



UNIVERSIDAD ACADEMIA HUMANISMO CRISTIANO
ESCUELA DE TEATRO

EL ENTRENAMIENTO COMO TRANSITO A UN CUERPO EXTRA-COTIDIANO Y
PRESENTE

Alumna: Bravo Díaz, María Cecilia
Profesor guía: Retuerto Mendaña, Iría

Tesis Para Optar Al Grado De Licenciado en Teatro. Mención Intérprete Teatral.
Tesis Para Optar Al Título Interprete teatral
SANTIAGO, 2016

Dedico esta tesis a quienes se inquietan por el misterio que esconde este hermoso oficio, a aquellos que creen que es posible vivir de otro modo y relacionarnos desde un lugar mucho más profundo y sincero.

Agradecimientos

A Iría Retuerto, mi profesora guía, por su infinita ayuda más allá de lo formal, sin ella, esta investigación no hubiese llegado a ver la luz. A mi Suyai y Nehuen, ambos que a su modo me entregaron el tiempo y los deseos de concretar este camino. A mi compañero por sus palabras y a mi madre por su amor.

TABLA DE CONTENIDOS

CAPITULO I

Planteamiento del Problema	7
1.1 Introducción.....	7
1.2 Pregunta de investigación.....	10
1.3 Objetivos.....	10
1.4 Justificación.....	10

CAPÍTULO II

Marco teórico	13
----------------------------	----

2. 1 Meyerhold

2.1.1 Biografía y contexto.....	15
2.1.2 Concepción del cuerpo.....	20
2.1.3 El trabajo del actor desde la mirada científica.....	22
2.1.4 Propuesta de trabajo.....	24
2.1.5 Aportes de Meyerhold a un trabajo actoral desde el cuerpo.	
El cuerpo productivo.....	27

2. 2 Jerzy Grotowski

2.2.1 Contexto.....	28
2.2.2 El ritual; eje fundamental de desarrollo creativo.....	29
2.2.3 El Teatro Pobre.....	30
2.2.4 El Performer.....	36
2.2.5 Entrenamiento.....	37
2.2.6 Importancia de la técnica.....	41
2.2.7 Grotowski, el encuentro de un cuerpo conectado.....	43

2.3 Eugenio Barba

2.3.1 Biografía y contexto	44
2.3.2 La antropología teatral.....	46

2.3.3 El trabajo del actor, desde la antropología teatral.....	46
2.3.4 Organización elemental de la antropología teatral.....	47
2.3.5 Principios que retornan.....	48
2.3.6 La presencia en el entrenamiento del actor.....	51
2.3.7 El cuerpo decidido y la acción.....	54
2.3.8 Barba, la técnica del actor basada en principios del bios.....	57

CAPÍTULO III

Marco metodológico.....	58
--------------------------------	-----------

CAPÍTULO IV

Análisis de resultados.....	60
------------------------------------	-----------

4. 1. Cuerpo del actor.....	62
------------------------------------	-----------

4.1.1 Cuerpo afectivo – cuerpo relacional.....	62
--	----

4.1.2 Cuerpo significativo, cuerpo plástico.....	66
--	----

4.1.3 Cuerpo en conexión trascendental.....	66
---	----

4.2. Entrenamiento.....	69
--------------------------------	-----------

4.2.1 Entrenamiento de la conciencia corporal y la sensibilización.....	71
---	----

4.2.2 Entrenamiento según contexto y/o actores.....	73
---	----

4.2.3 Entrenamiento como una preparación permanente.....	74
--	----

4.2.4 Entrenamiento como una zona de conexión que permite encontrar lo auto-trasendente.....	75
---	----

CAPÍTULO V

Conclusión.....	78
------------------------	-----------

CAPITULO VI

Referencias bibliográficas.....	83
--	-----------

CAPITULO VII

Anexos.....	87
--------------------	-----------

CAPITULO I

1. Planteamiento del problema

1.1 Introducción

Mi investigación nace de la necesidad de comprender *lo corporal* como un punto esencial que posibilita el ocurrir del trabajo actoral. Para esto, tomo el entrenamiento como objeto de estudio, en cuanto levanta un espacio frontera que permite, al actor o actriz, encontrar una otra presencia o un otro cuerpo distinto al cotidiano.

La presencia escénica es la premisa para transformar en acciones persuasivas ideas y deseos, para dar a las fuerzas creativas interiores la posibilidad de revelarse y volverse comunicación. Si tengo presencia más allá del marco en donde estoy inmersa, tendré más posibilidad de contribuir a la vida del espectáculo (...) he tenido que aprender sobre todo a pensar con el cuerpo para existir como actriz (Varley, 2012 p.51)

El actor, escénicamente habita un espacio- tiempo diferente, el cual le exige estar presente en todo momento asumiendo un compromiso total; tanto físico como mental. Requiere, entonces, un cuerpo que posea las herramientas necesarias para movilizar y estar vivo en la escena.

Nosotros, los involucrados en el lenguaje escénico, creemos en la comunicación vivencial, en el encuentro. Tal como señala *Jerzy Grotowski*¹ en su teatro pobre:

¹Jerzy Grotowski: Investigador, y director teatral polaco, fundó en 1959 el *Teatr-Laboratorium*, espacio dedicado a la investigación teatral. Dirigió espectáculos transcendentales y significativos para la historia del teatro contemporáneo, exponiendo a través de los mismos sus ideas acerca del trabajo escénico. *El príncipe constante*, obra original del dramaturgo español Calderón de la Barca, en la versión polaca de Slowacki, representó la etapa de concreción y madurez del *Teatr – Laboratorium*. Ryszard Cieslak, actor, protagonista de *El príncipe constante* fue su más cercano colaborador, reconocido como la imagen viviente del método de

El teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en que se establece la comunicación perceptual, directa y viva (Grotowski, 2006. p. 13)

Deducimos entonces, que en cuanto al trabajo del actor, nuestro cuerpo es el soporte principal que nos permite relacionarnos con un otro y, gracias a todas las sensibilidades que logramos abrir, podemos traerlo al universo que estamos presentando. Entonces, el cuerpo del actor se levanta como un lugar exquisito: el actor encarna, está vivo en una multiplicidad de tensiones y distensiones.

El *trabajo corporal*, implicaría ir en busca de aquella presencia viva: sensible, atenta y perceptiva que dialoga con el espacio y trabaja de forma activa con los obstáculos que se presentan.

Un cuerpo de un actor está abierto, dispuesto a asumir riesgos, saltar obstáculos, entrar en conflicto, permitiendo así el avance y aprendizaje. Cada actor requiere conocer y reconocer su corporalidad, buscando su verdadera libertad fuera de los marcos establecidos cotidianamente, así puede encontrar su propia y particular presencia, que posteriormente se transformara en lenguaje.

*Eugenio Barba*² caracteriza esta problemática diciendo:

creación del *Teatr - Laboratorium*. En 1986 Grotowski fundó en Pontedera, Italia, el *Workcenter*, última etapa de su trabajo investigativo. Murió en esa localidad en 1999.

²**Eugenio Barba**. Nació en Brindisi (Italia) el 29 de octubre de 1936, a los 18 años decide instalarse en Noruega, donde embarca en la marina mercante lo que permite conocer Oriente, después a la vuelta de sus viajes, obtiene una beca para estudiar dirección de escena en Varsovia, después de un año en Polonia conoce a Grotowski y se traslada a Opole, donde acude al Teatro-Laboratorium¹³ Rzedzewo durante tres años. Cuando vuelve a Oslo funda el Odín Teatret en 1964, grupo teatral que se traslada a Holstebro (Dinamarca) en 1966 y allí reside desde entonces. Es el fundador de la ISTA (Internacional School of Theatre Anthropology) en la cual se estudia y se comparte el estudio de los hombres y la representación. Algunos de sus libros más representativos son *La canoa de papel*, *Mas allá de las islas flotantes*, *Tierra de cenizas y diamantes* y *Teatro: soledad oficio y revuelta*.

El uso social de nuestro cuerpo es el resultado de una cultura. Este ha sido aculturado y colonizado. Conoce solos los usos y las perspectivas para los que ha sido educado. Para encontrar otros debe despegarse de sus modelos. Debe fatalmente dirigirse hacia una nueva forma de ‘cultura’ por la cual ser ‘colonizado’. Pero este paso hace descubrir al actor la propia vida, la propia independencia y la propia elocuencia física (Barba, 2010. p.352).

Existe un cuerpo que se debe despertar; descubrir una nueva manera de relacionarse, de moverse, de existir. En definitiva, se trata de es un cuerpo que debe ser reeducado. Lo físico es nuestro medio para emprender tal camino. La búsqueda es alejarse de la sintonía cotidiana, la cual nos impide movernos en otros márgenes.

La vida cotidiana es el refugio seguro el lugar de los puntos de referencia tranquilizadores (...) Es el lugar en el que se siente protegido dentro de una trama sólida de hábitos y rutinas que se fue creando en el transcurso del tiempo, de recorridos conocidos, rodeado por caras familiares (Le Breton, 2002. p. 91)

Los diversos escenarios exigen una máxima expresividad, un lenguaje que se dirija mas allá de las palabras, que abra nuevos canales de relación que estén conectados al mundo sensitivo, emocional o espiritual. Un teatro que toque el filo del alma, pero para esto se hace necesario un trabajo previo a la escena, en la búsqueda de la presencia de cada intérprete. La formación y crecimiento de las alas de aquel pájaro que volara.

1.2 Pregunta de investigación.

¿Cómo se produce, desde la experiencia del actor, el transito a un cuerpo presente y extra-cotidiano en el espacio de entrenamiento?

1.3 Objetivos

General.

Comprender de que manera el entrenamiento se constituye en un espacio de transito para llegar a la presencia desde la experiencia del actor.

Específicos.

- Identificar distintos *significados* del entrenamiento en la experiencia de actores.
- Identificar *principios* comunes y divergentes mediante los cuales distintos actores realizan el trabajo de entrenamiento.
- Distinguir *acciones* comunes y divergentes, mediante las cuales los distintos actores realizan el trabajo de entrenamiento.
- Analizar las distintas *dimensiones* de la experiencia de entrenamiento para los actores entrevistados.

1.4 Justificación

Como intérpretes estamos al límite de una trampa, cuando se trabaja en escena con un texto y no se ha comprendido la importancia corporal, puede suceder que la labor creativa se reduzca en posibilidades, precisamente, por el carácter descriptivo de la dramaturgia, transformándose en cárcel, ya que, en palabras de Amílcar Borges ³ el texto dramático puede “silenciar al cuerpo” y hacer que “las percepciones se reduzcan a los significantes escénicos” ya que:

³Amílcar Borges: Actor, director e investigador teatral. Ha desarrollado su línea de investigación hacia la escenificación corporal teniendo como primera perspectiva los métodos y técnicas corporales involucradas en el proceso creativo del actor.

El cuerpo y sus interacciones son mucho más que palabra enunciada; la palabra es un signo de poder y un código hegemónico de una posible lengua; el habla es una resultante de la resonancia corporal que excede los significantes y se reverbera como lengua en el otro (Borges, 2011. p.72)

Este ‘silencio corporal’ o ‘reducción de percepciones’ está directamente relacionado con la tensión/atención que el espectador deposita como participante en el acontecimiento teatral. Si como actores no desarrollamos, ni entendemos nuestra ‘presencia’ como quien posibilita las inmanencias de la cual emergen significantes, que van más allá de las palabras, el vínculo relacional espectador-actor se verá debilitado, contribuyendo a que el encuentro no tenga fondo, ni goce de intensidad. Por el contrario, una corporalidad fresca, viva y conectada, permite que el espectador pueda viajar a aquellas zonas que el actor ha abierto, dejando descubierto un nuevo habitar para ambos participantes.

Indicar, también, que mi intención con esta investigación es reencontrar o aunar dos miradas que han seguido caminos diferentes sobre cómo abordar la creación: el camino desde “lo externo” y “lo interno”. Estos términos se han transformado en clichés que mas que aportar a la creación - a veces- se convierten en barreras de la unidad que supone el trabajo actoral. He descubierto en el trabajo corporal, específicamente en el entrenamiento, cómo se elevan los principios con los que aparece un camino conjunto entre estas dos miradas y que a la vez que colectivo es personal. Nuestro camino más exacto y verdadero es nuestra experiencia, la cual se inscribe en lo corporal. Nuestro cuerpo es memoria y la experiencia es conocimiento.

No está demás decir que no existe la técnica mágica, ni un camino único que sea el verdadero para trabajar. La verdad es el proceso de cada cual.

Otro punto relevante a modo de justificación de esta tesis, tiene que ver con la visualización del trabajo corporal desarrollado en Chile. A nivel de formación actoral, la única escuela

que ha tenido una clara orientación a una búsqueda desde lo corporal como línea general es la Escuela del Gesto y la Imagen “La Mancha”. En cuanto a trabajo de compañías teatrales, son contadas las que se han permitido desarrollar un trabajo ligado a lo corporal, desarrollando un entrenamiento, coherente con el mismo, ya que en su mayoría el binomio de trabajo creativo se da como; ‘ensayo- montaje’. Pero siguiendo el rastro, y haciendo un trazado bastante grueso, podemos nombrar la tradición de: Andrés Pérez y su “Gran Circo Teatro”, así como el “Teatro del Silencio”, en su momento. La Cía. “Los Mendicantes” es también otro caso. Quizás esta constante de entrenamiento como espacio previo de encuentro y búsquedas, se ha dado más en teatros callejeros, porque este formato requiere integrar disciplinas (teatro, danza, música) en una especie de re-formación del actor que lo capacita en un nuevo escenario: la calle. Esta, demanda otras técnicas en la tarea de llegar al espectador, tales como un cuerpo expresivo que sea mucho más preciso. Además, en este estilo de teatro, el entrenamiento puede servir como espacio para aunar lenguajes. Contribuyendo a esta visión fundada en el cuerpo, tenemos el caso de Amílcar Borges, quien crea el “Teatro de la Dramaturgia Corporal” en el que propone un cuerpo interdisciplinario que se vale de diversas disciplinas y lenguajes o Elías Cohen con su Kim, espacio en que va hacia el encuentro de un performer creativo e integro, consciente de sus procesos y que sea parte integra con el universo circundante. Constantemente se abren espacios de búsquedas, pero ellos no llegan a ser perdurables en el tiempo, ni se dan con los mismos grupos de personas, más bien son espacios / talleres. Cuesta encontrar grupos que tengan procesos que hayan sido investigados o desarrollado por años, encontrando desde la practica un modelo propio. Sin embargo, existen algunos profesionales, como los antes nombrados, que han investigado por años la práctica corporal dimensionándola desde una mirada interesante de conocer.

CAPITULO II

Marco Teórico

Para esta investigación relacionada con el tema cuerpo del actor, he tomado a diferentes autores que han fundamentado su trabajo en base a la idea corporal y la implicancia que tiene comenzar a trabajar desde este punto. El recorrido podría ser bastante extenso, por lo que, para hacer más comprensible la visión, me he centrado en tres autores que tomo como referentes principales, los cuales permiten, con sus visiones entretelar y concretar la idea de un cuerpo presente y extra-cotidiano, visto desde diferentes dimensiones. Aclarado lo anterior, en este capítulo se revisarán los siguientes contenidos, que constituirán los pilares teóricos sobre los que se fundamenta la investigación.

- **Vsévolod Meyerhold-** La ‘Biomecánica’ del actor, hacia un cuerpo plástico, expresivo y económico.
- **Jerzy Grotowski-** Un ‘cuerpo-canal’ que conecta y transmite energías, flujos internos y externos.
- **Eugenio Barba-** la ‘técnica del actor’, basada en ‘principios’ comunes en diversas tradiciones, trabajables dentro del entrenamiento que permiten dilatar la presencia escénica.

A modo de respuesta a la posible pregunta de por qué no abordar en este estudio a Stanislavski, quien conocidamente desde un comienzo se centra en el trabajo del actor, creando incluso un método para que este comprenda de mejor forma su oficio, se debe a que Stanislavski, solo en su última etapa logra visualizar la importancia de lo corporal en lo que llamo las ‘acciones físicas’. Antes de esto, se detiene en un trabajo interno, no proveniente de una corriente física sino más bien de un orden psicológico, mencionando términos como ‘inspiración’, entre otros conceptos, que nos trasladan a un plano mucho más imaginativo. Cuando, más adelante, descubre la importancia de las ‘acciones físicas’, solo las alcanza a visualizar desde un orden cotidiano. De Marinis, lo plantea, de este modo señalando “Stanislavski coloca las acciones físicas sobre un plano cotidiano (...) para el maestro ruso el método de las acciones físicas era un medio para que los actores crearan una ‘vida real’, ‘verdadera’, en el espectáculo” (De Marinis, 2004. p.64) Esta visión aun no desarrollada en la práctica, no permite tensionar ni encontrar otro orden de vivencias que puedan nutrir la idea de entrenamiento en el contexto de encuentro de un cuerpo extra-cotidiano, tema que compete a la presente tesis.

2.1 Meyerhold (1874-1942)

2.1.1 Biografía y contexto.

Entusiasta y revolucionario, sin duda, este actor, director e investigador debe ser considerado en cualquier estudio que se interese sobre el trabajo físico del actor. Su relevancia está relacionada, en parte, con ser quien rompe con el naturalismo imperante del siglo XIX y parte del XX, donde el texto dramático y el concepto de autor eran protagonistas indiscutidos. Agreguemos a esto, que los elementos teatrales (iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje) tenían una sincronía tal que empequeñecían el lenguaje escénico, cerrando el discurso en una mirada hegemónica que no consideraba al espectador como participante activo del lenguaje teatral. Estos cambios vienen influenciados en parte por el **simbolismo**, donde el arte no representa más la realidad tal cual es, sino que la sintetiza recurriendo a elementos simbólicos, metafóricos, los cuales permiten que aparezcan espacios de lectura para el espectador, donde la palabra poética, la música, y lo visual se funden en una única experiencia estética global. **Maurice Materlinck**⁴, expone en su manifiesto, una mirada contra el naturalismo y la psicofísica del personaje, presenta en su lugar otra figura (el títere/ la marioneta), propone en uno de sus escritos “una sombra, un reflejo, una proyección de formas simbólicas o una entidad con toda apariencia de vida, pero sin vida en realidad” (Castronuovo, 2009. p.13) En estos nuevos tiempos se avivara la “teatralidad” que estuvo dejada de lado en el teatro naturalista; recordemos nuevamente que el actor en el teatro anterior construía a partir de los elementos literarios del texto dramático y, escenográficamente, los decorados se creaban previamente a los ensayos, lo que hacía que el actor se integrara como una pieza, quedando de lado su labor creativa.

Para comprender los cambios propuestos por Meyerhold, es importante considerar los inicios de su formación como estudiante en el Teatro de Arte de Moscú, espacio donde conoce y practica el método Stanislavkiano (realismo psicológico). En este lugar y como hecho significativo para su vida, conocerá al dramaturgo Antón Chéjov en el montaje “La gaviota”. Testigo de las discusiones y desavenencias entre director y dramaturgo, aflora su inquietud que posteriormente se desarrollara en una propuesta fecunda. El dramaturgo discutía en 1898, conceptos como ‘convencionalidad’ y ‘síntesis’ abalando la idea de que

⁴ Materlinck. (1862-1949) Dramaturgo belga. Principal exponente del simbolismo.

no existe cuarta pared y que es necesario alejarse de la creación verosímil creada a partir de detalles que se acumulan y se transforman en descriptivos más que esenciales para el actor (Castronuovo, 2009). Meyerhold, lleno de inquietudes, decide abandonar la línea propuesta por el maestro (de la ‘intuición y el sentimiento’). Deja la Escuela, viaja a Italia, donde crecerá su interés por la Comedia dell’arte y el grotesco. Además, se impregna de algunas ideas que marcarán luego su poética. En uno de sus planteamientos destaca que lo que integra la escena es ‘convencional’ y que es el espectador quien, de manera consciente, aporta en la construcción de sentido del espectáculo gracias a su imaginación. Los espacios simbolizados dejan una frontera invisible que permite al espectador construir en una participación activa, entretejiendo puentes que darán sentido al acontecimiento teatral.

El arte es convencional... en artes plásticas por ejemplo, es convencional el hecho mismo que no se ponga una nariz de verdad y de que una estatua no tenga el color de la piel humana (...) el espectador que viene al teatro sabe que no se pretende que la obra sea una copia de la realidad sino que él mismo debe, durante todo el tiempo del espectáculo, tratar de construir el mundo con ayuda de su propia capacidad asociativa (Meyerhold, 2005. p.254)

Es 1905. Stanislavski, conocedor de las inquietudes que rondaban a su ex estudiante y en la búsqueda de alguien con valor para dirigir, abre las puertas a Meyerhold del Estudio Teatral –un nuevo espacio que funciona de forma paralela a su teatro oficial, al Teatro del Arte de Moscú- para que investigue sobre nuevas formas o métodos de exploración escénica. Es en este espacio donde Meyerhold se acerca al principio de ‘estilización’ concepto tomado de

Appia⁵ que traen consigo una nueva idea del teatro y del actor, alejándose rotundamente del *realismo stanislavskiano*.

En mi opinión, el concepto de estilización esta indivisiblemente ligado a la idea de convención, generalización y símbolo. Estilizar un periodo dado o un fenómeno, significa emplear todos los medios posibles de expresión para revelar la síntesis más profunda de ese periodo o fenómeno, sacar a relucir esos rasgos escondidos que están hondamente enraizados en el estilo de cualquier obra de arte (Meyerhold en Braun, Edward, 1986. p.139)

Aprovechara la instancia para transitar por la Comedia dell'arte, el teatro oriental y el teatro español del Siglo de Oro. Explora, también, nuevas disciplinas como el circo, la acrobacia, music-hall, la pantomima, interesado así mismo en poner en práctica las ideas de algunos autores como el caso de **Richard Wagner**⁶ quien propone, en sus operas, una síntesis estética, donde la música refleja un aspecto del personaje que no se dice necesariamente en el dialogo, apareciendo el subtexto. En 1907 conocerá el texto “La escena del futuro” de **Georg Fuchs**⁷, quien pone énfasis en el *teatro como ritual festivo*. Esto implica darle importancia a la experiencia de los participantes (actores-espectadores) en una circunstancia de encuentro, donde ambos participantes son parte de un mismo dialogo y están comprometidos. Lo importante será el suceso, el acontecimiento y no la enunciación del texto.

⁵Adolphe Appia. Teórico y diseñador simbolista. Su interés era la recuperación del subtexto, es de quien Meyerhold toma el criterio de “estilización” así como también la idea de la música ligada a la puesta en escena.

⁶ Richard Wagner (1813-1883) Compositor, director de orquesta, poeta y teórico musical alemán perteneciente al Romanticismo.

⁷ Georg Fuchs (1868-1949) Escritor y Director alemán. Fue impulsor del teatro de artistas de Munich, sus reformas se basaron en la concepción del teatro como fiesta recuperando el modelo griego de celebración.

El teatro puede perder la palabra, su vestuario, el edificio mismo; sin embargo mientras exista el actor y la maestría de sus movimientos, el teatro seguirá siendo lo que es, puesto que el espectador conocerá los pensamientos e impulsos del actor a través de sus movimientos, sus gestos y las muecas de su rostro y todo espacio será para el actor su teatro (Meyerhold en Piccioli, 1985. p.193)

Meyerhold, hizo un largo recorrido por diversos espacios para dar forma a su teatro, a sus propuestas y visiones. Luego del cierre del Estudio Teatral, se puso a trabajar en la compañía de la primera actriz Komissarzewdkaia de San Petersburgo, donde abolió el escenario de profundidad para utilizar la plataforma escénica acercando el foro al proscenio, incluyendo mimos y marionetas en sus obras. En 1906, estreno Hedda Gabler (de Ibsen), el escenario fue concebido como una construcción, en donde escaleras, plataformas ponen al actor en el lugar de una pieza dinámica permitiendo que este exprese desde una 'plástica' alejada del sicologismo. Luego de un año, será despedido por basar su dinámica creativa en lo colectivo y no en el lucimiento personal de la 'actriz diva' como se acostumbraba en los teatros de este tiempo. **Gordon Craig**⁸, es influencia fundamental en su trabajo, con su principio musical (la idea de configurar la escena musicalmente) además de proponer contrastar el ritmo del discurso y el movimiento escénico.

En 1908 Meyerhold, trabaja como director y actor en la corte zarista en un teatro oficial de corte imperial (de opera) donde debe renunciar a su trabajo experimental. Sin embargo, necesitado de este tipo de expresión, crea al mítico doctor Dapertutto, personaje tráfugo con el cual investiga y experimenta la escena. Así es como, de manera paralela; da clases de movimiento, incorpora a su trabajo la danza, el atletismo, la esgrima, el lanzamiento de disco y crea sus primeras secuencias de movimiento.

⁸ Gordon Craig (1872-1966) Director, productor, actor y escenógrafo británico. Famoso por la concepción del actor como "Supermarioneta". Craig considera al actor como un elemento plástico más en la escena, con capacidad de movimiento propio pero ajustado al gran movimiento escénico primeramente.

En 1917, un nuevo escenario, la revolución rusa, se nacionalizan los teatros, se crean teatros de trabajadores, siendo ambiente propicio a las motivaciones de este director. Por ello, luego de un trabajo continuado, pasa a ser nombrado miembro del T.E.O que era un departamento que agrupaba de manera oficial a todos los teatros. Años más tarde, en 1923 crea el T.I.M “Teatr Imeni Meyerhold” (Teatro Experimental Meyerhold) donde maduran sus ideas. El tema ideológico en nuestro autor no deja de ser relevante y sirve para entender su lugar de habla. Exige un nuevo fundamento del arte y del oficio del actor, en la sociedad socialista, siendo este un obrero de la escena, un trabajador más. Se trata de coordinar el tiempo de trabajo y descanso para obtener una mayor producción e igualar el oficio con cualquier otro.

El trabajo debe convertirse en leve, agradable e ininterrumpido, a la vez que el arte debe ser utilizado por la nueva clase como algo sustancialmente indispensable, capaz de ayudar los procesos productivos del obrero, dejando de entenderse como simple diversión: habrá que modificar no solo las formas de nuestra creación, sino también el método (Meyerhold en Saura, 2007. p. 48)

Por esta última época nuestro autor se acerca al **Constructivismo**, pues visualiza que en este arte se plasman muchas de sus búsquedas, en una mirada donde “El artista se convirtiese también en ingeniero porque el arte debía fundarse sobre una base científica; toda creación artística debía hacerse conscientemente (...) el actor debe organizar, saber utilizar y sacar provecho de sus medios expresivos de su cuerpo” (Meyerhold, 1998. p.82) Meyerhold ve en el constructivismo una herramienta para alejarse definitivamente de la tradición estética anterior, ya que, escénicamente, se propone una escenografía multipropósito.

Queremos que nuestro escenario sea un tubo de hierro, del mar abierto o algo construido por el hombre nuevo (...) erigiremos un trapecio o

pondremos a nuestros acróbatas a trabajar en el, para hacer sus cuerpos expresen la esencia misma de nuestro teatro revolucionario y nos recuerde que estamos disfrutando la lucha en que nos encontramos comprometidos (Goldberg, 2002. p. 44)

Más que un decorado ilusorio y trucos escenográficos, como dice este investigador, están en la búsqueda de un espacio real y concreto en donde poder trabajar. El actor, es ahora el instrumento principal que acciona y reacciona.

En su última y más gloriosa etapa, este versátil autor se dedicó a la formación de actores, esta vez conocedores del oficio y que de cierta manera estaban preparados para una nueva cruzada. Entre 1921- 1922 trabaja con 8 actores una serie de ejercicios (études) que forman parte de su obra manifiesta “El magnífico cornudo” surgiendo y tomando forma su legado más importante: la biomecánica (1922).

2.1.2 Concepción del cuerpo

Para el teatro de Meyerhold, el cuerpo es la herramienta ejecutora primordial. El actor, ahora creador, debe ser conocedor de la ‘plástica’, la cual corresponde al movimiento corporal ‘estilizado’ y consciente que es ejecutado dentro del espacio escénico, y que aleja el cuerpo cotidiano impreciso y fortuito. Al trabajar desde lo corporal, se crea un recorrido mucho más exacto puesto que la psicología (método antiguo de creación) no es lo suficientemente concreta como para siempre transitarla de igual forma. Tanto en los ensayos como en la representación, la emoción muchas veces sobrepasa al actor dejándolo petrificado, cortando sus movimientos y flujos, atrofiando el ritmo particular que cada actor tiene y el cual era tan esencial para un cuerpo vivo en las ideas de nuestro autor.

Existe una nueva relación dinámica entre tiempo-espacio, que se traduce, de manera concreta, en el cuerpo físico.

Los gestos, las actitudes, las miradas, los silencios, establecen la verdad de las relaciones humanas. Las palabras no dicen todo. Es menester entonces un dibujo de movimientos escénicos para situar al espectador en la posición de observador perspicaz. (...) las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos expresiones: visual y auditiva. La diferencia entre el viejo y el nuevo teatro consiste en el hecho de que en este ultimo la plástica y la palabra siguen cada uno su propio ritmo, a veces sin coincidir (Meyerhold, en Barba. p.164)

Nuestro nuevo actor que parte desde lo físico, logra a través de posiciones corporales, estimular ciertos puntos de ‘excitabilidad’ los cuales producen una apertura en un sentimiento u otro. Nuestro autor llamara ‘**excitabilidad refleja**’ a “la capacidad de reproducir sensaciones tanto en el movimiento como en la palabra; es lo que se podría entender como un trabajo externo” (Meyerhold, 2005. p.64). En este caso, se entiende el término “sensación”, sin implicancia sentimental sino más bien en un sentido científico.

Igor Iliski, actor principal del teatro de Meyerhold, decía que “si la forma es justa también lo serán los tonos y sentimientos porque estos están determinados por las posturas físicas” (Iliski, en Barba p.116)

Meyerhold, propone que el actor debiera considerar como materia indispensable:

- A.- Desarrollar la capacidad de excitabilidad refleja, y (contar con un)
- B.- Perfeccionamiento físico como requerimiento básico para la interpretación.

El intérprete debe ser un trabajador completo e integro; acróbata, circense, comediante, bailarín, todas estas materias son útiles, pero la biomecánica es una técnica fundamental e indispensable para cualquier actor (Meyerhold en Saura, 2007 p.51)

2.1.3 El trabajo del actor desde la mirada científica

El pensamiento racionalista, deja atrás la mirada del trabajo del actor como ‘inspiración’ para posicionarse en un trabajo consciente y concreto; no es el recorrido psicológico/interno la búsqueda, sino mas bien es el trabajo físico/externo. Meyerhold, avala de manera científica-técnica, la idea del hombre máquina, cuya estructura corporal responde a un funcionamiento similar al de la mecánica y sus leyes.

a. La ecuación biomecánica

$$N = A1 + A2$$

Esta fórmula matemática permite visualizar cual es la propuesta de trabajo del actor. En ella vemos plasmado un inseparable vinculo entre pensamiento-cuerpo. Es esta relación la que permite levantar a un nuevo sujeto capaz de organizar su propio material, transformándose en creador.

N, es el actor. La materialidad.

A1, es el *constructor* quien trasmite las órdenes. Se podría entender a quien trasmite como alguien externo -el caso del director- pero no, se trata del *actor constructor* quien mentalmente todo el tiempo se asigna tareas externas que tienen que ver con una intención que busca entrar en el plano de la realización. Cuando se logra visualizar claramente una intención se dice que existe acción, la cual se ve materializada en;

A2, que es el cuerpo del actor (corporalidad completa que incluye la voz) es el ejecutante, quien reacciona realizando o ejecutando la idea del constructor (A1).

Sabiendo esto, Meyerhold toma **A1** como un *principio activo*, ya que, es quien propone tareas a realizar. **A2**, quien es de *naturaleza pasiva*, siendo el material mismo con el que ejecutara el actor. Sin embargo, entiéndase que se trata de una *dinámica de trabajo* que funciona en conjunto a un mismo tiempo al realizar una tarea.

En un actor acróbata se dan dos personas A1 y A2 (...) El actor acróbata, capaz de avivar al máximo la excitabilidad refleja puede parecer un actor *vivencial*, aun cuando no sea más que una maquina que engañe la mirada del espectador (Meyerhold, 2005 p.112)

b. La división de la expresión.

El actor, como ya mencionamos antes, debe desarrollar su ‘excitabilidad refleja’ para llevar a cabo las tareas propuestas desde el exterior. Los elementos expresivos que el intérprete compromete y coordina para desarrollar su tarea son; movimiento, sentimiento y palabra. Estos modos de expresión, deben entenderse como la interpretación misma, cada modo puede ser dividido, según Meyerhold, en las tres siguientes fases:

Intención. Es una percepción del actor que viene dada desde el exterior, para que éste ejecute una tarea.

Realización. Es la ejecución misma en un ciclo de reflejos voluntarios, mímicos (juego corporal vocal, juego preciso con los ángulos)

Reacción. Se da una disminución de tensiones, gracias a que la tarea ya ha sido de cierta forma ejecutada. La reacción deja su espacio preparado para la ejecución de una nueva tarea.

c. Economía del movimiento

Nuestro autor, plantea que el trabajo del actor es realizar una ‘tarea determinada’ y para que tal tarea se cumpla de manera más rápida y “eficaz”, se debe organizar el material de manera “productiva”. Esta productividad se logra cuidando la ‘precisión’ en los movimientos. Por ello, el objetivo de la biomecánica, es eliminar todo movimiento que sea improductivo o ‘superfluo’ para conseguir cumplir la tarea exigida a cada actor. Los fundamentos nacen de la observación del trabajo de las fábricas, haciendo un paralelo entre trabajo del actor / trabajo del obrero calificado, viendo, en los movimientos de este último,

los siguientes puntos a considerar como partes constitutivas de un movimiento, limpio, económico y perfecto:

1. Ausencia de movimientos superfluos e improductivos;
2. Ritmo;
3. Una correcta posición del centro de gravedad del propio cuerpo/ Equilibrio;
4. Resistencia; El trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. Esto sirve también igualmente para el trabajo del actor del teatro del futuro (Meyerhold, 1992. p.230)

2.1.4 Propuesta de trabajo

La biomecánica, es un método de entrenamiento que, como lo dice el término, considera al cuerpo como una maquina biológica. No se trata simplemente de ver la estructura corporal como física mecánica que se integra al trabajo escénico, también está la conciencia del bio cuerpo, el “cuerpo en vida” como le llamara Eugenio Barba, que posibilita el movimiento en un flujo continuo propio.

La biomecánica, elabora leyes para el comportamiento de la mecánica corporal. Su fundamento es que “el cuerpo entero participa en cada uno de nuestros movimientos” (Meyerhold, 2005. p.111) donde el actor, es entendido como un elemento ‘productivo’ encargado de elaborar un juego ‘convencional’ con sus recursos plásticos. Meyerhold, cree que un buen actor opera como un ‘obrero calificado’ apoyado en la utilización de su cuerpo de manera casi acrobática, cercana a la danza.

