



UNIVERSIDAD DE ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

PROGRAMA LICENCIATURA EN ARTES

EL TEATRO LABORATORIO DE GROTOWSKI Y EL TRABAJO DE LAS Y LOS ARTISTAS ESCÉNICOS EN EL TEATRO SOCIAL

Alumno: Panadés Rojas, Bastián Alfonso

Profesora Guía: Campillay Llanos, Marisol

Programa especial de titulación, Licenciatura en Artes

Santiago de Chile, año 2021

Dedicado a:

Mi familia, mi pareja y Madonna.

Agradecimientos

Agradezco a mi profesora guía por su infinita paciencia, a Claudia Cattaneo por su vocación y pasión, a mi pareja Constanza por el infinito apoyo; a mi familia siempre presente, a Oscar Quintana, Constanza Mora, José Agustín, Jocelyn Tapia por sus fuerzas, a Madonna y Luis Miguel por las madrugadas eternas. Agradecer a La Máquina Teatro, Teatro La Matrera y Teatro Su versión por el apoyo y la flexibilidad para coordinar y por último a Félix Venegas por sus consejos de hermano, a Alejandra Sáez y Claudio Santana por facilitar su tiempo y abrir mi perspectiva teatral.

Índice

1. Antecedentes	5
1.1. El teatro laboratorio.....	5
1.2. Teatro social	10
2. Problematización.....	13
3. Objetivos	16
3.1 Objetivo general	16
3.2 Objetivos específicos.....	16
4. Justificación.....	17
5. Marco Teórico	18
5.1 Aspectos a profundizar del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski.....	18
5.2. El teatro Social en el contexto latinoamericano y nacional.....	33
5.3 El encuentro entre el laboratorio de Grotowski y el teatro social	43
6. Síntesis teórica	47
7. Marco metodológico	49
7.1. Enfoque	49
7.2. Formas de recolección.....	51
8. Análisis.....	52
8.1 La identidad de los y las artistas escénicos	52
8.2 El oficio del artista escénico.....	60
9. Conclusión.....	67
10. Bibliografía	69
11. Anexos.....	72
11.1 Entrevista N°1	72
11.2 Entrevista N°2	94

Introducción

El presente trabajo aborda el estudio del teatro laboratorio de Jerzy Grotowski y su vinculación con la manera de trabajar de las y los artistas escénicos dentro de lo que se denomina: teatro social. Se realizará una investigación sobre el laboratorio y sus elementos, así como del teatro social y la forma en que se enfrenta a la sociedad.

La siguiente investigación es relevante porque busca incentivar a las y los artistas escénicos para que trabajen con un enfoque de laboratorio, más que uno metodológico, pedagógico o terapéutico, y así beneficiar a las personas o comunidades vinculadas. Mi motivación para realizar esta investigación se debe a mi paso por la escuela de teatro donde pude apreciar, de manera breve, la figura de Grotowski, su relación con el cuerpo, el trabajo sobre sí mismo y su perspectiva de cómo hacer teatro y desde donde.

Este trabajo es un aporte a la disciplina de las artes escénicas, directamente a los estudios sobre Grotowski y sobre teatro social, dos conceptos que articulan la forma de trabajar de las y los artistas escénicos en su compromiso con comunidades y/o personas.

1. Antecedentes

En este apartado indagaremos en el desarrollo del teatro laboratorio y el teatro social con el objetivo de vincularlos a una problemática de investigación.

1.1. El teatro laboratorio

El teatro laboratorio fue creado por un gran exponente, cuyo trabajo es referente fundamental para la actuación del siglo XX y XXI. A continuación, explicaremos los orígenes del teatro laboratorio, referentes, principales obras, las características de la técnica que se propone, el rol del actor/actriz y las implicancias del concepto del teatro pobre. Nos basaremos en el texto *Hacia un teatro pobre* publicado por Jerzy Grotowski el año 1968, pero revisaremos la edición de 2011.

Durante el año 1959, en la ciudad de Opole, Polonia, Jerzy Grotowski (1933 - 1999) encabezó la creación del teatro laboratorio, o más bien Laboratorio Teatral, apoyado por el crítico literario y teatral Ludwik Flaszen. Posteriormente, en 1965, el Laboratorio Teatral se trasladó a Wrocław, convirtiéndose en el Instituto de Investigación del Actor. Espacio dedicado a la investigación del arte teatral y primordialmente del arte del actor y la actriz: “su propio nombre revela el sentido de la institución. No es un teatro en el sentido lato de la palabra, si no un instituto dedicado a la investigación del arte teatral y del arte del actor en particular” (Grotowski, 2011, p. 3). Es un laboratorio particular que está enfocado primordialmente al actor y la investigación, esta cita hace preguntarse: ¿A qué se refiere con investigación?, ¿Qué significa el arte del actor en particular? ¿Por qué es un laboratorio y no una metodología? A continuación, desarrollaremos de qué trata y cuál es su historia.

En el laboratorio teatral de Grotowski el actor y la actriz ponen en práctica lo

aprendido en las representaciones al público, basadas, principalmente, en historias clásicas, las cuales funcionan como el mito en la conciencia colectiva. Algunas de las obras que testifican la investigación de Grotowski (2011) antes de la creación del laboratorio teatral son: *Caín* (1960) de Lord Byron, *Sakuntala* (1960) de Kalidasa, *Los antepasados de Eva* (1961) de Adam Mickiewicz, *Kordian* (1960) de Juliusz Slowacki, *La trágica historia del Doctor Fausto* (1962) de Christopher Marlowe, *Estudio sobre Hamlet* (1964) inspirada en la obra homónima de William Shakespeare y *Akropolis* (1964) de Stanislaw Wyspianski. Una vez fundado el teatro laboratorio, dos obras marcaron un antes y un después para el director y la historia teatral del siglo XX: *El príncipe constante* (1965) de Calderón de la Barca y *Apocalipsis cum figuris* (1969) de su autoría.

Grotowski postula dentro de su testamento teatral que se debe trabajar hasta conseguir un actor/actriz santo/a, es decir, alcanzar la destrucción total de cada obstáculo de él y de ella, traspasar sus propios límites, resistencias y miedos dentro de uno/una. Es por esto que la denomina una técnica *inductiva*, es decir, una: “técnica de eliminación” (Grotowski, 2011, p. 29). Esta metodología basada en la investigación se centra directamente en la “madurez” del actor y actriz expresada en una desnudez y exposición absoluta de su propia intimidad.

El teatro laboratorio de Grotowski es de suma relevancia para la vida profesional del actor y actriz, dado que entrega herramientas considerables para la interpretación. Por ejemplo, en su entrenamiento desarrolla el camino para llegar a ser un actor o actriz santo/a, así como ejercicios vocales, de estabilidad, con máscara y los ejercicios del “tigre”, “rey-rey” y “la-la”. Actividades que potencian el autoconocimiento y el reconocimiento de las capacidades y límites propios.

Se incentiva un proceso donde el resultado final no es lo primordial sino la consecuencia de un desarrollo personal, donde se logre traspasar los propios límites y resistencias. Además, en el contexto socio histórico que vivimos hoy, donde prima un neoliberalismo macabro que justifica el individualismo, la opresión y la represión, es aún más necesario conocer y llevar a cabo elementos del laboratorio de Grotowski, sumado además el escenario de encierro producto de la pandemia.

Tal como plantea Grotowski (2011) en la Declaración de Principios:

El ritmo de la vida en la civilización moderna se caracteriza por una serie de tensiones, un sentimiento de destrucción, el deseo de ocultar los motivos personales y la adopción de una diversidad de papeles y de máscaras para la vida (para la familia, para el trabajo, ante los amigos o por la vida comunitaria, etc.) Un deseo de ser “científicos”, es decir, actuación discursiva y cerebral, para seguir los dictados de la civilización. Al mismo tiempo queremos pagar tributo a nuestros instintos biológicos, o en otras palabras, a lo que podemos denominar placeres fisiológicos. No queremos restricciones en esta esfera. Por tanto, entramos en un doble juego de intelecto o instinto, de pensamiento y emoción; tratamos de dividirnos artificialmente en alma y cuerpo. Si tratamos de liberarnos de esta carga empezamos a gritar, a patallar y nos convulsionamos al ritmo de la música. Al buscar la liberación caemos en el caos biológico. Sufrimos sobre todo de una ausencia de totalidad, nos desperdiciamos, nos malgastamos. El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. (pp. 213-214)

De la cita anterior podemos concluir que el laboratorio de Grotowski es esencial para un entendimiento no solo del teatro, si no de la vida. Y para llegar a ese entendimiento relacionado a un trabajo sobre sí mismo, el actor/actriz debe auto penetrarse, revelarse a sí mismo, mostrar una parte de sí, la más secreta, la más íntima, aquella a que no quiere develar:

En Polonia hay una pequeña compañía dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que también tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo. (Brook, 2016, p.85)

Como señala Brook, el campo de trabajo no es externo, sino que, todo lo contrario, el campo de trabajo de los actores y actrices está volcado totalmente en ellos mismos. Tenemos una riqueza interior que, por lo general, no se desarrolla, no se investiga como sí lo propone el laboratorio del director polaco. La rigurosidad de lo postulado por Grotowski predomina como mandamiento en el proceso del laboratorio, tal rigurosidad se puede compartir con lo postulado por Artaud sobre el teatro de la crueldad:

En cuanto al papel del actor, la diferencia esencial reside en que en el teatro tradicional el actor se deja poseer por el espíritu de otro ser (el ser de ficción) y mimetiza una acción; en el teatro que propone Artaud el actor desencadena una acción que nace de la profundidad de su propio ser. De este modo el teatro no imita sino transfigura. En el laboratorio del actor creado por Jerzy Grotowski, al proponer la eliminación de obstáculos en la actuación parece querer cumplir las

proposiciones de Artaud, a pesar de su negativa a reconocer la influencia de éste. (Pellegrini, 1998, p.15)

Podemos concluir a partir de la cita de Pellegrini que para poder alcanzar la entrega total de sí mismo se requiere un trabajo arduo donde uno debe ponerse a prueba y desafiar sus limitaciones. Ocupar(se) como herramienta fundamental, pues no hacen falta estímulos externos al momento de representar, uno/a mismo/a puede ser su mejor herramienta de creación, para lo que se precisa conocer e investigar hasta los rincones más oscuros del ser:

Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor. Aquí está la clave. Auto penetración, trance, exceso, la disciplina formal en sí misma: todo esto puede realizarse siempre que uno quiera entregarse totalmente, humildemente, sin defensa. Este acto culmina en un clímax: produce alivio. Ninguno de los ejercicios en los distintos campos del entrenamiento del actor debe convertirse en un ejercicio para lograr habilidad. Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso indescriptible e inasible de la auto entrega. (Grotowski, 2011, p.32)

Tal como podemos apreciar en la cita anterior, en el proceso de laboratorio, la persona descubre las riquezas y capacidades que posee y las pone a disposición de la representación, de modo que el teatro laboratorio concluye que no es necesario que una obra de teatro cuente con: decorados, iluminación, música, escenografía apoteósica ni vestuarios. Dado que el foco está puesto en la persona, en el cuerpo y sus expresiones como los movimientos, la voz y sus múltiples resonadores.

De esta propuesta del teatro laboratorio, nace el concepto de teatro pobre, donde el escenario solo se sostiene con los cuerpos de cada integrante de la compañía: “La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística.” (Grotowski, 2011, p.16). De esta manera, se configura y construye el legado de Grotowski. Legado de conocimientos enriquecedores al quehacer interpretativo y, por qué no, una herramienta de conocimiento comprensivo aplicable a la vida de cada actor y actriz. A continuación, comenzaremos el desarrollo del concepto de teatro social para posteriormente abocarnos a la pregunta que guiará nuestra investigación.

1.2. Teatro social

El teatro social ha sido fundamental para la historia universal, no solo para entender otro rol del teatro, sino que para entender lo humano, lo esencialmente humano. En este apartado explicaremos sus orígenes, su desarrollo en Chile, la importancia en quien participe y sus características.

El teatro social en Latinoamérica se desarrolla en 1960 con el Teatro del Oprimido de Augusto Boal o el Grupo Cultural Yuyachkani del Perú fundado en el año 1971, entre otros. En Chile nació con Antonio Acevedo Hernández a comienzos del siglo XX:

Teatro social, que indaga sobre las condiciones de vida y de relación entre las distintas clases sociales y cómo éstas determinan a los individuos, da a conocer las percepciones del mundo de estos protagonistas; muestra su entorno y toma partido por los más pobres, destacando sus anhelos de humanidad. (Acevedo, 1982, p. 33).

Tal como dice Acevedo Hernández, el teatro social da a conocer las percepciones del mundo de aquellas personas o comunidad que participa en alguna actividad relacionada con el teatro social, ya sea, a través de juegos dramáticos o ejercicios teatrales, destacando sus anhelos de humanidad, es decir, ve a las personas como seres humanos, como agentes de cambio social. En Chile a finales del siglo XX y durante el siglo XXI el teatro social ha tenido grandes repercusiones y desarrollo:

Otro país donde se viene desarrollando el Teatro Comunitario, con gran importancia a finales del siglo pasado, es Chile. Allí existen diversos proyectos, grupos y compañías de Teatro Comunitario. Algunos destacados son La Sarunga Sureña, De Dudosa Procedencia o Teatro PASMI. Estas experiencias fueron estudiadas a fondo por Loreto Daniela Alfaro y Carolina Isabel Sura en su tesis, publicada en 2007, para optar al Grado Académico de Licenciada en Trabajo Social. En la investigación realizan una sistematización de las experiencias, teniendo como base que el Teatro Comunitario es un proceso de transformación social y buscando reflexionar desde el Trabajo Social sobre esta afirmación. La repercusión en Chile del Teatro Comunitario es tal, que allí se realiza el Festival Internacional de Teatro Comunitario Entepola, que en este 2012 ha llegado a su 26ª edición. Además, existe una Escuela Internacional de Teatro Comunitario (ELATEP), impulsada por Teatro La Carreta (compañía organizadora del festival anteriormente comentado). (Hernández González, I. 2012, pp.2 – 3)

Dicho esto, podemos decir que el teatro social construye social, cultural, política y emocionalmente a un sujeto, desarrollando una crítica hacia la sociedad a todos y todas los y las que participan, además prioriza el proceso y no el resultado:

Cuando hablamos de Teatro Social, o teatro comunitario, no nos referimos tanto a la puesta en escena de temas de interés social, en este caso nos referimos

a “Teatro de lo Social”, sino a otra forma de hacer teatro según la cual el proceso de creación artística prevalece sobre el resultado artístico en sí. Aquí el Teatro, además de ser una forma artística, constituye una herramienta de conocimiento y transformación de la realidad al servicio del sujeto, de la comunidad y del entorno, definiéndose como “Teatro Social” en el que prevalece el desarrollo. (Cárdenas-Rodríguez R.; Terrón-Caro, T., y Monreal-Gimeno, Ma C., 2017, p. 179).

El teatro social, entonces, es una herramienta pedagógica que se centra en la vivencia, experiencia y el entorno de la persona partícipe, entendiéndose como persona partícipe a aquella que vive en un lugar determinado, en una época determinada y que es partícipe de la herramienta social.

Una de las características esenciales del teatro social, es que la persona partícipe es un agente de cambio, que se enfrenta a un proceso donde desarrolla un espíritu crítico, una participación social, una reflexión de la realidad social, aprende habilidades sociales y reconoce sus propias capacidades. Es por lo anterior, que se puede sostener que el teatro social es indispensable en el desarrollo de una sociedad porque, justamente, se centra en la persona, la sitúa como ser humano partícipe de una visión colectiva y comunitaria del vivir y del hacer y no como una máquina del siglo XXI.

A continuación, daremos paso a la problematización de esta investigación desde la disciplina de las artes escénicas.

2. Problematización

En este apartado desarrollaremos la problematización de la investigación, teniendo en cuenta los antecedentes expuestos para vincularlos, desplegarlos y enunciar la pregunta de investigación.

El teatro Laboratorio y el teatro Social se relacionan en dos aspectos claves: primero en el trabajo enfocado en la persona / actor actriz y segundo es primordial el resultado antes que el proceso. Respecto al primer punto, el teatro laboratorio tiene un enfoque hacia el actor-actriz, mientras que el teatro social trabaja con un grupo de personas que no necesariamente están ligadas a la actuación, sino que provienen de comunidades, espacios de escasos recursos o donde no hay acceso al teatro. Pero ambos trabajan desde el autoconocimiento individual y el develarse a sí mismo, por lo que con esta investigación pretende dar cuenta de lo esenciales que resultan las herramientas del teatro laboratorio para los y las artistas escénicas que se inscriben en el teatro social.

Respecto al segundo aspecto, ambos tienen un estrecho vínculo con el proceso más que con el resultado y el espectáculo en sí mismo. En el caso del teatro laboratorio el proceso actoral que profundiza habla de una rigurosidad para superarse a sí mismo: “En este segundo caso, dice Taviani, el espectáculo deja de ser lo más importante y se convierte en algo superfluo porque lo fundamental es el conocimiento, la experiencia del actor en tanto trabajo de ser humano sobre sí mismo” (De Marinis, 2004, p.19). En el caso del teatro social el proceso también es primordial a la hora de abordar las temáticas, sensaciones, puntos de vista, vivencias, experiencias de cada persona, lo más importante es el proceso:

La técnica artística en el Teatro Social contribuye a un mayor conocimiento sobre sí mismo y sobre las realidades sociales vividas, es una herramienta no un

fin en sí mismo. Es social por su intencionalidad, que es orientar las posibilidades de la creación teatral (la escucha, el ritmo, la concentración, la imaginación, la expresión corporal, verbal etc....) hacia el objetivo de comunicación, y de fortalecimiento de las comunidades y de las personas. (Cárdenas-Rodríguez R.; Terrón-Caro, T. y Monreal-Gimeno, Ma C, 2017, p. 180)

Por lo mencionado, ambos conceptos son claves para esta investigación, han trascendido hasta el presente y, muy probablemente, hacia el futuro. Para empezar, el teatro laboratorio creado en 1959 por Jerzy Grotowski indaga en la profundización del arte del actor (2011), en donde es sometido a un entrenamiento arduo consigo mismo hasta alcanzar a ser un "actor santo", eliminando toda resistencia, miedos, límites con uno mismo, es un entrenamiento riguroso en donde:

El actor alcanza la integridad y la indivisibilidad primitiva, la “esencia” -otro término que utiliza mucho Grotowski- a través de este acto total que él define como un momento de “autopenetración”, de entrega. Porque se trata de un acto de autenticidad y sinceridad total por medio del cual el actor deja caer las máscaras de lo cotidiano, se desnuda y ofrece su propia verdad, es decir se ofrece a sí mismo. Y con esta actitud induce de algún modo al espectador a hacer lo mismo, conduciéndolo a un acto de autenticidad y sinceridad similar al del actor. Naturalmente, este acto total no sería eficaz para el espectador sin un intenso trabajo técnico del actor -aunque no solamente técnico-. Esto nos conduce a la idea del “trabajo del actor sobre sí mismo”, tal como Stanislavski lo denominó. (De Marinis, 2004, p. 24)

Tal como dice De Marinis, hay un desnudo total del actor y actriz sobre sí mismo, tanto así que recíprocamente se transfiere al espectador, donde él también se involucra

en esta desnudez. Por otro lado, el teatro social chileno actual más que un proceso y un trabajo sobre sí mismo se basa en metodologías pedagógicas ocupando juegos dramáticos y no un laboratorio propiamente tal, articulado de tal manera que se pueda llevar a cabo con sus implicancias dentro del teatro social.

Se considera que hay una escasez de un entendimiento real y conciso sobre lo que significa trabajar sobre sí mismo ni sobre los beneficios que podría tener en las personas afectadas a nivel social en Santiago de Chile. Además, dadas las circunstancias del sistema político neoliberal que predomina hoy se dificulta el poder profundizar realmente sobre lo que conlleva el laboratorio de Grotowski y lo que implica el trabajar sobre sí mismo. Lo que nos direcciona a pensar en la importancia del interés hacia el arte desde una perspectiva visionaria con respecto a su laboratorio:

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve pronto transparente. En esa lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. (Grotowski, 2011, p. 16).

A raíz de lo expuesto surge la siguiente pregunta de investigación: ¿Cómo se relaciona el teatro laboratorio con el trabajo de artistas escénicos en los espacios en los que predomina el teatro social?

Con esta pregunta se pretende analizar en profundidad el laboratorio de Grotowski y su práctica, con el fin de analizar su forma de trabajo y la utilizada por artistas escénicos dentro de lo que se denomina teatro social.

3. Objetivos

3.1 Objetivo general

Analizar cómo se puede relacionar el laboratorio de Grotowski en la forma de trabajar de los y las artistas escénicos en los espacios en que predomine el teatro social.

3.2 Objetivos específicos

- 1) Reconocer las características y significados del teatro laboratorio y teatro social.
- 2) Identificar cómo los y las artistas reconocen y qué entienden por teatro laboratorio.
- 3) Vincular el trabajo de laboratorio de artistas escénicos que trabajan en teatro social.

4. Justificación

La presente investigación gira en torno a la problemática presentada anteriormente, dentro de la disciplina de las artes escénicas. Es fundamental llevar a cabo esta investigación para profundizar el conocimiento sobre la vinculación del teatro social y el laboratorio de Grotowski. Se requiere analizar y registrar lo que significa realmente trabajar con el laboratorio de Grotowski y su implicancia en las y los artistas escénicos chilenos actuales para que puedan dar un enfoque de laboratorio además de metodológico y pedagógico a su rol social y enriquecer los resultados del proceso en comunidades, en personas, etc. Además, es importante y fundamental dimensionar los beneficios del laboratorio, junto con lo que conlleva y significa el teatro pobre que Grotowski postula, ya que, nos ayuda y nos desafía a enfrentar la sociedad capitalista donde vivimos, desde una trinchera humana y social, por lo que Grotowski dice:

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida. (Grotowski, 2011, p.39).

