.

Claudio: ¿Qué es la seguridad para ti?

Carolina: Más que la seguridad, es querer sentirse bien en un lugar. Sin miedo.

Claudio: ¿Qué es el miedo?

Carolina: No sé...bloquearse...

Soledad: Miedo de enojarse.

Carolina: Yo creo que no.

Soledad: Alguien enojado tiene mucho miedo.

Carolina: Yo creo que no. Es como sentirse inseguro. De nuevo la inseguridad. Es sentirse inestable.

Claudio: ¿Por qué te quedaste?

Carolina: No voy a responder.

Claudio: Es importante, porque hay una incoherencia entre tu actuar y tu decir. Hay una contradicción.

Carolina: No voy a responder.

Claudio: Tú estás dirigiendo una obra.¹⁹⁷ Supongamos que una actriz le dice a un director: no confío en ti. Y sin embargo, se queda. ¿qué harías?

Carolina: Trataría que confiara en mí, si quiero que se quede. Si no, la echaría, si no quisiera que estuviera ahí.

Claudio: ¿Qué harías para que alguien confíe en ti? ¿Cómo se hace para que alguien confíe en ti?

Carolina: Conociéndolo. Viendo lo que necesita.

Claudio: ¿Cómo sabes lo que necesita el otro?

Carolina: No sé. Yo creo que conociéndolo.

Claudio: ¿Cómo conoces a un actor que trabaja contigo?

Carolina: Relacionándome con él.

¹⁹⁷ Carolina estaba en ese entonces en la dirección de la obra "Doméstica R."

Claudio: ¿De qué forma se relaciona un actor con un director? O con otro actor. Dos artistas de la escena. ¿Cómo se relacionan?

Carolina: Como se relaciona cualquier persona. Creo que no hay diferencia.

Claudio: ¿Cómo se relaciona cualquier persona?

Carolina: Comunicándose.

Claudio: ¿Cómo se comunican?

Carolina: Hablando.

Claudio: ¿Por qué te quedaste?

Carolina: No voy a responder.

Claudio: ¿Por qué no quieres responder?

Carolina: Porque eso no lo quiero a entregar.

Claudio: Voy a empezar a pensar que fue por la plata.

Carolina: Piensa lo que quieras.

Claudio: O que yo te gusto. Puedo pensar eso.

Carolina: Piensa lo que quieras.

Claudio: Quizás por la fama. O porque no tenías nada mejor que hacer. Por curiosidad por cómo terminaba todo. Porque eres masoquista. Porque te gustan los desafíos. ¿Por qué una asiste a un lugar en el cual no se siente con confianza? E insiste y viene.

Carolina: Bueno. Igual quiero aclarar que no es todo el tiempo. Pero sí muchas veces me sentí no en confianza.

Claudio: ¿Cuándo?

Carolina: Como esas situaciones en que te volvías loco y golpeabas las murallas...

Soledad: El conflicto.

Carolina: Es que no tiene que ver con eso.

Soledad: Pero si ahí estamos en una situación de conflicto. Y los conflictos nos conflictúan (risas) y nos ponen mal.

Carolina: No necesariamente.

Valentina: Hay gente que tiene miedo de enfrentarse a los conflictos y no los resuelve.

Layla: Ir a la pelea.

Valentina: Eso. La pelea. Lo ven como una pelea.

Layla: Yo también estaba ahí y ya no me daba miedo, me daba lata. No me daba miedo decir las cosas al Claudio. De echo se lo acabo de decir todo...

Soledad: Sí, pero ahora. ¿Y antes?

Layla: Porque no encontraba que era el momento y no tenía nada que decirle. Pero no era por miedo. Si él quería que me eche. Si alguien no me quiere, que me eche. No tengo problema con eso. No se vuelve personal. Si no funciono en el montaje que me digan y me voy. Y no es personal, es laboral.

Soledad: En eso no estoy de acuerdo.

Claudio: Layla, ¿qué cosa es la lata?

Layla: Es un desánimo. Es querer de dejar entregar, para mi. Distancia. Desvinculación.

Claudio: ¿Por qué te quedaste?

Layla: No lo tengo tan claro. Ya lo dije antes. Porque se volvió un desafío. Porque se volvió algo conmigo. Que creo que es parte del proceso, que uno se mete con uno mismo. Porque el trabajo en escena me parecía que podía lograr algo interesante, que era una búsqueda, que también había una búsqueda mía personal de ver cómo enfrento al situación...hasta qué punto si decido estar...no me desvinculo. Porque en el momento que estaba enojada sí me desvinculé. Pero en el momento que decidí quedarme, renové mi energía. A lo mejor no se vio, no sé. Pero es que ya habían muchas cosas en que no...no...no era personal no más. Es el método, es la forma, es la forma de guía. Es seguir entregando y decidir estar y volver a renovar. No esperar al final para renovar. Lo hice antes...y...pagas bien (algunas risas)...sí. Y hay algo que todavía no lo explico. No.

Compromiso también. Algo de profesionalismo. Porque no me gusta dejar los procesos a medias. Si no me echaste yo n estaba tan mal como pensaba. O no tenías tiempo para tener otra actriz. Entonces yo empecé a sentir vínculo y compromiso con mis compañeras, con la obra que estábamos haciendo.

Hay trabajo mío también. O sea, no todo es responsabilidad tuya. Cincuenta y cincuenta.

Claudio: ¿Cuál trabajo es tuyo? En específico, dime, ¿cuál trabajo de la partitura es tuyo?

Layla: De la partitura mía, casi todo. Hay un par de cosas que tu pudiste haber marcado en muévete para allá o...también al final era todo según lo que se iba

proponiendo...o como se iba moviendo en el espacio. Y la relación que uno generaba con el otro. Si uno no genera relación, bueno...no había no más...o era más difícil, no sé. Después se iba logrando quizás.

Claudio: ¿Por qué te quedaste?

Layla: Esas son las explicaciones. No tengo más. Y ahí hay una parte que no tengo clara.

Claudio: Pago bien...

Layla: Ya pero no te quedes con eso. Hablé caleta de rato y hablé al principio también. Te hago un punteo: porque no me gusta dejar procesos a medias.

Claudio: ...lo sé. Si es otra cosa. Y si yo te dijera que tu proceso está a medias.

Layla: Sí, puede ser.

Claudio: Aunque terminemos pasado mañana, tu proceso está a medias igual.

Layla: Estaría de acuerdo.

Claudio: Entonces, dejaste un proceso a medias.

Layla: A lo mejor necesitaba más tiempo. O podría haber sido diferente, sí. No sé si más tiempo de horas de ensayo. Sino más tiempo para la real re vinculación mía. Como decidir estar adentro y empezar a entregar de verdad mucho más. Creo que lo renové, que empecé a entregar más pero no sé si es todo lo que yo puedo.

Claudio: Layla, explícame un poco ¿cómo se entrega a medias, o poco, o no todo? ¿qué grados de entrega son esos?

Layla: Uno limita hasta donde da también. Lo que dice, cual es la opinión que entrega. Lo que uno propone. Igual a veces no se me ocurría proponer nada. No es que no quisiera. No tenía idea qué chucha hacer.

Claudio: Es decir, te das cuenta cuando entregas a medias.

Layla: Sí. A veces es opcional. Y a veces es porque no daba no más ese día. No entraba, o no sabía qué hacer o estaba súper perdida. Entonces no llegaba a algo. Y otras veces fue por opción. Y sí creo al igual que la Sole (Soledad) que ... no sé si lo logre en la dos funciones que quedan. Pero creo que sí, fue un proceso a medias. Que podría haber hecho mucho más. Entregar más. Más energía...

Claudio: Quedan dos funciones.

Layla: (Ríe) yo ahora siento que mi trabajo durante las funciones es bastante diferente a lo que hemos hecho durante...no sé si bastante diferente...pero no siento que estoy desvinculada cuando estoy haciendo las funciones, al contrario. Cada día estoy más entregada y consciente y comprometida, y presente.

Yo creo que todo esto que hablo es sobre el proceso, no cuando esto estaba pseudo terminado, porque no ha terminado, aunque podría ser mañana. Pero no. De verdad en el momento que decidí quedarme, a lo mejor porque estaba un poco...no sé si la neurona más lenta...a lo mejor no se me ocurría, pero no era que no lo quisiera hacer muchas veces.

Soledad: Yo necesito hacerte una pregunta. En un primer momento nos dijiste que no tomen en cuenta el texto, olviden el texto. Lo cual me sentía muy feliz porque no me sentía cómoda con el texto. Tuvo que ver el tema del magister con meterse en la comprensión, porque después nos pediste que teníamos que comprenderlo para decirlo. Que teníamos que explicarlo. Eso fue en los ensayos en la casa del Espacio Infinito (donde ensayábamos). Ahí fue dolor de guata total porque teníamos que meternos con el texto y yo sentí que estaba haciendo un personaje al tener que explicarlo. Y ahí se me produjo a mí una confusión enorme. Y como tú estabas tan preocupado, yo tenía miedo de hablarte, no tenía la confianza de decirte: oye, puta la hueá, ¿qué estamos haciendo?! Primero el texto, después no. Para que me expliques qué hueá hacer. Entonces pensé que tal vez tuvo que ver al magister en eso. De por qué tuvimos que tomar el texto y explicarlo.¹⁹⁸

Claudio: El magister no tuvo que ver. En ese momento, estaba plana la obra. No pasaba nada. Había un flujo pero no había diferencia entre una cosa y otra. Se hacía largo y extenso. Como que no llegábamos al final de la obra, quizás por eso paramos antes que terminara la obra en el ensayo de la sala de la chile. Porque después se pone insufrible. No tenía agarre a nada. Y después ahí en el Espacio Infinito también, aunque ya estaban las luces y todo, pero también entra en un flujo que sólo es constante. Pero no tiene que ver con el

¹⁹⁸ Efectivamente, durante los últimos ensayos completos de la obra, Abel Carrizo-Muñoz fue el guía para el proyecto práctico. Por lo tanto, él estuvo presente en al menos ocho ensayos y nuestra conversación posterior atacó el punto de que se debía solucionar una “majamama” inentendible y sin categoría de importancia. Además, se debía re enfocar hacia la diferencia de personajes y las partes de una historia. Cosa que fue en mucho momento una completa contradicción, como lo explica Soledad, para el espíritu del proceso que se ideó para esta obra.

magister. Tiene que ver con dirección de teatro. En un momento se debe separar todo por partes, analizar y darle categoría a cada parte para que se pueda seguir algo. De lo contrario es sólo un flujo.

Y también, ya que es un trabajo despojado para las actrices, ellas deben saber por lo menos en donde ubicarse espacialmente. Donde queda, o donde inicia una cosa y termina otra, porque eso da claridad. Sobre todo para las actrices y para el espectador.

Soledad: Yo simplemente quería entender algo. Porque desde mi punto de vista, da lo mismo. Uno se puede meter en un texto para querer hacer esto o lo otro, pero eso da lo mismo. Lo digo porque había un impulso hacia buscar el cuerpo y no preocuparse de cómo uno lo decía, sino que saliera y después fue otra cosa. Lo que pienso sí, y lo que me pasa en las funciones, es como que estamos volviendo al principio, tratando de no entenderlo. No tratar de separar una cosa de otra, hacia ella, porque es como un personaje que cuando le habla a ella, es muy distinto de cuando le hablo a otra persona. En eso estoy trabajando mi foco ahora, como en el principio. Incluso una niña me preguntó si yo era actriz o no, y a mí pareció fantástico, porque quiere decir que no estaba actuando.

Valentina: O que lo hacías muy mal (risas).

Soledad: Porque ella me preguntó sobre un método o un sistema y yo le dije que no tenía nada de claro.¹⁹⁹ No tenía nada que decir.

Claudio: No, no tiene que ver con el magister. Son búsquedas mías. Lo que esa niña vio de cerca, fue una relación entre tú y yo, en un momento dado. Y lo vio de muy cerca. Entonces dejó de ver...esto me gusta decirlo, me siento bien al decirlo, lo voy a decir: Hicimos un ensayo de verdad. No una cosa preparada como un ensayo en el que se invita gente y al final no se ensaya. Sino que se prepara la puesta en escena de un ensayo falso. Que es algo que intento buscar en el curso de la obra, que no sea falso. Hay estructura. Claro que sí. Nadie sale saliendo por las calles desnudo cuando le da la gana. No. Todos más o menos saben el recorrido. Y llamar a un ensayo abierto es, bien, voy a ensayar. Si algo en un momento me parece muerto, vamos a revivirlo. Y

¹⁹⁹ Soledad se refiere a un ensayo abierto que hicimos sin nada de escenografía, ni luces ni vestuario. E invitamos a algunas personas a venir y después, como era de costumbre, conversar sobre la obra.

eso implica a veces parar, si es que no se puede solamente con indicaciones dentro del trabajo, como se intentó, entonces se para y se vuelve a recomenzar. Dos tres palabras claras, indicaciones verbales, y tratar de seguir. Y pasó lo que pasó.

Soledad: Yo me sentí más cómoda así sin escenografía.