- **Entrenamiento**

El ‘adiestramiento corporal’ como llama Meyerhold a lo que hoy entendemos como entrenamiento, es un punto primordial para lograr que el actor conozca su ‘mecánica de movimiento’. Mediante un trabajo practico, se descubre cómo opera la ‘máquina corporal’

para crear ‘formas plásticas’ en el espacio escénico. Este es un trabajo que, según Meyerhold, debe ser anterior a la realización del espectáculo, o sea, en un espacio de tránsito encontramos este nuevo cuerpo que empieza a trabajar en sí mismo, donde la investigación que cada actor hace de su material, permitirá ampliar su conocimiento y entender el instrumento fundamental en el juego de la ‘convención teatral’.

- **Metodología**

Meyerhold, construye una metodología de entrenamiento que cuenta con series prefijadas de ejercicios, se trata de partituras o rutinas psicofísicas llamadas études, con las que el actor lleva a cabo su entrenamiento. En ellos se trabaja la segmentación consiente y precisa de cada movimiento que crea la acción.

- a. Series de ejercicios**

Los **études**. Existen 22 tipos, algunos de ellos son: tiro con arco, golpe de puñal, la bofetada, saltar sobre el pecho del compañero. Son secuencias de acciones en donde se pueden observar claramente las posiciones activas del cuerpo que operan al realizar una acción; la cabeza, los brazos, las piernas, pies y el tronco. En este último se ubica el **centro de comando** -Bogdanov⁹, nos habla del ‘commanding point’-, ubicado específicamente en el pecho. Este, es un punto importante de reconocer por ser el lugar donde todos los segmentos corporales deben llegar. El punto de comando focaliza la acción corporal y la direcciona, dando un flujo continuo al trabajo energético. Al activar este centro de mando se estaría listo para accionar, tomando en cuenta que los pies son los que de forma activa trabajan con la transferencia del peso corporal. Hay un diálogo continuo entre centro de comando- pies, pies-centro de comando, atravesando el centro de gravedad. Como podemos observar, son los pies la base de los movimientos, ellos reciben y juegan con la transferencia del peso corporal, el cual se ocupara a modo de energía para movilizar. Los pies estabilizan el movimiento y trabajan con el equilibrio en movimiento. Todas estas

⁹ Bogdanov, fue estudiante estrella de la Maestría Nikolai Kustov (actor e instructor de la biomecánica de teatro, que trabajó con Meyerhold hasta 1938). Fundador y director de la Escuela Internacional de Biomecánica de teatro.

secuencias de études siempre son acompañadas del **dáctilo**, que es un ejercicio de entrada y término de un étude, y que permite al actor prepararse para realizar la acción en concentración y al mismo tiempo deja claro el ritmo con el que se trabajara, cuando se trabaja en pareja permite sintonizar los ritmos.

b. División del movimiento de la acción.

Cada acción puede dividirse en segmentos de movimientos, los cuales siguen un mismo patrón que permiten ser estudiados por el actor, logrando, así, dar precisión a la acción.

Cabe decir que la acción para ser orgánica o verdadera debe estar ajustada al ritmo interno de cada actor, cada cual debe escuchar el propio ritmo para crear una musicalidad propia con el movimiento, solo así el movimiento tendrá un continuo viviente. Los segmentos mencionados son:

Otkaz (*Rechazo o retroceso, ir en sentido contrario*) Definido como un movimiento en contrasentido opuesto a la dirección del movimiento de la acción (Posyl), se trata de flexionar antes de levantar, retrae antes de avanzar. Este impulso vendría a aumentar la atención en la acción.

Posyl (*enviar, lanzar*) Se relaciona con el proceso mismo de la acción, donde el cuerpo/ torso (centro de comando) con su trayectoria de movimiento dibuja en el espacio.

Thornos (*liberación*) la encontramos al finalizar la acción. Es una especie de freno en donde el cuerpo vuelve a estabilizarse.

Stoika (*retener y fijar*) Le da cierre completo a la secuencia de acción que se está trabajando y deja el cuerpo preparado para iniciar una nueva serie de étude si se quiere.

2.1.5 Aportes de Meyerhold a un trabajo actoral desde el cuerpo. El cuerpo productivo

Meyerhold, propone una mirada centrada fundamentalmente en el trabajo corporal realizado por el actor de manera consciente y precisa. Como máxima, nos encontramos con un cuerpo económico y altamente codificado, el cual distribuye de manera eficiente la energía al realizar un movimiento o acción.

Respaldado en lo racional-científico, se estudia el comportamiento corporal como estructura de carácter mecánico, alzando la idea de que todos los cuerpos funcionan de igual manera, existiendo una mecánica común necesaria de conocer por cada actor y la cual puede alcanzar dominio a través del entrenamiento. El estudio del movimiento mecánico permitiría al actor tener un cierto dominio plástico que ayudará a su expresividad escénica.

El entrenamiento, para el autor, es el espacio en que se adquieren capacidades que permiten un cuerpo diferente, consciente, apto para realizar ese trabajo de obrero calificado. Es un espacio de preparación en un camino ya trazado. Es un lugar concreto de aprendizaje mecánico pero vivo, en que acostumbra al cuerpo a responder en una lógica diferente.

2. 2 Jerzy Grotowski (1933-1999)

2.2.1 Contexto

Sin duda, es una figura reconocible sobre quien se ha escrito en innumerables ocasiones y de quien nos podemos sentir herederos de un trabajo actoral que se acerca a lo espiritual, así como también de un rescate de lo auténtico de cada actor, arrojado en una búsqueda permanente. Marco de Marinis, nos habla de Grotowski como aquel hombre que llevó el teatro a un otro camino donde “el teatro no es ya solamente una ocasión de divertimento, de entretenimiento (...) sino que se convierte en un instrumento eficaz de conocimiento, que solo puede nacer de la práctica y en la práctica” (De Marinis, 2004. p.15) Es justamente como dimensiona esta llamada “practica” lo que nos interesa observar para sacar de ella algunas conclusiones considerando que nada se puede concluir de manera definitiva, ya que esa pretensión nos llevaría a encapsular un trabajo.

Para comprender y visualizar de mejor forma el recorrido extenso e intenso que hace Grotowski, es de utilidad observar la división realizada por la investigadora Lisa Wolford en el texto “El libro de las fuentes de Grotowski” (Schechner y Wolford, 1997) donde rescata cinco periodos de su trabajo que son:

- Teatro pobre/ teatro de la representación (1959-1969)
 - Parateatro o teatro de participación (1969-1978)
 - Teatro de las fuentes (1978-1982)
 - Drama objetivo (1983-1986)
 - El arte como vehículo/ Artes rituales (1986-1999 fecha de su muerte)
- Última etapa desarrollada en Pontedera, Workcenter of Jerzy Grotowski.

Para esta investigación revisaré por sobre todo su primer periodo, su reconocido *teatro pobre*, ya que aquí se gestan algunas ideas sobre el trabajo del actor y sobre el trabajo de entrenamiento específicamente, siendo los cimientos de toda una visión del arte del actor como un trabajo disciplinado, meticuloso e inacabable. Además, se debe considerar que

esta es una etapa que atraviesa, vincula y da forma a los posteriores momentos de búsqueda. Este primer proceso se ha transformado en un referente bibliográfico imprescindible para comenzar a dimensionar sus cuestionamientos, su recorrido y sus propuestas. También exploraré su última etapa, en la cual, de alguna manera, resuelve y da forma a las ideas centrales que lo rondaron desde un comienzo.

2.2.2 El ritual; eje fundamental de desarrollo creativo.

Grotowski, intenta revivir la función ritual del teatro, en un primer momento lo hará centrando su interés en ‘la congregación de participantes’ en el sentido que actor-espectador estén envueltos e involucrados en un acontecimiento trascendental que los atraviese del mismo modo a ambos, resurgiendo así la noción de comunidad. Luego esta intención e interés, por el ritual ira madurando, hasta notar que el rito como tal es imposible que tenga lugar en nuestro tiempo, ya que hoy no existe una comunidad unida por creencias compartidas. Sin embargo, de esta inquietud se re articula y surge la observación de un actor que es capaz y puede recurrir a elementos propios del ritual, adquiriéndolos como técnicas personales, que le permiten llegar a procesos de unificación y organicidad (De Marinis, 2004). Como acontecimiento importante, que lo remece en cuanto al modo de desarrollar la creación, podemos nombrar la creación de *Apocalypsis cum figuris*. Esta obra, en su proceso lleva a Grotowski, a concentrarse en lo que acontece en el interior del actor y en cómo éste se presenta en un acto de ‘auto-revelación’. Donde algo profundo y personal se manifiesta libremente. Se Abre una nueva frontera: ahora el actor pasa a ser quien revela el camino que debe tomar el director. Abriendo un proceso centrado en el trabajo actoral sobre ‘sí mismo’ se revive “una experiencia semejante a la del ritual. El actor alcanza la integridad y la indivisibilidad primitiva, la esencia” (ibíd. p. 24)

Esta visión, traerá como consecuencia el apartamiento del texto dramático y la lejanía de ‘la creación de signos’ como materiales constructores iniciales, ya que ellos funcionan como prototipo del comportamiento humano que nada primordial manifiestan. El texto será un pre-texto, importante en la medida que propone ‘arquetipos’ que tensan y mueven internamente al actor, estimulándolo a tocar su propio fondo. Todo esto, sin duda, se

transformara en un nuevo y revolucionario modo de comprender y abordar el proceso creativo.

Llegó entonces el momento en que se hizo evidente que lo importante no era el signo, sino lo que llamamos ‘síntoma’. Es a través de los signos que la vida humana se revela como es el hombre y lo que hace. Si miramos a alguien, lo que primero que vemos es una suerte de acto preparado, pre-programado, y esto es lo que nos recuerda los signos. A veces podemos tener la sensación de que detrás de todo esto se esconde algo real. Resulta difícil decir por qué. Pero al estudiar esta cuestión de cerca, se descubren los síntomas de un proceso orgánico. Es una verdad antigua. Descubrimos verdades antiguas a lo largo de toda nuestra vida. (Grotowski en Salata, 2009. p.355)

Hay una conclusión a la que llega Grotowski, que luego nos permitirá comprender cómo y con qué ideas desarrollara su trabajo de entrenamiento, y es que en ambos campos -en el teatral como en el ritual- habitan dimensiones que son tanto orgánicas (concerniente al flujo vital implicado) como artificiales (vinculadas a la estructura, a la convención, al formato en que se exponen).

2.2.3 El Teatro Pobre

En su fundamento, Grotowski desproveerá al teatro de aquellas capas que componen al espectáculo o ‘teatro rico’, planteando que esté, en su aparataje, se ha perdido y se ha visto alejado de lo *esencial*, de lo constitutivo, es decir, de la relación entre actor-espectador.

Este escenario le inquieta; encontrar el modo que ambos participantes del acto teatral se logren re-encontrar, en una comunicación no de palabras sino más bien una comunicación perceptual, mucho más completa y compleja.

La especificidad del teatro consiste en el contacto vivo e inmediato entre actor y espectador; es necesario encontrar para cada nuevo espectáculo una estructura del espacio que amalgame actores y espectadores, creando una unidad y un proceso de ósmosis física que favorezcan el contacto: el espectáculo brota del contacto entre dos conjuntos, el de los actores y el de los espectadores; el director debe poner en escena ambos conjuntos, moderando convenientemente dicho contacto tocando una figura arquetípica, y consecuentemente el ‘inconsciente colectivo’ de ambos conjuntos; los conjuntos toman conciencia del arquetipo a través de una dialéctica de apoteosis y escarnio en la confrontación del texto.

(Grotowski, en Sassone, 2005. p.22)

Grotowski, en este sentido iniciara su búsqueda sustrayendo del teatro lo superfluo, elementos tales como el maquillaje, la iluminación artificial, la música externa, el vestuario, la escenografía e incluso el mismo escenario al considerarlo como espacio separatista que distancia al disponer público en butacas oscuras. Estos son, para él, instancias que obstaculizan el encuentro con lo principal del acontecimiento: la ya mencionada relación existente entre actor- espectador.

A partir de la revisión de los orígenes del acto teatral, desde el estudiar el mito, antesala del teatro -como dijimos- surge la inquietud de encontrar un nuevo modo de practicar el teatro; reformulándolo y elevándolo a ser un acontecimiento primordial, como retorno a un

encuentro esencial y profundo. Claro está que, en cuanto al encuentro, la intención esta puesta en ir más allá de una simple composición formal de un espacio común que sostenga ambos núcleos (estas fueron parte de sus primeras propuestas). Más bien, su búsqueda se centra en la relación misma, es decir, cuando el arquetipo que trabaja el actor entra en ‘confrontación’ con el ‘sí mismo’ en un acto de ‘revelación’ el cual al tener tal potencia permite entrar en contacto con el espectador. Por tanto, en su *teatro pobre*, el intento de Grotowski es dar al espectador un papel activo, participante y constructor del desenmascaramiento de la vida cotidiana, pero esta tarea se inicia en el actor, ya que esta sería su naturaleza.

Grotowski, cree y demuestra que el actor puede componer sin necesitar recursos externos, más bien todas esas capas efectistas antes nombradas deben ser reemplazadas por su cuerpo como materia prima viva. Un cuerpo que, para alcanzar tales propuestas, se dota de la técnica. Como bien nos lo dice el autor: “consideremos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor” (Grotowski, 2006 .p.9). Según esta idea, el actor posee la riqueza creativa; con su cuerpo puede iluminar, o su máscara facial le permite no requerir de maquillaje, se trata de ofrecer al ser que se es, en un arte que implica una inmersión personal disciplinada, antes de ocultarse en un modelo efectista que es entregado de manera externa.

- **‘El Actor Santo’**

En este nuevo actor, hay sutilezas necesarias de comprender que traen consigo cambios trascendentales en la concepción del oficio y la tarea de ser actor. Para Grotowski, el teatro es un lugar de *provocación*; en este escenario el actor se enfrenta y revela consigo mismo, tanto física como mentalmente, buscando tenazmente la transgresión de sus propios límites, de las propias creencias sobre las cuales se está construido, para llegar a tocar lo más profundo del ser y ‘ofrecerlo’, todo ello, en el instante mismo en que está sucediendo. En esta confrontación, el actor se permite aparecer, dejando ver algo verdadero, que ha estado escondido tras sus fronteras inquebrantables, las cuales son el resultado de vivir en una sociedad alejada de los vínculos comunitarios, de los ritos y el encuentro con las fuerzas naturales.

Grotowski, ve en los impulsos un punto de partida transcendental para lograr vincularnos nuevamente como seres humanos.

El impulso, se entiende como una intención que va direccionada hacia el exterior, dándose como una fuerza reverberante en el interior del organismo humano y que busca su expresión en lo externo, en la acción –no se trata de acciones cotidianas ya que estas carecen de intensidad reveladora-. En nuestra sociedad los impulsos son reprimidos, bloqueados porque antes interactuamos con la razón, por ello el ser no alcanza a mostrarse tal cual es, antes aparece el pensamiento, el cual no permite que el impulso llegue a su extensión frenándolo y escondiéndolo tras estereotipos con los cuales nos presentamos y enfrentamos ante los otros. Relacionándonos desde esta barrera que es cultural, educacional o social se esconde la esencia de lo que somos. Este velo, esta ‘máscara’ quizás se ha impuesto para vivir sin confrontarnos unos con otros o quizá para tapar procesos de profundo dolor, pero existe una verdad oculta en cada ser que debe ser des-cubierta. El actor, en un proceso de ‘auto-penetración’ debe, como tarea principal, lograr internalizarse para liberar el impulso y luego revelarse. Esta apertura se traduce en un cuerpo vivo que expresa a través del movimiento, de la voz, de imágenes que logran evocar en el espectador.

Grotowski, se propone crear un nuevo lenguaje liberado del anterior, el cual considera acotado al ser presa de las palabras o de construcciones mentales formales y cerradas. Dejar caer la ‘máscara’ cotidiana por parte del ‘actor santo’ es abrirse y permitir que emerja un fondo humano vivo, en la creencia que, dentro de cada ser humano, están todas las vivencias experimentadas por el hombre. El cuerpo tiene memoria, por ello se habla de un reconocimiento de lo primitivo, de lo animal, lo esencial y puro. Esta transgresión, finalmente, se convierte en un acto de amor y belleza. En esta destrucción de la forma con la que nos movemos a diario hay otra arista, ya que no se puede romper solamente, también se debe crear. La idea es ir en busca de ese lenguaje que expresa lo propio y puro.

El actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras (Ibíd. p.29)

Esta idea, la podemos entrecruzar con lo que planteo Antonin Artaud, al hablar de un teatro desafiante que en su manifestación derrumbe las formas sociales, el teatro como un lugar anárquico que protesta contra la vida apacible; vida que carece de vitalidad y sentido. Para Artaud, es en la manifestación cruel donde se logra percibir la pulsión que hace al ser humano estar vivo.

Cuando pronunciamos la palabra vida, debe entenderse que no hablamos de la vida tal como se nos revela en la superficie de los hechos, sino de esa especie de centro frágil e inquieto que las formas no alcanzan. Si hay aun algo infernal y verdaderamente maldito en nuestro tiempo es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras (Artaud, 2001. p.16)

El camino que emprende Grotowski como guía de un proceso creativo es llegar a que el actor alcance su madurez, la cual se traduce primeramente -como lo plantea en su *teatro*

pobre- en una ‘entrega total’ en su hacer, en un ‘auto sacrificio’ donde es capaz de ‘desnudarse’ públicamente en el sentido de dejar expuestos sus instintos, su intimidad, sus lugares más recónditos, aquellas fuerzas vivientes que lo hacen retornar al origen. El espectador, al presenciar este ‘acto total’ de ‘auto-penetración’ por parte del actor y al ser parte fundamental de este acontecimiento que es relacional, logra tocar su propio fondo ya que lo que experimenta son conflictos de orden interno, revelándose ante él una verdad humana profunda, que se vislumbra desde una experiencia viva, presente y trascendental para ambos.

Conociendo el misterio del otro, uno conoce el suyo propio. Y-viceversa: conociendo el propio, uno conoce el misterio del otro. Esto no es posible con cualquiera. Diciendo esto, no intento emitir un juicio sobre la valía de los demás. Simplemente, la vida nos ha hecho de una forma tal que podemos encontrarnos: tú y yo. Podemos encontrarnos para la vida y para la muerte –llevar a cabo un acto junto. Crear como si fuera la última vez, como si uno fuera a morir inmediatamente después. (Grotowski, en Caixach, 2009. p.374)

- **El Cuerpo Transparente.**

Importante para esta tesis es comprender la idea del “cuerpo transparente” donde primeramente el actor debe entenderse como un material que está compuesto de una inquebrantable unión que funciona de manera conjunta: lo psíquico y lo corporal. Al mismo tiempo, se va más allá de esta dualidad (mente/cuerpo) ya que el cuerpo que se intenta transparentar es un cuerpo original, un cuerpo de antaño, un cuerpo abierto que percibe directamente desde su ser primitivo. Entonces, podemos dimensionar este cuerpo del actor, en una mirada holística, donde ya no se encuentra *representando* algo que es externo, sino

más bien él se *presenta* en el aquí y ahora en lo que encuentra, donde es y va siendo. Se hablara entonces de una Presencia, en cuanto no se impone un modelo, un personaje. La Presencia es el cuerpo atento y dispuesto tal cual es, en un estado puro que exhibe su propia existencia y va en el fluir de los impulsos, ‘liberándolos’ y ‘quemándolos’ en el instante mismo en que son expuestos o ‘transparentados’.

2.2.4 El Performer¹⁰

En sus posteriores periodos, Grotowski irá desarrollando aún más el interés hacia la comprensión personal del artista, hasta dejar absolutamente de lado el espectáculo y al espectador¹¹. Así en su última etapa, Workcenter of Jerzy Grotowski, trabajara centrado en la comprensión del ser que desarrolla la acción, el actuante, el ‘Doer’ o el llamado ‘Performer’, quien ha integrado a otros seres en él mismo, ampliándose.

El Performer 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 (Grotowski, 1992. p.78)

El Performer, centra su trabajo de manera absoluta sobre sí mismo, desarrollando una doble mirada; a la que Grotowski llama ‘Yo-Yo’, donde el primer Yo, trata del la mirada

¹⁰ El Performer, es la figura que retrata Grotowski en una conferencia en 1987. Dicho término será elaborado y ampliado por el mismo autor y traducido por Thomas Richards en 1990.

¹¹ En el arte como vehículo o artes rituales (1986- 1999) Solo un grupo reducido de testigos han presenciado estas acciones. En este periodo el interés no es hacer espectáculos, ni compartir experiencias, sino mas bien son acciones concentradas en el descubrimiento y desarrollo personal del “Doer”. El que es testigo, sin embargo puede ser tocado por el acto que está viendo, ya que el Performer se transforma en Pontifex “hacedor de puentes” que conecta

común del actor sobre él mismo. El segundo Yo, es una especie de presencia que se posiciona para auto-observarse “es como una mirada inmóvil: una presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas...” (Grotowski, en Caixach, 2009. p. 377) Esta segunda mirada o mirada externa, permite al actor vivir la experiencia desde otra dimensión. Así también, en el Performer aparece la idea de ‘verticalidad’ donde el cuerpo pasa a ser un ‘cuerpo canal’, por medio del cual circulan energías, ampliándolo y tensionando dos dimensiones. Entonces, por un lado tenemos al ‘hombre común’ pesado, denso y por otro, una conexión y encuentro de un ‘cuerpo ancestral’ sutil, en donde se trata de descubrir en ‘sí mismo’ a un otro, que puede ir desde el padre, el abuelo, hasta el ancestro. “El Yo-Yo no quiere decir estar cortado en dos sino ser doble. Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo estar presente” (Grotowski, 1992. p. 80)

La tarea de este nuevo Hombre, El Performer, es descubrir y vivir su esencia, ya que en ella permanece lo propio, que con el tiempo y la persistencia -en un proceso- podrá llegar a habitar el ‘cuerpo de la esencia’. Es decir, la permanencia en la ‘esencia’ hace que exista un re-encuentro consigo mismo, una unicidad que permite que el Performer sea el hombre que hace, el conocer se hace problema del hacer (Ibíd.). Este modelo, pasa a ser un ideal máximo para nuestro autor, dejando claro que no necesariamente se da de manera constante en su centro de trabajo.

2.2.5 Entrenamiento

El entrenamiento del que se hace cargo Grotowski y el que se rescata desde su *teatro pobre*, está dado por la ‘**técnica inductiva de eliminación**’ la cual busca liberar impulsos físicos y psicológicos para lograr una mejor comunicación.

a. Vía negativa.

Es un concepto recogido del budismo, el cual propone una filosofía que es tomada en el trabajo de entrenamiento, en este caso. Como explica Grotowski en su método; la importancia no está puesta en la adquisición o acumulación de habilidades “no es una colección de técnicas sino la destrucción de obstáculos” (Grotowski, 2006. p.11). La vía negativa trae consigo un **‘proceso de eliminación’** donde no es necesario lo nuevo, estar en la vorágine de incorporar nuevas técnicas, llenarse de disciplinas y ser un virtuoso, más bien la intención esta puesta en liberarse de todo aquello que excede y encubre lo primordial. Será necesario un “estado mental pasivo” para una “realización activa” donde el actor no debiera pretender *hacer algo* sino más bien se resigna a *no hacer*, permitiéndose sobrepasar los obstáculos y eliminar las resistencias que bloquean su organicidad, logrando así liberar el *impulso interior* para la realización externa. Los obstáculos, a saber, son verdaderos bloqueos que ocurren a nivel psíquico y/o corporal.

Cada actor debe advertir claramente cuáles son los obstáculos que lo frenan y no le permiten avanzar y que le impiden expresar asociaciones intimas, y que originan su falta de decisión, el caos de su expresión y su falta de disciplina; que le impide experimentar el sentimiento de su propia libertad, que obstáculos hay para que su organismo sea totalmente libre y poderoso y para que nada este mas allá de sus capacidades (Ibíd. p.90)

b. Vía orgánica.

Grotowski, ve la necesidad de integrar al ser en el Todo, para ello, busca transformar el conocimiento basado en el ‘yo’ exterior a uno que parte del ‘yo’ interior, sumergirse en el flujo interno para luego expresar en lo externo.

Trabajarse internamente es casi una tarea olvidada por el hombre contemporáneo; implica sumergirse en el laberinto de la psique y descubrir sus misterios, al igual que transformar una situación personal limitante, para superar los bloqueos emocionales e intelectuales y acceder a un estado de libertad creativa (Prieto y Muñoz, 1992. p.46)

Comúnmente se opera en un conocer ‘externo’ el cual esta guiado por el pensamiento. Este conocimiento, que es mental, lo que hace es reducir y categorizar las múltiples posibilidades de vivir una experiencia y de alguna manera esto se da para facilitar nuestro diario vivir. Grotowski, nos habla del **contacto**, el cual conecta con el externo, en la idea de percibir con el cuerpo entero y abierto. El contacto nos propone, por decirlo de algún modo y como él lo explica, un volver a ser niño, en el sentido de abrir la posibilidad de relacionarse más allá de lo que se ha vuelto cotidiano y conocido, sorprenderse y vivir la experiencia como una primera vez, entrar en relación desde los sentidos para modificarse de manera orgánica y no forzada.

¿Qué hay de la percepción? Se trata de una liberación del Hombre y del mundo en el que entra, cual pájaro que entra en el aire. Entonces los ojos ven, las orejas oyen como si fuera la primera vez, todo es nuevo y por primera vez. Mirar como un pájaro, no como la idea de un pájaro. Un pájaro, y no la idea de lo que se ve. La idea está más lejos. A su alrededor está el mundo, pero el hombre no lo ve. Todo está oculto para él. ¿Cómo podemos revelar el mundo? Hay encuentros que comprenden lo vivo y orgánico. Las personas abandonan las máscaras, los roles, y vuelven a *ser*

con el otro. Entran en el mundo como un pájaro entra en el espacio.

(Grotowski, en Salata, 2009. p.359)

La idea, entonces, es abrir un nuevo canal de conocimiento fundado en la percepción, es una retirada de la ficción, de la acción convencional de patrones conocidos. Grotowski, habla de una ‘inteligencia instintiva’ que se debe recobrar para liberarnos de este ser cotidiano, para percibir nuevamente desde el ‘yo original’ sin los límites impuestos, sin bloqueos, sin juicios o prejuicios que encasillen y reduzcan la experiencia.

La ‘organicidad’, como vía de trabajo para Grotowski pretende que el flujo interno conecte en lo externo dándose una unificación armoniosa. Los impulsos interiores son el contenido y se deben liberar para dar forma, apareciendo la estructura en la cual el actor se sostiene. Existir dentro de un flujo interno ininterrumpido que comunica con el entorno, del cual uno es parte, es estar en el aquí ahora, en el presente. Al contrario cuando se carece de este fluir interno solo se trabaja con figuras que son externas, vacías, carentes de contenido, entrando en lo mecánico, en lo rígido y sin vida.

¿Qué es la organicidad? Significa vivir de acuerdo con las leyes naturales, pero a un nivel primario. No debemos olvidar que nuestro cuerpo es un animal. No estoy diciendo: somos animales; digo: nuestro cuerpo es un animal. La organicidad está relacionada con el aspecto niño. El niño casi siempre es orgánico. La organicidad es algo que se posee en mayor grado cuando se es joven, en menor grado cuando se envejece. Evidentemente, es posible prolongar la vida de la organicidad luchando contra los hábitos adquiridos, contra el entreno de la vida corriente, rompiendo, eliminando los clichés de comportamiento y, antes de la reacción compleja, volviendo a la reacción primaria. (Grotowski, en Richard, 2005. p.52)

- **Importancia de la técnica**

La búsqueda de este nuevo actor debe estar acorde a un plan de entrenamiento e investigación. Solo así será posible que los actos sucedan una y otra vez con igual intensidad, dándose en el momento preciso. Por ello, se habla de ‘técnica actoral’ como máxima herramienta del quehacer creativo.

Una manera de entender el trabajo del actor, de aproximarse a darle forma a su expresión es a partir de los siguientes conceptos;

- a. **Artificialidad**, (el teatro al igual que el rito está construido en base a cierta convención, a cierta artificialidad) debe comprenderse como la articulación organizada de signos. El flujo de impulsos (lo orgánico) debe articularse en formas, que permitan trabajar en una ‘estructura disciplinada’ precisa y exacta en detalles, si no se tiene una *estructura organizada en la artificialidad* el actor queda estancado en lo impreciso y no ocurre acto de liberación.

Otros conceptos clave;

- b. **El Gesto**, aparece como un elemento esencial que revela y del que se tiene que hacer cargo de manera consiente el actor. La tarea es llevar el gesto a su estado más puro y preciso, sacando todo lo superfluo que lo deforma y lo deja en un plano cotidiano. Tal como Grotowski, lo plantea “*la conducta natural oscurece la verdad*”, aquella verdad que, en este caso, se busca tocar de manera incansable para llegar a una comunicación humana trascendente, por ello, un hombre en ‘estado elevado de espíritu’ utilizara *signos* ‘rítmicamente articulados’ (Grotowski, 2006 p.12). Entendiendo, que **El signo**, no es gesto común, ya que ya han sido eliminados los gestos cotidianos, quedándose con lo esencial.

- **Sobre las técnicas**

Eugenio Barba conocerá a Grotowski en Polonia, en el contexto del alumno aspirante a director. De estos encuentros recoge una serie de ensayos y entrevistas, los cuales son expuestos en el libro ‘Hacia un teatro pobre’. En uno de los pasajes se habla de dos técnicas importantes de conocer, en cuanto dimensionan el espacio de trabajo del actor. Estas técnicas fueron desarrolladas en los años 60 sin embargo, de alguna manera se retoman en sus posteriores periodos (sobre todo veremos una profundización en la exploración de la técnica2)

Técnica 1. Referida a lo teatral, objetivamente trabaja los elementos con los que cuenta el actor; posibilidad física y vocal. Comprende la voz como parte del cuerpo y el cuerpo como posibilidad de encarnar un texto. La energía en esta técnica toma forma en la plástica, surgida a través de posturas físicas.

Técnica 2. Trata sobre la liberación de la energía espiritual. Esta técnica excede el cuerpo físico -el cual se educa en una técnica externa que sigue una forma plástica-. La técnica 2 “implica el recorrido de un camino práctico que encamina al sí-mismo, donde se integran las fuerzas psíquicas individuales superando la subjetividad y permitiendo acceder a regiones de conocimiento extra-cotidianas” (Sassone, 2005 p.24) Esta técnica como lo explica Barba “permitía acceder a las regiones conocida por los yamanes, por los yogas, por los místicos” (De Marinis, 2004. p. 42)

Motions; unificación de técnicas. Más tarde Grotowski, encuentra una forma de practicar tanto la ‘técnica1’ como la ‘técnica2’. Se trata de la práctica del ‘**Motions**’, ejercicios que consisten en una serie de movimientos, estiramientos y posturas, ajustados a la ‘técnica1’, la cual, como mencionamos, trabaja sobre la plástica, y donde cada ejercicio cumple con una forma corporal fija. También tales posturas requieren de la ‘técnica2’ la que busca abrir canales energéticos, que van más allá de la forma corporal precisa. Es conveniente aclarar que esta práctica fue explorada por primera vez en el periodo del “Teatro de las fuentes” (1978) etapa en la cual el interés de Grotowski se centró en la búsqueda y retorno al

origen. Thomas Richard, explorara esta técnica en el periodo del ‘drama objetivo’ (1983-1986) plasmándolo en su texto “Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas” (2005).

No hablare de la estructura de esta práctica, de sus ciclos, ejercicios y ejecución, ya que no está en la forma lo que interesa indagar, más bien es el contenido lo que revela, lo interesante y fundamental como materia de estudio. Tomo solamente la referencia de *posición primaria*, ya que de ella podemos extraer los fundamentos de este trabajo. Respecto a la **posición primaria/ primal position**, es una posición de comienzo, en la cual el cuerpo entra en estado de alerta, encontrándose listo y dispuesto a arrojarse; haciéndose parte del entorno de manera orgánica, sin imponerse. En esta posición hay un abrir perceptivo, que hace presente el torrente de energías que circula de manera interna y que se proyecta en el externo, haciéndose y siendo parte del universo circundante. Richard, nos comenta su experiencia al practicar Motions al aire libre “Me di cuenta de que si hacía ruido al girar, por ejemplo arrastrando los pies, el pájaro que se oía dejaba de cantar; el pájaro, probablemente, había callado para escuchar qué sucedía. En ese momento sabía que había molestado.” (Richard, 2005. p.94)

Motions, estructuralmente trabaja con diferentes líneas de resistencias o fuerzas corporales, las que se hacen presentes en un mismo tiempo, amplificando la presencia y generando en su práctica un encuentro con un cuerpo vivo trabajable dentro de una práctica.

2.2.7 Grotowski, el encuentro de un cuerpo conectado.

Grotowski, desde el comienzo apunto hacia un lugar muy concreto en cuanto a inquietudes. Su intento fue conducir al actor a vivir una experiencia única que lo alejara de su realidad más próxima, haciéndole sentir presente una dimensión espiritual. Concretamente se trabaja para que el actor pase a ser un ‘organismo-canal’ el cual presencia y proyecta energías, es decir, el cuerpo va más allá de ser simplemente un cuerpo-masa o un cuerpo con dimensiones plásticas, esto fundado en la idea que el ser humano en si tiene registradas todas las vivencias pasadas, en una memoria-corporal.

Entonces debemos tener la claridad, de que hay una propuesta de trabajo de entrenamiento que apunta a dos direcciones que son finalmente integradoras y hacen conexión, primero tenemos una dimensión plástica que debemos conocer y trabajar y es base para poder llegar a alcanzar otro estadio, la dimensión espiritual, donde están las energías sutiles que nos permiten hacer una construcción o vivir una experiencia que esta mas allá de lo que se nos ha impuesto como sociedad.

2.3 Eugenio Barba (1936)

2.3.1 Biografía y contexto

Como referencia histórica del trabajo de este autor, el libro ‘La canoa de papel’ (2005) refleja diferentes etapas que marcaron su interés por el teatro y el oficio del actor. Eugenio Barba, vivirá su niñez en Italia, en un pueblo llamado Gallipoli, donde es testigo de diversas festividades de carácter religioso que lo marcan profundamente: mujeres caminando de rodillas, el lamento, los cantos, el colorido, dejan en él imágenes aferradas en su ‘memoria física’, recuerdos de instantes que tienen la especial capacidad de retornar en los sentidos, en una memoria hecha carne, experiencia. En esta primera cultura, que llamará de la ‘fe’, experimenta con todo su ser ‘instantes de verdad’ cargados de energía, sintiéndose participe individual en un acontecimiento colectivo de creencias y fuerzas. Como segunda experiencia vital, antagónica a la anterior, está la cultura de la ‘corrosión’, enmarcada en su estadía en la escuela militar, a los catorce años. En esta cultura, percibe la distancia entre el pensamiento y la acción, siendo la forma y el aparentar externo (desprovisto de contenido) los que prevalecen como modos de relación. En estas dos culturas, Barba advierte cierta ‘inmovilidad’ pero con cargas muy diferentes: una propone una energía que circula desde el interior y se proyecta al externo, y la otra, una energía que queda retenida, contenida en la forma.