Respecto a la cita anterior el director polaco propone que no es primordial la riqueza material que el actor o actriz pueda percibir a través del teatro, si no que la riqueza moral que se alcanza, más específicamente durante el proceso.

El trabajo de laboratorio propuesto por Grotowski no se ha considerado como parte de un teatro social que equilibre tanto los objetivos artísticos como los objetivos sociales y terapéuticos, como sí sucede en Europa y Estados Unidos. Donde se han obtenido resultados inesperados en torno a la relación que genera entre los participantes, a través de un enfoque de laboratorio que, si bien se ha inspirado en Grotowski, ha ido

modificando sus principios y formas para adecuarse a la época actual. Es por esto que el teatro social no solo debe ser metodológico y pedagógico, sino que también debe incorporar herramientas del propio laboratorio de Grotowski.

En este marco introductorio hemos podido vislumbrar los cimientos de una investigación necesaria dentro de la disciplina de las artes escénicas. Se espera profundizar y desmenuzar cada concepto clave de este documento, respaldados por fuentes bibliográficas adecuadas.

5. Marco Teórico

A continuación, expondremos el marco teórico de nuestra investigación poniendo en tensión varios textos de autores claves para entender a profundidad los dos ejes principales de nuestro estudio: Teatro laboratorio de Grotowski y Teatro Social, para luego hacer una vinculación entre los autores de cada eje que dará prolongación a esta investigación.

5.1 Aspectos a profundizar del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski

Para empezar, es preciso un repaso de la historia del teatro laboratorio de Jerzy Grotowski y sus diferentes etapas a lo largo de su línea de tiempo teatral. Luego expondremos las diferencias y similitudes entre cinco autores que dialogan en torno a un tema en común; el teatro laboratorio de Grotowski.

Para comenzar, el laboratorio grotowskiano pasa por muchas y diversas etapas hasta centrarse realmente en el trabajo del actor/actriz consigo mismo/a. En primer lugar: la

etapa de la dirección y el teatro pobre. Existen autores, como De Marinis (2004), que separan esta etapa en dos periodos. Sin embargo, consideramos fundamental comprenderlo como uno solo, como lo señala Pere Sais (2015):

Situémonos, en el punto de partida de la cadena grotowskiana de las artes performativas, el de su *Teatro pobre*. El *Teatro de las producciones o espectáculos* es una fase considerada por Grotowski como importantísima en su trabajo: una aventura extraordinaria con efectos a largo plazo. Es el momento en que se producen los espectáculos que convertirán al *Teatro Laboratorium* en referencia teatral mundial, espectáculos como *Akropolis* según Wyspianski o *El Príncipe Constante* según Calderón / Slowaki. (p. 12).

Como indica Sais, es una etapa que se extiende desde 1959 hasta 1969 y donde Grotowski se centra en producir, de cierta manera, estos montajes a través de lo que denomina el teatro pobre y donde sienta los cimientos para la etapa del parateatro.

El teatro pobre, es una visión de teatro muy clara y precisa, elaborada en cada montaje bajo la concepción de la eliminación de aquello que distrae los sentidos profundos de la escena y que solo el actor/actriz puede develar. Este concepto, tiene que ver con escapar del “círculo vicioso” en el que nos movemos en torno a las infinitas definiciones sobre lo que es teatro, es por ello, que Grotowski (2011) aclara:

Así el número de definiciones de teatro es prácticamente ilimitado. Para escapar del círculo vicioso uno debe sin duda eliminar y no añadir. Esto es, uno debe preguntarse qué es lo que se hace indispensable en el teatro. Veamos.

¿Puede el teatro existir sin trajes y sin decorados? Sí.

¿Puede existir sin música que acompañe el argumento? Sí.

¿Puede existir sin iluminación? Por su puesto.

¿Y sin texto? También, la historia del teatro lo confirma. (p. 26).

Se puede deducir de este cuestionamiento grotowskiano, que uno se despoja de las concepciones tradicionales del teatro, como, por ejemplo, un vestuario estrafalario, una escenografía extravagante, música en la totalidad de la obra y así sucesivamente. ¿Son profundamente necesarios estos elementos? Grotowski nos demuestra que no son necesarios, que la obra se sustenta solo con la presencia del actor y sus capacidades.

Ahora bien, el parateatro, su segunda etapa, debe su denominación a los siguientes significados:

Significa ‘algo que está más allá del teatro’, que no es teatro pero que está al lado, cercano a él. Esta fase va de 1970 a 1978 y se caracteriza por la ausencia de espectáculos y por la realización de reuniones con cierta cantidad de gente, guiados por quienes anteriormente habían sido actores. (De Marinis, 2001, p. 32).

En esta etapa, se podría decir que se despojó de lo tradicional del teatro, del espectáculo, entendido como lo hemos dicho anteriormente, entre cuatro paredes, con iluminación, vestuarios, escenografía, etc., para experimentar e investigar con personas que no necesariamente eran actores o actrices. Una verdadera investigación *in situ*, sociocultural que después de un tiempo descartó porque nació la necesidad de ir más allá de lo colectivo para involucrarse con las prácticas ancestrales asiáticas y orientales relacionadas con el yoguismo, el chamanismo y la meditación zen, desde donde donde Grotowski tomaba elementos y ejercicios y los ponía a disposición de los actores y actrices del laboratorio en sus trainings.

A estas alturas, Grotowski pensaba en un laboratorio orientado a lo íntimo, por lo que la siguiente etapa se denomina teatro de las fuentes. Aquí Grotowski construye los pilares fundamentales de lo más adelante será su propuesta: el arte como vehículo. Se

centra en las prácticas antiguas sagradas, como el yoga, los cantos ancestrales, el zen, las artes marciales, entre otras; por medio de personas expertas y de diferentes etnias: “hindúes practicantes de vudú y de los cantos vibratorios, japoneses expertos en artes marciales y un indio mexicano: Jairo Puesta, importante colaborador en esos años” (De Marinis, 2004, p. 33). Grotowski tenía un ímpetu por ir más allá de lo presente, de lo ya establecido, pero se dio cuenta de que para lograrlo, debía ir a las fuentes, a los orígenes de las prácticas ancestrales, volver al nacimiento de la espiritualidad, de la rigurosidad, del entendimiento a través de prácticas performativas.

En base a lo anterior De Marinis menciona: “Este es el sentido del ‘teatro de las fuentes’: la idea es llegar a la fuente de las técnicas y también, de alguna manera, a la base de la performance, a su origen comunitario” (2004, p.34). En esta fase el director polaco trabajó en el exterior, pues para Grotowski era importante el contacto con la naturaleza:

El mismo Grotowski define el *Teatro de las fuentes* como una búsqueda de *lo que precede las diferencias*. En esta aproximación se trabajaba normalmente en el exterior, en el medio natural, buscando una relación entre el hombre y el entorno o mundo viviente. Según Grotowski, algunas de las consignas o áreas del trabajo en el *Teatro de las fuentes* eran *los sentidos y sus objetos, la circulación de la atención, la corriente vislumbrada cuando se está en movimiento y en el mundo vivo, el cuerpo vivo*. (Sais, 2015, p. 13).

Las prácticas ancestrales consisten en fortalecer la relación que tiene el ser humano con la naturaleza, con el cosmos, consigo mismo, razón por la que son importantes para Grotowski, pues significan un volver a ese contacto espiritual con el cosmos, con la tierra y con la vibración a través de los cantos desde un trabajo consigo mismo. Desde

aquí Grotowski pasa a la siguiente etapa, profundizando concretamente en el arte como vehículo.

El arte como vehículo, es la última etapa grotowskiana que queda inconclusa al morir su creador y que es retomada y continuada por Thomas Richards en el *Open Program* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, que lleva 35 años de labor, con su sede en la Toscana, Italia. Según De Marinis (2004):

El arte como vehículo es un trabajo que pasa a través de la persona, lo que no significa que esté dirigido a la persona como única beneficiaria, sino que el individuo se convierte en el espacio del experimento, en el “canal”, para utilizar en términos de Grotowski. El trabajo sobre sí mismo es un trabajo que pasa a través de la persona como una encrucijada obligada, dice Taviani, como un alambique -imagen que nos remonta a la alquimia-. Un alambique se utiliza para destilar centellas de luz. Se trata de un trabajo complejo que no rinde beneficios inmediatos a quien lo realiza y que, en algún sentido, es también riesgoso en tanto supone un trabajo profundo, que toca ciertas zonas del sujeto que no se encuentran en un nivel plenamente consciente. (p. 91)

Podemos deducir, que es una fase en la que se desliga de las etapas anteriores para experimentar, realmente, una mayor rigurosidad a través del propio actor/actriz. Esta etapa conlleva el abordaje de las acciones físicas stanislavskianas.

De estas etapas, se aborda a continuación, la investigación de Grotowski (2011) centrada directamente en la madurez del actor y actriz y que se expresa en una desnudez y exposición absoluta de su propia intimidad. Es decir, trabajar el cuerpo y el alma hasta conseguir ser un actor/actriz santo.

Ahora que tenemos mayor entendimiento de las etapas y origen del laboratorio, procedemos a exponer las similitudes y diferencias entre autores claves para la

investigación. Se abordará la problemática sobre el real entendimiento de lo que significa el laboratorio y el legado entregado por Grotowski, además de las implicancias que conlleva. A lo largo de los años, desde que falleció el maestro, se ha tendido a mal interpretar, generando teorías y malas prácticas respecto a su laboratorio teatral. Por lo que es importante ser cuidadosos al momento de comprender y difundir su contenido. Tal como dice De Marinis (2004):

Su figura está signada por una serie de equívocos, de lugares comunes, de conocimientos parciales o de desinformaciones que con el tiempo han producido toda una serie de imágenes erróneas. Las ideas elaboradas sobre Grotowski van desde la imagen del gran maestro teatral del siglo hasta la de un “charlatán”; imágenes extremas, deformadas, imprecisas, surgidas a partir de un conocimiento escaso y limitado de su trabajo. (p. 13)

De Marinis es muy enfático y racional respecto a la problemática expuesta donde, con justa razón, menciona los errores de entendimiento que hay en torno a Grotowski y su laboratorio. Esto hace pensar en cómo enseñan en las escuelas de teatro a los futuros y futuras aspirantes a actores y actrices sobre este tema. Desde ahí también nace la pregunta ¿Cómo se está entendiendo en las escuelas de teatro el legado de Grotowski? ¿En Chile hay un entendimiento racional y objetivo sobre Grotowski, tal como plantea De Marinis? Estas dos preguntas surgen a raíz del texto de dicho autor, pero esta investigación no se detendrá en tales puntos, sino que en las diferencias y similitudes de los autores.

Por otro lado, Elka Fediuk (2016) que, en cierto modo, al inicio de su artículo sobre el teatro laboratorio de Opole expone una similitud con el texto de De Marinis, expresa la mala interpretación que se tiene de Grotowski:

No nos extrañan entonces las paradojas (Sagasetta, 2005), malentendidos o hasta contradicciones que encuentran los teatristas e investigadores latinoamericanos intentando construir un continuum entre el contenido de *Hacia un teatro pobre*, las conferencias y los talleres en la etapa para Grotowski muy alejada de la producción de espectáculos, esperando siempre que las investigaciones del maestro retornen al teatro en forma de un nuevo método. (p.75)

En torno a lo mencionado por ambos autores se puede deducir y enfatizar en la importancia de esta problemática sobre entender el laboratorio y su desarrollo desde 1959, el año donde Grotowski comienza su travesía teatral. Para reforzar dicha similitud también tenemos a Thomas Richards, discípulo de Grotowski, quien después del fallecimiento de su maestro se encargará de continuar su legado y la investigación sobre el actor y actriz. Thomas Richards (2005) señala:

Soy consciente de que hay mucha gente que ha experimentado “talleres grotowskianos” conducidos por alguien que estudió con él en una sesión de cinco días, por ejemplo, hace veinticinco años. Estos “instructores”, por supuesto, incurren a menudo en graves errores y malentendidos. La investigación de Grotowski puede ser interpretada erróneamente como algo salvaje y falto de estructura, donde la gente se lanza al suelo, grita mucho y tiene experiencias pseudocatárticas. (p. 18)

Claramente, Richards enfatiza en el poco profesionalismo de quien cree tener un entendimiento y una madurez para poder traspasar lo que él cree que significa el teatro laboratorio y su hacer. Ahora bien, volviendo a Fediuk, que a pesar de concordar en cierta medida con De Marinis y Thomas Richards, expone una serie de diferencias en su artículo pertinentes para poner en tensión con los demás autores. Fediuk (2016) señala:

En poco tiempo, Grotowski decidió ser el único director de este teatro, de modo que concentraba el poder múltiple: el de director artístico, director de la puesta en escena y maestro que moldea las cualidades actorales e individuales de personas que decidieron unirse al proyecto. (p.79)

Nos detendremos en esta cita que enfatiza en el concepto poder múltiple porque creemos, profundamente, y se puede deducir a través otros autores que estudiaron a Grotowski con precisión y rigurosidad (De Marinis, Eugenio Barba, Taviani y Thomas Richards, discípulo directo de Grotowski) que Grotowski en ningún caso tenía como objetivo tener un poder múltiple, Fediuk se refiere a Grotowski de forma osada al catalogarlo como una persona que perseguía el poder múltiple.

Además, Fediuk (2016) concluye: “el modelo centrado en la figura del director es coincidente con la sociedad vertical y los regímenes totalitarios” (p.82). Claramente de esta cita se desprende una figura extrema, deformada e imprecisa de lo que fue Grotowski quien, a pesar del contexto donde inició el laboratorio, sostuvo un trabajo profesional, pulcro y cuidadoso en su investigación y exploración. La referencia que hace Fediuk de Grotowski es un buen ejemplo de lo que postula De Marinis.

Por otra parte, Pere Sais (2015) en su tesis de doctorado analiza y estudia muy detalladamente el laboratorio de Jerzy Grotowski, específicamente, la última fase: el arte como vehículo. Etapa que prosigue Thomas Richards hasta el presente por medio de la dirección del Open Program del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, que lleva 35 años de labor en su sede en la Toscana, Italia.

Estos dos autores comparten un punto en común; el estudio y la *praxis* del arte como vehículo. Dicho esto ¿Qué es el arte como vehículo? Según De Marinis (2004): “el periodo del ‘arte como vehículo’ es un regreso a un ámbito cerrado, al espacio del

teatro, a un trabajo de laboratorio” (p. 56). Y claramente es un trabajo de investigación sobre sí mismo, profundizan totalmente en la profesión del actor y actriz, a través de una técnica de eliminación en donde, valga la redundancia, eliminan todo tipo de resistencias, miedos, límites que cada una y uno tiene.

El teatro, según Grotowski, tiene un rol fundamental en el desasosiego hacia el espectador a través de un terreno común que, tanto el espectador como el actor, vivencian y los delata. Es espectador, es estimulado para lograr un autoanálisis a través del actor y, es por esto, que también surge la pregunta ¿por qué hacemos arte, por qué nos interesa el arte?, Grotowski (2011) señala:

Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. (2011, p.16).

Tal como podemos interpretar, para poder transparentar lo oscuro en nosotros mismos, tenemos que luchar contra nuestros miedos, limitaciones, resistencias, etc. El teatro y el laboratorio se tratan de eso, de desafiarse a sí mismo y, por ende, al espectador. El teatro debe provocar, remover y lo más importante, debe despertar. Despertar-se. Entonces: ¿por medio de qué elementos lo hace Grotowski? ¿Cómo lograr transparentar lo oscuro de nosotros mismos?

Grotowski propone eliminar nuestras resistencias y miedos a través de la *vía negativa*, que trata de una serie de ejercicios que ocupa como herramientas para el

actor/actriz. Hay que aclarar que la vía negativa no se trata de obtener más habilidad, sino de: “suprimir, de eliminar, las resistencias y los bloqueos. Se busca que el actor utilice los ejercicios para remover los obstáculos que bloqueaban su proceso creativo”. (De Marinis, 2004, p. 47). Lo que podemos deducir, es que esta vía nos lleva por el camino de la eliminación, de la destrucción de los obstáculos, de las resistencias y limitaciones.

La vía negativa que desarrolla Grotowski, entrega orientaciones para entender otro concepto primordial dentro del laboratorio grotowskiano: el actor santo. Concepto que trata de la cúspide del laboratorio teatral, en donde el actor y actriz logran auto penetrarse y transparentar la oscuridad de ellos mismos.

Además de enfatizar y desarrollar las acciones físicas, tema que no abordaremos en profundidad, ya que, para eso existe el brillante libro de Thomas Richards *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (1996) en donde aborda las acciones físicas que postula Stanislavski y que luego de su fallecimiento; Grotowski las lleva al extremo, lo profundiza en el WorkCenter y luego de la muerte del director polaco, Thomas Richards se encarga del legado y de seguir estudiando e investigando sobre las acciones físicas.

Con respecto al arte como vehículo, Grotowski dice:

No se trata de renunciar a una parte de nuestra naturaleza. Todo debe tener su sitio natural: el cuerpo, el corazón, la cabeza, algo que se halla “por debajo de nuestros pies” y algo que se halla “por encima de la cabeza”. El todo como una línea vertical, y esta verticalidad debe estar tensada entre la organicidad y *the awareness*. *Awareness* quiere decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la Presencia. (Grotowski en Richards, 2005, p. 198).

Grotowski apunta a la presencia total de los y las *actuales*. ¿Cómo se llega para poder tener esa presencia? trabajando desde la verticalidad a través de los elementos del laboratorio a través de cantos rituales, ejercicios plásticos y físicos, teniendo en consideración el punto principal de lo que postula Grotowski: el actor santo (conceptos que profundizaremos más adelante).

Otra similitud que podemos encontrar entre De Marinis y Thomas Richards es el hecho de que hay bastantes malos entendimientos en torno a Grotowski y lo que desarrolló. Un tema en particular es que se considera al laboratorio como un método. Dicho esto, en la entrevista que le realizan a Thomas Richards (2015) en el marco de la realización de talleres de laboratorio en Colombia aclara:

Alguien que conozca el trabajo de Grotowski debió trabajar con él, quien además nunca escribió un método, que es a partir de lo que mucha gente trabaja: forzar el entrenamiento físico de los actores al punto de querer verlos convertidos en atletas olímpicos.

Lo mencionado por Richards es totalmente cierto, hay personas que ocupan el laboratorio como un método para obtener un cuerpo trabajado, un resultado físico más que espiritual consigo mismo. El laboratorio no es una receta donde por seguir reglas se alcanzará un resultado rápido y sencillo. Todo lo contrario. También De Marinis (2004) se refiere al respecto:

Pero es importante subrayar, como conclusión, otro punto al que se refiere Taviani: la idea de que no hay que pensar este trabajo en el sentido superficialmente optimista, como un trabajo sobre sí mismo que sirve para cambiar, para mejorar a la persona y que la convierte en alguien más bueno y más feliz. El arte como vehículo es un trabajo que pasa a través de la persona, lo

que no significa que esté dirigido a la persona como única beneficiaria, sino que el individuo se convierte en el espacio del experimento, en el “canal”, para utilizar un término de Grotowski. (p. 91)

Podemos deducir que esta similitud es una problemática que se debe erradicar de raíz para que no sigan existiendo malos entendidos como este. Los autores que citamos en esta investigación fueron bastantes rigurosos y pulcros en querer reflexionar y luego teorizar de una manera clara y precisa lo que Grotowski hizo y desarrolló a partir del laboratorio. También Grotowski volcó su vida hacia el teatro, siendo el teatro el pilar fundamental en su vida, postulando algo nuevo digno de experimentar e investigar. Con esta cita de su gran amigo Eugenio Barba (2011) concluimos esta parte de la investigación:

Cada vez que los cimientos comiencen a temblar bajo tus pies, cada vez que no estés ya seguro de la estabilidad de tus experiencias pasadas -me aconsejaba Grotowski- regresa a tus orígenes. Estábamos sentados en el restaurante de una estación ferroviaria polaca, hace un cuarto de siglo. Y añadía: -Es lo que aconsejaba también Stanislavski: regresa a tus orígenes, regresa a tu primer día de teatro. Es el primer día de trabajo el que determina el sentido de nuestro camino (p. 28)

Hasta acá podemos concluir de las ideas abordadas por De Marinis (2004), Grotowski (2011), Fediuk (2016) y Sais (2015):

- La importancia de no malentender el trabajo de laboratorio de Grotowski, a partir de las ideas de Fediuk.
- La importancia de llevarlo a la práctica y no encasillarse en términos teóricos.

- La importancia de estudiar con detención y rigurosidad lo que desarrolló Grotowski.

Para complejizar mejor es necesario tener claridad de ciertos conceptos sobre el teatro laboratorio:

Para el director polaco, el actor santo debía alcanzar la destrucción total de cada obstáculo en él o ella, traspasar sus propios límites, resistencias y miedos que se encuentran en su interior. Es por esto, que la denomina técnica *inductiva*, es decir, una: “técnica de eliminación” (Grotowski, 2011, p. 29) trataba de eliminar toda resistencia, limitaciones de uno mismo a través de una serie de ejercicios que conducen a la santidad.

