

Antropología del Hecho Teatral

Etnografía de un teatro dentro del teatro

Verónica Pallini

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Antropología del Hecho Teatral
Etnografía de un teatro dentro del teatro

Verónica Pallini

Universitat de Barcelona
Facultat De Geografia I Història
Departament d'Antropologia Cultural i Historia d'Amèrica i Àfrica
Doctorat en Antropologia Social i Cultural
Bienio 2006 / 2008

Director: Manuel Delgado Ruiz

Barcelona, Abril de 2011

A la Memoria de mi Padre

AGRADECIMIENTOS

Al doctor Manuel Delgado, quien me ha acompañado intelectual y afectivamente en este recorrido, guiando la travesía que me proponía desde la escucha y el respeto. Sus aportes y sugerencias han sido disparadores cruciales en el tránsito académico y creativo de este trabajo, aunque no responsables de mis errores.

A mis alumnos, quienes se entregaron con absoluta confianza a ser los sujetos de esta etnografía.

A Carmen, por su solidaridad incondicional a todas horas, para ponerse detrás de la cámara. A Susana, por la lectura entregada de los manuscritos.

A los colegas del doctorado que, en momentos difíciles y en varias charlas de café, hicieron que el camino fuera menos solitario.

A Ana María, antropóloga y amiga de carrera en Buenos Aires, con quien por skype y mate por medio, nos sostuvimos casi a diario en la última fase de ambas tesis.

A Iván, nuevo compañero de investigación en el diálogo entre la antropología y el teatro, por compartir nuestras búsquedas, por emprender este camino casi desconocido y por su apoyo constante.

Un último y especial agradecimiento a mis alumnos de *La Escuelita*, ahora *Porta4*, porque en cada clase me convencen de que el teatro potencia la construcción de lugares creativos, sociales y humanos – aunque reales y/o ficcionales- siempre transformadores y posibles.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	9
PRIMERA PARTE.....	23
ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS	23
CAPÍTULO I. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	25
1. Punto de partida	25
2. El objeto de conocimiento	26
3. Consideraciones sobre el método.....	34
4. Delimitaciones del objeto	36
5. El método etnográfico: reflexiones y herramientas	41
CAPÍTULO II. RECORRIDOS TEÓRICOS	51
1. Teatro y ritualidad.....	51
1. 2. Tres miradas desde el teatro: Artaud, Grotowski y Barba	54
2. Las miradas desde la antropología: el encuentro de Víctor Turner y Richard Schechner, el interaccionismo simbólico y las teorías de la posesión.....	61
3. A modo de síntesis	87
SEGUNDA PARTE	91
LA FORMACIÓN DEL ACTOR	91
CAPÍTULO III. LA REFORMULACIÓN DEL MÉTODO DE ACCIONES FÍSICAS	93
1. Breve marco histórico. Los inicios de la pedagogía teatral	93
2. Raúl Serrano y el Método de las Acciones Físicas	98
3. Consideraciones generales acerca del método de trabajo en las clases.....	109
TERCERA PARTE	115
DESARROLLO DE LA TESIS	115
CAPÍTULO IV. LA CONSTITUCIÓN DE LA MIRADA EXTERNA.....	117
1. La mirada erotizada.....	118
2. El público	121
3. La mirada social.....	123

4. La paradoja de la expresión	127
CAPÍTULO V. LOS TRÁNSITOS DE LA CONSTRUCCIÓN TEATRAL	131
1. El tránsito de la persona al personaje	134
2. La partitura teatral.....	140
3. El tránsito de actor a personaje	143
4. A modo de conclusión	151
CAPÍTULO VI. DEL TEATRO A LA VIDA COTIDIANA	153
1. La presencia de la audiencia	153
2. Desde dentro o desde fuera	156
3. ¿Qué aporta el teatro a la vida personal de cada actor?	157
4. Modificación de prácticas y representaciones.....	159
5. El teatro genera <i>communitas</i>	167
CAPÍTULO VII. EL ESPACIO LIMINAL.....	173
1. Las características de la liminalidad	174
2. El segundo ritual: la ceremonia de la representación.....	180
3. La obra teatral como ritual.....	181
CUARTA PARTE	185
TRABAJO DE CAMPO.....	185
CAPÍTULO VIII. LA CÁMARA EN ON.....	187
1. Las clases	188
2. Los alumnos-actores	188
3. El proceso de creación de Chéjov Fractal.....	190
4. Final de obra y de curso	263
CONCLUSIONES.....	267
ANEXO 1. ENTREVISTAS	291
BIBLIOGRAFÍA	369