Luego, como tercer pasaje y ya viviendo su adolescencia, Barba nos habla de la cultura de la ‘rebelión’ gatillada por la necesidad de libertad y transformación de las culturas anteriores, siendo este su impulso para emigrar a Noruega. En este país, descubrirá ‘el

sentir del extranjero'. Barba, nos relata que, al no comprender el idioma, las bases pre-expresivas afloraron en él, convirtiéndose en material para aprender a ver y descifrar. Sus sentidos siempre alerta advierten los impulsos en los demás, de qué lugar nacen y que significados asumen. Estas culturas serán las bases para su oficio de director.

Más tarde, y ya dentro de lo teatral, experimentará con entusiasmo la llamada cultura de la 'transición' donde conoce de cerca el trabajo de Jerzy Grotowski, en Opole, Polonia, en el periodo que va de 1961 a 1964. Esta cultura traerá consigo la indagación y encuentro de un teatro propio fuera de aquellos límites enmarcados por una forma de hacer, siendo más bien un espacio donde se es permitido caminar hacia lo desconocido.

En 1964, Eugenio Barba crea, en Oslo, un espacio investigativo, el Odin Teatret, en el se reúnen jóvenes rechazados por las escuelas tradicionales pero que tienen una inquietud profunda y movilizadora de lo que significa el teatro y el ser actor. Dentro de este periodo y luego de conformar su grupo, Eugenio viajara constantemente a Bali, Taiwán, Sri Lanka, Japón, India, en busca de conocimientos sobre el arte representacional. Asume, luego de conocer estas tradiciones, la existencia de una experiencia que forja un modo de ser del actor, que lo lleva a vivir la realidad desde una sensibilidad y corporalidad distinta, alejada de la homogenización social cotidiana.

Entre 1974-1979 el Odin, se da un periodo para experimentar el teatro y su utilidad, viajando a recónditas regiones y entrando en la dinámica del 'trueque' donde dos culturas diferentes cambian y comparten su patrimonio cultural.

En 1979, Eugenio Barba, se centra en la labor pedagógica y busca dar forma al concepto de Antropología Teatral. Este mismo año, crea el ISTA (International School of Theatre Anthropology) espacio investigativo con sesiones en localidades elegidas por instituciones que lo financian, como base investigativa se buscan los principios presentes en diferentes tradiciones y que rigen la utilización del cuerpo en situaciones de representación (Barba, 2011).

2.3.2 La antropología teatral

Revela un nuevo campo de investigación, donde la técnica del actor y su oficio es el foco central. En esta mirada se entenderá al actor como actor-bailarín y el teatro como teatro-danza, lo cual permite extender la visión del quehacer en cuanto los modos expresivos se amplían. Dejemos claro, teniendo en cuenta el mal entendido continuo, que el objeto de este estudio -el actor- no responde a ningún límite geográfico en especial. Es verdad, que continuamente se toma Oriente como referencia, el motivo es que hasta nuestros días es una cultura que se conserva viva y rica en tradiciones, existiendo en ella un verdadero ‘arte del actor’ donde el oficio tiene que ver con la transmisión de una acumulación de ‘técnicas extra-cotidianas’ que son absorbidas desde muy temprana edad, implicando que el aprendiz adquiera otro comportamiento alejado del natural, de lo cotidiano, para adquirir un ‘cuerpo ficticio’ es decir, un cuerpo liberado de los ‘automatismos’ de la vida diaria. A Barba, al igual que Grotowski, le interesa indagar esta zona, en una nueva conquista del cuerpo, entendiendo que el teatro es un lugar de provocación y que el actor debiera descubrir su nueva vida en esta otra frontera.

2.3.3 El trabajo del actor, desde la antropología teatral

En 1980, Eugenio Barba, en su inquietud en cómo utilizar el teatro y en descubrir cómo se forja el actor, realiza un trabajo investigativo empírico con maestros de diversas tradiciones orientales. El autor explica este interés de la siguiente forma: “no conseguía comprender cómo era que los actores del teatro oriental, incluso cuando hacen una demostración técnica, fría, distanciada, poseen una calidad de energía tan particular que choca y obliga a mirarlos” (Barba, 2011 p.184) En este estudio nota la existencia de ciertos principios generales y comunes que operan en el actor, los cuales, permiten contar con cierta eficacia escénica que atrapa la atención seduciendo al espectador. Estos principios-que-retornan (comunes en diferentes culturas) podrían ser rescatados por el actor occidental. Barba, dará cuenta de que no se trata de reproducir formas orientales sino más bien de comprender y saber dirigir de forma análoga procesos en los cuerpos occidentales. A este modo de conocer le llamará ‘aprender a aprender’. En resumen, el interés es que el actor reconozca

ciertos principios comunes del comportamiento escénico extra-cotidiano que están presentes en diferentes tradiciones, los cuales permitirían al actor ampliar su presencia escénica.

En el contexto de una ‘representación organizada’ como llama Barba, al acontecimiento teatral, la presencia se organiza de un modo diferente a la que convive a diario con nosotros. Este espacio exige que, de manera consciente, exista un mayor uso de la energía, lo cual permite ‘hacer ver’ al espectador. El actor, utiliza su ‘cuerpo-mente’ de manera ‘**extra-cotidiana**’ en lo que llama ‘técnica’, siguiendo una línea de un ‘cuerpo creíble’, ya que su intento es poner-en-forma y lograr la comunicación, a diferencia por ejemplo, del ‘cuerpo increíble’, perteneciente al virtuoso que busca sorprender. (Barba, 2005)

2.3.4 Organización elemental de la antropología teatral

Lo elemental y constituyente básico para la Antropología Teatral parte de un terreno que no es material. Es decir, no es la plástica ni lo expresivo en cuanto a resultado de un proceso lo que importa. Su aspecto más relevante como materia de estudio es el aspecto vivo, el cual está traducido en fuerzas, tensiones y energías que atrapan la atención y permiten encontrar la presencia del actor. Es así como este estudio antropológico del actor se centrara en:

a. Comportamiento pre-expresivo

Este estadio debe entenderse como parte constituyente de la expresividad, no puede separarse y aislarse, pero si el actor en su entrenamiento debe lograr sustraerlo, pensarlo y trabajarlo. El espectador, al ver un espectáculo, percibe la globalidad del trabajo expresivo, sin saber que el actor trabaja con ‘niveles de organización’ que son como capas que le permiten ir depurando su material y fundamentando su trabajo, haciendo, por ejemplo, que las ‘partituras de acción’ estén vivas y sean expresivas. Lo pre-expresivo está por debajo de lo que se quiere significar.

El substrato pre-expresivo está comprendido en el nivel de la expresión global percibida por el espectador. Pero manteniéndolo separado durante el proceso de trabajo, el actor en esta fase, puede intervenir en el nivel pre-expresivo como si, el objetivo principal fuese la energía, la presencia, el bios de sus acciones y no su significado” (Barba, 2005 .p167)

b. Bios escénico

Es el ‘cuerpo en vida’ del actor que está dentro de la escena. Entendamos este bios como aquella fuerza que brota y se deja sentir aun en la quietud. El bios escénico muestra, ya que se relaciona con la presencia, la potencia y energía del actor, dejando a tras al bios natural de un hombre común. “El nivel biológico del teatro (es) sobre el cual se fundan las diversas técnicas, las utilizaciones particulares de la presencia escénica y del dinamismo del actor” (Barba, 2005 p.27)

2.3.5 Principios que retornan

Un principio, como dijimos, es aquella base que no se diferencia de una cultura en otra, ni de un individuo en otro, prevaleciendo en el tiempo, conservándose a pesar de existir diferencias en las formas de hacer. En los principios, que revisaremos a continuación, no consideran diferencias entre teatro, danza o el mimo, ya que ellos se mueven en el territorio de lo expresivo y de hecho en otras culturas no podrían separarse.

a. El equilibrio en acción.

Para que emerja este tipo de equilibrio se hace necesario alterar el equilibrio común, tratando de encontrar lo inestable o precario, lo cual implica un trabajo tenso-muscular de gran exigencia energética para el actor, conduciendo a un posicionamiento en constante

construcción que genera una presencia amplificada, en la que fluye de manera constante la energía, haciendo presente el bios escénico. “Una alteración del equilibrio trae como consecuencia tensiones orgánicas precisas que comprometen y subrayan la presencia material del actor, pero en un estadio pre-expresivo, un estadio que precede la expresión intelectual e individualizada” (Barba, 2011 p.188)

b. La simplificación.

El principio de oposición hace presente y revela el principio de omisión o simplificación. Al trabajar una acción vemos las fuerzas operantes que están presentes. Ahora bien, si vemos una acción común/cotidiana, distinguiremos en ella solo un número limitado de fuerzas esenciales. Lo que busca la simplificación, es quedarse tan solo con las fuerzas principales, por ser estas generadoras de cambios y altamente complejas en cuanto al plano de energías con que juega. Se trata, entonces, de quitar los automatismos o extras con los cuales está construido nuestro ser cotidiano, para así quedarnos con lo primario. Una acción trabajada con este principio -de simplificación- tendrá mucha más fuerza y precisión.

c. La oposición.

Revela fuerzas que se dan de manera conjunta pero en sentidos contrapuestos en una acción. La operación de intensión-tensión de dos fuerzas en sentidos contrarios es importante en cuanto quitan obviedad al cuerpo, permitiendo trabajar el espacio desde una intensidad o potencia mayor, dada justamente por estas dos fuerzas que operan a un mismo tiempo y que de otra manera no podrían darse. En una acción cotidiana que busca la eficacia, no se cuenta con retenciones (con contrarios), es decir la acción sigue una línea recta la cual busca concretar en el más corto tiempo.

Un ejemplo de oposición es *la posición neutra*, donde se percibe por una parte, una fuerza dirigida a la tierra que viaja por el centro, se cae por las piernas llegando a los pies y más debajo de ellos. Por otra lado, opera, al unisonó, otra fuerza que empuja hacia el cielo desde la coronilla de la cabeza.

d. Incoherencia- Coherente.

La cultura capitalista, nos revela un cuerpo atrapado. Tal, como lo retrata Fabián Nievas en “el control social de los cuerpos” nuestra sociedad posee un cuerpo “(...) homogéneo, medible, normalizado, registrable y codificable” Entendamos entonces, que al rescatar la incoherencia-coherente lo que se valida es la construcción no obvia de un cuerpo que quiere escapar de la “condena de parecerse a sí mismo, a presentar y representar solo a sí mismo” (Barba, 2005 p.57) El cuerpo en la incoherencia- coherente, es capaz de abrir nuevos márgenes.

El actor, al re-conquistarse, permitirá que aquellas zonas corporales antes dormidas o nunca antes consideradas logren aparecer. Se trata un poco de perder la verosimilitud lineal de la acción-reacción cotidiana. La finalidad es entrar en procesos de artesanales, de construcciones de un universo paralelo donde nuevos reflejos, nuevos tonos musculares, son responsables de crear una nueva cultura del cuerpo, que se hace coherente dentro en de la artificialidad que, se transforma en una “nueva naturaleza” que será conquistada gracias a un entrenamiento sistemático.

e. Equivalencias.

Para que se dé la representación de manera artística, lo que se desea representar no debe ser expuesto en su literalidad cotidiana sino mas bien, se debe crear un universo paralelo, el cual tiene la característica de ser comprendido porque se sustituyen las reglas conocidas por otras reglas semejantes, pero que posibilitan que aparezcan otros significados.

2.3.6 La presencia en el entrenamiento del actor¹²

La idea de Presencia actoral, nos revela un tránsito de un cuerpo que deja de ser cotidiano, pasando a ser un cuerpo revelador.

Gracias al training he descubierto mi lenguaje de actriz y los principios de la presencia escénica. He aprendido a dirigir esta presencia en el espacio, a reaccionar, a cambiar los dinamismos de las acciones físicas con las sonoridades del flujo vocal, y alejarme de todo lo que había aprendido anteriormente para encontrar así otros caminos (Ibíd. p. 69)

Entendamos, primeramente, que el entrenamiento se levanta para descubrir, en un espacio donde se experimenta libremente dentro de un método de trabajo, el cual permite que el actor no se pierda y que además tenga una línea transitable de avances en sus procesos. El trabajo corporal no tiene límites, ni fronteras porque la tarea es ir más allá para conocer o como lo diría Barba “conquistar otros territorios”. Hacer trabajar al actor aquel cuerpo alejado del plano cotidiano, es dejar de habitar pasivamente.

A través de las acciones diarias del hombre, el cuerpo se vuelve invisible, ritualmente borrado por la repetición incansable de las mismas situaciones y la familiaridad de las percepciones sensoriales. El misterio que, virtualmente, contiene el espesor del propio cuerpo está conjurado, de este modo, por la recurrencia a los mismos signos (Le Breton, 2002 p.93).

¹² Para visualizar y comprender el entrenamiento en sus inicios sugiero revisar <https://www.youtube.com/watch?v=JUJH4i6-uuM>

El espacio de entrenamiento o training es el lugar pre-escénico y personal que permite trabajar en la búsqueda y encuentro del cuerpo perdido o des-potencializado, para hacer de este un cuerpo visible, presente y que se manifiesta libremente. El entrenamiento, abre el espacio que permite al actor afinar, descubrir y potenciar su instrumento relacional, posibilitando la expresividad, organicidad y coherencia en el hacer, en sus acciones. El entrenamiento es un trabajo concreto que es tanto físico como mental. Al respecto la actriz del Odin Teatret Roberta Carreri, en el video “Huellas en la nieve” nos dice:

¿Por qué el actor debe entrenarse? Una de las diferencias entre el actor y el espectador. Es la presencia que el actor debe tener ¿qué significa estar presentes? Todos nosotros estamos presentes (dice al público) pero sé que algunos de ustedes están más presentes que otros. Ustedes como espectadores, pueden dejar su cuerpo aquí, mientras que sus pensamientos vuelan alejándose de esta sala. Yo, como actriz, debo estar aquí con mi cuerpo y mi mente conectados en todo momento (Athens y Odin Teatret Film, 1994)

- **Contexto del entrenamiento.**

El entrenamiento ocupa desde sus inicios un espacio esencial en el actor del Odin, ya que gracias a éste y de manera disciplinada, el actor comienza forjarse. La manera de practicar del Odin, como es de esperar, se ha ido transformando con el paso de los años y con las necesidades de los actores. Sin embargo, hay dos variantes que se mantienen. La primera, es que cada ejercicio cuenta con una forma precisa que se debe seguir. La segunda, tiene relación con lo que está más allá de la forma, lo que la rebalsa y le da sentido, esto tiene que ver con la justificación personal que cada cual le da a este entrenamiento. En un

comienzo, se dice que el entrenamiento contaba de ejercicios tomados del ballet, el yoga entre otras prácticas, y lo que se intentaba era reconstruir el cuerpo disciplinado donde todos los integrantes participaban de manera grupal. Más tarde, aparece la necesidad de que el entrenamiento se personalice en la comprobación de que no todos tienen el mismo ritmo vital, haciéndose necesario el encuentro del ritmo orgánico de cada cual.

- **Fundamentos**

- El cuerpo vive por entero.
- La búsqueda es cómo lograr irradiar la energía.
- Entrenamiento permite re-colonizar el cuerpo.
- Entrenamiento permite un encuentro personal y grupal.

Todas estas exploraciones revelan un trabajo disciplinado y constante por parte del actor, donde su búsqueda, en principio, pasara por modelar sus reacciones y trabajar con todo el cuerpo como organismo vivo. Luego, el entrenamiento pasa a ser decidor, en cuanto al sentido que esconde la práctica del actor, puesto que las máximas del entrenamiento ya no son los ejercicios en sí y su ejecución bien realizada, sino mas bien se trata de “autodisciplina cotidiana, personalización del trabajo, demostración de la posibilidad de transformarse, estímulo y efecto sobre los compañeros y sobre el ambiente de trabajo” (Barba, 2011 p.76)

El entrenamiento, se va con el tiempo afirmando en una ‘auto-definición’ es decir, el actor en este espacio justifica su hacer y sus nuevas necesidades, quedándose con una especie de filosofía del entrenamiento que va mas allá de lo que se realiza. Esto último es importante, sin duda, pero no es fundamento, ya que los ejercicios luego de encontrarlos y/o dominarlos van dimensionándose desde lo que los motiva y lo que les da la vida.

- **Trabajar; Ejercicios, partituras y principios.**

Los ejercicios. Este es el punto de inicio del aprendizaje. Ellos, son transmitidos por un actor más viejo, por ello parten de una imitación y una adquisición de reglas. Los ejercicios se transforman en personales solo en el momento en que están bien aprendidos y dominados. Un ejercicio cuenta con una estructura fija; un principio, un desarrollo y un final. Ejemplo: ejercicios acrobáticos.

Las partituras, son secuencias de movimientos conformadas por ejercicios ya dominados y asimilados. Tienen, la capacidad de poder ser repetidas o transformadas reiteradas veces a modo de estudio personal. Por partitura también entiende lo siguiente:

- La forma o estructura general de la acción (inicio, desarrollo, conclusión);
- La exactitud de los detalles fijados y asimilados, definición de todas las fases de la acción y su desarrollo;
- El ritmo dinámico, sentido musical de los segmentos de la acción;
- Orquestación de las partes del cuerpo. (Barba, 2005).

Principios. En cuanto a su relación con el entrenamiento, un principio viene a limitar el campo de exploración, logrando hacer que el actor trabaje de manera concreta en un espacio limitado o pre-fijado. Roberta Carreri nos relata “cuando trabajamos con un principio (...) lo que se transmite es un base de normas en base a los que podemos actuar” (Carreri, 2013 p.48)

2.3.7 El cuerpo decidido y la acción

Barba, observa que para concretar una acción, el cuerpo debe ‘estar decidido’. Estar, decididos es estar presente, es llevar lo mental y físico hacia un mismo sentido. Lo

podemos visualizar en el ejemplo dado por Carreri (2013), al trabajar en ejercicios acrobáticos si no se conecta la mente a lo físico, escapándose el pensamiento, lo más posible es que caigamos, golpeándonos y no concretando la acción. Estar decidido, por tanto, es *estar* en la acción. Lo que se pretende, en la práctica es “crear una red de estímulos externos a los que (se) reacciona con acciones físicas” (Barba, 2011 p.224) este es un punto de apoyo que da eficacia al hacer, creando una potencia visible que se proyecta y libera.

La acción, se estudia como una fuerza física movilizadora, la cual, produce cambios y transforma el cuerpo. Esta es la gran diferencia con las corrientes de teatro psicológico que se valen de ficciones, de sí mágicos, para encontrar la personalidad del personaje antes que su corporalidad.

a. Fases o segmentos de la acción

La acción, para ser observada y estudiada, se puede dividir en tres partes estas son: Jo-ha-kyu¹³

Jo; es la fase en que encontramos la oposición. Hay una fuerza que desea proyectarse desarrollándose y otra fuerza (contraria) que retiene.

Ha; instante de liberación o rompimiento de la fuerza.

Kyu; es el momento más enérgico o explosivo que alcanza la fuerza, para luego detenerse y topar con una nueva resistencia.

La diferencia de un movimiento y una acción radica en que esta última crea cambios.

b. El Sants/ preparación dinámica para la acción.

Un actor, de manera previa, sabe lo que debe hacer en el espectáculo, pero su tarea principal es que todo vuelva a suceder con la misma intensidad para que esté vivo y logre calar. Para que esto ocurra, Eugenio Barba, observa el sants, transformándose en un punto de apoyo imprescindible en una construcción viva. “El trabajo sobre los sants es la vía por

¹³ Este término Barba lo extrae de la actriz y bailarina Oriental Azuma y lo ocupa como explicación, ejemplificación de lo que significa un ‘cuerpo decidido’ en el cual la acción se direcciona de manera precisa.

donde penetrar en el mundo celular del comportamiento escénico, y eliminar la separación entre pensamiento y acción física” (Barba, 2005 p.95)

El *sants*, es traducido como ‘impulso’ pero también implica un contra-impulso.

Sants, es la *intención* de arrojarse a realizar la acción, es el momento en que la energía está aun retenida pero a punto de liberarse. Por ello, se habla de una ‘diferencia de potencial’ donde dos fuerzas contrapuestas entran en juego. El *sants*, es un momento de ‘pensamiento-acción’ en la que, físicamente, todo el organismo se compromete. A pesar de que pueda haber inmovilidad externa –aun no se está en acción- se registran tensiones musculares y un trabajo mental potente, centrándose en un estado de alerta requerido y necesario para arrojarse a la acción.

El *sants*, además de ser preparación, también implica la transición o cambio en la acción y lo podemos encontrar cuando el desarrollo de una acción o en una secuencia de acciones desvía el rumbo. En estos casos notamos una especie de ‘pequeña descarga de energía’ que cambia la intensidad de la acción o la dirección de esta, suspendiendo la energía para nuevamente continuar.

c. La Energía

La energía se presenta en la forma de un *cómo*, es decir, *cómo* la presencia escénica se hace visible. Sin embargo, dice Barba “para el actor es muy útil pensar este *cómo* bajo la forma de un *qué*, de una sustancia impalpable que puede maniobrase y ponerse a danzar en el interior de un cuerpo” (Barba, 2005 p.85)

La raíz del trabajo del actor, tiene que ver en gran parte en *cómo* este organiza y compone con su energía. Ella, pertenece a un plano invisible, pero se puede llegar a abordar por parte del actor en su trabajo de entrenamiento, al trabajar en el plano pre-expresivo.

El espectador, también se hace presente logrando dilatar su presencia y sentir esta especie de corriente, cuando hay un trabajo actoral intenso: haciéndose presentes las pulsiones, tensiones, resistencias. Este trabajo que entra en un plano sutil, se puede ir desarrollado y evidenciando gracias a un entrenamiento; el cual aleja el cuerpo cotidiano para acercarnos a

un cuerpo artificialmente vivo, se dice artificial, justamente porque para que el plano energético aparezca se debe ocupar, otras posturas, otras formas alejadas a las cotidianas.

Barba, en sus observaciones, descubre la existencia de diferentes **temperaturas de la energía**, las que en lo fundamental se presentan como polos contrarios. La energía modela formas, haciendo visible pero percibiéndose con diferentes cualidades.

Animus: Vigoroso, fuerte

Anima: Suave, delicado, tierno.

Al reconocer estos polos contrarios, se puede entrar a indagar y jugar con ellos, descomponiéndolos tanto mental como operativamente.

2.3.8 Barba, la técnica del actor basada en principios del bios

La importancia de lo escénico, para Eugenio Barba, radica en el aspecto vivo, en aquellas fuerzas que son proyectadas, liberadas y que permiten una transformación o un encuentro desde otro lugar diferente al cotidiano. Estas proyecciones y fuerzas, como bien lo nota, corresponden a un orden ‘invisible’ que puede hacerse ‘visible’ gracias al trabajo que el actor realiza modelando su energía, en el intento de concentrarla a nivel corporal, lo que implica un trabajo disciplinado y constante por parte del actor en la idea de encontrarse con su presencia extra-cotidiana.

La Antropología Teatral, tiene la particularidad de entregar herramientas concretas para el trabajo del actor, distinguiendo ciertos principios aplicables que tensionan el espacio escénico y que permiten al actor encontrarse con su bios escénico.

CAPÍTULO III

Marco metodológico

Tomando en cuenta las características de esta investigación, seguiremos un enfoque **cualitativo**, ya que se centra en la práctica, en los procesos, experimentación y/o búsqueda de los actores involucrados. La importancia es comprender la experiencia, la mirada particular de cada individuo, en un sentido humanista no limitante. Recordemos que en esta orientación las diversas perspectivas son igual de valiosas ya que no hay búsqueda de ‘la verdad’ sino más bien la intención esta puesta en describir los procesos de cada cual en una mirada más bien holística (Taylor y Bogdan, 1994).

Para este enfoque, cada experiencia es válida y distinta, lo cual implica que existan diferencias en los puntos de vista. La intención, entonces, es poder dialogar con cada uno de ellos para obtener una visión más amplia del asunto en cuestión, así como también, se pretende identificar si hay y cuáles son los puntos de encuentro.

El objeto de estudio, en este caso *el entrenamiento actoral*, se abordara de manera **comprensiva fenomenológica**, puesto que, como ya se ha reiterado, el sentido esta puesto en comprender la situación y validar la experiencia de los sujetos. Recordando que la fenomenología “se refiere al estudio de los fenómenos tal como son experimentados, vividos y percibidos por el individuo, se centra en el estudio de esas realidades vivenciales, siendo el más adecuado para estudiar y comprender la estructura psíquica vivencial de la persona” (Creswell, Álvarez Gayou y Mertens, citados en Hernández Sampieri et al) los mencionados autores expresan que la fenomenología se fundamenta en las siguientes premisas: describir y entender los fenómenos desde la perspectiva de cada participante y la perspectiva construida colectivamente, análisis de discursos y sus posibles significados, la intuición, imaginación y estructuras universales para aprender de las experiencias de los participantes, la contextualización de las experiencias.

El tipo de muestra para esta investigación es de carácter representativa respecto a la pregunta. El criterio de selección es de tipo intencional teórica. La unidad está enfocada en la recolección de información de personas que han experimentado el fenómeno;

recogiendo la experiencia de actores, directores y/o pedagogos reconocidos por proponer o levantar el tema corporal y trabajar con el entrenamiento (A.B, C.S, E.C, F.V. y G.C.). Tomaremos como técnica de recolección de información, la **entrevista en profundidad**, ya que ella permite indagar puntos de vista de manera íntima, en donde “el investigador quiere esclarecer la experiencia humana subjetiva (...) más que cualquier otro enfoque de la ciencia social, la historia de vida nos permite conocer íntimamente a las personas, ver el mundo a través de sus ojos, e introducirnos vicariamente en sus experiencias” (Shaw, en Taylor y Bogdan.1994. p 106)

CAPITULO IV

Análisis de resultados

Se utilizarán, a modo de análisis y para ordenar el material, dos grandes categorías que responden a los objetivos de investigación. Estas son: Cuerpo del actor y Entrenamiento. De estas categorías se derivan ciertas sub-categorías que recogen y sintetizan las respuestas de los entrevistados en torno a estos puntos. Podríamos decir que las categorías generales son descriptivas, es decir, diferencian ítem y temas, y las sub-categorías son analíticas o interpretativas, es decir, recogen la visión de los entrevistados en torno a las categorías principales.

En la tabla se puede visualizar de manera clara las categorías y sub-categorías, que ordenan y facilitan la información obtenida en las entrevistas. Los resultados que se presentan a continuación, se concretan de acuerdo a los objetivos propuestos por esta investigación.

Cuadro de categorías y sub-categorías.

CATEGORÍA	SUB-CATEGORÍA
CUERPO DEL ACTOR	-Cuerpo afectivo/ Cuerpo relacional -Cuerpo significativo/ Cuerpo plástico -Cuerpo en conexión trascendental.
ENTRENAMIENTO	-Entrenamiento de la conciencia corporal y la sensibilización. -Entrenamiento según contexto y/o actores. -Entrenamiento como una preparación permanente. -Entrenamiento como una zona de conexión que permite encontrar lo auto-trascendente.

4.1 Cuerpo del actor.

La importancia del cuerpo radica en ser parte de la materialidad concreta con la cual el actor construye, por lo cual se debe reconocer y tener siempre presente al hablar de trabajo actoral. Los grandes revolucionarios y reformadores del teatro como Meyerhold, Grotowski, Barba, de alguna manera toman este punto permitiendo hacer crecer nuevas posibilidades investigativas que para el actor significara un posicionamiento en su quehacer. En la investigación, al hablar con los entrevistados, el cuerpo del actor fue un tema central, con algunos énfasis y diferencias que revisaremos a continuación. No está de más dejar claro que de estas subcategorías, que se construyeron en torno a distintas concepciones del cuerpo actoral, tienen muchos elementos en común, pero acá se buscan sus diferencias para visualizarlas de mejor forma y estudiar en detalle lo que cada una propone.

Quisiera un cuerpo entero que sea decidido, y no decida, que no quiera expresar, pero que sea expresivo, preciso, o esté listo para reaccionar e intervenir en cualquier circunstancia, potente pero no pesado. Para mí el cuerpo escénico tiene estas características cuando se centra en si mismo y al mismo tiempo es consciente de todo lo que sucede entorno (...) cuando el pensamiento no se impone reduciendo la capacidad de reacción (Varley, 2012 p.65)

4.1.1 Cuerpo afectivo – cuerpo relacional

En relación a esta subcategoría, uno de los entrevistados destaca la importancia de contar con un cuerpo que primeramente sea sensible frente al entorno y, a su vez, sensibilice a éste, siendo capaz de abrirse a un plano integrador y/o transformador.

Que el actor pueda, no solamente estar en función de un personaje, pero si *poder generar a partir de sus acciones una dimensión afectiva... de poder afectar esos observadores*, esos espectadores de tal manera que entran en una dimensión que no es solamente de significaciones (Entrevista A.B)

Al plantearse el cuerpo relacional, se expone un modo de comprender la problemática corporal, entendiendo que el cuerpo por sí solo no está completo sino más bien este termina de construirse en el momento de entrar en contacto con un otro (espectador). Si revisamos las inquietudes iniciales de Grotowski, nos encontramos con el contacto vivo e inmediato que ocurre entre las dos esferas actor/espectador que son quienes viven el acontecimiento, abriéndose en el momento presente y permitiendo una transformación o una revelación profunda a través de la relación (Grotowski, 2006).

A.B., hace ya varios años, viene desarrollando su concepto de ‘dramaturgia corporal’ el cual tiene que ver con la búsqueda y consciencia del cuerpo afectivo por parte del actor. El entrevistado deja claro que este cuerpo afectivo no tiene que ver con lo cariñoso o amoroso, sino más bien con la capacidad de poder afectar al espectador, siendo otra manera de construir que escapa de lo racional. El actor, en esta especie de nuevo hábitat del cuerpo “afectante”, va desarrollando su atención y su sensibilidad en relación a quien está siendo parte junto a él del acontecimiento. Desde ahí, construye un lenguaje que no está construido desde las ‘significaciones’ que pasan por procesos mentales de construcción sino más bien tiene que ver con la presencia y su potencia.

Hay momentos en que las palabras no son suficientes, no bastan para el acontecimiento, para el encuentro, para la relación. Y yo creo que esa es la importancia del cuerpo. Si no entra en una dimensión discursiva, bella, pero es distante del que observa... Y el cuerpo en el teatro no es solamente el cuerpo del actor (Entrevista A.B.)

Aquella relación que el actor abre sobre la base sensible se transforma en otro modo de construcción como ya se mencionó, el cual es mucho más profundo y complejo. Al “escapar de las palabras” (Entrevista A.B.) sustentándonos en la impronta del cuerpo afectivo, nos alejamos de la construcción formal, la cual está ligada a la búsqueda de significaciones que muchas veces son reduccionistas al trabajar de forma anticipada con ciertos márgenes que rigen lo que se quiere significar. El teatro interpretativo, considera el actor, director e investigador A.B, muchas veces queda atado recreando en una forma ya compuesta o un modelo pre-fijado, sin espacio para indagar en la relación que se está abriendo, reduciendo así, la posibilidad de entrar en un contacto espontáneo. Este otro modo de comunicación, fundado en el cuerpo sensible del actor, no puede ser previsto en sentido completo con antelación, de ahí su complejidad y la necesidad de explorar en un entrenamiento que sea capaz de abrir los canales sensibles, trabajando las atenciones y percepciones, que vienen a ser la base que sostiene al cuerpo que entra en relación.

En el caso de la dramaturgia corporal, hay otra lectura, que es lo semántico y también es la dimensión semiótica, esa construcción de significaciones que es ese encuentro cuerpo a cuerpo, de lenguaje, que escapa a los sentidos, hay algo ahí que estoy viendo, que lo entiendo pero no lo puedo bajar, ni lo puedo traducir a palabras y eso yo creo que es muy importante. Que el actor pueda no solamente estar en función de un personaje, pero si poder generar a partir de sus acciones una dimensión afectiva (Entrevista A.B)

Ampliando la visión antes mencionada, encontramos otro enfoque del cuerpo relacional, expuesto por el Actor Yoshi Oida¹⁴. En uno de los pasajes de su libro “El actor

¹⁴Yoshi Oida. Actor Japonés de teatro, cine y televisión, director de teatro y ópera, teórico de la interpretación. Miembro original del Centro Internacional de Investigación Teatral (Centre International de Recherche Théâtrale, CIRT)

invisible”(2005), profundiza en lo que llama ‘nuestra relación con el público’ donde expone la importancia de que el actor preste atención constante y consciente al observador, se fije en las reacciones que va teniendo éste, en qué estado se encuentra, qué ánimo tiene, cómo se comporta en el espectáculo. Esta ‘vigilancia constante’, según el autor, aporta y permite conducir de mejor forma la actuación. Para ejemplificar, nos relata una experiencia cuando le tocaba actuar una escena de carácter trágico del Mahabharata: un suicidio¹⁵. Esta estaba antecedida por una escena de comedia que dejaba al público riéndose por largo rato. Para lograr el ánimo requerido, nos relata “actuaba muy lentamente el principio de la escena para que (el público) se calmara y cambiara el objetivo de sus emociones” (Oida, 2005 p.140). La partitura actoral que seguía no se modificaba, es decir, la acción no cambiaba sino mas bien se transformaba su intensidad, solo “ajustaba meramente el tempo y la fuerza de mi actuación para que el público entrara en un estado de receptividad adecuado” (Ibid, p.141)

En estas dos visiones nos encontramos, como común denominador, el interés puesto en el observador, el que nos lleva a reconocer que el actor no está solo; construyéndose sobre la base justamente de su cuerpo relacional. En ambos casos nos encontramos con un cuerpo que al abrir la percepción a otro, se ve afectado, sufriendo modificaciones. El actor entrevistado que se posicionan desde esta visión, plantea un enfoque más carnal, ya que nos propone abrir una percepción mucho más sensorial, construyendo justamente desde la sensibilización. La otra posición, que la encontramos con Yoshi Oida, podríamos llamarla reflectaría, en cuanto existe una especie de ‘ojo consciente’ que mira lo que está ocurriendo para permitir encauzar lo que va aconteciendo de acuerdo a algo que está previsto o se quiere conseguir.

Para cerrar esta subcategoría, se podrían enfatizar las siguientes ideas claves.

En primer lugar, el cuerpo afectivo se construye sobre un pilar que es lo relacional. El cuerpo del actor debe sustentarse sobre el principio de prestar atención consciente a un otro, ya que su percepción está abierta y, podríamos decir, dilatada para percatarse de lo que ocurre en un momento presente. El cuerpo relacional se presenta como un cuerpo abierto, sujeto a ser modificado por la relación de contacto.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=2qhBwno7UzY>

4.1.2Cuerpo significativo - cuerpo plástico.

