



Facultad de Artes
Escuela de Teatro

En la ruta de Barba y Grotowski. Trayectorias de actores y actrices en busca del Teatro como experiencia trascendental y exploración en el uso del cuerpo.

Estudiante: Lizana Angulo, Luisa Fernanda

Profesora: Retuerto Mendaña, Iria.

Tesis para optar al grado de Licenciada en Teatro.

Santiago, 2016

Índice.

Capítulo I

1. Antecedentes generales	3
1.1 Pregunta de investigación	5
1.2 Objetivos	5
1.3 Justificación	6

Capítulo II

2. Marco teórico	8
2.1 En la ruta del teatro corporal	8
2.2 Conceptos claves en el teatro de Barba y Grotowski	12
2.3 Profundizando/actualizando en la noción del trabajo con el cuerpo	16

Capítulo III

3. Marco metodológico	21
-----------------------	----

Capítulo IV

4. Análisis de resultados	23
---------------------------	----

Capítulo V

5. Conclusiones	38
6. Bibliografía	40
7. Anexos	41

Capítulo 1

1. Antecedentes generales

El conocimiento y el aprendizaje teatral es un trabajo constante para todas aquellas personas que consideran esta disciplina un camino de búsqueda y verdad. Como forma de dar cuenta de ello, es que esta investigación está enfocada principalmente en la comprensión de trayectorias realizadas por actores y actrices que han hecho una búsqueda personal y profesional ligada a los principios de Eugenio Barba y Grotowski.

Desde una primera mirada hacia las artes escénicas, se puede mencionar el exhaustivo trabajo de investigación del maestro Eugenio Barba y su influencia a través de la antropología teatral con respecto a la forma de hacer teatro. Para Barba, que conoció otros contextos y otras culturas, fue fundamental observar diferentes disciplinas corporales, entre ellas la Danza Kathakali de India, dotada de gran control muscular y un enorme rigor.

Fueron estas observaciones las que permitieron el fluir del pensamiento de Barba, y le hicieron llegar al punto en que se dio cuenta de que toda esta energía consistente en el trabajo disciplinado de los actores y bailarines, otorgaba gran capacidad de expresión y presencia escénica. Así, concluyó que:

- ❖ El actor necesita apropiarse de una técnica corporal para el desarrollo de la presencia en el escenario y potenciar su energía.
- ❖ El entrenamiento obliga la unificación del cuerpo-mente (lógica fundamental)→que da vida en escena.

Desde esta base desarrolló su teoría de la antropología teatral, generando una enorme influencia en la práctica del teatro universal.

Su estudio se centra, principalmente, en el momento pre-expresivo de los actores y actrices, el entrenamiento mirado como una metodología, un hábito para la formación de actores preparados para el escenario, una descarga de energía expuesta luego al actuar. Sostiene que es necesario lograr un enorme control del cuerpo por medio del entrenamiento para que al momento de la

ejecución se produzca un encuentro de intercambio emocional con el espectador, pues es él quien recibe esta descarga energética espiritual, emocional y mental, trabajada anteriormente por el actor en su entrenamiento.

No es simplemente entrenamiento físico lo que Barba propone, sino que está definido como una experiencia trascendental, una conexión única con lo espiritual y mental, un rito. Se trata de un estado de control energético pertinente y estructurado de tal manera que la energía y vitalidad del cuerpo se ve reflejada luego en el escenario.

Barba nos permite entender, por medio de sus investigaciones y observaciones que la acción tiene un origen y que la energía se disipa por un micro momento en que se suspende y se condensa dando origen al movimiento. Esto se logra con la adquisición de un control mental- físico y emocional del cuerpo, canalizando la energía y usándola a favor en el momento en que la verdad aparece. De hecho, Barba dice que toda la energía alcanzada en el “training” es luego la energía que ocupará el actor al momento de actuar, que no solo se trata de un estado efervescente del cuerpo, sino que el cuerpo adopta gran cantidad energética que luego se puede manifestar y observar a través del ojo del espectador.

Por otra parte, Grotowski propone una exploración más allá del propio cuerpo, la utilización de éste con objeto de penetrar lo más posible en el inconsciente del público configurando una interrelación entre espectador y actor, ligado a un aspecto concebido desde la ritualidad del quehacer teatral, siempre considerando el cuerpo como puente lógico de todo trabajo actoral.

Existe una relación sobre el concepto del cuerpo entre Barba y Grotowski. De hecho Barba reinterpreta lo dicho por Grotowski, encontrándose ambos en un punto sobre el uso del cuerpo y como parte fundamental de este oficio.

Grotowski propone una concordancia entre el cuerpo y la mente. Es el trabajo al unísono de estos dos fragmentos del ser, esta pequeña parte del sujeto puesta en práctica con el fin de anteponerse a todo lo que interfiera en el proceso creativo, entiéndase como la organicidad propia del ser humano, no reprimir nada que aparezca en forma natural en el camino hacia la verdad, sino aceptar e incorporar cualquier estímulo presente y además decodificar el mensaje con el resto de los actores.

Ambos autores, han sido de vital importancia para la comunidad universal en la formación de actores y actrices, son personajes ineludibles en la historia del teatro contemporáneo. Los hallazgos de estos dos maestros suponen la apertura en la mirada teatral, los principios y conceptos en común, expanden el significado que hoy se le otorga al Teatro. Pese a ello, actualmente, en las escuelas de teatro, estos autores se mencionan como uno más, sin mayor profundización. Sin embargo, cada uno en su época se precipitaron en la construcción de un actor pleno, santificado y vivo. Por eso, los principios que esta investigación retoma, han sido utilizados y puestos en práctica por muchas personas en el mundo ligadas a la esfera teatral, y principalmente los de Grotowski, que se caracterizan por ser “el origen” de toda acción actoral. Estos métodos, cada uno por sí solo han sido considerados, reutilizados y reformulados para adaptarlos a las distintas realidades formativas y laborales correspondientes a la época actual.

Esta tesis propone una investigación profunda en cuanto a las dinámicas teatrales propuestas por los mencionados autores, cómo éstas han sido parte importante de la formación en la trayectoria realizada por diferentes actores en Chile y cómo hoy les permite llevar a cabo la pedagogía y la interpretación teatral.

1.1 Pregunta de investigación

- ¿Cómo han construido sus trayectorias personales y profesionales, actores y actrices que han hecho un camino ligado a los principios de Eugenio Barba/Jerzy Grotowski, en la concepción del teatro como un punto de encuentro trascendental?

1.2 Objetivos

1.2.1 Objetivo General

Comprender las trayectorias de actores y actrices que han hecho una búsqueda en la ritualidad del teatro a través de Eugenio Barba/Jerzy Grotowski

1.2.3 Objetivos específicos

1.-Describir los hitos fundamentales en la trayectoria de búsqueda de los actores y actrices entrevistados en la relación rito-teatro.

2.-Conocer las motivaciones individuales y profesional que llevaron a elegir ese camino de búsqueda más trascendental.

3.-Analizar el significado que hoy le otorgan a la trayectoria realizada.

4.-Profundizar en la reflexión de como la trayectoria que han realizado, nutre la concepción y práctica del teatro.

1.3 Justificación

Actualmente, las prácticas teatrales son cada vez más complejas, es por esto que se considera que las dinámicas de entrenamiento propuestas por Eugenio Barba y Jerzy Grotowski resultan efectivas al momento de conocer o adentrarse en el mundo del teatro y la preparación del actor. Por eso, el motivo de esta investigación se centra en las trayectorias y en cómo estos autores ya mencionados influyen hasta hoy en los actores y actrices que los han hecho sus referentes.

Centrarse en el estudio de estos dos pilares y en las trayectorias de actores y actrices vinculados de cierto modo a ellos, permitirá mirar con otros ojos el quehacer del actor, más que como un espectáculo propio de profesionales de cierta categoría, como un espacio de autoconocimiento y de profundización del cotidiano, que está determinado por la disciplina y el rigor que merece y necesita. Hoy se ha demostrado, por ejemplo, que es vital tener un cuerpo apto y preparado en cuanto al tono muscular, control corporal, resistencia física, etcétera, para otorgar un espectáculo cargado de vigor. De lo anterior se desprende la idea de presencia escénica o cuerpo en vida, a grandes rasgos el uso del cuerpo en escena, que fueron los grandes impulsos de los autores para establecer sus principios y por consiguiente la elección de los entrevistados y no otros para esta investigación. Se trata, además, de actores y actrices que escogieron un camino de formación más ligado a lo espiritual, o a diferentes maneras y estilos de hacer teatro. Por lo tanto, este estudio se centra en esa pequeña parte de actores y actrices que comprendieron el trabajo actoral desde otra perspectiva.

Además, esta investigación se destaca por su carácter antropológico, en relación a las investigaciones de Barba, a pesar de que hay muchos estudios sobre el tema de la antropología teatral, es necesario rescatar las particularidades del movimiento y entender tales características para despertar a los futuros profesionales de las artes escénicas, y motivar la práctica de estas

dinámicas de entrenamiento. Considerando lo relevante que es para la comunidad teatral propiciar herramientas y recuperar el legado de vastos maestros como Barba y Grotowski, se piensa que procurar cuidar el cuerpo y retroalimentarse de energía es valioso para el crecimiento del actor.

Por todo lo anterior, esta investigación se enfoca en las trayectorias realizadas por actores y actrices que dieron sentido a las propuestas de estos autores. Son personas importantes hoy en día en Chile en el ámbito teatral las que consideraron relevantes a estos dos maestros en la comprensión y entendimiento de este oficio para/con su profesión.

Capítulo 2

2. Marco teórico

2.1 En la ruta del teatro corporal:

Biografías y antecedentes de Grotowski y Barba

Eugenio Barba nació el 29 de octubre de 1936 en la ciudad Brindisi, Italia. Es autor, director de escena y director de teatro italiano, además es uno de los más influyentes teatristas del siglo XX, junto con renombrados rupturistas del teatro, vinculados a las vanguardias como son Meyerhold; Stanislavski, Grotowski; Artaud entre otros. (Barba, 1993) Dentro de sus obras, se puede destacar su más reconocido trabajo como investigador teatral el libro “Canoa de papel, tratado de antropología teatral”, texto que resume la vasta experiencia y observación que realizó para concretar su concepto de *antropología teatral*.

A veces el camino más breve entre dos puntos es un arabesco. La ruta de una canoa obstaculizada por las corrientes. La canoa de papel es este libro. Las corrientes son la materia en movimiento de la multiplicidad de los teatros y de sus actores, experiencias y memorias. La canoa navega por líneas tortuosas, pero según un método. (Barba, 1993; pág. 81).

Parte del libro describe la infancia de Barba y el apego al catolicismo que sus padres le inculcaron desde pequeño. Desde la observación de procesiones de fieles; creyentes, cantos cristianos de mujeres, surge el concepto de antropología teatral. El autor dice que ahí, en esa creencia de lo divino, existe una particularidad antropológica medida que fue creciendo, sus concepciones fueron cambiando y su pensamiento de lo anterior se fue ampliando. Como consecuencia, al cumplir los dieciocho años, se traslada a Noruega abandonando su lengua materna, su origen y raíces. Es ahí cuando se ve forzado a buscar nuevas formas y métodos para comunicarse con este idioma que no le resulta nada familiar.

A pesar de no entender nada, de no poder comunicarse de manera fluida con el resto y constantemente tener que descifrar los diálogos, es en ese momento cuando el exotismo le permite, con la observación, interpretar los movimientos corporales para entenderse con el otro. Su obsesión

por querer comunicarse lo llevó a analizar cada gesto, músculo, y movimiento, como el mismo Barba escribe en su libro *La Canoa de papel* (1993).

Barba comienza a plasmar conceptos y definiciones en sus registros, que amplían su mirada sobre el quehacer teatral, lo que se refleja en la siguiente enumeración donde especifica principios que necesita una sociedad para consolidarse como una cultura teatral: 1) La producción material a través de la técnica. 2) La reproducción biológica para transmitir la experiencia de generación en generación y 3) La producción de significados. Con estos tres principios base de su investigación-observación, se independizó y fundó en 1964 el Odín Teatro, actualmente vigente y con más de cincuenta años construyendo experiencias teatrales alrededor del mundo.

En un principio, junto con los actores del Odín Teatro viajaron por varios países en busca de lo desconocido, para profundizar el trabajo actoral, y además continuar con su estudio de la antropología. En los viajes observaron diferentes danzas; estilos de teatro y se dieron cuenta de que requerían de mayor precisión corporal, que fue lo que llamo la atención del investigador. Pero algo mayor llamo aún más su atención, fue una coincidencia que descubrió y que le genero una revelación importante: Los actores-bailarines asiáticos actuaban con las rodillas dobladas al igual que los actores del Odín. Gracias a este gran descubrimiento pudo concretar su refinado trabajo de investigación.

Teatro Odin: de Barba

Odin es el nombre escandinavo de Wotan, que en la mitología nórdica es el Dios de la guerra. Pero no es sólo esto. Odin – Wotan es también el chamán que se sometió a varias pruebas para comprender las runas, los signos que da el conocimiento (...). Al mismo tiempo Wotanismo es la definición que algunos psicólogos dan al fenómeno de amok de locura colectiva, en el cual se abaten las barreras racionales y las fuerzas oscuras toman la delantera en el hombre. (...) En realidad, nosotros, como Odin, podemos dirigir nuestras fuerzas hacia la destrucción de nosotros mismos y de los otros, pero podemos también utilizarlas para adquirir un

mayor conocimiento: permanecer vivos, sobrevivir en una edad en la cual cada uno de nosotros siente amenazada la propia individualidad y reencontrar nuestra fertilidad.” (Barba en: *Masgrau*, año; pp.11-12).

Esta compañía de teatro fue fundada en Oslo, Noruega en el año 1964 por Eugenio Barba, trasladándose a Hostelbro, Dinamarca, donde sufre pequeños cambios, ahora con el nombre de Nordisk Teaterlaboratorium. Hoy en día, sus participantes proceden de diversas partes del mundo, contribuyendo al sincretismo que siempre caracterizo al Odin.

Otro lugar de investigación y comprensión de procesos creativos es el ISTA (International School of Theatre Anthropology), que desde 1979 se ha convertido en un espacio teatral donde actores y bailarines de diferentes culturas del mundo, logran concretar un encuentro con maestros donde pueden comparar e indagar en elementos técnicos en torno a la actuación y, en concreto, al trabajo con la presencia escénica. Este centro de investigación-laboratorio, tiene directa relación con el Odin teatro, surge como un nuevo espacio perteneciente a la comunidad del Odin, y consiste en la Investigación comparativa de las técnicas del actor desde una plataforma transcultural.

Otro espacio de acción y creación es el Theatrum Mundi Ensemble, el cual desde 1981, se caracteriza por representar espectáculos con un elenco proveniente de varios estilos y tradiciones. (Página oficial del Odin Teatro, 2011). Actualmente el Odin ha trabajado en 76 espectáculos que han sido representados en 63 países, con contextos sociales totalmente diferentes. Durante las creaciones y el arduo trabajo realizado en conjunto, las personas que conforman el Odin, han generado una cultura propia, fundamentada en la diversidad cultural.

Los integrantes del Odin trabajan con lo que conocemos como “Trueque”, llamado así porque cuando realizan espectáculos fuera de su lugar, el trabajo es cooperativo y solidario. Las personas que llegan a ver la obra los hospedan, en forma de agradecimiento por el espectáculo brindado, además les ofrecen canciones y bailes tradicionales de la cultura local a la cual visitaron. El trueque no es solo una mera forma de expresión e intercambio, sino que es la demostración propia del sincretismo cultural, una entrega reciproca de manifestaciones y expresiones de distintos contextos socioculturales, que pretende terminar con los prejuicios y connotaciones morales que le damos a ciertos temas, desafiar problemas lingüísticos, contraponer pensamientos

y comportamientos. (<http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---en-espa%C3%B1ol.aspx>)

Esto le permitió seguir en el camino de la investigación teatral, y por eso en 1961 se genera el encuentro con el director de teatro Polaco Jerzy Grotowski, conocido por su trabajo de teatro experimental, convirtiéndose Barba en su asistente y discípulo más cercano.

El proceso que vivió junto a los actores y el maestro Grotowski, lo define como un auténtico momento de transición. Por eso menciona a diferentes creadores de un teatro que podríamos llamar de transición porque implica un cambio de lenguaje: Meyerhold; Stanislavski; Artaud; Brecht, los cuales fueron impulsores del Teatro del siglo XX, además de radicales e innovadores en sus prácticas teatrales.

Barba siempre consideró a Grotowski como un reformador del teatro; creador escénico lúcido, que en un momento fue visionario, junto con otros reformadores. Estos artistas conciben el propio instante de creación como un verdadero momento de transición, un desplazamiento constante que a su vez se transforma y se convierte en una búsqueda, donde no existen técnicas ni formulas correctas, es decir, se buscan nuevas fronteras y horizontes en el trabajo teatral. Existe un antes y un después en las concepciones del oficio, un interés más allá de lo espectacular.

Barba, además, observó y vivenció interiormente la forma de vida que llevaban los actores del teatro experimental de Grotowski, en ese pequeño espacio que poseían para el trabajo creativo, y de este encuentro conserva gran parte de la filosofía de las prácticas corporales, para luego desarrollarlas y profundizarlas con sus actores del Odin Teatro.

Durante el periodo de permanencia de Barba junto a los estudiantes de Grotowski, se inicia una etapa importante para él, en cuanto a la independencia profesional, y luego de esto, crea autónomamente lo que sería hasta el día de hoy el Odín Teatro.

Hablar de Grotowski es ineludible para la formación actoral, desde una mirada occidental, por eso es estrictamente necesario instaurar su lenguaje y visión en esta investigación sobre su propuesta respecto al uso del cuerpo en el actor.

Jerzy Grotowski nace en la ciudad de Rzeszów, Polonia en 1933. Destacado director y teórico teatral considerado por el resto, pero en desacuerdo él, como uno de los principales

vanguardistas del siglo XX. Con su familia constituida por su hermano; madre y padre, se trasladan al noreste de Polonia. Durante la explosión de la segunda guerra mundial en 1939, se desbastó cruelmente la unión familiar. Durante 1955, hace un recorrido por Moscú, donde visita frecuentemente la Academia de Dirección de Escena, más tarde realiza un viaje por Asia central donde se sumerge en la cosmología oriental. Godmilow, J. (WITH JERZY GROTOWSKI, NIENADÓWKA, 1980. <https://www.youtube.com/watch?v=g3Kp0dtzHso>). Viajes a países orientales que fueron fundamentales en su formación, interesándose, como Barba, por manifestaciones artísticas de China, por ejemplo. Asistió a diversas cátedras en Cracovia y Moscú, donde se empieza a vislumbrar su camino como director y teórico, por ello en 1959 funda la Compañía Teatro de “Las trece filas”, que ocupó un lugar importante en la historia de su formación hasta 1964; y en 1965 cambia al nombre de Teatro Experimental. Trabajó en las adaptaciones de obras clásicas como “El príncipe constante” de Pedro Calderón de la Barca y “Doctor Fausto” escrita por Christopher Marlowe. En 1985, es exiliado de su país Polonia, y se instala en Pontedera, Italia con su pequeño grupo de actores y actrices. Finalmente, su vida termina en 1999 en el mismo lugar que lo acogió.

Su determinado y sistemático estudio influyó en las prácticas teatrales de destacados artistas contemporáneos tales como A. Jodorowsky; E. Barba y P. Brook. Luego de un consistente trabajo en la formulación de sus teorías, es necesario destacar su trabajo más importante en su carrera teatral, el libro “Hacia un Teatro pobre”, publicado en 1968, donde presenta lo que para él significa el teatro, cómo lo aborda, cómo lo trabaja y como lo sitúa más allá de una experiencia de representación.

2. 2. Conceptos claves en el teatro de Barba y Grotowski

A continuación, se analizarán en detalle algunos de los conceptos que construyen la visión teatral de estos dos autores, considerando que ambos comparten una visión ritual trascendental de un teatro muy centrado en el trabajo integral del actor gatillado desde el cuerpo, desde un entrenamiento riguroso, y construido desde el aprendizaje de la teatralidad de otras culturas. Esto

quiere decir que el trabajo intercultural fomenta de alguna manera el proceso creativo, y es ahí entonces donde el sincretismo cultural proporciona mayores herramientas para el trabajo colectivo.