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

“Eso es, andad con Dios: ahora estoy solo. ¡Ah qué bribón y que zote vil soy! No es monstruoso que este actor, sólo en una ficción, en una pasión soñada, pueda sujetar de tal modo su alma a su propio concepto, que, por obra de ella, palidezca todo su rostro, con lágrimas en los ojos y agitación en su aspecto, con voz rota, y toda su actitud ajustadas en su forma a su concepto; y todo ello, por nada, por Hécuba? ¿Qué le importa Hécuba, ni él a Hécuba, para llorar por ella? ¿Qué haría si tuviera el motivo y llamada a la pasión que tengo yo? Inundaría de lágrimas la escena, les partiría a todos los oídos con horrendos discursos; enloquecería a los culpables, desconcertaría a los inocentes, confundiría a los ignorantes y abrumaría hasta a sus potencias de ver y oír. Pero yo, bribón sordo y de ánimo enfangado, vago como un alucinado, sin hacer caso a mi propia causa, y no puedo decir nada: no, ni por un Rey, por cuya posesión y preciosísima vida se hizo un maldito desaguisado. ¿Soy un cobarde? ¿Quién me llama villano, y me parte la mollera, y me mesa la barba y me abofetea la cara y me tira de la nariz, y me da el mentís en los hocicos, metiéndomelo hasta los pulmones? ¿Quién me lo hace eso? ¿Eh? Pues lo aceptaría, porque no puede menos de ocurrir sino que tenga yo hígado de paloma, y me falte hiel para amargar la injuria; pues, de otro modo, hace tiempo que habría engordado a todos esos buitres de la comarca con los restos de este villano, bribón, sangriento, obsceno, implacable, traidor, lujurioso, desnaturalizado. ¡Ah Venganza! Pues ¿qué burro soy? Eso es, ¡si, que es valentía que yo, el hijo del querido padre asesinado, incitado a mi venganza por el Cielo y el Infierno, tenga que desahogar mi corazón en palabras, como una puta, y ponerme a maldecir como una mujerzuela, una fregona! ¡Qué vergüenza, puf! Vamos allá, cerebro: he oído decir que ciertas personas culpables, viendo teatro, con el mismo artificio de la escena, se han sentido impresionadas hasta el alma, de tal modo que al momento han proclamado sus malas acciones; pues el asesinato, aunque no tenga lengua, sabe hablar con un órgano milagroso. Haré que estos actores representen ante mi tío algo parecido al asesinato de mi padre. Observaré su cara, le sondearé hasta lo vivo: basta que se estremezca para que yo sepa qué he de hacer. El espíritu que he visto puede ser el Diablo, y el Diablo tiene poder para tomar una figura agradable, sí, y quizá, por mi debilidad y mi melancolía, como es tan potente con tales espíritus, me engañan para condenarme. Conseguiré fundamentos más relevantes que eso. El drama es la realidad en que atraparé la conciencia del Rey”.

Hamlet, Acto segundo, Escena segunda

William Shakespeare, en la Inglaterra de 1660, cuando escribe Hamlet da cuenta de lo que es un teatro dentro del teatro.

La estrategia de este personaje, anclado en la duda y en la cobardía, es utilizar los recursos de la representación, contratando a unos actores y una obra, cuya parte del argumento es escrita por él mismo, para mostrarle a su tío que es un asesino. Es la modalidad que encuentra el joven heredero al trono de Dinamarca para decir lo que no se anima a decir, con la premisa de que el acto escenificado hará que su tío confiese el crimen, desde su discurso o en lo que vivirá y emanará de él cuando lo vea.

Shakespeare legitima la capacidad de la acción teatral cuando Claudio, al ver la obra, se alza, disgustado y aterrorizado, dejando la corte. Por esto, el joven Hamlet se convencerá de la culpabilidad (hasta entonces no probada) de su padrastro, tramando su asesinato.

El dramaturgo inglés pone además de manifiesto en este monólogo la figura idealizada del actor cuando Hamlet se compara con éste, que puede expresar con soltura lo que él no se anima a decir, siendo su secreto gran parte de la tragedia del personaje y de la obra. Dota así al trabajo actoral de ciertas posibilidades comunicativas de las que el individuo común pareciera no disfrutar a simple vista.

Finalmente, la complejidad del juego que hace Shakespeare en esta obra, sugiere la recreación de las máscaras sociales¹, ya que el mismo Hamlet finge estar loco y juega su rol, aunque aquí con angustia, entre un ser o no ser, mostrando una de las caras posibles que puede tener un individuo en la vida cotidiana.

Metateatro², ejercicio de perspectiva, donde vemos a unos actores que son a su vez espectadores de otros actores. Espejismo que crea en los que miran la ilusión de estar dentro de sus cuadros. Idealización de lo que genera un hecho teatral ante la audiencia, siendo capaz, asimismo, de desmitificarla.