Otra posición respecto al cuerpo del actor, es la que aquí hemos denominado ‘cuerpo significativo o cuerpo plástico’ Al hablar de significativo nos adentramos al terreno de la construcción, ya que pretender que algo signifique es también lograr hacer ver lo que se desea, haciendo que un otro identifique de manera clara los signos que se están jugando. “... la línea del cuerpo significativo es muy simple, es el estudio de ciertos principios funcionales en el actor, para generar un actor presente y activo, en la actuación” (Entrevista G.C.) En esta tarea de llegar con una construcción que sea descifrable para otro se esconde cierta idea de productividad en el hacer que nos remite, de alguna manera, a lo que Meyerhold fue construyendo en su obra.

Una actuación presente y activa, en la visión de Meyerhold, se logra primeramente siendo consciente de la ‘convención’ de las herramientas que permiten crear el juego teatral, siendo la principal el cuerpo. Lo fundamental es comprender cómo este se va moldeando y va siendo trabajado por parte del actor hacia lo que se requiere significar en cada caso. A través de la plástica -al movimiento consciente que el actor construye en el escenario- éste se aleja del cuerpo cotidiano impreciso, apartándose también de la literalidad de las palabras. Como lo expresa G.C “Si él (actor) no entiende que el cuerpo es su primer instrumento, su primer referente, no sé de qué lugar podemos trabajar”.

Es necesario decir, que al cuerpo no le basta tan solo con conocer leyes de una mecánica de comportamiento sino que también debe contar con un *bio cuerpo*, el cual da vida al movimiento, permitiendo encontrar lo propio y auténtico de cada cual.

4.1.3 Cuerpo en conexión trascendental

Una tercera subcategoría que nos permite acercarnos a la idea del cuerpo del actor es la consideración del cuerpo como un espacio que permite una conexión con el entorno, más allá de lo concreto y lo físico. Esta visión nos lleva hacia una comprensión más metafísica y espiritual, en donde el individuo se relaciona con la existencia como algo superior que, de alguna manera, aspira a alcanzar, siendo parte y/o armonizando con este universo

complejo. Podemos encontrar el cuerpo en conexión trascendente como ejemplo, en la figura del “danzante” de la que nos habla E. C.

...la figura del danzante, que es el ser que está al servicio de un ser que es auto-trascendente. Un ser o una fuerza que danza, no solo con lo que es corporal, sino que es un estado del espíritu. También, me inspiro mucho en el danzante cósmico de Shiva Nataraja, de la india que es este Gran Danzante que hace que el cosmos tenga esta coherencia, este movimiento permanente, esta creación, esta destrucción, pero siempre del orden. Tremendamente inteligente, tremendamente armonioso, tremendamente misterioso. Y tenemos otra figura, como el danzante de la Virgen del Carmen... cuando es el momento de danzar a la virgen logra danzar durante cuatro días, ocho horas cada noche haciendo saltos de un metro de altura... logra hacer ese acto fácilmente de servicio, de sentir que pertenece a un orden que es mayor que él, una organización que es más amplia, esa que te trasciende y ese es un poco el espíritu del danzante.

(Entrevista E.C.)

El cuerpo, cuando alcanza otro estado, en este caso un estado de conexión trascendental, vive otra corporalidad que está más cerca de lo chamánico, de lo mágico. El estado espiritual se experimentara como incuestionable, ya que existe una entrega total que rebalsa al cuerpo físico. Esta mirada recuerda al actor grotowskiano cuando alcanza la llamada “transiluminación” técnica con la cual entra en estado de “trance” integrando tanto sus potencias psíquicas como corporales, las cuales revelan la intimidad e instinto de cada actor (Grotowski, 2006).

Otro referente que E.C cita e instala en su búsqueda y que sirve para comprender aun mas este punto sobre lo trascendente, es la *psicología transpersonal* la cual, pretende que el ser humano alcance un nivel mas pleno de desarrollo, siendo “la integración de todos los niveles del ser, no solamente la psique sino también el cuerpo, el espíritu y las emociones” (Entrevista E.C.).

Para una mejor comprensión de esta subcategoría, pueden ayudar algunas aproximaciones que hablan sobre la experiencia transpersonal, las cuales permiten hacer un puente con el cuerpo en conexión trascendental, estas son:

- **Carácter inefable:** la experiencia que no se puede describir con el lenguaje usual.
- **Sentimiento de lo sagrado:** vivencia de que el universo es un lugar sagrado y que aquí y ahora se está produciendo algo grande y digno de sumo respeto.
- **No Dualidad:** desaparición de la percepción dualista yo-mundo o sujeto-objeto.
- **Certeza de realidad:** le confieren una certidumbre absoluta de que lo vivido es real, inclusive mucho más real que lo vivido de ordinario en la cotidianidad. (*Asociación internacional de psicología y psicoterapia transpersonal, s.f*)

Al revisar el ejemplo del “danzante de la virgen del Carmen” nos encontramos con este tipo de experiencias de orden trascendental, que podemos vincular a lo teatral al darse en contextos que son representacionales. Al analizar con detención el ejemplo, observamos algunos conceptos propuestos por los autores antes estudiados, además de conectar con patrones de la psicología transpersonal arriba mencionados. Lo primero que observamos en tal manifestación es un carácter “extra-cotidiano” donde el cuerpo del danzante no responde a los condicionamientos habituales de un hombre común; existiendo un gasto de energía mucho mayor al usado en contextos que son cotidianos (Barba, 2005)

El espacio-tiempo, se comprenderá en un *sentido sagrado*. Al vivir de este modo la experiencia el danzante es capaz de amplificar sus posibilidades físicas a un punto que en un espacio profano o común no alcanzarían a experimentar. Mente-cuerpo se conectan, poniéndose al servicio de este nuevo orden que es de carácter superior, trascendente,

ofreciéndose en un acto encarnado que conecta y da una *certeza de realidad* única a la experiencia.

Muchos se podrían preguntar si realmente es necesario entrar a este tipo de experiencias. Grotowski, de alguna manera, entrega una respuesta. Como ya revisamos, él plantea el teatro como un lugar de “provocación” donde se transgreden los propios límites. Éticamente el actor se debe hacer cargo de su re-descubrimiento y re-conquista, solo así conseguirá entrar en su interior más profundo, explorarlo y ofrecerlo. Esto es clave para poder alcanzar la “integridad” y su “indivisibilidad primitiva” (De Marinis, 2004) La manifestación de esta conquista por parte del actor es necesaria en cuanto hace caer su ‘máscara cotidiana’. Esta aparece vaciada de contenido y oscurece la verdad, la cual permitiría re-encontrarnos con lo vivo (Grotowski, 2006) La ‘auto-penetración’ que es el proceso expiatorio hacia lo interno, esconde en su fondo la existencia de una ‘memoria ancestral’, que es el lugar donde están guardadas nuestras vivencias evolutivas, las cuales, al ser expuestas, pueden ser trascendidas, además de permitir que el acto mismo de explorarlas sea revelador y liberador, tanto para el ejecutante como para quien lo presencia.

Detrás de esta visión está la idea de un teatro que sea esencial, que llegue a tocar lo medular que nos construye y a la vez nos destruye como individuos dentro de una sociedad alejada del rito, de la fuente viva, del origen. Se trata de vivir el teatro como un lugar de provocación y/o liberación que desbarata estereotipos y prejuicios: “el teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación... el teatro es un mal, pues es el equilibrio supremo que no se alcanza sin destrucción” (Artaud, 2001 p.36)

4.2 Entrenamiento.

El entrenamiento o training del actor, podemos decir que surge en el siglo XX en Europa, tratándose de un proyecto que busca la integración y desarrollo conjunto de las capas físicas, morales e intelectuales para llegar a un trabajo más acabado. Fueron muchos los interesados en esta idea de elevar al actor a un creador de su poética Copeau, Dullin, Jovet (Féral, 2007). Stanislavski, es quien finalmente encuentra y propone un espacio de

preparación certero, basado en un método de trabajo sistemático y científico que permite al actor explorar en los materiales necesarios, en sus recursos, para crear de manera auténtica en un espacio anterior a lo escénico. Desde ese momento, podemos decir, que este espacio previo pasa a tener una importancia tanto así como el espectáculo mismo en cuanto contribuye a la formación actoral, al permitir al actor llegar a forjar su individualidad creativa y sensible, además de ampliar su comprensión de la complejidad artística en la cual se inserta.

La idea de un espacio preparatorio también la podemos rastrear en el teatro del siglo XIX donde a través de la “imitación” se lograba adquirir conocimiento para la construcción de personajes. El actor, en este caso se ponía al servicio como aprendiz, reproduciendo un modelo de actuación entregado por un “maestro”, años después, luego de reunir la experiencia requerida (en números de montajes realizados y personajes contruidos -los cuales cada vez iban teniendo mayor protagonismo-) el aprendiz se convertía en actor. Este modo de acercarse al oficio, también es observable en la tradición del teatro oriental, donde el discípulo desde muy temprana edad comienza a imitar, hasta lograr un dominio técnico que el maestro aprueba y reconoce.

En ambos casos se sigue un modelo pre-establecido de cómo se debe hacer, respondiendo, muchas veces a patrones físicos y estéticos. Por ejemplo, un determinado personaje requería una cierta contextura, estatura, color de piel, de cabello. Observamos la gran diferencia de esta concepción, de lo que hoy busca este espacio previo que llamamos entrenamiento mucho mas allegado a lo que significa el descubrimiento de un material propio y un propio lenguaje.

Ahora bien, el concepto de training como lo conocemos, se extrae del trabajo realizado en los años 60 por Jerzy Grotowski,

A partir de Grotowski la palabra training pasa a formar parte del lenguaje occidental, y no solo como designación de preparación física y profesional (...) el training propone tanto la preparación física para el

oficio como una especie de crecimiento personal del actor por encima del nivel profesional: es el medio para controlar el propio cuerpo y dirigirlo con seguridad, y a la vez es la conquista de una inteligencia física (Barba y Savarese 1990. p.332)

Esta nueva propuesta tiene relación con una labor diaria del actor, en donde este se va internalizando con aquello que encuentra en una práctica que es constante y personal - al hablar de personal no se excluye necesariamente la practica colectiva- Un entrenamiento de este tipo permitiría encontrar nuevos caminos, ampliando los límites y los recursos.

En las entrevistas realizada a los especialistas, aparecen diversas concepciones de lo que es el entrenamiento, las que revelan visiones y modos de llevar a cabo la práctica corporal, aportando cada una de ellas una dimensión diferente de este espacio en cuanto a cómo se explora y profundiza. Después de revisar las entrevistas se puede inferir, a modo general, que el entrenamiento aparece como un lugar de búsqueda y/o construcción, que es parte esencial en la formación del actor. También se levanta como un lugar significativo de encuentro personal.

4.2.1 Entrenamiento de la conciencia corporal y la sensibilización

Podríamos decir que el entrenamiento de la conciencia corporal, como algunos entrevistados señalan es la primera etapa a trabajar, siendo un punto de encuentro y reconocimiento donde se explora el cuerpo y sus múltiples posibilidades. Esta etapa, muchas veces en un comienzo se presenta como una capa dura, ya que tiene que ver con los condicionamientos y ‘domesticaciones’ sociales que se han inscrito en el cuerpo moldeándolo a un modo funcional de ser y estar que va acorde según la rutina a la cual ha estado educado.

Como primer punto, este tipo de trabajo propone un reconocimiento del funcionamiento y manejo de la ‘mecánica corporal’. El comprender de manera práctica como las partes conforman un todo organizado posibilita comenzar a modelar múltiples posibilidades,

entrando a jugar en una dinámica de decisiones consientes que permitan ampliar lo conocido.

Al entender la mecánica corporal como funciona, puede entender; ahora estoy con el peso a la izquierda, a la derecha, la columna esta acá, cóncava, convexa. Puede jugar con esa flexibilidad (...) a través de la conciencia corporal, entender que el cuerpo es plástico y que usted puede moldearlo y amplificar de ahí también las dimensiones sensibles y a partir de eso el ejercicio funciona (Entrevista A.B).

Con estas ideas podemos aceptar la existencia de un “periodo primitivo” (F.V) el cual se presenta como un modo de ser y estar que precisa ser transformado por los requerimientos de un espacio que no es convencional, como el teatral.

El descubrimiento del ‘cuerpo plástico’ en contextos de entrenamiento permite al actor encontrarse con una nueva naturaleza, la cual quita de su trabajo obviedad y linealidad propia del comportamiento en contextos cotidianos- presentando un nuevo orden que a nivel físico significa una ‘nueva cultura del cuerpo’ donde otros reflejos y tonos musculares son estimulados creando una ‘coherencia artificial’. Ahí la importancia de tener presente la concepción del ‘actor- bailarín’, con la que se levanta la idea de un actor integral, dotado de ciertas ‘técnicas’ las cuales se despliegan en el escenario de manera extra-cotidiana y que permiten fortalecer su presencia (Barba, 2005)

En conclusión, podemos decir que el actor debe llegar a poseer un cierto nivel técnico; estas técnicas deben liberarlo de su cuerpo cotidiano, transformándose en una ‘segunda naturaleza’ que permita abrir los canales sensibles requeridos para posesionarse en un plano representacional.

4.2.2 Entrenamiento según contexto y/o actores.

Esta subcategoría nos permite dejar claro que el tema del entrenamiento no significa lo mismo para todos. Algunos entrevistados plantean que existen actores que no necesitan de un espacio previo, ya que, de forma natural, poseen una ‘presencia escénica’ potente que les hace estar muy vivos. Así, por ejemplo C.S nos dice “Hay muchos actores que son muy atractivos de ver trabajar y que no hacen nada. Solamente son actores y lo que hacen lo hacen fantástico” Se deja claro, en esta visión, que este trabajo previo no garantiza que vaya a suceder lo que se quiere y “tampoco entrenar te hace ser mejor actor” (Entrevista C.S) En oposición a esta mirada, también salió a relucir la idea del entrenamiento como potencia para el actor, este espacio “lo empuja, lo eleva y lo ilumina” (F.V) ya que “... un actor quizás puede encontrar en escena sin entrenar, pero tiene que ser un actor muy dotado” (Entrevista F.V.). En definitiva, si bien no tenemos garantía de los resultados de un entrenamiento, si podríamos decir que este espacio nos permite empezar a construir un camino que habla de aprendizajes que van más allá de los éxitos o fracasos.

El actor en su trabajo de entrenamiento debe, de manera consciente, trabajar sus herramientas, ya que recordemos que la inspiración, tal como señaló en su tiempo Meyerhold o Stanislavski no es fiable, y no se puede ser dependiente de lo variable. Si no existe construcción no podemos hablar de trabajo actoral.

Ahora bien, en estas miradas, si bien se insiste en la idea de que hay actores que no entrenan, podemos dar cuenta de que se reconoce un proceso previo una formación, una preparación para llegar a un punto.

Otro punto a considerar en este tipo de entrenamiento que hemos llamado en esta subcategoría como dependiente de *contexto y actores*, se dará conectado a una labor específica requerida para el espectáculo, muchas veces orientada a lo que pretende conseguir un director. Otras veces, en cambio esta formulado según necesidades pedagógicas en una labor formativa, pero en ambos casos, tal preparación buscaría, como tarea principal y concreta, el encuentro de las acciones, ya que son ellas las que permiten hacer ver y las que sustentan al actor y su construcción en un momento posterior (el

espectáculo) por tanto, el entrenamiento funcionara en una labor específica; **la de accionar**. En estos tipo de entrenamientos que tienen su interés en el que hacer actoral, se pueden trabajar ejercicios que se dirijan a un objetivo, y que en, su estructura, se asemeje al desarrollo de la acción a la que se pretende llegar “Un ejercicio, bien construido y ejecutado, contiene los principios de una acción real” (Varley, 2012 p.75) El actor, para hacer visible su trabajo debe, como tarea, reaccionar de manera física a los estímulos externos. El entrenamiento como preparación previa, permite llegar a construir un cuerpo-mente que trabaja de manera conjunta en un territorio poco obvio. Desarrollando la capacidad de ‘síntesis’ la cual, permite eliminar los elementos superfluos de un contexto cotidiano para rescatar solo lo esencial o lo puro de una acción. De esta manera se crea una especie de trazo hecho de pequeños puntos - que son decisión del actor- donde el movimiento inicial se transforma en impulsos que, bombean la acción, haciéndola viva, visible.

4.2.3 Entrenamiento como una preparación permanente.

Esta subcategoría nos habla de una ética del oficio del actor, de lo que lo rodea y cómo este va tomando del entorno lo necesario para tener una especie de archivo activo presto a ser tomado cuando se requiera. A diferencia de la subcategoría anterior, aquí el actor de forma consciente se pone en un territorio de desconocimiento y búsqueda, en un trabajo personal que le es necesario como labor diaria para su formación. El training o entrenamiento es visto como una disciplina física y mental que dice relación con un proceso más que con un resultado;

Como actriz en el training debía darme tareas concretas sin economizar energía ni intentos, y recomenzar desde el inicio sin darme por satisfecha con los resultados fáciles. Debía tener confianza en que el tiempo habría de conceder los resultados justamente cuando ya no los esperaba más (Varley, 2012. p.78)

Esta visión nos lleva a la concepción del actor como un miembro de la sociedad que es especialmente complejo, abierto y perceptivo. Un ser muchas veces visionario “tengo la esperanza, en pensar que el actor es un miembro de la sociedad mucho más profundo y que es consciente” (Entrevista F.V)

En la labor diaria está la puerta de acceso a otro estilo de vida, otra realidad que tiene una repercusión en un otro o en una manera de vivir en sociedad. El actor pasa por un proceso de desarmarse, tal como un metal pasa a ser líquido con el calor para luego moldearse y adquirir otra forma.

Tu trabajo es una forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo más recóndito de tu ser a través de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiere al pragmatismo cotidiano, cada representación puede ser la última y tú debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los demás el balance de tus actos, tu testamento. (Barba Eugenio 2011. p.).

4.2.4 Entrenamiento como una zona de conexión que permite encontrar lo auto-trascendente.

Esta subcategoría, supone un estadio que se encuentra más allá de lo físico y que eventualmente puede alcanzar el actor. Grotowski, es quien abre este nuevo nicho al dejar de centrarse en lo específicamente teatral; en el espectáculo y su inmediatez, ya que ve en este una decadencia que aferra al actor a una manera fija de construirse. Su nuevo interés estará concentrado en la búsqueda espiritual iniciática, ‘el yoga del actor’ nos habla de este ‘renacer’ (De Marinis, 2004). Es entonces que nace un entrenamiento que trasciende lo

técnico -aunque lo contenga- donde no hay un aferrarse a una forma sino más bien la forma se rebalsa y libera.

Este ‘yoga’ como Taviani lo define “se trata de una disciplina que tiende a la superación de la condición individual para ir más allá del propio yo” (Taviani, en Marinis, 2004. p.25) Existiendo una cierta idea del teatro que posibilita encontrarse con algo más.

El entrenamiento es la zona real en que tú logras experimentar las fuerzas que están tanto en ti, como las fuerzas que están fuera de ti, es el lugar donde te permite ser trascendente realmente porque lo haces a través de tu propio espíritu. (Entrevista E.C)

El entrenamiento en este contexto se relaciona con un despertar de la energía esencial y es en este punto que podemos anclarlo a la figura del **Performer**. En estos contextos de entrenamiento, surge esta figura que relaciona su hacer a una práctica constante y personal alejada de lo representacional, en cuanto no pretende hacer algo para un otro como motor de comienzo. El Performer, no está mediado por un personaje, como el actor, sino más bien es la acción quien lo hace ser, ‘es un hombre de acción’ y en ello hay un desintegrarse del sujeto común para alcanzar un ser esencial, transformador y que abre diversas conexiones. El conocimiento de su interés no está en lo nuevo sino en lo antiguo y olvidado; un conocer donde no hay diferencias de géneros y estilos (Grotowski, 1992) El Performer apunta al encuentro de su esencia, que es lugar –por decirlo de algún modo- donde permanece su potencia interior reveladora y trascendente. El encuentro espiritual, no se da en lo fortuito o azaroso sino más bien esconde tras de sí una disciplina rigurosa de inmersión en ‘sí mismo’. Lo comprobamos con las técnicas propuestas por Grotowski, y expuestas por Eugenio Barba; técnica1 – técnica 2. Deteniéndonos en esta última donde:

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 (Barba, 2000. p.65)

CAPITULO V

Conclusión

Luego del Análisis de resultados y retornando a la pregunta de investigación (*¿Cómo se produce, desde la experiencia del actor, el transito a un cuerpo presente y extra-cotidiano en el espacio de entrenamiento?*) observando las entrevistas, se puede apreciar que se habla efectivamente de una cierta modificación del cuerpo, que es dada gracias a un momento o pasaje previo. Si bien algunos de los entrevistados hablan directamente del entrenamiento significándolo y valorándolo de modo personal y constante, (E.C “La palabra entrenamiento se mezcla con muchos otros lugares, como el entrenamiento físico solamente, el entrenamiento para lograr una habilidad, pero el entrenamiento es un hogar, una zona, es un rito”) otros, verán este espacio referido y conectado a la formación, “si o si, debe haber un proceso de aprendizaje [en el actor], como un ‘arte marcialista’ pasan cinco años para sacar un cinturón negro y aprende una cantidad de técnicas para luego fluir con su arte marcial” (Entrevista F.V) Esta última idea, nos muestra el entrenamiento como un proceso preparatorio para la ‘vida profesional’ del actor, para que su cuerpo ‘funcione’ en el espectáculo (entendiendo que las herramientas ya fueron despertadas y ajustadas en un proceso de conocimiento anterior) Esta última visión, visibiliza un poco el contexto país, ya que son pocas las compañías o grupos que han logrado perdurar en el tiempo o que han buscado una línea de investigación en relación a un modo de vivir el teatro profundizando en el hacer actoral desde una investigación constante. Más bien la intención, de esta perspectiva está centrada en montar espectáculos.

Sin embargo, todas estas visiones dan cuenta y refuerzan la existencia de dos espacios; dos momentos diferentes, donde aparecen los límites fronteras de dos cuerpos y un presunto tránsito del cuerpo cotidiano a uno que es extra-cotidiano. Ahora bien, según lo expuesto por los autores y entrevistados, este cuerpo extra-cotidiano o cuerpo escénicamente vivo, presente, se daría sustentado en base a ciertos principios operantes en el cuerpo, los cuales, impulsan a dar solidez a una construcción posterior “para mi es fundamental que el actor reconozca principios que tiene que estar funcionando en el, si él no reconoce es súper difícil que él pueda construir” (Entrevista G.C) Entendamos que no se trata de los principios que

propone Barba, ya que los que este toman están de basados en su interés en la Antropología Teatral, buscando principios que a nivel pre-expresivo generen presencia escénica. Lo que recogí son máximas que sirven para comprender la presencia en cuanto a la conexión de dos planos; interno-externo.

Según los datos recolectados en el marco teórico y entrevistas estos principios serian los siguientes;

-Sensibilización. El cuerpo del actor debe comprenderse como un cuerpo sensible y afectivo, ya que este se instaure dentro de una dinámica relacional; un cuerpo abierto, tiene la capacidad de percibir desenvueltamente y responder o reaccionar a esas percepciones modificándose; generando tensiones y fisuras de incertidumbre, es decir espacios para que ambos sujetos puedan estar presentes en el acontecer. El cuerpo sensible, por tanto es responsable de producir una experiencia viva, imborrable e irrevocable. Este cuerpo no busca hacer, sino más bien se abre a lo que sucede.

Organicidad. Comprendida como la liberación de una corriente de impulsos provenientes del interior manifestada en lo externo. Lo orgánico, tiene la capacidad de alejarnos del aspecto cotidiano de un hombre condicionado socioculturalmente, ligándonos a nuestra autenticidad humana como revelación de nuestro ser. En este sentido, “La acción orgánica viene del cuerpo y no de la cabeza, no es pensada sino vivida plenamente y está profundamente vinculada a las fuerzas de la naturaleza y a los impulsos vivos” (Caixach, 2009. p365).

Atención, percepción, conexión. El nivel de atención que el actor desarrolla es primordial como práctica. Un cuerpo atento, será un cuerpo en estado de alerta que aísla la torpeza y aparta en una selección lo que es superfluo de aquello que le permite llegar a lo esencial y transformador. Una atención despierta posibilita estar preparado de manera anticipada para responder rápidamente a un estímulo o acontecer.

La percepción, por su parte, también se hace requisito básico ya que activa los sentidos, la parte sensorial que nos permite relacionarnos con aquello que nos circunda e integrarlo a nuestra experiencia “la percepción ocupa una posición realmente especial (...) se basa

directamente en la interacción física con una u otra energía; en este sentido la percepción viene a ser encuentro entre lo físico y lo mental” (Munar, Jaume & Cabaco, 2008 p.181) tenemos justamente en la percepción el encuentro de dos estadios lo interno- externo.

Si yo carezco de enraizamiento mi entrenamiento va a ser siempre aire, va a ser medio volátil, va a ser superfluo quizás. Cuando yo logro conectar (...) enraizar para tener raíces tiene que haber algo también que sube, es conectarte también con tu ser emocional, tu ser mental, tu espíritu pero a la vez conectarte también con la gravitación con la tierra con lo ultra-terreno, con esta madre que te sostiene (Entrevista E.C).

El estado de *conexión* al que se pretende llegar circula por dos planos; uno corporal plástico y el otro conectado a las energías que circulan en nuestro interior y que al despertarlas logran irradiar y proyectarse, permitiendo el estadio relacional.

Acción Este principio del cuerpo del actor de alguna manera sinteriza los puntos tratados anteriormente. La acción, se entiende como aquella fuerza modificadora que es, y se hace visible en un aspecto externo, pero no es solamente este plano del que se vale, pues para alcanzar intensidad y para que exista compenetración con el espectador o testigo – sintiéndose tocado, remecido o transformado- la acción debe sustentarse en un proceso de movilidad interna igual de intenso que la reacción que produce.

Barba, señala que el pensamiento puede lograr ser visto en la acción, en el cuerpo –que es su principal soporte- con su respectivo fluir energético, si el pensamiento es suficientemente potente y existe en libertad, sin quedarse atrapado. Entonces, habrá conjunción mente-cuerpo. Entendamos bien, no se trata de pensar antes de actuar –esto provocaría un estancamiento- sino mas bien se trata de dejar que ocurra y fluya el dialogo interno-externo de manera ‘orgánica’.

En su última etapa, Grotowski, observo un proceso muy particular e interesante, el cual llamo ‘verticalidad’ dándose como un “fenómeno de orden enérgico ligado a fuerzas de la vida” (De marinis.2004 p.70). Aquí el actuante se transforma en un puente, donde por un lado conecta con un plano sensible, enigmático, energético y por otro lado, baja y topa con su propio cuerpo, con la realidad más cotidiana y profana, permitiéndose ser un ‘cuerpo canal’ entre dos planos; enérgico, corpóreo. Concretando la experiencia en la acción.

Ritualidad. Se da como necesidad concreta de distinguir y significar entre un espacio de otro. En este caso el espacio representacional es entendido con otra organización, donde operan otras fuerzas alejadas de la rutina cotidiana.

Según señala Victor Turner¹⁶ el ritual constaría de diferentes etapas, las cuales nos permiten visualizar lo que acontece al pasar de un estadio profano para vivir la experiencia de lo sagrado, estas etapas son:

- 1.- *Separación*/ donde el rito desenchaja al individuo de la realidad cotidiana.
- 2.- *Crisis*/ agita la consciencia cotidiana provocando la crisis, el individuo queda alejado del tiempo y espacio convencional, penetrando de otro modo en su percepción tanto interna como externa.
- 3.- *Acción restauradora*/ construye un nuevo orden dentro de la conciencia individual y/o grupal.
- 4.- *Reintegración*/ implica una reinserción con una conciencia transformada (Turner, en Prieto y Muñoz, 1992 p.15)

Como segundo punto de esta conclusión, vemos que aparecen diferentes dimensiones que rondan el espacio de entrenamiento;

Hablamos primero de un *entrenamiento de la consciencia corporal*, necesaria en cuanto cubre los requerimientos del espacio representacional. La escena tiene una cierta ‘necesidad de plasticidad’, en cuanto la plástica permite hacer ver; ya que traza líneas de fuerzas espaciales de orden corporal, que permiten descifrar la potencia de la escena desde una

¹⁶ Victor Turner (1920-1983) Antropólogo escocés; estudio los símbolos y ritos de las culturas. Es uno de los referentes de la antropología simbólica.

lectura no cotidiana; en este entrenamiento por tanto, el interés está puesto como primera etapa en la preparación del cuerpo como soporte, en la comprensión de la mecánica corporal, para despertar u obtener un cuerpo maleable y expresivo. Este pasaje del entrenamiento se basa en una *línea externa*, donde las relaciones con el espacio abren nuevas tensiones, las cuales al comprenderlas se puede entrar a un trabajo de construcción de lenguaje más complejo, por ejemplo, en la precisión del gesto.

Luego nos encontramos con un *entrenamiento que apunta a una línea interna*. Abriendo una *consciencia conectada a estados más sutiles*. Aquí se pretende el re-encuentro corporal del actor como parte de un bios, como soporte vivo; un entrenamiento que abra el ‘cuerpo-canal’ permitiendo el fluir de energías. En lo concreto se trabaja un entrenamiento que en su fondo despierte las zonas corporales receptoras de energía, potencie los estados de alerta y la percepción de los estímulos.

Por último, como lo vimos en los autores; el teatro es un campo de transgresión, donde se hace necesario re-educar al actor, en otro cuerpo, en otra cultura. El oficio exige un viaje interior y una construcción externa en cuanto ambos estadios, conforman la totalidad de un cuerpo vivo y vital.

CAPITULO VI

Referencias Bibliográficas

- Artaud, A (2001) *El teatro y su doble*. España; Ed. Edhasa.
- Barba, E (1990) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México; Pórtico.
- Barba, E (2000) *La tierra de cenizas y diamantes, mi aprendizaje en Polonia, seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. España; Octaedro.
- Barba, E (2005) *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Buenos Aires. Argentina; Editorial Catálogos.
- Barba, E (2011), *Más allá de las Islas flotantes*. México; Grupo editorial Gaceta.
- Barba, E *Meyerhold: el grotesco, es decir la biomecánica*.
- Barba, E y Savarese N (2010) *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. Perú; Editorial San Marcos.
- Borges, A (2011) *Dramaturgia Corporal (Acercamiento y distanciamiento hacia la acción y la escenificación corporal)*. Santiago. Chile; Editorial Cuarto Propio.
- Braun, E (1986) *El director y la escena*. Buenos Aires. Argentina; Ediciones Galema.
- Caixach, A (2009) La técnica orgánica del actor. Un camino hacia lo invisible. En *Estudis Escenics*. N°36; 372- 383

- Carreri, R (2013) *Huellas, training e historia de una actriz del Odin Teatret*. Santiago. Chile; Triskel.

- Castronuovo, E (2009). Una época convulsionada. En: *Cuadernos de Picadero*. N° 18. Presencia de Vsévolod Meyerhold; 12-16.

- Del Canto, Ero (2012) *Investigación y métodos cualitativos: un abordaje teórico desde un nuevo paradigma*. En Revista Ciencias de la Educación. N° 40. Vol 22; 181-199.

- De Marinis, M (2004) *La parábola de Grotowski, el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires; Editorial Galerna.

- Munar E, Rosselló, J & Cabaco A (1999) *Atención y percepción*. Madrid. España; Alianza.

- Feral, J. (2007) *el training del actor*. México; Universidad Nacional Autónoma de México.

- Goldberg, R. (2002) *Performance art desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona, España; Ediciones Destino.

- Grotowski, J. (octubre 1992-enero 1993) “El Performer”, *Revista Máscara*. México. N° 11-12. p. 78-81.

- Grotowski, J. (2006) *Hacia un teatro pobre*. España; Ediciones Siglo XXI.

- Le Breton, D. (2002) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Argentina; Nueva Visión.

- Meyerhold, V (1992) *Meyerhold: Textos Teóricos*. Madrid; Asociación de Directores de Escena de España.

- Meyerhold, V (1998) *El actor sobre la escena, diccionario de practica teatral*. México; Grupo editorial Gaceta.

- Nievas, F (1994) *El control social de los cuerpos*.

- Oida, Y (2005) *El actor invisible*. México; ediciones El Milagro.

- Piccioli G (1985) *La cultura del 900*. Vol. 2. México; Siglo XXI

- Prieto A, Muñoz Y (1992) *El teatro como vehículo de comunicación*. Editorial Felafacs. México.

- Richards, T (2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona. España; Editorial Alba.

- Salata, K (2009) Hacia el actor no-(re)presentativo. De Grotowski a Richards. *En: Estudis Escenics*. N°36. 354-372

- Sassone, R (2005) El ser del ‘ser otro’ y la confrontación del territorio escénico: el caso Grotowski. *En: Cuadernos de picadero*. N°5 Presencia de Jerzy Grotowski. 21-25

- Saura, J (2007) *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*. Volumen II. España. Madrid; Ed Fundamentos.

- Shechner, R & Welford, L (1997) *The Grotowsky Sourcebook*. London and New York; Routledge Taylor & Francis Group.

- Taylor y Bogdan (1994) *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España; Paidós.

-Varley, J (2012) *Piedras en el agua, cuadernos de una actriz del Odin Teatret*. Santiago. Chile; Triskel.

WEB

-http://www.psicologiatranspersonal.org/que_es_la_psicologia_transpersonal.html,

Recuperado el 23 de enero 2016

<http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/n40/art09.pdf>

Recuperado el 23 de mayo de 2015

CAPÍTULO VII

Anexos

Entrevistas

Entrevista a A.B.

Julio 2015

A. B.: Yo creo que por experiencia...En mi práctica, también he pasado por varios tipos de entrenamientos del actor, y desde eso, de una u otra manera todos los entrenamientos pasan por una parte que uno podría decir un poquito más técnica, fisiológica y que tiene que ver con el cuerpo mismo, o con la presencia corporal o con el conocimiento del cuerpo y ahí hay varias técnicas que se aplican, pero todas van a buscar una cierta dimensión de la presencia escénica, una cierta corporalidad que emerge de la escena y que va mas allá de las dimensiones fisiológicas. Entonces, en el fondo buscan uno la sensibilización, la sensibilización del actor o la amplificación de su percepción y ahí entran todos los sentidos y siento de que, choca un poco en occidente o choca un poco en la mayoría de las veces con lo que uno podría llamar, la actuación, o la noción de actuación. Por eso el cuerpo que ocurre en un entrenamiento tiene una potencia, que cuando va a la convención teatral normal, cae en la construcción de la estructura idiopática... o para explicar mejor, cae en la construcción del personaje, de una acción que tiene como objetivo, generar una lectura psicosocial del personaje y esa construcción psicosocial del personaje creo que disminuye y dificulta el aparecer en la escena de esa potencia, de esa corporalidad que es mas perceptual, no sé si me explico... uno hace un gran espacio entre lo que es el entrenamiento, y lo que es realmente la construcción de un personaje y la construcción de un actor. Estoy hablando de estructuras muy convencionales, muy formales.