Grotowski: Teatro pobre

Grotowski es único. ¿Por qué? Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanilavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski” (Brook, P. en Grotowski, 1994, p.5).

Con estas exclusivas palabras, Peter Brook comienza el prefacio del Libro “Hacia un Teatro pobre” del Maestro polaco, haciendo hincapié en la importancia del mismo, como teórico fundamental que busca llegar hasta lo más recóndito del ser humano.

Para Grotowski, el actor es vital y lo sitúa como núcleo primitivo de su propio teatro, porque en él recae la encarnación del mito. Desde su perspectiva, el actor a través de sus movimientos, acciones; palabras, y gestos debe lograr estimular al espectador e invitar a la confrontación del rito místico, que es la propia experiencia teatral. Por esto, Grotowski define lo que sería un aporte teórico práctico de gran importancia en el mundo teatral contemporáneo, la distinción entre “Teatro pobre” y el “Teatro rico”.

La pretensión de Grotowski es lograr la profundidad del trabajo del actor, y para ello, para lograr acceder al inconsciente, o más bien inquietar al observador, el actor debe hacer un trabajo individual y a la vez colectivo, muy profundo y único consigo mismo y el resto. Desde esa perspectiva el teórico, propone la desvinculación de todo exceso material que interrumpa; niegue, prive o distraiga al cuerpo y mente del actor en plena ejecución del movimiento. Esto hace referencia a los recursos tales como iluminación; sonoridad, escenografía y a lo que se asocia con el “teatro rico”.

Grotowski dice que el actor tiene la habilidad de crear la música que necesita para la representación con su propia voz; esto quiere decir que el rol del actor al momento de crear es vital y que no necesita más que su instrumento de trabajo para lograrlo. Toda la maquinaria,

escenografía y aparataje, son gratuitos y decorativos, y además entorpecen la cualidad del trabajo y cuerpo, puesto que son elementos que figuran más que el actor.

El teatro pobre de Grotowski, dota al actor de un poder sin dimensiones. Es el actor que por medio de su cuerpo y mente aparece reflejando la presencia viva del ser. Es el momento en que el actor deja de llenarse de interrupciones psíquicas para entregarse por completo al trabajo, despojándolo de todo lo que resulte ostentoso. Su presencia debe inquietar al espectador, estableciendo una relación de reciprocidad junto con el público. El trabajo del actor se completa con el ojo observador del público. (Grotowski, 1994). Además, Grotowski dice que la televisión y el cine tienen ese rol de amplificar visualmente la imagen, pero que no le corresponde al teatro ese trabajo.

Por otra parte, lo que propone Grotowski, va más allá de la eliminación de los elementos que son innecesarios, él propone un vaciamiento total del actor; una entrega de lo más íntimo que pueda dar en cada representación al espectador. El actor debe llegar a una auto penetración, a una entrega formidable del cuerpo físico y psíquico ante el ojo del observador.

El mismo Grotowski define esta idea con el término de “Actor santificado”:

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 de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (Grotowski, 1970; pág. 29).

Mediante esta cita, queda de manifiesto la profundidad del trabajo logrado por Grotowski durante tanto tiempo de investigación y observación, siendo la entrega y el despojo los elementos fundamentales a los cuales se debe someter voluntariamente el actor para llegar a límites inexplorados.

Barba: Antropología teatral

Nicole Savarese y Ferdinando Taviani en conjunto con Barba fueron los creadores del concepto "antropología teatral".

Barba lo define como el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo, presente en todos los géneros y estilos (actor-bailarín). En su libro *Antropología teatral*, plantea la relación actor-bailarín en sus orígenes como una sola disciplina, como un solo cuerpo, oficios que en un principio era solo una unidad. En otras palabras, la antropología teatral se entiende también como el estudio del actor desde una mirada comparativa entre las diferentes tradiciones teatrales, con el fin de descubrir algunos principios que están presentes en todas las formas de hacer teatro, pese a sus aparentes diferencias.

El concepto se fue constituyendo a medida que Barba observaba a sus actores danzar las danzas aprendidas con técnicas propias de su cultura. Le interesó especialmente la capacidad de los actores para encarnar un determinado esqueleto-piel como lo presenta Barba, es decir, un determinado comportamiento escénico, la particularidad en la utilización del cuerpo, y luego el despojarse de esto, del esqueleto-piel. El llamó a esto desvestirse y vestirse de la técnica cotidiana y extra-cotidiana).

Una de las características más importantes del concepto de antropología teatral, es que se origina en la diversidad cultural de los actores. Barba tiene certeza de que por medio de las relaciones interculturales se logrará un trabajo con mejores logros, porque el trabajo y el aprendizaje funcionan como un proceso de intercambio recíproco.

Concepto de energía cotidiana y extra-cotidiana en Barba

El trabajo y la investigación de Barba confirmaron la existencia de un principio pre-expresivo que permite generar presencia escénica o cuerpo en vida, hacer visible lo invisible, por medio de la intención. Por una parte, está la energía cotidiana y por otra la extra-cotidiana que requiere mayor potencial de energía, resultado de un exceso de fuerza que se ve interrumpida por una resistencia. Se trata de dos fuerzas energéticas que se enfrentan en un solo cuerpo, y que están presentes en todos los cuerpos de los sujetos. La energía cotidiana es la fuerza que normalmente

se ocupa en el diario vivir y que no requiere de mayor preparación, donde el cuerpo se dispone en un estado de comodidad. Por el contrario, la energía extra-cotidiana, es la energía que se genera a partir de una exigencia física mayor que la energía cotidiana, donde el cuerpo adquiere mayor temperatura; mayor circulación sanguínea. (Barba, 1992).

ENERGIA COTIDIANA Y EXTRA: La utilización extra y cotidiana del cuerpo-mente es lo que entendemos como técnica.

Técnica extra-cotidiana->Es la que hace sustancia la presencia escénica, Se refiere a que es la energía necesaria para comenzar el trabajo escénico, que hace visible el cuerpo, un cuerpo trabajando en máxima plenitud y vivo.

La investigación no sólo se basa en el entrenamiento físico y espiritual de los actores, no solo en las disciplinas corporales, sino que se interesa por la capacidad del actor para transformarse.

2.3. Profundizando/actualizando en la noción del trabajo con el cuerpo

El cuerpo se considera una estructura simbólica y simbolizable, cuyo mimetismo va más allá de sí mismo y se proyecta en una psique colectiva”, trascendiendo su sustancia y aspirando al mito. (Grotowski, citado por Grande Rosales. Año; Pág. 270).

En base a lo anterior, y considerando las practicas diferenciadas de las escuelas de teatro de finales del siglo XIX y principios del S.XX, algunos actores vinculados a nuevas dinámicas de creación, comenzaron a formarse fuera de los cánones convencionales. Muchos de ellos quisieron potenciar ejercicios propiamente físicos, sin buscar obtener resultados o un producto rápidamente. El concepto de training propuesto por Grotowski, fue también fundamental en esta formación y posteriormente retomado por Barba. “A partir de Grotowski – señala Nicola Savarese – la palabra training pasa a formar parte del lenguaje occidental”. (Savarese en Barba, 1990. pág. 332)

El entrenamiento actoral es considerado, hasta hoy, una especie de concentración física y emocional pre escénica en virtud de un trabajo elaborado y propicio para la ejecución de la representación. Ambos autores con los cuales se está trabajando en esta investigación, hacían y hacen del entrenamiento un momento singular de preparación constante para abordar de mejor manera el espíritu y la reacción del actor-espectador.

En primer lugar, Grotowski pensaba que el entrenamiento era vital para los actores, pero no se trata solo de mantener el cuerpo en forma, sino que cuenta con momentos iniciales de silencio y con variados ejercicios físicos que llevan a una conexión necesaria. Se incluye, además, un trabajo con los resonadores, la columna y la musculatura, las posiciones del Hatha yoga o la danza, ejercicios plásticos fundamentados en diferentes métodos europeos, asociaciones e impulsos emocionales, además de ejercicios con las máscaras faciales; la voz; la respiración o la abertura de la laringe. Es, por tanto, un entrenamiento especializado que tiene la función de preparar el cuerpo para que, al momento de ejecutar, funcione correctamente y no sufra algún daño por no haber precalentado anteriormente.

Por otra parte, el entrenamiento desde el punto de vista de Barba, muy similar a los ejercicios de Grotowski, establece algunos elementos específicos que no constituyen un evento fijo e invariable, sino que dependen en gran medida de la preparación técnica de los actores y de los métodos del pedagogo. Los ejercicios deben entenderse solo como preceptos del trabajo.

Barba sugiere que, en todos los casos, el actor debe ejercitarse de dos a cuatro horas diarias, seis veces por semana. Además, sugiere que la rutina se realice en el teatro, lo que asegurara una práctica metódica. Para ello, propone una estructura, una cadena de ejercicios elementales los cuales clasifica en cinco etapas: a) Ejercicios vocales y respiratorios; b) Ejercicios rítmicos; c) Ejercicios plásticos del gesto y del movimiento; d) Ejercicios de gimnasia y acrobacia y e) Estudios e interpretación.

Además, incluye en su investigación otras consideraciones relativas, por ejemplo, a la temperatura ideal que necesita el actor para iniciar su trabajo creativo. Ejemplo, usa la denominación “Anima” para definir una temperatura promedio o suave, que no alcanza un nivel suficiente para comenzar la representación y su opuesto, el “animus”, que se refiere a una temperatura corporal fuerte, apta para iniciar el trabajo de representación, consiguiendo una mejor

entrega del actor. A diferencia de Grotowski, Barba ocupa términos como el BIOS ESCENICO, que tiene que ver con la calidad de la presencia escénica, si es suficiente para que el cuerpo se vea y transmita energía de un ser viviente que entrega e irradia potencia. Otro concepto definido por él es “el sats” o la energía en suspensión, que se produce en el momento de disipar la energía para equilibrar el estado del cuerpo activo y no activo, originando el próximo movimiento que enmarca la representación. (Barba, 1993).

Para relacionar estos últimos términos de Barba con Grotowski, el teatro de las fuentes (energéticas), están directamente conectadas con lo anterior. Estar en acción/movimiento, es estar presente, es estar viviendo con nuestro cuerpo, es estar involucrado en la percepción por los sentidos y los objetos, que es la normal y habitual madre vida.

“El teatro es el arte del presente”, dice Ariane Mnouchkine en su libro *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*, que da cuenta de la congruencia con las palabras anteriores de Barba y Grotowski, que se refieren al teatro con la idea de que es un oficio que sucede simplemente en el momento de hacer y no hay más, es en ese preciso momento en que el cuerpo y el actor están en perfecta sintonía vislumbrándose un cuerpo vivo.

Profundizando en la noción del ritual

La visión de los autores expuestos coincide en que el teatro no es tanto un espectáculo, sino que funciona como un instrumento antiguo y atávico que permite solucionar un solo drama: La propia existencia. Se trata, para ambos, de la búsqueda de un camino hacia la fuente de lo que verdaderamente somos.

El teatro es un mundo misterioso, que provoca una fluidez dentro de nuestro interior; desde el centro energético, algo así como el origen, que surge a partir de nuestra “fe”. Para estos autores lo anterior esta de alguna manera, vinculado con lo trascendente, con algo que es imposible de definir. Sin embargo, alrededor existen objetos, figuras y formas que son percibidos por los sentidos, dentro de este mundo misterioso del teatro, son aquellos elementos visibles que mantienen esta conexión interna con lo externo.

Para Grotowski, el teatro está centrado especialmente en lo esencial. Esto quiere decir, que a partir de 1969, se enfrenta a un contexto en donde reconoce dudas de que se pueda llevar a cabo un teatro litúrgico en una sociedad contemporánea, que olvida los grandes mitos y rituales de la humanidad.

Ahora el enfoque es dirigido a algo más allá del propio teatro, una suerte de transiluminación teatral, regida por códigos que tienen que ver con una búsqueda personal, dándole uno mismo el sentido a esa “transiluminación”.

En base a lo anterior, el teatro pasa a ser aceptado, como lo señala Brook, como un

...vehículo de búsqueda espiritual: En el sentido que, yendo hacia la interioridad del hombre, se pasa de lo conocido a lo desconocido, y que, a medida que el trabajo de Grotowski, gracias a su evolución personal, se ha vuelto más esencial, los puntos interiores que fueron tocados se han vuelto más y más inalcanzables, siempre más lejanos de toda definición ordinaria. (Brook en Grotowski, Pág 77).

Se puede inferir, que las dinámicas que proponen ambos autores implican necesariamente la entrega descomunal tanto física; emocional y devocional de los actores para el trabajo, que consiste en un despojo total de sí mismo y al mismo tiempo la desaparición del yo propio como parte fundamental del actor, con el propósito de solo dejar espacio suficiente para el teatro y la posible iluminación.

El propio Grotowski, señala:

A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un ‘movimiento del alma’, debe llevar a cabo ese movimiento con su organismo” (Grotowski, citado por Grande Rosales, Pág. 270)

También plantea el concepto de “Actor santificado”:

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 de manifestar su más mínimo impulso. Debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad. En suma, debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (Grotowski, pág. 29)

Mediante esta cita, queda manifestado la profundidad del trabajo logrado por Grotowski durante tanto tiempo de investigación y observación, siendo la entrega y el despojo los elementos fundamentales a los cuales se debe someter voluntariamente el actor para llegar a límites inexplorados.

Por su parte, Barba se refiere a la "Antropología Teatral", mencionando una búsqueda más ligada a lo religioso, entiéndase como una búsqueda profunda interna desde una mirada mística, que no tiene que ver con una fe ciega en la cristiandad, sino más bien donde el actuar se considera como un acto sacrificial: "Cada puesta en escena es una prueba; una pasión, una consumación del sacrificio". (Barba, 1994)

Considerando la importancia de estos dos maestros sobre teorías y métodos teatrales contemporáneos, cabe mencionar el vasto legado que han dejado Grotowski y Barba que aun goza de vida, influenciando a generaciones posteriores a instruirse en este tipo de trabajo. Promulgaron principios y teorías que hasta el día de hoy se consideran pertinentes para la formación de nuevos actores y actrices. Sin embargo, esto no quiere decir que sean figuras a las que hay que rendirles culto, sino prestar atención en lo que alguna vez dijeron y creyeron posible sobre la posición y rol del teatro.

Capítulo 3

3. Marco metodológico

Esta investigación está basada en el enfoque cualitativo, puesto que pretende profundizar en las trayectorias realizadas por algunos actores y actrices relacionados con los principios de Barba y Grotowski, en cuanto al uso de cuerpo, además que busca las particularidades con que asumen la herencia de dichos maestros, haciendo énfasis en el aspecto más experiencial de los sujetos de estudio.

Por medio de entrevistas semiestructuradas se pretende llegar a una comprensión y análisis de los resultados otorgados por actores entrevistados, haciendo énfasis en los hitos fundamentales que marcaron estas trayectorias; proyecciones y expectativas que llevaron a las fuentes a tomar la decisión de dedicarse a este oficio.

Los actores y actrices que han sido escogidos para las entrevistas, son personajes que han realizado trabajos profundos en lo que concierne al uso del cuerpo, y que han considerado para su formación actoral a estos maestros universales –Grotowski y Barba- que lograron alcanzar límites inexplorados en el ejercicio corporal y con ellos, llevar a cabo su propia lógica de trabajo. .

La *acción* que permitirá concretar la investigación es *comprender*. Esto permite entender cómo se fueron conformando las trayectorias de los actores y actrices a través de las experiencias personales y cómo llegaron a ser lo que hoy son, mirados desde el punto de vista personal. La *unidad* es lo que específicamente se quiere estudiar, en el caso de esta investigación son las *trayectorias* realizadas por los participantes por medio de sus *experiencias*. La *estrategia* es lo que servirá para realizar de manera profunda la investigación. Para este caso de investigación la estrategia que conforma el estudio, es la *narrativa*, que particularmente muestra interés en la complejidad de un sujeto, además que contempla una cierta cantidad de tiempo biográfico para llevarla a cabo. Por otra parte, la “muestra” con la que se trabajará es intencional teórica, pues estará conformada de actores y actrices que han seguido los principios de Barba y Grotowski.

La técnica de recolección de información será a través de la entrevista semi estructurada o en profundidad. Esta permite contar con una estructura flexible de entrevista, que de paso a ámbitos desconocidos de experiencias complejas que, además, serán narradas desde lógicas biográficas.

Por tanto, se trabajará con una pauta de entrevista para no perder el hilo central, pero abierta a que las y los entrevistados aporten con lo que consideren relevante.

Por último esta la técnica de análisis de resultados, esto se realiza a través de un procedimiento meticulado en la revisión de los resultados, ordenándolos por conceptos o categorías; relacionando las categorías con grupos de datos; analizando las particularidades o el carácter de esa categoría. El procedimiento de esta investigación será la revisión profunda y meticulosa de los datos recopilados.

Capítulo 4.

4. Análisis de resultados

Siendo ésta una investigación con enfoque cualitativo, que busca ahondar en las trayectorias realizadas por reconocidos trabajadores teatrales, este capítulo pretende realizar un análisis narrativo biográfico de las personas entrevistadas, haciendo énfasis en los objetivos específicos planteados al principio de la investigación que responden a: 1.Descripción de los hitos de manera temporal, 2.Conocer las motivaciones con respecto al “misticismo” y 3. Analizar el aprendizaje o significación de los hitos.

Por otra parte, este capítulo permite generar relaciones entre las respuestas de la y los entrevistados para hacer comparaciones de las mismas respuestas y contrastar subjetividades del propio oficio teatral.

ENTREVISTA 1. R.G

NOVIEMBRE 2016

Actor licenciado de la Universidad Católica. Profesor. Teatro Barroco / Verso Clásico, Teatro Clásico, Actuación, Dirección. Su metodología pedagógica se sostiene en el entrenamiento de disciplinas asiáticas, marciales y actorales.

Con respecto al primer objetivo específico, la *Descripción de los hitos de manera temporal* de la primera entrevista realizada a R.G. podemos destacar lo siguiente:

1. Formación: En primer lugar, en relación con la etapa formativa, el entrevistado menciona:

“ después en el segundo semestre pasamos un poquito la acción tímidamente, todavía sin entrar a Stanislavski y después ya en segundo año pasé Stanislavski completo y no me quedo tan clara la acción como me quedo después encontrándome con Grotowski, entonces yo ahí te diría que entra mi primer acercamiento a Grotowski”

Esto, puede considerarse para el entrevistado como el primer momento reconocible de la relación entre en aquel entonces el estudiante de segundo año de la carrera de Teatro y Grotowski.

2. Desde la teoría: en ese periodo, las lecturas se vuelven fundamentales para este actor:

“fue súper determinante leer “Hacia un teatro pobre” y el “Teatro laboratorio” de Grotowski para entender desde esos dos libros”

Se infiere a partir de lo anterior, que las lecturas fueron un momento determinante para el entrevistado ya que desde ese momento aparece un interés que luego comenzaría a desarrollar.

“el 2009 mismo empecé a ser ayudante en la escuela de la Católica de dos cursos súper importantes para mí, uno es el curso de pantomima y otro era el curso de teatro clásico”

Se establece una sólida base formativa que permite llegar a otras instancias de aprendizaje como lo es la pedagogía y el intercambio de conocimiento.

3. Formación especializada: los aprendizajes obtenidos se consolidan con formaciones especializadas posteriores.

“Después de eso mantuve mi trabajo como ayudante y el 2012 tuve un seminario muy importante con gente Grotowskiana, que hace un laboratorio, ellos son de Turín, Italia, el laboratorio permanente Di ricerca sull'arte dell'attore de Doménico Castaldo...y...el laboratorio permanente lo que se dedica a trabajar es por un lado mover el cuerpo, con todo lo que ello implica; con toda la profundidad y toda la complejidad que tiene, y por otro lado...eeeh...crear un devenir escénico que no es una improvisación propiamente tal, porque no pretende tener un resultado escénico en limpio, pero pretende crear.”