Claudio: Sí, pasa lo siguiente. He estado estudiando esto. Pasa que te quita la situación de representación. Te saca de lo que debiera hacer, una obra. Un deber ser. Incluso el vestuario te hace tener un deber actuar. Entonces yo debería hacer una persona. Entonces yo debería hacer un personaje. Entonces todos estos debería, te llevan también incluso a aquí yo debería llorar, aquí yo debería enojarme, aquí yo debería gritar, etc. Empiezo todo eso. Cosas que no están, sino que son suposiciones. Entonces, ver las cosas y la luz, te hace actuar. A cualquier persona que le pongas un foco, va actuar. Va a hacer como un gran actor con mano en el pecho y pecho expandido. Cualquiera. *Amateur* o profesional. Cualquiera actúa, se pone en situación de yo actúo. Preparo algo para el otro y me pierdo de mí mismo. Y acá estamos en vuelvo a mí mismo y el otro entra en mí, y dialogamos. Entonces yo estoy en mí y con el otro, las dos perspectivas. Y con el *partner*.

Entonces vuelvo al inicio de la conversación de cómo paso de lo que es fluido a algo un poco más sólido, pero que se mantenga vivo. Con la escenografía y la luz, que nos va a pasar mañana y pasado.

Y eso, no tiene que ver ni con entrenamiento. No tiene que ver con método. Ni con teoría. Ni con estudiar. Tiene que ver con voluntad. Y bueno, creer. Creer en lo que hago. Es una...no sé cómo llamarlo...digamos que es una estructuración mental, tu te preparas para hacerlo de esa forma. Y no sé cómo se prepara. Ahí te digo que tal vez el entrenamiento ayuda. Una cosa loca que hacemos por todo el espacio en el cual llega un momento uno dice ¡huaaaa! Y ya. Y dejas de pensar. Tal vez ayuda.

Cantar tal vez ayuda. Estar atento a una otra cosa y pones el objetivo en un punto tan simple de cómo no salirse de un tono y un ritmo, y pongo todo mi ser, mi ser cuerpo, psique, y lo meto ahí. Entonces esto me hace estar en el presente porque estoy escuchando lo que es. Nada de lo que yo creo que es. Estoy escuchando lo que es. Ahí puedo decir que podría servir. No necesariamente sirve sino que es posible. Está en potencia.

Porque, uno, nosotros tenemos que hacer que funcione. No funciona porque sí. Es una herramienta que uno debe tener la voluntad y las ganas de que funcione. Las ganas, el deseo, la fe de que funciona. No una fe ciega, sino una fe basada en procedimiento. Por ejemplo, cantamos a tono, entonces cantamos a tono. Basado en cosas objetivas. Nos movemos, entonces nos movemos y a ritmo, y observo y vamos. Y alguien te dice desde afuera: muévete, y te mueves. No piensas en nada más, casi sin buscar nada.

Soledad: La última pregunta: ¿Tú haciendo un autoanálisis, sientes que te fuiste al chanco un poco?

Claudio: Me estás induciendo una respuesta.

Soledad: No. Así como tú pides a otros una respuesta, esta vez te la pido a ti. Es decir, del grupo, sentiste que era un grupo de mucha resistencia, que no avanza, como que vamos más hacia atrás. Como tú mismo dices, no obtenías resultados, ese era el tema. Entonces ibas de nuevo al ataque, y no obtenías resultados. ¿No sientes que deberías haberte ido por otro camino?

Claudio: Lo hice.

Soledad: No me di cuenta.

Claudio: Cedí.

Layla: Sí.

Claudio: Se llegó a un punto...y puf!

Soledad: ¿Fue peor dice tú?

Claudio: No, no lo estoy juzgando. Se llegó a un punto que cedí. Porque también, hay que ser claro, estamos haciendo una obra de teatro. En cuatro meses. No estamos haciendo trabajo de investigación.

Soledad: No. Pero a momentos parecía.

Claudio: Es que lo es y para mí siempre será un trabajo de investigación.

Soledad: Claro que sí. Lo que pasa es que querías un resultado. Porque en un trabajo de investigación uno no espera un resultado la próxima semana. Sino que va a un proceso.

Claudio: Sí. Pero no hay dicotomía. Un trabajo investigativo ofrece resultados rápido. Mezclo esto con esto y sale esto. Después mezclo esto con esto y sale esto otro. Mezclo esto con esto otro y *boi lá*: penicilina. Pero, yo andaba buscando otra fórmula. O por ejemplo el viagra. Se estaba haciendo una investigación sobre irrigación sanguínea al corazón, y de repente los pacientes

no querían que les quiten las pastillas. Entonces, *boi lá*: viagra. Entonces hay un resultado.

Generalmente la investigación, y en esto me voy a ir al chacho, la investigación honesta es sobre todo lo que tú desconoces, porque si no, no hay investigación. Si tú conoces el resultado, entonces no investigue. Porque ya conoces el resultado. Dos más dos son cuatro. Si sabes que da cuatro, no sumes dos más dos, suma cuatro más cuatro. No sé, algo que te permita investigar, eso significa investigar realmente.

Yo sabía que tenía que hacer una obra, pero no sabía cómo la tenía que hacer. Hay una propuesta y un proyecto, por supuesto. Un proyecto posible. Por eso se ganó un concurso de plata. Porque un proyecto cuenta que esto comienza así y así y termina así, fantástico, lo puedo ver entero. Eso es un proyecto. Pero eso es papel. Al cual se aplica un procedimiento. Pero yo no sabía que la obra iba terminar así, ni idea. Tenía otra idea de lo que podía hacer, pero no que iba a ser cómo ahora.

Sabía que iba a ser en círculo, sí. No, en algún momento dudé. Pensé que íbamos a cantar más. Pensé que íbamos a ser más libre, como volar por el espacio. Cuando digo volando quiero decir volar realmente por el lugar.

Pero en un momento cedí. Cedí también al procedimiento que tiene el grupo. Porque en el grupo, son distintos, pero todas tienen todos un procedimiento más o menos similar al enfrentar un texto. Entonces eso cuesta, quizás en cuatro meses más se pueda olvidar de eso. Porque tampoco era un texto fácil. No era de diálogos. Eran monólogos largos y poéticos. El material era difícil. Un terreno difícil. Entonces uno debe darse cuenta que debe ser comprendido. Entonces se debe volver a lo primario: ¿de dónde nace esto? De un texto poético francés. Lleno de palabras. Entonces uno se da cuenta de: esto no funciona, pero esto sí, esto no funciona para ella, o esto otro para ella. El grupo funciona en estos códigos.

No puedo ponerlas en un plano que no puedan hacer. Debo ponerlas en un plano que sí puedan hacer.

Entonces si yo quería otra cosa, debí proceder de manera distinta.

O, si no cedía, debía alargar el proyecto por lo menos tres o cuatro meses. Si es que no cedía. Porque era una posibilidad, me alargó. Pero no es posible porque se entró a este proyecto con un fecha. Entonces en un momento se

cedió y se dice: vale, así como anda, esto anda. Porque así como anda, es bueno.

Que hay momentos que no me convencen todavía, por supuesto, un montón. Pero, me queda mañana y pasado.

Soledad: Podríamos cambiar de personajes (risas, y todos participan con comentarios varios sobre esta idea cómica de intercambiar personajes)

...

Layla: Yo sentí que tuviste dos cambios. Uno cuando la Nina (Carolina) estaba enferma. Y otro después de que hablaste con la Sole (Soledad).

Claudio: Puede ser. En este elenco pasa algo curioso, y es positivo. Esto se trata de encuentros. Es decir, lo que pasa entre nosotros. Y lo que pasa entre nosotros son muchas cosas. Acción y reacción.

La buena fe...la voluntad y la buena fe...¿cómo decirlo?...quedan dos funciones...Soledad, creo que es la que ha sido más clara. Los demás han tenido sus grados, pero...lo dejamos hasta ahí. Soledad es la única que fue a fondo. Es la única que me llamó y me dijo: quiero hablar contigo por esto y por esto. Y yo quedé sorprendido y fui a hablar con ella. Entonces ella se pone al frente y dice todo de manera directa. Esto, esto, y esto. Me pasa esto y esto, etc. Y uno escucha. Y sucedió que ella recibió de vuelta por mi parte los siguiente: es que me pasa esto y esto. Entonces ambos decimos lo que nos pasa. Mientras yo comía un huevo revuelto y Soledad una bebida o un jugo. Y eso es lo más bonito que una persona puede hacer, es decir, seguir lo que le hierve dentro. Y seguirlo y concretarlo. Eso se llama una acción consumada. Porque lo que te permite es abrir y posibilidad. Eso es una acción consumada. Que se consumó fuera de este espacio, pero ella hizo el espacio. Llamó y se hizo el espacio. No es que terminamos, sino que no, ella dijo ven, entonces yo fui. E hicimos el espacio para que dos personas se pudieran encontrar. Por el sólo hecho que ella se abriera, permitió que esta persona, o sea yo, me abriera hacia ella. Esa es una acción consumada. Eso es una verdadera acción.

Entonces, y frente a esto, lo que pide esa persona que provoca, es quizás un golpe de vuelta. Para pelear en buena lid. Se requiere pelear en buena lid. No sólo que una parte sea el *punching ball* y el otro el que golpea. Porque el *punching ball* seguirá siendo el *punching ball*, como decir la víctima y el

boxeador es el victimario. Esto es muy fuerte en las personalidades de todos nosotros.

En general, yo, Claudio, siempre es el victimario. Siempre es el que grita. Pero cuando se enfrenta a alguien que es más que yo, bueno, reacciono. Pero en general, lo que se quiere es algo de vuelta cualquiera sea la reacción. No hay juicio frente a la reacción. Si es correcto o incorrecto, que si me paso o no me paso. Lo que se quiere es algo de vuelta, porque ese es el único momento en el cual nos podemos encontrar. Es el momento en que algo está pasando entre nosotros, es decir, tú me estás tocando también, ya no es solamente uno el que toca, sino que tú me estás tocando...me estás tocando de verdad con todo tu ser. Y eso hace que uno cambie.

Después de ese día de la conversación con Soledad, me relajé. Fue fantástico porque vi otra perspectiva, porque también Soledad me contuvo, porque yo también tenía frustración con el trabajo, por supuesto. Porque hay cosas que uno como director no comparte con nadie y eso que se siente debe encontrar una salida.

Tiene que ver con aceptación de uno mismo, y aceptación del otro. Sin juzgar.

Alejandra: Es el grado de compromiso que uno tenga también con el trabajo. Porque es fácil también que uno se pelee acá y después dice, ya filo. Y en el fondo dices: ya chao, no me voy a amargar más con la pelea. Entonces, eso tiene que ver con el grado que tú finalmente te comprometes con esto. Cuánto te importa.

Porque por algo la Soledad te llamó. En cambio yo también puedo irme a tomar un copete a la casa de mi hermana.

Claudio: Si eso te ayuda es fantástico.

Alejandra: Claro. Pero tiene que ver con eso. De cuan involucrada estás tú con el trabajo.

Layla: Sí. Pero también tiene que ver con los procesos de cada uno, y de cómo cada uno los resuelve.

Claudio: Ella (Soledad) lo resolvió.

Layla: Sí, claro. Ella lo resolvió de una forma. Nosotros pudimos haberlo resuelto de otra.

Claudio: Discúlpame. Ella lo resolvió.

Alejandra: Si no, no se resuelve.

Claudio: Se debe reconocer cuando uno resuelve o no lo resuelve. Como tener cosas pendientes. Por ejemplo, y volviendo al proceso, pasa que uno termina y el proceso aún queda pendiente. Como que quedé en un punto y mi mente ya no está acá, está en otra parte. Como en los cursos, para algunos el curso ya había terminado hace tres meses, y siguen asistiendo pero no aportan en nada. No hacen nada o hacen todo a medias. Y uno se da cuenta de eso y dice: vale, vamos hasta el final.

Yo estoy diciendo que la única acción cumplida, y lo digo porque el punto de conflicto soy yo, entre ella (Soledad) y yo, fue la acción entre Soledad y yo. No es el caso de nuestras otras relaciones entre cada una de ustedes y yo.

No sé si entre ustedes si se habrá resuelto algo porque ese es otro encuentro. Porque no lo conozco. Lo puedo ver y me puedo dar cuenta. Sé quien sale y quien se queda solo. Quien se ríe con quien, quien no pesca. Quien se enoja con quien.

Es por eso. La única relación que se resuelve es la de Soledad y yo.

Alejandra: En el fondo no es sólo contigo, porque cuando uno tiene un conflicto con alguien solamente lo puede resolver con ese alguien. No funciona si uno sale chata de ensayo y conversa con alguien porque necesita desahogarse. Y puedo estar ochenta horas hablando de otra persona pero en verdad tengo que decírselo a esa persona. Eso es yo creo.

Layla: Bueno sí, puede ser, no sé. Bueno, también es cómo uno lo resuelve con la aceptación de decir: bueno, sí, es un poco neurótico, y es su forma y...

Claudio: ¿Pero ves lo que estás haciendo? Desvías el foco de atención.

Layla: Pero tiene que ver con que yo asumo, y quizás no converso contigo porque también estoy analizando mi propia situación...

Claudio: Layla, tú no has resuelto aquí nada. El foco de atención es simple, no tengo que decir ni tú, ni tú, ni tú (señala a cada una).

Carolina: Sí, yo estoy de acuerdo.

Claudio: Se ve en el tipo de relación que tenemos. A la defensiva. Decimos: yo tengo razón y tú no. Porque ese es el tipo de relación que tenemos. Por ejemplo, tú dices esto pero yo hago otra cosa. O lo hago igual pero paso piola, y todos sabemos que no se pasa piola, sino que es mentira.

La Soledad, en vez de decirme a mí: Claudio, es que tú eres tanto, tanto, tanto. La Soledad dice: me pasa esto. Y ese es el foco. En vez de hacer lo que se

hace habitualmente en la vida, decimos: estos heones que hace ruido afuera, que este Estado no me da lo que yo quiero, es que ella es así, es que tú eres así. Jamás llegaremos al foco de : a mí me pasa esto.