Éste es el viaje que propongo en esta tesis de investigación: analizar un teatro dentro del teatro y acercar dos disciplinas que trato de poner a dialogar para dar cuenta de algunas aristas de un experimento con riesgo, ya que de él he encontrado poco recorrido académico. Además, y principalmente, porque aquí me expongo como un sujeto más del objeto de esta etnografía.

Este trabajo es un intento de cruce entre la antropología y el teatro. Dos áreas que transito y de las que intuyo que pueden ofrecer nuevos ejes teóricos y metodológicos en el abordaje de un nuevo campo hasta ahora inexplorado: la antropología del hecho teatral. En este sentido, lo que pondré de manifiesto a continuación son una serie de interrogantes y dudas, más que respuestas acabadas sobre este tema. Este ensayo ha sido un viaje experimental, una prueba. Algunos disparadores han servido para reflexionar

1 Cf. Goffman, 2006: 31.

2 Nos referimos a *metateatro* como a aquella teatralización que se lleva a cabo dentro de una otra que la contiene, es decir donde se evidencia la formalización de distintos grados de realidad (Jesús Maestro (2004: 599-611). De este modo, es posible para el observador, -aunque también allí reside la dificultad- registrar, simultáneamente, las acciones que constituyen la obra como asimismo la totalidad de la misma. Esta categoría la desarrollaremos también más adelante (se desarrollar el concepto más adelante véase p. 27 y s.).

sobre los aspectos en los que el teatro se relaciona con lo social y otros para repensar a la antropología con cierta capacidad performática.

En el encuentro de ambas esferas, un núcleo de significación relevante es el de la creatividad. Noción que no pretendo tomar en un sentido sustantivo o esencial, sino más bien para explorar la forma que adopta esta capacidad que tienen los individuos y los grupos de reconsiderar, cuestionar y tomar consciencia de la reversibilidad o revocabilidad de cualquier vínculo o estado.

Como dije anteriormente, lo que intentaré mostrar a continuación es un experimento, cuya observación se constituye como un metateatro, donde confluyen dos acciones, dos escenarios en simultáneo, del cual es objeto esta investigación.

El campo de estudio corresponde a un grupo de alumnos que fueron los primeros en terminar su formación actoral en La Escuela Teatro, espacio de creación y formación teatral que dirijo en Barcelona. Al estar involucrada y ser un agente más de esta travesía, decidí mostrarme aquí con un papel teatral: el de directora. Para ello la mirada de la etnógrafa se objetivó, en una primera instancia, en una cámara de vídeo que aportó el registro fílmico de las clases.

Este metateatro es lo que vio la cámara, junto a las observaciones y registros de cada clase. La cercanía con el objeto pudo ser resuelta así, en la descripción y en la interpretación que luego en el papel de etnógrafa pude realizar³.

La delimitación temporal del objeto se ubicó en la duración de la preparación de una obra de teatro de final de carrera. Este análisis se centra en el desarrollo de ese proceso. La mirada, entonces, se enfoca en lo que pasaba en cada uno de esos ensayos.

El experimento que aquí se propone aspira a reflejar sin interpretaciones, ni arreglos, ni sugerencias la mirada inerte y objetiva de la cámara. Es la experiencia del foco en ON. No he podido hacer otra cosa. En este sentido, es un ensayo donde la mirada autorreferencial sobre el objeto del que formo parte, intenta salir de la reflexividad

3 Para asumir cómodamente estos roles (etnógrafa-directora), me he referenciado en el modelo que plantea E. Goffman (2006). Básicamente porque en este intercambio de roles entiendo la posibilidad de conocernos mutuamente, y por transferencia, conocernos a nosotros mismos (Robert Ezra Park, 1950). Así he aprendido a mirar el objeto desde otros lugares. Como docente, replanteando el método de las clases, la relación con los alumnos, la organización a nivel general, quedando al principio expuesta, en un estado de cierta vulnerabilidad. Como etnógrafa, en el lograr una mirada profunda, porque la distancia hacia él pudo surgir en el extrañamiento más subterráneo, donde no llegaba antes de iniciar esta investigación. Esto ha sido posible, gracias a las herramientas y a los aportes analíticos de la disciplina antropológica.

testimonial, para ponerla a la luz del mismo campo de juego –sea antropológico- sea teatral-.

Víctor Turner en *From Ritual To Theatre* (1982) reflexiona sobre la rigidez de la antropología como ciencia, en tanto falta de la cualidad viva que muchas veces no aparece en los trabajos antropológicos aunque se esté trabajando con hombres y mujeres vivos. Es así que sugiere que una posibilidad es realizar guiones en base a las etnografías.