Este podría ser uno de los hitos más significativos para la formación y la trayectoria del entrevistado, debido a que en este suceso se despiertan intenciones profesionales por el oficio e intereses personales por este camino de búsqueda teatral.

“por eso tome seminario con gente del Teatro Du Solei de la Arienne, yo creo que ese fue el hito que cambio más mi vida”

De este suceso se desprende la idea de una nueva concepción del teatro para el entrevistado, una idea que tiene que ver con cómo quería hacer teatro, y desde esa premisa, trabajar en pos de la honestidad sobre la cual trabaja el Teatro Do Solei, que no se desvincula de los principios de Barba y Grotowski.

Con respecto al segundo objetivo específico, el *Conocer las motivaciones sobre el "misticismo" del Teatro* podemos inferir lo siguiente en esta entrevista: Esta categoría hace referencia a las expectativas iniciales dentro de la trayectoria y cómo estas fueron mutando con el paso del tiempo, volviéndose más consistentes y complejas.

"Antes de entrar a la Escuela era muy raro porque yo no entendía tanto porque iba a entrar a estudiar, entonces yo te juro que pensaba que era sentarse a leer textos y era eso no más, no tenía idea de que existía el cuerpo y todo ese mundo"

Desde un comienzo se puede interpretar que se desconoce en qué consiste el ejercicio teatral, sin embargo, al transcurrir el tiempo las ansias y el misterio que posee por sí mismo el teatro fue una característica que influyó en la decisión de continuar por este camino de búsqueda.

"Empecé a descubrir la tecla más Brechtiana donde empezó a salir en mi trabajo una consciencia mucho más política, más de ideológico, más discursiva de lo que dice el teatro, entonces pase un poco a ampliar de cómo hacer el teatro a qué quiero decir a través del teatro"

El teatro permite descubrir canales escondidos dentro de nuestro ser, puede ser que aquello haya pasado en este momento de la trayectoria, reconociendo un vínculo más significativo entre el rol y el quehacer del actor, proporcionando nuevos lenguajes y ampliando la mirada del trabajo actoral, con matices ideológicos-políticos y sociales contenidos en el discurso propio del teatro que uno quiere hacer.

"Y entendimos desde ese lugar que se podía llegar a emociones y a un compromiso emocional en general, un compromiso dramático, un compromiso personal súper profundo, en donde empezamos a entender también una ética de trabajo, y yo te diría que fue la primera vez que se inauguró en mí una especie de compromiso con el oficio antes de entender el teatro desde un punto de vista político-social, lo entendí desde un punto de vista muy sacrificial"

Dentro de nuestro trabajo surgen diferentes maneras de abordar el teatro, una de estas maneras fue la que le ocurrió a R.G, que con su grupo de trabajo establecieron reglas de convivencias y una suerte de compromiso con el oficio como lo menciona en la entrevista, una forma de pertenecer a un colectivo y otorgar identidad al trabajo que se logra, levantar acuerdos y dinámicas de creación artística que busquen respetar los pactos acordados y que estas medidas sean siempre en pos del trabajo y la creación.

“Como compañía establecimos una especie de declaración de principios, hablamos de un teatro posible que era capaz de transformar cualquier espacio; cualquier historia; cualquier obra; cualquier texto en una cuestión súper profunda y súper personal y nos propusimos no actuar nunca más, no montar nunca nada si es que no tenía esa implicancia y renunciar a la actuación, en el sentido negativo, sino quedarnos solamente con este acto ritual del Teatro y desde ese punto mi carrera quedo súper determinada”

En esta cita se puede deducir que existe una relación con el misticismo del teatro. Se menciona ese aspecto ritual propio de las artes escénicas, se hace referencia a un <teatro posible>, ideas que congenian en un ideal común, y que enmarca un sentido profundo de lo que se quiere decir. Por este motivo, R.G especifica que fue un hito determinante dentro de la trayectoria, porque detona en un modo distinto de afrontar la creación, y el misterio que conlleva el trabajo del actor.

“La otra inquietud te diría yo que es súper difícil tratar de encontrarse con gente que logre conectarse rápidamente, digo conectarse en el sentido de entender, para bien o para mal, muy rápidamente con lo que tú tienes en la cabeza y con lo que tú quieres”

Esta cita surge a partir de las expectativas cumplidas y las no cumplidas, cómo fue el encuentro entre las posibilidades viables y las no viables, que en este caso la expectativa de encontrar un grupo con el que se pueda trabajar y montar una obra sólida desde un discurso ideológico concreto, se logró.

“Entonces siempre dirigiendo pa mi fue más sencillo, llevar a los actores ahí y ponerles buenas preguntas pa que, o sea según yo buenas preguntas, en ese momento pueden haber sido muy malas pero, buscar cómo llevarlos para esos lugares de fragilidad y de de inmersión en lo biográfico.”

R.G como actor y pedagogo, también ocupa su formación profesional para la preparación de otros, esto por medio de técnicas aprendidas en su periodo de estudio, haciendo hincapié en la búsqueda de un trabajo profundo e individual, que intenta sumergir a los estudiantes en un inmenso lugar de misterio interior que pretende descubrir el origen de una acción y que ésta sea verdadera.

- Con respecto al tercer objetivo específico de *analizar el aprendizaje o significación* de los hitos de la trayectoria realizada.

“Yo te diría que mi principal aprendizaje en esto es que siempre es posible encontrar un lugar para lo que uno cree”

Una medida que ha tomado R.G para continuar su búsqueda dentro del Teatro como herramienta transformadora es depositar su fe y creencias en el otro, no en un sentido dogmático como lo menciona en la entrevista, sino más bien de generar lugares de recogimiento y confianza, creer en ese espacio que cobra vida por los participantes de la creación, ese lugar utópico que vive por medio del teatro es lo que se necesita para empezar a construir una nueva experiencia teatral.

“Alguien me dijo una vez no me acuerdo quien fue una persona cercana: que lo más importante de donde nacen todas las grandes ideas y los grandes resultados es de un deseo”

Similar a lo anterior, se demuestra una fe honesta y no religiosa.

“El volver al origen significa ser originales, es de verdad, buscar aquello que está dentro, en la esencia, entonces ser original es mostrar una esencia nueva que está replicando esa conciencia universal también de alguna forma, por eso yo creo que si me hace sentido, que no vamos a ser nuestros antepasados pero si podemos volver a lo que esos antepasados nos heredaron, volver a ese mismo río”

R.G se ha dedicado a entender el teatro desde una mirada más espiritual, eso se puede inferir por las palabras pronunciadas por el en la entrevista, buscar un lenguaje específico que plasme toda una posición política y de cómo enfrentar al público al momento de interpelarlo con

un montaje reflexivo y consistente, por eso opte por esta cita, que permite comprender esa mirada más amplia del teatro de R.G

ENTREVISTA 2. C.S.

DICIEMBRE 2016

Actor licenciado de Universidad ARCIS. Profesor y teórico en Universidad de Playa Ancha. Fundador de Performer Persona Project(2010). Su pedagogía y teoría se centra principalmente en la disciplina corporal desde mirada periférica (ejercicio básico del teatro, hasta la practica del teatro Pobre).

- Con respecto al primer objetivo específico, la *Descripción de los hitos de manera temporal* de la segunda entrevista realizada a C.S.
1. Acercamiento teórico. Este entrevistado destaca, en primer lugar, un acercamiento a los autores, fundamentalmente a Grotowski, desde la teoría, desde sus escritos y otros materiales documentales sobre sus enseñanzas.

“Al leer los libros como el Teatro pobre, ver algunos videos que en mi época no...yo estoy hablando de la época del internet, entonces los videos me los robaba de la Universidad Católica en VHS y los copiaba, para poder ver algo de imágenes sobre Grotowski que solamente lo conocía por foto y por este libro y eso...ver Acrópolis por primera vez en video para mí fue una revelación, y eso sería inicialmente”

De la cita anterior, se interpreta el que sería el primer hito de la búsqueda.

2. Búsqueda de la praxis

La decisión de incorporar la praxis como inicio de la trayectoria es un buen modelo de guía.

“luego tuve la oportunidad en el año 2006 de conocer a Souphière Amiar , quien vino a dictar un diplomado a la universidad Finis Terrae, que se llamaba diplomado sobre entrenamiento Grotowskiano para actores”

La aparición de Soupphiene Amiar se posiciona como otro hito importante dentro de la trayectoria, debido a que este sujeto trabajó durante siete años en el Workcenter of Jerzy Grotowski y Thomas Richards, que a su vez Richards tuvo relación directa con el trabajo de Grotowski.

“y desde ahí me contacte personalmente con el Workcenter también con el Grotowski Institute en Polonia donde felizmente me...en el Grotowski Institute postule a una pasantía para participar de un atelier el 2008,”

3. Formación especializada

En este momento de la trayectoria, dentro del relato que se cuenta en la entrevista, se mencionan diversos talleres, seminarios, que fueron lugares de encuentros siempre ligados a la figura de Grotowski. Se menciona también el nombre de Domenico Castaldo y la profesional relación que se establece entre éste y C. S. Lo destaco como hito porque es singular, después de haber asistido a un atelier-Taller con Domenico, y a otros encuentros teatrales, se establece en Italia por dos años, pasando a ser miembro del Laboratorio permanente de Ricerca sull'Arte dell'Attore.

“Y el en su laboratorio digamos que se asemeja en metodología, se asemeja en perspectivas y se asemeja en filosofía de vida, ya que es una inmersión completa”

De esta cita, se puede percibir que el trabajo con lo biográfico y el trabajo actoral es de sumamente exigente en cuanto a la profundidad que se quiere lograr, un trabajo hacia lo profundo del ser y que es coherente con la <inmersión completa> en lo que se hace y en lo que se quiere decir.

4. Compartiendo los aprendizajes

“De ahí me vine volví el año 2011 a Chile...eee...desarrolle este proyecto que se llama Performer Persona Project, que es el que llevo ahora desde el año 2011 a la fecha, la cual también

me puse al frente de un proyecto de formación que duro ocho meses en Santiago, el proyecto Performer y luego me trasladé a Valparaíso...”

A partir del año 2011 C.S comienza su trayectoria profesional ya más adulto y con muchísimo conocimiento adquirido a través de transmisión directa -como él lo define-. Comienza el desarrollo del trabajo autónomo e independiente con sus principales cómplices de trabajo para continuar en el camino de la creación.

5. Un camino de búsqueda: crisis frente al teatro convencional

“Con Amilcar practicábamos eeee...hacíamos cierta jornada de trabajo con respecto al ritual...”

Esto lo quise destacar como hito porque al ser un proceso de creación a partir del rito, desde el inicio de la búsqueda al terminar en montaje, ese fragmento de creación, siempre tuvo otra connotación, no queriendo llegar a ser necesariamente un espectáculo, sino una experiencia artística profunda dejando un espacio para ahondar en el concepto del rito.

“Como director, buscando provocar al público etcétera, lo que buscaba en ese entonces y cuando me contacto con esta otra persona, por supuesto mi cabeza, mi persona hizo caput no podía, te confieso que no entendía lo que pasaba, mi mente, mi raciocinio, mi intelecto, no podía comprenderlo algo que era principalmente experiencial es algo que pasa, que sucede, que acontece en ti”

Abstraje estas palabras para categorizarlas como hito fundamental de la trayectoria ya que se instala dentro del relato una crisis frente al teatro convencional, además de despertarse en C.S la necesidad de cambios urgentes para/con el Teatro. La inestabilidad que propicia este oficio laboralmente y el mercado artístico de las grandes obras en las carteleras de todo el país, influyen en la toma de decisiones apresuradas o erróneas, por eso C.S decide enfocarse en este tipo de teatro y búsqueda, condición que prima por sobre la oferta, el mercado y los montajes espectaculares que carecen de sentido y profundidad.

- Con respecto al segundo objetivo específico, el *Conocer las motivaciones sobre el “misticismo” del Teatro* de la segunda entrevista realizada a C.S.

“Creo que ese interés se vislumbra desde el inicio de mi interés por el teatro, la verdad de que el teatro tiene algo de místico, yo creo que todos lo sabemos, de que tiene algo de misterioso, también, la cosa sería cuales son los caminos que nos pueden llevar a acercarse a eso entre comillas o aquello, que torna de la experiencia artística en algo más que simplemente hacer teatro...creo que una puerta se me abrió trabajando con Amílcar Borges...”

C.S manifiesta que uno de los primeros impulsos que dan cuenta del interés por el teatro y por una búsqueda más ligada a lo trascendental del ser fue el trabajo realizado con el actor Amílcar Borges, siendo Borges mentor y posteriormente colega al servicio del trabajo y la pedagogía, culminando de manera colaborativa este periodo de aprendizaje con la fundación del Teatro de la Dramaturgia Corporal.

“Ambientes de trabajo sobre figuras como el Sacerdote, el Guerrero, trabajos de silencio, de expandir la atención de uno mismo.”

Se trata de una búsqueda mística del teatro, para eso se realizan diferentes tipos de entrenamientos, entre los que menciona C.S para la entrevista, ejercicios que coinciden con el tipo de entrenamiento y dinámicas de trabajo que propone Grotowski para sus estudiantes. Con todo ello busca unificar el cuerpo y la mente logrando la atención necesaria y poder comenzar el trabajo creativo, sin dejar de lado que todo lo que sucede como acción es siempre entendida como una experiencia física-creativa.

“Me interesó el misterio de la práctica del teatro, al menos cuando estaba estudiante, realizaba trabajos a veces performativos en escena”

Se trata de trabajos que posteriormente demuestran ser bastantes subversivos y cargados de discurso ideológico.

- Con respecto al tercer objetivo específico de *analizar el aprendizaje o significación de los hitos de la trayectoria realizada* de la segunda entrevista a C.S

“También lo viví con Gloria María Martínez...con María Elena Ortega, las tuve también de profesoras, en donde tú sabes que las cosas son distintas cuando realizas ciertos ejercicios que tu percepción es distinta, físico no, se transforma en experiencia física todo lo que tú haces...”

Destaco esta cita por el profundo significado que C.S le otorga a este momento de la trayectoria, ya que uno puede inferir que durante este periodo una suerte de lucidez afecta al entrevistado donde reconoce que “todo se vuelve una experiencia física” concreta y consistente. El cuerpo, motor funcional de todo nuestro organismo se transforma en una verdad tangible por medio de la experiencia práctica, acciones que permiten abordar el teatro desde una posición radical y clara. Todo vive a partir del cuerpo.

“...toda esta propaganda que hacen los actores, no tiene nada que ver con eso, nada que ver, esto estamos hablando de procesos humanos profundos a través de herramientas actorales, que el cuerpo, el ritmo, el silencio, y eso no necesariamente tiene que llegar a ser un espectáculo tampoco, y no necesariamente sirve para el teatro”

“Procesos humanos profundos a través de técnicas actorales”. Esta es una definición propia que da C.S sobre Teatro y lo que conoce de él. Cabe destacar que dentro del medio C.S es reconocido por sus trabajos tanto en el extranjero como en Chile, y es necesario aclarar que dentro de su lenguaje artístico no hay espacio para el teatro comercial. Se nutre, en cambio, del trabajo colectivo, creando obras que promuevan la reflexión en el público y aunque no sea un trabajo que sirva para el teatro debe ser un lugar de encuentro.

“Las clases para mí en este momento, que hago clases a un primer año...eeeh tiene un profundo significado místico, creo que para mí el objeto de primer año que me toca recibir a los cabros ahí, es transmitir que aquí hay todo un misterio, tiene algo de desconocido, y tiene ese encuentro con lo desconocido para no dejar de buscar nunca, estar como si estuviéramos siempre en el inicio de algo, con ese entusiasmo infantil”

C.S otorga un significado muy profundo a su trayectoria realizada y además a la pedagogía, siendo ésta última el reconocimiento personal del arduo trabajo durante todos estos años de vivencias y experiencias, que permiten establecer un intercambio de aprendizaje de “transmisión directa” que define C.S en su encuentro con Doménico Castaldo, y ahora, en el ejercicio recíproco de enseñanza, práctica él con sus estudiantes.

Actriz del Teatro Imagen. Docente actualmente en Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Integrante de Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards en Italia.

- Con respecto al primer objetivo específico, la *Descripción de los hitos de manera temporal* de la segunda entrevista realizada a T.S. podemos señalar lo siguiente:

1. Interés incipiente por el cuerpo. T.S. parte su etapa formativa en una frontera explícita entre el teatro y la danza, donde el mayor interés reside en el cuerpo y el movimiento.

“Yo viví en México mucho tiempo en donde tuve como la suerte de hacer la secundaria, perdón una preparatoria artística, tuve muy buenos maestros de danza quienes me abrieron un poco el camino hacia ese lugar...”

T.S. siempre tuvo interés en la danza y el teatro, pero ella reconoce en la entrevista que la mayor parte del tiempo se dedicaba a la danza.

“y luego cuando volví a Chile (...) pero no terminé la escuela...porque no...me desilusioné un poco del mundo de los actores y de las dinámicas como académicas también de cómo se enseña el oficio”

2. Insatisfacción y búsqueda

Al regresar de México, después de haber adquirido conocimiento de danzas de índole transcultural, vuelve a Chile y decide inscribirse en la escuela de Teatro de Gustavo Meza, sin embargo una crisis aflora por no hallarse en ese lugar de creación y por no estar de acuerdo con la institucionalidad del oficio, por eso, en este momento de la trayectoria deserta del estudio y abandona la escuela para continuar con su camino de búsqueda en otros lugares del mundo.

“Me fui de Chile, decidí irme (...) en el sentido que viví dos años en España y durante ese tiempo no quise involucrarme como formalmente en ninguna escuela, ninguna carrera, sino que tome clases con distintos maestros”

4. Formación independiente

La crisis que afectó a T.S. continuó, por eso decide no vincularse con ningún tipo de educación formal, sino que por el contrario, solo se perfecciona asistiendo a talleres, seminarios y clases con diferentes maestros.

“De las experiencias más importantes fue mi encuentro con la Compañía La Última Vez, de danza con quien tome un taller cuando recién llegue a España, o sea debo haber tenido 21, y me gustó mucho el trabajo entonces seguí tomando talleres con ellos”

5. Formación especializada: de dulce y agraz

Como se mencionó anteriormente, el interés de T.S siempre estuvo ligado a la danza más que a las artes escénicas teatrales, sin embargo, un encuentro con la Odinweek y el Teatro Odín de Barba, se posiciona como un hito o una nueva experiencia para la entrevistada.

“Fue mucho más como rica en el sentido de los contactos que hice y de la experiencia que tuve con la gente más allá que con el trabajo mismo del Odín Teatro, que me pareció mucho más como de ir a visitar un museo de la prehistoria que de ver un trabajo que hoy en día esté proponiendo nuevas formas”

La permanencia en ese seminario dictado por Eugenio Barba y sus colaboradores, además de los participantes nuevos que llegaban a la experiencia de trabajar en el Odín Teatro, no fue tan significativa para T.S, ya que el Odín Teatro seguía una línea metodológica y práctica que no representaba el lenguaje escénico que la identificaba a T.S. Sin embargo, allí conoció a quien sería un nuevo compañero de trabajo.

“Y en ese lugar yo conocí a uno de mis colegas como colega y grandes amigos de la vida que se llama Alejandro Tomas Rodríguez, argentino”

Este personaje que se describe en el relato como un muy buen amigo, es quien informa a T.S. a través de un correo que están abiertas las audiciones para el Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. Pero al no estar segura de su decisión, opta por audicionar en diferentes escuelas de Artes escénicas.

“Entonces yo en ese momento decidí ir hacer diferentes audiciones que iban a ser, hice una audición en una escuela de mimo corporal dramático en Barcelona, una audición en una escuela que se llama P.A.R.T.S que está en Bélgica, es una escuela de danza que yo diría que es de las mejores escuelas que existe de danza contemporánea e iba hacer la audición el en Workcenter”

6. Opción por Grotowski

Finalmente se convence a sí misma de que la mejor opción es ir a investigar el trabajo de Jerzy Grotowski a través de su confidente, el actual director del Laboratorio Thomas Richards.