Layla: Sí, pero por eso te digo...sí, entiendo perfectamente y te encuentro toda la razón...

Claudio: Gracias.

Layla: Pero...quizás no necesito hablar todo contigo para que quedemos amigos y decirte en tu cara todo lo que pienso de ti porque...

Claudio: Nosotros con Soledad no somos amigos...

Layla: No, no, pero para aclararme tengo que aclararme de cómo yo funciono para no echar las culpas todo el tiempo, porque yo también tengo algo que no di. A eso me refiero, que uno también resuelve de otras formas y no solamente de esa forma.

Claudio: No se puede resolver solo.

Layla: No sé.

Claudio: Lo resuelves sola pero vienes acá sin ganas de estar acá, entonces no está resuelto. No vienes contenta, vienes porque tienes que venir porque es una obligación.

Quedan dos funciones.

Y lo otro es la desvinculación. Me hago el leso y lo evado. Después del domingo o lunes no nos vamos a ver más. Quizás nos tomemos un café por ahí y nos volveremos a encontrar, pero jamás estará resuelto. La acción cumplida, consumada al cien por ciento, cuando se resuelve, crea una nueva relación. Eso es lo que hace. Una nueva relación. Una posibilidad. Mueve, transforma. Si se resuelve, te empiezo a mirar con otros ojos. Es mutuo y da posibilidad.

Las acciones se hacen o no se hacen. No es a medias. No se hace un poquito aquí o acá, se hace sin miramientos de uno mismo. Se hace o no.

Eso en teatro, es súper complejo realizar, porque es otro proceso. Pero en la vida lo podemos apreciar. Tal y como este echo entre Soledad y yo. En la vida se aprecia porque te toca.

Esa es mi pregunta, de cómo se consuma. Y después vienen personas a ver esto. Es teatro claro, pero con esa forma. ¿Es terapia? ¿Es proceso personal? Pero esto que queremos investigar es mucho más concreto y frío, creo yo.

Opiniones del Público post función.

¿Cuál fue su impresión?

Opinión 1: Tengo poca experiencia en teatro pero me encantó esta ambientación, esto de ser partícipe de la familia. Esa sensación de ser parte de la familia. Y la ambientación con la música que desarrollan ellos mismos, que es poco frecuente. No lo había visto antes.

Opinión 2: Destacar la proxemia que se vive entre actores y público. Es como si fuéramos parte, como de incógnito en la misma casa y escenario. Quiero destacar la actuación de la madre. Y lo destacar la música echa por los mismos actores a capella. Es muy destacable.

Opinión 3: Me pareció una obra buena y muy bien actuada. Estaba constantemente en sensación de angustia. Quizás por esos momentos en que gritan y se crea una locura. Era todo más bien tirado para una desesperación. Me dio sentimiento de desesperación constante. Pude meterme en la obra, en el papel de alguna de ellas.

Opinión 4: Es súper difícil hacer comentario porque como que se tiene que decantar la obra, para luego comentarla. Pero así como me pareció, no entendía la historia de forma lógica. Pero no sé si esta obra necesita contar una historia. Lo que más me queda en la retina fueron los momentos de los cantos, cuando los actores jugaban. Se notaba que sentían placer haciéndolo. Pero creo que cuando había actuación, en lo diálogos, siento que esos momentos no estaban tan acabados. Pero sí los que tienen que ver con cantos, como más de rituales, eso sí estaba muy bien logrado. Y sí me gustó la que hacía de madre, la quiero felicitar, porque canta precioso y me emocioné en un minuto. Es una obra muy de sensaciones, sobre todo la última parte, cuando tocan las copas y comienza la luz a verse pequeña, era como un cielo estrellado. Pero creo que había que trabajar más en contar la historia, porque

eso se pierde. Hay tantos detallitos y tantas imágenes que no se entendía tanto. Creo que se trata de un hermano que se iba y luego volvía a la casa y revolucionaba a las hermanas.

Opinión 5: Está muy interesante. Esta no es la última función y se ve que las actrices están en un solo tono. Y el hecho de las luces como van generando atmósferas y es súper interesante. Y a mí no me ha tocado verlo en el ambiente teatral, o como en las distintas obras que se han dado. Uno por el espacio de cómo estamos distribuidos, por un diálogo con el público. Y también es muy interesante esta atmósfera o tono que generan las actrices. Muy lindo, es un poco monótono pero aún así uno está pendiente de las cosas que están haciendo. Lo de las canciones está fantástico y que todas están en una misma tecla y eso es muy bonito de ver. Me gustaría que la sala diera para más personas. Y que hubiera vino blanco porque hay gente que no toma tinto.

Opinión 6: Me gustó mucho el tema, el trabajo, la performance. Nunca había visto un trabajo así. Solamente lo había visto en la universidad con el profe. Pero estando acá es diferente. Es algo muy nuevo, novedoso y sale de lo común. Felicidades.

Opinión 7: Es un trabajo sencillo. Bonito. Era grato de ver. Llega como un color suave, lúdico. Aparte que el texto era muy lindo y de cómo todas estas mujeres viven este proceso. Poético.

Opinión 8: Me encantó. La obra va de menos a más. La ambientación y el lugar se prestan para esto. Había pasado por fuera y no conocía adentro. El lugar tiene mucha energía. Muy especial. Me gustó mucho la musicalización de la obra. Muy bien logrado. Mucha atmósfera. Se sustenta el texto. Es como una forma de teatro experimental con una propuesta novedosa y nueva, y bien logrado. Hay ciertos matices que se pueden lograr más. Creo que hay ciertos personajes que necesitan más trabajo. La musicalización con la voces me encantó sobre todo.

Opinión 9: Están tan cerca y empiezan a jugar, y luego ella hace todo un escándalo. Y luego te ofrecen uva y yo digo, no gracias, porque de verdad estaba adentro. Más que ver es de verdad ser parte, y sin tener que estar actuando. Y el final es hermoso. Fue rica la obra. Y rico el vino.

Opinión 10: Me pareció interesante el texto, el uso de espacio, no es un forma clásica. El juego de las voces junto al movimiento, de cómo fluían juntos. El tema del texto me llegaba mucho. Muy concreto muy bonito. También la forma en que se comunicaban con el público me pareció amena, y uno se sentía más cercano a los actores.

Opinión 11: Yo soy músico y noto un buen trabajo musical. La trama me pareció común pero trabajada desde una forma muy atractiva. Intrigante. Partes que llegaban a ser confusas, pero es parte de un asunto estético que debe ser analizado de distintas manera. Finalmente puedo decir que la obra es muy buena.

Opinión 12: Te sacaba del lugar en donde estabas. Ellos estaban en un escenario en un lugar, pero luego y con las luces, esto se desarmaba y tú tenías que volver a armarlo todo de nuevo. Eso me gustaba. Que estuvieran pasando de una opinión a otra sin que sintieras que estaban en otro lugar sino todo acá. Todo cambiaba y tomaban los elementos y de repente era su pieza o había una puerta. Eso es muy interesante.

Opinión 13: Me pareció interesante. En un momento me pareció que yo era el único observador y los demás eran parte del trabajo. Me sentía en un cine tres d.

Opinión 14: Me sumo a las felicitaciones. Y justamente me llamaron por teléfono y me avisan que una persona que quiero mucho está pasando sus últimos momentos de vida. Y vine a la obra y viví junto a ustedes mi momento de vigilia. Esos últimos momentos de espera. Muchas gracias.

Opinión 13: Me agradó. Del texto rige mucho, porque la palabra dice todo, entonces es difícil abordar un texto tan pesado. Entonces me agradó la musicalidad porque a uno le entrega un ritmo y también vivencia la escena desde otro lugar, porque si no se tiende a la pretensión del texto. Me agrada la puesta en escena y la sinceridad del trabajo, y la simplicidad.

Opinión 14: Me gustaron los quiebres. Porque el diálogo era bien pesado. Y venía un quiebre y esto me ayudó porque tengo problemas de concentración. Gracias a todos.

Comentarios de la Comisión Evaluadora

“Vigilia”

(Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia)

Autor: Jean-Luc Lagarce

Dirección: Claudio Santana B.

Elenco: Soledad Gutiérrez, Layla Raña, Carolina de la Maza, Valentina Santana, Alejandra Dümmer

Diseño: Alejandra Dümmer

Diseño iluminación: Matias Gonzalez

Creación Musical: Daniel Marabolí/Claudio Santana

“Vigilia” es una puesta en escena intimista y austera, cuyo concepto directorial busca intensificar el acto de la recepción mediante el emplazamiento de los espectadores en los bordes del espacio escénico rectangular donde la acción dramática se desarrolla. En este arreglo del espacio teatral, los espectadores están invitados a formar parte de la celebración del regreso del hijo-hermano a la casa materna.

El evento teatral al que asistí el viernes 10 de agosto, en la Casa Chilota, puede ser dividido en tres momentos o secciones: 1) La bienvenida al espectador; 2) La representación de la fábula y 3) Conversación post representación.

Bienvenida al espectador.

El espectador ingresa a un espacio teatral donde la dicotomía escena-auditorio está definida por una veintena de sillas dispuestas alrededor de un espacio escénico compuesto por un living y una mesa de comedor. Sobre el área de actuación hay una parrilla o malla de ampolletas multicolores que hace de cielo falso e ilumina el lugar. En un área adyacente, se sitúa una gran mesa decoradas con botellas y copas de vino servidas. El espectador es recibido por cinco mujeres miembros de la compañía, más el director del montaje, quienes sirven vino a los asistentes. Momentos antes del inicio de la obra, los

asistentes son instruidos para a tomar asiento y las copas son llenadas por última vez. La obra comienza.

Representación.

La obra se inicia con un punto de ataque tardío, es decir cercano a su desenlace. Una madre y cuatro hermanas han mantenido sus vidas en suspensión a la espera de noticias de un hijo que se fue. El incidente que mueve la acción es el arribo del hijo, quien había sido expulsado por su padre muchos años antes. Las mujeres celebran, debaten, culpan y transpiran sus frustraciones, fantasías y esperanzas en torno a la figura del hijo-hermano quien, sin decir palabra, ha vuelto solo para morir. Las ideas de familia, extrañamiento, exilio, la ausencia de la figura masculina en el hogar, la espacialidad tradicional asignada a los géneros (el hogar como espacio de la mujer vs. el mundo exterior como espacio del hombre) y el enclaustramiento, son algunos de los temas que explora la obra.

En un guiño brechtiano, son las mismas anfitrionas las que, sin adicionar maquillaje ni cambio de vestuario, se vuelcan a la escena para encarnar a las cinco protagonistas, mientras que el director de la obra personifica al hijo pródigo. El universo ficcional que propone la obra se vuelve autónomo de los espectadores, quienes se transforman en observadores, quizás testigos del accionar y decir de los personajes sin ser nunca interpelados directamente por los actores. La cuarta pared, sin embargo, se rompe ocasionalmente en dos instancias; cuando las mujeres nuevamente ofrecen vino o fruta a los presentes o cuando un evento exógeno a la fábula es integrado a la partitura de acciones. Esto último ocurrió, por ejemplo, cuando un espectador atrasado golpeó la puerta exterior de la casona con la intención de entrar a la sala. En ese caso, los actores reaccionaron al unísono adoptando el golpeteo como parte de la partitura y sin emitir comentario alguno. Tal integración del estímulo resultó interesante, en cuanto el espectador se ve invitado a hacer sentido del evento aleatorio e integrarlo en la fábula. Sin embargo, la eficacia de la estrategia de integración puso en jaque la puesta cuando aquel mismo espectador siguió insistiendo en entrar y el director decidió abandonar su personaje, ir a la puerta y decirle al sujeto que la función ya había comenzado. Tal acción permitió que

la realidad externa a la obra irrumpiera (e interrumpiera) el flujo del universo ficcional y fracturara la suspensión de la incredulidad en que el espectador estaba ya probablemente sumido y así lesionara la continuidad y comprensión de la fábula.

El universo sonoro de la obra es proporcionado por los propios actores quienes interpretan canciones, melodías y armoniosas vocalizaciones y pulsos sonoros sin la ayuda de instrumentos. Más allá de lo apropiado y significativo de dichas musicalizaciones, las cuales son funcionales a la narrativa y al estado emocional de los personajes, éstas complementan bien las partituras de acciones físicas de los actores y provocan un contrapunto necesario con los a veces extensos monólogos y diálogos.

A nivel de la actuación, se observa una disparidad entre la riqueza y precisión en las acciones físicas del actor que encarna al hijo y las partituras de las cinco actrices. En efecto, la presencia, dominio corporal y la riqueza de los signos corporales en la partitura del actor contrasta con las más rudimentarias y limitadas secuencias expresadas por las actrices. Ahora bien, se podría discutir que dicha disparidad en la riqueza de las partituras podría deberse a una decisión estética y conceptual, expresando la riqueza experiencial del que regresa, versus el achatamiento de las mujeres que dejaron de tejer su vidas en espera del objeto amado. Pero creo que no es el caso.

También, con excepción de quien caracteriza a la madre, las actrices que representan a las cuatro hermanas entregan sus textos con cierta falta de riqueza de matices en el tono, tempo y timbre, además de la falta de uso del silencio como signo. La “planura” y la falta de la carga de sentido en la entrega de los textos hace pensar que sus líneas podrían ser intercambiables sin afectar mucho el resultado de la entrega. Así, la musicalidad del texto se ve mermada y el significado de lo que se dice, comprometido.