Por supuesto, hacer de los relatos de campo guiones teatrales lo he pensado varias veces y no me he atrevido. No creo que esta descripción tenga tanto valor argumental y dramático como para llegar a ello. Simplemente y frente a la imposibilidad de construir otro tipo de conocimiento, opté por esto: transcribir la etnografía como si fuera la cámara encendida⁴. De esta manera, el lector podrá sacar sus propias conjeturas de lo que lee, observa y entiende de este proceso de creación. Esto puede verse en la segunda sección de esta presentación.

En la primera parte de la tesis, he puesto a dialogar algunas categorías de la antropología que creo oportunas para entrar en el tema: una antropología del hecho teatral.

De este modo, el teatro del que me interesa hablar en esta investigación, es el que involucra el proceso creativo del actor, es decir cómo una persona entra en un espacio y un tiempo, determinados ambos por una convención, y mediante ciertos elementos (texto, vestuario, escenografía, etc.) se convierte en un personaje. Esta transformación en 'un otro' sin dejar de ser 'yo', y jugando por ese momento en una realidad diferente, pareciera ser tan creíble para el actor como su propia vida. En esa metamorfosis nada pareciera modificarse en el entorno social cotidiano y cuando termina la función todo vuelve, aparentemente, a su rutina.

Una última reflexión inicial. En mi experiencia como actriz y docente teatral, en Barcelona y en Buenos Aires, puedo observar ciertos rasgos que se repiten en los actores y en los estudiantes que se acercan a estudiar teatro. Cada vez hay más personas que se interesan por el teatro buscando una gran cantidad de resultados para su persona (desinhibición, expresión, otro tipo de comunicación social, etc.) tal vez sin haber ido

4 También se presenta la edición del material grabado en formato digital.

nunca al teatro. Pareciera que el hacer teatro no se relaciona directamente con el lugar del espectador.

Acerca de los primeros supuestos

Antes de entrar en los parámetros que conforman esta tesis quisiera explicitar algunos subjetivos que fueron el puntapié inicial previo a la observación.

Tenía diecinueve años cuando empecé a estudiar teatro junto con la carrera de Ciencias Antropológicas, en Buenos Aires. Desde que era una niña, me atrajo el arte, en todas sus formas expresivas y lo he transitado, pasando por clases y cursos diversos en mi adolescencia hasta que entré a estudiar teatro y me instalé allí. Con el teatro me une una especie de pasión, de amor, que no podría definir y explicar de dónde viene, simplemente me encanta actuar, lo disfruto plenamente y con todas sus implicancias (miedos, inseguridades, dependencia de la crítica, etc., etc.).

Cuando tuve que decidir mi primer tema de tesis de licenciatura elegí investigar sobre uno de los teatros emblemáticos de Buenos Aires: el Teatro General San Martín, enfocado en el desarrollo de las políticas culturales, un área en ese momento inexistente en la antropología argentina y también en los planes de gobierno que recién empezaban a hablar del tema, con escasos conocimientos. En ese entonces, vincular al teatro y sus políticas reforzó uno de los supuestos que me llevaron hasta esta tesis doctoral, con trece años de camino en los cuales trabajé asesorando programas de gestión cultural en Buenos Aires y en Barcelona que ocasionaron que me distanciara consciente y rotundamente del campo político y volviera mi mirada hacia el campo artístico-cultural. Podría decir que esta investigación nació con esa idea subyacente que atraviesa mi historia personal con el teatro, con mi adscripción como actriz, y que se basa en una forma positiva de ver el mundo, utópica o tal vez ingenua, pero es una creencia que sostuve hasta aquí. El supuesto inicial de que “el arte, y en nuestro caso, la práctica teatral es una herramienta de transformación humana y social”. Hoy, esta idea se ha complejizado. Al enfocarla en la práctica de creación, la he desmitificado y ello, en gran parte, ha sido por el trabajo de campo y por la lectura y el análisis crítico, esencialmente antropológicos. El observar cómo construyen otros el juego escénico, indagar en sus aspiraciones y búsquedas con respecto al teatro, estar inserta en las negociaciones vinculares con los actores, mis alumnos, ha ocasionado que al menos los dogmas y las generalizaciones con las cuales empecé este trabajo se diluyeran y se centraran en cada

caso, en las tipologías que de ellos pude hacer, y en algunas conclusiones, que dieron cuenta de otros puntos de vista y por lo tanto, de otras perspectivas.