Entonces, mi experiencia y mi pregunta iba en poder potencializar ese entrenamiento, o esa dimensión corporal que aparece como lenguaje, de ahí nace también desde mi experiencia el concepto de ‘dramaturgia corporal’ y mucho después de lo que llama el teatro físico, pero yo lo llamo mas como dramaturgia corporal, más que teatro físico porque todo el teatro es físico, no hay un cuerpo allá. Y en el caso de la ‘dramaturgia corporal’ hay otra

lectura, que es lo semántico no, y también es la dimensión semiótica, esas construcción de significaciones que es ese encuentro cuerpo a cuerpo no, de lenguaje, que escapa a los sentidos, hay algo ahí que estoy viendo, que lo entiendo pero no lo puedo bajar, ni lo puedo traducir a palabras y eso yo creo que es muy importante. Que el actor pueda no solamente estar en función de un personaje, pero si poder generar a partir de sus acciones una dimensión afectiva. No de la cosa cariñosa, de la afección de poder afectar esos observadores, esos espectadores de tal manera que entran en una dimensión que no es solamente de significaciones... ah! Esta vestido así, entonces significa eso, ah eso es significa eso, es bueno o malo, esas categorizaciones en cuanto a la sociedad y como determinado tipo de dramaturgia instaure para que nosotros podamos entender el mensaje, o entender la obra. Entonces yo creo que ese formato de acontecimiento escénico, reduce la potencialidad del cuerpo, del cuerpo lenguaje. En esas estructuras el cuerpo queda al servicio de un ideal instaurado en una sociedad, de un imaginario instaurado en una sociedad, porque el loco es así. El bueno es así. La acción significa eso. Si yo hago eso, y más apoyado por todo la psicoanalítica empieza a generar unas lecturas que son súper racionales no, y yo creo que hay un espacio en el teatro, que es justamente fuera o el lenguaje teatral no es solamente esa racionalidad o esa construcción semántica que viene de la escritura. Hay algo más que uno en el caso, podría llamar del para-lenguaje, que tiene su potencia en que está un poquito disociada a los entrenamientos del actor... hoy. Hoy en día. Entonces, también en ese sentido los entrenamientos siento, que más que absolutos, ese tipo de entrenamiento, el cuerpo tiene una dimensión plástica. Al nivel de la fisiología mismo, si uno observa el cuerpo de alguien que hace natación, es distinto de un cuerpo de alguien que hace gimnasia olímpica, es distinto de un cuerpo que hace triatlón... entonces, el cuerpo y su fisiología tiene una plasticidad que le permite adaptarse o transformarse, según las circunstancias. Entonces bajo eso, pienso que cada proyecto o cada investigación escénica, contiene en si un contexto y ese contexto, requiere un descubrir cuál es la corporalidad de ese contexto, mas de que traer una estructura ya preestablecida o predeterminada para ese contexto, el imponer una corporalidad a ese contexto, yo creo que hay que buscar, encontrar, cual es esa corporalidad de contexto. En ese caso puede ser un contexto ya también predeterminado, mi experiencia como director puede ser, no sé, hicimos 'cachacascan lucha libre', no sé trabajábamos también con improvisaciones.

Entonces, la improvisación y la lucha libre también tiene improvisación, entonces los actores tenían que aprender la técnica de la lucha libre, para poder jugar en el ring, o en el caso de 'Eduardo II' con esa noción de la homosexualidad vinculada a bellos cuerpos en su periodo, entonces los actores practicaban gimnasia olímpica para poder jugar con imágenes que podrían generar o podían sugerir una cierta sexualidad bella, para contradecir con la violencia que tenía Eduardo II. Entonces, esos son común, en el caso mismo de 'Ausencia' donde como compañía nosotros trabajamos sobre la represión, la violencia tiene un problema súper grande en el teatro, porque tu no logras hacer la acción no... yo tengo la voluntad de levantarme, pero no logro levantarme. Entonces el impulso y la voluntad versus la incapacidad de concretar una acción. Entonces, lo más convencional en el teatro son la acción y el objetivo no, pero tomar el contexto de la represión, para generar o investigar sobre la corporalidad, genera esa, esa auto-dimensión que ya no es el objetivo la acción, pero si el tiempo, la dilatación del tiempo y la incapacidad de los impulsos corporales de concretar, esa opción. Entonces, siento de que, cada obra además de su contexto, que podemos hablar de contexto-concepto, también cada obra tiene su espacio lugar. Entonces, donde se va a desarrollar esa obra también requiere de una corporalidad, lugar. Dónde se arma, sea ese lugar, la escenografía mismo dentro de la caja negra o sea en un galpón abandonado o sea en la calle, o sea en el cerro, o sea en un barco. Requiere de una corporalidad que va más allá. Siento que el entrenamiento del actor, va en ese sentido; de tener la conciencia de la plasticidad fisiológica del cuerpo y también la capacidad de amplificar, su dimensión perceptual, su dimensión sinestésica y sensible. Eso más o menos desde mi experiencia. Así como director y como actor.

Entrevistador: Y tú como director o actor, cuando vas a hacer un montaje. Hay una parte que empieza... no sé, en el momento previo. Empieza a transitar por ciertos lugares, que aparecen en esa relación. Pero cómo volver, cómo se vuelve a eso, de volver a experimentar.

A.B: Es que no se vuelve a experimentar. Yo creo que ahí tiene una relación del acto nemónico. Cuando hablo no hablo de la memoria física. Yo hablo de la construcción, del entrenamiento como construcción de experiencia. El ensayo construye una experiencia y al construir esa experiencia está actuando el cuerpo. *Las experiencias quedan de alguna*

manera archivada en el cuerpo. Entonces cuando usted la trata de recuperar, ella no vuelve a aparecer, pero cuando usted trata de recorrer los mismos caminos, o de percibir lo que es, *lo que ha quedado en el cuerpo*, eso genera en si esa dimensión. No sé si me explico. No es la búsqueda de volver, es la capacidad... y ahí entra la dimensión, la percepción, la dimensión conocida y para eso yo tengo que estar desconociendo o re-desconociendo todo el tiempo, para poder justamente activar esas sinapsis químicas del cuerpo, porque *si yo me empiezo a entrar en una mirada o en un estar desde el conocimiento, el cuerpo va perdiendo su capacidad de reacción.* Es casi si uno camina cotidianamente para la casa, es lo más clásico, uno camina para la casa y deja de ver. Todo es aparentemente conocido. Entonces, uno deja de ver y ese dejar de ver te lleva a una dimensión muy interna y esa dimensión muy interna, termina haciendo una práctica, de poca reacción al externo. Entonces me paso lo propioceptivo. Lo propioceptivo queda mucho más desarrollado hacia lo interoceptivo y, ese interoceptivo queda ensimismado y hay reacciones hacia afuera, y yo me sorprendo, pero todo lo demás es lugar común, y como es lugar común no me afecta y yo no me permito ser afectado por el. Entonces, ese juego de la afección, dentro de la dimensión conocida, requiere una -desde el punto de vista del actor- esa búsqueda de ese lugar o esa corporalidad que aun el no conoce. Que significa volver a reconocer, volver a descubrir algo. Yo creo que esa es la pega. Y al mismo tiempo como nosotros no tenemos la capacidad de conocernos -completamente- siempre hay un espacio de extrañeza, siempre hay un espacio una fisura en nuestra conciencia corporal, que esa fisura, esa incapacidad o esa continua transformación del cuerpo, es lo que me permite encontrar ese lugar, de estar siempre ‘despierto’, siempre atento, siempre sensible que hay, no sé, hay una respiración distinta, a un tiempo de respiración distinta, que hace que yo oh! Acá hay algo, hay un movimiento distinto. Yo creo que eso permite rehacer, en cuanto a potencia. Yo hablo de potencia porque hay otros que pueden rehacer desde la mecánica si el objetivo es justamente instaurar ese lenguaje de clasificaciones y de semejanzas no. Entonces yo tengo una listita como espectador, ah ese se asemeja a ese, ah el dijo eso, con eso, eso con eso significa eso. Si es una lectura, si estamos en un teatro que es semántico y semiótico, la mecánica es fácil porque yo voy a entregar signos no, pero es la misma diferencia en... yo escribo una frase. Yo puedo escribir una frase, pero armar una poesía, requiere de algo mas, en relación a las palabras... y de la zona del cuerpo yo puedo decir algo, pero

configurar o instaurar, en el cuerpo.... Yo estoy hablando contigo, pero estoy buscando las palabras con el cuerpo, me entiende. Va surgiendo, por eso digo, desde la experiencia y ese encontrar, hace con que la manera que uno dice las palabras, tiene también una corporalidad con ella, y eso hace que uno pueda construir el lenguaje. Entonces, el lenguaje no es tan solamente la palabra dicha, es también el cuerpo que sostiene esa palabra, y el dialogo entre esas dos cosas, es el que configura ese otro lugar, no sé si me entiende, esa otra posición de lugar. Que no es solamente de clasificaciones, hay un excedente de sentido. Cuando me refiero de excedente de sentido, para poder entender un poco es ese “se me paro los pelos” como yo puedo describir se me paro los pelos, hay momentos en que las palabras no son suficientes, las palabras no son suficientes, no bastan para el acontecimiento, para el encuentro, para la relación. Y yo creo que esa es la importancia del cuerpo. Si no entra en una dimensión discursiva, bella pero es distante, del que observa, pensando en el que observa... Y el cuerpo en el teatro no es solamente el cuerpo del actor. Entonces, también es otro problema en los procedimientos de creación. Yo veo que ese ensayo, ensayo, ensayo, ensayo, ensayo y el espectador, el otro cuerpo con quien voy a dialogar esta en esa zona oscura no, del otro lado del escenario en la oscuridad. Entonces, no importa el espectador. Puede ser uno, otro, otro, otro y está ahí. En esa zona oscura esta el espectador observándome. Entonces ahí también siento que hay una ausencia. Bueno y ahí Grotowski lo trabaja mucho más. Hay una necesidad de esa cercanía de los cuerpos de que el actor pueda percibir sentir ese otro cuerpo que lo mira, y con eso poder jugar, entender que eso hace parte de lo escénico y el otro es la industria cultural que hay no. El teatro más convencional, italiano como industria. Cierra negro para acá, de allá pa’ allá 500, 600, 1000, 3000 personas pa’ allá y salen esas 100 entran esas 200 y salen esas 1000 entran mas 1000, seguimos. Una estructura fetichista hecha para ser observada y no para instaurar relaciones y lo que más siente el actor es el aplauso final, de repente dice; oye percibí algo. Entre el público de ayer y el público de hoy. Quiere decir que ese ‘percibir algo’ entre el público de ayer y el publico de hoy, llega a una dimensión anecdótica. Me entiende. Una dimensión experiencial individual del actor, que no tiene que ver con el montaje en sí, es independiente y yo creo que es al revés, ahí hay algo. Hay algo que se está diciendo en esa dimensión perceptual, sensible del actor y con el espectador en

las estructuras convencionales que uno debería poder profundizar. Para poder generar, amplificar la capacidad de construcción de lenguaje escénico.

E.: ¿Y cómo trabaja el cuerpo en la construcción de la teatralidad, sin el perder esas otras capas?

A.B.: Yo no me preocupo mucho con la teatralidad. Porque... las hermanas ciegas que cantan acá.

E.: A sí, en Rosas.

A.B.: En Rosas, son teatrales no... O el tiburón tiene su teatralidad en sí, dentro del cotidiano urbano. Entonces yo entiendo la teatralidad desde el momento en que uno se posiciona delante del otro, que se posiciona delante del otro para... desde un punto de vista se posiciona políticamente delante del otro para producir su realidad o reproducir su realidad, o revelar su punto de vista de su realidad. Entonces también entiendo la realidad como una producción, entonces cuando esas hermanas ciegas cantan. Ellas están revelando, están produciendo su realidad hacia un contexto cotidiano, que salen del sistema cotidiano y me obliga también como caminante o como urbano de la ciudad. Me obliga también a posicionarme delante de ese acontecimiento, y sale un poco de las estructuras del grupo normal de una ciudad y empieza a tener como su carácter como pintoresco, no. Sus elementos del teatro, empieza a emerger la teatralidad o empieza a emerger lo performático, según el termino que quiera utilizar. Eso yo creo que para mí es lo teatral la manera en cómo me posiciono delante del otro y eso significa instaurar. Bueno la palabra teatro viene de teatron que es poner ante los ojos o el lugar de la mirada, en el fondo tiene que ver eso no, yo tengo una visión, un punto de vista de la realidad y lo planteo hacia ti. Entonces desde ese concepto el teatro es una dimensión humana que va desde lo cotidiano, hasta lo otro, hasta lo escénico, hasta la espectacularidad. Entonces lo entiendo como eso. El lenguaje teatral es parte de la comunicación humana... si me pinto o no me pinto, si me visto o no me visto, me entiende y obviamente desde eso uno lleva a sus extremos, desde lo más público hacia lo mas privado, y según esa capacidad uno va llevando a otras dimensiones, por eso también es tan amplia la cosa teatral y al mismo tiempo, es súper mezquino como nosotros la enmarcamos como disciplina... en nuestra sociedad porque

antiguamente el teatro estaba envuelto, era mucho más amplio. Y hoy en día si uno va a comunidades es mucho más pequeñas, *la teatralidad son ritos de comunión que configuran o que permiten que la comunidad pueda interaccionar* entre ellos. No tiene esa dimensión de industria, ni de fetiche, que es a la que nosotros obtuvimos. Nosotros estudiamos teatro para, ya... las escuelas de teatro sean desde la dramaturgia, sea de la obra misma, lo que hace es construir fetiche; objeto, deseable, que puede ser comprado o pagado para y hay unos mejores que otros, pero estamos consumiendo fetiche. Y ahí en ese sentido lo interesante que yo veo en la teatralidad acá en Chile es como empieza, después la teatralidad entra en las marchas. Dar vuelta a la moneda. Las 1800 horas. 2011. 2006 con los pingüinos, que ahí entra la teatralidad. Donde lleva la obra a la calle y pongo en crisis mi realidad y revelo al otro mi punto de vista. Entonces van a la sala. Se tapan la boca. Hacen clases al aire. Diría que de los pingüinos al 2011. Ahí empieza a volver y emerger esa cosa más pura del teatro que es la comunidad y la dimensión política del teatro. Política no en el sentido de partidista. Política porque yo como ciudadano, como individuo, como comunidad tengo un punto de vista sobre nuestra realidad y te la pongo. Te la expongo. Te la pongo en crisis, te la pongo en tensión o te la pongo en fiestas, pero es. Ahí para mí hay una diferencia en eso si uno quiere, para mí la teatralidad es esa dimensión más comunitaria, política y de lenguaje y el teatro como llamamos la producción del fetiche, del mercado, de la industria. Que no tanto funciona para nosotros. Es lo que tratan de vender. Yo siento que si nosotros tuviéramos ese giro, para negar el fetiche y volver a recuperar la teatralidad. El teatro como construcción de lenguaje, estaríamos mucho mejor y tendríamos mucha más posibilidad social. Y ahí entra la dimensión interdisciplinaria. Nuestro cuerpo es un problema de los campos que se dividió. Campos de disciplina. Usted hace eso. Hace eso. Usted hace eso. Que justamente el encapsulamiento del individuo. Del sujeto moderno aislado. Usted tiene depresión, no es que el sistema, o porque yo no tengo trabajo, o por la sociedad. No usted es el que tiene problemas. Entonces usted tu depresión, es un mal tuyo y tienes la plata pa la pastilla. Ese lamento del individuo en esa construcción del sujeto moderno individual. Es complejo, complejo. Obviamente con todos moldes, disciplinas aislados y ahora... y uno empieza a ver que todo está relacionado, que todo es muy ligado. Nada está aislado. Entonces ahora, viene un cambio, de una necesidad de interaccionar tanto las disciplinas para poder generar otro tipo de pensamiento. Y también el concepto de

comunidad de poder entender que es el concepto de comunidad, de repente en la ciudad perdemos la dimensión humana, pero las personas necesitan de su humanidad. Por eso ese espacio para su humanidad dentro de la casa no es suficiente para mi humanidad.

E.: Ni en las poblaciones, que ahora se cerraron. Ese vínculo se ha roto también entre el vecino

Entonces desde ahí viene como varias problemáticas pensando en el cuerpo plástico. Yo tengo en mi cuerpo ese cuerpo sujeto moderno individualizado, capsulado, yo tengo en mi cuerpo ese cuerpo primitivo, ritualístico, comunitario. Entonces, son varios cuerpos que uno tiene, sobre impreso, uno en el otro. Pero la estructura de la sociedad exige solo un cuerpo, solo unidad. No existe esa posibilidad múltiple porque esa posibilidad múltiple estaría instaurando casi como un pensamiento esquizoide, esquizofrénico. Estaría buh! tengo varias personalidades. Simplemente mi cuerpo plástico y yo cuando entro en una iglesia mi cuerpo es distinto, yo cuando entro en una micro, cuando entro en el baño, cuando voy a una fiesta. Entonces hay una capacidad del cuerpo de transportación, y al mismo tiempo de multiplicidad. Yo converso contigo. Tomo café. Fumo un cigarro. Pienso acá. Yo no estoy en una sola cosa. Hay un juego sinestésico que es mucho más complejo. Pero al mismo tiempo el orden social exige esa unidad. Eso es más menos.

E.: Bueno ahí me surge una duda...

A.B.:... Bueno el entrenamiento, ya como académico. Uno recibe unos cuerpos de los alumnos que no tiene esa conciencia. Primero no tiene esa conciencia de lo postural porque vienen sentados en sillas en formato de educación, en formato del cuerpo. No se valla acá que va a caer, no se va allá que... cada individuo trae consigo una cierta corporalidad, que es adquirida “domesticada” por su contexto social, familiar, político, como usted quiera y uno recibe eso como académico. Lo que uno trata de buscar primero, es lo más simple, que es que ellos puedan entender su propia fisiología, que es la columna...

E: ... la mecánica corporal.

A.B.: La mecánica corporal, cómo funciona y al entender la mecánica corporal como funciona, puede entender ah! Ahora estoy con el peso a la izquierda, a la derecha, la columna esta acá, cóncava convexa. Puede jugar con esa flexibilidad. Entonces lo que ahora va a hacer es romper esa visión del cuerpo como absoluto, de donde uno viene formado, y empieza a mostrar que a partir de la fisiología corporal, y a través, de la conciencia corporal, entender que el cuerpo es plástico y que usted puede moldearlo y amplificar de ahí también, las dimensiones sensibles y a partir de eso, el ejercicio funciona. Ejercicios que por ejemplo, después de una hora o después de una hora y media, empieza a ver, cuales son los patrones que se repiten. Entonces en ese periodo usted está solamente sacando cosas comunes, el lugar común. Entonces, también hay ejercicios que van ayudando a salir de ese lugar común, va entrando en una dimensión exploratoria, de investigación donde ya no estoy repitiendo patrones y si descubriendo o tratando de entender, o tratando de construir. Una vez que identifico los patrones el opuesto del patrón. Yo te digo patrón desde lo más simple, ah! Siempre hago un giro y siempre voy para la derecha, o siempre estoy en el piso, o en la sala siempre voy por un rinconcito. Entonces qué hacer, una vez que empieza a identificar esos patrones de comportamiento o de kinética, uno empieza como... ah si yo estoy en el rincón significa que yo sé que hay otra cosa que no es el rincón, y ahí empieza a jugar. Ah entonces, sale del rincón no es que yo me tenga que quedar en el rincón, o quedo en el rincón y empieza a jugar con esos opuestos. Entonces yo siempre voy para la derecha, significa que yo ah! Puedo ir a la izquierda. Si estoy en el piso, significa que hay una altura. Al identificar el cuerpo espacialmente, uno empieza también a potencializar el sistema propioceptivo, tanto a nivel interno como externo, y ese juego de la relación mía con mi corporalidad interna perceptual y su relación con el mundo externo, con lo propioceptivo, me permite amplificar y profundizar la investigación. Yo creo que parte por eso, por algo muy simple, y luego después uno va buscando también lo que son las kinéticas no, más rápido, más lento. Bueno ahí también cositas básicas de Laban no, movimiento circular, movimiento periférico. A ahí uno va, a ya ok, siempre tengo una técnica movimiento circular, es circular entonces como quiebro. Entonces, uno va entregando herramientas, no para negar los patrones, no para pelear contra los patrones, pero si para poder desmitificarlos, luego de desmitificarlos usted tiene la posibilidad de decidir y con esa decisión de que ok siempre

me voy pal lado derecho entonces ahora me voy pal izquierdo, con eso usted va ampliando su grado de registro o amplificando su potencia plástica en cuanto cuerpo no. Yo creo que eso es lo básico, y luego después uno empieza un juego de energía, entender que es la energía, y cómo esa energía ocurre, dónde ocurre, y cómo su acontecimiento me cambia. Yo creo que ahí entra, y también ahí funcionan mucho también los sí, los contextos de percepción, que afecta el cuerpo; el frío, el calor, el ver el no ver, el avanzar y uno puede jugar con las oposiciones básicas primero, después entra en una dimensiones más sinestésicas, los abismos, los espacios. Voy adelante pero quiero ir atrás. Me entiende, ese juego de tensión, de opuestos, de voluntades. Donde requiere decisiones o tensiones, que sean esas propias fisiológicas, del cuerpo mismo no. Estamos arriba de los talones, que son dos huesitos, entonces la estabilidad como tal no existe, todo siempre está en movimiento. Entonces, también de poder desarmar eso, percibir esa cosa de que todo se mueve continuamente, mismo cuando uno aparentemente cree que está quieto. Entonces no está quieto, la quietud como tal no existe. Entonces, poder ir a ahí, avanzando con el alumno dentro de las complejidades posibles que hay. Ahí obviamente que entra todo en ese sentido, la filosofía, la física los avances de la física, la medicina, la neurociencia, esta todo envuelto en esa búsqueda del actor y de su formación... Solo que tenemos poco tiempo, es corto y uno ve que el nivel de exploración, de investigación esta hacia el objeto fetiche.

E.: Si como el... la muestra final.

A.B.: La muestra final, tiene un semestre, bla bla, muestra final. Lo mismo ejemplo eso. La formación va también en el nerviosismo no, toda esa cosa como de experiencia personal, pongo general la experiencia en el cuerpo del actor para que él pueda entenderse y tomar decisiones en la construcción de lenguaje que él pueda decidir. Y ahí entra también las crisis representacionales. Entra la performance dentro de ese fetiche no. Estoy meando en escena, qué es, puedo representar eso, es un acontecimiento mismo, me entiende, o el Performer como tal Gonzalo Rabanal, el semi-padre no, entonces estoy delante de ti con mi padre. Ese cruce entre mi biografía personal como potencia de ficción hacia el otro. Entonces ahí hay un elemento también interesante de lo representacional, en lo que es la ficción y lo real.

E.: Y cómo te puedes hacer cargo, porque igual eres docente, eres profesor. Cómo te haces cargo de una formación que viene bien segmentada, y en un semestre se ve esto y así uno se empieza a llenar de “técnicas” o “mañas” o miradas que no alcanzan a llegar...

A.B.: A lo más profundo.

E.: Claro.

A.B.: Porque primero eso también tiene que ver con los sistemas no, es así el sistema educacional. No tiene ese tiempo de profundización y cada vez menos porque están estructurado, ya ok hace un pre-grado y luego profundizan en un pos grado. Es drástico, esta la carrera docente o entregar herramientas básicas para que después el propio interprete valla profundizando y tomando sus decisiones no. Yo lo que trato de hacer como docente dentro de eso es justamente ver cuáles son las convenciones, o los modelos y que llegan los alumnos conmigo y que están establecidos como tal, y hacer ellos ver que los propios alumnos se están poniendo como absolutos. Yo intento romperlos de alguna u otra manera. Sea desde esa construcción de unidad feliz, no sé si te acuerdas con ustedes no, que ustedes como grupo llegaban y eran un grupo unido feliz, pero era una actitud feliz que dificultaba el estar mismo, que hice con el grupo de ustedes, fue romper eso, esa unidad feliz como colectivo porque estaba pre establecida, y al romper con eso, empieza a aparecer, se fragmentaron terriblemente pero empiezan a aparecer, las individualidades, entre ustedes que hasta el entonces era un colectivo bello junto. Entonces veo en cada grupo que debo cortar o poner en crisis, para que puedan tener esa plasticidad.

E.: aparecen otras capas también.

A.B.: Aparecen otras capas que no hay, y al mismo tiempo romper con, me gusta mucho, los no convencionales, los lugares no convencionales. Me es muy interesante el poner el espectador como presente, como el que está ahí. No estar encerrado en una sala armo algo y después lo muestro, no ese algo que está haciendo tiene que estar directamente relacionado con el otro

E.: Esta todo el tiempo construyéndose.

A.B: Construyendo desde donde va a ver si va a ver de arriba, si va ver de abajo, si esta cerca, si va ver lejos. El punto de vista del otro, también hace parte del trabajo del actor y también debe... cual flexible es para él poder jugar con esa dimensión representacional, que es desde la formación tiene Stanislavski, Brecht o la performance. Como usted, juega en eso, entonces también tensionar un poco para que pueda entrar salir, entrar salir y al mismo tiempo yo creo que lo más fundamental dentro de todo eso, y todo lo demás va en una segunda perspectiva, eh cuál es tu discurso. Qué quiere decir. Eso es más complicado. No el discurso del otro se asemeja al mío. Entonces como ese discurso se asemeja al mío, me quedo con el discurso del otro, no. Cuál es tú, tu discurso. Como usted se lo construye, y ahí hacerse cargo de casi todo no, de la escena, del texto, de todo. Para que el pueda justamente entender eso, es complejo. Pero que pueda entender. Que pueda verse. Ver el otro. Entender el otro y poder tener cierta libertad en sus decisiones.

E.: Por último Amílcar, el cómo entiendes el vínculo entre el teatro y el ritual y hoy en día que es y tal vez esta la mirada demasiado idealizada del ritual, como se presenta para ti, como lo vives.

A.B.: Yo trabaje mucho con el ritual. Yo a Chile llegue asiendo ritual y luego lo deje, porque imposible instaurar una estructura ritual dentro de un juego académico donde tiene dos o tres de clases, no logras.

E.: Llegaste a hacerlo en la formación.

A.B.: En Arcis. Yo venía de un grupo que estaba trabajando sobre el ritual. Nosotros trabajábamos 10, 12 horas diarias.

Entrevista E. C.

Julio 2015

Entrevistador.: Para contextualizar, podrías hablarme un poco de tu formación

E. C: Yo tengo la primera formación no formal, a la cual cuando me han preguntado la empiezo a citar mas, es como una formación de la vida. Cuando yo terminé el colegio, me fui a viajar y vivir de lo que pudiese generar algún ingreso... y estuve por Medio Oriente varios años, tuve... en realidad fue un proceso que duro de los 19 años a los 22 años, o de los 18 a los 22, como cuatro años. Tuve ese pre-grado, por decirlo de algún modo. Me dedique a limpiar, lavar, a ser jardinero, a cuidar delfines a cortar naranjas, a hacer limpieza, a limpiar baños, trabajar en entretenimientos infantiles y siento que ahí hubo una formación de vida. Me permitió mucho, en el momento que se me dio la posibilidad realmente de estudiar, de ser un ávido, de ser una persona muy concentrada en lo que quería hacer, lo tenía muy claro en ese momento. Entonces, esa formación previa me fue muy importante. Conocer puestos de trabajo, nunca pensé que me iba a tocar hacer lo que hice, y lo hice con mucha dignidad y posteriormente yo entre al... mi papa es actor, entonces venia él de la tradición de la Universidad de Chile, como de la escuela más tradicional cuando yo estaba en ese tiempo, en Dinamarca. Entre al Actors Studio, que sería como el método de Stanislavski Kopenhagen, y entre becado y esa beca se me dio, porque me involucre en Suecia y en Dinamarca, en un grupo muy grande de Latinoamericanos, de chilenos del exilio... y había un grupo de latinoamericanos que estaban siendo dirigidos por una René Cordero, una venezolana que iba con unos fondos de la Unión Europea en esa época. Hizo un espectáculo e invito a gente. Yo llegué ahí, era latino, le gustó lo que yo hacía y en ese tiempo yo era autodidacta absoluto, también me dedicaba a limpiar baños en un lugar de parque de entretenciones para poder vivir. Me invito a trabajar y me fue bien, y tuve notoriedad, incluso salió en las criticas, hablaban de este joven chileno. Ahí se me acercaron y me dijeron porque no se presenta a dar las pruebas formales y estudie... las di y me fue bien. Eso signifco aprender a hablar danés, al revés y al derecho, y ahí entre al Actors Studio. Cuando pensé ah todo está bien fantástico, y al poco andar, este profesor que dirigía la escuela era un francés hizo un ejercicio muy simple, que me cambió la vida y yo le dije wau! cómo este ejercicio, que era

un entrenamiento, pero que era también un ejercicio muy simple, que era cambiar un peso con una cuerda, y poner toda, toda tu atención y concentración en eso, y esa era una concentración que yo solo había vivido en las artes marciales, y además acá estaba presentado como dentro de un objetivo sensible creativo.

E.: Tú ya practicabas Artes Marciales.

E.C: Claro, yo partí a los catorce años, con las artes marciales y ese fue como mi primer cuento importante con el cuerpo y la disciplina del cuerpo, en esa época también era como de campeonatos, torneos. Entre como a una disciplina bastante rigurosa con el kun-fu esa época y después con el Aikido, y después tuve a los diecisiete un accidente, donde me caí de un barranco -estoy saltando de una cosa a otra- me caí de un barranco por estar haciendo escalas sin seguridad, por dármeles de bacán y caí en roca y casi me mato, y tengo digamos, hasta el día de hoy digamos, me volé algunas vertebrae, como discos y un montón de cosas con las que quedé, secuelas. Entonces, ahí tuve que parar un par de años, ahí después me recupere y me fui a viajar, y no estaba conectado muy con mi cuerpo y este profesor. Me conecto otra vez con mi cuerpo, a través, de estos ejercicios y yo me acerque a él, y le dije que me parecía impresionante que alguien como Stanislavski, que en su época había concebido estos ejercicios, tan sensibles en su contexto ruso y como había logrado este ejercicio. Él me dice, mira La verdad no es Stanislavski este ejercicio, sino que está inspirado en el Butoh japonés. Qué es lo que es Butoh, ah Butoh es esto y lo otro y justo como esas coincidencias que te tiene preparada la vida, conocí a otra gente que si hacía Butoh allá, y eso si fue como un cambio radical porque era puro entrenamiento, puro entrenamiento y del más duro que he hecho en mi vida. Entonces, comencé como paralelamente con este grupo que hacían entrenamiento inspirados en el body weather farm, que es un concepto desarrollado por Min Tanaka, pero el desarrollo un trabajo que era en huertas, a las afueras de Tokio, trabajos que eran así como trabajar la granja muy temprano en la mañana y después todo ese trabajo que hacías en la mañana, entrabas al dojo y tu alimentaste hoy a una gallina, eres la gallina, eres la acción de alimentar, eres todo eso, empezar a trabajar y además era un entrenamiento que mezclaba acondicionamiento físico, coordinación, artes marciales, resistencias hasta llegar a niveles extremos de cansancio y traspasar barreras y pasar al segundo soplo, cosas que yo no había

vivido y cuando las viví fue como haber despertado. Entonces, yo diría que hubo un antes y un después con ese trabajo, que es el trabajo de alguna manera como lo que tú ves ahora, pero muy simplemente, estos ejercicios, son de esa historia, vienen de esos años, te estoy hablando de eso fue el 1995 mas menos, y eso ya casi 20 años, 20 años. Logre entrar con ello, logre cambiar mi entrenamiento y de ahí entendí que no quería ser a un Stanislavski y que, se me activo el tema con las artes marciales, se me activo este bailarín, que en algún momento cuando chico me interesaba mucho la danza y tuve la posibilidad de postular a una nueva escuela, a un nuevo programa, de la escuela escénica de Dinamarca, en la especialidad de teatro físico y teatro visual y me aceptaron, entre allí becado y esa es como una de mi educaciones más formales. Algo que yo tenía es que sabía que quería ser director, tenia proyectos, quería dirigir sentía que tenía muchas visiones, intuiciones, así es que esa escuela tomaba un alumno en dirección por año, uno. Todos los otros eran intérpretes y yo entre como intérprete y el alumno de dirección, es decir, las dos. Aprovechando todas las oportunidades.

E.: tú estas o he hablado harto de este concepto del teatro físico, bueno algunas personas plantean que todo el teatro es físico.

E.C.: Te redondeo un poco, lo de la formación y después podemos entrar a todo esto de que es el teatro físico y todas esas cosas.

...esa formación la seguí, después tuve la posibilidad dentro de la misma beca de ir a India e Israel estudiar danzas clásicas, en la India, sobre todo Kathakali como teatro tradicional, allá arme mi primera compañía en la India, estando allá con 25 años, en una aldea, como una vida muy increíble y en Israel me metí con la danza de contacto, improvisación y de pronto sentí que ya tenía como un montón de entre filosofía tanto de la India, entre lo que había visto de DV8 cosas así que venían de Europa, con la danza contacto, con las artes marciales, como que dije ah! tengo de mi mismo un montón de herramientas que necesito el tiempo para comenzar a trabajar con gente, con grupos, de alguna manera esa es como mi formación de esa línea. Por otro lado, tengo una formación muy interesada en la psicología transpersonal, que es como la integración de todos los niveles del ser, no solamente la psique sino también el cuerpo, el espíritu, las emociones. Me metí mucho con la filosofía de Maturana y las ciencias cognitivas de Varela, y ahí empecé a generar más

cruces, mas cruces, mas cruces, hasta el día de hoy digamos que estoy más cruces. Me estoy enredando, es un término que yo uso positivo, no negativo, estoy generando redes de cruces de conexiones, de intuiciones lo más amplia posible, es un enredo una gran cantidad de redes, esa es como mi formación. Y el resto es como dirigiendo, probando y trabajando con grupos... yéndome también a salir de la urbe, siempre ha sido importante, siempre me he escapado he durado un rato, unos años, después tengo que salir, ha sido a través de viajes o volver a la India. Hay un espacio en Bolivia, y ahora a lo que voy a ese espacio, con esa familia, con esa gente, a cuatro mil metros de altura a trabajar, a seguir el camino del danzante.

E.: Tú trabajas con actores o con quienes

E.C.: Actores bailarines y hoy también he ido abriendo un aspecto del trabajo y que es abierto a las personas... Yo siento, que hoy estamos en la era de la experiencia y del movimiento. La era del movimiento, tienes que mover, tienes que ser un cuerpo encarnado, no solamente porque seas actor sino también como ser humano, para que las cosas realmente empiecen a tener una dimensión corporizada, humana, individual aquí, ahora. Entones empecé a desarrollar un camino también para las personas que les interesa el yoga, el chi-kung, y les gusta estar al aire libre. Hoy día son muchos y no tienen nada que ver con el teatro. Entonces, mi entendimiento de la danza como suceso primordial, cósmico, como el primer movimiento coherente, primordial, organizado del cosmos, eso para mí es la danza. Nosotros le llamamos danza y los humanos danzamos, pero distingo entre los pasos de baile, a realmente este movimiento armonioso, coherente, sensible que está en el universo de todo, porque eso existe también existe la danza, y eso trato también de explorarlo con las personas. Así también se abre una brecha, hace no mucho, dos años empecé también a abrir un trabajo hacia allá y otro trabajo específico para actores bailarines, eso por ahí.