“En el Workcenter si, y yo diaria que evidentemente es de las experiencias, o sea es la experiencia profesional más importante que he tenido y es como el referente que yo tengo para mi trabajo”

Este último periodo de trabajo en profundidad con la metodología Grotowskiana, se instala como un hito fundamental en la trayectoria, ya que su permanencia en el Workcenter se prolonga por cinco años completos. Se trata de especie de descubrimiento del sentido del oficio teatral, que permitió una estadía más duradera que lo pensado y es en este momento cuando las dudas existenciales aparecen en busca de respuestas.

- Con respecto al segundo objetivo específico, el *Conocer las motivaciones sobre el “misticismo” del Teatro* de la entrevista realizada a T.S.se desprende lo siguiente

“Y bueno llegue y fue, o sea ya entrar al espacio y sentir la dinámica y la energía y el respeto y el silencio, la sacralidad también de de del trabajo fue como entrar a casa”

Esta cita hace referencia al trabajo que realizó T.S en el Workcenter. Esta fue una experiencia que determinaría el camino profesional de la entrevistada, ya que fue el punto de partida para escoger lo que futuramente seria el “tipo” de búsqueda, algo más ligado a una exploración con el ser interior de cada individuo.

“Pero este es el lugar donde tengo que estar y donde siempre tuve que estar, o sea fue una claridad como pocas que he tenido en mi vida y ahí me quede cinco años”

Por lo anterior, se puede interpretar que la estadía en el Workcenter sería un hito revelador para T.S. Finalmente, después de mucho tiempo de indagación en diferentes talleres, seminarios, entrenamientos y prácticas, logra encontrar el espacio que ella considera un lugar propicio para indagar en lo biográfico y en esa relación que hay con el yo interior.

“Tampoco sé si hoy en día mi búsqueda con el teatro tiene que ver con una búsqueda espiritual (...) sí creo que hay una un hay algo como en el impulso como creativo y del como quién soy como artista y quién quiero ser como artista (...) Sino que había como una necesidad que tenía que ver conmigo y con el encontrarme a mí, mi lenguaje, mi persona, mi quien soy a través de lo que hago”

El teatro para T.S brinda la oportunidad de generar nuevos espacios artísticos, estos espacios se vinculan de alguna manera al misticismo del teatro que se quiere investigar en esta tesis, ya que son lugares internos y que responden a una necesidad básica como motor del trabajo del actor, desde la mirada de T.S.

“Yo igual creo que el espacio del arte es un espacio de transformación, de posible transformación a nivel social y como adentro de un microcosmos”

- Con respecto al tercer objetivo específico de *analizar el aprendizaje o significación de los hitos de la trayectoria realizada* de la entrevista a T.S. podemos concluir lo siguiente.

“La necesidad de la creación en el sentido profundo de quién soy yo hoy y esa pregunta es el motor de alguna manera”

T.S. responde a la pregunta sobre el significado que hoy le otorga a los hitos de la trayectoria, con la cita anterior, queriendo reiterar la intención de la necesidad por la

búsqueda artística. Este, para ella este es el modo de ahondar en sí mismo, a partir del trabajo con el otro, las posibilidades de encontrar respuestas están en uno mismo.

“Tiene que ver con el desarrollo de la persona, de los potenciales de la persona y con responder muchas preguntas y con trabajar muchos mecanismo que nos constituyen como seres humanos”

El teatro y toda la vasta experiencia que ha realizado T.S alrededor del mundo, se concretizaron en las palabras mencionadas. Siempre las respuestas están en uno mismo. La búsqueda comienza cuando uno mismo se dispone a dudar del trabajo que se hace, esa necesidad de preguntarse el por qué de las cosas constantemente es, para la entrevistada, la manera de llegar a una creación concreta.

“La pregunta como quien soy es una pregunta base del trabajo”

Capítulo 5.

5. Conclusión

Para finalizar quisiera plasmar con estas palabras las congruencias que aparecieron en las tres entrevistas de los participantes, en cuanto a ideas y pensamientos similares de lo que se piensa del teatro.

Por otra parte, es primordial destacar que los entrevistados/a se dedican al teatro de maneras completamente distintas, sin embargo al conocer en detalle sus trayectorias, encontramos similitudes en sus respuestas e incluso en sus palabras. Uno de los entrevistados, R.G se dedica al teatro clásico y teatro en verso, pero siempre considerando que los métodos grotowskianos y barbavianos, le funcionan. Los otros dos entrevistados que no se identificaron mucho con las dinámicas barbavianas, incluso se puede apreciar que de las tres entrevistas, en dos de ellas encontramos un escaso interés por las dinámicas ellas. Algunas semejanzas en las respuestas son sobre el teatro como lugar apto para la creación e intercambio recíproco de mensajes, el teatro como lugar que funciona de incubadora de creación. Por ejemplo C. S. estableció una analogía entre el teatro y los contextos fértiles:

“Yo creo que eso sería lo principal, tener la astucia de saber en qué contexto estas trabajando y construirte contextos para lo que uno hace, lo que yo hago, pueda ser desarrollado, contextos fértiles”.

El teatro aparece, así, como un lugar que permite la floración de nuevos trabajos creativos, principalmente el lugar personal que busca cada ser humano para sentirse útil dentro del oficio. También se entiende por contextos fértiles el lugar que el yo propio encuentra para funcionar sistemáticamente. Se trata de contextos identitarios, que uno escoge para desarrollarse en función del teatro.

T.S, a su vez la única mujer entrevistada, del mismo modo considera que el teatro y el arte en general permite la transformación en todos los ámbitos que concierne al ser humano, también refiriéndose a espacios fértiles:

“Pero yo igual creo que el espacio del arte es un espacio de transformación, de posible transformación a nivel social y como adentro de un microcosmos (...) o sea, yo creo que es un lugar fértil de creación de pensamiento y de discusión y de diálogo”

T.S al igual que C.S conciben el teatro como este lugar simbólico, capaz de transformar cualquier espacio en un nuevo pequeño fragmento vivo, dando vida a obras de teatro que no necesariamente llegaran a ser espectáculos presentables, pero que siempre surgirán a partir de “contextos fértiles”.

También R.G. se posicionó desde este lugar, al preguntarle por el aprendizaje que dejó su hasta ahora trayectoria realizada y esto fue lo que respondió:

“Yo te diría que mi principal aprendizaje en esto es que siempre es posible encontrar un lugar para lo que uno cree”.

De las palabras anteriores se identifica que el teatro siempre tiene eso de inquietante y que siempre brindará lugares para toda creación posible, como el arte en verdad, pero el teatro tiene ese misticismo que también se investigó en este trabajo. R.G reconoce que el teatro abrió sus puertas para dejarlo entrar a esos rincones inasequibles, a ese rincón que deja llenarse por la creación, siempre dentro de “contextos fértiles” esto también se entiende como el lugar que uno prefiere para desarrollarse, no otro lugar equivocado.

6. Bibliografía

Arija, M. Cultura Transversal. Obtenido de <https://culturatransversal.wordpress.com/2009/07/25/jerzy-grotowsky-el-teatro-como-vehiculo-de-busqueda-espiritual/> Fecha de consulta: 18 de Agosto de 2017

Barba, Eugenio, (1992). La canoa de papel. Grupo editorial Gaceta, México.

Brook, Peter, (1994). Prologo. En J. Grotowski, Hacia un teatro pobre

Godmilow, J. (1980). *With Jerzy Grotowski* [Película].

Grotowski, Jerzy (1974). Hacia un teatro pobre. Siglo XXI editores. España.

Mnouchkine, Ariane (2012). Conversaciones con Fabienne Pascaud. El arte del presente. Editorial LOM, Chile.

Savage, Anne. ODIN TEATRET. Obtenido de <http://www.odinteatret.dk/about-us/about-odin-teatret/odin-teatret---en-espa%C3%B1ol.aspx> Fecha de consulta: 18 de Agosto de 2017

7. Anexos

Entrevistas

ENTREVISTA 1. R.G

DICIEMBRE 2016

E.1.1 Bueno, ahora estamos R.G, mira R. necesito que me cuentes sobre tu trayectoria y los principales hitos de esta, y además que significados le otorgas hoy a la trayectoria realizada

E1.2 Eeeeh, a mí me pasa primero que entre a la escuela, una escuela que es muy Barbiana

E1.3 ya...

E1.4 Entonces...el primer acercamiento al Teatro que yo tuve fue entender el escenario desde Barba, desde las leyes pragmáticas; en la línea de movimiento muchísimo de Barba aplicados en ejercicios súper concretos, en ese tiempo mi profesora era una profesora, no era muy buena pero, pero, no era muy buena digo porque no era clara para nada en la metodología, pero era súper...eem alineando todo lo que pasaba en primer año, actuación pedía mucho lo mismo, era mucho entrenamiento , además la percepción actoral de mi escuela era muy física también, era de muchísimo mimesis, mucha imitación, entonces una de las grandes líneas de partida, diría yo que era la energía, entonces por ese lado siempre se buscó muchísimo de la orientación de Barba para entender los cuerpos desde la columna; para entender los cuerpos desde, desde la calidad energética y desde la imitación de, de acciones. Eeeh después en el segundo semestre pasamos un poquito la acción tímidamente, todavía sin entrar a Stanislavski y después ya en segundo año pasé Stanislavski completo y no me quedo tan clara la acción como me quedo después encontrándome con Grotowski, entonces yo ahí te diría que entra mi primer acercamiento a Grotowski en...

E1.5 ya...

E1.6 ...en algunos laboratorios, entonces hicimos primero un laboratorio que tenía que ver con ciertas huellas biográficas, de la familia, y ese laboratorio me ayudó a entender muchísimo la acción desde el cuerpo

E1.7 ya...

E1.8...me ayudo a entender también cierta relación entre la acción y las actividades, cosa que en Stanislavki yo las había mirado desde otro ángulo, como una adentro de la otra, a que era una despreciando la otra un poco, entonces la acción se instalaba como el ideal del laboratorio de búsqueda y la...la actividad se instalaba como aquello que pasaba en caso que no estuviera haciéndose el trabajo con la profundidad que la profe guía lo pedía, y ese trabajo estuvo lleno de acciones, estuvo lleno de lo que te decía recuerdo biográfico, y muchísimo trabajo de fraseo, donde también volví a visitar un poco lo...lo que habíamos delineado con Barba. Ese trabajo también se mezcló adyacentemente Grotowski, o sea Brecht perdón, porque había una manera también de codificar el gesto, y que por ese lado tampoco deja de tener mucha...separación con Grotowski, o sea hay una...un poco parecido...de mucha codificación de acciones...por esta cosa que habla GRO de transformar el caos, el caos biológico en un código, en un lenguaje.

Después de eso eem... me llamaron a dirigir unos compañeros una obra y mantuvimos siempre un entrenamiento muy de la línea de la escuela, muy desde lo que habíamos aprendido de Eugenio Barba, guardando los mismos principios, rescatando muchos ejercicios de antes también sin tener muchas herramientas, pero empezamos también a entender ciertos...ciertas fisuras de la percepción biográfica del trabajo, entonces un compañero propuso un ejercicio que había trabajado en un semestre en movimiento, la técnica de contact con Paulina Mellado acerca de ciertas partes del cuerpo con que se vinculaba de manera positiva o negativa, las que más te gustaban o las que menos te gustaban hacían que tu empezaras un movimiento y articularas a partir de su lenguaje propio, y ahí apareció de nuevo Gro y esta cosa muy personal.

E1.9 Ya...

E1.10 ...y entendimos desde ese lugar que se podía llegar a emociones y a un compromiso emocional en general, un compromiso dramático, un compromiso personal súper profundo, en donde empezamos a entender también una ética de trabajo, y yo te diría que fue la primera vez que se inauguró en mí una especie de compromiso con el oficio antes de entender el teatro desde un punto de vista político-social, lo entendí desde un punto de vista muy sacrificial, en ese tiempo hablamos delante de la santidad del actor, fue súper determinante leer hacia un teatro pobre y el teatro laboratorio de Gro para entender desde esos dos libros, emmm no solo algunos ejercicios que queríamos rescatar, algunas inquietudes que sabíamos que no íbamos a poder hacer tampoco porque eran mucho más acrobáticos y que no teníamos nosotros la instrucción pa hacerla, pero

también rescatar mucho de lo que te menciono de la ética actoral, donde como compañía establecimos una especie de declaración de principios, hablamos de un teatro posible que era capaz de transformar cualquier espacio; cualquier historia; cualquier obra; cualquier texto en una cuestión súper profunda y súper personal y nos propusimos no actuar nunca más, no montar nunca nada si es que no tenía esa implicancia y renunciar a la actuación, en el sentido negativo, sino quedarnos solamente con este acto ritual del Teatro y desde ese punto mi carrera quedo súper determinada. Después de eso empecé a... a llevar un poquito más de complejidad esa investigación con esa misma compañía...eee...estuve e otra compañía que funcionaba totalmente en paralelo donde yo trabajaba no más y no tenía mucha incidencia en la metodología ni en ni una decisión importante, solo ejecutaba y era mucho más evidente todavía esa relación, pero también entendí que uno también puede practicar ciertas cosas que tú vas desarrollando en tu investigación cuando eres solamente un ejecutante, o sea que no es solamente ejecutante al final sino ejecutante con un gran mundo y que hay un punto de independencia también, de autonomía en eso, donde podía hacerme yo cargo de esa misma premisa que te había dicho ética, en una obra que no era mi obra, que me hacía sentir muy...muy distanciado, muy apartado del contenido emocional; del contenido ideológico, pero creo que estaba muy chico todavía para entender esa responsabilidad y no fui capaz de hacer ese link y me quede con muchas preguntas...actorales, porque la otra compañía que te menciono, la de mis compañeros que me llamaron a dirigir nunca ejercí otro rol, entonces siempre dirigiendo pa mí fue más sencillo, llevar a los actores ahí y ponerles buenas preguntas pa que, o sea según yo buenas preguntas, en ese momento pueden haber sido muy malas pero, buscar cómo llevarlos para esos lugares de fragilidad y de inmersión en lo biográfico.

Después de eso eeeh, te estoy hablando de esa primera obra el 2007, te estoy hablando de mi salida de la escuela en el 2009, el 2009 mismo empecé a ser ayudante en la escuela de la católica de dos cursos súper importantes para mí, uno es el curso de pantomima y otro era el curso de teatro clásico, y yo entendí como van, los dos son de alumnos de tercer año, se juntaban muchísimas cosas, entonces el curso de pantomima de nuevo volvió sobre todo en la unidad de Étienne Decroux y Marcel Marceau, de retomar en esos dos autores menos en Lecoq porque yo no lo alcance a entender con profundidad...eeeh...la importancia de la acción de nuevo, y esa acción era inminentemente Grotowskiana, también porque la profesora con la que yo te había dicho, tenía una formación asiática, la que lleva el curso, viene desde el Bharatanatyam indio, viene desde la yoga y se ha enfocado mucho mas también en esa ritualización del acto, del Teatro, entonces nos

alineamos mucho, yo me dedicaba mucho más a la parte de Marceau y ella se dedicaba más a la parte de CU porque ella había querido desarrollar una investigación, y esa investigación de DEQUI también tenía mucho de biográfico porque encerraba experiencias personales llevadas a una partitura de acciones físicas, y ahí empecé a entender mucho más claramente también la diferencia entre el movimiento; el gesto; la danza misma cuando la he visitado muy poquito y la acción, la acción física desde la óptica Grotowskiana que a veces pinta un poco más para coreografía pero que en ese momento entendí que están muy muy diferenciadas esas dos cosas, entonces pa mí se volvió mucho menos formal también ese tipo de trabajo, y ahí seguí haciendo ayudantías, trate de desarrollar el mismo entrenamiento en actuación que fue muy bienvenido también por la profe, mucho espacio para investigar en eso, junté muchísimo estos dos referentes que te digo porque el training de la escuela de alguna manera lo trate de continuar para que los estudiantes vinieran, lo que venían ellos teniendo desde primer año se continuara...

E1.11 ¿Estás hablando de Grotowski y de...

E1.12 Estoy hablándote de Barba ahora...

E1.13 Ya...

E1.14 ...diciéndote que esa línea la trate de continuar, pero siempre inserte estos elementos más Grotowskianos en el entrenamiento, sobre todo en la búsqueda del límite, como el teatro clásico permite mucho eso, fui jugando mucho con cuál era el shock frente al autoconocimiento; frente al límite físico; frente a la ruptura de esa barrera; a la transgresión, y una serie de terminologías que son un poquito más agresivas de Grotowski que...que yo defendía en ese momento mucho, todavía lo creo que te dejan entrar en estados muy a propósitos de la tragedia que fue lo que trabajamos en ese curso...emm...apareció de pronto la comedia también en ese mismo curso, la comedia barroca, y también se hizo necesario volver a la partitura de acciones físicas desde la misma línea, entonces también empecé a tratar de ponerme yo en ese conflicto, de cómo guio desde el mismo referente una tragedia y una comedia...emmm tratando de que ninguno se despegue de esa vinculación personal y muy honesta y profunda que propone Grotowski con el cuerpo.

Después de eso mantuve mi trabajo como ayudante y el 2012 tuve un seminario muy importante con gente Grotowskiana, que hace un laboratorio, ellos son de Turín, Italia, el laboratorio permanente Di ricerca sull'arte dell'attore de Doménico Castaldo...y...el laboratorio permanente

lo que se dedica a trabajar es por un lado mover el cuerpo, con todo lo que ello implica; con toda la profundidad y toda la complejidad que tiene, y por otro lado...eeeh...crear un devenir escénico que no es una improvisación propiamente tal, porque no pretende tener un resultado escénico en limpio, pero pretende crear.

INTERRUPCION

E1.15 Te voy a repetir la pregunta, tú crees entonces que esto es una búsqueda constante, o con que te encontraste en tus primeras experiencias, tenías algunas expectativas...

E1.16 Es que mira, después de ese taller que yo te contaba del laboratorio permanente, eeh, entendí que quería, por eso tome seminario con gente del Teatro Du Solei de la Ariane, yo creo que ese fue el hito que cambio más mi vida, en general en términos de la práctica del teatro porque entendí eeh como quería que fuera el teatro , y sabes que se ligaba mucho pese a que ellos no son declaradamente Grotowskianos, Barbeanos...algo, el teatro Du Solei trabaja mucho con el concepto de la honestidad,

E1.17 ¿Perdón, de la que?

E1.18 De la honestidad, lo llaman ser verdadero, te repiten todo el tiempo sé verdadero, y para mí tuvo mucho muchísimo sentido con este trabajo que te estaba contando de Doménico donde yo aprendí a ser este cruce biográfico con la escena, ahora ese laboratorio era muy pre-expresivo también, no tenía ningún objetivo de montaje, eeh entonces fue difícil pa mí tener toda esa inquietud, con toda esa investigación de decir: ya, esto lo voy a usar ahora en mis obras y lo usé, en la última versión que hice de la vida es sueño, que este año recién la estrenamos; fue un laboratorio muy largo desde el 2012 también desde que hice ese seminario, un laboratorio bien a goteras porque se interrumpió por razones prácticas de sala y todo eso. En ese laboratorio yo diría que he puesto lo que más he pensado de esta práctica porque nos encerramos, o sea no nos encerramos, nos fuimos una semana a una casa en la playa, en el campo, mezclaba las dos cosas y ahí nos levantábamos y entrenábamos todo el día, teníamos una sesión en la mañana de búsqueda en el campo y después nos íbamos la tarde a la playa, y era eso entrenar todo el día, tratar de buscar escenas, tratar de buscar luego los personajes, eso con cruce de las biografías, de las historias de cada uno, un monto de cosas, parecido a lo que trabajamos nosotros...

E1.19 Mmmm...

E1.20 Yo llevo mucho rato estudiando yo mismo esa esa manera de plantear la cosa porque creo que escénicamente a mucha gente le abre muchas puertas, personales también; es medio raro, tu sabi que de repente parecen un poco terapéutico, pero hay una declaración muy clara del laboratorio permanente que no lo es, de que no es improvisación tampoco sino, es juego.

INTERRUPCION

E1.21 ¿Cuáles eran tus expectativas antes de empezar a descubrir todo el teatro...eeeh que tenías en mente, cuando salieras y dedicarte a que; ¿cómo fue el cambio, o fue como un sentimiento antes de entrar a la escuela?