¿Qué es el actor santo? Se llama actor santo cuando el actor o actriz llega a distanciarse del representar: “Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana -el meollo más íntimo de nuestra personalidad-, a fin de sacrificarlo, de exponerlo” (Grotowski, 2011, p.31). El actor santo logra un desarme, una destrucción total de sus barreras; barreras condicionadas por el contexto que vive, por cómo se educó, cómo se formó, etc., condiciones que no deberían intervenir en la creación escénica:

El actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, 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 también de expresar, mediante 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. (Grotowski, 2011, p. 29)

Para el actor o actriz, ser santo significa llevar una rigurosidad constante y determinada, pulcra y responsable, que, mediante ejercicios sobre sí mismo, logra una transparencia total interior, un destape espiritual, una santidad teatral, y para eso Grotowski se enfoca en el proceso y no en el resultado, ya que el proceso perdura toda la vida, no es algo inmediato por el afán de cumplir. El entrenamiento que diseña Grotowski (entre 1959 y 1962), consiste en una serie de ejercicios que va a ir detallando en su texto principal *Hacia un teatro pobre* (1968). Los ejercicios consisten en:

- A. Ejercicios físicos: estos ejercicios inician con un calentamiento enfocado en la caminata y la sensación de liviandad, para continuar con ejercicios para aflojar los músculos y la columna vertebral, ejecutando la posición del “gato”; donde se trabaja la imagen del despertar y estiramiento del felino. Luego, expone una serie de ejercicios de arriba hacia abajo que se trabajan desde el hatha yoga y la acrobacia, donde: “uno de los objetivos principales durante su ejecución es el estudio de los cambios que se efectúan en el organismo” (Grotowski, 2011, pp.98-99). Otro ejercicio es el del vuelo, trabajando con la imagen de un pájaro y su preparación al vuelo para ocupar todo el cuerpo. Además de hacer ejercicios de saltos y volteretas, ocupando el “tigre” donde se trabaja con la imagen del brinco del animal, utilizando sus cuatro apoyos junto a los pies, piernas y brazos.
- B. Ejercicios plásticos: estos ejercicios son considerados elementales y están basados en métodos europeos clásicos donde se trabaja con los vectores opuestos. Por ejemplo, el movimiento de la mano hacia un sentido y el codo hacia el otro simultáneamente: “De esta manera cada ejercicio se subordina a la “investigación” y el estudio desde los medios propios de expresión, de sus resistencias y de sus centros comunes en el organismo” (Grotowski, 2011, p.102). Este ejercicio, es un claro ejemplo del trabajo de la desinhibición de

resistencias del organismo.

- C. Ejercicios de composición: a través de imágenes que instan a desplazarse por el espacio, componiendo un propio ideograma inmediato y espontáneo, se trabaja el estímulo de la imaginación y la creatividad para alcanzar una forma viva que tiene completa lógica orgánica.
- D. Ejercicios de la máscara facial: en esta fase, se estudia, en términos prácticos y sin interrupción, cada división del rostro y de sus reacciones, hasta tener completo control de lo facial.
- E. Técnica vocal: estos ejercicios están enfocados completamente en el manejo total del aparato vocal, ejercitando la capacidad de conducción, respiración, laringe, resonadores, la base y colocación de la voz, la dicción y la pronunciación.

Todos estos ejercicios, preparan al actor/actriz para conocerse e investigar respecto a sus capacidades y límites: “Los ejercicios son individuales y responden a una investigación continua y total. Sólo los ejercicios que “investigan” hacen participar el organismo total del actor para movilizar sus recursos escondidos. Los ejercicios que sólo intentan ‘repetir las cosas’ son mediocres.” (Grotowski, 2011, p. 98). El resultado de la interpretación aquí no cuenta, pues no es lo primordial, sino, el camino que recorre cada uno y una para traspasar sus propios límites y resistencias con el fin de que la interpretación sea una consecuencia de dicho proceso.

Además, en el contexto vivido actualmente, se vuelve aún más necesario conocer y llevar a cabo cada uno de los elementos del laboratorio de Grotowski, ya que, podemos afirmar, la importancia del despojo de lo que conlleva la civilización moderna y el sistema en que vivimos, el despojo de la máscara cotidiana que nos inhibe y nos coarta para un mejor desarrollo de uno mismo. Grotowski nos invita a liberarnos y a

desobedecer los patrones dogmáticos que nos instruyen en la vida cotidiana, en el día a día. El llamado es a desobedecer a través del teatro, a través de la técnica del actor. Con todos estos ejercicios, reflexiones y pensamientos podemos apreciar el poder del despertar.

Se da por finalizada esta primera parte del marco teórico para continuar con el teatro social y su respectivo análisis y exposición.

5.2. El teatro Social en el contexto latinoamericano y nacional

A continuación, expondremos las similitudes y diferencias entre textos que abordan el teatro social, con el objetivo de generar un diálogo entre estos. Además, se complementará el análisis con referentes del teatro que profundizarán la investigación.

Ante todo, podemos decir que el teatro social se sustenta bajo diferentes metodologías y maneras de hacer y llevar teatro a espacios no convencionales; trabajar con comunidades, con grupos de personas que componen un grupo determinado de oprimidos por el sistema.

Por tanto, comenzamos con una frase de Augusto Boal:

Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores! El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros. (2002, p. 21)

Esta cita es interesante porque Boal está, de cierto modo, llevando la interpretación a todos lados, saca el teatro del teatro, mueve su significado de la concepción tradicional,

lo saca de las cuatro paredes y hasta de los actores. Lleva el interpretar, el ser actor/actriz, a que todas las personas actúen en el lugar que sea. Y además sitúa lo tradicional, el teatro por sí mismo y a los actores, como última instancia. Para Boal, podemos deducir, el teatro está en todos lados y además todos y todas pueden actuar.

Desde esta cita también se desprende la mirada de Carmen Acosta Piña, que menciona:

Aceptar esto como premisa no sólo permite poder abandonar la idea de educación artística como equivalente a aquello que se realiza en los ámbitos académicos, sino que provoca una representación mental de la realidad “teatro” mucho más abierta y amplia. (1995, p. 72).

Dicho esto, tener como premisa o misión ver de este modo el teatro nos abre a nuevas alternativas y horizontes respecto a lo que es el teatro.

Y es aquí donde nos preguntamos ¿Cómo es posible otra manera de ver el teatro? ¿El teatro es posible llevarlo a otros lugares, por qué motivo? ¿Cómo ocupo el teatro como un vehículo en las personas, en las poblaciones, en comunidades, etc.? Utilizando el teatro hacia un ámbito social, haciendo un teatro social. Y es ahí donde Carmen también expone:

Desde esta concepción el teatro puede incluir en su campo semántico conceptos muy relacionados como: acontecimiento artístico, creación, acto cultural, carrera profesional, vehículo de crecimiento individual o recurso lúdico: pero también tendría cabida entenderlo como elemento terapéutico, agente de cambio social o instrumento educativo. A caballo entre la provocación, la terapia y el arte, se alza como un instrumento de singular potencia comunicativa y educativa. (1995, p. 72)

De esta cita podemos destacar la capacidad del teatro como vehículo de crecimiento individual capaz de ser un agente de cambio social. Aspecto relevante para estos días considerando el sistema donde nos desenvolvemos, el cual nos priva de un desarrollo crítico social, de un desenvolvimiento y un crecimiento personal desde las artes como el teatro. Aquí podemos introducir el núcleo del teatro social, trabajar con personas que han sido oprimidas por el sistema de cada país, que han sido desplazados y desplazadas.

Tal como menciona Freire (2007) y que se relaciona con lo anterior:

Humanización y deshumanización, dentro de la historia, en un contexto real, concreto, objetivo, son posibilidades de los hombres como seres inconclusos y conscientes de su inconclusión. Sin embargo, si ambas son posibilidades, nos parece que sólo la primera responde a lo que denominamos ‘vocación de los hombres’. Vocación negada, más afirmada también en la propia negación. Vocación negada en la injusticia, en la explotación, en la opresión, en la violencia de los opresores. Afirmada en la ansia de libertad, de justicia, de lucha de los oprimidos por la recuperación de su humanidad despojada. (p. 38)

Es sumamente necesario poder llevar el teatro a la recuperación de la humanización. El teatro humaniza, despierta conciencias y hace que uno pueda desarrollar sus propias capacidades para ser mejor persona y, más que eso, pueda luchar por la humanización, contra la opresión que se vive día a día, ser voceros y voceras desde el teatro de la realidad cruda y desplazada que algunas personas enfrentan.

Siguiendo con Freire:

¿Quién mejor que los oprimidos se encontrará preparados para entender el significado terrible de una sociedad opresora? ¿Quién sentirá mejor que ellos, los efectos de la opresión? ¿Quién más que ellos, para ir comprendiendo la

necesidad de la liberación? Liberación a lo que no accederán por casualidad, sino por la praxis de su búsqueda; por el conocimiento y reconocimiento de la necesidad de luchar por ella. Lucha que, por la finalidad que le darán los oprimidos, será un acto de amor, con el cual se opondrán al desamor contenido en la violencia de los opresores, incluso cuando esta se revista de la falsa generosidad a que nos hemos referido. (2007, p. 40)

Que la reciente cita no se malinterprete entendiéndose que se está victimizando a los oprimidos por ser oprimidos, todo lo contrario, el autor da a entender lo que genera esta opresión y la importancia de la liberación a través de la praxis y el conocimiento de uno mismo. Es un acto de amor el hecho de despertar y oponerse a la opresión en búsqueda de la libertad y la humanización. En este sendero Tomás Motos (2009) muestra en su artículo el teatro que desarrolla Augusto Boal y desde dónde lo aborda: “(el teatro es un) instrumento de lucha para la transformación social” (p. 1). Boal transforma el teatro en una trinchera de lucha para los oprimidos, en donde a través del teatro las personas pueden liberarse de la opresión y humanizarse como agentes de cambio social.

El legado principal de Boal fue el teatro del oprimido, una metodología teatral que influyó no solo en Latinoamérica si no también en el mundo. De las propias palabras de Boal: “ciudadano no es aquel que vive en sociedad, ciudadano es aquel que la transforma. Y creo que el Teatro del Oprimido ha dejado alguna cosa para el mundo” (De Boal en Motos, 2009, p.3). Boal aclara que depende de cada persona transformar la sociedad a través de esta metodología que comprende varias etapas, que veremos más adelante y que por lo demás son ejercicios teatrales.

El objetivo principal del Teatro del oprimido es: “transformar al pueblo, «espectador», ser pasivo en el fenómeno teatral, en sujeto, en «actor», en transformador de la acción dramática” (Boal, 2018, p. 27). Es decir, hacer de esa persona, cuál sea,

partícipe del teatro, que deje su rol de espectador y que se convierta en un actante de la acción dramática, un especta-actor/actriz.

Según Boal todos deben actuar: “Todos deben protagonizar las necesarias transformaciones de la sociedad” (Boal, 2018, p. 18). Este es un punto fundamental para entender lo que propone Boal con su metodología, la que ve a las personas como agentes de cambios que puedan asumir el rol de luchadores contra la opresión, personas con pensamiento crítico; solo hay que desarrollarlo a través del teatro, tomar el teatro como arma contra las adversidades del sistema, contra la opresión hacia el pueblo. El arte aquí se vuelve peligroso para el sistema opresor, para las personas con poder, el teatro que propone Boal da voz a los que, creen, no tienen.

Es realmente una herramienta teatral para dar voz a los sin voz, y la podemos vincular a Chile en relación al denominado estallido social acaecido el 18 de octubre de 2019, cuando ciudadanos/as a lo largo de todo el país se manifestaron en contra de la violencia, inoperancia e impunidad que se arrastra desde lo que fue la dictadura cívico-militar en 1973. Una canción, que es clave para entender lo que pasó y que marcó cada tarde de protesta, dice así: “Únete al baile de los que sobran, nadie nos va a echar jamás, nadie nos quiso ayudar de verdad” (Los prisioneros, 1986, 49s.). Esta canción de Los Prisioneros, banda chilena que debutó en los principios de los 80's, otorga, hasta el día de hoy, voz a los sin voz. Tal como busca Boal desde la disciplina del arte teatral, desde el teatro del oprimido que según Motos (2009):

Tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales. Se trata de estimular a los participantes no-actores a expresar sus vivencias de situaciones cotidianas de opresión a través del teatro. (p. 3)

El teatro aquí se vuelca totalmente al ámbito social donde lo importante es la persona y sus vivencias, sus experiencias con los problemas sociales e interpersonales. Y esto es una clara vinculación con respecto a lo que señala Boal, el hecho de que todos pueden hacer teatro incluso los actores y actrices. Lo que menciona Baraúna (2011) también enfatiza en la importancia del teatro social:

El teatro social se presenta a los participantes como una oportunidad de vivenciar y aprender nuevos conocimientos, de tener momentos de ocio, sueños y alegría, de compartir y vivir con las otras historias de vida semejantes. La práctica del teatro social creativo favorece el desarrollo de habilidades que ayudan a tomar conciencia y a superar las situaciones de opresión. (p. 43)

La cita anterior podemos vincularla con el teatro del oprimido de Boal, ya que es lo que él también practica; que el teatro favorece el desarrollo de las habilidades de las personas partícipes, les ayuda a tomar conciencia de la realidad. Dicho esto, podemos agregar lo que menciona Caravacas y Medregal (2020): “Este tipo de teatro pretende visibilizar la realidad sociopolítica para inducir al cambio tanto personal como comunitario bajo unos principios éticos y un proceso estructurado con unas características concretas” (p. 8). En esta cita destaca la relevancia de que uno de los objetivos fundamentales del teatro social ocurra, el hecho de visibilizar la realidad sociopolítica para que desde ahí ocurra el cambio de la persona en términos personales y comunitarios.

Podemos también entender una diferencia que a la larga tiene una estrecha vinculación y similitud entre el texto de Motos y Freire. El cap. primero de Freire expone:

El “miedo a la libertad”, del cual se hacen objeto los oprimidos, miedo a la libertad que tanto puede conducirlos a pretender ser opresores también, cuanto

puede mantenerlos atados al “status” del oprimido es otro aspecto que merece igualmente nuestra reflexión. (2007, p. 43)

Es por esto por lo que el teatro llega a tener un rol fundamental en lo que dice Freire sobre el miedo de los oprimidos de ser opresores en cuanto sean libres. El teatro no solamente va a mostrar el camino a los oprimidos, sino que también los va a despertar y preparar para una mejor humanidad y es ahí donde podemos vincular a Freire con Motos. Este último analiza y describe el teatro del oprimido, creado por Boal y todas las variantes, como veremos a continuación para un mejor entendimiento de Boal.

1. Teatro periodístico: surge en el contexto de la dictadura cívico-militar como una forma urgente de manifestación contestataria para estimular la concientización de la realidad política del país. Y como su nombre lo indica, se basa en la prensa diaria periodística, pues se crea una obra a partir de la noticia: “La Noticia sacada de contexto adquiere otra dimensión. La obra de teatro, en consecuencia, se convierte en un montaje compuesto por discursos auténticos, escritos, entrevistas, testimonios, fotografías, videos, folletos, etc. (Motos, 2009, p. 4).

2. Teatro Invisible: se trata de hacer teatro sin que se note que se está haciendo teatro. El espectador nunca se percató de que presencié una actuación y se realiza en espacios no convencionales como restaurantes, cafés, bares, transporte público, ferias, etc. La finalidad es, según Motos: “llamar la atención sobre un problema social con el propósito de estimular el debate y diálogo público. La función que cumple es hacer que la gente hable y debata” (2009, p. 5). De igual manera lo importante no es cómo actuó tal persona, sino que el trasfondo y la discusión que se genera a través de esa acción.

3. Teatro Imagen: este tipo de teatro trata de tomar una situación de opresión y trabajarlo con imágenes y movimientos a través de la máscara facial, interacción, colores y objetos.

4. Teatro Foro: enfocada totalmente en la creación colectiva. La obra parte desde las inquietudes de la comunidad para que después actores, actrices y personas de la comunidad puedan representarlas, transformándose en protagonistas de la acción: “se utiliza pues el teatro como un arma de liberación con el objetivo de desarrollar en los individuos la toma de conciencia social y política” (Motos, 2009, p. 7). Aquí lo importante es el especta-actor, donde el espectador se convierte en actor.

5. El arco Iris del deseo: el foco del análisis se dirige hacia el individuo, hacia sus opresiones interiorizadas, mediante técnicas de introspección. De esta forma Boal desarrolla una serie de estrategias centradas en la percepción interna que tiene como fundamento la capacidad reflexiva de la mente para referirse o ser consciente de forma inmediata de sus propios estados subjetivos (Motos, 2009). Aquí Boal se centra en la persona, en su interior para trabajarlo y poder transformar a esa persona desde sus opresiones interiorizadas.

6. Teatro legislativo: la finalidad del Teatro Legislativo no es provocar la catarsis, ni pacificar a los espectadores, ni tranquilizarlos purgando sus deseos y devolviéndolos a un estado de aceptación de la sociedad tal y como es, sino que contribuir a transformar la sociedad en una más justa y equitativa, porque el hecho de pertenecer a una determinada cultura, clase social, género, religión o etnia disminuye y limita significativamente las oportunidades de ciertos colectivos. El capitalismo, el patriarcado y el racismo crean límites a la vida de las personas (Motos, 2009). Se puede deducir, en términos generales, que las personas adoptan el rol de legisladoras y se centran en la real transformación social ante el capitalismo y la opresión que este genera en las personas. Estas crean sus propias leyes junto a una democracia representativa y directa.

Lo que acabamos de analizar y describir son los tipos de teatro que genera el teatro del oprimido de Boal bajo la descripción de Tomás Motos. Ahora podemos analizar las etapas que propone Boal para que la persona, el espectador, sepa usar las medidas de producción teatral, para utilizarlas a su favor:

Pienso que todos los grupos teatrales verdaderamente revolucionarios deben transferir al pueblo los medios de producción del teatro para que el pueblo mismo los utilice. El teatro es un arma y es el pueblo -todos los oprimidos, los humillados y ofendidos- quien la debe manejar. (Boal, 2018, p. 27)

Estas etapas que explicaremos a continuación de forma esencial, sin detenernos detalladamente, para el entendimiento del teatro del oprimido, son claves tanto para el dominio de los medios de producción del teatro como para asumir un rol de actor más que de espectador, es decir, transformarse en un especta-actor/actriz:

- Primera etapa: en esta fase inicial es donde el espectador se da cuenta de sus herramientas corporales, reconoce su propio cuerpo, sus capacidades y debilidades. Esta etapa se conforma por diferentes ejercicios que tienen como objetivo el conocerse corporalmente, llamándose: Conocer el cuerpo.
- Segunda etapa: la siguiente trata de que, a través de juegos dramáticos, se desarrollen las capacidades de expresión del cuerpo. Se omite la palabra y se deja que solo el cuerpo, en toda su expresión, comunique. Esta etapa se llama: Tornar el cuerpo expresivo.
- Tercera etapa: esta se divide en tres grados diferentes donde el especta-actor/actriz practica el teatro desde el presente, utilizando el lenguaje vivo. En el primer grado se utiliza la dramaturgia simultánea, los espectadores junto con los actores escriben una dramaturgia sobre lo que sucederá. En el segundo grado se aplica el

Teatro-Imagen (expuesto anteriormente). Y el último grado se desarrolla a partir del Teatro-Foro donde, como se mencionó, el espectador interrumpe directamente desde el rol del actante, actor/actriz.

- Cuarta Etapa: la última consta de ocupar el teatro como discurso, poniendo sobre la palestra discusiones sobre temas que de la necesidad de los especta-actores/actrices. Aquí se toma en cuenta el Teatro periodístico, el teatro invisible, el teatro-fotonovela, el quiebre de la represión, el teatro-mito, el teatro-juicio y los rituales y máscaras.

Hasta acá se puede deducir que el teatro social, como tal, tiene más similitudes que diferencias entre sus autores, ya que, todos van hacia un entendimiento y reflexión de la importancia del teatro en lo comunitario: la importancia de trabajar con personas no necesariamente dedicadas a la actuación, con sectores vulnerables (existentes por el sistema que predomina hace más de 30 años), en conclusión, trabajar con los oprimidos.

Finalmente es necesario vincular los dos ejes fundamentales de la investigación a modo de encuentro.

5.3 El encuentro entre el laboratorio de Grotowski y el teatro social

Para seguir con esta investigación vamos a vincular los dos conceptos anteriores: Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski y Teatro social. Para reforzar la importancia de este nexo, recordemos el por qué es importante esta investigación.

Como mencionamos en la justificación, el laboratorio no se considera dentro del teatro social, donde bien se puede equilibrar en términos artísticos y sociales, como sucede en Europa y Estados Unidos, donde se obtienen grandes resultados en las personas que experimentan ambos ejes.

Entendiendo que, a lo largo de los años, el laboratorio de Grotowski ha ido modificando sus principios y ejercicios para instalarse en la actualidad. No es necesario que el teatro social sea solamente metodológico, técnico y pedagógico, sino que también puede incluir ciertos elementos del laboratorio de Grotowski y contener cierto grado de laboratorio, más que pedagógico enfocado al resultado.