La simplicidad del espacio escénico y la organización de los elementos utilizados (sofás, sillas, mesa) son funcionales a la fábula y habilitan interesantes composiciones de cuerpos y objetos. La riqueza composicional desplegada en el espacio, no se corresponde eso sí, con la composición en el cuerpo del actor. En efecto, y con excepción del actor que encarna al hijo, no se observa en la arquitectura corporal de los actores el uso de múltiples vectores, ruptura del centro de gravedad o máscaras faciales y corporales que

den cuenta de cómo los largos años de espera, incertidumbre, deseos, especulaciones y frustraciones han dejado su marca en sus cuerpos y la manera en que cada personaje se para en el mundo de manera distintiva.

En relación a las áreas de actuación, éstas son ocupadas o transitadas casi en su totalidad y de manera variada enriqueciendo a la puesta. La iluminación es simple pero efectiva y funcional a la cercanía física entre espectador y actor lo cual permite observar el microgesto al detalle.

Si el concepto del director propone un arreglo del espacio teatral que acerca al espectador y el actor con el fin de potenciar la relación entre ellos y estimular la intensidad de la experiencia del primero, entonces la eficacia del montaje es relativa. La recepción por parte del espectador de los eventos desplegados sobre la escena la noche de la función fue apática y distanciada. A pesar de la intimidad proxémica entre actor y espectador la dicotomía auditorio-escena se mantuvo, la cuarta pared se levantó y el espectador fue invisibilizado. Los actores no dialogan con éste y el espectador pasivo se transforma en mero observador de la acción dramática a pesar de la promesa participativa gestada antes del inicio de la obra. En todo caso y siendo que la regla de la dualidad escenario-audiencia se aplica a toda representación, lo importante es saber cuál es la intención última que el director tuvo al acortar la distancia estética entre espectador y escenario y como ésa distancia cambia la recepción de la obra y su comprensión. Allí, el director primero y luego el espectador tienen la palabra.

Con todo, estimo que las condiciones están dadas para que la obra abarque, promueva y asegure una acción más participativa del espectador y enriquezca su experiencia independiente del número de espectadores que atiendan al evento y del particular estado de ánimo con que lleguen a la sala. Sin embargo eso no ocurre porque los procedimientos que permitirían tal participación son poco claros y contradictorios. Por ejemplo, la aproximación brechtiana planteada en la primera etapa del evento teatral invita al espectador a tener una actitud crítica y distanciada del objeto estético, una participación más intelectual que sensorial por señalar un caso. Así, mientras se nos da vino e integra a la situación teatral (se nos involucra con estímulo sensorial), luego se nos erradica de la escena marginándonos del espacio escénico durante la

obra. Quizás el hecho de que el director estuviera involucrado como actor en el montaje, no le permitió observar el todo y el potencial que la organización espacial propuesta.

En todo caso, este tópico requiere una discusión lata, que bien amerita una sección en el capítulo de tesis dedicado al proyecto creativo.

Post representación.

Concluida la obra, se proveyó la oportunidad informal para que espectadores y miembros de la compañía intercambien opiniones. En esta parte del evento teatral, el espectador si se volcó con ansias a la interacción interpersonal con los actores, lográndose quizás lo que no se pudo durante la situación de representación.

Sugerencias de tópicos a desarrollar en el capítulo de tesis:

- 1) Reflexión acerca de la dicotomía escena-espectador y la opción, ventajas y desventajas de acortar la distancia estética en el arreglo espacial.
- 2) Análisis del impacto del contexto de los espacios escogidos para presentar la obra. El regreso del hijo exiliado tendrá una carga emocional y de significado distinto para el espectador si la obra se presenta en el Museo de la Memoria, que si se presenta en la Casa Chilota.
- 3) Discusión de la opción del director de participar como uno de los actores del montaje.
- 4) Cuenta y reflexión del proceso de montaje (proto-performance), representación y post producción.
- 5) Quizás sería interesante incluir un cuadro de doble entrada indicando las técnicas, estrategias, principios y aproximaciones analizados en la sección teórica de la tesis y su respectiva aplicación o no aplicación en la obra "Vigilia".
- 6) En la sección pertinente de la tesis (o a lo largo de ella) es necesario definir los conceptos en uso. En una tesis de magister es perentorio acotar los términos usados y así evitar ambigüedades. El estudiante debe demostrar erudición en torno de los contenidos tratados y la definición de la

nomenclatura utilizada es parte de esa tarea. Por ejemplo, sugeriría definir el concepto del neologismo “convivial”, usado para describir el concepto de la puesta en escena de “Vigilia”. Hay al menos dos formas de operar en este sentido: O bien definir los conceptos en el cuerpo del texto o bien como notas al pie de página.

Corolario: En su proyecto creativo el alumno Claudio Santana demuestra idoneidad en su trabajo directorial: Existe un concepto detrás de la puesta en escena y una coherencia en el objeto estético. La opción de actuar y dirigir al mismo tiempo puede haber mermado hasta cierto punto la eficacia de la propuesta. También, estimo que en base a los resultados actorales el proceso de selección del elenco debe ser más riguroso y acorde a las demandas del proyecto emprendido.

Evaluación cuantitativa del trabajo directorial del alumno tesista

Claudio Santana: 5,5

Dr. Néstor Bravo Goldsmith

Agosto 8, 2012.

Informe escrito sobre “Vigilia” dirigido por Claudio Santana

“Vigilia” montaje dirigido por Claudio Santana el cual presenta para la obtención del Grado de Magíster, cumple con muchos de los requisitos solicitados para tal fin.

El más destacado desde mi punto de vista tiene que ver en la manera en que el director maneja el texto. Estamos ante la intervención de una obra de Jean-Luc Lagarce (Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia) que por su naturaleza en el tratamiento del tiempo teatral tiende a lo estático al estar construido el drama sobre una temporalidad aludida frente a un texto que pudiera ser más dinámico si el tiempo fuera patente y los momentos decisivos estuvieran mostrados en escena. En resumen, lo analítico del origen textual casi te puede tentar a la adopción de una puesta en escena que camine por senderos rítmicos de mayor calma y dilación. Sin embargo en este caso la naturaleza lenta del texto es lo que juega a favor de Claudio Santana en lo que a demostración de buen manejo direccional se refiere, al trocar la puesta en escena en un espectáculo lleno de ritmo y múltiple en la llamada de la atención del espectador, ayudando todo ello al mejor seguimiento del texto.

Es por ello que el despliegue y elección de la herramientas direccionales convierte la puesta en escena en un todo dinámico que vuela de una manera eficaz ante los ojos de los espectadores. Es muy reconfortante la atmósfera ritual que se produce a nivel general y de manera muy particular nada más entrar con la invitación al pan y al vino con la fuerte carga ritual que ello contiene para un espectador de tradición cultural judeo cristiana, sumado además al vía crucis, pasión y muerte por la que pasa el hijo/hermano pródigo y errante. La naturalidad con la que las actrices se dirigen al público entrante hace que uno se relaje de esa leve tensión que conlleva siempre entrar en una sala teatral produciendo una cercanía y una invitación a seguir con mayor atención todo lo que nos van contando. En lo referente a la dirección de actores, Claudio Santana logra una armonía en la actuación en unas actrices que no son semejantes y equivalentes en su calidad como tales, pero que el director consigue que caminen parejas sin que se produzcan abismos en el resultado interpretativo.

La partitura de acciones físicas es dinámica, logra captar la atención del espectador y mantiene alerta facilitando la comprensión de lo que ocurre en la trama a lo que hay que sumar lo acertado en el despliegue de cantos, bailes, lamentos y onomatopeyas varias. Pero es la naturaleza invariable de la propia partitura lo que en cierta manera se le vuelve en contra pasada la primera mitad de la obra. Al no variar su esencia, ésta pierde su fuerza y su capacidad de sorprender.

El otro elemento que me llama la atención es la mudanza y versatilidad de todos los elementos de la puesta en escena exceptuando los elementos de la escenografía. Mientras todo es transformado y está en continua evolución, el mobiliario que se levanta sobre el escenario permanece estático durante toda la obra, desaprovechándose desde mi punto de vista herramientas de cambio acordes con los elementos que caracterizan la propia propuesta de Claudio Santana.

Dos objeciones que quiero señalar para cerrar mi comentario pero que en ningún caso desvirtúan la excelencia y la calidad de esta interesante puesta en escena.

Nota.....6'5

Jesús Codina Oria

ESPECTÁCULOS

Martes 24 de Julio de 2012

"Vigilia":

Buenas intenciones

Pedro Labra Herrera Tras dos años de estudios teatrales en Europa, Claudio Santana ("La mina del narco", 2002) presenta "Vigilia", una propuesta performática para espacios no convencionales hecha con respaldo de Fondart, que acoge a su público en un rito colectivo a medias místico y mágico, con vistas a enfrentar y procesar en conjunto la espera de quienes desaparecieron y siguen ausentes. Se sustenta mayormente en la obra "Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia", uno de los textos mayores de Jean-Luc Lagarce (1957-1995), el dramaturgo francés más representado hoy por hoy, considerado uno de los mayores talentos de la escritura escénica europea en las últimas tres décadas (en 2009 se dio aquí "Tan sólo el fin del mundo", otra pieza suya).

En una sala ambientada como un amplio living-comedor, con los espectadores sentados en su perímetro, evolucionan junto a nosotros una madre y sus hijas que aguardan hace largo tiempo el retorno del hijo y hermano menor, quien se fue llevándose con él parte de sus vidas. Ofrecen a los asistentes una copa de vino, uvas y pan, lo que sugiere una eucaristía; hay velas y ampollas multicolores, y los ejecutantes suelen cantar 'a capella', o emiten ruidos, silbidos, murmullos y vocalizaciones que parecen letanías o mantras.

Todo lo cual tiende a crear una atmósfera muy sensorial y sugestiva, de recogimiento y a la vez de celebración. Con un grave problema: ese es sólo un entorno. Lo que debiera ser el eje esencial, el texto luminosamente poético de Lagarce, aunque recortado, se descuidó por completo en su expresión. Las cinco actrices no actúan, sino que lo dicen en forma tan coloquial, sin intenciones ni matices, que todo suena igual. A poco andar de la hora que dura el acto, el caudaloso flujo de palabras se vuelve monótono, en tanto su significado se pierde, porque las meditaciones de Lagarce acerca del sentido existencial de la espera incierta y el regreso improbable, caen en el vacío. El propio director corporiza la presencia del hermano, que no tiene parlamentos.

Museo de la solidaridad Salvador Allende (hasta el 29 de julio), República 475. Casa Chilota (del 02 al 12 de agosto), García Reyes 596, Barrio Yungay. Jueves a sábado, 20:30 horas; domingo, 19:30 horas. Entradas: \$4.000 (general), \$3.000 (estudiantes y tercera edad), \$2.000 (jueves populares).

Herramientas

Imprimir | Enviar | A+ | A-



Foto:CLAUDIO SANTANA

Servicios El Mercurio

Suscripciones:
Suscríbese a El Mercurio vía Internet y acceda a exclusivos descuentos.

InfoMercurio:
Todos los artículos publicados en El Mercurio desde 1900.

Club de Lectores:
Conozca los beneficios que tenemos para mostrar.

Otros Servicios

"Vigilia": Una Experiencia para Replicar



Escrito por Marietta Santi

Viernes, 31 de Agosto de 2012 14:58



El público recibía una copa de vino de mano de las actrices o del director-actor Claudio Santana ("Mina de Narco", "Normal", "Pincho Disney"). También se repartían uvas y trozos de pan a los asistentes, que debían instalarse en unas sillas en torno a una especie de living. Así fue la experiencia en el Museo de la Solidaridad. Ahora, en sus últimas funciones en el museo Benjamín Vicuña Mackenna los espectadores son invitados a llevar algo para compartir.

Se trata de "Vigilia", propuesta de Claudio Santana beneficiada por Fondart que toma la obra de Jean Luc Lagarce "Estaba en Casa y Esperaba que Llegara la Lluvia", para realizar un rito colectivo donde se pierden las fronteras entre el que actúa y el que observa. En la

propuesta, los cuerpos de los actores son vitales en la composición de un espacio ajeno a lo cotidiano, pero al mismo tiempo al alcance de la mano.

Una madre, Soledad Gutiérrez, y sus hijas, interpretadas por Valentina Santana Carolina de la Maza, Alejandra Dümmer y Layla Raña, aguardan desde hace un largo tiempo no definido el retorno del hijo y hermano menor, quien se fue luego de una discusión con el padre. Cuando él llega, la fiesta se instala en la casa y ellas corren y juegan en el espacio. Santana encarna la presencia del hermano, quien no habla.

Los estímulos sensoriales son muchos. Además de la comida, la bebida y el tener a las actrices en un espacio muy diferente al convencional, pudiendo mirarlas a los ojos inclusive, los intérpretes cantan, emiten sonidos con su boca y realizan vocalizaciones que van llevando a quien observa a perder las reservas y sumirse en un estado receptivo diferente. Lo que se ve reforzado por las luces multicolores que adornan-iluminan desde arriba, y las velas puestas sobre la mesa.

En medio de esta atmósfera surgen los hermosos textos de Lagarce, interpretados con una intención más coloquial que teatral. Más precisamente, se pronuncian de forma íntima, sin proyecciones vocales innecesarias. Es en este empeño que los niveles de entrega, en el momento en que fue vista la obra, a comienzos de su temporada, no eran similares. No todas las actrices conseguían el estado necesario al momento de emitir los textos, lo que hacía que ellos perdieran su potencia. Además, en algunas quedaba en evidencia cierto desorden corporal (movimientos de manos innecesarios, torpe evolución en el espacio). Hay que decir, eso sí, que Carolina de la Maza tuvo bellos momentos, de real comunicación con el entorno y el público, lo mismo que Soledad Gutiérrez.