Aquellas ideas que escribí cuando comencé podría resumirlas a continuación:

Subjetivos/personales

- El teatro, como experiencia de actuación, se transforma en una pasión.
- Se opera un cambio de registro personal, el actor le da a la persona una nueva sensibilidad y una nueva expresividad. Esto se traduce en un nuevo ‘estar’ en el mundo.
- Aparece un ‘empoderamiento’ interno. Se traduce en más confianza en su vida diaria.
- ‘Siento que puedo ser actor’. A diferencia del rigor técnico que exigen otras disciplinas artísticas, el teatro, por su cercanía al registro expresivo de la vida cotidiana, parece ser más viable para todos.
- Se abre la posibilidad de ser capaz de crear, ser y estar en un mundo ficcional y real a la vez, y abstraerse de las obligaciones y carencias de la vida diaria.
- El actor necesita de la mirada externa, se es actor si está el espectador. Esto se traduce en una vulnerabilidad ante la mirada ‘del otro’ y en la pasión por exponerse.

Subjetivos/sociales

- Se transforman los vínculos con el entorno afectivo más cercano.
- Aparecen nuevas relaciones, lo que se traduce en una comunidad de pertenencia. Estos lazos no repiten las mismas categorías clasificatorias de la sociedad, ya que no hay divisiones en status socioeconómicos, ni culturales, ni de género, ni de origen.
- Se vivencia la experiencia de la energía colectiva donde el todo social es superior al individuo–parte.
- En el escenario hay otras reglas sociales y morales y por ende, otras lógicas psicológicas y relacionales, que permiten transitar diferentes esferas simbólicas.
- El teatro nos da la posibilidad de ser partícipes, de creer y crear otras realidades. Todo lo demás, se relativiza. El mundo cotidiano deja de tener el peso que tenía, porque ya no es una estructura que aprisiona. Aparece la posibilidad concreta de construir otras historias y ser protagonistas de ellas.

- La capacidad transformacional de la praxis teatral opera como una fuerza centrífuga, porque puede generar nuevos núcleos sociales, y centrípeta, hacia el ser individual y social que confluyen en el actor, y que tiene como punto de fuga la creación.

Estos supuestos de donde partí, ahora los veo lejanos, porque se confrontaron con una realidad social, que los ha resituado dentro de una contemporaneidad más compleja de lo que suponía. Si mi pasión por el teatro me llevó a esta investigación y a esta tesis, buscando un marco académico que diera cuenta de lo que festejaba en cada encuentro con mis alumnos, con la utopía de crear nuevos mundos posibles, hoy me conformo con celebrar lo que acontece en el vacío posibilitador del acto de creación.

Desarrollo de la tesis

La tesis se articula en cuatro partes, compuestas por ocho capítulos. La primera de ellas consta de los apartados teóricos y metodológicos. La segunda es un solo capítulo que hace referencia al método de Stanislavski, en el que se inserta la enseñanza de esta escuela de actuación. La tercera contiene cuatro capítulos en los que se desarrolla el análisis de la tesis y la cuarta parte es la transcripción de las sesiones en las cuales se creó, desarrolló y exploró a la obra teatral, objeto de este trabajo. Por último, hay un apartado con la transcripción de las entrevistas y la edición del material audiovisual relevado.

En el primer capítulo abordaré el planteo teórico-metodológico de esa investigación, la descripción del objeto de estudio y la explicación de las herramientas que utilicé en la etnografía. El uso de la cámara de video fue la auxiliar de primera mano, porque sobre ella se apoyó la investigación. Asimismo, como ya expuse más arriba, al ser la docente del grupo que decidí observar tuve que intervenir en el campo como un agente más, y allí emergió un nuevo papel teatral: la docente/ directora.

El relevamiento de los datos tiene dos fuentes: las entrevistas y la observación participante, que están mediatizadas por la intervención escénica de este rol. Me hubiera gustado ser en este teatro parte de las bambalinas, del backstage, pero dada la cercanía vincular entre los agentes, esto era impensado.

Si bien los dos lugares (directora y etnógrafa) quedaron claros al abordar la investigación, al principio esta circunstancia fue la mayor dificultad a superar, ya que, para mis alumnos era la misma persona. Aunque se los expliqué en varias ocasiones, en

cada entrevista y en las primeras clases, para ellos no existió ninguna etnógrafa, y nadie me referenciaba en ese rol, ni me preguntaron nada acerca de este trabajo. Un dato que resultó, al menos, llamativo.