Dicho esto, podemos manifestar que el teatro del oprimido tiene acercamiento a Grotowski por la visión del receptor objetivo, ya que, posiciona a la persona como individuo, como agente de transformaciones con posesión herramientas internas infinitas. El individuo tiene algo que decir, tiene biografía, pensamiento crítico, voz con respecto a lo que le ha sucedido en la vida. En torno a las diferencias, una de las más grandes es que Boal trabaja un método y no un laboratorio. Grotowski indica:

¿Por qué nos dedicamos con tanta energía a nuestro arte? No para enseñar a los demás, sino para aprender con ellos lo que nuestra existencia, nuestro organismo, nuestra experiencia personal y única tiene que ofrecernos; para aprender a derribar las barreras que nos rodean y para liberarnos de lo que nos ata, para desterrar las mentiras que nos construimos diariamente para nuestro

consumo y para el de los demás; para destruir las limitaciones causadas por nuestra ignorancia y falta de valor; en suma, para llenar el vacío dentro de nosotros, para realizarnos. (2011, p. 214)

Podemos ocupar ciertos elementos del laboratorio de Grotowski y relacionarlos con el teatro social justamente para esto; para hacer ver a las personas que nuestra experiencia personal y nuestro organismo tienen bastante que ofrecernos, podemos descubrir abundantes herramientas desde nuestra intimidad. Debemos derribar las barreras, conocernos a la perfección, despertar. Desde aquí podemos vincularlo con el teatro social que comenta Acosta:

En el nivel intraindividual el objetivo primordial es contribuir al desarrollo social de los individuos. Bien de manera indirecta, mediante el desarrollo de habilidades deficitarias a causa de problemas de índole no necesariamente social (ámbito clínico), bien de manera directa estimulando la adquisición de las capacidades básicas más directamente sociales (empatía, negociación, conductas morales...). (1995, p.74)

En cuanto a la referencia podemos demostrar que la visión de Acosta es justamente un trabajo más interno que externo, mediante metodologías y técnicas teatrales como por ejemplo el teatro de Augusto Boal. Si bien expone un trabajo interno es necesario aclarar que se diferencia a lo que postula Grotowski rotundamente, ya que el teatro laboratorio no es un método como lo hemos estado analizando y aclarando anteriormente.

Y esto es lo interesante, potenciar la posibilidad de tomar ciertos elementos del teatro laboratorio para ponerlos al servicio de la metodología del teatro social dentro de compañías chilenas actuales. En el presente es necesario hacer dialogar estas dos visiones opuestas (más allá de que compartan la disciplina artística), para llegar a un

mejor resultado en el ámbito social y personal. Motos (2009) señala respecto al teatro del oprimido: “tiene por objetivo utilizar el teatro y las técnicas dramáticas como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales e interpersonales” (p. 3). En consecuencia, se devela la relevancia de trabajar sobre sí mismo/a desde la perspectiva del teatro del oprimido, que aunque diferente al del laboratorio pueden combinar.

Otra reflexión que hace Boal, desde el texto de Motos (2009), es: “transformando la escena me transformo” (p. 3). De la cual, poniéndonos en el lugar de Grotowski, podemos señalar: transformándome, transformo la escena. Es decir, teniendo un trabajo sobre sí mismo a través de los ejercicios del laboratorio grotowskiano, uno/a se transfigura, se auto-penetra para, como consecuencia, transformar la escena. Es aquí la importancia del trabajo consigo mismo/a y la facultad de entrar en la esfera de Boal para dar voz a los sin voz.

Desde las propias palabras de Barba (2000), compañero y amigo de toda la vida de Grotowski, que luego de su estadía en Opole, en el *Teatr-Laboratorium 13 Rzedów* (Teatro laboratorio 13 filas), crea su propia compañía teatral Odin Teatret, en Oslo Noruega en 1964, se lee:

Grotowski me explicaba detalladamente las razones de sus decisiones, cambios e intervenciones. Me indicaba los motivos que lo habían empujado a actuar de una determinada manera con un actor y por qué no aplicaba el mismo método con otro. Era muy consciente de la estructura psicológica de los distintos individuos y la tenía muy en cuenta a la hora de dirigirlos. No era un trabajo sobre su psicología en relación con un personaje, sino más bien sobre cómo hacer aflorar *involuntariamente* ciertas características y energías personales para colorear la acción escénica. (2000, p. 65)

Dicho lo anterior, podemos deducir que Grotowski se centraba en cada actor detenida y cuidadosamente, sabía perfectamente cómo trabajar con uno y con otro, viendo a los actores/actrices como personas con diferente estructura psicológica.

Otra asimilación que podemos deducir analizando los textos de Boal y Grotowski, es que los dos a lo largo de los años mutan y se readecúan hasta el presente, tal como expone Motos (2009):

El teatro del oprimido es un sistema flexible. A lo largo de sus cuarenta años de vida no ha permanecido monolítico y estático, sino que en su práctica ha ido evolucionando hacia nuevos estadios, añadiendo nuevos objetivos y nuevas técnicas para afrontar los retos concretos que en cada situación se le presentaban. (p. 3)

Desde el laboratorio se podría aportar un enfoque de guía, un camino hacia el trabajo sobre sí mismo/a. Aquí los ejercicios tienen un papel importante en la persona, ellos se adecúan a quien esté como sujeto, es decir, no es una receta, si no que hay un trasfondo mayor a partir del trabajo íntimo. Los ejercicios guían, pero no tienen como objetivo un resultado, entonces, a pesar de contar con una estructura similar siempre será diferente para cada persona.

Una diferencia, pero también una similitud, es que los dos ejes (teatro laboratorio y teatro del oprimido) ocupan dentro de sus mandamientos ejercicios; en el caso de teatro laboratorio son ejercicios teatrales desde el trabajo consigo mismo como hemos estado analizando:

Indudablemente el término EJERCICIOS TEATRALES no llama la atención. Pero tiene sus lados buenos. Permite subrayar el carácter concreto que caracteriza nuestro método. Permite subrayar que este método para nosotros es parecido a un camino, a un trampolín, y no tiene en absoluto un valor

doctrinario; que el sistema de trabajo no se puede separar aquí del *training* del actor; cada papel, cada espectáculo no debe ser para nosotros un objetivo en sí mismo, sino más bien un ejercicio, la preparación para un ejercicio todavía más complejo, el internarse en regiones que todavía no han sido sondeadas. (Barba, 2000, p. 68)

Tal como dice Barba en la reciente cita, estos ejercicios son un camino, un trampolín hacia algo que está dentro de cada persona, dentro de cada actor/actriz que debe trabajar con cuidado y rigurosidad, y que no es algo para nada doctrinario.

Desde el punto de vista del teatro del oprimido son ejercicios teatrales, pero desde los seis teatros que propone Boal: teatro imagen, teatro legislativo, teatro foro, teatro invisible, teatro periodístico y el arcoíris del deseo, que vimos anteriormente junto a los ejercicios y juegos dramáticos que contempla cada uno, así como las etapas. A continuación, daremos paso a la síntesis teórica de estos tres ejes.

6. Síntesis teórica

Finalmente, podemos sintetizar que el teatro laboratorio, centrado en el actor y la actriz, se enfoca en trabajar la interioridad de los participantes desde una práctica rigurosa que pone la atención en el proceso por sobre el resultado. Asimismo, que ha sido mal interpretado, como señalan De Marinis y Richards en torno a la figura de Grotowski y su labor en el laboratorio, perspectiva puesta en tensión con las ideas de Fediuk debido a su mala interpretación hacia el director polaco. La diferencia entre los tres autores invita a reflexionar respecto al legado de Grotowski, a estudiarlo e ir más

allá de lo teórico para conocer realmente las implicancias del laboratorio. Idealmente, llevarlo a cabo por un tiempo prolongado con rigurosidad y determinación.

Por otro lado, el teatro del oprimido, el máximo referente del teatro social, nos invita a ser agentes de cambio contra el sistema opresivo que enfrentamos cada día. Incentiva a considerar el teatro como arma del pueblo, a través de ejercicios y juegos dramáticos para que la persona pueda desarrollarse y conocer sus herramientas con el fin de utilizarlas contra la opresión. Se puede apreciar y reafirmar la importancia de este teatro en la sociedad actual junto con los diálogos que se formularon a partir de las ideas de Boal, Freire, Motos, Acuña, entre otros.

Además, a pesar de que los dos ejes que desarrollamos vienen de continentes divergentes y de épocas distintas, en su larga trayectoria, podemos asimilar varios elementos que dialogan y se vinculan entre sí. Esto nos da un punto de inicio para continuar esta investigación en profundidad.

En base a lo expuesto, se considera necesario estudiar en profundidad el laboratorio teatral de Grotowski, para luego incentivar a que los artistas escénicos del teatro social complementen su trabajo con elementos del laboratorio. Respecto a ello, también se precisa analizar la metodología que emplean al trabajar con una comunidad específica o grupo de personas y entender desde dónde abordan el trabajo hacia el sujeto y qué ejercicios dramáticos o ejercicios teatrales llevan a cabo.

7. Marco metodológico

A continuación, se expondrá el marco metodológico de nuestro estudio enfocándose en la explicación del formato en que se estudió y con qué herramientas investigativas se desarrolló. Comenzaremos por el enfoque, el tipo de investigación que se presenta, en qué paradigma se crea este estudio y cuál es el objeto de estudio, para finalizar con la forma de recolección y análisis que se escogió.

7.1. Enfoque

Para comenzar, esta investigación aborda las artes escénicas desde una perspectiva cualitativa y toma una postura sobre las artes, ya que, como menciona Sandoval (2002):

Los Acercamientos de tipo cualitativo reivindican el abordaje de las realidades subjetiva e intersubjetiva como objetos legítimos de conocimiento científico; el estudio de la vida cotidiana como el escenario básico de construcción, constitución y desarrollo de los distintos planos que configuran e integran las dimensiones específicas del mundo humano y, por último, ponen de relieve el carácter único, multifacético y dinámico de las realidades humanas. Por esta vía emerge, entonces la necesidad de ocuparse de problemas como la libertad, la moralidad y la significación de las acciones humanas, dentro de un proceso de construcción socio-cultural e histórico, cuya comprensión es clave para acceder a un conocimiento pertinente y válido de lo humano. (p.15)

La presente investigación expone un proceso de construcción socio-cultural a través del teatro, considerando el autoconocimiento de la propia historia para acceder, como señala Sandoval (2002), a: “un conocimiento pertinente y válido de lo humano” (p.15). Esta cita es reveladora respecto al estudio, ya que posiciona al teatro como un medio

para acceder a ese conocimiento íntimo. Se pretende conocer desde las entrañas el significado, qué es el laboratorio y los elementos que componen el teatro laboratorio de Grotowski para que dialogue con la forma de trabajar de los y las artistas escénicos que se desarrollan en el teatro social en Chile.

El tema a tratar en esta investigación despertó interés en mí desde que comencé mi oficio como actor. En el transcurso del tiempo me ha llamado la atención lo respectivo a la santidad y el laboratorio teatral, especialmente, cómo este último aborda el autodescubrimiento desde lo ancestral, circunstancial y el contexto histórico, entre otros cruces. A su vez, el cómo estos conceptos se llevan al cuerpo. Me sorprende cómo a través de los años, el laboratorio de Grotowski sigue fuente de inspiración para estudios y/o prácticas vigentes y cómo el concepto de performer ha tomado forma.

Respecto al objeto de estudio, se centrará en los artistas escénicos que se dedican al teatro laboratorio y que están bastantes aproximados al teatro social. Se deduce que este estudio es una investigación con un paradigma fenomenológico, ya que, según Sandoval (2002): “este concepto va a convertirse en la base de todo un nuevo marco de comprensión y de análisis de la realidad humana” (p.59). Es el análisis de la realidad humana un fenómeno posible de abordar desde el teatro, como busca exponer esta investigación, desde el laboratorio de Grotowski y el teatro social. Además, según Spielberg citado en Sandoval (2002), hay un paso fundamental que nombrar:

Análisis: el cual involucra la identificación de la estructura del fenómeno bajo estudio mediante una dialéctica (conversación/diálogo) entre el actor (participante/sujeto) y el investigador. Este conocimiento se genera a través de un proyecto conjunto en el cual interrogado e investigador, juntos se comprometen a describir el fenómeno bajo estudio. Es lo que Habermas irá a llamar ‘actitud realizativa’ (p. 60)

En síntesis, esta investigación se centra en el estudio del fenómeno que se genera entre el laboratorio y la forma de trabajar del teatro social, ¿qué hay entre estos dos ejes que pueda tensionarse y dialogar?, ¿qué pasa con el cuerpo del intérprete?, ¿por qué es importante mezclar estos dos conceptos? Todas estas preguntas se pretenden contestar a través de los participantes.

Los participantes de este estudio serán personas que se dediquen al laboratorio de Jerzy Grotowski y se desenvuelvan en el teatro social de alguna manera. Se pretende entrevistar a Alejandra Sáez, actriz y performer que ha estado en el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards, y Claudio Santana, actor y performer con vasta trayectoria en la materia de Grotowski. Ambos trabajan el teatro laboratorio, concepto crucial en la pregunta de investigación y que se abordará a lo largo del texto, para dar cuenta de la necesidad de la utilización de elementos del teatro laboratorio para el trabajo sobre sí mismo y social.

7.2. Formas de recolección

La técnica de recolección a utilizar será una entrevista diseñada previamente con el sujeto o sujeta. En primera instancia, se conversará sobre su vida profesional y sus inicios, para luego ahondar en lo respectivo al laboratorio de Grotowski y el teatro social, de forma estratégica. Luego se analizará desde un análisis de contenido temático, mediante patrones que se repiten a lo largo de las entrevistas, agrupándolas en categorías y luego proceder a las temáticas que serán los capítulos correspondientes de esta investigación.

8.Análisis

Para empezar, se analizará dos capítulos, el primero se expondrá la importancia de conceptos que trascienden en él y la artista escénico, como lo son la identidad, el sentido de pertenencia y el territorio. Luego daremos paso al segundo capítulo en donde se abordarán los conceptos del oficio, del espacio no convencional y el cuerpo.

8.1 La identidad de los y las artistas escénicos

A partir de las entrevistas se identificó lo siguiente: la identidad de las y los artistas escénicos donde, deducimos, se abordan cuatro subtemas fundamentales para este análisis: la identidad, el sentido de pertenencia, el territorio y la transformación. Iniciemos con el primero, la identidad.

Es fundamental, casi inherente al ser humano, preguntarnos: ¿Quién soy?, ¿qué concepción tengo de mí mismo?, ¿qué me compone como persona?, ¿quiénes son mis antepasados? Preguntas que nos dirigen a un proceso personal desde temprana edad y que nos conectan no solo con nosotros, sino que también con la sociedad y el mundo.

Podemos nutrir la idea anterior citando a Charles Taylor (1996), Filósofo canadiense que estudia, entre muchas otras cosas, la identidad: “mi identidad es de algún modo lo que me sitúa en el mundo moral. Es precisamente lo que funda el uso de este término. Mi identidad es «lo que yo soy»” (p. 11), Charles entrega una panorámica bastante tajante de lo que es la identidad, el quién soy realmente, soy lo que soy. Saber quién soy y definirme como tal nos da la posibilidad de situarnos en este mundo, de enfrentarnos a la sociedad.

Dicho lo anterior, la identidad no solo nos permite saber quiénes somos, sino que también nos sitúa como persona particular en el mundo. La identidad para las y los

artistas escénicos es fundamental, porque al saber quienes somos, determinamos desde dónde nos hacemos cargo del trabajo realizado y cómo podemos llegar a una interpretación transparente, sin tapujos ni máscaras que nos definan socialmente. Recordemos a Thomas Richards, quien, en su reciente visita a Chile a través de una entrevista, comentó:

Así que estas son dos maneras de estar en la vida, para pasar de una manera a otra ¿que necesitamos? necesitamos trabajar y para ser capaces de trabajar, ¿qué necesitamos?, necesitamos conocernos a nosotros mismos. Tenemos que conocer nuestros hábitos mentales, nuestros hábitos emocionales, nuestros hábitos físicos, estamos frente a la necesidad de construir un autoconocimiento.
(Richards en Pérez y Fernández, 2021)

La reciente cita asevera sobre la importancia de enfrentarnos al trabajo desde el autoconocimiento. Relevancia que radica en la necesidad de construirnos desde lo que somos: con nuestra identidad, nuestras maneras de relacionarnos con el mundo y nuestra historia. Es por esto que la identidad nos traspasa no solo como persona sino también como artistas escénicos. Podríamos decir que saber quiénes somos realmente nos da la oportunidad de querer pertenecer a algún lugar, por lo que es necesario explicar qué es el sentido de pertenencia.

El segundo subtema tiene que ver con el sentido de pertenencia, ¿qué es el sentido de pertenencia? Según Ivonne Flores (2005):

Anthony Cohen sostiene que el sentido de pertenencia a un grupo o a una comunidad, es decir, lo que significa “ser miembro de”, es evocado constantemente por cualquier medio, ya sea la utilización del lenguaje, la destreza hacia ciertos oficios, el conocimiento de la ecología, de la genealogía,

etc. Todo eso tiene sentido y significa algo para ellos, que no significa para los “otros”. (p. 45)

La cita anterior entrega un significado claro y conciso acerca del sentido de pertenencia; el querer pertenecer a algo, a algún grupo o lugar en específico, sentirse parte de. Justamente a lo que refiere la entrevistada Alejandra cuando relata su propio proceso del sentido de pertenencia:

Entonces vengo, digamos de Chile, pero no me siento parte de ninguna parte. De hecho, justamente estos eventos de mi vida han hecho que me interrogue mucho qué significa pertenecer a un lugar y cuál es el territorio que finalmente es como un poco la línea donde yo articulo un poco mi trabajo, la relación entre teatro y territorio, territorio-cuerpo. (E.1.1)

Alejandra señala el hecho de que a través de sus preguntas y sentires con respecto al sentido de pertenencia es cómo articula su trabajo. Precisamente las preguntas: ¿de dónde vengo?, ¿a dónde pertenezco? Son las directrices de su quehacer artístico. El sentirse parte de, también se vincula estrechamente con la identidad, los dos conceptos convergen. Podríamos dar un ejemplo respecto a lo analizado: el hecho de sentirnos parte de un grupo o lugar, nos otorga una identidad y una seguridad, mientras más parte de él seamos, tendremos mayor seguridad sobre quienes somos. Entonces, la constante búsqueda de esa pregunta es totalmente movilizadora, existe una necesidad imperante detrás de la artista escénica. Esto nos da la oportunidad para continuar con el tercer subtema que nos concierne, el territorio.

Por otra parte, el territorio es un concepto clave para entender este análisis. Ya hemos visto dos conceptos: la identidad y el sentido de pertenencia, también sabemos la relación que tienen y qué significa cada uno, además de nutrir con la experiencia de

cada entrevistada/o. En el territorio convergen dos conceptos que se despliegan de la siguiente forma: territorio - teatro y territorio - cuerpo.

Primero que todo desarrollemos la relación entre territorio y teatro, para esto citaremos a uno de los teóricos y críticos teatrales que más desarrolla esta relación en su larga experiencia, Dubatti (2020) indica:

De esta manera la nueva y más actualizada definición de Teatro Comparado propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los mapas de los estados-nación. (p. 5)

Dubatti en la reciente cita, expresa de manera clara dentro del concepto de teatro comparado el término de territorio, destacando que los fenómenos teatrales están en una manifestación a nivel territorial, entiéndase territorial por planeta, ciudad, pueblo, barrios, etc. Además, instala una diferenciación entre el fenómeno territorial geográfico histórico-cultural y lo teatral (entiéndase teatral desde el fenómeno que se provoca a partir de un texto, el público y el actor).

Además, Dubatti (2020) afirma que: “Teatro y tierra: el teatro es terreno, terrestre, terráqueo, territorial” (p. 5). Intrínsecamente el teatro es territorial, tiene total coherencia con los territorios, por ende, con los y las artistas escénicas. Y aquí podemos citar lo que señala Claudio respecto a qué es para él el teatro laboratorio de Grotowski:

Entonces, un poco volver a uno mismo, volver al territorio, el primer territorio es tú misma, es tu cuerpo y tu espacio que tienes ahí. A veces eso se conjuga, que puede llegar a ser tu trabajo y se puede conjugar con que también eso tiene eco en la sociedad y a veces también en el canon, el canon lo acepta.
(E.2.6)

De la cita anterior podemos concluir que es difícil pensar en una creación o un montaje sin conocer el territorio o los territorios en donde uno/a se moviliza y los territorios que componen su propio ser, su propia memoria corporal. Y es este último concepto, lo corporal, necesario de explicar en el siguiente párrafo, dando inicio a la segunda relación: territorio – cuerpo.

En la relación territorio – cuerpo, el cuerpo es condicionado por nuestra propia historia, la de nuestros ancestros, del lugar donde nos desarrollamos; el cuerpo se comunica, se transforma y se condiciona, esto se traduce también en el de dónde vengo a la hora de querer crear algo. Por lo mismo Grotowski trabajó con Thomas Richards su procedencia africana antes de enfrentarse a una obra, lo primero fue descubrir de dónde venía, cuáles eran sus raíces, sus orígenes, etc. En relación a ello Dubatti (2020) menciona:

Así podemos distinguir dos tipos fundamentales de territorialidad teatral: la territorialidad geográfica, que opera poniendo el eje en los contextos espaciales-históricos-culturales, y la territorialidad corporal, que se centra en la capacidad del cuerpo de portar consigo las territorialidades con las que se identifica y se ha nutrido culturalmente. (Dubatti, 2020, p. 6)

De lo anterior se deriva que las diferentes territorialidades que ha experimentado la persona están insertas dentro de su cuerpo, territorialidades con las que se identifica y que la han marcado culturalmente. Podemos nutrir la cita anterior con lo que señala Claudio sobre la importancia de ser el propio territorio corporal, el cual intrínsecamente es: “un territorio fértil que eres tú misma” (E.2.9).