E.: Entonces ahora podemos hablar de este concepto de teatro físico o de un actor que es mas físico, o actor bailarín tú le llamas.

E.C.: En realidad mi concepto actual es, teatro danzante.

E.: ¿Me puedes explicar un poco más?

E.C.: Es importante aclarar, que siento que es una obviedad cuando la gente dice porque físico si todo el teatro es físico, si ya sabemos es solamente una forma de hacer una distinción, en donde el eje axial esta en lo corporal y todo el despliegue del lenguaje que ahí se arma. Obvio que todo teatro es físico, todo teatro es visual, porque alguien te está mirando. Todo teatro es de alguna manera imagen. O sea es importante no enredarse con eso, cuando se habla de teatro físico se habla de una tendencia del teatro, hay una gran historia del teatro físico. Tú tienes de teatro físico a lo Grotowski, tienes un teatro físico tipo Decroix y de Lecoq, tienes un teatro físico tipo DV8 que está confundido fuerte en la danza, pero genera un vinculo de relaciones humanas que esos vienen del teatro, o sea tiene un abanico abierto, y la gracia del teatro físico es eso, su gran despliegue de abanico como de lenguajes, en donde el eje axial es tu cuerpo. Entonces, yo estuve militando bajo ese título teatro físico arto tiempo, por las posibilidades de tener estas variedades de lenguajes en las cuales puedo ocupar como tener distintas formas para tratar de expresar algo y no casarme solamente con una forma... y teatro físico también es una forma, para ayudar al público, ayudar a un espectador a saber mas menos, orientarlo hacia que va a ver. Cuando uno dice teatro físico, alguien se podría esperar que alguien vaya a ser algo que es bastante corporal. Eso del teatro físico, de alguna manera es como una convención, una base. Entonces, de esa convención que use harto tiempo, a veces la uso si veo que con la persona que estoy dialogando esta media perdida, no sabe a duras penas lo que es el teatro, como mire esto es un teatro mas así, un teatro mas físico, mas corporal. Pero no le doy tanta importancia a este título. El paso al teatro danzante, es justamente la figura del danzante, que es el ser que está al servicio de un ser que es auto-trascendente. Un ser o una fuerza que danza no solo con lo que es corporal, sino que es un estado del espíritu. También, me inspiro mucho en el danzante cósmico de Shiva Nataraja, de la india que es este gran danzante que hace que el cosmos tenga esta coherencia, este movimiento permanente, esta creación, esta destrucción, pero siempre del orden. Tremendamente inteligente, tremendamente armonioso, tremendamente misterioso. Y tenemos otra figura, como el danzante, por ejemplo, de los Andes, el danzante de la Virgen del Carmen, que es un señor X, incluso tiene su ponchera de cerveza pero que logra, cuando es el momento de

danzar a la virgen logra danzar durante cuatro días, ocho horas cada noche haciendo saltos de un metro de altura, y uno se pregunta cómo, cómo este señor de wataca, que no es bailarín, no tiene entrenamiento, logra hacer ese acto fácilmente de servicio, de sentir que pertenece a un orden que es mayor que él, una organización que es más amplia, esa que te trasciende y ese es un poco el espíritu del danzante. Entonces, de alguna manera ese aspecto lo empecé a incluir un poco filosóficamente, y también en el entrenamiento, en las formas de trabajar, en las formas de generar redes o contacto de relaciones con los que estoy y mantener siempre obviamente del universo teatral estos vínculos. El teatro habla de relaciones, la danza puede ser muy abstracta, la danza puede ser sobre el cosmos, pero cuando lo bajamos al teatro, es sobre lo humano. Entonces, este teatro danzante, habla de lo humano, habla de lo consciente e inconsciente, habla de estos vínculos de humanidad en ese espíritu danzante. Entonces, a la vez con eso me ha ayudado a tener un espíritu, una filosofía en torno al trabajo en torno a lo que hacemos, o lo que hacemos allá en Bolivia o en Olmue, trabajamos como meternos a esa zona, como entenderlo y ahí se abre una nueva como coherencia, como un nuevo sentimiento al trabajar, al entrenar. Eso es un poco esta idea del trabajo del teatro danzante, del cual y de alguna manera deja de lado al teatro físico, si bien alguien que es un espectador, que quiere catalogar algo que vería, ah esto es teatro físico o a mi obviamente me consideran junto con Amílcar y un par de personas más en Chile, como iniciadores que trajeron un lenguaje como más claro, mas articulado.

E.: Ahora como viendo la dimensión del entrenamiento. Cómo este espacio. Cuál es la dimensión que tú le das, o cómo dimensionas este espacio de entrenamiento para el actor. Que es lo relevante en tu trabajo qué encuentras que debes levantar.

E.C: Yo creo que el entrenamiento es la casa, es el hogar, la base. El entrenamiento es la zona real en que tu logras experimentar las fuerzas que están tanto en ti, como las fuerzas que están fuera de ti, es el lugar donde te permite ser trascendente realmente porque lo haces a través de tu propio espíritu, compartido o a veces te toca hacerlo solo. Para mí el entrenamiento es trascendencia, de hecho la palabra entrenamiento cada vez me queda chica, con lo que realidad estamos hablando, de la experiencia que ahí se genera, porque es mucho más allá. Cuando uno habla de entrenamiento, la palabra entrenamiento se mezcla con muchos otros lugares, como el entrenamiento físico solamente, el entrenamiento para

lograr una habilidad, pero el entrenamiento es un hogar, una zona, es un rito, sin ponerse ritualista y prender velas y todo eso, es una capacidad de entrar constantemente al universo de las fuerzas.

E.: Tú trabajas con algunos principios esenciales en tu entrenamiento.

E.C.: Si, todo el rato...pasa que es como *el entrenamiento podríamos decir también que es como la zona de los principios* entonces así como algún principio. Hay muchos principios y los principios son los orígenes, son las fuerzas vitales, los impulsos esenciales, vitales en ti, están en el espacio, en el cosmos, están en todas partes, entonces... Claro hay particularidades de organicidad, de atención, de centro, de la gravitación, conocer la gravitación al máximo como una de las fuerzas más poderosas de un ser vivo es tu peso, como si tu eso no lo conoces estas saltando todo. Yo te diría que es una danza de los principios más que un principio, no me atrevería a... antes yo hablaba mucho todo el rato del centro, el centro el centro, pero me he dado cuenta que cuando uno suelta un poco más, la formalidades, tu convives en la naturaleza y te das cuenta que esta todo lleno de principios organizados, coherentes, sistémicos, amorosos. Cuando te metes a ese hogar a entrenar, tú de pronto te vuelves esos principios. El entrenamiento es esa zona.

E.: Si te sigo, pero hemos perdido esas raíces, cuesta llegar a esos lugares, a esas dimensiones, hay una pared ahí está construida. Entonces, tú qué acciones encuentras relevante en este trabajo de conexión o enraizamiento con el propio ser, con tu propio ser, porque finalmente en este entrenamiento se descubre uno, uno con todo.

E.: Dijiste una palabra clave, que es enraizamiento, si yo carezco de enraizamiento mi entrenamiento va ser siempre aire, va a ser medio volátil, va a ser superfluo quizás. Cuando yo logro conectar. Enraizar es una acción física concreta, de dejar entender la gravitación, de tu peso dejarlo penetrar a la tierra, pero es también un estado de la mente, es un estado del alma, enraizar pero enraizar para tener raíces tiene que haber algo también que sube, es conectarte también con tu ser emocional, tu ser mental, tu espíritu pero a la vez conectarte también con la gravitación con la tierra con lo ultra-terreno, con esta madre que te sostiene. Entonces, lograr esa conexión, tú la puedes lograr en cualquier parte, pero hay que hacer

un gran trabajo para lograrlo, si no simplemente es un entrenamiento, se entiende entrenar a realmente entender que el entrenamiento es el hogar de la danza de los principios. En lo personal, a mi me ha ayudado mucho el retiro, he aprendido también a retirarme en la ciudad. Entender también que la naturaleza está en mí. Soy la naturaleza, la acarreo conmigo, soy la montaña, soy los ríos, soy la tierra, soy el aire, soy el cosmos, esta todo acá, soy la gran nave. Lo sé, pero me ha ayudado mucho la naturaleza. Me ha ayudado mucho entender o valorar las otras tradiciones. Eso abierto como espacios importantes, el Chi-kung la capacidad de enraizarse de enraizar, de estar ahí, de estabilizar tu mente. También tengo un largo tiempo de meditación. Hoy en día mi meditación es cada vez más dinámica, porque siento que hoy en día estamos en la era del movimiento, estamos en otro momento distinto, lo siento en todo el mundo lo veo en todos, pero también la capacidad de generar la quietud dentro del movimiento, nuevamente enraizar, encontrar el centro, ser tu propio péndulo, en algún momento tienes que caer tu, tu no ah si yo, ruido. El ruido en algún minuto se tiene que desvanecer sino se desvanece estas entrenando. Estas como ah sí, aire, aire, fuego.

E.: Que eso es un poco lo que puede ser cuando se llena de técnica, pero no... un poco la mirada Grotowskiana de empieza de otro lugar el trabajo con uno mismo.

E.C: Grotowski, acertó con muchas cosas, en ese sentido, es un visionario. Quizá a mi juicio él necesito el retiro pero como encierro. Siento que estamos hoy en día en otro momento, pero creo que también hay que aprender a retirarse para reconectar, no es retirarse para desconectar... como hay que aprender a retirarse casi como una estrategia a veces.

E.: Elías y en esta parte como mas docente, haciendo clase, que es como otra dinámica, otro espacio, cumples con un horario, hay un programa como tu trabajas ese entrenamiento para que aparezcan esta dimensiones, que a ti te interesan y son tu trabajo.

E.C: La pedagogía que más me ha dado sentido, es la pedagogía que estamos desarrollando en el kim, que es este programa de tres meses o cuatro meses. En esta instancia. Hablando de este lugar, estando y generando una comunidad entre los que estamos ahí, generando círculos de escucha, entrenando hasta morir. Salir a la naturaleza. Compartir un juego.

Salir, saltar. Salir a la urbe, hacer cosas en la urbe. Volver. Estar en ese dialogo, desde ese camino como pedagogo o el que esta guiando este proceso, siento esto, esto es, aquí hay algo. Ahora la pedagogía, en educaciones académicas universitarias, sobre todo en teatro o la danza, me parece, que la están matando. Mas de alguna manera ahora se genero un camino a la inversa, en vez de generar este ser conectado están generando este ser desconectado de la esencia, que es un ser muy ocupado en formalidades semestrales, en formalidades académicas, en formalidades de una notita, en formalidades de... de una educación horizontal, o sea una malla curricular llena de puntos que suena mira que interesante pero que finalmente no profundiza en nada, y el profesor me pide que yo integre lo que vi acá, pero nadie me está enseñando como integrar. La capacidad de integración, es una capacidad de estar en un estado de apertura en donde yo logré generar conexiones, logro tener un tiempo para una experiencia que me permita vivir esto con esto, se vive así. Pero si no tengo tiempo para estas experiencias, y me están pidiendo que las tengo que integrar ya, es como muy difícil, además esta mediado con una nota, esta mediado con una presión social, esta mediado con un montón de cosas, entonces de alguna manera yo siento que este espacio académico para enseñar el teatro y la danza, hoy día es peligroso. De alguna manera también mi retiro, yo daba hartas clases antes en la u y genere un retiro, un corte y doy lo mínimo posible de hecho. Porque veo que es nefasto. No me hace ningún sentido. Hay algo que no está bien... yo estoy en el doble, de cómo enseño esta zona, a veces sin hacer tanto, o sea haciendo entrenamiento, hacer un círculo y escucharte. Necesitamos tiempo para que nos escuchen para tener una experiencia de algo, tratar de improvisar y como dices tú, que aparezca algo. Lo viste acaba de aparecer, ahí paso algo, estaba vivo y hasta ahí, sobre todo si vimos a alguien una vez a la semana. Los cabros están con bulla, hay un montón de alicientes que de alguna manera están ahí mermando una experiencia profunda.

Entrevista F. V.

Agosto 2015

Entrevistador.- ¿Cómo tú dimensionas el trabajo de entrenamiento del actor?

F. V.: Bueno lo primero es la palabra entrenamiento, si vamos a la etimología o la palabra original en el ingles, que es el training, siempre está asociada con una repetición o con una rutina que hay que hacer cada vez ya, si tienes ese entrenamiento entonces, si lo juntamos con la otra palabra que es entrenamiento actoral, hay como una dicotomía se supone que algo tan fijo se junta con lo actoral que es algo tan abierto ya entonces, lo primero que hay que tener claro que es lo que busca una preparación, un entrenamiento, un training, una posibilidad de preparar el instrumento es que debe priorizar el interior, eso es lo primero. Lo que busca es exteriorizar el interior. Lo que pasa es que cuando se habla de entrenamiento, se habla como que es por algo, en un momento específico, en un lugar específico, a una hora específica. Lo que yo creo y propongo es que el entrenamiento del actor debe ser algo constante ya no se trata tan solo de que el actor o actriz deba salir con la camiseta mojada para que podamos entender que ese es un entrenamiento, no. El entrenamiento, es constante, desde la observación, desde la postura en que se mira cada cual, de la lectura, de lo que explora, de lo que busca, lo que participa. Todo aquello si uno lo toma obtiene de ahí las experiencias que le van a servir para su trabajo en el escenario. Eso es ya un entrenamiento. Lo que pasa es que cuando le decimos así, entrenamiento actoral, si bien es una preparación específica para el actor no quiere decir que sea en un momento específico, sino que propongo que lo abramos a que el entrenamiento sea constante y permanente me explico o no, y por lo tanto, cuando hablamos ahí de entrenamiento lo vemos así como el actor que prepara su cuerpo. No es solamente su cuerpo. El actor prepara su voz al mismo tiempo, que es lo mismo que el cuerpo y prepara su espíritu, para en el escenario entregar lo que la necesidad de la escena le pida para ese momento, me explico o no. Entonces, hablar de entrenamiento actoral, tenemos que abrir un poco más la mirada. Nosotros acá estamos acostumbrados a mirar a Europa y todos los legados que ellos nos dieron verdad, de más está nombrarte Grotowski a Barba, Thomas Richard, como los iconos más que nosotros miramos, siendo que ellos vinieron acá a Bolivia a mirar elementos originarios, y obtuvieron de ahí sus entrenamientos, las islas flotantes, más allá de las islas flotantes, son libros que te hablan de lo autóctono. Entonces, por qué no buscamos, por ejemplo, en el weichafe de los mapuches, en el cóndor, en la cordillera, en la montaña, en el huemul, observamos ahí y buscamos nuestro entrenamiento según el cuerpo de sudaka que tenemos, porque el entrenamiento que nosotros conocemos

viene de afuera. Recuerda que Grotowski, entreno con actores post guerra italianos, con una columna increíble, mucho más abiertos, que no son iguales que nosotros y ahí está la riqueza, que nuestro cuerpo tenga esta estatura, esta morfología y sobre eso hay que trabajar... eh si bien hay que sudar la gota, hay que encontrar un placer en eso, un placer en el entrenamiento, en el trabajo. Yo creo, que un actor quizás puede encontrar en escena sin entrenar, pero tiene que ser un actor muy dotado, muy dotado y creo que en la mayoría de los casos no es así. Tenemos que entrenar, cuando nos toca hacer la obra, el entrenamiento tiene que estar constantemente en el instrumento del actor. Cuando hablo de instrumento cuerpo-voz- espíritu. Eso como introducción.

E.: Entonces, tú hablas como de un entrenamiento constante cierto, como lo llevas a cabo, en el sentido de hoy en día en el lugar que estamos como sociedad, estamos mediatizados o coartados por los medios de comunicación, las relaciones directas se han ido perdiendo. Entonces, desde donde comenzar a trabajar ese entrenamiento constante, si el cuerpo en si se ha vuelto un poco mecanizado.

F.V.: Si. Lo que pasa es que yo tengo la esperanza, en pensar que el actor es un miembro de la sociedad mucho más profundo y que es consciente, de todas esas cosas que tú me estas nombrando ahora, y que bueno que tú las nombras. Por lo tanto, esa mediatización o esa apertura o globalización de las comunicaciones hay que ocuparla, por ejemplo, en algún trabajo que se esté dando en algún lugar recóndito del planeta y que lo puedo encontrar y difundir. Quizás mi obra de teatro, mi trabajo, desde ahí yo creo que uno debe incorporarse, pero creo que el tiempo que tiene un actor, puede usarlo desde estar mirando en Google información que le sirve, pero creo en el otro tiempo tiene que estar, en ese, aquel entrenamiento, sea en una sala, caminando por las paredes o entrenando con bastones o haciendo flexiones, abdominales, flip flap, alongando, haciendo artes marciales, desde eso a estar toda la tarde leyendo un libro que tenga que ver con su oficio. Como puede ser irse una tarde, tomar un micro y observar. Todos esos son entrenamientos. Todo lo que yo hago, si lo concientizo que eso me puede servir para ser más profundo, más complejo como actor, es un entrenamiento, pero tengo que tenerlo consciente porque a lo mejor hacemos muchas cosas en el diario vivir las personas que nos dedicamos a esto, pero si esas cosas que nos pasan, pasan y no hacemos que calen, no queda el espacio para el

entrenamiento. Entonces cuando dicen hagamos entrenamiento ok, hagamos un circulo, hagamos un clap y juguemos con los bastones, hagamos trabajo de contacto ok, así se podría decir como puristamente esto es un entrenamiento, es mucho más allá, mucho más allá. Entonces, creo que a pesar del tiempo en que nos toca vivir el actor, tiene que honrar su oficio, honrarlo, y creo que cuando sea el año 2030, la pregunta del tesista va ser otra también relacionada con eso, tu sabes que Peter Brook, en uno de sus libros dice, y creo que se lo comente a ustedes, que en el año 2035 cuando haya una expedición a Júpiter, va llevar una nave espacial con una cosa que represente a la tierra, una cosita, una plantita, una semilla, dentro de todo lo que lleven va ir una compañía que va hacer a Moliere. El teatro nunca va a dejar, nunca va a dejar de ser. No hay ni una dictadura que lo haya aplastado. No creo que las tecnologías, de hecho deberían mejorar las puestas en escena. Tenemos a Robert Wilson, como referente de como el ocupa toda está mediación y está tecnología para hacer puestas en escena increíbles y transmitir un mensaje, y para eso necesita un actor entrenado que lo haga... eh, por lo tanto, yo creo que cuando uno se comenta y dice, el entrenamiento del actor, como si fuera algo aparte, dentro de todo el mundo actoral creo yo... y alago que tu lo incluyas dentro de tu tesis, porque es algo que hace rato viene sonando y que tenemos que empezar a encontrar nuestro propio entrenamiento y como dice un personaje oriental por ahí. Entre más busco ser constantemente un aprendiz, si siempre busco ser un aprendiz, es porque seguramente me voy a convertir en un maestro; es siempre ser un aprendiz y eso te lo da el entrenamiento. Aprender algo nuevo, eso es lo interesante del teatro. Cada vez que te toque hacer una obra de teatro, una performance, son tan distintas las necesidades que siempre te va a requerir una experticia distinta, de tu cuerpo y que tu voz, para ese trabajo artístico de la obra tú, tienes que hacer un entrenamiento físico para eso. Eso es lo que yo encuentro interesante del entrenamiento, que está haciéndote crecer en un aspecto más. Por eso, un actor o actriz cuando tiene 60 o 70 años, tú lo ves con un cuerpo -a la gente que ha estado manteniendo un entrenamiento- con un cuerpo lucido, despierto a beneficio de la obra. Los actores que hacen kabuki y tocan el escenario, y aparece una chica adolescente, y es un actor de 70 años que está haciéndolo. Ahí yo creo, que cuando hablamos de entrenamiento actoral es simplemente hacerme cargo de esto (tocando su cuerpo) y no solamente aprenderse un

texto o un par de diálogos, el entrenamiento actoral va mas allá de eso, por eso yo apelo a que sea constante, una búsqueda constante.

E.: Tú haces clases, te dedicas a eso... eh de alguna forma hay que no sé si aunar es la palabra, pero hay que hacerse cargo de esas corporalidades que llegan y un poco rescatar, tampoco sé si llamarle principios fundamentales como conocemos el nombre “principios fundamentales” desde dónde, desde qué lugares empiezas a trabajar en estos entrenamientos.

F.V.: El hecho de que un curso, las personas que toman ese curso, los alumnos y alumnas son tan distintos. Yo creo que en esa diferencia está la riqueza del grupo que entra, eso es lo primero que observo, y lo otro que desde el lugar que yo trabajo esta súper supeditado a lo que estén viendo en actuación. Entonces, en el nivel de actuación que esté, por ejemplo, en el caso de ahora que es el realismo, hay que ver que necesidades tienen ellos para realismo, sobre todo para la obra que hacen con la profesora en la asignatura. Ver que necesidades tienen versus la realidad del curso, y sobre eso trabajamos. Entonces, como principios fundamentales de los cuales tú me dices, yo veo que lo primero que hay que hacer es que los alumnos se sientan con la libertad. Empiezan a trabajar la postura, la respiración o viceversa, no sé cual lugar es primero. La enseñanza debe ser cíclica, más que continua. Entonces, cada semestre y cada curso es tan distinto. Ahí es donde debe estar la modificación y la apertura del profesor, de mirar y ser sensible y ver qué es lo que este cuerpo necesita, más que pensar en mis contenidos que me toco por programa es ver, qué es esta realidad y sobre eso el entrenamiento aparece por primera vez. No es como que este curso le hice esto y a este curso le vuelvo a hacer lo mismo, es distinto cada vez, porque así mismo cada semestre y cada año llegan alumnos distintos, con otra información, con otra mediatización incorporada, con otras tecnologías, con otra inmediatez; porque están haciendo una postura, están un minuto respirando, que lata. Cuesta que el alumno saliendo de la adolescencia, de 20 años entienda y eso finalmente se va a transformar en un arma en el escenario, en una herramienta en el escenario. Entonces, está súper supeditado a la realidad de actuación del curso mismo y en qué contexto estamos, sobre todo que estamos en un país ahora que quiere cambios; mejora en la educación.

E.: Ahora pasando a otro tema, pero que tiene que ver. Tiene que ver con la teatralidad. Hablamos de un cuerpo que no es el cotidiano, trabaja una identidad, es consciente... cómo este cuerpo se encamina a la teatralidad, que es para muchos el trabajo del actor.

F.V.: Lo que pasa es que cuando hablamos del concepto teatralidad, entramos en un concepto bastante amplio y que tiene distintas condiciones, no sé, más que buscar una forma como debería ser teatral. El cuerpo de un alumno o alumna, actor o actriz, lo que se busca es que el alumno entienda, que las capaz de complejidad que entra cuando pisa el escenario, que es totalmente distinto al cotidiano. Que el alumno tenga eso, conciencia, luego el cuerpo lo hace solo. El entrenamiento lo que busca es la ampliación del registro vocal, la ampliación del cuerpo, que todo sea más grande, que todo se proyecte mas pero eso no es teatralidad, de alguna manera es una técnica. Técnica que se hace simplemente por un espacio, por un formato del teatro para que todo se amplifique pero, cuando entramos en teatralidad es que alumno o alumna tenga conciencia que está haciendo, que está representando, sobre que está hablando, a que autores se refiere, que premisa, que idea de una obra, en que esta y ahí empezamos a entender ah! Esta es la teatralidad, más que hacer una forma teatral, porque hay tantos estilos de actuar como directores hay. Entonces, la obra siguiente lo que uno entendió por teatralidad el director te lo cambia. Entonces, cuando entendemos teatralidad, lo que yo propongo, es entender en que estoy porque luego ese mismo actor tiene que ejercer en un formato audiovisual y también tiene que tener un entrenamiento para aquello. Entonces, ahí no está la teatralidad pero tiene que tener conciencia de la complejidad que está interpretando o representando también. Creo que es muy amplio, muy amplio, entonces hacer conciencia con los alumnos y si se hace conciencia desde el entrenamiento. Cuando un entrenamiento es solamente la ejecución, la ejecución, la ejecución y no hay discusión de los fundamentos, yo creo que queda un poco cojo. Creo que hay que mezclar ciertas cosas de repente. Dejar que el alumno trabaje, trabaje sobre si, y de repente creo que hay momentos dentro del periodo de entrenamiento o procesos de los días que se hace eso, de detenernos y decir, en que estamos; cual es el objetivo, qué quiero con esto, para entender porque estoy haciendo lo que estoy haciendo. El profesor me hace caminar por las paredes, por qué estamos haciendo sonido, por qué hacemos, tratar de entenderlo si no se hace mecánico y justamente el enemigo del teatro es

la mecanicidad, por eso la palabra entrenar o training algún día la vamos a cambiar. Es como la preparación, la antesala y un placer hacerla también. Cuando uno encuentra que eso te da resultados concretos es un placer hacerlo, más que esforzarte por hacerlo, es como un placer en general.

E.: Un poco de lo que hablabas de la técnica v/s lo espontaneo por otro lado. Cómo se logra tener ese sello que es de cada cual.

F.V.: Mira, definamos técnica. Definémosla. Si uno se va poniendo radical, es la repetición constante para algo o el camino constante para lograr a algo. Se habla de repetición, justamente lo que nosotros no tenemos que hacer es la repetición, pero sin la insistencia de eso esa técnica no da más posibilidad. Entonces y generalmente yo le doy este ejemplo a los alumnos, escalera de caracol de acero, se ven los remaches, de cuando uno a soldado esta el fierro derretido, están ahí los pernos. Esa es la técnica, ahora empieza a nevar, viene la nieve y cubre todo eso de blanco y ahí uno no ve la técnica, ve la belleza, eso es lo que uno debiera encontrar. La técnica esta para que te de libertad en lo otro, pero si es necesario pasar por la técnica. Normalmente cuando yo planifico los semestres, hay como tres periodos que yo observo en los alumnos, tres instancias. Primero es el periodo primitivo, que es como llega el alumno, como los tomas tú del semestre que viene o si es primer año como llega de la casa, primitivo, lo que llega, lo que él ha observado, lo que él cree, referente la tele, la obra que vio por ahí. La segunda etapa, es la etapa mecánica, que es cuando aprende la técnica, cuando los profesores le dicen tú te paras así esta es la postura, tú hablas así, abres la boca así, te ponen un corcho, la técnica. Muchas técnicas, de muchas posibilidades. La tercera etapa, es la etapa líquida, donde debería el alumno o el actor fluir como el agua y todo lo anterior quedó atrás, no se ve la técnica. Ahora de actores muy buenos, uno no sabe que detrás de esa actuación muy buena, hay mucha técnica, mucha técnica. Entonces, finalmente es como un prejuicio, no es que la técnica, no. La técnica tiene que durar hasta que tú actúes hasta los 80 años y tengas función de jueves a domingo. Tiene que haber una técnica, porque eso de que te sale, te puede salir pero no te dura mucho o no tienes la certeza que te dure todas las funciones, por lo tanto, tiene que haber una técnica ahí, y aparte por la experticia de la competencia de los actores,

tiene que haber un conocimiento, como ellos los bailarines, los músicos conocen muchas técnicas, el actor también debe estar consciente de sus técnicas, sino vuelve a aprenderse un texto y a “actuar” entonces por eso esta la escuela. Yo estoy de acuerdo o me he planteado que claro, el teatro no se debiera enseñar en las universidades, pero si se debería enseñar, si o si, debe haber un proceso de aprendizaje, como un arte marcialista pasan cinco años para sacar un cinturón negro y aprende una cantidad de técnicas para luego fluir con su arte marcial. El actor es uno, tiene que haber un proceso... Entonces, soy un convencido de que a mayor aprendizaje de técnicas luego hay mayor libertad, siempre cuando la técnica fluya, por eso el ejemplo de la escalera con la nieve. Como metafóricamente hablando.

E.: Tú trabajas con algunos referentes.

F.V.: Si. Si, mira eh... siempre uno parte con los profesores que uno se encanto, admiraste o viste por ahí, de lo que yo más leído o he conocido entrevistas, es sobre el trabajo de Grotowski, pero estamos hablando de una cantidad de años hacia atrás, o sea, porque tendría que estar todavía acá eso puesto. Esta puesto en el espíritu y sobre esa técnica hay desde lo que propone Barba, porque tú sabes que la diferencia entre Grotowski y Barba es que finalmente se dice que Grotowski no termina haciendo teatro, sino que solamente esta especie de limbo de entrenamiento, donde los actores entrenan pero finalmente no montan nada, me entendí. Barba si lo hizo. Toma ese entrenamiento y está el espectáculo. Luego Thomas Richard, que viene casi de Broadway toma todo eso y dice, ya esto mostrémoslo, y todo esto tiene su mutación, su mutación, su mutación. Si lo llevamos al 2015, donde estamos ahora, entonces la técnica que yo voy a... me he fijado en rituales mapuches, en donde la conexión con la tierra y con el cielo, hay algo que el actor también ahí tiene que encontrar, aunque suene muy pachamamico o muy retorico, ahí hay algo que se encuentra. También, referentes de las artes marciales, también tu sabes que hay escuelas que tienen el ramo como karate I - karate II... Eh me interesa mucho el trabajo que propone o que en su tiempo lo propuso Alejandro Castillo, que tiene que ver con el despojo en la escena y al contrario de eso, también está el trabajo Brechtiano que hace Aliocha de la Sotta, en su obra donde está el distanciamiento. Entonces, esta esa dicotomía yo digo ya, observo acá que es lo que les sirve a mis alumnos, es esto y esto y lo voy tomando. Entonces, no puedo

decir es esto. De repente me he juntado con cabros en los semáforos y le digo enséñame el malabar porque a lo mejor, eso también nos sirve, ya y el mimo también, y del otro que va a traer la danza contemporánea de África también me va a servir, por darte un ejemplo...creo que se los conté. En Sao Paulo por casualidad, yo andaba en otra cosa, no hay un taller entrenamiento, tómelo, tómelo, y yo me prepare me compre pantalones de capoeira, vamos a entrenar, vamos a entrenar, y el entrenamiento era hacer nada. Donde ellos hacían valido que el ocio también forma parte del entrenar. Estamos todo el rato entrenando, ahora necesitamos descansar. Dormir una siesta, comerme esta proteína. Si uno lo concientiza, también es un entrenamiento. Como un atleta, el atleta mide cuantas calorías se va a comer, mide cuánto va a correr, mide cuantas son sus horas de sueño. Lo que va a facturar en el entrenamiento es lo mismo. Idealmente yo me saco lo que me sirve, el corte de pelo que me sirve, la ropa que me sirve, todo lo que es para mi ego lo sacó, lo pongo al servicio de la obra, ahí si esta la humildad que entrega el actor. Estoy hablando de ideal, pero los ideales nunca son imposibles, también se pueden de alguna manera empezar a proponer... un verbo que yo ocupa es quiero, propongo en vez de esto es lo que... ahora han pasado siete personas, las siete personas tienen cuerpos distintos, voces distintas, experiencias distintas por lo tanto como aunamos entrenamiento para esas siete personas distintas, aquí el profesor, el entrenador tiene que ser agudo y ver, cuáles son las necesidades de ellos para que su pasar por el escenario sea lo más libre posible, con la mayor libertad, con peso, con profundidad. Hablar de entrenamiento actoral, te podría hablar toda la mañana y tiene que ver con el hacer. Lo que pasa y qué bueno que tú lo trates porque en algún momento se va a dejar de tratar como algo aparte, el entrenamiento no, tiene que estar ahí. Estos chicos el otro día los putie', porque fui a una pasada de actuación, de partida no estaban a la hora y cuando llegaron no entrenaron nada y que care raja, como no entrenan, tan dotados están, entonces el Hugo conoce la escena sobre todo esas deficiencias físico vocales porque no hubo entrenamiento previo, yo no digo que no se pueda actuar sin entrenamiento previo. Creo que se puede hacer, pero creo que es mas cuesta arriba para el actor, creo que es mas cuesta arriba y tiene que ser un actor muy dotado y los hay, hay actores que se comen una papa frita, se fuman tres cigarros, entran a actuar y lo hacen increíble. El resto de los chilenos y chilenas que hacemos actuación no tenemos esa propiedad, esa fortaleza, ese don por así decirlo. El entrenamiento tiene que

estar, si tu lo tomas como algo aparte fuera, entonces yo creo que el director, los profesores cuando montan su obra, tienen que contemplar dentro de las horas de ensayo que los actores tengan mínimo por lo bajo 20 minutos antes de los ensayos que los actores puedan entrenar, luego vamos al trabajo de mesa. Pero tiene que estar incorporado... si al nombrar no mas el entrenamiento sucede que ah! ya tengo que ponerme la ropa, ponerme el short... no po, tiene que estar incorporado dentro de todo. Vamos a cambiarle el nombre en algún momento, preparación, llegada, el juego, el play.

E.: Por eso hablo e intento dimensionar ese espacio.

F.V.: Yo creo que ese espacio, brilla cuando se arma una obra de teatro. Si nos quedamos solamente con entrenamiento que es lo que paso con el maestro Grotowski, son contextos muy distintos y lo digo con mucho respeto, pero creo que ahí brilla el trabajo, todo lo que tengo pa atrás, si solamente la onda es entrenar, entrenar, entrenar y ya po móntate algo, hazte una escena. Creo que ahí está reflejado, como el cuerpo esta puesto en la escena. Yo no digo que necesariamente ese cuerpo va a ser mejor, pero si tu vas a ver al actor más seguro de lo que está haciendo, ya y las obras de teatro, son buenas cuando las actuaciones son buenas. El texto, La escena y las puestas en escena son cosas circunstanciales. La actuación es todo, eso es lo que sube una obra o la baja. Para tener que la actuación este en ese nivel el actor tiene que estar con su cuerpo preparado, o entrenado, o libre, es como eso no.

E.: Despojado.