Si, antes de entrar a la escuela era muy raro porque yo no entendía tanto porque iba a entrar a estudiar, entonces yo te juro que pensaba que era sentarse a leer textos y era eso no más, no tenía idea de que existía el cuerpo y todo ese mundo. Yo vengo de un taller de colegio conservador también, donde está hecho de una manera súper tradicional el teatro, muy de que los actores se aprenden textos , lo ensayamos y lo repetimos, entonces no tenía claridad sobre todo del cuerpo, y me costó mucho entrar al cuerpo, me costó mucho acostumbrarme a usar el escenario, me costó mucho despegarme de lo que yo pensaba que era el teatro, y estando en la escuela como te digo no fue sino hasta encontrar ese libro, que yo creo que no entendí mucho, luego fui entendiendo otras cosas, trabajando...ehhh...trabajando musicales de repente, he trabajado la comedia musical, porque bueno te digo toda esta investigación que he aplicado el tema de la...la escritura bibliográfica en escena, ha sido mucho más ligado al teatro clásico, que es a lo que me dedico a hacer, que es con la compañía que he trabajado, las dos compañías que trabajo, trabajamos eso, entonces eeeh... es una manera de buscar como acerco esas cosas grandes y antiguas a 400 años después a una persona que no tiene como llegar sin una manera concreta, pienso yo, y eso pa mí es el cuerpo también en la historia, y a través de esa...de esa...mirada también he tratado de ir acercando a los estudiantes, a los actores yo mismo cuando he trabajado, pero después también porque pa mí se parece mucho al teatro clásico, me llamaron a dirigir musicales en la católica, los musicales de la pastoral, que son espectáculos grandes, con cuarenta personas en escena, con gente, con mil y tantas personas, entonces dije como acerco esto y que tenga sentido en verdad, porque a mí no me gusta Broadway, lo encuentro un poco un poco vacío de pronto de sentido, muy

entretenimiento, entonces ahí empecé a descubrir la tecla más Brechtiana donde empezó a salir en mi trabajo una consciencia mucho más política, más de ideológico, más discursiva de lo que dice el teatro, entonces pase un poco a ampliar de cómo hacer el teatro a qué quiero decir a través del teatro y eso por primera vez para mí como director paso en ese trabajo, y en ese trabajo mismo por mucho Brecht que tenga en el planteamiento escénico, o en todo lo que tú puedas relacionar con la tecla brechtiana, no dejo de tener éticamente esta consciencia Grotowskiana del actor sacrificial; desde la... esa santidad, de ese involucramiento; de esa consciencia biográfica. Esto se llevó al límite ya en el último musical que hice el año pasado que fue “West Side Story-Amor sin barrera”, donde había muchísimo de la historia de búsqueda de la identidad, trabajamos con gente extranjera, había mucha biografía de por medio, entonces ya he sentido que he podido conectar este tema de este laboratorio Grotowskiano a muchísimas maneras de hacer teatro, muchas estéticas, a muchos tipos de teatro...

INTERRUPCION

E1.22 ¿Y...en cuanto al significado personal y profesional que hoy le otorgas a todas estas experiencias de la trayectoria, crees que tu opción que decidiste para hacer un hecho tu vida, es en sí mismo un acto político o tiene un discurso fundamentado desde los teóricos y desde ti mismo...?

E1.23 Que buena pregunta...

E1.24 Jajajajaja

E1.25 Ehhhh...si, yo pienso que sí, o sea honestamente me parece que es una pregunta bacán porque ehh creo y talvez me equivoque mucho que es una manera más madura de mirar la dimensión política del teatro también, porque lo que hablábamos delante esta práctica, una especie de exacerbación Grotowskiana después cuando llego a hacer ese laboratorio casi privado, es para mí muy análogo lo que uno se pregunta cuando está estudiando y dice: qué sentido tiene estar encerrado en estas cuatro paredes durante cuatro años, cinco años, siete años en el caso de la gente que le va más o menos ehh sin que nadie vea esto, cuando afuera está pasando mucho y...Yo pienso que cuando un médico está preparándose ehh en segundo año no haría una operación a corazón abierto porque siente que todavía, o sea no siente, todo el mundo sabe que no está preparado para hacerlo y esa formación mientras no está salvando ninguna vida, es vital también, no deja de serlo y nosotros cuando no estamos mostrándole al mundo a nadie nuestra opinión, es

político todavía , porque estamos preparándonos para ese fin también, entonces perfeccionar esa...ese oficio a puertas cerradas también, un rato, es cierto también de que no puede hacerlo toda la escuela ni toda la vida por supuesto, también es un acto político, el hacer teatro, el ensayar , es un acto político, porque primero porque predicar con el ejemplo creo que es una de las maneras más claras de hacerlo, porque volver experiencia la ideología creo que es a lo que tenemos que aspirar siempre en el oficio , porque además se nota como está hecha una obra, uno suele adivinar muchas cosas de como fue el proceso y pienso que transformarse en esta especie de canal como dice este caballero entre lo sagrado y lo profano, este tubo limpio y despejado...creo que todo ese proceso no puede estar escindido de una manera de vida, ósea es muy difícil que una persona sea ese tubo limpio en escena si en la vida eeh predica...

E1.26 Prescindido?

E1.27 Ah?

E1.28 Prescindido dijiste?

E1.29 No, escindido que se separa de esas dos cosas, me parece raro...porque cuesta ser ese tubo limpio en escena te decía y por la vida llevar un caos, una inconsecuencia, un desastre permanente o ir atentando contra esa misma manera...no se me cuesta decir santo lo encuentro un poco pudorosa la palabra, pero esa manera sacrificada de hacerla o totalidad, también. Me parece político porque...porque yo lo veo desde ahí, lo veo desde todo lo que significa, todo lo que implica social, personal familiarmente, eeh biológicamente, llevar una práctica así. Creo que ya hacer una obra con esa coherencia que me parece que es la palabra que más me gusta en este momento creo, hacer una práctica coherente, requiere mucha preparación, requiere mucho ejercicio, requiere de un entrenamiento muy muy potente y es como los yoguis que también se preparan mucho tiempo y no se gente en Asia que estudia 40 años un baile para poder recién ser digno de bailarlo, creo que eso también es una gran lección, o sea lo político no solamente yo sé y todos lo saben, pero lo recalco porque a propósito de esto que no solo el panfleto, no solo el discurso ni la frase ideológica puesta en escena, ni los homenajes a lo que queramos homenajear, sino que también es inminentemente político un practica que sea en esencia ya contestataria a cómo funciona el sistema, por eso te decía también que me hace sentido el libro, que coincido contigo que es de otra época, muy de otra época, pero creo que nosotros estamos muy agobiados por esta época también

y pensamos que tenemos que hacer todo al ritmo del sistema y yo lo que creo que hay que hacer es todo dentro del sistema, pero tratando de alguna manera de quitarnos muchas de las costumbres que el sistema nos ha vendido y le conviene que adoptemos...eso...me parece... que además a puertas cerradas hay muchas cosas que se hacen y que son muy potentes también, hay muchas maneras de percibir la realidad también, hay mucha gente que trabaja la conciencia desde otros lugares y eso también es político, aunque no lo parezca, la gente que practica Tai chi a puertas cerradas, gente que está moviendo energía, gente que está moviendo el universo entero para volver, insisto, más coherente también el mundo de los otros, como la gente que...las señoras que rezan...es como...no se...la gente que practica yoga, la gente que danza, hace que las cosas, que el mundo entero se mueva también desde sus posibilidades, eso también me parece muy de ellos...

E1.30 Y sobre la pedagogía o la práctica profesional y personal de estos principios o de esta trayectoria eeh...que les dirías tú, o que recomendarías a las personas que se interesan por este tipo de búsqueda o por este camino...eeeh más trascendental quizás del ser...que recomendarías a los estudiantes...eso

E1.31 Que difícil decir una cosa que sea lo suficientemente coherente y que pueda aglutinar todas las ideas que surgen a propósito, porque yo entiendo también la incomodidad que implica tratar de no vender tu arte por ejemplo, estoy hablando en el sentido más repudiable no, cuando uno vende sus valores, no tengo nada en contra de la gente que actúa en una teleserie y luego hace un teatro maravilloso, me parece que está todo bien, estoy hablando de aquellas personas que se ven en la obligación de renunciar a sus principios, yo pienso que cuando uno se aventura en una cosa, una práctica, un laboratorio, algo de esa naturaleza trascendente que dices tú, pienso que tiene que armarse de valor porque no es rentable, pienso que tiene que tratar de disfrazarlo muchas veces, creo que es la realidad de nuestro teatro, de hecho, esto es tan religioso al final, sin ser dogmático, es todo tan...los primeros...los indígenas...los nativos de nuestro continente cuando llegaron los españoles a ultrajar sus creencias, de alguna manera disfrazaban y travestían las suyas diciendo: no le estamos rezando a la tierra, le estamos rezando a la virgen, y mentían, disfrazaban las cosas y los españoles se quedaban tranquilos y ellos generaban una nueva divinidad que era mitad pacha mama y mitad virgen del Carmen, entonces esa cosa...ese híbrido que siempre ha sido la estrategia de nuestro continente, creo que lo tenemos que agarrar nosotros, que no podemos ser alemanes porque ya no lo fuimos, pero no podemos seguir siendo gente originaria porque ya no estamos en

el origen de las cosas, entonces creo que no es tan sencillo hoy en día hacer eso, o sea antes ese teatro probablemente tenía un espacio en otro lado también en Europa era financiado, o es financiado, el teatro du Soleil recibe una subvención estatal, no es nuestra realidad, el teatro alemán recibe una millonada también, y nosotros tenemos que tratar de hacer que estos valores sobrevivan aquí en un medio donde apenas hay para ensayar, apenas tenemos pa salas de ensayos, nadie cree en un proyecto, entonces creo que armarse de valor y entender que es importante...

E1.32 Mmmm, perfecto, pero además dentro de todo esto que dices...emm estos principios están ligados también a volver a un origen o no, o es personal o siempre fue personal...

E1.33 Mmm...

E1.34 No sé si me entendiste la pregunta

E1.35 No sé cuál es la distinción, no no no es porque no la estás poniendo tu clara, pero...

E1.36 Por ejemplo el tema de las personas originarias

E1.37 Si

E1.38 Que ya nosotros no vamos a poder ser porque ya no estamos en el origen

E1.39 Claro

E1.40 Pero sin buscar un origen, este método de Grotowski y de Barba buscan un origen

E1.41 siiii

E1.42 De la acción...

E1.43 sisisi, yo creo que si porque...un profesor mío en la escuela, profesor de teoría no de teatro, sino de teoría de investigación, me decía que para hacer la tesis tenía que tratar de decir algo que nadie había dicho, pero al mismo tiempo hay una contradicción me decía porque está todo inventado, entonces tú tienes que relacionar las cosas, de hecho hoy en día se dice que la innovación es poner dos cosas juntas en otra manera diferente, entonces ese mismo profesor me decía que no es lo mismo ser original que ser novedoso. De alguna manera novedad es prostituta,

es cuestionable, es un poco cretina, porque que traiciona cosas o vende cosas o busca caminos fáciles o busca impresionar, no busca trascender...

E1.44 eso también está dentro del libro el concepto de prostituta...

E1.45 Si, y el volver al origen significa ser originales, es de verdad, buscar aquello que está dentro, en la esencia, entonces ser original es mostrar una esencia nueva que está replicando esa conciencia universal también de alguna forma, por eso yo creo que si me hace sentido, que no vamos a ser nuestros antepasados, pero si podemos volver a lo que esos antepasados nos heredaron, volver a ese mismo río, digamos...

E1.46 Ramón...y en cuanto a las expectativas, que tienes que decir con antes de iniciar una búsqueda, con que te encontraste y cómo pudiste hacer de ese encuentro con la realidad frente a las expectativas fuese más ameno, como intentaste solucionar alguna cosa que te genero alguna disyuntiva o con algo que no estuvieras de acuerdo con las teorías, más que nada dentro de la búsqueda misma...

E1.47 Mira yo creo que...lo más complicado es que lo que yo pienso que le pasa a un católico un cristiano cuando lee la biblia y piensa que todo lo de la biblia paso de verdad y dios le quito una costilla a Adán y la cosa, asi como te menciono esto, creo que nosotros cuando partimos, me refiero a un compañero que actúa conmigo todavía que es actor de la compañía donde dirijo yo, partimos leyendo tan obedientemente estos textos, con tanta fe, que pensamos que todo iba a ser asi, y pensamos que ese modelo se iba a replicar igual y que hoy en día iba a causar el mismo efecto que causa por supuesto en retrospectiva porque si tú los lees ahora dices: que sabio que era Grotowski pero en su momento no sé cuántos de ellos estuvieron de acuerdo de sus contemporáneos, estuvieron de acuerdo en que era una buena idea lo que estaba proponiendo, entonces pensaba que iba a ser esto una maravilla y que íbamos a salir e íbamos a decir estrenamos esta obra que está hecha de la santidad máxima y todo el mundo iba correr a llenar las salas del GAM y...no pasa eso yo te diría que esa es la primera dificultad en que, además, así como Grotowski alguna vez trabajo el *Príncipe Constante* que es uno de los clásicos españoles, cosa que nosotros nos dedicamos mucho también a hacer, trabajamos también con textos barrocos, nosotros partimos trabajando con la vida es sueño este tipo de investigaciones y...perdón trabajamos con Macbeth antes, y eso lo llevamos al campo, a itinerancia rurales, entonces por supuesto la gente que estaba

viendo teatro por primera vez no se conectó mucho con ciertas cosas que son más de teatro de sala para gente de teatro, entonces de pronto también este tipo de búsqueda cuando no son llevadas con mucha madurez, cuando no tienen muchísima profundidad en la investigación no digo porque no fuéramos capaces, sino porque en ese momento no sabíamos eeee, pecan de ser un poquito elitistas también, que ahí es difícil pa mí también y paso pa responderte lo mismo a otro punto, es difícil cumplir con la expectativa el público versus las tuyas propias, hay gente que de repente quiere ir al teatro a pasarlo bien no más, y de repente a ti te ponen en una sala donde va gente a entretenerse, y donde llevan una comedia de teatro comercial y la gente la recibe muy bien y pasa un rato muy agradable, y está todo muy bien no tiene nada de malo, solo que el proceso también de que el público aprenda contigo porque uno también va aprendiendo con el público, no es que uno venga como un mesías a enseñarles y a salvarlos de la frivolidad, eeeh es un proceso lento, y que es mucho más difícil que hacer una obra de teatro, que yo todavía no tengo claro cómo se hace, todavía no tengo claro cómo se inserta una manera de ver el teatro más contemplativa de pronto, menos práctica, menos sensacionalista, es súper difícil porque el público es demandante, y el público tiene la razón al final y es paradójico porque hacemos teatro clásico con esta misma premisa cuando el teatro clásico, el teatro español en Lope De Vega que escribe en 1609 la defensa para la academia del arte nuevo, dice “hay que darle el gusto al público” porque el público paga entonces es justo que tenga lo que le diera gusto y uno dice: pucha si eso hoy en día es parecido al teatro que uno ve en televisión o el teatro que uno ve en las salas del circuito más comercial, no es algo de lo que yo quisiera participar talvez, y me cuesta mantener esas convicciones cuando uno ve los dividendos que le traen a esos directores, esos actores, a esos productores hacer ese teatro versus lo que uno de repente dice siento que sería bueno poner esta obra desde esta manera y no la va a ver nadie más que tus papas, tus amigos de la escuela, dos, porque a los otros les aburre, eso es complicado creo yo, muy difícil, una de las grandes inquietudes de siempre y la otra inquietud te diría yo que es súper difícil tratar de encontrarse con gente que logre conectarse rápidamente, digo conectarse en el sentido de entender, para bien o para mal, muy rápidamente con lo que tu tienes en la cabeza y con lo que tú quieres, para bien o para mal, en el sentido de que si tú quieres continuar en eso o dices esto no es pa mí, no estoy de acuerdo o no soy capaz o no estoy dispuesto en fin...y es difícil encontrarse con gente que lo quiera hacer, es difícil encontrar gente que quiera abrirse tanto en escena, es difícil encontrar gente que no quiera cultivar el ego, es difícil pa uno, yo tampoco estoy seguro y te podría jurar de guata que esto no lo hago por ego

tampoco, esta investigación no es un poquito ególatra, no lo sé, espero que no, pero estoy así, y eso tampoco se en que momento me doy cuenta y puede ser otro golpe súper duro que te responda en un tiempo más si hablamos porque podría ser una gran dificultad también, que no lo estoy haciendo por amor propio. Te diría que esas dos cosas han sido súper difíciles, sobretodo lo del público, porque lo del público es complicado y porque además tengo la convicción de que al público hay que darle lo que uno confía y ahí hay que hacer un acto de fe súper seguro de lo que tu haz cultivado, de que hay que darle lo que el público necesite y no lo que quiere ver. La Ariane Mnouchkin dice “que me preocupo del publico el día antes para pensar en que darle de comer” porque los actores del Solei le dan comida al público, antes de eso no se preocupan de la gente, entonces me da lo mismo que no quieran, que no se interesen, que se aburran, que dure cuatro horas la obra, y algo de bonito tiene eso porque la hace ser súper fiel, súper consecuente, súper coherente con lo que quieren mostrar también, pero como uno no es la Ariane Mnouchkin, es muy difícil que la gente te vaya a ver.

E1.48 Y como aprendizaje final...

E1.49 Como aprendizaje final?

E1.50 Porque la trayectoria continua po, aquí no se ha terminado, entonces los aprendizajes hasta el momento...o una reflexión

E1.51 si, pucha no quiero decir nada equivocado porque me cuesta mucho extraer reflexiones cuando estoy...me siento como en medio de la cosa todavía, no la puedo mirar con tanta distancia, también me gusta eso, me gusta sentir que está ocurriendo, que los procesos son jóvenes todavía, que estamos en el momento de mucha energía, yo te diría que mi principal aprendizaje en esto es que siempre es posible encontrar un lugar para lo que uno cree, queee...alguien me dijo una vez no me acuerdo quien fue una persona cercana: que lo más importante de donde nacen todas las grandes ideas y los grandes resultados de un deseo, no nacen ni desde un buen proyecto ni una buena redacción ni de un formulario ni formular, es de un deseo profundo, y esa cuestión sea ley de atracción, sea lo que sea, creo que es un norte súper potente, porque son llamados también así como la vocación, como te decía yo entré a estudiar teatro sin tener idea porque, por algo fue y por algo me quedé y ahora no me imagino fuera de esto...me gustaría pensar que habrá un día en que no me imagine fuera de ese teatro o que la gente no imagine una sociedad sin ese tipo de mirada,

yo creo que se hace cada vez más necesaria también, porque se está experimentando un proceso de cambio de conciencia súper fuerte, están cambiando los líderes, están cambiando los pensamientos, los paradigmas, quieren cambiar todos los organismos de alguna manera y los que quieren cambiar por estrategia también quieren cambiar, entonces igual hay una oportunidad...no se... me parece que eso...

ENTREVISTA 2. C.S.