Hasta entonces, podemos concluir y vincular estos tres subtemas. Comenzando por el lado de la territorialidad: territorio - teatro y territorio – cuerpo, que construyen como persona, propiciando una búsqueda de la propia identidad. Estas vinculaciones invitan a reflexionar sobre la constante transformación que experimentamos según los sucesos que atravesamos.

En cuanto a la transformación, último concepto recurrente entre los participantes tiene bastante significado y trascendencia en esta investigación, ya que, tanto el teatro social como el laboratorio de Grotowski instalan en sus visiones y maneras de trabajar la transformación del actor/actriz y/o de la persona. Esto, a partir de un trabajo personal que se vincula al tema desarrollado: la identidad en los y las artistas escénicas.

Aun así, como persona uno/a se enfrenta, a lo largo de la vida, a diferentes transformaciones tanto física, emocional y espiritualmente. Y es a través de estas transformaciones que uno/a se conoce, como expresa Claudio, a partir de su experiencia en el laboratorio: “yo mismo. Mi modo de ser. Descubrí... porque, la gracia de esto es que tú descubres tu modo de ser, o al menos te acercas” (E.2.8). Cada persona se enfrenta a diferentes cosas dentro del trabajo consigo mismo, una de ellas es el descubrir ciertas herramientas que se tienen escondidas, dormidas o aisladas de su forma/modo de ser.

Dado lo anterior, podemos ejemplificar el camino de la transformación con los cantos ancestrales desarrollados por Thomas Richards en el Work Center, dentro de lo que se denomina el arte como vehículo y que es la última etapa de Grotowski: la transformación desde un trabajo sobre sí mismo a través de cantos antiguos ancestrales, tal como aporta Alejandra:

Yo creo que es un centro de experimentación de gran envergadura, que busca no solo una metodología de entretenimiento actoral que es increíble porque efectivamente permite como reconocer los elementos vivos de tu representación, de tu trabajo, etc., sino que también porque efectivamente creo que se construye, como ahí muy bien lo describen, como un vehículo; el arte como un vehículo. Tú no estás buscando cuando haces un trabajo con ellos, manipular la materia, es como si tu cuerpo estuviese al servicio de la materia y tú dejas que todo suceda.
(E.1.10)

En la cita anterior se comprende que el cuerpo está al servicio del suceso, del aquí y el ahora. Cada artista, performer, ser humano se rige en la vida cotidiana por obstáculos, limitaciones y miedos. ¿Cómo puede uno como artista superar y eliminar esos bloqueos y obstáculos? Y es a través del surgimiento de esta pregunta que podemos reafirmar la importancia del laboratorio de Grotowski, para que cada artista escénico sepa cómo enfrentarse a trabajar en una comunidad o grupo de personas dentro de lo que podemos denominar teatro social, aplicando ciertos elementos del laboratorio de Grotowski.

Para concluir esta parte del análisis, específicamente el tema de la identidad en los artistas escénicos, los subtemas que hemos estado desarrollando y analizando son de suma importancia para dar con un mejor entendimiento de uno/a mismo/a y conocer las riquezas y herramientas que uno/a posee, a través de la propia historia y cuerpo con sus

territorialidades y transformaciones, que nos llevan a una identidad o una búsqueda de ella de la mano con el sentido de pertenencia de cada uno y una.

Ahora podemos contestar, de cierta manera, la pregunta de investigación: sí, es posible tener una vinculación y diálogo entre el laboratorio de Grotowski en la forma de trabajar de artistas escénicos en los espacios en que predomine el teatro social. Para lo que se deben considerar las vivencias personales y relatos expuestos por el y la entrevistada, junto con la importancia de los subtemas abordados. Cuando una persona se desarrolla en el área artística se enfrenta a muchas cosas, a un tiempo de autoconocimiento para descubrir sentires y sucesos íntimos. Por lo que, la importancia de la identidad es primordial, tanto en lo que pone en evidencia el laboratorio de Grotowski como en el área de teatro social, donde las personas y su propia historia es una fuente rica de trabajo.

Preciso agregar, después de analizar este primer tema, mi propia experiencia en el taller que dictó Thomas Richards en su reciente visita a Santiago de Chile y que es totalmente coherente con el tema expuesto.

En el taller, el primer día, Thomas Richards nos hizo sentarnos formando un círculo que lo rodeaba a él y su traductor. Habló brevemente antes de comenzar los cantos ancestrales, pero mencionó algo que marcó la sesión, contó sobre la importancia de conocerse a sí mismo para tener una interpretación transparente en escena y no sobreactuar ni hacer estupideces o incoherencias, como por ejemplo llenarse de gestos muertos o de acciones que eran más bien una actividad que una acción dramática, donde los bloqueos son los protagonistas de tu cuerpo y no tu verdadero ser interior.

Dicho esto, Thomas Richard parafraseó a Jerzy Grotowski diciendo que uno debe ser como un árbol. ¿Qué hace un árbol para ser un árbol? Solo es. Es un árbol. Eso es todo,

no hay mayor ciencia. Uno debe preocuparse de ser tal como uno es y despojarse de las máscaras que hablamos párrafos atrás, de esas máscaras que construimos para enfrentarnos a diferentes situaciones. De esta manera, alcanzamos una transparencia en escena y no necesitamos mentir ni mentirnos sobre quien realmente somos. Richards luego prosiguió con los cantos ancestrales.

A continuación, profundizaremos en el segundo tema clave que aborda la importancia del oficio en el artista escénico, para entender y analizar nuestra investigación en torno al laboratorio de Grotowski y el teatro social.

8.2 El oficio del artista escénico

El segundo tema a abordar y analizar es el oficio del artista escénico. Para empezar, analicemos qué significa el oficio. Según Artaud en Pellegrini (1998): “La crueldad es ante todo el rigor” (p. 17). La rigurosidad en el oficio del actor y actriz es crucial para enfrentarse a la sociedad en que vivimos, tal como dice Artaud, uno llega a: “ser cruel consigo mismo” (Artaud en Pellegrini, 1998, p. 17). Y es justamente ahí donde está la entrega total de cada persona hacia el oficio de las artes escénicas.

Lo anterior podríamos vincularlo con lo que menciona Claudio, respecto a la total devoción en el trabajo:

Es una dedicación, una devoción completa hacia el grupo, hacia estas prácticas donde no hay tantas explicaciones verbales, no hay una figura de un profesor sino que más bien un líder de trabajo que tú le sigues, él se mete contigo también, es decir guía tu proceso personal y al mismo tiempo hay un proceso de grupo, de compañía sobre esta atención muy particular, muy precisa,

muy prístina, luminosa y como herramienta tenemos ese examen de los cantos afroamericanos y otras versiones también de canto. (E.2.4)

Gracias a la cita anterior podemos concluir que el oficio es una entrega total en términos físicos, emocionales y espirituales. Hay un compromiso con el teatro que es de vida y muerte, y muy decisivo por lo demás, claramente hay que dedicarse a este oficio con total devoción para así poder descubrir lugares remotos que antes no se habían habitado o alcanzado físicamente.

El oficio dentro del laboratorio de Grotowski es riguroso, en el sentido, de que hay que ser consecuente con el trabajo que se requiere consigo mismo, para poder alcanzar el concepto que el propio Grotowski desarrolló: el actor santo, la santidad en el teatro.

Ahora, respecto a la santidad, el actor santo debía alcanzar la destrucción total de cada obstáculo en él y en ella, traspasar sus propios límites, resistencias y miedos que habitan en su interior. Es por esto, la denomina técnica *inductiva*, es decir, eliminar toda resistencia, toda limitación de uno mismo a través de una serie de ejercicios que te conducen a la santidad.

¿Qué es el actor santo? Se denomina actor santo cuando el actor o actriz llega a distanciarse del representar: “lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana -el meollo más íntimo de nuestra personalidad-, a fin de sacrificarlo, de exponerlo.” (Grotowski, 2011, p.31). El actor santo logra un desarme, una destrucción total de sus barreras; barreras condicionadas por el contexto que vive, en cómo se educó, cómo se formó, etc.

Dicho lo anterior, el trabajo del actor/actriz consigo mismo/a, se relaciona con esa auto penetración donde uno/a revela sus oscuridades para, desde un trabajo riguroso, poder desbloquearlas dando cuenta al fin de una transparencia. Como se ha estado

analizando hasta aquí, es en el laboratorio de Grotowski donde nace la necesidad de investigar y experimentar los límites y posibilidades del actor, a través de ejercicios teatrales vinculados con la superación de obstáculos, limitaciones y miedos propios. Siguiendo con el análisis, esta devoción al oficio requiere un tiempo de retiro, debido al constante enfrentamiento con uno mismo. Tal como dice Claudio en una de sus primeras experiencias con el laboratorio:

Para mí fue un despertar nuevamente hacia estos misterios, que la puerta de entrada es el cuerpo, el canto y otras percepciones e instintos y ahí, fue como un balde de agua fría que me dio una energía para seguir y básicamente llegué a Grotowski Institute en Polonia. (E.2.4)

Claudio relata muy bien el despertar que tuvo no solo artísticamente, sino que, además, espiritual, físico y perceptivo consigo mismo. Este mismo despertar es capaz de realizarse con personas de escasos recursos en poblaciones o barrios, donde se otorgue una experiencia teatral desde ellos/as mismos/as.

Continuando con el oficio, los dos entrevistados ponen énfasis en el espacio vacío y que no es necesario una caja negra como un teatro, sino que escapan de los cánones tradicionalistas del teatro, tal como dice Alejandra:

Salir de la caja negra y buscar espacios donde el público de alguna manera no tenga que sacrificar su identidad para ir a un espacio neutro, ¿no?, a la caja ... al espacio vacío. Sino que donde el teatro pueda modificarse al espacio, al territorio donde se realice una actividad. (E.1.7)

Podemos aportar a la cita anterior que escapan del espacio convencional. Qué significa espacio convencional: todo lo que conocemos como espacio de cuatro paredes

bajo techo, con butacas, sistema de luces; un teatro. Dicho esto, el espacio no convencional, tal como como mencionan Gómez García y Cecilia Luciana (2014):

Allí es donde nos encontramos con un teatro que se lleva a cabo en un espacio que sea cotidiano, habitado y conocido; teatro en la calle, sobre el agua, en una plaza, en un gran espacio al aire libre, en un galpón, un departamento, una estación de subte, una biblioteca, etc. (p. 76)

La cita anterior hace justicia a los espacios no convencionales, es decir, la calle, las plazas, las ruinas, los patios, etc. No es necesario habitar un teatro como tal (espacio convencional), sino que el teatro que ellos hacen quiebra las barreras de lo tradicional, es decir, llevan el arte escénico a otros lugares. Podemos también contribuir a esta afirmación con señalado por Claudio:

El espacio está vacío y los trabajos se pueden hacer en cualquier lugar que tú quieras, no necesitamos ponerlo en una sala de teatro, no necesitamos iluminarlo, podemos hacerlo ahora donde estoy acá, yo ahora yo puedo hacer “Barranco” que es el último trabajo que tengo, lo puedo hacer acá. Y sé que el “Amable Desarme” que era el trabajo que tenemos con Juan Pablo Vásquez, con Francesca también, estaba Vicente también participando y el Braulio, lo podemos hacer también acá donde estoy sentado aquí y se puede conseguir el mismo tipo de calidad. (E.2.7)

Las visiones de ambos entrevistados, Alejandra y Claudio, concuerdan en ciertos puntos de la investigación que podemos vincular con el teatro social, ¿cuál es ese vínculo? Que escapan de los cánones convencionales: la caja negra, la iluminación, el vestuario, etc. Comparten sus procesos y obras en los lugares mencionados anteriormente. El teatro social, como se ha expuesto, se centra en poblaciones, juntas de

vecinos, plazas y calles. Hay un trabajo comunitario que es movilizar el teatro donde no llega, trabajar con la ciudadanía, descentralizar el teatro de lo convencional, punto donde estas dos visiones dialogan.

De alguna u otra forma lo que dice Alejandra nos resume a la perfección lo significa ese canon convencional a lo no convencional dentro del contexto de pandemia:

No podemos hacerlo como hacíamos antes, además yo nunca quise hacerlo en una sala de teatro, siempre escapé de esos lugares, entonces por qué voy a buscar esa forma. Y entonces, ahí me puse con un grupo, tenía una obra que había escrito y los llamé y les dije si querían trabajar y armamos la obra como en cuatro semanas o en un mes y la empezamos a mostrar, que era una obra en una Combi. Y así la armamos y la hicimos un par de veces y ahí quedó. (E.1.15)

En la cita anterior podemos apreciar la importancia de ese lugar, que está fuera de la convencionalidad de una sala de teatro y que traslada un proyecto artístico a una combi, vehículo de los 70`s. Podemos concluir que la pandemia no fue una restricción en lo creativo, si no, todo lo contrario, donde tenemos que apuntar hoy más que nunca es justamente a esos espacios donde más se necesita teatro.

Además, los dos entrevistados, agregan lo importante que es el cuerpo en el oficio, herramienta esencial, tal como hemos estudiado en el laboratorio de Grotowski. El cuerpo es la principal herramienta para el actor y actriz, tanto así que el vestuario, la escenografía y la iluminación no son necesarias, por lo cual, cito:

Yo creo que principalmente el cuerpo, yo trabajo mucho desde el cuerpo, buscando que el cuerpo sea el medio expresivo para poder comunicar lo que tenemos en el profundo de nuestro ser, de nuestra alma, de nuestro cuerpo, ¿no? Un poco como dice Grotowski, con cuerpo tienes todo lo que necesitas para

hacer teatro. Luego, si necesitamos algo más aparece la voz, aparece el texto. Pero el texto siempre es... me gustaría que apareciera como algo que el cuerpo no puede decir, que es un soporte que necesita ser mediado a través de la palabra. Pero primeramente es el cuerpo el contacto con el otro y un espacio que contenga ese cuerpo y ese espacio puede ser cualquiera. (E.1.8)

La principal herramienta para quien se desempeña en las artes escénicas es el cuerpo, como menciona Alejandra en la cita que antecede. Si bien, están la voz y el texto el cuerpo es lo esencial. Claudio en concordancia con Alejandra, señala: “yo creo que están a la vista, todo es pura actuación, o sea el actor, la actriz su cuerpo es el centro” (E.2.7). Podríamos vincular esta cita parafraseando a Boal sobre que el teatro es un arma; en este caso el cuerpo es el arma de la creación y de la obra. A través del cuerpo se pueden alcanzar estados espirituales y emocionales bloqueados o escondidos.

Para concluir, específicamente el segundo tema abordado, podríamos decir que dentro del oficio de los y las artistas escénicos existe una investigación y experimentación con su propio cuerpo. Donde se descubren herramientas y desbloquean fuentes energéticas y/o traumas intrínsecos, para, de a poco, alcanzar la transparencia y prescindir de las máscaras, que menciona Artaud y, de cierta manera, Thomas Richards en el Workcenter. Dicha experimentación se debe realizar desde una perspectiva de retiro y con total devoción.

En síntesis, según los y las artísticas escénicas, es en el laboratorio donde se experimenta el autodescubrimiento de herramientas y desbloqueos, obteniendo beneficios positivos en uno mismo, como, por ejemplo, la herramienta de la voz, trasladarla a diferentes resonadores eliminando gestos que se hacen inconscientemente y que impiden el paso de la energía por el cuerpo o también descubrir las capacidades del tu propio cuerpo.

Esto último es un trabajo que se debiese llevar a otros escenarios, donde quienes participen no sean actores o actrices, sino que personas corrientes pertenecientes a una comunidad, grupo o territorio que no se vincule con el teatro de manera frecuente o consciente. Desarrollando una labor teatral en espacios no convencionales y que potencien la transformación personal en quienes participen, convirtiéndose en agentes de cambio social a través del teatro laboratorio de Grotowski.

9. Conclusión

Tras la reciente investigación, es posible concluir que los objetivos se resolvieron de la siguiente manera: el primer objetivo se cumple estudiando detenidamente las características del teatro laboratorio y del teatro social, para lo que nos detuvimos en cada elemento de ellos: qué significa, de dónde viene y cuál es su manera de hacer teatro, qué significa el teatro social y qué lo compone, los diferentes ejercicios y personalidades que ejercen y crearon el teatro social y el laboratorio.

Siguiendo con el segundo objetivo específico, se llevó a cabo a través de las entrevistas, donde pudimos vislumbrar qué era para ellos el laboratorio de Grotowski y cómo trabajan a través de él, analizamos sus respuestas y las nutrimos con lo investigado anteriormente. Por último, para el tercer objetivo, vinculamos a través de un detallado estudio, cómo estos dialogan con el teatro social respecto a su trabajo.

En esta investigación podemos concluir que el teatro laboratorio de Grotowski tiene beneficios positivos en las personas que lo practican, de cierto modo, tanto así que trabajando en una comunidad o grupo de personas tiene consideraciones positivas en quien participe, se podría visualizar un mejor conocimiento de sí mismo de la persona, un descubrimiento de su capacidad no solo corporal, si no también espiritual, una aceptación de aquellos territorios de dónde viene y de los territorios que el propio cuerpo guarda y puede experimentar nuevas sensaciones a través del canto. Nos demostraron él y la entrevistada que es posible compartir esta devoción por el laboratorio de Grotowski para trabajar desde el cuerpo y uno/a mismo/a, transparentarse y desbloquear partes físicas y emocionales. Es posible aportar desde un aspecto de laboratorio lo metodológico y pedagógico que es el teatro social, aportando desde lo experimental e investigativo del laboratorio.

De esta forma, el estudio planteado supone una contribución a las investigaciones existentes, en la medida que apuesta por profundizar aspectos que logran dialogar entre sí, como es el caso del laboratorio de Grotowski y el teatro social. Los estudios teatrales no se han detenido en los casos específicos que desarrollamos sobre el laboratorio de Grotowski, la cual entrega elementos fundamentales para su aplicación por parte de las y los artistas escénicos en espacios donde predomine el teatro social.

Por otra parte, se presentaron limitaciones en la investigación que, por consecuencia, abren proyecciones de futuros estudios, como, por ejemplo, tanto la pregunta cómo los objetivos fueron mutando a medida que se presentaban obstáculos sobre los posibles entrevistados, hasta poder concretar con Alejandra y Claudio. También se presentaron inseguridades a la hora de redactar el escrito, teniendo que poner énfasis en el estudio de cómo redactar de mejor manera. Asimismo, producto del tiempo limitado del programa especial de titulación, no fue posible desarrollar una investigación teórico-práctica, que implementara un laboratorio actualizado con elementos de Grotowski en comunidades y/o grupo de personas, para acceder a datos duros. Finalmente, espero continuar y proyectar mis estudios en el teatro laboratorio, se me es imperante poner en práctica todo lo investigado y descubierto en esta tesis.

10. Bibliografía

- Acevedo Hernández, A. (1982) *Memorias de un autor teatral*. Santiago de Chile, Chile: Nascimento.
- Acosta Piña, C. (1995). Las posibilidades del teatro social. *Educación Social*. (13), 72-79.
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- Brook, P. (2016). *El espacio vacío*. (2 ed.). Barcelona, España: Ediciones Península.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Boal, A. (2018). *Teatro del oprimido*. La Habana, Cuba: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Barba, E. (2000). *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Barcelona, España: Octaedro.
- Barba, E. (2011). *Más allá de las islas flotantes*. D.F, México: Escenología.
- Baraúna, T. (2011). Pedagogía del oprimido para un teatro social creativo. *NOVUM*, (1), 43-54. Recuperado a partir de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/novum/article/view/45625>
- Cárdenas-Rodríguez R.; Terrón-Caro, T. & Monreal Gimeno, Ma C. (2017). El Teatro Social como herramienta docente para el desarrollo de competencias interculturales. <https://doi.org/10.5944/rdh.31.2017.19078>

Caravaca Llamas, C., & Pedregal Novas, L. D. A. (2020). El Teatro social como herramienta de intervención socioeducativa. *ARTSEDUCA*, (27), 6-18. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.27.1>

De Marinis, M. (2004). *La Parábola de Grotowski: el secreto del “novecento” teatral*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

Dubatti, J. (2020). *Teatro Comparado y territorialidad: caminos de innovación en la Teatrológica argentina*. Barcelona, España: Gedisa.

Freire, P. (2007). *Pedagogía del oprimido*. (18ª ed.). Madrid, España: Siglo XXI España Editores.

Fediuk, E. (2016). Comunidad: Teatro Laboratorio, Opole 1959-1964. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 11(23), 74-84.

Flores, I. (2005). Identidad cultural y el sentimiento de pertenencia a un espacio social: una discusión teórica. *Revista Palabra y el hombre*. (136), 65.

Gómez, C. (2014). Teatro en espacios no convencionales. *Ensayos sobre la imagen*. N° 59. 73-83.

Gonzales, J. (1986). El baile de los que sobran. En *Pateando piedras*. (CD). Santiago, Chile: EMI Odeón Chilena.

Grotowski, J. (2011). *Hacia un teatro pobre*. (26 ed.). DF, México: Siglo xxi editores, s. a. de c. v.

Hernández González, I. (2012). *El teatro como herramienta en el trabajo social*. (Tesis de grado, Escuela Universitaria de Trabajo Social, Madrid, España).

Recuperado de https://eprints.ucm.es/id/eprint/16898/1/Israel_Hdez_Glez_El_Teatro_como_herramienta_en_el_Trabajo_Social.pdf.

Millan, J. (2015). *Grotowski y Thomas Richards: trabajar para descubrir lo desconocido*. Recuperado el 19 de junio de 2021 de <https://www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/noticias/Paginas/Grotowski-y-Thomas-Richards-trabajar-para-descubrir-lo-desconocido.aspx>

Motos, T. (2009). El teatro del oprimido de Augusto Boal. *Ñaque. Expresión Comunicación Educación*. (59), 6-17.