Despojado, sin duda, despojado es una buena palabra. Mira por una cuestión empírica. Por una cuestión de experiencia, porque he tenido la fortuna de estar en obras de teatro, yo te digo que el entrenamiento tira pa' arriba al actor. Que lo tira pa' arriba, que lo empuja, lo eleva y lo ilumina. Lo deja estar en un lugar, donde es un cuerpo domesticado para aquello. No es una señora o un señor que está en el paradero tomando el micro. Ese entrenamiento empuja al actor, para ponerlo en una cúspide y pueda hacer la obra de arte, y creo que ahí está la diferencia de un artista escénico que está en el teatro y sobre eso la idea es interiorizarse, discutir, tener una opinión, un punto de vista, todo lo otro. Todo lo otro que está entrenado con aquello. Entrenamiento hago una mirada, a los chicos, yo miro cual es

el alumno que toma, toma la escalera mecánica, cual es el alumno que sube. Ahí también hay un entrenamiento, o a lo mejor a veces también habrá que subirse a las escaleras mecánicas y ver cómo te lleva el cuerpo. Todo. Explorarse. Detenerse. Investigar. Inquieto hasta el final... cuando el actor deja de investigar, se pone viejo, se queda anquilosado. Entonces empiezas a coartar tu experimentación, a no es que tú tienes que esperar irte a Europa, al Grotowski institut para empezar ahí a explorar. No, hazlo desde ti, cuando el actor se está buscando sino el actor se pone viejo, lleno de mañas, cuesta dirigirlo, los textos los cambia, lo que le pasa a la mayoría, pero los actores viejos Tito Noguera que puedo nombrarte acá en Chile claramente, o en Argentina mucho son frescos están ahí porque constantemente están entrenando, los viejos hacen yoga, nadan, hacen training con los alumnos, salen a correr, uno diría Ay! Pero que vanidosos, pero no es vanidad es porque están ocupando lo que se han responsabilizado. Y lo que dije honrar el oficio. Honrarlo. Eso es lo que creo. Como dices despojarse, pero para despojarme debo estar lleno. El típico ejemplo de los chinos, como vacía la taza para volver a llenarla, y con lo que tú llenas eso, tiene la forma de la taza. Entonces, cada conocimiento se entrega a tu realidad, a lo que tú eres. Finalmente cuando tú seas profesor y digas, estuve un tiempo acá, vas a tener otra perspectiva, desde tu mirada, desde tu entrenamiento, desde la experiencia que tú has tenido, y vas a transmitirles eso a los alumnos. Eso es lo bacán del entrenamiento que siempre esta mutando, mutando, en el día a día, con la temperatura, hay esta sala. Entonces, todo cambia la ropa, el horario, el smog. Todo cambia hay una búsqueda constante para qué, para brillar, a propósito de la palabra en la obra de arte, en la obra de teatro.

Entrevista G. C.

Mayo 2015

G. C.: Si tu lo planteas de la presencia del actor, podría dar lo mismo el director que tu preguntes, si tu lo planteas desde el lugar como desde ciertos principios que se trabajan, como... yo hablo de principios que son fundacionales en el teatro, que los puede ocupar da

lo mismo el director, pero pa mi hay ciertos principios que son fundados así. Que tienen que tener, que tiene que reconocer un actor para generar una presencia.

Entrevistador: ¿Y cuáles, serían esos principios para ti?

G.C.: Para mí, para mí son principios independientes que son fundacionales, que son fundados, que son así. Desde un punto de vista súper básico, eh concepto de acción, ese es para mí un principio que tú para mí como actriz tienes que reconocer. El gesto. La energía, el equilibrio, son cosas como ya (*interrupción alguien lo saluda*) ... pa mi esos son como principios troncales independiente de la mirada que cualquier director tenga porque se vuelve delicada la conversación si nosotros nos focalizamos como un director físico, no lo sé... yo, para mi es fundamental como eje, de una construcción escénica o desde la posibilidad que un actor tiene de construir en el escenario, para mi es fundamental que el actor reconozca principios que tiene que estar funcionando en el, si él no reconoce es súper difícil que él pueda construir y eso tiene que ver con la formación del actor. Como me forman a mi... si tu eres una actriz del humanismo cristiano cual es el perfil de esa actriz, como ella construye desde que lugar, del texto, es transversal en lo que entiende como las tres líneas troncales que es voz, actuación y movimiento o son completamente fragmentadas... entonces podemos entrar en un mundo y podemos caer en lugares comunes en esta conversación que es lo que no quiero, entonces eh... la pregunta tuya es como es el actor... todavía no la tengo clara, por eso estoy como dando un, porque me hablas del extra-cotidiano y eso, eso para mí es muy obvio como eso lo habla Stanislavski, eso lo habla cualquier persona, tenemos claro que en el momento que entramos a un escenario ya es teatro y el cotidiano se transforma en una presencia que es extra-cotidiano porque es teatro.

E.: Pero tú trabajas el entrenamiento, le das un énfasis al entrenamiento en tu recorrido.

G.C.: Yo trabajo en el actor, el entrenamiento es otra cosa.

E.: ¿Qué es esa otra cosa?

G.C.: Es que según el montaje, según la persona. Yo trabajo y me modifico según la persona que tengo adelante. Que es distinto a la pedagogía si a mi alguien me llama para

hacer una clase de movimiento, yo me enfoco en el entrenamiento del actor para generar en él un aprendizaje cognitivo, para que él reconozca cuáles son sus debilidades y potenciarlas en la construcción de un objetivo, que es un programa. El alumno tiene que tener un ejercicio de movimiento ok pero eso está puesto por un programa, y una persona que te llama a ti para hacer un ramo de movimiento, que es distinto que tú trabajes en una compañía. Entonces en los entrenamientos, que son mitos y son idealismos que le ponen a la gente, de repente la gente cree y piensa cosas pero no. Yo trabajo para mí según el contexto en que estoy, según el actor que tengo adelante. Yo en este momento estoy dirigiendo a dos señoras de 70 años. Mi entrenamiento en este sentido no sé si puede ser válido, pero si lo que es válido son los principios.

E.: ...Claro esos principios

G.C.: Claramente, porque esos principios son los pilares que este director trabaja para que ellas entiendan que les voy a pedir. Pero son personas con tanta experiencia que esos pilares pasan a segundo plano por que ellos ya son, y actúan. Entonces yo, para mí, esa parte ya está completa. Entonces donde no nos podemos perder, en lo que es la pedagogía y con el oficio. Que son dos cosas distintas, antes de establecer cualquier, cualquier como aterriza'. Claro porque la pedagogía es enseñar métodos de trabajo activamente para que tu aprendas a construir, una opinión, un cuerpo, un contexto. Identifiques ciertas cosas que son básicas, y que hoy en día es la crisis del teatro nacional o el teatro chileno que los actores no identifican nada y que es lo que sucede, que se genera un mundo ambiguo y queda en un mundo de las ideas y al final me hablan de lugares comunes, extremadamente escolares y ahí entramos a perder un poco, a perdernos de tal manera que no sabemos qué queremos hacer y eso según mi humilde opinión, pasa por la carencia en la formación del actor. Que para mí la formación del actor tiene que ver con una mirada y el perfil, que es lo que yo quiero, que es lo que yo como director quiero que un actor sea o salga de mi escuela. Claro, si, este actor, porque tengo que tomar decisiones, yo no puedo hacer que el haga todo. Es absurdo, yo en este sentido tomo decisiones y hago que él, que ella en este espacio que eligió sepa que es lo que nosotros le ofrecemos. Esa es la gran diferencia entre Chile y Argentina, por dar un ejemplo. En Argentina tu estudias en la escuela de

Evangelina Elizondo, tu estudias pero esas escuelas tienen una línea y una columna vertebral clarísima.

E.: ¿Cómo lo que antes estaba acá con la Mancha?

G.C.: Clarísimo. Entonces en las escuelas en ese sentido no sucede y se genera un popurrí de información en corto plazo, que el alumno hace una repetición de formalidades y toma un texto sin, olvidando la cantidad de planos que existen pa poder concretar esto. Entonces, es complejo el tema, es muy amplio el tema. Si lo llevamos a lo que es el cuerpo en si claramente mi pilar fundamental se acentúa en un cuerpo presente y activo.

E.: Y tú como defines ese cuerpo presente.

G.C.: Yo hablo bajo la línea del cuerpo significativo. Tengo que aterrizar mi metodología y ese nombre yo lo adopto como mío. Lo adopto, lo inscribo y digo esa línea de cuerpo significativo. Y me preguntan a mí que es la línea del cuerpo significativo. Para mí la línea del cuerpo significativo es muy simple, es el estudio de ciertos principios funcionales en el actor, para generar un actor presente y activo, en la actuación. Esa aterriza para mí tiene que estar siempre el actor en la actuación en todo sentido, da lo mismo que hagamos, si hacemos Chejov, si hacemos Brecht, si hacemos... me da lo mismo. Pero esa línea tiene que, tiene que atravesar, tiene que atravesar eh y tiene que reconocer el actor que es lo que es. Como todas las personas son distintas, por eso te digo ahí es cuando uno, uno mira al actor y tiene que saber de dónde lo trabaja. Si yo, me pasan a alguien del circo, tengo que ver yo cómo hago una nomenclatura y re afino a esta persona, y veo independiente que se mueva bien, que es lo que no me interesa. A mí lo que yo quiero es que le sucedan cosas o quiero que el reconozca en base... ahí hay. Hay cosas en este trabajo que es muy delicado porque hay capas en los actores que no están muy resueltas, capas personales, conductuales, ego, de manejo de energía. Como yo puedo, como yo puedo identificar en la actriz que no, que a mí no me interesa ver su conducta en el escenario, me interesa ver su comportamiento, que son cosas completamente distintas, yo no puedo ver en ella la conducta cotidiana y de lo que le sucede porque anda y le pasan cosas, o sea, no.

E.: ... pero ese manejo de energía, o ese plano que es un poco más corporal...

G.C.: ...pa mi es, pa mi no tiene que ver con lo corporal. Para mi es teatro. Yo no sé si Pina Bausch, o no sé si Meyerhold andan definiendo si lo que ellos hacen es corporal o no, yo creo que, por eso te digo aterricemos que esto es teatro, que ahora que “le pongan” la palabra corporal, no quiero que salga de mi, siento que es muy básico sería en mi opinión. Para mi primero que nada es teatro, segundo que nada es una persona que tiene un cuerpo como un instrumento, de un como un, tiene como un cuerpo como instrumento y maneje toda posibilidad de cambio. *Si él no entiende que el cuerpo es su primer instrumento, su primer referente. No sé de qué lugar podemos trabajar.*

E.: ...Pero entendemos, no sé. Este cuerpo... Lo que se levanta en el teatro como una manifestación viva, de alguna

G.C.: Si forma

E.: Pero desde el trabajo, no sé desde la energía o todos esos principios que tú trabajas. Empieza a suceder algo que es real, que es relacional. Un poco se ha roto el vínculo relacional y el teatro va en esa búsqueda... cual es el hilo, o sea, hacia donde apuntan esos principios.

G.C.: Para que actúe

E.: Para que actúe

G.C.: Pero absolutamente si estamos haciendo teatro, pa eso es po.

E.: Y tu como defines el teatro

G.C.: Como, en qué sentido.

E.: Qué relación, ósea, que es lo que levanta el teatro. Cuál es la importancia del teatro hoy en día, en nuestra sociedad para ti.

G.C.: Chuta, yo creo que eso es tan personal, yo siento que pa mi el teatro, pa mi. Yo estoy parado ahora hablando contigo. Para mi el teatro, para mí el teatro; tiene que opinar, es un acto de opinión y es el análisis del comportamiento del ser humano, yo pa mi es eso, como... No tiene que ver con levantar las banderas y tirar panfleto. Para mí el teatro es un

acto de ejecución, según mi contexto cultural, situación que a mí me suceden o suceden en lo externo, pero se clasifica en lo que estamos viviendo en el día a día... para mí es un acto de representación viva. Independiente al lenguaje sino no tiene sentido, si no es pedagogía y ahí es donde el alumno se pierde mucho, porque viene muy, muy, muy, muy, muy conectado con la pedagogía que es lo que él aprendió a lo que es la visión del teatro, que son dos cosas muy distintas. Si tú me preguntas a mí por qué yo hago teatro. Yo hago teatro primero porque la quiero pasar bien, no, no te voy a dar una respuesta revolucionaria, ya lo encuentro medio pendejo eso, no ya yo ya, si pa pasarlo bien. Segundo pa aprender. Tengo que aprender. Cada montaje pa mí es un aprendizaje. Tercero, me encanta el estudio y me encanta el poder observar el comportamiento del ser humano según el contexto, cultural, político, social que se elija. Eso pa mí es apasionante. Entonces definir que es para mí hacer teatro, es muy amplio también. Te lo podría verbalizar de un lugar muy... de un cliché; es un goce y es un aprendizaje constante, según el contexto que yo personalmente este viviendo. Porque yo he tenido la suerte de dirigir teatro callejero, pantomima, realismo y si tú me preguntas a mí, pero qué haces. Hago teatro po, pero hago teatro según lo que me sucede a mí po, me entiendes.

E.: Tú me estabas diciendo que estabas dirigiendo a dos señoras, cómo haces que, no sé, esos cuerpos, que son de señoras, que tienen ya su contexto...se ve en que están... cómo haces que, ya esos cuerpos lleguen o se encaminen hacia la teatralidad.

G.C.: Chuta, eh lo que pasa es que estamos hablando uno, que yo no trabajo con cualquier persona. Yo elijo a mis actrices o las actrices me piden que las dirija.

E.: Pero ellas son actrices

G.C.: Pero absolutamente

E.: A ya, es que hay personas, que trabajan no necesariamente con actores...

G.C.: ...No, no estamos hablando, tamos hablando de teatro. Por eso te digo, que en ese sentido hay que eh... de hecho es teatro y son zonas de teatro. No primero que nada ellas... hay algo que es súper importante, ellas, ellas tienen talento. Con eso te cierro cien por

ciento todo. Ellas son muy talentosas. Segundo lo que yo hago con ellas es dirigirlas. Yo no le ando pidiendo cosas como a los alumnos. No po son cosas completamente distintas.

E.: Y hacen un trabajo previo, que...

G.C.: ...Dices tú así como el training?

E.: No sé si algo así como un training, pero sí un espacio previo a la puesta en sí.

G.C.: Es que eso tiene que ver con el contexto, según las personas que tu trabajes, según... yo con estas personas trabajo como lo hago con todas mis compañías. Trabajamos, leemos el texto, ellas, ellas... yo les doy mi tareas pa la casa. Y ellas después de eso se darán su tiempo y me mostraran su ejercicio. Yo entiendo para donde va tu pregunta, tu pregunta es una pregunta que idealiza muchas cosas. Tú piensas en previas que tienen que ver con la formación de escuela.

E.: Puede ser

G.C.: Si po tu estas... tu estas esperando un contexto previo, un impulso previo para poder... yo siento que con este tipo de experiencias que uno tiene, o con este tipo de actrices que estoy, que voy a dirigir, que estoy dirigiendo... eh, no se trabaja mucho, yo no trabajo mucho así, por qué, porque yo estoy aprendiendo y me modifico según la dinámica de estas personas. Yo no voy a tener a la Verónica de 74 años, saltando y haciendo estructuras físicas. Primero que nada porque no le interesa. Segundo que nada, porque ella trabaja de otro lugar, pero ella es 100% física. Ella viene del mundo de la danza, o sea es una persona... son personas que mas que dirigirlas, uno estructura el trabajo, porque son tan brillantes escénicamente que no le voy a estar diciendo; hágalo con energía o el dedo acá, no. Esas personas son no. Son tremendas actrices, son personas que uno al final lo que hace son rescatar ciertos momentos, para rescatar ciertos momentos, para crear estructuras lógicas, y llegamos a acuerdos nosotros dos... que es distinto, es distinto al entrenamiento y las cosas. Me cachay... que es distinto que si fuera, que si voy... no sé yo dirigía el 2010 un montaje callejero que de referencia era el Winnipeg, que es un barco que llegó a Chile, que lo trajo Neruda. Barco dos pisos, pesaba una tonelada, 10 actores, todos jóvenes... es distinto po, ahí, yo a ellos los entreno. Hay un entrenamiento, hay un alineamiento de

lenguaje. Qué significa eso, que yo a ellos les enseño a trabajar en base a lo que me interesa a mí que ellos trabajen. Que es en base a la estructura física, como se compone esta estructura física, cuales son los tres principios que conlleva una estructura física.

E.: Y cuáles son esos tres principios

G.C.: Actuación, gesto, movimiento. Que tienes que, tienes que reconocerlos. Si no te vas a mover no más, y el movimiento se tiene que transformar en acción. El movimiento tiene que pasar por el gesto y hace que componga. Y el gesto en si como un cuerpo político, un cuerpo que signifique, comunique, y el movimiento esta entremedio de los dos porque es la carne que se mueve y hace que componga lo que tiene que construir... pero esa es otra dinámica.

Me entiendes, entonces los mundos son distintos, los contextos son distintos... y yo para mí el cuerpo en sí, es un eje fundamental porque, bueno por un tema ya de formación mía, de lo que a mí me interesa ver en la actriz, desde donde me interesa, desde donde me conmueve, eso ya es un gusto personal. Entonces desde esos lugares uno trabaja con las personas, igual por eso te digo, es harta información... yo te estoy dando un pincelazo más o menos, que podemos darle más vueltas en otro día...

E.: Pero tú acá estás haciendo clases.

G.C.: Movimiento, montaje. Que es distinto... si po, ahora llegamos a acuerdos, por qué es distinto porque es un programa... Hay contenidos. Hay metodología. Yo al alumno le enseño un método de trabajo, po eso a mí se me llama acá. A mí se me llama a trabajar en las escuelas porque se hay un, se reconoce un director y un método de trabajo, y ese método yo lo entrego. Objetivamente plum, plum, plum, plum tamos claros. Se lo sabe. Explícamelo. Muéstramelo. Por eso yo siento que el enseñar es muy delicado, porque si no te puedo quedar en el mundo de las ideas, y tú me puedes, yo he llegado a escuchar nivel de estupideces, desde que mover el brazo significa que yo tengo rabia, eso digo yo. Mover el brazo significa mover el brazo. No es que esto significa que tengo pena profesor. Haber para un poco. Levantar el brazo significa levantar el brazo, no es nada más que eso, lo que tu pienses es otra cosa.

E.: Bueno pero ahí hay como en la pedagogía...

G.C.: ...yo hablo de mi experiencia.

E.: Igual esta esto de aunar cuerpo, mente.

G.C.: Yo igual te hablo de un ejemplo que pa mi son cosas anecdóticas y son cosas que no tengo mayor evaluación, en general.

E.: ¿Es cómo... cuando se habla del trabajo externo/ interno?

G.C.: Son cosas distintas, son completamente cosas distintas... yo te estoy hablando del movimiento, me entiendes. Te estoy hablando de mo-vi-miento, te estoy ejemplificando lo que a mí me ha sucedido de manera anecdótica que alguien dice que mover la cabeza así significa que tengo tristeza. No flaco eso significa mover la cabeza. Ahora cómo. Por qué me dice eso él. A no es que me dijeron. No, no. Es muy complejo el tema. Claro yo aquí hago un ramo de movimiento y el ramo de movimiento consiste en tomar una obra de teatro clásico y montarla. Y cómo. A través del cuerpo. Es un ramo de actuación en realidad. Es un ramo de actuación. Porque tenis que hablar, tienes que construir, mas encima el texto clásico tienes que darle un contexto, y una opinión transversal, generacional de lo que tú piensas. Es todo un tema lingüístico ahí. Claro si yo tomo Hamlet, yo no quiero que mi alumno entre con patas y vestido clásico. No po va ser una persona terno y corbata, completamente drogadicto ABC1 por eso ve al padre porque el hueon se tiro tantas pastillas antes, que él vio al padre porque es esquizofrénico. Esa es la mirada de él, entonces está bien y no quiere decir que está cambiando el texto, ta dando una opinión de contexto. Le está dando un cuerpo a él dentro de eso. Por ahí va. Me entiende el ejemplo. Entonces... entonces Ah! ahora quiero construir este Hamlet. Así es la cosa. Ah entonces para construirlo me hacen falta referentes. Porque tu cabeza tiene tope, es muy joven tiene 20 años, 21 años, entonces tu nivel creativo tiene tope. Entonces, cuáles son tus referentes para trabajar. (*Imitando*) No es que ya, es que ya. Entonces el referente, el referente es el entrenamiento. El referente es mi ideografía. El referente es mi memoria y mi percepción. El referente es lo que yo capturo una imagen una fotografía. Mi referente es todo. Ahora tiene que aprender a trabajar con referentes sino su mundo creativo es limitado, independiente del movimiento. Cuando uno mira a un alumno, a una persona,

inmediatamente sabe como a esa persona tú la puedes mover, inmediatamente. Porque también es un talento del profesor o tiene la experiencia de poder olfatear eso... Entonces mi pega es potenciarte a ti como actriz y decirte cuáles son tus debilidades inmediatamente. A lo mejor te puedes mover y no sabe construir... O a lo mejor esta persona construye pero es absolutamente mediocre en su trabajo. Por un tema de contexto social, cultural, no sé pero nunca se les enseñó a trabajar. Porque su familia en si es una familia... Entonces ahí lleva todo un tema antropológico. Entonces inmediatamente uno empieza a mirar a decir, a ver, ya flaco aquí trabajamos o no trabajamos. Entonces tiene que... porque ya se mueve bonito, pero no construye. Pero yo prefiero antes, que arregle su conducta. Para que cuando te muevas tengas voluntad y generes un esfuerzo real, porque eres débil en ese sentido. Chuta! Le tirai una información que es fuerte po. Entonces tiene que arreglar primero su cerebro, el lado izquierdo antes de moverse, porque el movimiento ya esta, que te voy a enseñar yo. Hacer el giro, levantai un brazo, pegarte un mortal... eso, eso lo podemos hacer, pero hay un tema ahí de planos que son mucho más potente. Son mucho más complejos trabajar que el mismo movimiento.

E.: Esas capaz que están bloqueadas.

G.C.: Completamente, y esa desbloqueada es, trabajo. Primer pincelazo debiera durar un año tres veces a la semana, primer pincelazo. Por eso, a mí cuando me llaman a hacer egresos, yo digo, yo prefiero no hacer el semestre. Dame el año, o no, o déjame si va ser un semestre, dame un ramo de actuación específico para no generar en mi cabeza algún pensamiento eh anulado. Porque inmediatamente uno mira como poder llevar esto a cabo.

E.¿Cómo un pensamiento anulado?

G.C. Claro, porque yo uno estructura inmediatamente cosas. Claro po porque si tu lees el texto estas imaginando inmediatamente que vas a hacer. No, no, no, no ese es el texto ahora tenemos que trabajar la contradicción del texto porque lo que tú estás viendo, lo que tú estás imaginando es completamente televisivo y es completamente común. Ahora lo que va a funcionar es la particularidad que tu le des a esto. Si po por eso cualquier persona puede hacer teleserie po. Si yo pesco a mi mamá, te aseguro que mi mama te puede hacer una escena, pero teatro no, porque en teatro existe una palabra que es la teatralidad. Para

mi es igual a la particularidad, por qué te emocionas, porque es particular, porque es único e irrepetible y eso lo hace ella no mas y como lo hizo, porque investigo mucho y eso es para mí teatral. Porque es teatral; es particular. Si yo le digo a un alumno de cuarto año, haber explícame la teatralidad. No sabe explicar. Ah, eh... es que la teatralidad. Explícamela po. Cuál es tu definición de eso po, no seas tan amateur por favor, se un poquito más pro. Por último sé sensato y di; no sé. Me entiendes, o háblame de la energía po. Explícame que es la energía. La energía. Explícamela según tu percepción y tu experiencia. Léete el capítulo cinco del tratado de antropología teatral. Principios básicos de la energía, que los habla Barba. Siendo a que a mí no me interesa hacer, lo que hace barba pero lo que habla es súper sensato, el clasifica la energía anima y animus, otkas, sants, cosas que son súper puntuales y a mí me hacen mucha relación y lo encuentro coherente, lo encuentro objetivo. Pero el escribió ese libro después de haber entrenado algo po. Entonces ahí, ahí el tema. Entonces yo te estoy hablando de un lugar muy oficial. pa mí aterrizando lo que hemos hablado, estoy hablando de la pedagogía, sobre lo que es el oficio y estamos bajando de tu cabeza ciertas idealizaciones que la actriz tiene en este momento, pensando que todo puede ser así. No po. No, no, no, no, no, no es así. Yo no sé si Ariane Mnouchkine está pensando si ella hace teatro físico o no. Tú le preguntas a ella y te va a decir, ‘mijita’ yo hago teatro. Claramente el cuerpo está al servicio. Andrés Pérez, te va a decir no la Negra Ester es teatro, pero si es 100% físico eso. Yo No sé si Aldo Parodi o Willy Semler estaban pensando, ello estaban pensando, ellos estaban insertos en una necesidad del director. Y ese cuerpo tiene energía porque eran los tremendos actores. La Negra Ester es 100% física, pero la gente nunca va a clasificar eso como teatro físico, pero si nosotros lo vemos de un lugar mucho más técnico. Si tú lo empiezas a mirar... claro esto es físico. Todos los personajes que generaban ellos, la entrada de Boris Quercia a la escena, no es Chejov, me entendí. Pero como llegaron a eso, a través de una improvisación. A través de una musicalidad, claro po si Andrés Pérez tiene la formación de la Ariane Mnouchkine... o uno, uno trabaja según su formación. Mi formación tiene que ver con el mimo, el teatro oriental, el arte marcial, mi formación tiene que ver con todo un mundo que es físico... Independiente que haga un Chejov, mi último montaje es pero realismo puro. Yo hice una adaptación de “Tío Vania” con actores del bufón negro, que son Alejandro Trejo... y yo a ellos no le voy a estar pidiendo, no aquí va mi sabiduría como

dirijo... no voy a tener al waton haciendo, sabe me va decir, sabe socio ve por este hoyito, así me va decir. Pero a mí me interesa el actor. Me cachay... a mí me interesa el actor. Ahora él como yo lo dirijo, es mi secreto. Ahí está el misterio po. Ahí está el talento del director, como él te pesca y te hace seg-seg-seg-seg.

E.: O sea eso igual es del suceder, el momento...

G.C.: Y la experiencia, claro... de mi experiencia de ver yo como te olfateo y te dirijo. Por eso te digo que son dos personas completamente distintas, porque si yo tengo a este actor y te tengo a ti. Son personas distintas para dirigirlos, si tú haces tú training antes, ese es problema tuyo. Que es distinto si yo te invito a ti a trabajar en un laboratorio de investigación teatral, con ciertos principios ya establecidos, porque va haber una persona que siempre te va hacer un training dos horas. Aikido, pantomima, danza estos son los tres entrenamientos que yo elegí pa hacer este montaje. Vamos a hacer este montaje de Lorca, espacio vacío y necesito que esta gente genere una coréutica potente en el escenario para generar presencia escénica y es mas no se van a mover, se van a parar y van a estar con las manos... ah pero para eso se tiene que entrenar, mi elección es ver, a yo como lo entreno a él. Entonces mi entrenamiento es elegido según el contexto y la obra que yo haga. No hago punchi, punchi gratuitamente. No me da lata. Pa eso voy al gimnasio. Que podríamos tener una horita de vascular que sería bueno, por un tema de resistencia o los podría llevar a nadar, pa que respiren y saque la voz más fuerte... y así podríamos estar hartito rato...hay harta información. No te hablo ni de referencias, ni de teoría, no, estoy hablando solo de experiencia por eso es bueno que tu después, lo leas, lo escuches, lo escuches y vallas bajando. Pero yo siento que no tienes claro todavía, la pregunta. Siento que eso es delicado porque puede llegar un director y decir, haber... si te puede pasar, entonces desde un punto de vista muy amable y muy buena onda. Te digo. Aterriza bien lo que quieres. A ver Gonzalo... hay algo, hay algo deja eso... yo siento que eso todavía esta acá (en la cabeza) que en algún momento dale una vuelta... qué es lo que quiere, cual es el problema que quiero resolver o que es lo que quiero exponer... el entrenamiento, la presencia, la energía del actor, que es la energía, el bios escénico. Qué es bios; vida. Que es el bios del actor. Bios, a Barba habla de bios.

E.: Si... bueno esto es como aparte. En algún momento me intereso, era lo que me gatillaba a mi investigación, siento que el teatro levanta esos lugares que están un poco escondidos dentro de cada cual...

G.C.: ...Sabes lo que yo les digo a mis alumnos. A mis alumnos cuando repiten trabajan mi alumnos se destapan. Cuando tú te destapas.

E.: Percibes y lo sientes.

G.C.: Un alumno una vez me preguntaba, profesor pero como lo hago yo para tener energía. Yo le decía primero que nada para tener energía primero hay que gastarla... y tú no estás gastando nada. No tienes ni la experiencia, no tienes ni el talento y más encima eres cómodo. No me pidas que te explique de manera formal, primero muévete weon y párala. Entendimos. Es que a él le faltaba...le faltaba... era muy chico po. Desde ese momento el alumno hizo así (gesto con los dedos) le faltaba un impulso. No wevi ma. Yo no vengo aquí a sociabilizar, ni te vengo a inspirar a ti. Parase y hágalo, estos son... es una decisión tuya estar acá y por ultimo investiga quien director teni adelante tuyo pa saber que es lo que trabaja weon. No seai tan básico. La escuela de teatro te pone cualquier profe y uno recibe así. No po tú tienes que saber quién es esa persona. Hay una crisis muy fuerte encuentro yo. Por eso el nivel de cesantía, por eso el nivel de poca, de poca opinión en los textos, por eso eh, no hay mucho teatro. Y si hay teatro y bueno, es porque hay personas que están pensando son pro-fesionales, están ahí investigando, están inquietos. Esa es mi humilde opinión. Yo no digo que tiene que ser así. Es lo que a mí me interesa y es lo que yo hago. Yo no me voy a tomar un vodka pa dirigir, pero a lo mejor el actor que está trabajando conmigo se lo va a tomar pero es mi decisión que el este conmigo, a lo mejor, tengo que aceptarlo. Antes cuando era más joven, yo era mas intransigente. No y todos tienen disciplina, el cuerpo. Yo me di cuenta que no po. Yo no vengo a cambiar personas. Yo vengo a trabajar con personas que si quieren trabajar bien, sino no trabajo con ellos no ma, simple y de los diez a nueve les va a resonar y mucho. Les va a resonar lo que estoy hablando. Les va a hacer sentido lo que estaba explicando. Por eso, es súper importante que... que el teatro se hable y se enseñe a través de ciertos principios que tiene que ser súper específicos, porque o sino todo se va a basar en el texto... y ya po actuar... ya... no po si yo te enseño teatro. Estoy generando en ti una actriz que tiene que opinar y más allá

de que ella haga ese texto, tiene que entender que cuando termine la escuela tiene que ser reconocida por algo. Para que... ella tiene que decirme profesor yo sirvo pa esto. Yo aprendí esto, desde este lugar trabajo y este texto que yo voy a hacer, es un texto que tomo como pretexto, para poder dar una opinión personal y generar así un conflicto... y que significa dar una opinión a mi no me interesa que me haga teleserie, en esto y Corin Tellado y me haga y me de opiniones de lugares comunes. No pa eso ella tiene que ver teatro, tiene que leer mucho. Yo creo que hay una falta de cultura del actor, hoy en día, feroz. El 80 % de los actores o el 90% de los actores son ignorantes. No saben, ni, no me explican los que ellos hacen. Es una gravitante pero garrafal, fuerte, fuerte, así... impactante. Hoy en día, hoy en día el nivel actoral es muy ignorante. Ignorante en el sentido que no tienen mucho manejo, nada, solamente ideas, sensaciones. Esa actitud un poquito naif. Nadie te dice algo. Nadie me concreta algo y lo que yo hablo, lo hablo por experiencia. No lo que yo creo, lo que hablo y me enfrento hoy en día con alumnos de cuarto año, cuarto año, ya no me pasa, de cuarto año.

E.: Y de donde comienzas a trabajar con eso...

G.C.: A enseñar, a enseñar todo en base a... que es lo que yo hago. Yo hago como profesor, enseño mis principios. Parto de la fuente po, parto de la base. Si aquí yo no voy a enseñar, yo no estoy descubriendo la rueda. Pregunto a la actriz, que es acción. Que entiende por conflicto... (Imita a un alumno) eh, hum... hábleme de la energía. Volvemos al mismo tema. Ella percibe cosas pero no me las nombra, ya pero eso es grave ya, eso es como en primer año. Confunde acciones físicas con acciones simples. Son cosas completamente distintas. Ella piensa que la acción física es como hacer como cosas. Una acción simple es esto (levanta un objeto) simple pasa el ramo. Si pero ahora ponle un contexto. Ahora qué es la acción física, es un verbo, un hacer y la acción física es un tema. Entiendes, tú en este momento ya estás haciendo una acción física, que es físico, que yo entiendo que estas en algo porque es físico y es una acción. Entonces si el actor entra al escenario sin la búsqueda de la acción. Te entra a qué. A actuar y ahí cagó. Yo entro a actuar a “mentir” a sobre actuar un poco. El entra en búsqueda de la acción. Porque si no a qué entro. A entro como a un ejercicio, sacó un numero... No él “entro”, a lo mejor, apretar el musculo anal va ser una acción física que a el lo va a sostener en la escena, ahora

lo que va sucediendo son las actividades y volemos a las mismas fuentes, pero eso conlleva una habilidad y una destreza en el cuerpo de ese actor también po... porque hay gente que no lo maneja. Entre lento. Len-to. Len-to. “A lento profesor”. Te dije diez veces. Quiere decir que ya el mantener esa energía lenta, ya para mí no es cotidiano y el por qué. Porque él no anda en la vida así po, me entiende. Entró lento, ya cuesta eso. Ahora tu tienes que actuar así quiere decir que estas representando un comportamiento físico distinto a tu realidad. Entonces el mundo que tú me planteas es muy amplio. Entonces tú no lo puedes focalizar del movimiento, sería una mirada muy básica. Tú tienes que focalizar el cuerpo del actor. Cuál es la diferencia entre movimiento y acción. Cómo transformo el movimiento en acción. Cómo transformo el movimiento en gesto. Cómo el movimiento se transforma en comportamiento. Cómo me comporto. Según el contexto en el que estoy para que mi comportamiento sea particular y genere un cuerpo único e irrepetible. Entonces, ya desde esos lugares estamos hablando de la formación, de un lenguaje, no estamos hablando del movimiento, del entrenamiento que es más básico. Entrenemos, ya entrenemos po, bam, bam, bam, bam, bam, bam, bam... ya y ahora, ya ahora perfecto entrenamos, alongamos, hicimos un ejercicio de a duo, hicimos contacto, combatimos, ahora tengo que preguntarme qué rescato de esto, esto es para buscar la acción. El entrenamiento para mí está hecho para la búsqueda de la acción, en algunos momentos. El entrenamiento sirve hasta para inducir en algunos momentos. El entrenamiento para que se conecte en su estado zen. En su conciencia basta que es trescientos sesenta grados. Para que maneje la presencia. Para que se enraíce y pise bien el suelo y entienda que está enraizado y conectado entre el suelo y la... o sea por la gravedad, ya ese actor si la maneja tiene un estado de presencia entre la tierra y el cielo. Que entiende por su columna vertebral. Por las articulaciones. Por la luz y la sombra del cuerpo. Cuál es la corporalidad de este gallo. Que es distinta al movimiento, son dos cosas completamente distintas. Cuál es la kinética. Cuál es la observación de la kinética de un actor, como puede traspasarla a su cuerpo, que es distinta a la energía. Las inducciones. Que son inducir a un actor a generar pensamiento igual acción... en fin. Teni que darle una vuelta, teni que darle mucha vuelta, eh... aterrizar ciertos conceptos y planificar preguntas. Preguntas que habrá una conversación. Es súper importante preguntar, yo encuentro. Desde que lugar Gonzalo

trabajas tú la pedagogía. O desde qué lugar tú trabajas a un actor. Son dos cosas completamente distintas.