Es posible que, a medida que se ha desarrollado la experiencia en otros espacios y con distintos espectadores, se haya consolidado el trabajo actoral, creciendo y superando los escollos mencionados.

La propuesta de Santana tiene el valor de sumergir a los espectadores en lo que le sucede a las mujeres. Así como ellas enfrentan la muerte del hermano a poco de haber llegado, el que especta se ve obligado a asumirla también y, al hacerlo, debe asumir simbólicamente su propia verdad. Este hecho tiene diversas connotaciones y dependerá de quien lo vivencie.

Claudio Santana Bórquez regresó a Chile después de dos años en Europa. Fue actor y miembro del connotado Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, en Italia. También trabajó con el Workcenter de Jerzy Grtowski y Thomas Richards en el Grotowski Institute de Wrocław. Ahora está al frente del Performer. Persona.Project, investigación y práctica performativa. de Dios" (06).

COORDENADAS

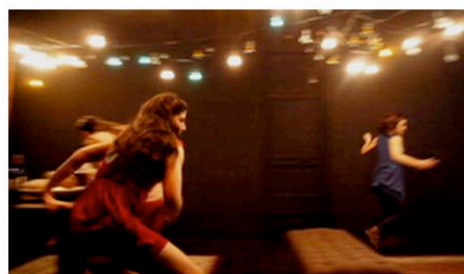
"Vigilia"

Últimas funciones

Museo Benjamín Vicuña Mackenna (Avda. Vicuña Mackenna 94.)

Viernes 31 de agosto y Sábado 01 de Septiembre a las 18:00 hrs.

Adhesión Voluntaria



CRÍTICA DE LEOPOLDO PULGAR, La Nación 07 de Septiembre de 2012.

"VIGILIA" Y LA CONVIVENCIA TEATRAL

"Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia", del dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce (1957-1995), inspira "Vigilia". Con la dirección de Claudio Santana ("Mina de narco", "Pincho Disney", "Normal", "Orwell 1984", "Silencio de Dios"), propone una manera no convencional de hacer teatro. Como un "proyecto convivial" define el director esta propuesta en que, de alguna manera, se diluye (no se elimina) el límite entre los espacios que ocupan y separan elenco y público.

El relato habla de una madre y sus cuatro hijas que dejaron todo de lado, incluso sus propios objetivos de vida, esperando el retorno del hijo menor que había sido echado a la calle por su padre, que ya falleció. Y ha sido una larga espera.

Pero el autor introduce una inquietante variable: apenas el joven hermano cruza la puerta de la casa familiar cae desvanecido. Y como no se sabe si despertará o morirá, la nueva situación actúa sobre madre y hermanas como si fuera un aluvión.

Porque las mujeres deberán conocer la verdad y, se sabe, que duele porque no tiene remedio. Así, lo que no se sabía irá saliendo a la luz en medio de confrontaciones de variado tono, sin que se pierda el cariño familiar.

Y no sólo la verdad de él (por qué nunca escribió ni contó dónde estaba), también la de ellas, porque en tanto tiempo se acumularon tensiones, secretos íntimos y pasiones. Y, desde ahora, deberán decidirse a vivir, en un montaje donde la anécdota es la vía para adentrarse en la historia personal y colectiva, sin traumas ni hipocresías, única manera de sanar las heridas.

EN ESTADO DE VIGILIA

Sin embargo, la fuerza de este montaje, cuyo texto es admirable por su profundidad y poesía, radica en la puesta en escena y la opción de Santana. Pone al elenco, que también integra, en estado de vigilia permanente, es decir, muy despierto para afrontar lo que venga.

Una convivencia a la que se invita al público apenas ingresa. El objetivo es subrayar la presencia de la gente en la obra, ser algo más que espectador o testigo, pero sin subir al escenario.

A esto se debe que el lugar de actuación no es una sala convencional, sino que se construye una especie de living, con las actrices muy cerca de los espectadores.

No es sólo una cercanía física la que se busca. La suerte de participación se da desde el ingreso a la sala, cuando cada persona recibe una copa de vino para degustar durante la función.

Es decir, se invita al visitante a ser parte de la celebración por la llegada del hermano menor. Fiesta en la que se comparten canciones y vino.

LIBERTAD CREATIVA

Claudio Santana, actor y miembro del connotado Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, en Italia, entre el 2008 y el 2010, postula en Chile una alternativa escénica vinculada a lo performático, dando libertad al movimiento del cuerpo actoral y utilizando técnicas de diversas artes, como la danza.

En esta ocasión, es llamativa la opción sensual y sensorial en el desarrollo de la obra. A la sensualidad natural de los cuerpos femeninos, que nunca distorsiona el objetivo, sumó caudalosamente una variedad de sonidos indescriptibles, algunos guturales, otros armónicos, además de las canciones en coro.

El escenario se instaló en el centro de la sala, con el público formando un cuadro. En el centro, una mesa, un par de sillones, lámparas transportables; en los extremos, "árboles" de luces de colores.

Sobre la mesa, botellas de vino, una masa para hacer pan que la madre manipulará en cierto momento, una bandeja con roscas que se servirán al público... Todo esto mientras el texto es planteado a través de diálogos o de manera unipersonal, sea como reflexión propia o de cara al público.

Cada actriz tiene un gesto corporal que la define, aunque prevalece la imagen coral del elenco y la dinámica relación entre sus integrantes.

"Vigilia" no sólo mantiene despierto al visitante. Provoca una gran sugestión porque las opciones formales se articulan muy bien con el texto, potenciándose. En la obra se respira un aire tan espontáneo que fortalece la credibilidad del relato, que se hace cercano no por coincidencia, sino porque no paga tributo a lo racional ni al texto, entendido de manera convencional.

O mejor dicho, la fuerza sensorial y sensual que el director le imprime a la obra se equilibra con las reflexiones que propone un texto que, a su vez, también aporta raciocinio y sensualidad.

Tal vez lo que más difícil de lograr en las propuesta performativas.

Un trabajo de Claudio Santana al frente de Performer.Persona.Project, investigación y práctica performativa, que cumplió su primer ciclo de presentaciones y que, necesariamente, deberá tener una nueva temporada.

NOTAS PERSONALES

Fragmentos de notas personales de Claudio Santana Bórquez en el Atellier 2008 organizado por The Groowski Institute, Wroclaw, Polonia, entre el 1 y 27 de Julio del mismo año. Y, The International Encounter, guiado por The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, desarrollado entre el 8 y 19 de septiembre 2008 en la misma sede y ciudad polaca.

27 de Junio 2008, Pontedera, Italia.

Desde pontedera esperandio las 17hrs para ver a Richards y sus amigos. Todo re bien, largo pero bien, salvo este peso de mierda que espero liberarme en Wroclaw, sino regalo cosas.

Ayer cené con katarina de Croatia, Teresa de chile, Philip (mi roommate) de U.S.A. en la terracita de una de las residencias de los miembros del Workcenter.

Todos ellos están ahora trabajando mientras me cago de calor en este internet perdido que tiene el mouse malo. Esto queda en pleno campo de viñas, todo es como estar en un camping, cielo estrellado, humedad, zancudos, silencio. Hemos compartido experiencias con estos chicos, es igual a con Souphiène, el centro de todo son los cantos y el trabajo sobre uno mismo. Ellos esperan que yo esté seleccionado para Wroclaw.

Comimos pasta y bebimos vino barato. Desayuné huevos y café, caminé 40 minutos bajo el sol para llegar al Workcenter, aún no abren, esto será dentro de 2 hrs.

Ahora estoy en un café en La Rota.

Vi el mediterráneo desde el tren en Génova. Mañana parto a Wroclaw y me esperan en los departamentos del Grotowski Institute.

Como así me imagino el futuro, tranquilo trabajando, en un lugar como este, silencioso.

Veamos que pasa.

Escribo desde la bota caliente de Italia, mi italiano no mejora, ciao!

...

Ya! listo! el momento pasó!

Hablé con él un momento, le entregué mi material y ya está. Me compré unas chelas y voy al depto. de Philip, mucha caminata me queda y escucho los cantos. A momentos pestañé, otros me encanté, se mueve igual que Souphiène, todos igual, olor a trabajo.

Mucha ofrenda, pasos de niño a adulto, madres, aprendices. Sólo éramos 10 personas, Richards nos recibió en la cocina y nos habló de la obra y el teatro como vehículo. En italiano. Mi italiano no ha tenido mejoría aún, parle con un jardinero esperando a Richards después de la función, él habló y yo traté de hablar. Richards me autografió el libro, se lo pedí igual, como un niño.

Le conté que iba a estar en Wroclaw, en fin...es su decisión, mas que lo que vi...es el proceso lo que me interesa vivir, Grotowski murió hace 9 años.

Y descubrir y hacer mi verdad.

Fue igual revelador, estar ahí, me senté en una silla solo, todos dejamos nuestras pertenencias afuera del workspace y pasamos a la cocina a hablar con él. Fue interesante ese momento. Me acordé de la última obra en que trabajé, "Mediodía". Me pusieron o me trataron para que entre a otro lugar. Inducción.

Mañana ya me esperan en Wroclaw, en el depto. del Grotowski Institute. Me compré pan y queso para el viaje.

Viajar solo es como ser un fantasma, a veces entras en contacto con los otros. Y otras eres espectador de tu tránsito.

7 de julio 2008, Wroclaw, Polonia.

Aquí llueve y sale un sol muy caluroso. Todo marcha bien con el trabajo, muy intenso en un sentido físico pero también en un sentido inmaterial, quizás desconocido. A pesar de mis anteriores experiencias sobre training para actores todo es nuevo en detalles que me ponen a trabajar más específicamente.

Acabo de almorzar mi lunch de atún con pasta y lechuga comprado en el súper del frente de mi depto. que no cierra nunca, por supuesto invierto solo en una excelente cerveza para acompañar en el mismo Rynek, el centro-centro de todo.

Ahora voy por un té con mucha azúcar para activarme antes de la sesión de las 4.

Esta noche veremos a un grupo que parece la rompe, se llama Lacrimosa, compré la entrada que no era barata pero ya que todos hablan de eso tengo que verlo y todos iremos. Ya no me duele tanto el cuerpo y mis lesiones andan tranqui-tranqui, de repente las siento y me cuido un poco.

El sol sale aquí como a las 4 de la mañana y pega justo en mi ventana, así que me levanto como a las 6:30 para salir de casa tipo 7:45 y pasear un poco antes del comienzo de las sesiones que son a las 9 hrs. Sacar un par de fotos porque hay rincones sacados de películas de guerra mundial.

Ya he probado como 4 tipos de chelas, negra, rubia, con miel, etc. la chela se ha transformado en mi alimento principal, lleno de cebada para el rudo ejercicio (jiji).

Mis roomates compraron vino chileno para cenar. Así que de vuelta a la escuela, eterno aprendizaje, algunos logros y algunas crisis, como la vida, lo que venga que venga.

Aquí suenan las campanas cada 15 minutos, es maravilloso. Ya sonó la mía, la de buenos deseos.

9 de julio 2008, Wroclaw, Polonia.

Ya he terminado la primera etapa de sesiones de trabajo que estuvieron a cargo de Domenico Castaldo (Italia) y Zygmunt Molik (miembro del Teatr Laboratorium). Todo bien, redescubriendo y redescubriéndome en la práctica. Trabajo muy físico pero no sólo eso, sino que en busca de la vida se necesita un shock en el cuerpo para romper ataduras y resistencias y permitir que lo desconocido en uno pueda ser degustado.

Los ejercicios son bastante similares a los que ya conocía, aunque por supuesto son distintos por estar a cargo de guías diferentes.

Desde mañana estaremos en Brzezinka, la casona donde se realizaban las experiencias parateatrales. Allí estaremos trabajando encerrados hasta el 27 de julio.

Debo manifestar que he conseguido un buen desempeño con los líderes del trabajo, incluso me ha tocado guiar algunos ejercicios, y me están haciendo trabajar mas allá de mis lugares seguros, hacia el hacer nada.

Hoy he tenido algo muy especial con Domenico, me hizo cantar unos tonos en la asociación junto a una compañera. Algo pasó muy raro, como que algo cruzaba mi ser completo, él me llamó a balancear junto a él y dos compañeras, hasta que llegamos al clímax, en donde aconteció este hecho.

Después me hizo descansar, porque él veía que había dado mucho estos días entonces me echo al suelo y me dijo que duerma un rato.

Con Zygmunt ayer me hizo cantar en una estructura que él veía que estaba viva, me dirigió un poco.

Lacrimosa fue un fiasco, pura sobre tensión, mucho sudor para nada, demostración de trabajo a mi parecer.

Aún nada de grotowskilandia sobre mi postulación. Supongo que a fin de mes se sabrá algo.

Esta ciudad es mágica.

29 de julio 2008, Berlín, Alemania.

En estos momentos estoy en Berlin en casa de un amigo y docente, Andrés Grumann, quien ahora está con su doctorado en ciencias teatrales y regresa en septiembre a Chile a continuar su investigación y a hacer docencia.

El Atellier finalizo el pasado 27 de Julio, todo muy intenso, 10 hrs de trabajo diario como mínimo, fue provocador y con buenos resultados para mí.