Pellegrini, A. (1998). Artaud, Hombre de Teatro. En *Van Gogh el suicidado por la sociedad* (pp. 15). Buenos Aires, Argentina: Color-Efe.

Pérez, S y Inzunza, I. (Presentadores). (Octubre 14, 2021). *Conversamos con Thomas Richards del Work Center of Jerzy Grotowski*. (Podcast de audio) *Hiedra FM*. https://open.spotify.com/episode/1bnZSBi3WDpc7AS7VpJdyt?si=cuhgII_aT4OSyAI_vLCuZw

Pina, J. (s.f.). *Cronología de las principales obras de Antonio Acevedo Hernández*. Recuperado el 19 de abril de 2021 de http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/chanarcillo--0/html/ff25f156-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

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

Sais, P. (2015). *Hacia una poética del arte como vehículo de Jerzy Grotowski*. (Tesis doctoral, Universitat autònoma de Barcelona, Barcelona, España). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/78544982.pdf>

Sandoval, C. (2002). *Investigación cualitativa*. (1ª ed.). Bogota, Colombia: ARFO Editores.

Taylor, C. (1996). Identidad y reconocimiento. *RIFP/7 (1996) 10-19*

11. Anexos

11.1 Entrevista N°1

Entrevistada: Alejandra Saez Araya

Edad:

Profesión: Actriz

Entrevistador: Bastián Panadés Rojas

Hora: 14:00

Fecha: 28/9/2021

N°1	ENTREVISTA	CÓDIGOS
E.1.1	<p><i>¿De dónde vienes?</i></p> <p>Uff qué pregunta. Yo nací en Chile y voy a extenderme un poquito en esta respuesta, porque para mí tiene mucha importancia desde el lugar, contar donde me situó. Nací en Chile y muy pequeña tuve la posibilidad de vivir en Bélgica. Me fui a los dos años porque mi madre se ganó una beca de estudios para hacer un doctorado. Y viví allá y mis padres se</p>	<p>Sentido de pertenencia</p> <p>Territorio</p> <p>Teatro y territorio</p> <p>Territorio - cuerpo</p>

	<p>separaron allá y mi padre decidió volver a Chile conmigo y mi hermano y entonces yo crecí siempre queriendo volver a Bélgica. Y volví a Bélgica de grande y me di cuenta que yo no era belga y nunca me sentí chilena. ¡Entonces me fui a Italia! y viví en Italia, y en Italia me rechazaron la visa. Entonces vengo, digamos de Chile, pero no me siento parte de ninguna parte. De hecho, justamente estos eventos de mi vida han hecho que me interrogue mucho qué significa pertenecer a un lugar y cuál es el territorio que finalmente es como un poco la línea donde yo articulo un poco mi trabajo, la relación entre teatro y territorio, territorio-cuerpo. Eso es lo que podría decir de dónde vengo de mi cuerpo y de mi madre y de la madre de mi madre.</p>	
E.1.2	<p><i>... y cuéntame un poco, ya nos contaste un poco de tu paso por Bélgica, tus padres, etc., pero cuéntanos más de tu biografía.</i></p> <p>¿De mi biografía? ¡Qué te puedo contar!, bueno estos trayectos yo creo que para mí han sido fundacionales porque de alguna manera me han permitido una gran apertura de idiomas, de colores, de culturas, de gente. Me di cuenta de eso ahora, estando en Italia en un Master Course y en un</p>	<p>Identidad – política</p> <p>Identidad – trabajo</p> <p>Identidad - materialidad</p>

momento me decían: ¡pero cuántas lenguas hablas! porque pasaba muy rápidamente del francés al italiano, del italiano al castellano, y de repente un poquito de inglés chisporroteado, pero igual que se entendía. Entonces siento que eso de alguna manera me genera una gran amplitud, pero al mismo tiempo me genera en términos identitarios me genera muchos conflictos, preguntarme permanentemente dónde quiero estar, donde puedo estar, cuáles son las herramientas que tengo para movilizar estas fracturas no, que tienen que ver con estos trayectos de movilizarme de un lado a otro. Y desde ese lugar siento que aparece como una visión también política de mi identidad, de mi relación con mi identidad y mi trabajo, una necesidad de que eso también pueda repercutir no solo en una forma personal de encontrar algo que me haga sentido, un lugar que me haga sentido, paradójicamente yo pensaba que el trayecto es lo que más me hace sentido, más que el lugar es el trayecto de ver cómo poder generar vínculos también con lo que pasa en términos sociales, no. Por ejemplo, en buscar lugares de conflictos territoriales para trabajar. Igual me fui a lo laboral, pero para mí es imposible diferenciarlo porque creo que cuando uno hace teatro finalmente trabaja sobre uno como materialidad, como que tu experiencia vital es tu materialidad de trabajo, en la forma que tienes de aproximarte

	<p>al mundo porque es la forma que tienes de aproximarte a ti mismo también.</p>	
<p>E.1.3</p>	<p><i>Y cuéntame también de tu trayectoria artística y el por qué estudiaste teatro.</i></p> <p>Yo empecé a hacer teatro desde muy chica como la típica historia de ¡Oh, yo empecé en el colegio y no sé qué...! efectivamente empecé en el colegio, tuve la fortuna de estudiar en un muy buen liceo, que era el liceo Manuel de Salas que tenía un gran anfiteatro donde los cabros desde primero medio empezaban a hacer obras que se presentaban a 600 personas. Porque armaban un festival y súper grande entonces venía toda la comunidad, tenía una trayectoria de 30 años ese festival, entonces se había consolidado como una comunidad en torno al teatro. Y yo empecé a ir, sentí una pulsión que me llamaba a sacar algo que tenía adentro no... y yo creo que ese algo era mucha pena principalmente. Mucha pena, tenía rabia y no sabía cómo canalizar mis emociones y sentía que en el teatro yo podía hacer todo eso y nadie me juzgaba. Y podía ir incluso más lejos no. Y cuando salí del</p>	<p>El oficio</p> <p>Beneficios del teatro</p> <p>Conocerse a sí mismo</p>

	<p>colegio era como que era lo lógico, era como que sí. Pensé en filosofía, pensé en astronomía, pensé en muchas cosas, pero finalmente yo quería hacer teatro, no sé si quería ser actriz, pero yo quería hacer teatro</p>	
<p>E.1.4</p>	<p><i>cuáles son tus referentes claves en tu vida como artista.</i></p> <p>Mis referentes clave... aparecen tres y paradójicamente son hombres. Aparece Grotowski, para mí una figura fundamental en la búsqueda de una organicidad, de una verdad, las emociones, el trabajo actoral. Aparece Van Gogh, por su insistencia, su necesidad de no sé, de aislarse para poder hacer su trabajo, de buscar una forma de pintar diferente, de crear comunidad también. Como que siento que Van Gogh fue una de las primeras personas que pensó la residencia artística cuando invitó a Gauguin a pintar a su casa y en diálogo también Gauguin porque se fue a otros mundos a conocerlo e interiorizarse en esos mundos. Pero paradójicamente estos son mis artistas fundamentales, pero son hombres europeos, entonces me los cuestiono también. No me parece que estén bien, como que siento que hay algo ahí, que no... bueno, su trabajo artístico me gusta mucho pero bueno, también falta lo político por el otro lado.</p>	<p>Grotowski</p>

E.1.5	<p><i>Y tienes como algún referente que digas tal vez, no es como máximo, pero sí me gusta mucho su trabajo y que sea latinoamericano, chileno, de aquí.</i></p> <p>Sí, me gusta mucho el trabajo por ejemplo de la Manuela Infante, brillante, lo encuentro espectacular. Marco Layera también me gusta mucho lo que hace. (En Argentina, Teatro documental) La Lola Arias y si no también en México hay una compañía que se llama El Ghetto que hace un trabajo muy experimental, buscando la intervención en espacios públicos, ahí me interesa mucho lo que hacen. Y uff, latinoamericana así seca, genial, pero además con una coherencia absoluta, el Teatro Movimiento Callejero que son de Valparaíso, la compañía que dirige la Xime Cañas que tiene un trabajo de intervención callejero increíble y también un pensamiento ecofeminista anarquista que es muy coherente con lo que hacen por lo demás.</p>	<p>Coherencia en el trabajo</p> <p>Teatro latinoamericano</p>
E.1.6	<p><i>qué entiendes tú por teatro social</i></p> <p>Qué entiendo yo por teatro social. Eh, yo entiendo un teatro que está comprometido con un aspecto de la vida política que</p>	<p>Es un instrumento, un puente, una forma de contacto con una comunidad</p>

	<p>es el aspecto social y que no busca solamente articularse como una expresión estética dentro de un medio, sino que también es un instrumento, un puente, una forma de contacto con una comunidad específica. Ya sea para generar un vínculo con esa comunidad, que sea para generar un proceso de transformación, ya sea para generar belleza no, para encontrar un medio a través del cual contactar con las comunidades, con espacios, con personas con sensibilidades mediante el teatro.</p>	<p>específica. Vínculo Transformación</p>
<p>E1.7</p>	<p><i>¿Y tú has tenido la posibilidad de... o te consideras parte también del teatro social, en tu oficio?</i></p> <p>Sí, en cierto modo sí. Yo tengo un poco de problema con estas definiciones porque siento que de alguna manera tienden, (10:11 a 10:13 inaudible) a veces la teoría sirve para abrir caminos también nos encasillan. Entonces no me gusta mucho como definir y decir sí, yo hago este tipo de teatro, sí yo hago esto porque es como te cierra, entonces –ah ya tú haces esto. Puedo decir que me interesa mucho esa área de trabajo, que he buscado un poco desarrollar mi trabajo desde esa perspectiva, esperando salir de la caja negra y buscar espacios donde el público de alguna manera no tenga que sacrificar su</p>	<p>salir de la caja negra y buscar espacios donde el público de alguna manera no tenga que sacrificar su identidad para ir a un espacio neutro, no, a la caja... al espacio vacío.</p> <p>Territorio</p>

	<p>identidad para ir a un espacio neutro, no, a la caja... al espacio vacío. Sino que donde el teatro pueda modificarse al espacio, al territorio donde se realice una actividad. ¿Entonces si eso entra dentro del teatro social?, yo podría decir sí, me interesa, estoy dentro, pero no de manera categórica.</p>	
E.1.8	<p><i>¿cuáles serían tus herramientas para la creación?</i></p> <p>Yo creo que principalmente el cuerpo, yo trabajo mucho desde el cuerpo, buscando que el cuerpo sea el medio expresivo para poder comunicar lo que tenemos en el profundo de nuestro ser, de nuestra alma, de nuestro cuerpo no. Un poco como dice Grotowski, con cuerpo tienes todo lo que necesitas para hacer teatro. Luego, si necesitamos algo más aparece la voz, aparece el texto. Pero el texto siempre es... me gustaría que apareciera como algo que el cuerpo no puede decir, que es un soporte que necesita ser mediado a través de la palabra. Pero primeramente es el cuerpo y el contacto con el otro y un espacio que contenga ese cuerpo y ese espacio puede ser cualquiera.</p>	<p>buscando que el cuerpo sea el medio expresivo para poder comunicar lo que tenemos en el profundo de nuestro ser, de nuestra alma, de nuestro cuerpo</p> <p>Otredad</p> <p>Espacio -Cuerpo</p>
E.1.9	<p><i>¿cuáles serían como entre comillas, los pasos donde tú te vas</i></p>	<p>Entonces ahí el cuerpo aparece</p>

<p><i>metiendo hacia el cuerpo, en la creación?</i></p> <p>Depende un poco, siento que últimamente estoy experimentando diferentes formas de trabajo. Por ejemplo, ahora que estoy trabajando con Julie en este trabajo que se llama "Ofelias Machete", el cuerpo aparece de la manera más espontánea posible, pero aparece primero el soporte textual, porque es un trabajo más bien documental. Vamos, porque estamos trabajando sobre el extractivismo, la explotación de los cuerpos y los territorios y principalmente el agua. Entonces decimos que somos como los pececillos que siguen las corrientes del agua y a partir de eso vamos encontrándonos con personas, escuchando a las personas, recopilando testimonio, registros audiovisuales, sonoros, etc., y después buscamos una manera de poner eso en el espacio. Y eso ha sido de manera muy improvisada o ha sido de manera ya un poco más estructurada. Entonces ahí el cuerpo aparece como al servicio de un encuentro que es previo, aparece el cuerpo que persigue y que busca ciertas señales y que va a la deriva en una especie de paralelismo a la vida cotidiana, buscando información, buscando documento y que luego reduce esa experiencia documental en una experiencia escénica. Eso es como una metodología que he estado trabajando ahora. Pero</p>	<p>como al servicio de un encuentro que es previo, aparece el cuerpo que persigue y que busca ciertas señales y que va a la deriva en una especie de paralelismo a la vida cotidiana, buscando información, buscando documento.</p> <p>ahí apareció una experiencia donde el cuerpo estaba al servicio de todo elemento creativo.</p>
--	---

otra metodología que empecé a trabajar con un grupo que estoy dirigiendo en Valparaíso, con el cual hicimos una intervención en la playa, lo hicimos justo a la hora del atardecer en el mar, era trabajar directamente con el cuerpo, el cuerpo primero. Entrenamiento físico, entrenar, entrenar, entrenar y desde lo que entrenábamos, buscábamos el texto. Desde lo que le pasaba al actor en ese momento, yo les pedí ahora: habla, di que te pasa. ¡Y la mente se bloqueaba! Porque la mente quiere controlar al cuerpo, quiere saber que lo que está haciendo está bien. Entonces los chiquillos, que estaban en un entrenamiento como un espacio de trance psicofísico, se bloqueaban y querían como decir un texto poético. Entonces ahí apareció una experiencia donde el cuerpo estaba al servicio de todo elemento creativo. Pero lo interesante igual es que hacíamos como un doble entrenamiento, porque ahí estábamos trabajando el mito del jardín de las hespérides que cuenta que hay unas hespérides, que son unas ninfas que cuidan el jardín de Hera, que era la diosa, la esposa de Zeus, que para las nupcias con Zeus, la diosa Gea le había regalado un árbol con manzanos que daban la inmortalidad. Entonces las ninfas cuidaban este manzano a la orilla del mar, porque justamente este jardín aparecía solo a la hora del ocaso, en la hora de la puesta de sol. Entonces empezamos a trabajar este

	<p>mito, un poco hablando sobre el tiempo, la eternidad, la vida, la muerte y, que hicimos... fue cuidar un jardín. Veníamos a la huerta, de una señora de acá, que es la que me arrienda esta casa y empezamos a trabajar ese jardín, a hacer el huerto, a levantar la tierra, a tamizar la tierra, poner semilla. Plantamos un manzano y en ese vínculo... porque, además, aparece como todo el aspecto psicomágico detrás, justo Marta, que es la propietaria del huerto que cuidábamos, se había muerto su pareja, se había muerto su esposo, hace muy poco, tenía como 5 meses de luto. Entonces todos los encuentros con el huerto tenían que ver con la muerte, con plantar esta semilla. Entonces después cuando íbamos a entrenar lo que salía de los textos, de las invocaciones corporales, era justamente la experiencia del huerto. La semilla que encontrábamos, la lagartija que pasaba, una dimensión corporal pero también sensible, como, sensible-simbólica. Entonces aparecen como estas dos formas de trabajar con el cuerpo, que son diferentes y que no se consolidan. A mí me gusta mucho experimentar, como no saber muy bien, no definirme totalmente, no sé, como que siento que estoy siempre en búsqueda.</p>	
E.1.10	<i>¿qué es para ti el laboratorio de Grotowski?</i>	Tú no estás buscando cuando haces un trabajo con ellos,

	<p>Con mis palabras el laboratorio de Grotowski. Yo creo que es un centro de experimentación de gran envergadura, que busca no solo una metodología de entretenimiento actoral que es increíble porque efectivamente permite como reconocer los elementos vivos de tu representación, de tu trabajo, etc., sino que también porque efectivamente creo que se construye como ahí muy bien lo describen como un vehículo; el arte como un vehículo. Tú no estás buscando cuando haces un trabajo con ellos, manipular la materia, es como si tu cuerpo estuviese al servicio de la materia y tú dejas que todo suceda. Y es difícil de explicar porque como... obvio, dejamos que todo suceda todo el tiempo, como que vivo no. La diferencia creo que es cuando haces un trabajo de entrenamiento con ellos es como si el cuerpo entrara en una especie de meditación y donde tienes la capacidad de abrir y dejar de resistirte a ciertos obstáculos que tienen que ver con nuestra moral, cómo se construye éticamente nuestro cuerpo de frente primero al otro y después a la idea que yo tengo de mí misma o de mí mismo, y después a la idea que yo tengo de lo que yo tendría que estar haciendo. Todas esas barreras, todas estas dimensiones se eliminan porque puedes entrar profundamente en trabajar tu emoción lo que a ti te pase y</p>	<p>manipular la materia, es como si tu cuerpo estuviese al servicio de la materia y tú dejas que todo suceda.</p> <p>Arte como un Vehículo</p> <p>Obstáculos</p>
--	---	--

	<p>expresarla, expresarla sin miedo, sin pudor a lo que estoy haciendo se vea ridículo porque eso es de locos, es entrar en una dimensión del cuerpo no explorada, es como una apertura a un mundo que no vivimos porque el cotidiano y la producción y el capitalismo mundial integrado, ha capitalizado todo, incluso nuestra capacidad de sentir.</p>	
<p>E.1.11</p>	<p><i>cómo descubriste a Grotowski en la escuela de teatro o después y qué te llevó a tomar la decisión de conocerlo más, o sea, de investigar más, de estudiarlo más de ponerlo en práctica</i></p> <p>Bueno, cómo todos yo creo, estudié a Grotowski en la U, con los profes de teoría y no sé por qué, estaba rayando la papa con el laboratorio y la Gloria María Martínez, ¿tú la conoces? fui su ayudante, ayudante de ella como tres años. Y yo le hablaba y le hablaba del cuerpo, le hablaba y ella me decía: - Pero si tú quieres, yo te pongo en contacto con Thomas- así como “mi amigo”. Y yo como que yo no lo creía y de hecho cuando me lo dijo yo como que sí... me sentía... igual era chica cuando salí de la Universidad, tenía 22 años era súper chica entonces, como que no me lo creía, me sentía tan niña, tan</p>	<p>Espacio no convencional</p> <p>Transformar el espacio</p>

como... incapaz de hacer un trabajo así, etc. Pero sí yo me quería ir de Chile, yo como siempre en esta idea, yo me voy a Bélgica yo me voy, me voy, me voy. Y entonces me fui a Bélgica y estando allá dije, bueno, pero... a ver no estaba el laboratorio Grotowski sino el LabPerm que es donde estudió el Claudio Santana también, y donde han pasado varios actores chilenos que está en Torino, que es una compañía que trabaja la misma metodología como dice un amigo mío, diríamos muy inspirada del Workcenter, en realidad es el mismo trabajo, solo que no reconocido... igual existen estas disputas de quien es el discípulo real. Y, entonces estaba ahí, me dije, voy a conocer esta compañía, voy a ver qué hacen y llegué y me gustó dije ya voy a intentarlo. Me vine a Chile, hice los papeles y me fui al Laboratorio Permanente. Pero no estaba todavía vinculada al Workcenter. Estaba explorando ese mundo y ese trabajo. Y luego, esto es importante, porque el mismo amigo que te digo, del que te hablo, con él estuvimos trabajando mucho tiempo en una Okupa, en Torino. En Torino había una gran okupa que se llamaba la Caballeriza Real, que eran las antiguas caballerizas de la ciudad, muy cerca del palacio real, entonces imagínate, ciudad renacentista medieval, todos esos palacios ahí abandonados y un grupo de artistas se había tomado los espacios porque eso había sido alguna vez el teatro estable de

la ciudad. Entonces había dos teatros, uno gigante y uno pequeño. Y nosotros con este amigo Oscar, participábamos mucho de ese espacio. Queríamos crear el centro cultural de la ciudad y hacer experimentación, hacíamos como maratones de 24 horas de teatro, intervenciones, miles de cosas. Y, un día, tomándonos una chela, porque también era mucha fiesta, estábamos ahí los dos y dijimos: oye, y si invitamos a al Workcenter a hacer una obra acá... y estábamos tomando así!, y Óscar me dije ¡Sí, hagámoslo!, tengo el contacto, porque él había hecho un workshop con ellos, como dos años antes. Tenía el correo electrónico. Entonces les escribe un correo mientras estábamos tomando unas chelas, borrachos y, resulta que le responden y le dicen que sí, que quieren venir. Entonces vinieron a la Caballeriza y vinieron, hicieron la obra "The Living Room" y bueno fue alucinante y ahí conocí más el trabajo, después hice un taller con ellos y ahora este es el segundo taller que hice con ellos y así como los conozco y también, son muy cercanos, siento que con ellos no aparece esta cosa del divo, de la diva, de yo tengo un saber y este saber es mío. Sí, hay un saber, hay un conocimiento muy profundo sobre el trabajo y aparece también alguien como los maestros, alguien que tiene ese conocimiento y que se posiciona desde ese lugar. Pero también hay una cosa muy cercana. No sé, el