Si bueno puede ser diferente desde la pedagogía...

...claro porque la pedagogía es pedagogía po. Es pedagogía, yo te enseño. Yo me rijo a través de un programa. Claramente cada profesor tiene un sello. Tiene un mundo.

Entrevista a C. S.

Julio, 2015.

Contextualizare un poco esta entrevista. Conocí a C. S, en diferentes espacios de trabajo, los que se realizaron en diferentes periodos. Es importante nombrar estos espacios de trabajo ya que estos me permitieron llegar a la realización de la entrevista, el tener una base para poder dimensionar la experiencia. Al entrevistado se le envió una pauta bastante general de los temas que podríamos tocar, de ellos surge una discusión.

Entrevistador: Primero podríamos contextualizar un poco y que me digieras de tu formación, como para visualizar desde donde parte tu trabajo.

C. S.: ¿No conoces mi formación?

E.: Pero es para tener más esa experiencia desde ti.

C.S.: Mi currículo dices tú.

E.: O no se alguna experiencia que te importo y que puede estar fuera de un... de tu estudios... experiencias de vida que te llevan a tu trabajo.

C.S.: Tengo que pensar un poco... Lo que hablamos recién con María, sobre la pauta enviada al mail observo que son preguntas generales. Que no es un problema de María... es un problema artístico, de procedimiento y de conocimiento de arte... Del arte del actor, en este caso, explicamos... con sus variantes, puede tenerlas. El problema incluso de iniciar a hablar de ciertas cosas a partir de preguntas, que ya no tienen sentido. Preguntas

que no abren ninguna puerta. Entonces devolvía la pregunta a María. Preguntándole quién dice la verdad. Pero, era un juego no más. Porque la verdad es una, y eso no creo que lo vaya a decir ahora, o lo vaya a decir María o algunos de los colegas que vaya a entrevistar, pero es bueno saber que la verdad es una. Basta de vender la pesca... eh... camuflar, estafar. Yo no estoy diciendo que yo no estafe a nadie. Me muevo en el mismo mundo que todo el mundo...basta de mentir esperando que no te vayan a pillar. Quiero decir voy a mentir de manera consciente y te voy a mentir en muchas cosas. Pero te lo digo, te lo voy a decir. Por eso preguntaba cual es la verdad. Porque es una. Contextualizando lo que hablábamos. Ahora yendo a la primera pregunta que es como mi experiencia. No, no sabría como describirla sin caer en el currículum. Quisiera describirla sin caer en el currículum. Sin decirte estuve con tal persona súper importante. Estuve en tal países y tal países, viví en el extranjero, tuve todos estos logros...podría también partir hablando de los fracasos, es un modo también de comenzar. Las cosas no van como uno esperaba que fueran, cuando uno creía haber aprendido algo y se da cuenta en la práctica de que no aprendió nada. Cuando tu opinión y el resto de la vida superan el anhelo mas intimo y te hace caer en el pozo, me refiero al ego. Me refiero a creerse más de lo que uno es, tirarse los peos más arriba del culo, como dicen de manera burda... De tener que nombrar a Grotowski, Barba, Stanislavski, a toda la gente, para validarse tener que decir tengo un certificado de tal parte... eso es solamente negocio, podría hablar en este momento, solamente currículum, es poder venderme un poco para que me contraten en algún lado o dar credibilidad a lo que digo. (Silencio)

E: Bueno no sé...

C. S.: Puedes interrumpirme y incluso preguntarme directo, para que me deje de hueviar.

E.: Bueno desde mi experiencia de haber tomado estos talleres, que es un espacio real, que se trabaja de forma disciplinada, real, concreto eh... la pregunta seria ¿qué dimensiones a ti te interesa trabajar en estos espacios de entrenamiento, o si tu le llamas de otra forma, en estos espacios de trabajo?

C.S.: Espacios de trabajo me parece bastante justo, como lo dices tú. Espacio. Lugar. Espacio no es lo mismo que lugar. Trabajamos en un lugar, en una sala, en un tiempo. O

los invite a practicar de algo, que en su momento para referirme en específico a la experiencia que nombras. Que era el laboratorio performance, creo que ese fue o fue cuando recién volví de Italia, lo cual... traía una experiencia. Cuando digo traía una experiencia significa que esta experiencia te ha quedado grabada en los huesos, en los músculos, en el corazón. Grabada, como un grabado no, una presión sobre una superficie, que hace que esa superficie cambie su forma, un grabado. Traía una vivencia en mí. Un modo de trabajar, muy especial. Retirado de la... retirado, que no convive con la sociedad como la conocemos, ni con los espacios de formación. Te lo dijo para quienes a veces se imagina que uno va a tomar clases, como quien va a un magister al extranjero o quién va a un taller, o va a trabajar con alguien. Este es un espacio completo y total de inmersión en una práctica. Práctica... la práctica no se aprende. Alguien puede discutírmelo, pero me digo como me sale, tal vez todavía estoy elaborando como explicarlo. Hablo de práctica porque una práctica no se aprende; yo como practicante no puedo enseñarte a practicar, no te puedo hacer una clase de práctica. Lo que puedo hacer es invitarte a practicar conmigo y decirte, hay espacio en mi práctica también para ti. Entonces, yo remo y tú ayúdame a remar. Por ponerlo así. Por lo tanto en ese espacio que participaste tú misma y los que participaron, me ayudaron mucho; a conocer esto que yo traía, desde Italia. En un momento decidí dejarlo de hacer en ese grupo determinado, y me estoy refiriendo al Laboratorio permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, quien lo guía Domenico Castaldo. Quien a su vez toma y se roba una práctica, la roba y para eso no hay certificaciones. No hay un diploma que avale, sino que lo único que lo avala, es tu modo de hacer. Tú en estos lugares no terminas un periodo de "enseñanza" o un periodo de permanencia y luego al final tienes un certificado, que luego puedes presentar en todos los lugares para... no. Puedes pedir un papel firmado, por supuesto que si, como en cualquier parte. Pero lo que certifica finalmente es como tú haces. Haces o no haces. Entonces, tú fuiste parte también de mi formación... y hablaba Domenico de esta práctica, ya que este laboratorio tiene más de quince años trabajando. Todos los días, diez horas. Directamente de Jerzy Grotowski y del equipo de trabajo del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards porque él estuvo ahí y él lo dice sin temor a nada no. Para el Grotowski es su máxima influencia, directa. Directa no estamos hablando no... directa. En mi caso mi máxima influencia es Domenico, imposible que no lo sea. Dicta Grotowski como otros son influyentes. Cuando tú

lees un libro, ves una película de Spielberg por llevarlo a lugares más banales, que podrían parecer más banales, más cercanos a la vida como es y ves una imagen, algo que te influencia y no solamente los grandes maestros que te influyen, los grandes nombres. Te puede influenciar la obra de tu colega, de tu amigo que hace tres cuatro quizás segundos dije wuuu! Me influencia, hay algo ahí que me interesa, me atrae, me magnetiza. Entonces, digamos... digamos que esa práctica es lo más contundente que he vivido en los últimos años. De otro periodo mucho más lejano en el tiempo quizás, el trabajo...el trabajo junto a Amílcar Borges, en cuanto al cuerpo, transformar tu cuerpo, y no lo digo en el sentido metafísico, pues en el proceso en el cual trabajé junto a Amílcar, teníamos esta idea de la acrobacia metida por todos lados, significaba entrenar específicamente sobre esta disciplina y de tu cuerpo de solo caminar, terminaba saltando mortales, flip-flop, hablo de esta formación concreta de tu musculatura y tu anatomía. Eso toma años y también requiere una decisión y al mismo tiempo una práctica enfocada a eso. Digamos que esa tenacidad, ese tipo de ética también la vivencie junto a Amílcar, eso ya hace mas de 15 años. En el teatro de la dramaturgia corporal... y recientemente también quién me ha hecho las preguntas que aun no puedo responder, estamos elaborando juntos sobre eso, es una persona que es desconocida aquí en Chile como lo fue el Laboratorio en su momento, pero esta persona a mí me hizo conocer el Laboratorio, cuando nadie conocía el Laboratorio. Cabe decir, que llegué al Laboratorio y luego llegaron otros al Laboratorio. Sin quererlo abrí la puerta, y lo digo así, abrí la puerta para que otros también pudieran ir al Laboratorio. Fui miembro del Laboratorio como actor por eso lo digo, hay una gran diferencia con los que llegaron después y me gusta separar las aguas, yo fui actor del Laboratorio permanente por dos años y estoy hablando de esta persona que se llama Grzegorz Ziolkowski, fue quien creyó en mí cuando le dije que quería ir a Grotowski Institute, es Polaco. Él dirigió Grotowski Institute, en la parte programación por cuatro o cinco años, luego se marchó de Grotowski Institute y tiene su trabajo también de Laboratorio en Wroclaw, también en Polonia, y él en este momento junto a Domenico y junto a Amílcar, podría decir, son personas un tanto relevante, quienes me han hecho, me han empujado a traspasar ciertos límites o me han invitado a participar de algo, pero esos 'algunos' te cambia la sangre, te cambia la manera de vivir. Te cambian... por supuesto al inicio no es nada agradable, los cambios duelen, pasar de un estado a otro duele. Dejan de

estar otras cosas, y Grzegorz Ziotkowski, él fue quien me hizo conocer el Laboratorio Permanente, ya que él organizó un gran atelier, un gran taller en ese momento Grotowski Institute, después... y conocí a Domenico, y la vida, y conocí a muchos mas también, que me completaron ese momento, estoy hablando también de un grupo Ucraniano Maisternia Prisni, quienes te confrontan a cosas que tu no pensaste que tenias y que tenias que dejarlas de lado, mal carácter, mal humor. En ese momento que viaje ya podría decir era un director conocido en Santiago, de teatro, tenía mis éxitos y luego sientes que tú no eres capaz de hacer algo, pero no como director como actor, aquel que hace las cosas con su cuerpo. Vi y pensé que el grupo Maisternia Prisni ellos y también podemos a hablar de Souphière Amiar, un argelino que trabajo junto al Wolkcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richard por siete años y lo conocí en Santiago, en un diplomado que organizo Amílcar... y podría nombrar en menor medida... quizá... no, no lo nombro, porque lo voy a hacer... la tentación es grande, pero no, no lo nombro. Para poner en mi currículum haber trabajado con esta persona, no lo nombro. Porque no fue una de las principales influencias, es algo simpático de hacer. Estoy hablando ahora de simpático de hacer ahora lo nombro, como trabajar unos días con Thomas Richards, y su grupo, su equipo de trabajo, pero lo digo me planteo muchas preguntas. Tremendo profesor... pero en el sistema que fue un periodo muy corto de diez a veinte días estamos hablando, no ejerció mucha influencia así como lo fueron otras personas. Creo que también puedo nombrar a la Alejandra Gutiérrez, en su momento, yo siendo estudiante y después también Abel Carrizo siendo también su estudiante de magister de Dirección Teatral. Verónica Sentis, quien me ayuda a poner en papel toda mi experiencia en la tesis de Magister. Ahí está todo. Puedes mirar la tesis mía, es un documento bastante único en cuanto a la vivencia y la experiencia. En esa tesis también te digo a nivel teórico los que quieran saber de Grotowski, esta todo ahí.

E.: Ahora...

C.S.: ...Déjame. Espérame. Es un momento de honrar también a todos los que te han dado la posibilidad, Enzo Cozzi y también actualmente puedo nombrar a mi colega, que está en la Universidad de playa ancha que es yuyo Ferrer director quien me está mostrando otros mundos, y mi equipo de trabajo actual del Persona Project que es Freddy Araya, Félix Venegas, Juan Pablo Vásquez, que me acompaño en la última gira que hicimos de investigación explorativa los dos solos a Polonia e Italia, en el verano pasado, donde

trabajamos directamente nos reencontramos con Domenico con Grzegorz y Sebastián Ceballos y Braulio Verdejo, quienes son mi equipo de trabajo ahora, entonces con ellos y también nombro y voy a nombrar también a mi mujer Francesca Bono, quien conoce de todo esto y que además hemos podido desarrollar discursos incluso cuando el arte se junta con la vida, que finalmente creo que podría ser raya para la suma, uno llega a ese punto tan bello que uno dice el arte se junta con la vida y la vida es el arte.

C.S.: Como queriendo rescatar un poco de ese espacio que hablamos anteriormente, esos espacios que tu abriste y que también, en ese entonces no se daba mucho ese tipo de exploración, qué dimensiones son las que tu trabajas, hacia dónde apunta tu trabajo en estos espacios, o qué es lo que buscas rescatar, desde dónde construyes ese espacio.

E.: También encuentro bastante justa la palabra dimensión, que tú ocupas. Tal vez esto te lo puedo responder hablando del proyecto Performer Persona Project, del cual tu participaste en sus inicios cuando estaba tratando de armar, es como construir una casa. Nos juntamos y construimos algo y trabajamos. Me ayudan a mí a practicar... del Performer Persona, un nombre también que se describe en sí mismo, Performer tomo la definición del artículo del mismo Jerzy Grotowski, que se llama el Performer que es la persona que no hace el papel de otra persona, quien habla en su propio nombre y quien posee para concretar el conocimiento, ya que somos vehículos de conocimiento, o la práctica teatral puede ser concebida como vehículo de conocimiento del conocimiento humano y su entorno, posee el hacer. El hace o no hace. Persona es la máscara que cubre la esencia, y se supone que cada uno de nosotros en este tiempo que tenemos de vida, intentamos viajar hacia la esencia, saber quiénes somos realmente, pero tenemos esta persona que está formada para mediatizar con la sociedad. El Performer busca eso, busca ir a la esencia, lo puro y suena un poco contradictorio, pero es así como trabajamos. Somos una moneda con dos caras, y tratamos de elaborar sobre esa moneda. Sobre ese punto, la unión de ambas. Para elaborar sobre esta dimensión del ser o el sujeto, ya que el campo es la actuación vale decir el teatro. El teatro entendido como gran campo que incluye espectáculo, incluye terapia, incluye juego, incluye todo eso... incluye sanación, incluye discurso, etc... para elaborar esto pregunto qué tenemos entonces los actores, o los

actuales. Tenemos un cuerpo. Nosotros hacemos las cosas con nuestro cuerpo, podemos decir muchas cosas, sin embargo, hacemos las cosas con nuestro cuerpo e incluso el acto de hablar lo hacemos con el cuerpo, con la mandíbula, con el aire que entra en tu cuerpo y forma el sonido. Entonces, en específico sobre que se podría trabajar; sobre el cuerpo. Sobre el sonido. Sobre el ritmo. Sobre la estructuración de todo eso. Cuando estás en búsqueda en una improvisación, todo sale de una manera... sin orden, pero luego como somos actores tenemos que ordenar para estudiar, para mostrarlo incluso. Por eso volver a estudiarlo para volver a pasar por ahí debe estar estructurado y la acción. Entonces, cuerpo, voz; sonido canto, silencio, ritmo, estructuración y la acción. Y la acción pensándola en un sentido como... un momento intenso de atención sobre ti mismo, sobre uno mismo, sobre los demás y sobre el entorno. La acción entendida como un momento de gran vitalidad y descarga energética, similar a como cuando tú estas en un tremendo peligro y tu cuerpo se comporta de una manera que tú no te esperabas. Intentamos buscar esta experiencia dentro del trabajo. Que puede ser a través de muchos medios, puede ser algo ni trágico, ni dramático, ni terrible. Pueden también ser medios como simplemente reír, eh me refiero atenciones sutiles. Esta experiencia que es la acción. La acción es un momento, solo un momento y dependiendo de tu grado de atención a ti mismo y al entorno y a los demás, podrías identificar lo que está aconteciendo en el momento en que está aconteciendo. Mantener una mente vigilante, tranquila, en calma que observa como tú haces del resto o reaccionas del resto, de los demás... y esta mente en calma, vigilante y el que hace, ya que somos dos en uno, uno que mira y el otro que hace, poseer esto sería el punto climático de esta búsqueda. Ese nivel de conciencia.

E.: Y tú, acá... para comprender un poco, tu acá en la universidad trabajas de esa forma, con los alumnos trabajas de esa forma que trabajabas en los talleres o se lleva a cabo desde otro lugar.

C.S.: La universidad no es el espacio para investigar sobre esto, está dentro de mi experiencia, lo he intentado. He paliado, lo he intentado, he creído que sí. Sin embargo, la universidad nos enseña no, cuando tu vas a adquirir un título profesional de actor o actriz, a partir de múltiples ramos en conjunto con distintos profesores, que finalmente los procesos deben ser cuantificados, nota, una opinión sobre lo que haces, viéndote solo una vez

quizás. Posiciones. Programas de estudios. No es el espacio para la investigación en este ámbito al menos no durante el proceso de formación o pedagógico o como quieran llamarle, no ahí. Quizás si, en un lugar a parte, electivo que no lleve evaluación que tenga otras condiciones, en las cuales por ejemplo, se le pueda empujar a un muchacho o a una muchacha, o alguien a que ir más allá, no ser el académico, permitirme no ser más el docente. Tengo que tener la libertad de trabajar. Debo poseer esa la tranquilidad que ninguno de mis colegas, sean estudiantes, sean pares te vallan a cuestionar o enjuiciar por alguna u otra actividad o reacción, que se realiza al interno de este espacio.

E.: Entonces cómo te construyes en ese espacio que es un poco más coartado de libertades.

C.S: Te refieres a la universidad

E.: Si, como te digo para comprender...

C.S: ...estos espacios... creo que tú en estos talleres independientes pudiste participar en un espacio así. En cuanto a la universidad simplemente no. No pierdo tiempo, ni energía. Quiero si una sala de la universidad.

E.: Entonces que se puede trabajar en ese espacio, que sea real y que finalmente a uno le entrega una experiencia, porque igual estás ahí.

C.S.: En ese espacio se puede trabajar, lo que se puede trabajar según la malla curricular. Algo que sea comprensible para el general de las personas. Algo que tenga resultado, visible y evidente para que las demás personas puedan evaluarla, y finalmente constatar cual o cual estudiante, lo consigue o no lo consigue.

E.: Ahora.... en otro tema yo vi la obra (perdiendo la batalla el ebrio) estas a cargo de la dirección y estas adentro también como actor, acá hay un trabajo previo que tenga que ver como con el entrenamiento, no sé, si entrenamiento llamarlo así, pero ese espacio previo un poco más libre y que sirve para explorar estas dimensiones que debiese tener el actor que estabas hablando anteriormente.

C.S: Un punto, yo creo que el actor no debiese tener ni siquiera esas dimensiones es una opción y una posibilidad. No una obligación. Hay muchos actores que son muy atractivos de ver trabajar y que no hacen nada. Solamente son actores y lo que hacen lo hacen fantástico, igual grupos también que se dedican a trabajar sobre otras líneas, y su trabajo es impecable. Entonces, no es una obligación entrenar, no es obligatorio, tampoco entrenar te hace ser mejor actor. Solamente eso. Te cuento que “perdiendo la batalla del ebrio” fue un trabajo que se ensayo en Santiago y yo vivo en Valparaíso, al igual que Braulio, otro actor. Por lo tanto, me preguntas antes de la obra no. Entonces me rio, por que venimos con Braulio de trabajar acá, tomar un bus, meternos al metro, llegar donde teníamos que hacer la obra, mirar el reloj y teníamos una hora antes de hacer la función, no nos queda más tiempo porque tenemos que considerar los tipos de transporte, que se puede hacer. Mirar que las luces estén ok y lo único que se puede hacer en ese espacio, en especifico en esa obra, es mantener arriba el ánimo de la compañía y conectarnos con seguir, incluso diez minutos de siesta todos juntos, apagar la luz, echarnos en el piso y dormir, descansar. Luego volver a abrir los ojos y ver a los compañeros que están. No es tan solo descansar y reposarse. Es vaciar. Que puede ser ese texto de vaciar la mente, es beneficioso para lo que queremos hacer. Eso en cuanto a eso, por eso me daba un poco de risa, nada especial. Porque finalmente ese espacio también ahí, es un espectáculo, ya está hecho.

E: Pero tiene que volver a suceder.

C.S. Justo, a eso iba ahora. Los detalles deben estar si a flote en la superficie del mar, verse, porque ahí se basa nuestro trabajo y eso empezamos a enganchar, fragmentos, después humor, la obra tiene mucho buen humor, tiene un humor que no es de chistes, tu viste la obra, no es un humor, que bueno el chiste, que bueno el texto, no es de ahí, el humor que se maneja es de como lo hacemos, eso es cuanto solo al momento de las funciones que hemos realizado en Santiago. Tal vez en cuanto al proceso creativo o talvez quizá al entrenamiento como lo llamas tu, no hay un... y lo digo, podría hacer yoga, podría hacer acrobacia, podría hacer danza, kalaripayattu, que hoy está de moda, todos hacen kalaripayattu, pero también todo el mundo sabe y ven en estas disciplinas que son fuentes de conocimiento de las culturas de donde son traídas, todo el mundo sabe que para adquirir un tipo de estas disciplinas tú tienes que irte a vivir ahí. Todo el mundo lo sabe, lo

digo como lo dicen los pescadores de la caleta Portales cuando le dicen a la Presidenta, señora presidenta los pescadores no somos weones. Entonces, también lo pongo acá, pongo ese cartel, todos no somos wevones. Cuando alguien me viene a hacer algún tipo de estas disciplinas un Baratha Nathyam, un kalaripayattu, un yoga, incluso a cantar un poco. Uno se pone, no soy weon. Te voy a preguntar cuánto tiempo estuviste haciendo esto. El incienso y todo eso, para no solamente importar la superficialidad y lo digo con todo respeto. No somos weones. Es importante también, no hacernos los weones, con todo respeto frente a algunas personas que practican, porque sé que hay algunas personas que practican de manera muy, muy honesta y con muy buen corazón, que quizás no han tenido la oportunidad de vivirlo o de irse veinticinco años. Lo digo de una manera... porque si hay personas que lo buscan, y lo buscan y lo buscan, en su vida, pero también, hay mucho del resto, hay mucho de lo demás y eso nos involucra a nosotros. Entonces es importante no hacerse el tonto, no engañarse a uno mismo, primero que nada y no engañarse a uno mismo y tener que engañar al resto para ganar dinero, para ganar fama o para ganar la aprobación del resto, un éxito. Es muy importante. Entonces, cuando el entrenamiento... puedes hacer lo que tú quieras, lo que es necesario para lo que quieras hacer. Tú, como María incluso. Por eso te digo, he hecho practica con muchas personas y me siento, y me llegó a un lugar que quiero trabajar, puede ser tu pieza, corro un poco los muebles, y si voy a trabajar horas y puedes llegar a la conclusión de no moverte en absoluto, porque eso es necesario para ti. Pero con conciencia, porque andas buscando algo que desconoces, por supuesto que desconoces si no para que lo busco, si lo conozco para que lo busco. Desconocer. Estar en el inicio, como dicen por ahí. La inmovilidad que es reposo, como dicen también. Puedo estar siempre en el inicio de las cosas. Con esto simplemente para ser más concreto; no existe el entrenamiento para llegar al otro lado. Quizá practicar arte marcial, todos los días, me va hacer un mejor practicante de arte marcial como tautológico. Tal vez practicar acrobacia me va hacer ser mejor acróbata.

E.:Pero no pasa un poco... bueno el teatro nos habla de aquellos vínculos humanos, con el otro. Entonces, en estos días que esta, computador, Internet, estamos mediados por tanta información, que se pierde esa esencia, esos vínculos relacionales humanos que nosotros tratamos de levantar, por algo es una experiencia con el espectador y ahí

ya estamos hablando de una relación. Entonces, están un poco en crisis esos lugares... debiese... o desde dónde comenzar a trabajar para nosotros mismos desbloquear o encontrarnos.

C.S. Tú usas palabras súper justas, que son palabras que hoy en día están en cuestionamiento, encontrarse, desbloquearse, los medios de comunicación y yo creo que es simple; apaga el celular. Ayuno. Ayuno y oración... Ayuno y oración. Lo vi en la otra vez, en la película de Gandhi. El propone para... propone cuando salía una ley del estado no, para prohibir tal cosa de los indios. El estado era manejado por los ingleses. Decía vale, cuando salga tal o cual ley vamos a hacer una jornada de ayuno y oración. Para los demás eso era una huelga, así lo leían... No, ayuno y oración. Y luego de eso empecé a investigar que era la oración y que era el ayuno, porque suena muy bueno, cuando uno no está de acuerdo con algo y dice vale no hago nada y este día hago oración y ayuno... y el ayuno es abstenerse de algo, de alimento, de líquidos, etc... uno se podría abstener de la tecnología, por algunos días... por el día entero, por algunas horas con mis colegas con los que voy a trabajar, me abstengo. Me abstengo... y oro y la oración, esta siempre estructurada. Todas las actividades religiosas están siempre estructuradas, el Padre nuestro por ejemplo, así se dice y llega a ser incluso melódico... Y elaboro sobre esto, trabajo sobre esto, desconectado de lo demás. Yo creo y la respuesta la diste tú, al observar todo lo que entorpece. Entonces dices vale, todo lo que me entorpece y lo dijiste claramente, sobre esto lo dejo de lado. Nuestro arte es súper concreto y es de acción. Invitar a un grupo de colegas, porque esto también debiera ser hecho en grupo, a menos dos personas, es parte del como dices tú, el intercambio y el encontrarse. Dejar el celular, apagarlo. Incluso puedes por las próximas cinco horas, nos desconectamos y nos conectamos con nuestro ser y los demás, volver a conectarse de otro modo, y ahí tu encontraras la actividad que sea, o simplemente como te lo digo, cerramos los ojos, sabemos que estamos con otras personas, algunos se quedaran dormidos y después volvemos a abrir los ojos y estamos acá. Un mundo nuevo, y exploramos este mundo, las relaciones. Y veras que poco a poco la banalidad empieza a dar espacio a lo sutil. La opinión sobre opinión empieza a dar espacio a usar la mente y la observación de la realidad que acontece entre ustedes y eso es, esa es la verdad. Creo que tu diste la respuesta, identificaste inmediatamente los bloqueos, entonces sobre esos van a aparecer otros y así la búsqueda, van a aparecer otros, van a

aparecer otros y se va atando un método de trabajo... vamos a llegar, y siempre que llegamos, dormimos y aparece un método de trabajo, y llega otro de afuera lo mira con extrañeza, pero cómo! ustedes no hacen un entrenamiento, es que este es nuestro, porque ahí va también la independencia. Hay una creatividad también en cada uno cuando uno descubre un método de trabajo. Por simple que parezca. Para otros métodos vamos a llegar y siempre hacemos pan, porque nos metemos la harina, lo metemos al horno, luego de 45 min. Tenemos un pan. Mientras eso, estamos juntos como antiguamente uno llegaba a casa, se encuentra con papá, la mamá y cocinaban juntos la cena. Son encuentros. Al mismo tiempo son ritos y qué hacen los ritos, los ritos unen a las personas. Retornan a los rictus naturales de la vida. La vida nuevamente vuelve a ser arte. Arte vida. Así en un ciclo... y así aparecen los métodos, y así aparecen los tipos de trabajo, y esto que te acabo de nombrar, lo tienes tú, lo tengo yo. Si bueno hacer un kalaripayattu... un saludo al sol, puedo hacer todo lo que yo sepa también y encontrar un modo de que esto sea también orgánico en mí. Digo orgánico en mí, es autentico mío...

E.: Y qué es lo que tú, para cerrar un poco, qué es lo que te traes de esa experiencia – bueno, está en ti- pero... tú me dices que hoy día, estas retirado de este espacio en que estuviste durante dos años, y el cambiar ese contexto me imagino que debe ser potente en cuanto a la creación porque yo lo veo como dos realidades absolutamente diferentes desde estar encerrado a volver acá y crear desde otro lugar, también un poco más formal, que habla mucho -este lugar- del resultado. Entonces cuáles son esos motores que te quedan o desde donde... cuál es esa “planilla” que queda.

C.S.: Dentro de estos viajes me encontré una vez con Nathaska una ucraniana de este grupo Maisternia Prisni, y cuando uno está metido o sometido a mucho trabajo tu empiezas a funcionar como una máquina no, y te meten movimiento y eres como un máquina de vapor, que gasta agua, agua, agua, muy arriba de la pelota... y por una parte nace la necesidad de esto que tengo, no quiero que se me vaya. Aferrarte rápidamente. Aferrarte a estas cosas y me acuerdo una conversación de la que comprendí muchos años más tarde, que me dice ella de haber practicado en el que Wolkcenter que mantienen una tradición de canto ucraniano muy preciso lo puedes buscar en youtube es para nosotros lo que sería un pallador, un folclorista, que es completo pero que él no sabe que es un folclorista, yo veo

en él que hay un conocimiento, un conocimiento como este que habla Gastón Sublette, un conocimiento de la vía oral, de la oralidad, de las adivinanzas que tenemos nosotros, de la picardía, de la ironía chilena, que es desarrolla la espiritualidad y el conocimiento. Cuando uno dice, este refrán no, cuando se tira los peos más arriba del culo, tiene una enseñanza... Mientras más me alzo, mas se me ve el culo, por ejemplo. Eso es nuestro, esta tipa es un poco similar. Yo le pregunte a ella, usted trabajo con Jerzy Grotowski, uno buscando quien estuvo más cerca, era como en ese momento mi búsqueda. Me dijo si. Y que te quedó, creo que le hice una pregunta. Nada. Todo se va. Todo, todo desaparece. Y yo no entendí en ese momento lo que era eso, dije, a mi no me va a pasar, esto que estoy viviendo acá a mi no me va a pasar. Estoy aun en ese proceso, luego de varios años, y siempre vuelvo a Polonia pero ya muestro trabajos míos, a encontrar más quién soy yo dentro de la propia escena. En Chile también, he mostrado este trabajo. Pase dos años muy difíciles luego de volver. Quiero aclarar que cuando digo retirado del mundo, no es que este arriba en las montañas, al contrario, nuestro espacio de trabajo quedaba en el centro de la ciudad, simplemente retirado porque uno cierra la puerta, para abrir otras puertas. Tampoco encerrado porque estaba libre de irme cuando quisiera y cuando encontré que ya era suficiente, terminé. Se dice que quién se va, por un tiempo a viajar y vive mucho tiempo en un lugar, al regresar, ya la vida nunca será igual, vas a ver todo desde otra perspectiva. Seguramente tú que eres mamá has podido también experimentar eso, de ver la vida de otra manera completamente. Ver y observar cosas que para ti y los demás son completamente distintas, y observarlas también de manera crítica, con distancia me refiero, poder estudiar, en tu mente y en tu corazón. Quienes han vivido experiencias grandes, como no sé la paternidad, es una experiencia grande, como otras, haberse ido del país, volver y las cosas han cambiado, no tanto, la gente ha crecido, no tanto, y todo lo que tú hables nadie lo entiende. Todo ya está dentro, encapsulado en clichés, si tu nombras ha quien hemos nombrado todo el rato, ya es un cliché, para como muchos, ya no hay nada nuevo que saber... y si tienen razón, no hay mas nada que saber, esta todo, está muerto. O hablando de experiencias, piensen que saben o tal vez es problema de uno que no sabe expresarse bien. Bueno fueron dos años más o menos, de retornar... esto ya es mucho más personal. Cuando decidí marcharme. Deje todos mis trabajos antes de irme. No tenia seguridad de nada, ni económica ni nada. Tomé una decisión bastante fuerte. Deje todo. Renuncié a los

trabajos. Dije yo voy a dejar, y en esto me ayudo también, y nombro como a personas que me ayudo Álvaro Pacud, conversando era mi jefe en ese momento. Me dio confianza hablar con él, en ese instante. Luego felizmente el Fondart, me dio una beca por dos años, felizmente. Entonces, y podría decir que incluso tengo una responsabilidad con eso, porque con el dinero que todas las personas pagamos yo me pude ir a perfeccionar, digámoslo en palabras más concretas, y luego volver acá, para continuar acá con eso trabajándolo, y buscar los espacios para trabajarlo, porque hay una responsabilidad. En un país pobre como nosotros, entrega también sus becas a los artistas. Hay una responsabilidad, cuando uno tiene tantos millones en el bolcillo. Que te lo ganaste, pero tampoco no te lo ganaste porque no es un concurso, estudiaron tu proyecto, tu perfil, y decidieron que tú eres la mejor persona en la cual se podría invertir, y esto requiere una responsabilidad mas allá que uno ponga, dos semanitas de taller gratuito, porque es mucho lo que a veces te dan, mucho, no solamente dinero sino una gran experiencia. Creo que uno tiene una responsabilidad con eso también, incluso el ganarse para hacer creación, una responsabilidad para de que tu creación... porque tienes una posibilidad que muchos otros artistas no la tienen, que van a seguir trabajando pero, teniendo que resolver los temas económicos y acá el tema económico, está resuelto, digamos que nunca está resuelto... Yo entiendo que a veces incluso es más difícil teniendo dinero que no teniendo dinero, pero da un piso. Hay una responsabilidad de hacer una obra, buena, buena. Porque tienes un piso, una ayuda, no vamos a tener o no tuvimos. Entonces hay una responsabilidad con el estado en el cual vives, es público y hoy día hay mucha discusión de esto, hay una responsabilidad. Y cuando, yo voy y vuelvo, creo que se ve... no sé, creo que día a día, lo trato de agradecer... fueron dos años, después de volver, muy difíciles, de volver a insertarte en las universidades, volver a mis trabajos antiguos de profesor pero desde una perspectiva... o tal vez siempre tuve esa perspectiva pero ahora con haberlo vivido, haberlo experimentado, uno siempre tiene una perspectiva así... si lo digo, siempre tuve esa perspectiva de salirme del teatro, pero luego me encontré con gente que ya lo estaba practicando y me quede a trabajar ahí. Lo puedes ver en mis primeras obras, o sea, no es que me cambio la manera de pensativa, como todos tenemos conocimiento y puedes pensar que sabes... y sigo en esta línea, creo que la universidad me permite ser más preciso en los contenidos que debo enseñar, enseñar o hacer ver a otros no, sea una tragedia o una

comedia, en términos súper concretos, sea en movimiento, más concreto en eso. Sé que el nivel de dimensión el cual tu me estas preguntando no se puede practicar ahí, si en algún momento, en algunas horas van dedicadas a eso, pero luego aterrizamos y cumplimos el programa de manera consecutiva... y la manera también de hablar a las personas, de dar una devolución en pocas palabras y con mayor concreción. Ser súper práctico también. Creo que eso... bueno el volver fue una cosa, fue un choc. Me demore dos años, en volver a comunicarme con la gente, de manera, en que nos comunicamos. Y ahora estoy volviendo, incluso intentando a dar una entrevista, intentar comunicarme de mejor forma, porque hay una cualidad que tiene este trabajo; si no lo has vivido, no lo puedes entender. Es muy, muy radical. Muy sutil además. Si no lo has experimentado no se te puede explicar como es. Si tú no has vivenciado un trabajo al interno, o un taller no se te puede explicar, con palabras... es vivencial.