Noviembre 2016

E2.1 Entonces ahora estamos con C. S., bueno C. mira, lo primero es que me menciones o me introduzcas más o menos a tus primeras experiencias teatrales, en cuanto a las metodologías de Grotowski, los hitos más fundamentales de tu trayectoria

E2.2 Bien, a ver, creo que el acercamiento inicial como todo el mundo debe haber sido teórico

E2.3 Ya

E2.4 Al leer los libros como el Teatro pobre, ver algunos videos que en mi época no...yo estoy hablando de la época del internet, entonces los videos me los robaba de la universidad Católica en VHS y los copiaba, para poder ver algo de imágenes sobre Grotowski que solamente lo conocía por foto y por este libro y eso...ver Acrópolis por primera vez en video para mí fue una revelación, y eso sería inicialmente, luego tuve la oportunidad en el año 2006 de conocer a Souphiène Amiar , quien vino a dictar un diplomado a la universidad Finis Terrae, que se llamaba diplomado sobre entrenamiento Grotowskiano para actores, y Souphiène Amiar trabajo durante siete años en el Workcenter of Jerzy Grotowski y Thomas Richards, había recién salido de ahí el, se retiró y fue convocado por el magister de dramaturgia corporal del Amílcar Borges y ahí con Souphiene tuve también una experiencia muy gratificante, reveladora, muy exigente y fueron unos cuatro meses de trabajo con él, por email y y desde ahí me contacte personalmente con el Workcenter también con el Grotowski Institute en Polonia donde felizmente me...en el Grotowski Institute postule a una pasantía para participar de un atelier el 2008, me recibió Grzegorz Ziolkowski quien viene ahora abril 2017 a la universidad de Playa Ancha, y era un atelier que se llamaba Suspension of the Expreition, en la cual se iba a trabajar con distintas distintos practicantes del ámbito del Teatro,

del ámbito escénico en realidad, que tienen algún tipo de vinculación con la figura de Jerzy Grotowski, ese mismo año, el 2008, pude postular a un workshop práctico con Thomas Richards allá mismo en Italia y en Polonia y quede felizmente aceptado, y estuve en Polonia otra vez en Browsof en el Grotowski Institute participando de este workshop que fueron unos veinte días junto a Thomas Richards y su equipo, práctico también, fue también otra actividad muy demandante y muy reveladora. En el Grotowski Institute, en este atelier conocí a Doménico Castaldo, quien es fundador y quien guía el laboratorio permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore, con quien luego me puse en contacto el mismo 2008 y me fui por tres meses a trabajar con él a Italia...eee...después de esa experiencia de tres meses me volví a Chile y luego me devolví a Italia y me quede ahí por dos años, hasta eeeh pasé a ser miembro del laboratorio permanente de Ricerca sull'Arte dell'Attore y hay que decir que Doménico estuvo directamente trabajando con Grotowski entre los años 95-96 en el Workcenter, y él en su laboratorio digamos que se asemeja en metodología, se asemeja en perspectivas y se asemeja en filosofía de vida, ya que es una inmersión completa, no son clases por decir lo que no es, porque la gente dice: a tomas clases, no. Tu trabajas dentro de un ambiente de ocho diez horas de trabajo concentrado, sobre ciertos ejercicios, sobre ciertas acciones, y que también sobre performance o espectáculo en las cuales tú vas aprendiendo como aprendiz, digamos transmisión directa, solo transmisión, él está ahí, eso imagínatelo, dos años estar ahí...de ahí me vine volví el año 2011 a Chile...eee...desarrolle este proyecto que se llama Performer Persona Project, que es el que llevo ahora desde el año 2011 a la fecha, la cual también me puse al frente de un proyecto de formación que duro ocho meses en Santiago, el proyecto Performer y luego me trasladé a Valparaíso... y con quien continuo trabajando se ha mantenido Juan Pablo Vásquez, se mantiene Vicente Cabrera, Braulio Verdejo, los muchachos también de este espectáculo que tú viste, pero destaque a estos como como Juan Pablo con quien hemos regresado también a Polonia a presentar nuestra elaboración...

E2.5 Ya...

E2.6 Hemos regresado con Grzegorz Ziolkowski a Polonia también...ha nacido otro Performance que se llama Persona-Lucidez en la huella del performer, que lo vamos a presentar en Santiago Off 2017, esto es una premisa porque mañana sale oficialmente así que no lo divulgues todavía...

E2.7 Ya perfecto...

E2.8...que son trabajos de elaboración, son trabajos de proceso actoral, son performance de procesos vivos que es un poco también lo que elabora este trabajo Falsificadores del alma y anteriormente también en perdiendo la batalla del Ebrio y luego como un Perro al Sol... son nuestros trabajos, que no son netamente espectáculos para ser presentados en funciones...y estamos permanentemente volviendo a Bolonia también a presentar trabajos adonde Marco De Marinis...

E2.9 Ya...

E2.10 ...al mismo laboratorio permanente, he regresado más de una vez a hacer intercambio, aaaa...como te digo siempre volviendo por ahí a compartir los avances, testear el propio trabajo, volver a dialogar dentro de este circuito de trabajo...esa sería la experiencia...

E2.11 Eso, más o menos...ya...y en cuanto a...

E2.12 Mira te voy a recomendar que leas un artículo que escribí, de la revista gestos, te lo voy a enviar...donde lo mismo que estoy hablando más en detalle...

E2.13 Ya perfecto...

E2.14...Se llama...Lucidez...creo...practica y lucidez sobre el performer...

E2.15 Ya...

E2.16 Te lo voy a enviar por email...

E2.17 Perfecto, y en cuanto al momento en que tú empiezas a descubrir este tipo de búsqueda, más trascendental, más del rito...eee...en qué momento se vislumbra esa percepción o ese interés por este tipo de trabajo...

E2.18 Creo que ese interés se vislumbra desde el inicio de mi interés por el teatro, la verdad de que el teatro tiene algo de místico, yo creo que todos lo sabemos, de que tiene algo de misterioso, también, la cosa sería cuáles son los caminos que nos pueden llevar a acercarse a eso entre comillas o aquello, que torna de la experiencia artística en algo más que simplemente hacer teatro...creo que una puerta se me abrió trabajando con Amílcar Borges...

E2.19 Ya...

E2.20 Con Amílcar Borges trabajé durante unos cinco años, fui su ayudante...lo tuve como profesor también...eeee...soy, fui miembro y también fundador del teatro de la dramaturgia corporal

E2.21 Ya...

E2.22...en el año 98-99 y hasta el 2002 más o menos y con Amílcar practicábamos eeee...hacíamos cierta jornada de trabajo con respecto al ritual...

E2.23 Ya...

E2.24...nos íbamos de retiro, elaborábamos sobre ser y estar, dentro de este...un ambiente de vigilia, ambientes de de trabajo sobre figuras como el Sacerdote, el Guerrero, trabajos de silencio, de expandir la atención de uno mismo. Yo creo que ahí se abre un camino más un camino concreto, porque la otra es una percepción que uno tiene, uno dice: Claro, el teatro tiene esta capacidad de autoconocimiento y de acceso a otras vías de la vida, también lo viví con Gloria María Martínez...

E2.25 Ya...

E2.26...con María Elena Ortega, las tuve también de profesoras, en donde tú sabes que las cosas son distintas cuando realizas ciertos ejercicios que tu percepción es distinta, físico no, se transforma en experiencia física todo lo que tú haces...

E2.27...más que emocional...

E2.28...la emoción está contenida ahí, cuando yo hablo de aspecto físico lo digo para hablar de un aspecto material...

E2.29 Ya...

E2.30...concreto, pero la parte emotiva, la parte también racional está en el cuerpo...

E2.31...físico también...

E2.32 Si si si...físico lo digo como estructura concreta que nos hace estar con los pies en la tierra, a eso me refiero...eee...también con Enzo Cozzi...y por supuesto esto lo conformula la escuela de la Alejandra Gutiérrez en el ARCIS, la escuela en la cual yo estude...

E2.33...perfecto...y cuales fueron tus expectativas cuando emprendiste este camino, que pensabas que ibas a encontrar, con que finalmente te encontraste...que esperabas y realmente no sucedió, cuales eran tus expectativas reales y que pensaste que...claro que era lo que tú te imaginabas que podría pasar y en verdad con que te encontraste...que me imagino que es un trabajo súper profundo, súper interno...

E2.34...mmmm...es una pregunta bastante amplia, no sabría cómo responderla porque incluso hoy en día, ahora, hoy en la mañana te podría decir de que hay expectativas que no se cumplen y...porque estamos en proceso todavía de la obra, estamos con Falsificadores, estamos con este otro proyecto Persona, uno se levanta en la mañana realiza su trabajo matutino, trata de comprender el mundo que lo rodea, hay expectativas que no se cumplen, por lo tanto trata de cambiar la percepción de la mente, es decir, lo que es es lo que es, y aceptar eso y ver el asunto de los contextos, donde uno trata de...donde uno quiere enmarcarse, porque si puedo decir este ámbito que estamos hablando ahora, no es teatro, no se enmarca en el contexto de circuitos teatrales, de cartelera teatral, de eso...se entiende...de la prensa, la divulgación, ven a ver al teatro, toda esta me viene a la mente VEN al teatro, toda esta propaganda que hacen los actores, no tiene nada que ver con eso, nada que ver, esto estamos hablando de procesos humanos profundos a través de herramientas actorales, que el cuerpo, el ritmo, el silencio, y eso no necesariamente tiene que llegar a ser un espectáculo tampoco, y no necesariamente sirve para el teatro. Creo que eso es un paso grande de hacer o un paso grande que se hace cuando...mmm...es como juntar...emm...no sé a ver... agua y aceite...a veces pueden convivir pero siempre estarán separados...eee...antes de partir yo hice mucho teatro, desde el 2002 (no se entiende MIN 14:06 seg) poco me instalo como director, buscando provocar al público etcétera, lo que buscaba en ese entonces y cuando me contacto con esta otra persona, por supuesto mi cabeza, mi persona hizo caput, no podía, te confieso que no entendía lo que pasaba, mi mente, mi raciocinio, mi intelecto no podía comprenderlo algo que era principalmente experiencial es algo que pasa, que sucede, que acontece en tí no podía explicárselo, y eso es una primera gran barrera de comprender, demora un tiempo en que tu empieces a comprender desde otro prisma, de cambiar, de cambiar uno mismo, es decir en realidad esto no puede ser entendido sino que a través de la experiencia práctica. Creo que esa es la primera cosa que me sucedió, fuertemente, fuertemente. Es porque hacía mucho teatro, el teatro a veces tiene eso de la gente, el actor, los directores, tenemos que entender mucho para hacer, eso puede ser cultural también, nos comunicamos a través de las palabras, a través de las

argumentaciones, del debate, y esta otra perspectiva a veces, así como la entiendo, es la acción que debe ser consumada, las cosas deben pasar, pasan o no pasan, suceden o no, y no hay términos medios. Yo creo que eso sería lo principal, tener la astucia de saber en qué contexto estas trabajando y construirte contextos para lo que uno hace, lo que yo hago, pueda ser desarrollado, contextos fértiles, y a eso me refiero, no lo puedo, no me puedo permitir ir a un contexto equivocado, como presentar un trabajo de proceso dentro de un festival de teatro comercial, no podría, está equivocado, yo estoy equivocado queriendo entrar ahí...

E2.35 Y tiene que ver con un camino ideológico igual...

E2.36...esa es una ideología, claro, es una ideología y una doctrina de creencia, y porque yendo a ese mismo contexto de teatro...no termino ahí...una ideología...es que la pregunta da para desarrollar, da para más de una conversación, tendría que pensarlo un poco...

E2.37 Y con respecto a Falsificadores de alma, este elenco...por ejemplo ¿ustedes conversaron cuando se unieron como grupo, por ejemplo, alguna ética de trabajo o algún compromiso con el oficio?, porque siento que este...no sé si tipo de trabajo, es tan profundo, es tan íntimo, que requiere de un compromiso mayor al que uno puede comprometerse con otros temas, ¿cierto?

E2.38 Sí. Nosotros nos reunimos el año...con algunos nos conocemos hace tres años, hemos trabajado juntos con Juan Pablo, él participó del Laboratorio Performer, con Freddy nos conocemos de la vida, trabajamos juntos hace más de diez años, entonces nos conocemos muchas etapas, con Félix somos amigos también y nos afiamos en esa amistad, también en el trabajo - Perdiendo la Batalla del ebrio-, por nombrar algunos, y si, hay un trabajo ético y no solo lo conversamos, lo practicamos, queremos ir hacia allá dentro de lo contradictorio que pueda ser a veces querer estar en teatro cuando elaboras a veces desde ámbitos de trabajos que están fuera de los bordes del teatro, y si, hemos hablado de una ética, hemos hablado de filosofía, pero hablar no sirve, eso se debe practicar, por más que creamos a veces que todos estamos envueltos dentro de lo mismo, no es así porque cada uno tiene su modo de vivir la vida, y eso se tiene que respetar, y así como se respeta nuestro trabajo. Si, si, lo practicamos, si, lo practicamos...

E2.39... ¿y siempre tuviste interés en esta búsqueda más hacia lo trascendental del teatro principalmente?, porque delante mencionaste que, no sé si en tu juventud, pero practicaste mucho el teatro tradicional, y después de esto, cuando empiezas a descubrir estos autores, descubriste que

era más allá de una cierta acción, como que detrás de eso hay algo más del ser, que tiene que ver con una trascendencia, con el actor santo...

E2.40...mira yo...emm...yo no sé porque me metí en esto del teatro, no es algo que me llamo la atención desde siempre, me llamaba mucho más la atención la música, de chico adolescente era músico, y eso...eso era lo que me llamaba la atención, cantar, tocar, y hacer Rock, yo no sé por qué me metí en esta cuestión del teatro, eeh porque en realidad el teatro del escenario, no es algo que me interesara, quizás lo que me pudiese y me llama más la atención de la actuación era lo que veía en la nueva tele -en los films- o las películas mismas más que la actuación en sí. Me intereso el misterio de la práctica del teatro, al menos cuando estaba estudiante, realizaba trabajos a veces performativos en escena, ahora le llamamos performativos pero antes uno podía decir: nada voy a realizar una acción, y entraba y hacia una acción, en algún momento incluso casi me expulsan de la ARCIS por realizar una acción que ofendía a mucha gente, y realizaba acciones, acciones de que sin pensarlas demasiado tu deciai, simplemente: sabes que, siento que no está pasando nada con lo que estamos haciendo, hagamos algo para que pase algo, así. Y uno buscaba cómplices para esto y hacía. Y a veces te pasabai, como cuando me hicieron un juicio, en el consejo superior de la escuela Universidad ARCIS, por haber hecho un acto que ofendió a muchas personas, y después tú haces otra acción, y otra acción; estaba buscando que cosas pasaran y entre eso uno se alimenta de otras lecturas como la que tu nombras, y empiezas a juntar de tu hambre interior, tu deseo interior con estas lecturas, y de repente te encuentras g personas como te cuento, como Amílcar o María Elena que practican algo, que ellos no hacen un teatro comercial, ellos no hace un teatro del escenario, o a veces no hacen teatro siempre, o no están en cartelera, no salen en la televisión, pero tú dices: estas personas tienen un saber,

E2.41 Sí.

E2.42...tienen un saber, y eso es lo que me atrae, y me atrajo y me continúa atrayendo. Completamente contrario a lo que...lo que es la televisión, lo que es las redes sociales ahora, que es campaña tras campaña tras campaña, pero vacío, o sea, creo que tú y yo somos personas inteligentes y nos damos cuenta que a pesar que uno pone Like y participa de eso, sabes que es algo vacuo, sabes que es algo simplemente para atraer la atención hacia algo, llamar la atención sobre algo, pero que no implica, no tiene ningún tipo de profundidad, es completamente superficialidad, que hay que tomarlo como es, como cualquier cosa, en realidad, es una cosa una

majamama. Entonces, creo que...cual...ya me olvidé de la pregunta, pero lo que me atraía es ese misterio, incluso el misterio de uno mismo ¿Por qué estoy en este ambiente? ¿Por qué estoy desarrollándome en esto? ¿Por qué de repente estoy cantando todo el día?, con Doménico, con toda esta gente, y no estamos presentando, sí se presenta en un momento; y me voy para la casa en silencio, y por qué la búsqueda es otra. Me encuentro ahora también, en el teatro del Puente presentando este último trabajo, el cual vamos a ir a trabajar en unos minutos más, y seguramente vamos a trabajar sobre otras cosas no sobre la obra; creo que ese es el misterio, lo que atrae, el misterio, lo dice en la obra, <el misterio de descubrir el drama de la propia existencia> y sin duda alguna que practicar esto, ayuda.

E2.43 Ahora te voy hacer unas preguntas que tiene que ver más con algo ideológico...

E2.44 Onda aritmética?

E2.45 Nooo, logaritmos...

E2.46...de economía...

E2.47 No; tiene que ver con que si esto que tu decidiste hacer para siempre me imagino, o quizás no, es en sí mismo un acto político, que a mi parecer tiene mucho sentido de político, por lo menos La Batalla del ebrio, que también la vi y este último trabajo, me parecen súper, transgresores, qué opinas sobre eso tu...

E2.48 mmm...emm...chuta, hablar de actos políticos, hoy en día es difícil, no sabemos que es político y que no, esta todo confuso, puedo sacar mi cartel y sacarme una selfie, con mi cartel y hashtag lo que sea, y ser político, puedo hacer una obra de Brecht con actores de televisión en un teatro donde la entrada cueste más de diez mil pesos, y eso pareciera que también es político, o poo sacarme selfies también e ir a la marcha y ser un activista, ir a marchar, caminar por Alameda o por donde me toca a mí po por Pedro Montt y ser político. Está difícil el concepto, hay personas que no participan de nada de eso, que no están ni siquiera en las redes sociales, y están trabajando en estos momentos sobre esto que estamos hablando, están practicando, están confrontándose a la práctica todos los días, no la difunden, no me saco una selfie, “estoy ahora ensayando” “estoy trabajando para usted” “estoy haciendo una obra de Brecht” estoy haciendo una obra política”, porque no es necesario, porque lo saben, que ya están fuera de los modelos, y ese acto es un acto

trascendente, estar fuera de los modelos, estar fuera de los medios, pero estar dentro del trabajo que uno ha decidido, yo creo que es un acto radical, de dejar fuera de tu trabajo y de tu práctica, talvez todo aquello que no sirve, como todo esto que he nombrado que rodea al teatro, tanta opinión, tanta ideología incluso eehh campaña y propaganda, auto propaganda, yo lo hago porque... obviamente también lo hago, participo de eso pero admiro a las que no participan de eso y solamente se basan en la calidad del propio trabajo, que el trabajo deje en evidencia mi decisión, porque las decisiones se practican, las decisiones se ponen en marcha y se practican diariamente...eeee...si te quiero decir es un acto, un acto no?, un acontecimiento, el día que tú decides hago esto hoy día, trabajo también mañana, mañana me levanto trabajo nuevamente, y pasado trabajo nuevamente, y no tengo una fecha para mostrar esto, estoy trabajando, cuando sientes que esté listo, que ya hay una necesidad de compartirlo , de dialogar con alguien algún amigo, una familia, y les digo a tres cuatro personas vengan hoy día a este lugar, les quiero mostrar un trabajo, y les muestro un pedazo, un fragmento de algo, que creo que ya está listo para ser compartido, y luego quizás entablo un cierta conversación, me informo de cómo lo perciben y sigo adelante, con el único fin de compartir, estar juntos a través de un...de lo que hacemos...no sé si es el teatro a través de a actoralidad, de lo que hacemos como seres humanos, ese es una acto, ese es un acto. Creo que no se puede estar bien con Dios y con el Diablo, hay que dar al Cesar lo que es del Cesar, a Dios lo que es de Dios, eehh...creo que construir templos y no solo templos, los templos tienen que también tener una identidad que llegue ahí, mmm...Los maestros no están visibles, no están a la vista, los maestros no están ahí, puedo decirlo, yo hablo también de maestros, quienes se han retirado de todo esto para dedicarse fundamentalmente a esto, no se alimentan de otro, dejar todo lo que no sirve...mmm es un acto radical, es un acto político, contiene una ideología, contiene una filosofía que es práctica, y tú la puedes ver en las personas, que es práctica y que busca justamente estar sin contradicciones en la vida, ser único, ser impecable...creo que eso es...

E2.49...y en cuanto al significado personal y profesional que hoy le otorgas a toda esta trayectoria, a la conformación de este elenco, a las clases en la UPLA...que significado tienen para ti personal y profesional...