Incluso el director del Grotowski Institute, Grzegorz Ziolkowski, me manifestó en privado que quedó muy contento con mi proceso y resultados. Me ha dicho que me considera más un performer que director.

Antes de ir a Wroclaw tuve la oportunidad de visitar el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards para ver The Letter, sólo 10 invitados en la función que ví. Después de la presentación esperé a Thomas Richards para hablar un poco y entregarle un Dvd con mis habilidades en Actuación, Canto y Training, mas una carta de motivación y CV, los cuales eran las exigencias para postular al International Work Encounter que se organiza junto al Grotowski Institute de Wroclaw y se desarrolla en esa misma ciudad.

He recibido la maravillosa noticia de aceptación!!! Son solamente 9 seleccionados de todo el mundo para participar de este encuentro que será dirigido por Thomas Richards y miembros del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, el cual desarrollará el trabajo de actuación, training, montaje

y canto. Son 11 días de trabajo.

Este encuentro comienza el 8 de septiembre y dura hasta el 19 de septiembre. Yo he conseguido pasaje de regreso para el 22 de septiembre, lo que me permite reintegrarme al proceso de egreso UDD el 24 de septiembre.

9 de septiembre 2008, Wroclaw, Polonia.

Hoy día pésimo.

No puedo cantar afinado frente a Thomas, he presentado dos veces y él decidió sólo trabajar conmigo sobre action y no sobre canciones, soy el único desafinado, así que pretensiones de quedar en alguna posible selección es poca o imposible.

Mi action es con el texto de Hamlet Machine, muy difícil, estoy hecho mierda. No puedo cantar, no puedo actuar. No puedo crear, estoy en un vacío.

He cantado mis canciones y Thomas dijo que estaba completamente desafinado que así no se puede trabajar nada. Así que me concentraré en mi action que ya es muy demandante.

Creo que igual voy a preparar algo...y hacerlo nomás.

Luchar otra vez.

Eso es.

No sé nada.

No quiero llegar a trabajar en egresos, quiero irme a la playa o a la punta del cerro.

Desalentador.

10 de septiembre 2008, Wroclaw, Polonia.

Hoy Richards me dijo que de tres veces que cantamos canciones dos estaban afinadas, good. Canté mis canciones para la audición. Pero estoy como fuera de práctica, es verdad, estos weones son muy precisos.

Hicimos training y ahí me dijo que era muy silencioso y tuvimos algunos espacios de contacto.

En fin. Presenté hoy una nueva acción y en medio puse una pequeña melodía nomás. Mañana sabremos.

Estoy un poco más tranquilo. Los chicos del team me dicen que es bueno tener

trabajo que hacer, como estar afinado.

Acá estoy con Ernesto de Chile.

19 de septiembre 2008, Wrocław, Polonia.

Hemos tenido la última sesión de trabajo.

Thomas me invitó a cantar al centro junto a él y al grupo.

Al cantar, podía sentir a Thomas muy cerca de mí, tocando ciertas partes de mi cuerpo para conseguir, creo, una mayor apertura para el mismo canto. En cierto momento, Richards canta a mi lado, y nuestros ojos se encuentran cada ciertos momentos. Al mismo tiempo todo el equipo sigue el canto en conjunto con exacta sincronía y afinación. En frente está Pei Hwee, con quien trabajé un tiempo mi acción individual. Ella de alguna forma me acompaña y ayuda directamente a través del canto y su proximidad. Yo solamente camino y luego me arrodillo, sin embargo avanzo, elevo un poco los brazos y siento que mi cuerpo se abre. Percibo gran resonancia desde el exterior y mi lucha personal por seguir el ritmo, el tono, el cuerpo, a Thomas, a Pei Hwee, y conseguir relajarme completamente. De pronto llegamos a un punto climático. El canto era uno de pregunta y respuesta, accesible para mi nivel en ese momento. Súbitamente nos detenemos todos al mismo tiempo. Siento silencio y una alegría explosiva dentro de mí. Un júbilo grandioso. Como si volviera a ser un niño. Reía como no lo hacía desde niño.

Al finalizar el International Encounter, Thomas comenta ese episodio como una semilla de gran posibilidad para mi trabajo, refiriéndose a que *algo* de precioso existe ahí. Al escuchar esas palabras, las miradas de Richards y mía se encuentran y fue como estar ahí otra vez, en el momento vívido del canto. Fue un recuerdo que me sorprendió con fuerza y reviví la experiencia física de júbilo, pero esta vez en la quietud, el silencio y el contacto con Thomas.

Al finalizar el encuentro, Thomas ha dicho lo siguiente sobre mi acción:

“La situación podría variar un poco hacia un sueño, quizás.

La frazada podría transformarse en muchas cosas para liberar todos los posibles contenidos.

Interesante la situación del que se confiesa y después aniquila al confesor. La muerte del gato produjo también la sensación del corazón palpitando.

Mi cuerpo está preparado para la performance.

En el proceso final del canto, se encontró una semilla de algo realmente vivo para su desarrollo en trabajos futuros.

Muy vivo en la escucha.”

Me encuentro satisfecho. Como si no hubiese realizado ningún esfuerzo.

Simplemente recuerdo las horas y horas a solas, encerrado en una sala blanca o la cocina del Grotowski Institute, para resolver mi acción con el gato imaginario, Hamlet Machine y la frazada.

Estoy feliz y tranquilo.

Satisfecho.

REPORTES DE TRABAJO

30 de septiembre de 2010

PEQUEÑOS EXTRACTOS DE REPORTES DEL TRABAJO EN EL LABORATORIO PERMANENTE DI RICERCA SULL'ARTE DELL'ATTORE

marzo'09/agosto'10

de Claudio Santana Bórquez

Extracto informe Octubre '09 – Marzo '10

El programa de curso se ha desarrollado con plenitud en sus contenidos. Hemos incluso ampliado las posibilidades del mismo ya que el Laboratorio ha recibido diversas invitaciones y colaboraciones de distintos grupos, centros de trabajo e instituciones dentro de Europa, que han querido recibirnos y realizar actividades artístico-educativas, tales como intercambios de trabajo y sesiones abiertas (The Grotowski Institute, Polonia; Teatro La Madrugada, Milán; Teatro Fondamenta Nuove, Venecia; Quirino Revolution, Roma; Teatro Akrópolis, Génova; Studio on the Art of Actor, Krusce, Slovenia; Scarlatine Teatro, Brianza; Universidad de Malta, Malta; entre otros.

Los principales contenidos, Motion, Action, Training, y Canto, se han desarrollado completamente durante estos meses. Trabajamos diariamente de 8 a 10 hrs. Durante las cuales prepondera el silencio, y la conciencia de uno mismo, en su dominio del arte del actor (cuerpo, voz, creación), y en la búsqueda de una sensibilidad o estado del ser que permita una apertura y atención a lo que sucede, a lo que acontece, en otras palabras, una “pasividad activa”, es no querer hacer algo sino ser pasivo en la acción y atento en la mirada).

Las estrategias de trabajo van en un camino formal y práctico (training, canto, acción, motion) que utiliza la precisión, la sincronización con el otro y la respuesta rápida de nuestro organismo, para dirigirnos hacia otro nivel de percepción que va más allá de lo formal, que va hacia vivir y consumir la acción (como si fuera un evento de vida). Podría decir que va hacia el doble reconocimiento, uno desde el trabajo interior, es decir, la calma o silencio del

pensamiento. Y, por otra parte, la recepción de lo que sucede fuera de ti mismo, el ritmo del otro, del guía y del grupo en general, sin quedar solamente en formalismos o adormecimientos de la inercia acostumbrada en los grupos, en la mecanicidad. En conclusión, en la búsqueda de la organicidad y vitalidad que está sujeta a una disciplina específica, en nuestro caso, el arte y oficio del actor (craft).

Esta dualidad entre disciplina y vitalidad, además de la atención pasiva (aquella que permite que el mundo exterior entre en ti y de cómo reaccionamos a él), son los principios básicos de todo el trabajo cotidiano.

Creo, que el objetivo principal es estar pleno en cada labor que se haga. Atento y rápido en reacción. Como un animal. En donde el cuerpo reacciona libremente, sin pensar.

El trabajo personal en cuanto a la acción ha sido de gran intensidad. A pesar de ser una búsqueda de temas personales (se nos ha propuesto escribir nuestros textos desde ciertas preguntas personales), de intereses que me definen como ser humano, las herramientas actorales son las que se trabajan en profundidad. La conciencia de lo que se hace en escena es lo que sostiene y permite que todo sea una acto de vida llena. El ritmo, la claridad, la precisión, las nociones de inicio-centro-fin, los impulsos, las intenciones, entre otras, son los elementos objetivos que hacen de la acción una acción plena, consumada.

Debido al tiempo que llevo trabajando con el Laboratorio Permanente, desde que los conocí en el 2008 en el Grotowski Institute (Fondart Becas '08), y después cuando viajé por mis medios a continuar mi proceso por tres meses más (final del '08), Domenico me ha incluido en el team del Laboratorio Permanente, como actor en su performance "La Celebrazione", y como parte estable de los miembros del Laboratorio. Además, debido a mis competencias en la enseñanza y trabajo del cuerpo (hago de docente en Chile), me ha invitado a ser guía de trabajo sobre el entrenamiento físico, para el proyecto paralelo "The Garden", en el cual he desarrollado mi propia estrategia de training para los participantes, siempre bajo el análisis y demandas de Domenico.

Mi pertenencia al Laboratorio como actor y colaborador, permite que Domenico supervise muy de cerca mi proceso, y cómo estoy aprehendiendo y practicando lo que el programa Katharsis me transmite, ya que mi rol es la de aprendiz. A

su vez, tengo mi propio espacio de trabajo sobre lo que el programa Katharsis me pide, en la tradición del arte como vehículo y el hombre de acción. Los comentarios y requerimientos de Domenico hacia mí, buscan que yo comience a alcanzar otro nivel de hacedor, otra percepción del uso de mis herramientas, porque él ya me ha manifestado que mi cuerpo ya está entrenado y que debo ir hacia otra percepción del mismo. Mi voz también está mejorando en su atención, lo cual debería ser una posibilidad de abrir otras puertas del trabajo, y de mí mismo como persona/actor.

TRADUCCIÓN DEL REPORTE hecho por Domenico

Reporte de trabajo del Sr. Claudio Santana Bórquez

Período Octubre '09 a Marzo '10

El señor Santana ha sido, durante este período, profundamente envuelto en todos los pasos que trabajamos en el grupo del Proyecto de Investigación Katharsis.

Elementos de Actuación

1. Saber seguir y crear un camino de acción en una estructura grupal.

Dentro de una estructura dramática buscando por una intuición de adaptación y creación para los trabajos previos del grupo. Sin imponer y con una discreción abierta de su propia imaginación.

2. Acción individual y creatividad individual.

Desde un texto dado (hemos propuesto Samuel Beckett) o dentro de su propio guión de acción creativa y en su desarrollo, hacia una composición de una estructura de solo. Abierta a otras propuestas.

3. Creación de su propia dramaturgia.

Dentro de estas actividades él ha sido impulsado a buscar por el camino de la creación instintiva, viva y profunda participación, un camino fuera de cualquier cliché y preconceptos y hábitos mentales, libre y mente abierta. (4 horas aproximadas por día)

4. Training en grupo y solo.

Esta parte del programa es para entregar al cuerpo un camino orgánico de movimiento en el espacio, buscando el punto de inicio de los movimientos: impulsos, mente vigilante, atención abierta y rápida.

Motions: un ejercicio de estiramientos para detener la mente hablante, para lograr atención en el mínimo, pequeños movimientos, sincronización con los otros. (2 horas por día aprox.)

5. Creación del propio training (pocas horas por día).

La propia disciplina trabajada para ser transmitida.

6. Canto. Acción en el canto, el cuerpo canta, búsqueda de resonadores en el cuerpo. Mantener una melodía por sobre las otras melodías: afinación y ritmo. Ritmo interno y externo: la vibración específica de un canto, exploración en percusión desde el cuerpo (pies, manos, etc.). (5 hrs por día aprox.)

El programa educacional del LABORATORIO PERMANENTE es diario para permitir al participante una continua experiencia profunda. Se acostumbra enfocarnos en algunos elementos (el canto por ejemplo) para explorar la totalidad de experiencia para el “hacedor”. Jamás se divide el cuerpo de la voz, de la atención, de las dificultades interiores. Todo es uno y todo está en esa posibilidad.

En este programa podemos ver al Sr. Santana realmente envuelto y listo para todas las experiencias que proponemos. Él es muy dotado para la disciplina y para seguir un camino permanente de investigación individual.

El trabajo diario empezó, después de los primeros meses, a mover en él y entregar un nuevo camino de acercamiento al arte y oficio. Su voz se ha vuelto día tras día más lista para el canto y el hacer acciones. En el training su cuerpo empezó a encontrar un nuevo acercamiento y más instintivo, más libre del control de la mente para el movimiento. En motion, el ejercicio más familiar para él, está a punto de alcanzar la apertura hacia algo realmente profundo. Confirmamos que él necesita todavía tiempo para dejar crecer en él las semillas de este camino complejo de transmisión. Su amable y abierta disposición hacia el camino y hacia el trabajo es una valiente señal de colaboración y éxito.