	<p>laboratorio lo hicimos en la casa de Cecil porque no podíamos usar el espacio por temas sanitarios, lo hicimos en la casa de... como que nadie creía... estábamos así... como que el mito también se desarma no... como ... estar en la casa de él, ok es un ser humano, está su baño, aquí defeca, qué se yo, como ese tipo de cosas.</p>	
<p>E.1.12</p>	<p><i>qué es lo que más, más, más, más te gusta sobre trabajar en base a ciertos postulados de Grotowski.</i></p> <p>Lo que más me gusta yo creo que... más que me guste, es como que siento que descubro cosas, que descubro... que tengo la posibilidad de potenciarme, no. Hay una frase de hecho con la que parte el libro de Grotowski de Thomas Richards, que dice: “el artista que no evoluciona involuciona”. Y de alguna manera creo que es cierto, en el sentido de que, trabajar sobre uno, ser actor, se actriz, implica... es un desafío constante a la inercia, nos dejamos caer en la inercia porque no tenemos los medios económicos, no tenemos los medios materiales para solventar nuestro arte, entonces es súper fácil no hacer. Y cuando hacemos, hacemos de una forma mecánica y repetida. Y para mí, ese trabajo es renovar el intento cada</p>	<p>Trabajo consigo mismo</p> <p>Descubrir</p> <p>“El artista que no evoluciona, involuciona”</p>

	<p>vez, es decir, ya; estoy aquí repitiendo algo, me doy cuenta de eso, no voy por el camino fácil, ¿por qué? Porque quiero ir más lejos, porque quiero abrir esta puerta, quiero potenciarme, quiero ver dónde soy capaz de ir, dónde soy capaz de llevarme, dónde soy capaz de sentir. Realmente permitirse sentir, es un acto revolucionario: ¡ya, yo siento y lo demuestro! no, entonces para mí tiene que ver con eso, con... que paradójicamente uno lo llamaría resistencia, una resistencia de yo voy a seguir haciendo esto, pero si lo vemos desde el punto de vista del entrenamiento, sería todo lo contrario, el trabajo sería cómo eliminar la resistencia.</p>	
E.1.13	<p><i>en tus trabajos, en territorios, por ejemplo, con la gente que no necesariamente son actores o actrices, ¿qué elementos ocupas del laboratorio Grotowski?</i></p> <p>Cuando he hecho los talleres, he hecho los entrenamientos físicos. Ahora, como que me sentiría muy patuda de decir: “tomo estos elementos de Grotowski” porque lo que yo manejo es la punta del dedo de lo que es este conocimiento y que es un conocimiento que es práctico de años, hay gente que se va y trabaja diez años, todos los días en ese</p>	<p>Entrenamiento físico</p> <p>es el lugar donde el cuerpo está tan despierto, tan perceptible que siente lo que está atrás, lo que está al lado, tiene la capacidad de conectar con la energía del otro sin prejuicio, como que solamente aparece el cuerpo que se comunica, que habla con el</p>

	<p>entrenamiento y trabajan desde las 10 de la mañana hasta las 7 de la tarde, hasta las 5 de la tarde. Entonces realmente yo no puedo decir que... yo me inspiro probablemente, me inspiro y anhelo poder adquirir y tener la disciplina y tener los medios para conseguir eso en el tiempo, pero bueno, si debo decir en qué me inspiro, que me gusta tratar de seguir en ese entrenamiento, es el lugar donde el cuerpo está tan despierto, tan perceptible que siente lo que está atrás, lo que está al lado, tiene la capacidad de conectar con la energía del otro sin prejuicio, como que solamente aparece el cuerpo que se comunica, que habla con el cuerpo del otro. Yo creo que ese es el elemento que más trabajo cuando estoy con personas y que además les gusta mucho porque es algo que no se hace. El entrenamiento que yo conocí en la Escuela de Teatro era súper funcional. Era como ya, arriba, hop, abajo, era muy muscular, no tenía esta dimensión de tratar de desbloquear, de abrir espacio.</p>	<p>cuerpo del otro.</p>
<p>E.1.14</p>	<p><i>Oye y tú crees que... yo creo que ya me respondiste esta pregunta pero igual la voy a hacer... ¿Tú crees que el teatro laboratorio, y el laboratorio Grotowski con el teatro social son compatibles? Si tu respuesta es sí, en qué sentido y cómo.</i></p> <p>Sí, yo creo que, en realidad a mí me parece que todo es</p>	<p>Relación persona – cuerpo</p> <p>Cuerpo condicionado</p> <p>Desarme del</p>

	<p>compatible de alguna manera. Creo que tenemos una capacidad de imaginar, de hacer que es tan grande, que podemos buscar todas las formas. Esto no es para decir, verdad, sí, se puede hacer todo, ¿ahora cómo esto sería compatible con el teatro social?, yo creo que tiene que ver con principalmente entender que en los lugares donde uno se inserta a trabajar cuando hace teatro, cuando tú vas por ejemplo a una comunidad, trabajas con un determinado tipo de personas, cuál es la relación que tienen esas personas con sus propios cuerpos, por ejemplo, qué cuerpos son y ahí aparece también una lectura un poco más política económica. ¿Son cuerpos de trabajadores-obreros?, que es un cuerpo condicionado a una cierta cantidad de trabajo, a una cierta forma de trabajo por lo tanto es un cuerpo que tiene cierta afectividad, un cuerpo de una dueña de casa es un cuerpo de un niño, de una niña, de una adolescente. Y desde ese lugar, y como desde ese conocimiento yo creo que existe la posibilidad de desestructurar esos cuerpos. Obviamente el capital, o la estructura sistémica nos biopolitiza a tener un cuerpo determinado, y cuando entran las artes o entra este tipo de trabajo, desarma este cuerpo, lo desarma y lo vuelve susceptible a transformarse a ser... o a devenir lo que quiera devenir. Incluso si es una ficción esa ficción es posible en ese</p>	<p>cuerpo</p> <p>Transformación</p> <p>Percibirse – Concebirse</p> <p>De abrir, de sentir, de salir como de estos bloqueos que la vida nos pone por traumas, por situaciones, por elecciones, etc.</p>
--	---	--

	<p>momento y es una realidad dentro de esa ficción, esa es su propia lógica interna. Entonces yo creo que, si se puede hacer algo con ese tipo de trabajo, es propiciar posibilidades, propiciar posibilidades a cuerpos que solo han vivido una posibilidad, que solo han podido percibirse-concebirse de una cierta manera. De abrir, de sentir, de salir como de estos bloqueos que la vida nos pone por traumas, por situaciones, por elecciones, etc.</p>	
E.1.15	<p><i>cómo has llevado a cabo al trabajo en el contexto sanitario</i></p> <p>Yo al principio, bueno el año pasado, estuve todo el año encerrada, viviendo la cuarentena en Santiago con mi hermano, entonces fue un poco complejo. Pero lo sopesé porque estaba haciendo mi tesis, estaba haciendo mi magíster, entonces dije, ya, me voy a concentrar, y voy a solo estudiar, estudiar, estudiar. Y lo pude hacer, pero en un momento me dije, no pude ser, esto es un condicionamiento del cuerpo, yo quiero hacer teatro y justamente en este momento de crisis hay que hacer, no hay que parar, hay que buscar una forma.</p> <p>No podemos hacerlo como hacíamos antes, además yo nunca quise hacerlo en una sala de teatro, siempre escapé de esos</p>	<p>Esto es un condicionamiento del cuerpo, yo quiero hacer teatro y justamente en este momento de crisis hay que hacer, no hay que parar, hay que buscar una forma.</p> <p>Buscar</p> <p>Territorio</p>

lugares, entonces por qué voy a buscar esa forma. Y entonces, ahí me puse con un grupo, tenía una obra que había escrito y los llamé y les dije si querían trabajar y armamos la obra como en cuatro semanas o en un mes y la empezamos a mostrar, que era una obra en una Combi. Y así la armamos y la hicimos un par de veces y ahí quedó. Yo igual debo decir que soy un poco inquieta, no, porque empecé con esto y después, bueno, apareció la posibilidad de Julie de venir a Chile, le gestioné varios laboratorios online y después de eso dije no, hay que ir a la presencialidad, hay que encontrar a la gente e hice un trabajo territorial con Julie que vino un mes y estuvimos haciendo talleres e investigaciones en territorios de la quinta región todo el mes. Todo el mes hicimos igual encuentros, nos importó una raja la pandemia, nadie se enfermó, seguimos trabajando, dijimos: hay que hacer esta cuestión. Y eso fue en enero, febrero, marzo de este año. Y después, ella me invitó a Francia y dije, bueno me voy, estuve tres meses y medio... llegué el lunes. Me quejo de puro llena, pero de verdad, lo que vivo es maravilloso. Y estuvimos haciendo tres residencias artísticas, estuvimos haciendo dos residencias en Francia, una en Italia, me moví pa' todas partes haciendo talleres. Entonces en verdad, cuando me decidí que la pandemia no iba a ser una restricción porque ya, total, ¿los artistas vivimos siempre con

<p>la incertidumbre... que ahora esté la incertidumbre? O sea, en verdad es como nuestro estado de comodidad. Así lo pensé. En verdad, este momento es mi estado de confort porque siempre he vivido sin saber si voy a tener plata mañana, si voy a poder hacer el proyecto o no, tengo que aprovechar esto. No sé qué va a pasar mañana, qué quiero hacer hoy día. Listo, lo hago un, dos, tres. No tengo plata, no importa: -Mamá, préstame un poco de dinero, me salió otra pega, así voy a poder devolverla-, y eso, yo creo que realmente aprovechar el momento de incertidumbre para convertirlo en una posibilidad me hizo perder todos los miedos. De hacer no más y no importa, da lo mismo. Como que algo va a salir de esto.</p>	
--	--

11.2 Entrevista N°2

Entrevistada: Claudio Santana

Edad:

Profesión: Actor

Estudios de teatro:

Estudios complementarios:

Trabajo Actual: Persona Project Performer

Entrevistador: Bastián Panadés Rojas

Hora: 15:15

Fecha: 13/10/2021

N°1	ENTREVISTA	CÓDIGOS
E.2.1	<i>cuál es tu nombre</i> Mi nombre es Claudio Santana	Identidad
E.2.2	<i>¿de dónde vienes?</i> Nací en Santiago, nací- en la Estación Central. Eso es lo que dice mi pasaporte y mi carnet de identidad también. Nací en la Estación	Identidad Sentido de pertenencia

	<p>Central y una vez me dijeron que por eso viajaba hartito, porque había nacido justamente ahí, en la Estación Central.</p> <p>(...)</p> <p>Mi primer, o sea, cuando era muy chico que me acuerdo poco, yo vivía en la casa de mi abuela con mi mamá, mi abuelo. En La Reina tenía la casa mi abuela. Y después cuando mis viejos se rejuntaron, nos trasladamos al centro de Santiago y después a Maipú y en Maipú crecí poh, hasta los... yo creo que hasta los 17 año más menos. O sea, toda mi adolescencia y parte de mi infancia también en Maipú y ahora, viví también en Santiago mucho tiempo. Viví en Italia también algún tiempo, he vivido en Polonia también, algún tiempo y, actualmente resido en Valparaíso, hace 6, 7 años.</p>	
<p>E.2.3</p>	<p><i>Oye Claudio cuéntame un poco sobre tu trayectoria artística y por por qué estudiaste teatro.</i></p> <p>Eh... parto por la segunda, por qué decidí estudiar teatro. Mmmm... yo creo que anduve buscando el arte. Anduve buscando el arte, quería ser músico, como director de orquesta, compositor o concertista de guitarra, pero en ese momento no se me dieron las posibilidades. Yo creo que mi familia entendía muy poco lo que yo quería hacer, entonces dan una respuesta inmediata que es preocuparse por su solvencia económica. Además, que, en período de dictadura, apagones culturales, visualizar la vida como un artista es muy difícil, así que... no me apoyaron o no me alentaron a</p>	<p>Decisiones</p> <p>Vértigo</p> <p>Límites</p>

continuar una carrera artística. Sí entiendo que mi madre también tenía los mismos intereses hacia el teatro, la actuación. Y por la vida, estudié algunas carreras y después me fui encontrando con el arte porque me gustaba mucho el cine, la literatura, pero nunca pensé, así conscientemente me voy a dedicar al teatro, sino que creo que me encontré con la posibilidad de acercarme al arte y a un arte que me involucre completamente, físicamente hablo, y vi la posibilidad en el teatro, que era lo que también se ofertaba, no, era la carrera de teatro y creo que eso es lo mío sin saber mucho hacia dónde me estaba dirigiendo porque tampoco era un espectador de teatro; a mí me gustaba mucho más el cine y por supuesto mucho más la música y la literatura, que el teatro, que también me gustaba pero no lo buscaba tan claramente como lo otro que te nombro. Así que me lo... claro, fue una decisión, fue una puerta que vi y la crucé.

Qué buena. Como ese... ese vértigo que uno tiene también cuando se enfrenta a lo desconocido también de lo que involucra estudiar teatro.

Mmm. Claro, además de ese momento en que uno todavía se es bastante inmaduro y vas por instinto, por gusto, por impulso y estás tratando también de responder a veces a lo que la sociedad dice que es un trabajo, una solvencia económica y están todas las barreras sociales que de a poco vas cruzando para aceptarte a ti mismo

	<p>también, a ti misma para decir vale; soy una artista me dedico al arte y no tengo por qué vivir la vida en el modo en el que me lo están presentando puedo vivirlo de otra manera. Y eso, tienes que cruzar o expandir ciertos límites. Para algunos a veces fue muy difícil, para otros... ahí- va a depender de cómo fue tu entorno.</p>	
<p>E.2.4</p>	<p><i>Y cómo fue tus primeros pasos después de salir de la escuela</i></p> <p>Yo tuve mucha suerte. Desde antes de salir de la Escuela ya estaba trabajando intensamente en teatro. Estuve ligado a la compañía Teatro de la Dramaturgia Corporal, soy fundador de la compañía junto a otras personas y este... esto es la compañía que dirigió Amical Borges, no sé si lo ubicas, el profesor principalmente de movimiento. Y él tenía un modo de hacer el teatro de manera física, con esto quiero decir; acrobacia, entrenamientos específicos para hacer un montón de cosas imposibles con el cuerpo, imposible digo con comillas, por los aires y con eso componer obras y, por otra parte, tenía una mirada mística, misteriosa de caminos rituales para acercarse a algo más que solo hacer teatro. Realizamos varias experiencias de vigilia, de retiros, de cantos o de danzas, de algunas prácticas rituales también que yo imagino, se las trae de Brasil y de sus propias búsquedas. Con él compartí, con mi grupo de dramaturgia corporal muchos años. Entonces, eso, estuve muy activo hasta que tomé la decisión de dedicarme a dirigir como el 2002 y me retiré de la</p>	<p>Ritual</p> <p>Grotowski</p> <p>Despertar</p> <p>Cuerpo</p> <p>Devoción</p> <p>Guía</p> <p>Performer Persona Project</p> <p>simple práctica performativa</p>

compañía, formé mi propia compañía con la cual estuve también
harto rato. En ese momento le puse *Teatro de la Peste*, con la cual
hicimos dramaturgia británica que era en ese momento el *in your
face*, y tuvimos cierto éxito y reconocimiento “Mina de Narco” o
“Pincho Disney”. Después me puse a dirigir y a actuar también, hice
una versión de 1984 de George Orwell y teatro callejero también,
“Silencio de Dios” y después continué camino. Mi interés era
bastante ligado hacia algo más misterioso que solamente el teatro y
me puse a buscar a la figura de Grotowski y, me contacté vía internet
con lo poco que había en ese momento, llegué al Grotowski Institute
de Polonia, por internet. Igualmente a Amical Borges estaba
dirigiendo el master en Dramaturgia Corporal en la Finis Terrae y
trajo, no lo trajo, pero hubo una coincidencia en que vino Souphière
Amiar, un argelino que estuvo siete años en el Workcenter de
Grotowski y Thomas Richard en Italia en Pontedera entonces era un
tipo que traía la tradición impregnada en el cuerpo, venía recién
saliendo, e hizo este diplomado de dos meses creo que fue muy
intensivo y para mí fue un despertar nuevamente hacia estos
misterios, que la puerta de entrada es el cuerpo, el canto y otras
percepciones e instintos y ahí, fue como un balde de agua fría que me
dio una energía para seguir y básicamente llegué a Grotowski
Institute en Polonia, me relacioné con personas que habían estado
directamente ligadas a Grotowski en sus distintas épocas también,
pero era importante que fueran directos, que no fueran primera,
segunda o tercera sino que, entonces... Zygmunt Molik, Rena
Mirecka, o Domenico Castaldo que estuvo también en la etapa de

Workcenter y me fui quedando, me fui a trabajar con Domenico Castaldo, estuve dos años en su laboratorio permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, pasé a ser miembro del laboratorio y ahí hay retiros absolutos, lo digo así, son seis días a la semana, ocho horas solo en eso, solamente en eso que es trabajo sobre canto, trabajo sobre emotions, sobre el training, mucho silencio. No son clases, no, a veces las personas imaginan que uno va a tomar los conocimientos de la misma manera que los toma en la universidad, para nada. Es una dedicación, una devoción completa hacia el grupo, hacia estas prácticas donde no hay tantas explicaciones verbales, no hay una figura de un profesor sino que más bien un líder de trabajo que tú le sigues, él se mete contigo también, es decir guía tu proceso personal y al mismo tiempo hay un proceso de grupo, de compañía sobre esta atención muy particular, muy precisa, muy prístina, luminosa y como herramienta tenemos ese examen de los cantos afroamericanos y otras versiones también de canto. Esa es mi experiencia con el laboratorio, dos años. Después me retiré de ahí y me devolvía Chile y formé mi proyecto que es actualmente lleva once años, el Performer Persona Project y he seguido muy influenciado por lo que tomé con Domenico y lógicamente con los años uno va encontrando una calle un camino más personal y con el Performer Personal Project hemos hecho obras "Perdiendo la batalla del Ebr(i)o" y "Falsificadores de alma" como, encuentros de trabajo, que es muy importante encontrarse con las personas a compartir trabajo, con todas las personas porque no me interesa formar actores y actrices, para nada, sino que compartir experiencias entonces nuestros encuentros son

	<p>inclusivos. Y performances, son estructuras más abiertas de trabajo que se muestran, que se comparten, demostraciones de trabajo y publicaciones, eso me ha permitido ser académico de la Universidad de Playa Ancha que por eso me he venido acá a Valparaíso. Me ha permitido escribir teoría y publicarla y actualmente estamos en eso también con el grupo, con Francesca Bono principalmente, Juan Pablo Vásquez que son los miembros, ya llevamos muchos años juntos, y se incluyen Giulio Ferretto, también German Silva, para este proyecto que es una publicación que vamos a hacer que es sobre la simple práctica performativa, así se llama. Un poco relatar, mapear nuestro modo de hacer lo que hacemos y eso compartirlo con todo el mundo, así que eso es más o menos la trayectoria.</p>	
E.2.5	<p><i>Cuáles son tus, ya sé que lo has nombrado y a ciertas personas, a Grotowski también, pero cuáles son los referentes más importantes en tu vida como artista.</i></p> <p>Me gusta mucho el rock, escucho mucho y me fijo y pongo atención a las composiciones del grupo Radiohead, les robo cosas igual que Pink Floyd, les robo, le tomo cosas, el modo de componer. Nosotros hacemos un teatro que es muy de composición cantada, o rítmica, mucha poesía, mucha teoría metida como si fuera texto dramático, como acción escénica. Entonces eso me está influenciando y me ha influenciado muchos años. Mmmm está un poquito... para hacer una respuesta más honesta... la poesía, la poesía de T.S. Eliot, por ejemplo, de Millán, la poesía de Gabriela Mistral, la poesía de</p>	<p>Música Poesía Filosofía Lo político Cine Teatro Peter Brook Grotowski Grupo de Rock / punk Canon artístico Búsqueda de libertad</p>

Armando Uribe, Oscar Hahn, Borges, Cortázar, la escritura mmm los pensamientos filosóficos de Byung-Chul Han, eso me ha estado influenciando. Pensamientos también de Judith Butler, en realidad sobre género, sociedad política, la cuerpo como centro de lo político. Eso también cruza lo que hago, el arte de las libertades de sentir y estructurar lo que tú sientes como subjetivo y eso también puede tocar a otras personas y se torna muy político y de algún modo sale de esa subjetividad y se transforma en una intersubjetividad, eso en cuanto a lo que me ha influencia... el cine, el cine de Tarkovski, esa lentitud de la toma, la película Blade Runner es una película que a mí me ha influenciado mucho, también tiene que ver con esa concreción análoga, las preguntas existenciales por cierto, la nostalgia en la que está envuelto y la búsqueda de sentido. La película 1984 la Michael Radford que me gusta también esa novela mucho, 1984, muy clara, voy ahí y tomo nuevamente pasajes y frases para incluirlas en lo que estamos haciendo. Después puedo nombrarte obviamente los pensamientos de Peter Brook, igual Grotowski y otros polacos por ahí. O sea, música del grunge me influencia, la musica folk, claro, es de una fuerza, un desparpajo como un desprendimiento de lo estático como lo bien hecho, que te muestra libertad. Yo siento que, en el escenario, cuando trabajamos tenemos como mucho eso de ser como un grupo de rock, o un grupo punky, salir del "bien hecho", esa libertad de salirte del canon, el canon mercantil y artístico que muchas veces cruza mucho a nosotros chilenos y chilenas en Santiago sobre todo, como que todo se parece un poco, teatro santiaguino es todo igual. Tal y muy cuestionable por cierto, pero se parece mucho

	<p>una cosa de otra. El teatro en Valparaíso, es muy distinto, también se parece, se influncian los grupos entre unos y otros y me imagino como será en las regiones y eso no está contemplado mucho porque el canon lo dictan los grandes festivales como Santiago a Mil, eso dicta el canon, ellos dicen son lo mejor de lo escénico y tú lo miras y claro responden a un canon, tú rápidamente vas a encontrar los ingredientes de eso, sea el rostro de televisión, sea el dramaturgo importante, la dramaturga importante, sea la contingencia social, sea el modo de mezclar visualidad, él en escena y tú ves que son los mismos con los que ruedan entonces hay un canon</p> <p><i>Claro, que se repite</i></p> <p>Claro, es muy importante como artista ver ese canon, mirarse a sí mismo y decir yo estoy en ese canon, ah parece que sí y no me había dado cuenta y parece que no me he dado la libertad. Entonces la búsqueda de esa libertad de esa honestidad con uno mismo... entonces esto otro, estas son las influencias, de salir de ahí. Me influencia la dramaturgia y la escritura de Samuel Beckett, sobre todo las obras que no tienen sentido... Cómo es, que no tienen una gramática clara. Tienes que estar viva no más. Esos son, podría seguir... pero esas son más las influencias que son como del arte en general y cosas muy puntuales que ya son de mi gusto no más, como nombrarte a grupos musicales</p>	
E.2.6	<i>con tus propias palabras qué es para ti el laboratorio de Grotowski</i>	Ritual Compenetración

<p>Qué es para mí el laboratorio de Grotowski. El laboratorio fue un centro de trabajo específico, me cuesta describirlo con mis propias palabras porque lo he estudiado mucho y... tengo una... fue un centro de trabajo, duró 25 o 24 años y que creo que anduvo por un amplio espacio de exploración desde el teatro-teatro hasta la ritualización del mismo o tener un medio de que podamos compenetrarlos mucho más como seres humanos, humanes. O sea, es un lugar entre esas personas que estaban buscando algo preciso, más allá del teatro, Grotowski buscaba más allá del teatro, hacia a la espiritualidad o hacia el cosmos, no sé cómo explicártelo, pero era todo más allá del teatro, más allá de las formas, e incluso no te... si tú realizas lo que quieras realizar, cualquiera de nosotres, si tú haces lo que estás haciendo y lo haces de manera completa, eso es. No importa tu estética, no importa como se ve, ¿tú haces de manera completa un teatro realista?, eso es, ¿si tú haces de manera completa y te sientes plena y pleno haciendo un teatro de clown? eso es. Y así te nombré como algunos estilos y espectros y puede ser lo que quieres, si tú lo haces de manera completa un teatro o una representación o una forma performática si quieres, más amplia en su lenguaje, menos concreta, pero tú estás plena en eso, eso es. El resto puede ser cosas técnicas, que va, seguramente mientras más lo prácticas más vas conociendo lo que estás haciendo y más empiezas a encontrar donde ajustar aquí- o allá para entrar en contacto con una otra persona que va a ver eso y eso es. Para mí. No solo para mí, también para otras personas que han estado con Grotowski, haz lo que quieras, hazlo de</p>	<p>Grotowski buscaba más allá del teatro Espiritualidad Clientelismo Mercado Territorio Territorio – identidad Territorio – espacio Territorio-cuerpa</p>
--	---

manera plena.