El segundo capítulo responde a la inquietud de buscar puntos de contacto y categorías para esta nueva experiencia que propongo, en las corrientes teatrales que se acercaron a la ritualidad y en las teorías antropológicas que utilizaron el paradigma teatral en sus enfoques. Por eso, se divide el capítulo en dos partes centrales: la primera es una breve descripción de tres pensadores del teatro que utilizaron la 'otredad' para otorgarle un sentido utópico de transformación humana y social. Me refiero a los aportes de Antonin Artaud, Gerzy Grotowski y Eugenio Barba. En la segunda parte, intento seguir la línea de pensamiento de aquellos antropólogos que hablaron sobre el teatro. En esta indagación encontré un director teatral que desde la Universidad de Nueva York hizo un primer intento de unir ambas disciplinas con la particularidad de que asumió también los dos campos, me refiero a Richard Schechner, quien junto a Víctor Turner creó la denominada Antropología de la Performance.

Me gustaría aclarar que al leer a este director, más allá de los puntos teóricos de contacto que puedan tener mi trabajo y su enfoque, me acercó a él una cierta empatía en el lenguaje. El caso de Schechner lo he desarrollado, considerando que al no ser un referente en la antropología y al utilizar algunas de sus nociones en varias oportunidades en esta investigación, se hacía necesario explicitar su punto de partida y sus desarrollos teóricos.

Lo mismo ha sucedido con otro autor italiano: Piergiorgio Giacché, quien también posee esa doble mirada. En este sentido, coincido con ellos en que para poder abrir un campo común entre la antropología y el teatro es interesante vivir ambas disciplinas, sobre todo, porque la mirada desde un cuerpo que transita la interpretación, la sufre y la goza, con todas sus implicancias, es una mirada causalmente diferente.

El caso de Turner fue diferente. Si bien desde su infancia estuvo influenciado por el teatro y la literatura, intenta un modelo teórico sugerente para centrar el desarrollo del concepto de creatividad, una idea clave que tomo de su trabajo.

Otro de los enfoques que utilizo en varios de los capítulos es el paradigma teatral de Erving Goffman. Dos de las categorías sobresalientes las remito a la de rol y el distanciamiento de rol, en tanto dan cuenta de una arena posible para el análisis micro/macro social; acción individual/conducta normatizada y al mismo tiempo como un área de cruce para observar en estas dimensiones la posibilidad creativa del actor.

Por último, otra notación relevante fue el análisis del trance y la posesión que hace Metreaux en la sociedad haitiana, porque allí encontré una base teórica para la experiencia del fluir.

Asimismo, utilicé otros recorridos que han orientado el enfoque. Destaco la noción de *habitus* de Pierre Bourdieu, a la que refiero en varias ocasiones, ya que la encuentro porosa para dar cuenta de uno de los ejes centrales en el tránsito de la persona al personaje. En este contexto, el *habitus* en tanto categoría unificadora del agente singular dentro de una clase de agentes y por su función de ser generador y al mismo tiempo condicionador de prácticas y bienes simbólicos, permite ubicar al individuo que un día llega a clase para convertirse en actor dentro de un campo de posiciones, como así también situar y definir, por el mismo mecanismo, al personaje que él habitará.

La última acotación se refiere a que recorro a dos conceptos de la teoría psicoanalítica: el de la pulsión de ver de Freud y la idea de vacío de Lacan. En el caso del primero, fue porque no encontré en la antropología otra categoría que se ajustara más a la relación especular que vive el actor y, en el segundo caso, fue para ahondar sobre la idea de vacío que ya deja al descubierto Turner en el análisis de la fase reparadora de los dramas sociales y que se relacionaría con la *liminalidad*.

El tercer capítulo tiene como finalidad centrar el objeto de estudio de esta etnografía en referencia al método de actuación que doy en las clases, cuya base es el sistema stanislavskiano de las acciones físicas, reformulado por quien fue mi maestro en Argentina, Raúl Serrano. Fue un intento de acotar el objeto, ya que los alumnos crearon una obra sobre la base de éste, que expongo en la observación. Además, a nivel personal me permitió ajustar la mirada sobre el marco en el que me formé como actriz y como docente y hacerme cargo de las diferencias que se han ido planteando con los años de experiencia y principalmente, a partir de esta investigación. En consecuencia, tuve que hacer el esfuerzo de explicitar abiertamente y no desde el corpus teórico antropológico, la conceptualización de esta metodología teatral a fin de compartir con el lector los lineamientos con los que trabajo y su formulación conceptual.

La tesis de esta investigación se desarrolla entre el cuarto y el séptimo capítulo. En el cuarto, me detengo en la mirada externa, para observar la diferencia entre el teatro y el ritual en la constitución de un público, que aunque no es pasivo, su modo de participación se efectúa a partir de lo visual marcado por la convención escénica. Asimismo, el juego que se hace entre el actor y su público pareciera darse en esta relación especular, en la que aparece el goce del mirar y ser mirado. Al condicionar al

actor, la mirada externa incide en la práctica interpretativa. Por otra parte, hago un intento de buscar el germen de esta mirada en la esfera social, al observar ciertos rasgos expresivos generalizados por patrones culturales adquiridos desde la primera socialización. En este sentido, registro de qué manera afectan al trabajo actoral ciertos tipos de conductas que llamaría ‘estándares’ y que en la dinámica del taller se descomponen para dar paso a nuevos registros expresivos.