E2.50...profundo significado...es lo que hago...es mi vida...esto lo que hago es mi vida, por lo tanto tiene un profundo significado, las clases para mí en este momento, que hago clases a un

primer año...eeh tiene un profundo significado místico, creo que para mí el objeto de primer año que me toca recibir a los cabros ahí, es transmitir que aquí hay todo un misterio, tiene algo de desconocido, y tiene ese encuentro con lo desconocido para no dejar de buscar nunca, estar como si estuviéramos siempre en el inicio de algo, con ese entusiasmo infantil, dices: estoy al borde de la piscina, al borde de algo y ahora juego a esto, todos los días. Estar con mis compañeros de Performer Persona Project, con compañeros de Falsificadores del Alma, es estar como con mi familia, si nos podemos encontrar las miradas como nos encontramos en el trabajo cerrado, si podemos redescubrir esas mirada con personas mirándonos, observando, con los espectadores, para mí el trabajo está hecho, el poder redescubrir nuestras relaciones en escena en presencia de otro y luego compartir eso con otros, estos que vienen solo por una vez y compartir esa mirada...eso es mi vida...eso es...compartir el goce de estar juntos. Entre todos los temas que una obra pueda tocar como Falsificadores, te puedo concluir que en este momento lo que más me importa es compartir el placer de estar juntos, el placer de ser nuevamente una pequeña comunidad, donde nosotros somos los oficiantes, les invitamos a nuestro juego y ustedes viene, toman asiento muy cerca y empezamos a borrar ciertas barreras paulatinamente, nos miramos y nos sonreímos y estamos juntos, esto es.

E2.51 Podrías definir la experiencia en una palabra?

E2.52...placer...

E2.53 Placer.

E2.54...placer de estar vivo, el placer de estar juntos, el placer de haber realizado un trabajo hasta el final, lo hicimos. Que placer da eso y en él durante también, estar en el desafío de hacerlo y sentir que estas en el flujo con eso que estás haciendo y eso te provoca placer, te moviliza el placer. Nuestro cuerpo es nuestro contacto con el placer o con el dolor, básicamente eso. Nosotros buscamos el placer, nos gusta el placer, y nos alejamos del dolor, no queremos el dolor, el dolor nos gusta o no nos gusta, es el gusto, el placer.

E2.55 Cómo influye tu experiencia en otros a partir de la pedagogía...

E2.56 No lo sé, tendría que ver como egresan las personas y que tipo de obra están haciendo, con que perspectiva para tener una evidencia clara...me gustaría influir sobre mis compañeros, me

gustaría influir sobre mis amigos...yo espero que sí, o sea, el profe también si dice: soy una influencia, espero ser una buena influencia...

E2.57...Tú crees que para la...

E2.58...perdón, creo que todavía soy muy chico para influir tanto, estoy en preparación...

E2.59...constante...

E2.60...estoy en preparación...si...

E2.61...y tu como profe, tú crees que para los estudiantes es ineludible pasar en algún momento por estas metodologías...

E2.62 O sea, yo les insto en que, si tienen la oportunidad de ver un trabajo de Thomas Richards, si van y viajan a Europa o si estos tipos vienen para acá o tener otros tipos de experiencia profunda, que la vivan. Creo que es un deber, hoy en día es mucho más sencillo que antes poder encontrarte con alguna persona que haya estado desde la veta directa de esta figura por ejemplo de Jerzy Grotowski, es más fácil que antes. Es un deber ir y participar y vivenciarlo con el sentido de poder sacarte los fantasmas de la cabeza, los prejuicios o vivir solo de experiencias de otros, otros te cuentan, sino que vivirlo tú y ver qué te pasa a ti ya que a cada uno le va a suceder distinto, no es igual para todo el mundo, no es y eso creo que la gente tiene que tenerla muy clara, no es igual para todo el mundo, a mí me influyó de alguna manera y a otros les va a repercutir de otra manera y a otros quizás lo van haber vivido y van a hacer una cosa completamente distinta, en cuanto a forma y metodología y también han sido influenciados. Yo pienso que es un deber como para sacarse los prejuicios, la caricatura que uno se va creando, las leyendas...a mí me paso cuando viaje por primera vez y llegue a Pontedera era como una peregrinación, venía solo informado de libros, y llego ahí y me paro al frente y digo: pero estoy acá, hay un árbol una vaca un caballo y un establo, abren la puerta aparece Mario Biagini que lo ubico por foto, es Mario Biagini lo veo fumándose un cigarro, lo voy a ir a saludar, lo saludo, después sale, ríe como cualquier persona normal, y eso es importante saber que son personas de carne y hueso que están en el CONFONTE como muchos, como muchos...eso...matarlo...como se llama?...matar las ilusiones, matarlo...aterrizar...

E2.63 Ya...

E2.64...recomendarías entonces...

E2.65...falsificadores del alma...claro que si...

E2.66...jajajaja...estamos trabajando...

E2.67...jajajjaa....

E2.68...ya perfecto...

E2.69...recomendarías que cosa...

E2.70...esto...del trabajo de Grotowski...

E2.71 Sí. La figura de Jerzi Grotowski es una figura que hay influenciado la cultura del teatro, hay mucho escrito que todavía no ha sido traducido a nuestro a nuestra lengua...eee...por supuesto yo insto a salir de estos libros publicados “hacia un teatro pobre” o el Thomas Richards trabaja con Grotowski, son solo dos libros y hay una compilación enorme...simplemente insto a quien le interese que profundice y que lo viva prácticamente, en la manera práctica, y si no es Grotowski será otro y si no será como también Abel Carrizo, que a mí me influenció, sea Amílcar Borges que a mí también me influenció, será Alejandra Gutiérrez, será María Helena, los vuelvo a repetir, porque ellos no están en la palestra, no están en las vitrinas del teatro del mercado, de las vitrinas del supermercado de hoy, pero son personas de saber, yo les insto a salir un poco del supermercado, de las vitrinas y del mall lo cual todo es mírenme mírenme, y vaya de repente, a porque también hay personas de saber, de conocimiento acá y lo vuelvo a repetir, Enzo Cozzi, María Helena Ortega, Alejandra Gutiérrez, el mismo Abel Carrizo, por mucho que alguien pueda haber tenido otra experiencia, que les voy a decir? Nada...hablo solamente desde la mía, y hay otras personas que están creando desde otras perspectivas también, voy a nombrar otras personas que son Natalia Cuellar, Pamela Quero, eee LOCSENG, la misma Carla Lobos, el mismo Elías Cohen, Claudio Rodríguez también en Valparaíso ha creado un pequeño laboratorio, ha hecho un trabajo fantástico de investigación allá con Calígula...

E2.72...simplemente desde esta misma línea de trabajo?

E2.73 No, estoy hablando desde otras perspectivas, quiero ampliarlo para no hacerlo...sé que tu trabajo es sobre estos grandes maestros...pero quisiera también de que tenemos que ver más allá

de nuestras narices incluso acá en Chile...si si es recomendable...leer y leer y leer, leer y participar, y ahora que esta YouTube, está lleno de Grotowski, un millón de entrevistas, el que busca encuentra, hay personas que...yo creo que es simple el que busca encuentra el que quiere encontrar va a buscar, y así no más el que quiere dar un paso adelante lo va dar, hay otro que no, va a quedar en el lugar que va a estar no más, que le vamos hacer, no es obligatorio, hay mucho buen teatro de personas que no trabajan nada de esto, no es obligatorio, es simplemente una creencia que se aloja y una práctica, una decisión...

E2.74...una decisión...eso iba a decir que finalmente son decisiones personales

E2.75...son muy personales...a veces

E2.76...entonces damos por finalizada la entrevista Claudio, muchas gracias

E2.77...muchas gracias a ti...

E2.78...chao...

ENTREVISTA 3. T.S

DICIEMBRE 2016

E.3.1 Ahora estamos con T.S. y bueno T. lo primero es si puedes hacer una descripción de los hitos fundamentales de tu trayectoria y del significado que hoy le otorgas a eso

E.3.2 Mmm a ver...yo empecé supongo que empecé mi trabajo como dentro del arte escénico de bastante chica, como antes del pregrado digamos, tomando siempre como mucho interés en la danza y en el teatro. Yo viví en México mucho tiempo en donde tuve como la suerte de hacer la secundaria, perdón una preparatoria artística, tuve muy buenos maestros de danza quienes me abrieron un poco el camino hacia ese lugar...y luego cuando volví a Chile yo terminé el colegio y empecé a estudiar en la escuela de Gustavo Meza, teatro, siempre quise ser más bailarina que actriz, sin embargo me parecía que en ese momento me parecía que el teatro brindaba un espacio más amplio en el cual ciertas cosas pueden ser cruzadas como a nivel de lenguaje y donde el tema del contenido es más palpable, más directo de eso que se quiere decir y a quien se quiere decir y porque se quiere decir, pero no terminé la escuela...porque no...me desilusioné un poco del mundo de los actores y de las dinámicas como académicas también de cómo se enseña el oficio, entonces ahí también tuve una maestra, bueno tuve dos profesoras de danza bien importantes que fue la Daniela Marini y la Paulina Mellado quienes...que fueron referentes en ese momento y que con la Paulina también surgió una posibilidad tal vez con colaborar juntas y eso también me hizo tomar la decisión de salir de la escuela y pero...sucedió que al final me fui a...me fui de Chile, decidí irme, y entonces trabajé en una compañía de teatro infantil acá, que en verdad fue mucho más por el trabajo remunerado y estable que por un interés personal, pero también fue bueno porque ahí me enfrenté mucho como al trabajo del teatro físico y como a otro tipo de entrenamiento del actor que yo no conocía...emmm y luego me fui me fui a formar más como autodidacta

E.3.3 Ya

E.3.4 En el sentido que viví dos años en España y durante ese tiempo no quise involucrarme como formalmente en ninguna escuela, ninguna carrera, sino que tome clases con distintos maestros como eehh diariamente no, de danza contemporánea sobre todo, de Aikido, distintos talleres que fue un poco mi formación en ese momento que era trabajar, ahorrar dinero, irme a tomar

workshops en distintas partes de Europa y ahí bueno hice... talleres desde mimo pero de la línea de Ateneo Decoras, a varios talleres de danza contemporánea y también fui a Dinamarca a tomar un... el Odinweek con Eugenio Barba y su compañía... emm de esa experiencia yo diría que como hitos o no sé si los puedo llamar así, pero como de cosas de los de las experiencias más importantes fue mi encuentro con la Compañía La Última Vez, de danza con quien tome un taller cuando recién llegue a España, o sea debo haber tenido 21, y me gustó mucho el trabajo entonces seguí tomando talleres con ellos, y los tome con varios bailarines y varios talleres, eso para mí fue una gran experiencia porque el trabajo que hacen ellos es, más allá como del virtuosismo...

E.3.4 Técnico...

E.3.5 Claro... como a nivel de la danza, hay una cosa muy palpable que es como de la vida del performer... algo como de la estar constantemente como en riesgo de esto es vida o muerte y acá se nos termina el mundo de alguna manera, que esa postura frente al hacer performativo, eso a mí me interesa muchísimo

E.3.6 Ya

E.3.7... y luego entre en el Odín teatro que no sé si queris que te cuente algo de esa experiencia

E.3.8 Si, si dale

E.3.9 O sea yo de Chile y de antes como que venía leyendo los libros de Eugenio Barba etcétera, etcétera, etcétera y que era como un referente como a nivel teórico y como del imaginario mío de la experiencia de lo que fue ese... sobre todo el trabajo de ellos dentro de los años 70's 80's... emmm pero la verdad si soy honesta... cuando fui para allá, aparte de ser una experiencia muy linda porque éramos muchos actores de todas partes del mundo trabajando en conjunto, carreteando todas las noches lo que significaba siempre como o sea habían salas llenas de instrumentos entonces habían improvisaciones eternas y todos tomábamos instrumentos y después nos metíamos a las salas teníamos el espacio entero libre cachai, entonces nos metíamos a una sala nos poníamos a cantar, nos poníamos de repente a improvisar o nos poníamos a bailar, entonces para mí la experiencia del Odín con el Odín, con la que creo que eran dos semanas de seminario

E.3.10 Ya

E.3.11Emmm fue mucho más como rica en el sentido de los contactos que hice y de la experiencia que tuve con la gente más allá que con el trabajo mismo del Odín Teatro, que me pareció mucho más como de ir a visitar un museo de la prehistoria que de ver un trabajo que hoy en día esté proponiendo nuevas formas y esté proponiendo más allá de nuevas formas, sino que eeh una acción viva en el mundo hoy, no. Entonces fue lindo y conocí a estos actores que son todos unos viejos secos y que han trabajado toda su vida en la misma línea y que respeto y que admiro en ese sentido, pero no me pareció tan interesante a mí como para yo seguir ese lugar,

E.3.12Eso fue directamente con Barba

E.3.13Si

E.3.14Ya

E.3.15Claro, eso fue con Barba y toda la compañía, entonces teníamos tipo todos los días sesiones con un actor distinto, con Barba conversaciones, con Barba clases, entrenamientos, entonces trabajamos con todos los actores...

E.3.16Ya

E.3.17Y en ese seminario bueno y escuchar a Barba es bien eeh, fue una experiencia importante, claro pero ellos tienen otra una línea mucho más formal diría yo y en ese lugar yo conocí a uno de mis colegas como colega y grandes amigos de la vida que se llama Alejandro Tomas Rodríguez, argentino, quien eeh ya llevaba un par más años que yo dando vueltas por Europa y que estaba el muy interesado en la línea de Grotowski, por lo tanto el, había ido a Polonia a tomar muchos talleres con distintos actores que alguna vez trabajaron con Grotowski y eso también lo llevo al Odinweek para trabajar para ver el trabajo de Barba y estaba en camino a hacer la selección, la audición digamos para el Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards, a quien yo no tenía idea ni siquiera que existía y claro a mí me parecía interesante el trabajo de Grotowski al punto que yo lo...o sea lo poco que yo lo uno sabe de el como leer hacia un teatro pobre, punto final porque y talvez el Performer porque tampoco hay muchos textos traducidos al español, porque dentro de la escuela, claro la escuela de teatro es un popurrí de referencias y es muy poco profundización dentro de nada cachai, y que de alguna manera por eso yo también me fui y ese es un poco mi conflicto con el mundo de la Academia de cómo se enseña el teatro o como se les

enseña a los actores, y entonces Alejandro me habló de esta cosa me pareció súper interesante, una cosa rarísima que él tampoco sabía mucho que era un lugar en medio de la nada en el campo en Italia no sé qué, y nosotros dos quedamos en contacto porque nos gustó mucho el trabajo de uno del otro, entonces quedemos en contacto y trabajemos juntos, si no quedo en la compañía hagamos algo no sé qué, y el quedo en la compañía y un par de meses después tipo dos meses después el hizo una audición con Mario Biagini...

E.3.18María?

E.3.19Mario Bigini, que es un italiano eehh que es el asistente, o sea el director asociado al Workcenter, son dos directores, es el Thomas Richards por un lado y esta Mario Biagini que es el director asociado y que trabajaba para el Workcenter de hace 30 años igual que Thomas

E.3.20Ya

E.3.21Eehh simplemente el Workcenter lleva el nombre de Thomas porque Grotowski lo elige como el heredero principal de su trabajo y trabaja durante 13 años con el pero Mario siempre estuvo en ese proceso y tomó otro rol, pero bueno son los dos directores, entonces Ale fue a tomar clases con o sea a tomar la audición con Mario y unos dos tres meses después se abre una audición para trabajar en el grupo de Thomas, entonces Alejandro me mando la información que también en esa época o sea internet, yo no tenía Facebook nadie tenía Facebook, no no...o bueno si había gente con Facebook pero no era tan popular como ahora y como la gente más alternativa anarquista y underground no utilizábamos ja jajá

E.E.22Jajajajaj

E.3.23Y...me manda este mail rarísimo que es como: prepara tu audición, tu selección no sé qué para entrar al grupo de Thomas, la selección puede durar dos días o un mes

E.3.24Ya

E.3.25y si te quedas después del mes tienes que quedarte mínimo un año y yo estaba instaladísima viviendo en España, emparejada eeee como mi vida cotidiana, y fue como ya yo tengo que darla, tengo que ir a esta cosa y bueno igual estaba en un punto en el cual ya llevaba dos años viviendo en España y que aparte de tomar muchas clases porque era demasiado hiperquinetica y quería

entrenar todo el tiempo y hacer miles de cosas, no había encontrado una cosa que fuera como esto es el trabajo que yo estoy buscando, esto es para lo que vine a este mundo de alguna manera, como que no...a nivel de lenguaje escénico no me había pasado

E.3.26Ya

E.3.27Entonces yo en ese momento decidí ir hacer diferentes audiciones que iban a ser, hice una audición en una escuela de mimo corporal dramático en Barcelona, una audición en una escuela que se llama P.A.R.T.S que está en Bélgica, es una escuela de danza que yo diría que es de las mejores escuelas que existe de danza contemporánea e iba hacer la audición el en Workcenter y todo esto era como tipo eee enero, febrero y marzo todas las audiciones eran en la misma fecha

E.3.28Disculpa el nombre de la escuela de danza?

E.3.29PARTS...p...a...r...t...s

E.3.30 Ah parts

E.3.31Parts

E.3.32Parts

E.3.33Pero como P punto A punto y dadadada

E.3.34Ya

E.3.35Y...bueno la cosa es que fui a la de mimo que me interesaba mucho por como lo que yo y había conocido del trabajo de Étienne Decroux., como toda su relación como con Bali y como con la transculturalidad también del origen de su trabajo eeeh pero no era mi lenguaje, o sea era como para hacer algo para meterme a una escuela y luego fui al Workcenter en febrero o en enero no se no me acuerdo estamos hablando de principios de 2008

E.3.36Ya

E.3.37Y en marzo era lo del P.A.R.T.S y llego al Workcenter, llego como más encima con una mochila que era como bueno me pueden echar en dos días o me puedo quedar un año cachai, o me puedo quedar un mes porque en la weá no decía después de un mes te puedes ir a tu casa y ordenar

tu vida, era como te tienes que quedar mínimo un año en un pueblo así enano y bueno llegue y fue, o sea ya entrar al espacio y sentir la dinámica y la energía y el respeto y el silencio, la sacralidad también de del trabajo fue como entrar a casa de alguna manera y fue como como, o sea los dos primeros días no entendía nada porque además el trabajo se canta mucho pero como no tengo idea que es esto es rarísimo no sé si me gusta, pero este es el lugar donde tengo que estar y donde siempre tuve que estar, o sea fue una claridad como pocas que he tenido en mi vida y ahí me quede cinco años

E.3.38Cinco años...en el Workcenter

E.3.39En el workcenter sí, y yo diría que evidentemente es de las experiencias, o sea es la experiencia profesional más importante que he tenido y es como el referente que yo tengo para mí Trabajo hoy, eeee y mi trabajo con Thomas fue, o sea trabajamos durante cinco años muy cercanamente y claro se transformó en mi maestro y familia y todo y bueno luego me fui después de cinco años y me fui a vivir a Francia y como yo nunca al final termine ninguna escuela, porque el Workcenter es una compañía no una escuela y también nunca quise como hasta ese punto nunca había querido ni me había interesado como eeeh la formalidad de tener un título, de tener una posición dentro de la sociedad de ninguna manera, sino que siempre mi impulso fue como buscarme y desarrollarme como artista y hacer lo que mis impulsos y mis instintos me digan que tengo que hacer para ese desarrollo y nunca pensé como en estructuras, entonces pero ahí en ese momento fue como que salí y salí súper en pelota luego de cinco años de trabajo en un lugar como muy específico un trabajo muy raro, raro me refiero como de rareza de escases de...y bueno también raro de extraño pero es súper difícil salir de eso y confrontarse como al mundo, por lo tanto fue como necesito herramientas del mundo, porque esta herramienta no sé si me sirve, un poco así y decidí terminar mi licenciatura, tener un cartón y entre a la universidad en París, en la Universidad París Ocho, que me hicieron como una convalidación por mi experiencia, entonces como que tuve que hacer tipo un semestre...dos semestres

E.3.40Piola...

E.3.41Dos semestres y saque la licenciatura y tenía muchas modalidades distintas y opciones, por lo tanto, yo hice un año 95% teórico, entonces por suerte no tuve que hacer nada práctico porque yo también venía de una experiencia súper fuerte y no quería confrontarme con ningún otro

profesor que me dijera como se actúa, era como NO! voy a estar en desacuerdo, yo contigo, ja jajá no sé, te estoy bromeando...

E.E.42Jajajaj

E.3.43Pero, claro entonces de hecho tenia obligatorios tres ramos teóricos y los sustituí por seminarios más cortos que hice un taller de teatro de India de Bharatanatyam principalmente e hice otro “stach” como una práctica en una compañía italiana que se llamaba teatro Cantiare, Cantiere creo

E.E.44Ya...