Qué esclarecedor y motivante lo que acabas de decir, creo que la mayoría, claro estamos más preocupados del qué dirán, más en sentirse pleno, en su propio oficio. Creo que eso es una de las cosas que debiésemos trabajar, en sentirse pleno.

Es que la construcción que tú dices, yo lo atribuyo a ese clientelismo no sé, como que yo... el mercado que nos rodea, y por eso antes te hablaba del canon, para yo vender mi producto, yo necesito clientes, entonces yo trabajo según los deseos del cliente y yo puedo hacer mucho teatro según creo, que es lo que yo creo que el público está pidiendo o, que es lo que yo creo que es lo que se está pidiendo en ese momento, de la sociedad. Como si yo tuviera un rol... y voy a decirlo, suena un poco, lo voy a decir cómo me salga, como si yo tuviera un rol muy importante en la sociedad y yo no estoy tan seguro de eso, yo creo que el rol más importante, es tener un rol más importante con uno misma y con el círculo de personas más cercanas, el territorio si quieres. Entonces, por lo tanto, quiero explicarme, pareciera que el entorno busca que tú, que yo, esté permanentemente buscando una aprobación de ese entorno, como vender mi producto, encajarlo en un lugar preciso. Y eso para mí es como trabajar mercantilistamente, trabajo para la clientela. Y eso me hace estar perdida, voy a estar siempre esclavizada al gusto del otro, o al gusto de la otra y quizás concretando si mi obra tiene un positivo rédito porque tuvo un éxito de público y apareció en todos los lugares y eso va a ser para mí el canon que va a definir, concluir lo

	<p>que es la calidad de mi obra. Entonces, un poco volver a uno mismo, volver al territorio, el primer territorio es tú misma, es tu cuerpo y tu espacio que tienes ahí. A veces eso se conjuga, que puede llegar a ser tu trabajo y se puede conjugar con que también eso tiene eco en la sociedad y a veces también en el canon, el canon lo acepta.</p>	
<p>E.2.7</p>	<p><i>en tus trabajos en qué sentido se ven los elementos del laboratorio y si nos podrías contar cuáles en específico.</i></p> <p>Yo creo que están a la vista, todo es pura actuación, o sea el actor, la actriz su cuerpo es el centro. El espacio está vacío y los trabajos se pueden hacer en cualquier lugar que tú quieras, no necesitamos ponerlo en una sala de teatro, no necesitamos iluminarlo, podemos hacerlo ahora donde estoy acá, yo ahora yo puedo hacer “Barranco” que es el último trabajo que tengo, lo puedo hacer acá. Y sé que el “Amable Desarme” que era el trabajo que tenemos con Juan Pablo Vásquez, con Francesca también, estaba Vicente también participando y el Braulio, lo podemos hacer también acá donde estoy sentado aquí y se puede conseguir el mismo tipo de calidad. Yo creo que eso es, lo que te podría decir que lo que tomo del laboratorio, si esa es la pregunta qué tomas del laboratorio de Grotowski y no es lo único, si también Peter Brook parte de ese lugar y muchas otras estéticas también parten de ese lugar, de espacios amplios vacíos, la cuerpo y nada más, nada más es necesario. Se le puede añadir si quieres por supuesto vestuario, se le puede añadir colores y</p>	<p>Cuerpo-actor/actriz Espacio vacío Peter Brook Cuerpa</p>

	<p>proyección, pero no son necesarias, no son necesarias.</p>	
<p>E.2.8</p>	<p><i>Y cuáles serían tus propias herramientas para la creación.</i></p> <p>Yo mismo. Mi modo de ser. Descubrí... porque, la gracia de esto es que tú descubres tu modo de ser, o al menos te acercas. Si yo tengo el humor que tengo, tengo el aplomo que tengo también para otros momentos, tengo la reflexión que tengo, tengo el color de voz que tengo, la ... que tengo eso es lo mío y eso es lo que este arte o mi arte o el modo en que lo estamos haciendo, eso es lo que es mío e intransferible y si eso lo combino con mis compañeros, Juan pablo y Fra, entonces cada una de nosotras tiene su propia autenticidad y en conjunto, entre nosotras conectarnos al trabajar por este trabajo, que está entre nosotras, esa palabra es muy importante, y por sobre nosotras, casi más el trabajo es más importante que cada una de nosotras, ahí se genera una autenticidad de ensamble de grupo, que en el fondo es el Performer Personal Project y eso es una autenticidad, eso es lo propio. Y así, es muy buena tu pregunta. Eso es, no hemos inventado nada, como decirte, no tengo ninguna novedad, me tengo sí a mí misma, y voy a tratar de ser lo más yo misma que pueda serlo dentro de esta estructuración, dentro de este trabajo, mostrarte lo que más pueda la exposición de mi misma, por supuesto está mediado no, por el arte no, en la estructura en la interpretación hay un tiempo de dedicación a una composición y veamos si esa estructura permite que tú veas también a través mío y o te espejes también, te reflejes en eso, o te haces, lo que me toca a</p>	<p>Uno mismo</p> <p>Autenticidad</p> <p>El trabajo</p> <p>Vivencia</p>

	<p>mí, porque estas son mis decisiones de creaciones artística, a mí me toca cantar, me toca, me involucra me afecta el canto, me afectan estas teorías o temas que pongo y yo espero que a ti también te toquen en algún punto, compartir esa experiencia, esa vivencia.</p>	
E.2.9	<p><i>Y qué te llevó a... voy a regresar un poco atrás, qué te lleva a investigar y poner en práctica todo lo que aprendiste en esos años en Italia por ejemplo, que fue ese motor que te llevó a eso.</i></p> <p>A que no entendí muy bien</p> <p><i>A investigar y poner en práctica el propio laboratorio</i></p> <p>A hacer el laboratorio que dirijo</p> <p><i>Claro</i></p> <p>Es, creo yo, que es muy importante, dedicarse a algo de manera completa, como meterse a veces a practicar en una situación particular de involucrimiento pleno, de retiro, para conocer algo. Hay cosas que no se pueden hacer a mitad, a medias o part time. Hay cosas que tienen que hacerse de manera full time. Luego de que uno pasa por ahí, como fue mi experiencia, esto que creció o puso semillas dentro de ti, tiene que encontrar un territorio fértil que eres tú misma y, al menos el camino que recorrí era también estar en grupo, yo soy digamos, heredero y practico el teatro de grupo, no, se entiende, que no es un teatro de una compañía que hacemos obras y luego no</p>	<p>Retiro</p> <p>Tú mismo</p> <p>Territorio</p> <p>Teatro de grupo</p> <p>Artesano</p> <p>Traicionar</p>

hacemos nada, solo nos juntamos para realizar producciones o productos artísticos. El teatro de grupo es un grupo que se reúne permanentemente a trabajar sobre el oficio actoral, sobre la artesanía en lo específico o lo que quiera trabajar en realidad y lo hace como aunque no tenga una obra que presentar, es una devoción, es una dedicación, es como un artesano que va al taller todos los días, pero que no solamente fabrica sillas en serie para venderlas, sino que atrás del taller, en el otro espacio, está fabricando una silla muy especial y está ahí todos los días limando hasta que la silla encuentre la forma que a él le deje satisfecho y no sabe si la va a vender, no sabe si la va a exponer, pero sabe que en ese desarrollo él se hace muchas preguntas sobre herramientas, sobre alquimia, sobre etc, está dedicado a eso. Bueno, ese es el tipo de teatro que practico y que me impulsa a continuar era el contexto que viví en Italia, pero ahora otro contexto en el cual me hago de alguna manera líder de trabajo de un grupo, digo tengo que continuar practicando, ahora no tengo la mirada de Domenico sobre mi trabajo, pero sí vuelvo frecuentemente adonde Domenico, ¿vuelvo frecuentemente donde Henryk Jurkowski? Otro gran amigo o maestro también, vuelvo frecuentemente a mostrar trabajo donde estuve, giro, vuelvo frecuentemente a Grotowski Institute, conocen mi trabajo, me trato de contestar nuevamente con las personas que yo creo y escucho mucho su opinión, Amical Borges, cuando se ha podido, les escucho porque me conocen y otros más cercanos. Recientemente Fredy Araya, hemos trabajado juntos muchos años, un poco un mentor mío, me ha ayudado a dirigir, me ha abierto las puertas para eso, yo he entrado

por esa puerta luego he ido, vuelto y nos volvemos a encontrar recientemente hace dos semanas luego de ver Barranco y ciertamente yo le voy a escuchar, es mi amigo y me conoce desde 15 años, entonces me habla muchas más cosas, ve muchas más cosas a través de ese trabajo, de mis amigos más cercanos o sea me interesa, el contraste eso es importante. Entonces es transformarte en artesano, requiere un contexto, entonces es como que armé mi taller de a poquito y a veces ha ido generando más y a veces otras y otras experiencias. No encontré otra manera, si no que emular al principio, copiar, imitar que es una manera de aprender el “mira y aprende” así se le dicen... Entonces yo miré, aprendí, y emulé, copié, robé hasta que empiezan a aparecer tus propias motivaciones, propios motivos, cambias una cosa acá, hay cosas que ya no te hacen sentido, encuentras otras nuevas y sigues adelante, entonces es como el camino después del aprendizaje, es el reconocerte a ti ahora como artesano, como conocedor de estas herramientas que son las propias al fin y al cabo y, por cierto, algo importante es la traición, traicionar lo que aprendiste, eso es muy importante. Traicionar, no estar de acuerdo más con lo que aprendí con el laboratorio, llega el instante en que no... ahí yo ya no estoy de acuerdo, tampoco con esto otro, voy encontrando mis propios caminos, eso es muy importante, traicionar los libros, traicionar todo lo que tú quieras, a Grotowski, todo lo que sean tus supuestos maestros o padres o madres, ya no estoy de acuerdo... no me hace sentido.

<p>E.2.10</p>	<p><i>qué puedes decir, qué puedes deducir o qué puedes concluir del teatro social, en Chile.</i></p> <p>¿A qué le llamas teatro social?</p> <p><i>El teatro que se hace en comunidades, grupos de personas que no necesariamente son actores y actrices, poblaciones, comunas, etc, etc.</i></p> <p>Mmm, hay mucho teatro social entonces en Chile. Yo lo veo mucho en Valparaíso, tal vez en provincia se nota más de que en las comunidades, en los barrios, generan espacios de reunión en torno a las artes escénicas o a otras artes también, a otras prácticas que, es, o sea es vital, es parte fundamental de la sociedad, como decirlo, casi, no sé si es un derecho humano. Y ahora que estamos escribiendo la constitución es un derecho, debiera estar garantizado que yo pueda entrar en espacios de arte para habitar el territorio. Creo que, pero desde mi ignorancia, porque, nosotros trabajamos harto con comunidades, no nos interesan formar actores o actrices, trabajamos con comunidad, hemos hecho lindas alianzas con el Centro de Extensión, el Ministerio acá en la región donde frecuentemente todos los años realizamos talleres, ofrecemos experiencias para todas las personas, también con el Performer Personal Proyect, en nuestras giras, cuando vamos a otros países también buscamos encontrarnos con otras realidades, y nos hemos encontrado también acá en Chile con realidades de personas que tienen algún tipo de trastorno de acá, por ejemplo del Hospital del Salvador, del Hospital Psiquiátrico, o personas con algún otro tipo de disminución auditiva o cero visión y personas de todo rango etario o sea, todos y todas están invitadas a</p>	<p>Territorio</p> <p>Habitar</p> <p>Comunidades</p> <p>Sobrevivencia</p>
---------------	--	--

	<p>participar de esta fiesta, esa es la idea.</p> <p>Creo que la... si me preguntas, la pregunta tuya qué opino del teatro social... creo que siempre está un poquito casi muriendo, creo que pasa transversalmente con el arte; la carencia, la pobreza de recursos y depende mucho de los monitores, de los guías, de los directores lo que actores, gente joven también que quieren entrar en ese ámbito o ya lo están haciendo, que parece que siempre están muriendo y sobreviviendo, muriendo y sobreviviendo y eso ya es una cosa de una pregunta más de producción y de generar recursos y de generar mínimos espacios de estabilidad para ello, mínima conciencia de estabilidad, el teatro social.</p>	
E.2.11	<p><i>O sea, concluyendo, yo creo que el teatro laboratorio y lo que apunta llamar el teatro social sí son compatibles entre ellos.</i></p> <p>Absolutamente, el teatro laboratorio polaco, y otros grupos actuales, desarrollan trabajo dentro de la artesanía actoral, trabajo digamos privado no. Nosotros podemos formar y dominar lo que más se pueda este arte y se comparte ese espacio también con las comunidades, inmigrantes, inmigración, comunidades en barrios, en lugares de riesgo. Necesitamos compartir, yo creo que es parte fundamental de cualquier laboratorio: generar convivencias y encuentros muy cercanos con tu entorno y con tu territorio, así que son compatibles absolutamente y está en los libros, las prácticas que realizó el (sonido confuso 44:01) Grotowski también invitaba a toda la comunidad, sin</p>	<p>Compartir</p> <p>Generar convivencias</p> <p>Encuentros</p>

	<p>selección de participantes, eso está escrito. Muchos eventos son sin selección de participantes, es básico que no haya selección.</p>	
<p>E.2.12</p>	<p><i>cómo fue la pandemia, la pandemia para la creación, cómo ocupaste el tiempo pandémico, fuiste a Italia, qué pasó.</i></p> <p>A mí el cierre de fronteras, yo, en Italia... me quedé ocho meses allá sin vuelos de regreso, en el intertanto solamente tenía contacto, porque fui, estuve junto a Francesca Bono y nosotros continuamos trabajando, hacíamos práctica diaria sobre el cuerpo, la voz y cantar, hicimos videos de la naturaleza, hicimos lo que estaba ahí en ese presente nuestro. Tenemos mucho material registrado y poquito material ha salido porque era el medio. Francesca es una excelente documentalista y, hicimos trabajo solo cantado ahí mostrando la naturaleza, nada de palabra, nada de ese aspecto porque, tuvimos la suerte de irnos muchas veces a hacer retiros a la naturaleza. Nos preguntamos, qué tenemos que hacer porque rápidamente las plataformas zoom empezaron a mostrar teatro de distintas maneras, y nosotros nos preguntábamos si es que teníamos que reaccionar con esa ola y la respuesta era que no, no teníamos que reaccionar con lo que estaba pasando, porque nuestro oficio, nuestro arte que desarrollamos primero no tiene en su esencia lo técnico, lo tecnológico, si íbamos a hacer algo así, tal vez dejaríamos la cámara ahí no más y la cámara registre lo que pasa, en vez de guiar la cámara como una dirección de teatro, mire aquí, mire acá y empezar a contar una historia, derechamente hacer teatro vía virtual. Así que nos</p>	<p>Canto</p> <p>Registro</p> <p>Naturaleza</p> <p>Retiro</p> <p>Experiencia</p> <p>Carta</p> <p>Manifestación de tu interioridad para otra persona y sucede la experiencia.</p>

demoramos mucho y seguimos trabajando y de repente yo empecé a registrar insectos con el celular, atardeceres. Empezamos a componer cantos que ya teníamos previamente, hicimos un registro de treinta minutos, puro canto entre Francesca y yo, lo registramos con nuestros celulares, muy caseramente lo escuchábamos, que quizás podemos combinarlo con las imágenes porque ese era nuestro medio, hicimos un intento, Fran hizo un borrador de seis minutos de ello, después hicimos uno más grande con los participantes y las participantes en el Centex que hicimos un taller que se llamaba: Demorar en la calma, de veinte minutos y quedó muy bonito, con todos los registros de las participantes y los materiales que ellos pusieron ahí, hermoso. Y, lo que he hecho en zoom en lo personal, con lo que he tenido que hacer en la universidad, algunos exámenes y en ese sentido la única instrucción que tengo es que la maniobra sea en vivo, como lo estoy haciendo yo ahora, yo me registro en vivo, la maniobra la hago yo misma, que no haya postproducción y que la cámara registre lo que está aconteciendo al otro lado de la cámara, eso. O sea, yo tengo que vivir el proceso antes que nadie, como lo hacemos cuando estamos en vivo, a mí me tienen que ocurrir cosas antes que a nadie y el público es un testigo, el público está mirando eso y el público se envuelve también por ese proceso. Sigue a través de la cámara, sigue a través de un video, lo importante, lo central es que algo ocurra, ahí ya no tengo como una respuesta como moral, esto no es teatro, esto sí es teatro, en realidad es una pregunta muy inútil da para mucho hablar, hablar y hablar más que nada yo creo, una especulación teórica, veamos quién leyó más libros, no lo sé, entretenido pero no participo,

lo miro y me parece inútil, perdón que lo diga así, me parece que no apunta a ningún lado, al final del día las cosas tiene que ocurrir, si ocurren a través de la virtualidad fantástico, si ocurren en escena, fantástico, muchas veces vemos obras de teatro en vivo y también ocurre mucho, entonces no es per se que no se da por descontado que un arte en vivo tenga que producir en mí la sensación de presencia, no es mecánico, hay que elaborar sobre eso. Entonces si es por virtualidad, porque no nos podemos salir de la casa, bienvenido, lo esencial es que ocurran cosas, que haya experiencia y si a mí me pasa la experiencia estando en mi casa, a partir de una película que estoy viendo, o un registro de un video y ahí me pasa la experiencia en mi casa con el computador, entonces bienvenido sea eso.

(...)

Me quedé con esto de la experiencia porque quiero compartirme una cosa que he dicho en otras entrevistas también, sobre la virtualidad, la distancia. Es como la carta, **(51:50)** cuando tú comienzas a escribir la carta tú estás visualizando a quién va esa carta y al poner en papel, tú estás viviendo la experiencia de poner en lenguaje todo lo que llevas dentro. Luego tú envías esa carta y la carta hace un viaje maravilloso, inter-temporal, cambia de lugar y cuando llega finalmente a destino, la persona o las personas que abren este documento, este papel, lo despliegan, lo desdoblan y ven tu letra y

<p>entran en ese mundo que existió antes, que fue ese momento tuyo pero que tal vez pasaron dos semanas o un mes, estamos en el pasado y esa persona está viviendo una experiencia ahí en su presente a través de este papel escrito. Para mí, es esencialmente eso, no importa si tiene que ser en vivo o en directo, no es tan importante si es virtual a través de estos medios, muchas personas se han comunicado por este momento, que se extrañan, que se aman, han peleado, virtualmente han vivido un montón de experiencias y transformaciones. Entonces, un poco para concluir, siempre me gusta mucho la carta, es completamente fuera de lugar y fuera de tiempo, el viaje que hace esta manifestación de tu interioridad para otra persona y sucede la experiencia.</p>	
--	--