El capítulo quinto se centra en los tránsitos que hace la persona para llegar a ser un personaje. Tránsitos que analizo en distintos niveles: de real a ficcional, de la vida cotidiana al teatro, del ensayo a la representación. Tomo como categoría central en este capítulo la de *habitus*, y la desarrollo como relación entre aquellas prácticas y representaciones internalizadas en la historia personal del individuo que marcan su punto 0. Un punto de partida para iniciar una nueva exploración sobre un personaje, al cual defino con otro *habitus*, que el actor deberá descubrir. Uno de los núcleos fundamentales que he hallado en esta investigación ha sido esta relación entre un *habitus* incorporado y otro a incorporar desde el actor.

El capítulo sexto se centra en la operación inversa a partir de la pregunta sobre qué aporta la práctica teatral a la vida cotidiana. Partiendo de la premisa de que los modos de actuación en ambos campos son similares, he podido observar que los actores perciben ciertas modificaciones en las prácticas sociales de sus entornos de influencia. Por ello, intentaré dar cuenta de en qué medida se modifican algunos patrones interiorizados socialmente y cómo inciden en sus relaciones cercanas. Un concepto clave que utilizo es el de *apropiación*, tomado básicamente desde la perspectiva de Agnes Heller. Otro eje significativo ha sido la diferencia que expresan los actores acerca de actuar en teatro y actuar en la vida, aún reconociendo que en ambas instancias hay una representación. Un lineamiento relacionado con éstos se refiere al lugar que dan los informantes al teatro como espacio terapéutico, ya que parece haber cambiado sus vidas significativamente en el aspecto de la comunicación vincular. Por último desarrollo la categoría de *communitas*, porque tanto en la observación como en las entrevistas, ha sobresalido la importancia de participar en el grupo de teatro como un lugar de pertenencia.

El capítulo séptimo lo centré en el proceso creativo del actor, al que defino básicamente como un espacio *liminal*. El modelo de Víctor Turner sobre el drama social me ha proporcionado una llave sugerente para visualizar cómo se da la creatividad, dónde se produce el momento de vacío, en tanto espera y reacción-toma de posición de una

decisión entre un sinnúmero de posibilidades. Para ello, desarrollo los distintos estadios que observé en cada rito de paso, en los que el actor se instala en un espacio con características liminales en oposición a la estructura social. El criterio que seguí fue acotar analíticamente por un lado, el periodo liminal marcado en clase, con las características cercanas a la ritualidad que se dan en cada encuentro; y por el otro, en un nivel más teórico, donde se constituye la operación necesaria que sigue un actor para construir la creación en el juego escénico. Por último, analizo el momento de la representación final de la obra como una ceremonia, en la cual se hacen evidentes los rasgos análogos a un ritual marcado por reglas y por un tiempo y un espacio no cotidianos, en el que se da un cambio del estado corporal de los actores por el efecto de descarga de adrenalina que genera la presión del público, y asimismo una fase de *efervescencia colectiva* en el interior del grupo.

El octavo y último capítulo de esta tesis es el experimento en sí mismo. Es un intento por reproducir el proceso de la construcción de una obra de teatro como proyecto de final de carrera del grupo de alumnos que tomé como objeto de estudio. Para ello, como comenté al principio, utilicé el recurso de una cámara de video con la que se filmó cada clase, desde los inicios, hasta la representación ante el público. Al ser mi persona la etnógrafa de esta investigación y la docente directora de la obra que escogí como abordaje, fue la única solución posible para llevar adelante esta tarea. Si bien todos los recortes que efectué en este trabajo están teñidos de mi subjetividad, de mi manera de ver este mundo al que pertenezco en el campo teatral, mi intento es buscar la mayor transparencia en los procesos que guiaron el recorrido de la tesis. Es por ello que, al desgrabar el material audiovisual relevado, decidí intervenir lo menos posible en la transcripción. Sólo uso algunos momentos para explicitar el contexto, o para mostrar alguna anotación relevante, donde se presenta la confrontación constante entre el rol de directora y lo que pensaba de algunas situaciones particulares, que denotaban las angustias, temores e incertidumbres que me afectaban en cada clase, debido a los dos papeles que jugaba ante los alumnos.