E.3.45Que fue súper interesante también porque son una compañía eeh que trabaja con refugiados y ahora con inmigrantes y bueno en Europa está todo el tema con, bueno ahora y desde hace harto tiempo pero ahora estamos como en un clímax de la problemática de los inmigrantes y los refugiados, desde el norte de África, de Siria, etcétera, entonces esta compañía hace un trabajo muy político...

E.3.46Desde ahí...

E.3.47Desde ese lugar...y fue muy interesante y eso y luego termine la carrera, la licenciatura y me vine a Chile hace dos años justo ahora en diciembre se cumplen dos años desde que estoy acá, paralelamente cuando yo me fui del workcenter y cuando empecé a vivir en Francia me invitaron a trabajar en un proyecto de investigación escénica en Estados Unidos con una directora que se llama Marina Gregory y que reúne, reunió a un grupo de actrices mujeres a trabajar en torno a la obra de Ibsen Casa de Muñecas y que en eso estuve tres años trabajando en ese proyecto, lo que significo los dos años que estuve en Francia y el primer año que estuve acá en Chile, o sea hasta fines del año pasado viajar dos o tres veces al año a Nueva York, hacer residenciada de cómo entre cinco y seis semanas de trabajo y que también fue una parte de mi trabajo súper importante eeh fue totalmente distinto, yo me enfrenté como a un rol de actriz que no me había tocado como de actriz así como de bien del sentido convencional de la palabra y de hacer teatro de texto y de, yo hacía Nora que era como mucho texto y estar en escena, nunca salir de escena, pero fue muy bonito también en la práctica que tenía mucho más que ver con la investigación que con la creación de un producto y con la colaboración de artistas...

E.3.48Ya

E.3.49Entonces...había como una búsqueda como por una horizontalidad en el trabajo y como que cada cuales son las necesidades de cada uno de nosotros como artistas y cómo desde ese lugar nos aproximamos a la obra de Ibsen eeh más que el director quiere montar y que cuál es el rol de cada una, sino que hubo mucho trabajo colaborativo y como interesante, y bueno era una obra en ingles entonces igual fue como muy desafiante en ese sentido, pero claro había este otro aspecto que era como más una búsqueda personal también

E.3.50Ya...

E.3.51Como de cuáles son las necesidades humanas de cada uno de nosotros y también como mujeres nos confrontamos a un texto eem bien potente como pa lo que es el rol de la mujer en la sociedad históricamente, los personajes hombres eran interpretados por mujeres...

E.3.51Ya...

E.3.52También, entonces todo eso fue una súper experiencia, eeh que más...

E.3.53Que interesante el trabajo...

E.3.54Si muy interesante, muy interesante y lamentablemente nunca llego a ser presentado

E.3.55Mmmm

E.3.56Por dificultades financieras...

E.3.57Ya...

E.3.58Porque vivía yo me vine a vivir a Chile y otra actriz vivía en Italia y las otras tres vivían en Estados Unidos y había una imposibilidad súper concreta que tenía que ver con la geografía y con el dinero y con cómo hacemos que esto avance y era un proyecto muy ambicioso de alguna manera, en ese sentido, y también era una obra que nosotras llevábamos tres horas y media de obra al final del proceso

E.3.59A ya...

E.3.60 Entonces una obra súper larga y claro po que era el texto entero y además habían muchas acciones extras, que diga de canto, de danza, de de... se hizo un trabajo muy interesante a nivel creativo y a nivel escénico y a nivel como de contacto entre las actrices que a mí me tocó trabajar con actrices grandiosas que estoy muy agradecida, más viejas que yo con otros completamente distintos Background y eso fue muy interesante, y bueno termino así en marzo de este año, de hecho terminó ese proyecto y luego que otra cosa? A bueno cuando volví a Chile estuve trabajando en una compañía, en una obra de danza contemporánea acá, que fue como el trabajo que yo diría que he hecho después como profesionalmente en Chile, a parte de esa compañía infantil que fue antes de irme que fue mi vuelta, yo estuve nueve años fuera de Chile y volví hace dos y volví y me puse a enseñar y me invitaron a trabajar en este trabajo y fue como súper bonito como reconexión con Chile y con artistas de acá y con un grupo de gente actores/bailarines como bien bonitos con los cuales algunos de ellos todavía tengo contacto cercano y posibles colaboraciones y fue también como reintroducirme como que sucede acá, que se está pensando, que se está haciendo, y eso... como que de alguna manera desde mi llegada he estado mucho más en el lugar del observador que del hacedor... como desde el encontrarme con también emocionalmente ¡ay un pajarito! Se paró ahí, con emocionalmente y profesionalmente con Chile de nuevo, yo me fui nueve años y me desconecté totalmente, o sea mantuve amistades con mis amigos de la infancia y basta con mi familia y eso aquí estoy ahora...

E.3.61 Oye y con respecto al trabajo con Thomas emm desde ese lugar y anteriormente tus intereses siempre fueron conducidos como hacia una búsqueda más personal, más íntima, más profunda...

E.3.62 ¿Antes de eso te refieres con la pregunta?

E.3.63 Si, o cuando se despierta este interés y si es así, ese despertar como más... del ser... como trascendente... no sé si me entiendes la...

E.3.64 No. No la entiendo tanto

E.3.65 ¿Siempre fue como ligado a una búsqueda más trascendental?

E.3.66 ¿Trascendental en qué sentido?

E.3.67 Mmmm no sé... como del interior... como una búsqueda personal, espiritual

E.3.68Mmm

E.3.69Para ti...

E.3.70En la relación con el teatro...

E.3.71Claro...

E.3.72Con el arte escénico...no para nada

E.3.73Ya...

E.3.74Para nada, para nada, o sea nunca de manera racional

E.3.75Ya

E.3.76Y tampoco sé si hoy en día mi búsqueda con el teatro tiene que ver con una búsqueda espiritual, yo no lo describiría de esa manera mi relación con el arte eeh sí creo que hay una un hay algo como en el impulso como creativo y del como quién soy como artista y quién quiero ser como artista y de que tiene que ver mi relación con el trabajo que tiene que ver con cuál es la necesidad, **la necesidad de la creación en el sentido profundo de quién soy yo hoy y esa pregunta es el motor de alguna manera**, y tal vez siempre ha sido el motor, que claro antes de entrar al Workcenter yo estaba en una búsqueda ciega, desde que entre a estudiar teatro hasta que llegue ahí que pasaron cuatro años no sé, emm una búsqueda ciega en el cual yo tenía una necesidad profunda de encontrar algo que no sabía que era, pero que claramente no estaba dentro de lo que yo observaba como el la creación de oficio de actores en Chile ni en otras partes ni en lo que yo venía hacer ni me podía imaginar pero ni remotamente posicionándome como actriz de tele o de cine o de teatro así como yo lo veía, sino que había como una necesidad que tenía que ver conmigo y con el encontrarme a mí, mi lenguaje, mi persona, mi quien soy a través de lo que hago, y no encasillarme y posicionarme en un lugar formal, estético y de líneas, y a partir del workcenter eee claro hay una parte del trabajo que yo no lo llamaría espiritual eee pero que si **tiene que ver con el desarrollo de la persona, de los potenciales de la persona y con responder muchas preguntas y con trabajar muchos mecanismo que nos constituyen como seres humanos** y que de pronto no son parte de quienes somos realmente y como...yo creo que para mí te estoy hablando de una manera súper personal tiene que...**la pregunta como quien soy es una pregunta base del**

trabajo y para llegar a eso eee en distintos momentos de mi vida he tenido que pasar por muchos procesos, y esos procesos, o sea el trabajo en el workcenter fue, es un proceso muy profundo en el cual claro es como una escultura cuando como ir sacando todo lo que eee nos es necesario para llegar a la forma que tiene que ser, que es esa escultura, ese trabajo, esa obra que es uno y que para llegar a eso hay como que sacar mecanismos, sacar hábitos, entender ciertos aspectos del comportamiento de la psicología, de la historia, de los elementos sociológicos que constituyen y que no necesariamente somos nosotros y todo ese proceso si tiene que ver con mi búsqueda como artista, pero yo no lo reduciría ni lo simplificaría a decir mi interés tiene que ver con un trabajo espiritual a través del arte,

E.3.77Ya

E.3.78Eso

E.3.79Emmm cuando tú empezaste a estudiar y después te saliste ahí en Gustavo Meza

E.3.80 ¿Todas esas son las preguntas? Jajaja

E.3.81Si, pero esto es solamente una guía

E.3.82A ya

E.3.83 ¿Cuáles eran tus expectativas?

E.3.84A ver de nuevo...cuando yo me salí de la Gustavo Meza

E.3.85Cuando estabas todavía en Gustavo Meza

E.3.86Aaaaaa ya

E.3.87Cuales eran tus expectativas

E.3.88Ya

E.3.89Y después tus expectativas cuando llegaste a otros países, que esperabas y en verdad con que te encontraste y cómo pudiste solucionar los conflictos que eso te genero

E.3.90Uuuuu ya muchas preguntas

E.3.91 El tema del idioma...por ejemplo

E.3.92 Ya yaya pero a ver anda...te voy a ir contestando y me voy repreguntando pa por si no respondo todas las cosas que me dijiste. Ya expectativas dentro de la cuando estaba estudiando teatro eee que me da mucha vergüenza porque era demasiado naif en ese momento, miro para atrás pero claro yo tenía una cosa, bueno aparte que me volví como una trabajadora compulsiva y entré y era como ¿esto es lo que yo tengo que hacer de la vida! Y me levantaba todos los días a las seis de la mañana y me acosaba todos los días no sé a las tres de la mañana leyendo textos, así ensayaba todo el día y era como este es el fin del mundo eem claro yo tenía más como una intención más eee tal vez política o como de transformación social a través del del teatro de lo que se quiere decir y de que como se puede contar, como más de lucha, más como de confrontación con el mundo, con el sistema, como con todas las cosas que no estaba de acuerdo y que me parecía que era el único lugar del cual yo podía eeee gritar y decir y estar...eso y claro tenía un royo como mucha más como...estoy tratando de recordar cómo era en ese momento, pero claro yo estaba en conflicto con mucha gente además, porque era como que encontraba que todo era superficial, que todo era como ego, queee y de cómo, pero que queremos hacer como a nivel discursivo, como eee cómo tenemos que pensar, cómo construir ideas, cómo transformar cosas, cómo profundizar eee a nivel de pensamiento más que a nivel de lenguaje, porque también era mucho más pobre a nivel de lenguaje porque tenía muchas menos herramientas y yo creo que mi royo tenía más que ver como con una cosa más discursiva, como de transformemos el mundo jjajaja cachai...eso...cual mas era la pregunta?

E.3.93 Y con que te encontraste realmente al final

E.3.94 ¿Al final de qué?

E.3.95 Al final, o sea estas expectativas en algún momento cambiaron po, cambiaron después ya con un poco más de experiencia, cuando fuiste al extranjero

E.3.96 Si, bueno eh cambiaron y no tanto yo siento, o sea ahora claro hay una parte súper naif de como lo que te cuento de ese lugar, pero yo igual creo que el espacio del arte es un espacio de transformación, de posible transformación a nivel social y como adentro de un microcosmos, pero también como de generar pensamientos y generar despertares como o llamadas de atención o resonar con el otro de manera, o sea de distintos tipos de niveles estoy hablando como a nivel

emocional, político, eeh o sea yo creo que es un lugar fértil de creación de pensamiento y de discusión y de diálogo...en ese sentido mis expectativas si se han transformado pero hay algo en la esencia que no es tan distinto talvez, pero claro cuando yo llegue a España paso un hito

E.3.97Ya

E.3.98Personal, que un amigo muy querido lo metieron preso

E.3.99Ya

E.3.100Por una causa que él no hizo y tenía que ver con xenofobia, discriminación, racismo, prejuicios, fascismo, entonces él fue tomado preso casi que por ser ocupa o por tener estética ocupa y por ser latino, entonces lo inculparon de algo que él no hizo, y para mí eso fue algo que me tocó a nivel muy profundo y fue justo cuando yo llegué a España, entonces también mi visión cambió con respecto a Europa, como a las políticas de migración y a la y a la como a la autoridad y al funcionamiento ee, claro había una cosa que yo estaba muy en resistencia y en rabia y en lucha, no era como ¡ay que lindo Europa me voy a pasear, que rico vivir acá y aprender de todos estos maestros!, no, era como este continente de mierda colonialista y fascista cachai, como...y hay que luchar y empecé a buscar como en el mundo del ocupa un poco en Sevilla donde yo estaba que es una ciudad muy chica y me encontré con gente que estaba haciendo cosas en una casa ocupa que fue bien importante en ese momento, bien referente como para el movimiento ocupa de Sevilla y yo ahí sobre todo viendo qué hacer con respecto a mi amigo como de...escribir panfleto, escribir artículos, rayar las calles, como que en verdad mi interés fue mucho más por ese lado y también ahí empecé como a colaborar con una chica que era bailaora de Flamenco y artista cínica o que le interesaba eso y ese lugar, ella en ese momento estaba recién empezando a estudiar Flamenco, yo creo que ahora es una bailaora de Flamenco bastante buena y empezamos investigar, pero también como de ese lugar como más político, al final eso no llevo a ni un lado y espera ya me desconcentré...como terminaba la pregunta? Como cómo cambiaron esas expectativas cuando llegue allá...

E.3.101Claro, como solucionaste los conflictos que eso te genero...

E.3.102Que me genero el...

E.3.103 Los paradigmas que se te cayeron o la visión de la Europa que tenías y en verdad no era lo que pensaste

E.3.104 Si, bueno los primeros dos años que yo estuve allá tenía mucha rabia, mucha rabia y mucho también y lo veo como también un poco bueno aparte un proceso también como un poco naif y un poco adolescente como de contra el sistema y ultra anarquista y tratando de no ser parte de y trabajando como colaborando con la gente ocupa y recogiendo comida de la basura, del supermercado y en las tiendas de comida orgánica y yendo al mercado a recoger la comida al final porque no...y robando en los supermercados cachai como...

E.3.105 Anarquía total...jajaja

E.3.106...como inten...claro como un poco, o sea anarquía total tampoco sé que significa ser una anarquista total hoy en día, hoy en día yo no me posiciono, me cuesta mucho posicionarme políticamente y no podría decir que soy una anarquista, pero talvez como que lo siento más a fin...eso es otro tema...

E.3.107 Si ahí nos salimos

E.3.108 Si, si, no vamos a hablar de mis posiciones políticas jajaja no pero bueno claro eso fue como mucha rabia en verdad y como más interés en esa rabia y como cómo canalizar eso como a través de mi impulso creativo que de pensar cuáles son mis intenciones como artista cachai y por eso también estaba entrenando todos los días, tomaba clases todas las mañanas, todas las tardes, todos los días, todas las noches como, fue mucho de hacer, hacer, hacer, entrenar, entrenar, entrenar, tomar clases, tomar maestros, y juntarme con gente y salir a carretiar y viajar y conocer maestros, pero como muy...como no sé cuál es la palabra, pero como muy en la máquina del hacer en la hiperquinecia de eso, que tanto reflexionando cómo me quiero posicionar con mis intenciones de artista y...algo me preguntaste de mis viajes y...

E.3.109 No era eso... ¿ahora tú haces clases? Haces clases ya. Y tú recomendarías entonces...

E.3.110 Mis clases si aah jajajaj

E.3.111 Claro...jajaja...estos teóricos, crees que son ineludibles para la formación de actores jóvenes

E.3.112¿Quiénes?

E.3.113Grotowski por ejemplo, los libros eeh el trabajo de Barba, ahora Thomas Richards

E.3.114 O sea de todas...a Grotowski de todas maneras y a Thomas también, ahora yo del trabajo de Barba no estoy tan cercana

E.3.115Ya

E.3.116Y si bien en esa época, sobre todo cuando vivía en España y antes de irme de Chile, yo me leí mucho los textos, los trabajos de Barba y desde ahí que nunca más lo leí

E.3.117Ya

E.3.118También, y él no es un referente en mi trabajo hoy,

E.3.119Ya

E.3.120 Si soy honesta, no es que tenga nada en contra ni que no lo respete ni nada pero él se fue por otro línea, o sea él trabajo con Grotowski durante no sé dos o tres años, y después formó su propia línea, y claro como mucha gente que pasó o que conoció el trabajo de Grotowski, o que tomó un taller de dos semanas y después hizo toda su carrera entorno a su relación con el trabajo de Grotowski eee son interpretación y son reinterpretaciones y son sus propias formas, entonces como que también la apropiación de los nombres a mí me parece como bien...ay no tengo el adjetivo todavía...mmm no porque siento que voy a decir algo peyorativo y prefiero no hacerlo

E.3.121Ya

E.3.122Pero a mí no me interesa, entonces, pero por otro lado yo si estuve muy cercana al trabajo de Thomas y lo conozco y por eso me parece que hay una cosa como de la objetividad de su trabajo de como de las herramientas del trabajo del actor, como las herramientas básicas del oficio que son muy concretas y son muy potentes y

E.3.123Consistentes...

E.3.124Y claro...y observo una metodología que funciona y que no solo que funciona y que sales buenos actores a través de ese trabajo sino que hay un trabajo profundo eee del trabajo del actor,

o sea yo creo que es esencial, o sea no creo que todo el mundo tenga que estar influenciado por Grotowski ni que tenga que ser LA referencia, pero a mí me hace mucho sentido y yo creo que es una mirada que hay que a cualquier persona que esté trabajando, estudiando, formándose como actor eee debería eee por lo menos como por lo menos conocer el trabajo y darse el tiempo de ver más allá de las formas

E.3.125Ya

E.3.126Sobre todo porque ya esto es otro tema pero yo siento que hay una generalización y un prejuicio o una o un encasillamiento cachai como poner a Grotowski en la caja del teatro físico o poner a Grotowski en la caja del trabajo del actor y la espiritualidad o poner el trabajo de Grotowski en el teatro ritual y Grotowski no era nada de eso o era todo eso, pero hay una simplificación que no...que no es una simplificación, el trabajo de Grotowski es una persona que fue muy compleja y que su investigación fue muy rica y fue muy larga y paso por muchos procesos y que detrás de la forma, detrás de que si se cantaban cantos tradicionales o si se llamaba arte como vehículo o si él hablaba del yoga y de los centros de energía o lo que sea, hay otra cosa mucho más importante y yo creo que esa parte no se conoce tanto

E.3.127Ya

E.3.128y...esa parte tiene que ver con las necesidades profundas de la persona para hacer lo que hace, como por qué hago lo que hago, quien soy y que necesito hacer yo en este momento como artista, que me toca, que me mueve, que quiero decir, que estoy pensando, y que da lo mismo la forma que ocupe, da lo mismo si hago comedia, si canto un canto tradicional ritual de China, da lo mismo, entonces como que la gente se queda un poco fijada en lo que es lo formal, entonces por supuesto que yo invito, o sea yo creo que es súper importante que se...me encantaría que se tradujeran todos los textos que es como...pero también hay una cosa del mundo del de la como de las escuelas de teatro que no permite tanto la profundización porque es como eee una semana te leí un texto de Meyerhold y a la otra semana te leí una obra de Radrigán, al día siguiente te lees un texto de Grotowski, a la otra semana...y es como estoy dentro de la máquina de como este popurrí en el cual nunca alcanzai como a realmente eee saber quién es Artaud y que hizo y que pensó y cuál fue su trayectoria y cómo podemos entender y detenernos en el trabajo de Artaud y realmente, o sea...

E.3.129 Como en profundidad

E.3.130 Claro...

E.3.131 Ahora si tuvieras que resumir tu experiencia y tu trayectoria, en una palabra, ¿cuál sería?

E.3.132 Pero que pregunta más difícil...trayectoria en una palabra...amm

E.3.133 C.S me dijo placer

E.3.134 Yo estaba pensando hacer

E.3.135 Hacer

E.3.136 Hacer, buscar, vivir

E.3.137 Ya

E.3.138 O ser

E.3.139 O ser?

E.3.140 No, ser

E.3.141 A ser, perfecto. Entonces yo creo que ya estaríamos terminando con la entrevista

E.3.142 Súper.

E.3.143 Duró 48 minutos