Domenico Castaldo
The Artistic Director
Laboratorio Permanente di Ricerca
sull'Arte dell'Attore

Extracto de reporte mío, período Abril '10 a Agosto '10

Durante este último período mi relación con el Laboratorio se ha afiatado aún más. Soy parte del grupo estable de 5 personas, incluyendo a Domenico Castaldo, con el cual realizamos la performance "La Celebrazione", la que es el resultado performativo de parte del proyecto "Katharsis, de cura animae suae", con la cual se demuestran las investigaciones prácticas en el campo del arte del actor como un camino de conocimiento, pero que además toma conciencia de la percepción de un público que observa desde el exterior. Esta performance está íntimamente ligada al proceso de la Acción, en el sentido de una búsqueda dentro de uno mismo y sus asociaciones, atención y presencia total para alcanzar un alto grado en la calidad de lo que se hace, para llevarlo hasta el final, es decir, consumarlo. Los contenidos del proyecto en el cual participo están plenamente aplicados a esta performance: L atención; el tempo/ritmo; el seguir (to follow); la sincronización; el trabajando sobre la propia acción y en la acción principal; el contacto con los otros; el balance del espacio; todas herramientas en las que trabajamos diariamente a través de los ejercicios prácticos que el Laboratorio Permanente desarrolla como una vía de proceso

interminable: Motions, Cantos, Action, Training, Pasos de Integridad, Improvisación, Estructuración. Todos ellos son un camino en los cuales no existe lo correcto o lo incorrecto, sino que existe lo orgánico, la vida, ser y estar en uno mismo y los demás; creo, que uno mismo siente y sabe cuando un momento de vida sucede, y se sigue sin esfuerzo, sin cuestionamiento, sin pensar, solamente se sigue y se busca posibilidad de desarrollo. Por supuesto, cada uno de estos “ejercicios” tienen sus reglas simples, lo que significa que son fáciles de comprender, pero que exigen una despierta atención de la persona que los realiza, porque lo simple no es fácil, sino que lo simple persigue lo esencial, y lo esencial implica desprenderse de los hábitos, inercias, y prejuicios.

Los cantos son una parte sustancial, son el momento en el cual todos debemos estar juntos en una voz, una calidad, un sonido, escuchando desde nuestro sentir, es decir, estar con los otros y con uno mismo. Así como lo define Domenico, es un trabajo sobre la conciencia personal. También están las estructuras de acciones físicas, que no son solamente movimientos, sino que responden a una cadena detalladas de pequeñas acciones que se desarrollan una tras otra, donde ya el pensamiento se deja de lado, se deja al cuerpo ser en un vacío que permite estar pleno y permitir que el exterior entre en ti. Por otra parte está la conciencia del espacio, que es permanente. No hay acuerdos entre los actuantes, el espacio se siente, se siente cuando permite o cuando está bloqueado. Uno debe permitir siempre que fluya, que exista, que entregue posibilidad.

Todo este trabajo que a ratos parece ser un poco vago, es muy concreto. No hay nada que explicar con palabras porque todo está a la vista, al alcance de una percepción distinta a la de las explicaciones racionales o teóricas de lo que es el deber ser, o las leyes de la actuación o el teatro en sí. El trabajo que realizamos va más allá de todos los conceptos, que existen, no se niegan, pero nuestro trabajo es hacer una práctica, no desarrollar pensamiento porque el pensamiento detiene el flujo. Se busca ser un ser reactivo, que como un animal reacciona, con el instinto, no con la cabeza. Y si se puede decir, con el corazón.

Todos los entrenamientos apuntan hacia un objetivo de apertura de la conciencia. El training desarrolla el cuerpo como un canal vivo, y no como un

cuerpo adiestrado que asombra por sus capacidades, sino que un cuerpo que se mueve por sí solo, que reacciona y que está abierto a todo. El canto necesita un cuerpo que esté tranquilo. Que no haga nada. Que deje el sonido ir y que las asociaciones y la imaginación den vida a lo que sucede. La palabra es como un canto, proviene desde el centro del cuerpo. El trabajo sobre Motions exige la atención total del ritmo, el tiempo y la sincronía, pero más allá de hacer un ejercicio físico, sino que contiene una vitalidad y atención al mundo que nos rodea, una apertura en la mirada y sobre todo en el escuchar, el sentir (sentir=escuchar en italiano).

Por otro lado, están mis propios cantos y acciones, que son parte del trabajo diario, de cómo desarrollarlos, de cómo encontrar una sutileza, una acción más precisa que permita descubrir lo que está ahí, eso que sé pero que casi no debo forzar a que suceda, sino que dejar que mi Ser, por así llamarlo, lo descubra por sí mismo, porque cada canto, acción, texto, o propuesta de movimiento está ligada profundamente a lo que soy, a mi historia, mis deseos, mis límites, mis posibilidades. Para esto tengo el arte del actor como vehículo de conocimiento, que va más allá del teatro o la actuación como un resultado performativo en donde el proceso está en el que mira. Sino que está en ambos lados. En el que mira, pero sobre todo en el que hace, es decir, el performer, o el simplemente “hacedor” (doer).

He sido invitado a guiar parte del entrenamiento físico para quienes participan de The Garden –ongoing educational project-, que en estos momentos está compuesto mayoritariamente por chilenos. Mi guía permite que desarrolle mis propias estrategias de training, las que apuntan a mi mismo pero que pueden ayudar a otros. Todo en una idea de transmisión más que de enseñar. Domenico observa mi guía y luego conversa conmigo o bien me da indicaciones inmediatas para ponerlas en práctica al momento.

Debido a mi formación en el área del movimiento (soy docente en Chile de este ramo, principalmente) he ido descubriendo otro cuerpo en mí y una nueva posibilidad de usarlo, algo que intuía antes pero que ahora veo el camino. Un trabajo de sensibilidad más allá de la musculatura o las posibilidades de hacer del cuerpo (danza, acrobacia, etc), sino que hay una posibilidad en dejar que el cuerpo haga por sí mismo, no amaestrar al cuerpo como es usual, sino liberarlo, abrir su atención sin querer forzarlo a hacer algo, sino que sea un

cuerpo que escucha y sigue lo que sucede.

Cuando hablo de cuerpo, y cuando trabajamos el cuerpo, es porque el estar en la acción, el cantar, el hacer necesita de un cuerpo sensible, no hay separación del ser, como es usual en la formación del actor, que se lo separa en cuerpo, voz, actuación y teoría; el trabajo sobre el arte del actor es una unión del ser que necesita de todos estos componentes y más, aunque podría decir, necesita de todos esto y menos, porque cada vez hago menos y me dejo, me abandono, para así ser simplemente y que el “hacer” sólo sea eso, sin fingir, sin querer actuarlo, sin representarlo, solamente “ser” y “estar” (to be).

“La Celebrazione” ha sido mostrada en Malta, Slovenia, en varios lugares de Italia (Perugia, Brianza, etc), como parte de mi proceso de actor/aprendiz dentro del Laboratorio. Además, hemos realizado sesiones abiertas en todos estos lugares en donde mis acciones pueden ser presenciadas por otros y pueden ser usadas como material de trabajo para The Garden.

En estos momentos del programa Katharsis, las herramientas básicas están aprendidas en su nivel técnico. Ahora, todas las indicaciones de Domenico apuntan hacia otro nivel de conciencia, hacia otro nivel de apertura de la misma. Y algunas veces, como él mismo dice, ocurren milagros donde todo sucede y se consuma. Estos milagros son cada vez más seguidos en donde el cuerpo deja de pensar y uno mismo solamente “es” en la acción plena. Lo que a mi modo de ver, es en el momento en que se está vacío, tranquilo, con no querer hacer nada, sin querer hacer algo, sino solamente estar presente (atento) y dejar que otra atención se apodere de la situación, una atención del instinto, que como un animal olfatea y sigue el rastro de algo, casi sin querer hacerlo. Para esto trabajamos todo el día, para dejar que nuestro ser sea pleno.

Nos entrenamos para estar perceptivos. Para abrirnos al mundo que nos rodea. Podría decir que es una meditación activa, un estado de estar despierto, de no dejar pasar el momento, de hacer lo que es necesario hacer, ni más ni menos, de dar posibilidad a ti mismo y a los otros. Como dice Domenico, la acción es energía que va y viene, que no debe ser bloqueada, que debe dejarse como el agua que fluye.

Si puedo agregar, llega un momento, por lo menos para mí, en que mi trabajo en el Laboratorio se funde con mi vida. En realidad, siempre he visto mi vida y

mi vida en el arte del teatro como una sola, y esta vez el trabajo de la acción y en esta vía del arte como un vehículo de conocimiento, se me asemeja a una práctica ancestral de autoconocimiento y conocimiento del ser humano. Mi percepción siempre fue en esta vía, en creer que “hacer teatro”, como se dice comúnmente, no podía ser solamente hacer espectáculos, presentarse al público, querer la sala llena, conseguir una entrevista, o conseguir un momentito de fama, un momentito de reconocimiento, que te llamen a dirigir algo, o a actuar, que te paguen (es necesario como medio, no como fin), que te inviten a eventos, querer decir algo a los demás, querer cambiar al mundo, querer romper con todas las estructuras, querer ser rebelde inn, outsider/insider del teatro business, querer hablar de algo, o contra algo, o contar tal o cual historia, o hacer revolución, etc. Sino que dentro de mí siempre creí que hacer lo que hago (sea lo que sea o se llame como se llame, porque al final importa sólo lo que se hace hasta el final. Porque pienso que lo que se hace es lo que vale, porque es lo que es, no lo que podría ser o lo que fue o lo que será), respondía a otras necesidades de mi ser, de mi sentir, de una búsqueda en mi mismo, que creo tiene posibilidades de ser compartidas con los demás.

Quizás por eso me gusta tanto hacer clases, porque se aprende otra vez, porque lo que creía conocer, en un momento se transforma en desconocido. Quizás por eso me gusta tanto hacer trabajo relacionado al cuerpo, porque requiere de cierta disciplina y trabajo constante, requiere un cuidado sobre ti mismo, porque aún creo que a mis 35 años puedo ser flexible, ágil, fuerte, sensible, como un niño o como un gato pequeño que juega con otros cachorros sin cansarse, y seguir lleno de vitalidad. Quizás por eso me gusta tanto estudiar, leer, saberlo todo, porque aunque sé algunas cosas, no creo que sepa algo realmente, sino que pienso que sé algo para que en el momento posterior querer no saber nada, para descubrir algo nuevo para mí, o descubrirlo por mí mismo, algo que estaba ahí pero que no ví antes, pero que existe. Que no me lo digan, porque quiero experienciarlo. Creo que por todo esto, y más, estoy acá...y seguimos adelante con la última etapa del trabajo que finalizará en Diciembre '10. Y estoy seguro que si puedo transmitir esta experiencia a otros, en Chile, será un camino que entregará, creo, una posibilidad al arte teatral más allá de lo que comúnmente se entiende del trabajo actoral (si así lo podemos llamar).

El proyecto Katharsis, de cura animae suae, tiene bien justificado su nombre. Por una parte, trabaja sobre el ser humano: “Cuida de su alma” y lo “limpia” y/o “purifica”. Y, por otra parte, es un camino que va profundo en la disciplina del arte del actor, teniendo como horizonte la búsqueda, la creatividad y la calidad de lo que hacemos en este campo de conocimiento.

Traducción del Informe de Domenico Castaldo.

Director del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore.

Objeto: Realización del tercer trimestre de trabajo del Sr. Claudio Andrés Santana Borquez residente de nuestro Laboratorio en calidad de actor y performer.

Estamos felices de comunicar nuestro creciente interés en el trabajo del Sr. Borquez a dos importantes proyectos de carácter internacional:

Katharsis –De cura Animae Suae, y The Garden – Ongoing Educational Project.

En el trabajo de Katharsis –Project- que el Sr. Borquez viene realizando, ha conseguido un cercano contacto con el grupo interno del Laboratorio Permanente en la búsqueda de la sutileza mayor del canto, de la acción física de grupo, en la precisión de la acción individual y en la capacidad de confrontar un observador externo.

En el estudio y en la investigación del proyecto educativo The Garden, el Sr. Santana ha sido invitado, en variadas oportunidades, a perfeccionar y guiar su propio entrenamiento para los demás participantes, a su vez ha sido responsable de transmitir parte de la técnica necesaria para los actores más jóvenes.

Y, además, dentro de su responsabilidad y compromiso a través de las sesiones de trabajo sobre la acción física, ha ido profundizando la técnica del arte del actor, y dando espacio más allá del teatro en una profunda indagación en el Ser de la persona envuelta.

Todos los elementos del actor que Katharsis –De cura animae suae- trabaja y cultiva en este punto del proceso, son:

- Atención y sensibilidad de uno mismo, y los demás.
- Estar preparado a intervenir e improvisar.
- Creatividad e imaginación.
- Apertura de los chakras a través de un estímulo constante de la escucha del propio sentir y de los demás.
- Atención a la “verdad”, por sobre el clichè y el estereotipo teatral.
- Descubrimiento de la propia cualidad y potencialidad y del propio bloqueo físico y mental.

El Sr. Santana sigue nuestro programa educativo con rigor, respeto y presencia total, características que del todo permiten el crecimiento y adquirir en manera definitiva nuevos instrumentos de trabajo. Creemos que tal rumbo pueda continuar en el año 2011.

Le enviamos nuestro más cordial saludo!

Del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore
Director
Domenico Castaldo

.....

**Introducción por Mario Biagini a la presentación de *Action*.
Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards.**

Finalmente estamos aquí. Buenas noches. Lo que van a ver ahora es algo que tiene una naturaleza peculiar. Así que les voy a dar alguna pequeña información sobre lo que van a ver.

Es un trabajo que nosotros llamamos ***Action***, y para mí no es simple contarles directamente qué es ***Action***. Es más simple decirles lo que ***Action*** no es.

Entonces, en primer lugar, es bueno que sepan que ***Action*** no es un espectáculo, en el sentido que no es algo hecho para ser mostrado. ¿Es algo que puede ser visto? Sí, puede ser visto. Pero no está hecho para sólo para ser visto. Pueden haber observadores externos, como hoy, ustedes están acá, pero también puede no haber observadores. Y, en realidad, muchas veces hacemos ***Action*** sin nadie que esté observando. Otra cosa que ***Action*** no es: una improvisación. No está improvisada. Su estructura es muy, muy precisa y puede ser hecha de nuevo. No es como una pistola con una sola bala. Por lo tanto: no es un espectáculo, no es una improvisación. Entonces ¿qué es?

Bueno, lo verán ustedes mismos. Y alguien como ustedes que viene y ve ***Action*** desde el exterior, quizás puede pensar ***Action*** como una nueva forma de arte, como un nuevo fenómeno artístico. Un fenómeno artístico que acepta y hasta abraza la mirada de un observador externo pero sin depender de esa mirada. Quiero decir que el sentido, el sentido de este hacer, no depende de la mirada de un observador externo.

El observador externo puede estar ahí pero también puede no haber observador.

Debido a la naturaleza de este trabajo, tenemos para ustedes un simple concejo: no busquen necesariamente una historia en eso que ustedes ven. Podemos hablar a través de analogía, y podemos decir que ***Action*** tiene características de la poesía que de la prosa narrativa. Pero por supuesto es sólo una analogía.

Dentro de **Action** hay un pequeño fragmento de texto, estos textos son en inglés, y están traducidos por nosotros de una antigua lengua: el copto. Hicimos esta traducción en un modo muy, muy simple. Traducimos brutalmente el texto palabra por palabra. Ni siquiera intentamos hacer buenas frases, en buen inglés. Y, por supuesto, hicimos esto conscientemente. Ha sido nuestra manera de intentar traducir, tanto como sea posible, sólo lo que decía el texto sin dar una interpretación al traducirlo.

Después, acá en Estambul, con la ayuda de Cidam (la traductora del inglés al turco), hicimos una versión turca. Y ahora, me gustaría darles el texto para que lo lean. Les daré la versión en inglés y la versión en turco. El texto es muy corto, entra en una página. Los fragmentos aparecen en la página e el mismo orden que aparecen en la **Action**. Y, por favor, les pido que lo lean y me lo devuelvan.

Ficha Técnica de Vigilia

Director: Claudio Santana Bórquez

En Escena: Soledad Gutiérrez, Alejandra Dümmer, Carolina de la Maza, Valentina Santana, Layla Raña y Claudio Santana.

Dirección Musical: Daniel Marabolí y Claudio Santana.

Diseño Integral: Alejandra Dümmer (Una Escena Ltda.)

Diseño Iluminación y Realización Escenográfica: Matías González.

Prensa: Alejandra Ibarra.

Producción: Carolina Cabezas y Claudio Vallejos.

Ensayos: Abril-Julio 2012.

Temporada: Julio-Septiembre 2012.

Lugar de Presentaciones: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Casa Chilota, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y Museo Benjamín Vicuña Mackenna.

Proyecto Ganador Fondart 2012

Presentación del Proyecto.

El presente proyecto creativo se define como un trabajo *performativo* convivial, el cual ocupa como base el texto del connotado dramaturgo francés Jean-Luc Lagarce (1957-1995): “Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia”.

El texto de la obra.

El texto propone un tiempo y espacio indefinido. Las voces provenientes de las mujeres se manifiestan en monólogos, soliloquios y algunos diálogos. Son más bien palabras entrelazadas dentro de un momento dilatado de acción. Las palabras se sumergen en un entramado poético, en una reiteración de frases y fabulaciones que producen la sensación de un limbo onírico que deambula desde el presente mismo de la acción, hacia lo que fue y lo que sería posible que fuera, en el momento en que la espera sucede, en el momento en que sabrán los motivos de expulsión, desaparición y retorno del hermano.

Es una suerte de puzle que debe ser descifrado. No ofrece mayores acotaciones más que puntos suspensivos al final de lo que identificamos como escena. Tampoco define si lo que está dicho por los personajes, sucede en el presente, pasado o futuro, de este instante que al parecer es el inicio de la situación dada, es decir, el hermano entra a la casa y luego se desvanece.

Tampoco define si durante el curso de la obra el tiempo que pasa será largo o corto. Todas estas incertidumbres hacen del texto un espacio rico de experimentación. Sobre todo en el marco de esta investigación.

El autor del texto, Jean-Luc Lagarce, contemporáneo a Jean Marie Koltés, escribe esta obra al final de su vida. Él fallece siendo VIH positivo. Esta es la obra que cierra su vida y su prominente carrera. Incluso fue el dramaturgo francés más realizado dentro de su país en la década de los '90s.

Este texto hace clara referencia a él mismo como el hermano postrado, dormido, y en silencio.

PROPUESTA DE DISEÑO
de Alejandra Dümmer Medina
Actriz y Dieñadora
www.unaescena.cl

EL ESPACIO.

Se plantea como un espacio de convivencia dentro de una casa familiar tradicional. Se utiliza para esto las cualidades espaciales de un living y comedor, ya que corresponden a los lugares donde comúnmente la familia se reúne.

El espacio requiere contar con características dimensionales que permitan que actores y espectadores no estén separados. Todo el lugar se transforma en escenario y al mismo tiempo lugar de los espectadores.

Se genera así una tensión concéntrica, donde actores y espectadores habitan el mismo espacio y se relacionan.

Se requiere de una planta libre y amplia en un espacio no teatral (edificación que no haya sido construida para este efecto). De preferencia lugares que hayan sido habitacionales y que justamente por sus grandes dimensiones han sido transformados en museos, galerías de arte o centros de algún uso comunitario.

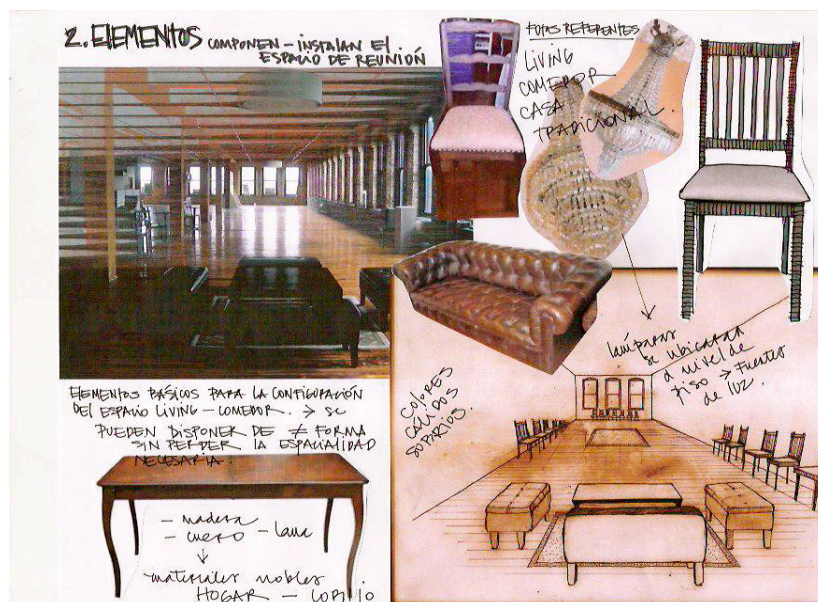


ELEMENTOS QUE COMPONEN E INSTALAN EL ESPACIO.

El espacio se arma una vez que es configurado por lo elementos básicos que se utilizan para la composición de un living y un comedor de una casa tradicional familiar: muebles (sofás, mesas, alfombras, sillas, banquetas, etc).

Se utilizará según diseño: un sofá de cuero o similar de medidas aproximadas 2.0 mts. de largo por 0.80 de ancho, una mesa de comedor de madera de medidas aproximadas 2.0x1.0mt., 2 banquetas de cuero o similar de 1.0x0.60mt., lámparas de lágrimas o similares, sillas de comedor y 2 alfombras de 3.0x2.0mt. (las medidas son aproximadas)

Se utilizarán para la escenografía colores cálidos y materiales nobles (madera, cuero, lana). Las lámparas se ubicarán a nivel de piso para facilitar el traslado y adaptación a diferentes espacios que plantea el proyecto.



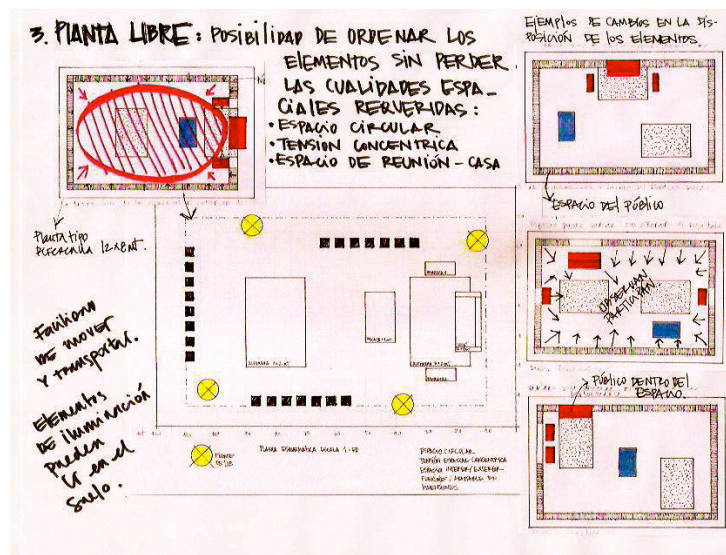
PLANTA LIBRE.

La amplitud de los espacios seleccionados para la realización del proyecto, da la posibilidad de ordenar los elementos configurantes de variadas maneras, sin perder las cualidades espaciales requeridas:

- que el espacio sea circular
- que la tensión sea concéntrica
- que responda a las características de un espacio de reunión de una casa tradicional.

La forma en que los elementos se dispondrán podrá variar en cada uno de los espacios, dependiendo de las características de éstos.

Existen múltiples posibilidades para armar este espacio. Se sugiere distribuir los elementos de mayor tamaño de manera homogénea para mantener la tensión espacial hacia el centro y según la obra lo requiera.

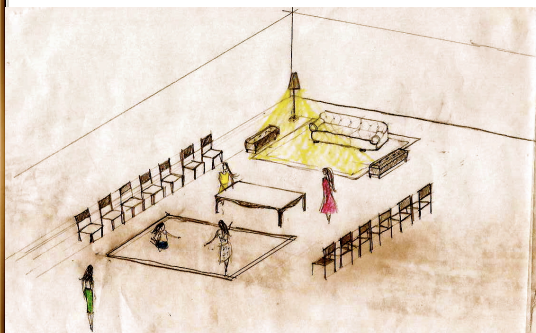
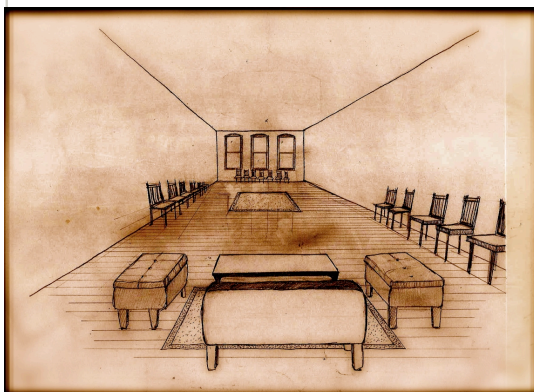


Imágenes de “Vigilia”



Presentación de signos escénicos iguales a su referente real

Diseño del Espacio Escénico

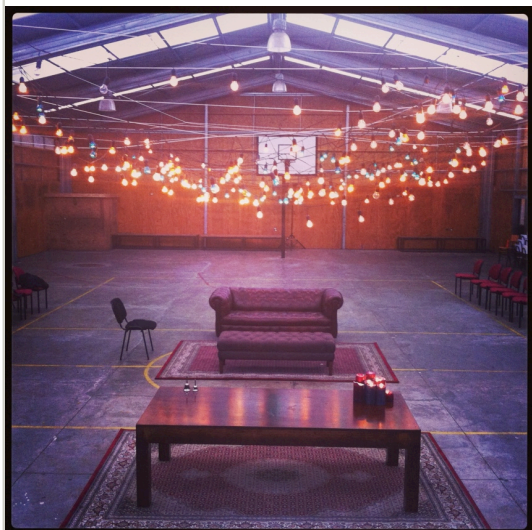


Teatro Zócalo Udla 2013



Escuela Rural de Alerce.

Festival Internacional Temporales Teatrales P. Montt 2013



Espacio y tiempo común para actores y espectadores.

Convivio y liminalidad.

Bienvenida al público:
Inducción.



Durante la obra: lo real v/s la estructura



Post obra: *Communitas espontánea*



Un teatro de lo humano a través de la experiencia de estar vivo.



Muchas gracias ;)

Links de Registros de Vigilia.

- “Vigilia. Estaba en casa y esperaba la lluvia”
Versión completa en el Museo de Memoria y los Derechos Humanos. 2012.

<http://blip.tv/grupopeztana/vigilia-museo-memoria-6387559>

- Documental sobre el proceso de “Vigilia”. 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=idZXEBsVHZ4&feature=youtu.be>

- Video Promocional de “Vigilia”. 2012

<http://www.youtube.com/watch?v=frBvSprBr8Q&feature=youtu.be>