También presento la edición de un video. El criterio que he seguido fue intentar construir un guión documental a partir de ciertos ejes relevantes que se desatacaron en cada clase en función de la preparación de la obra y en relación a los núcleos de significación elaborados en esta tesis. Es así que se inicia con la primera sesión, donde expongo la intención de hacer la puesta sobre los relatos cortos de Anton Chéjov y finaliza con la representación ante el público. El hilo argumental del video se armó a

partir de las consignas que di, como fueron interpretadas por los alumnos, algunos momentos donde se ven ciertas fricciones, la forma que adquiere el grupo en el taller de trabajo y como fuimos armando la puesta. De este modo, traté de documentar el proceso y mostrar los íconos sobresalientes que observé en él en cada encuentro. El recorte temporal no fue a priori, sino como resultado del análisis de estos núcleos en relación con la investigación. La duración es de una hora y diez minutos (aproximadamente) de las veinticinco horas grabadas en total.

Como dije al comienzo, el intento en este trabajo ha sido situar algunos disparadores para que se pueda continuar este camino de acercamiento entre la antropología y el teatro, dando cuenta de algunos cruces y de los posibles entendimientos teóricos, metodológicos y sobre todo, creativos y humanos, que pude encontrar.

PRIMERA PARTE

ASPECTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS

CAPÍTULO I. ASPECTOS METODOLÓGICOS

1. Punto de partida

El punto de partida de esta investigación surgió ante la necesidad de dar sentido a una serie de hechos observables que ocurren a diario en las clases de teatro, que imparto en La Escuela Teatro⁵ (estudio de formación teatral y espacio de creación, que dirijo en Barcelona). Me interesa indagar cómo es el tránsito entre la persona que llega un día a clases y los personajes que esa misma persona construye.

Un interrogante inicial era acerca del proceso que el actor va viviendo para constituir, ese modo del conocer que es la práctica teatral, que se define en una acción, en un hacer, acotado en un tiempo y en un espacio ficcional. Pareciera que la complejidad de la interpretación como técnica artística radica en comprender las distintas variables que entran en juego cuando el individuo/actor se interna en un viaje de exploración en el que va construyendo vínculos relacionales con su personaje, con otros y con el entorno ficcional. Este camino atraviesa distintas facetas, que pueden verse interconectadas dialécticamente entre dos entes: el individuo/actor y su personaje.

Para comenzar, uno de los supuestos es que el teatro y la antropología tienen diversas categorías capaces de dialogar entre sí, generando nuevas perspectivas y campos de influencia. El recorte que elegí de cada una de ellas para enfocar el objeto es lo que me interesa poner a jugar. Por un lado, el corpus teórico en el que se basa mi método de trabajo en las clases, y por el otro, el análisis etnográfico: lo que viví como observadora y siendo parte de un grupo en el que alumnos y maestra nos constituimos a la vez en actores de una etnografía y en público de un corpus teórico. Es decir, teatro dentro del teatro, lo que se daría en llamar una experiencia metateatral.⁶

La observación en el campo ha tenido, entonces, la particularidad de haber sido realizada desde un papel teatral de docente/directora. Las distancias metodológicas que establezco con el objeto de estudio durante el proceso de trabajo etnográfico se caracterizan por diferencias de grado, no de esencia. Así es como me reconozco en el mismo proceso creativo que mis alumnos, también sujetos de esta investigación.

5 Ahora denominada **PORTA4**.

6 La definición de esta categoría, se desarrollará en este mismo capítulo, más adelante.

En el relato de esta tesis hablaré de forma intercalada desde una tercera y una primera persona (singular y plural), examinando reflexivamente mis dos papeles, y exponiéndome como un agente más en la relación estructural del campo. El distanciamiento de la observación y el ubicarme en una tercera persona permitió que emergieran de modo diferenciado las categorías *emic* y *etic* necesarias para la construcción de este objeto.

En la investigación usaré tres instancias de análisis o mejor dicho, tres abordajes simultáneos del material empírico:

- a) la dimensión procesual de la obra teatral, es decir sus orígenes, su desarrollo y las relaciones dadas en el contexto de la escuela y en el desarrollo del método de creación del actor,
- b) la dimensión estructural, en la cual se cruzan las miradas de los actores y la observación participante, a fin de dar cuenta de la especificidad de la relación persona/personaje en un contexto social/teatral,
- c) la dimensión micro analítica aplicada a los agentes del campo de estudio como participantes directos en la concreción de un proyecto teatral.

Este triple abordaje facilitará un enfoque que no caiga en formulaciones abstractas ni en una especificidad anecdótica.

2. El objeto de conocimiento

Dar cuenta de un objeto de conocimiento requiere de la formulación de ciertas variables teóricas que van al mismo tiempo moldeando tanto el foco de atención, como la forma metodológica de asumirlo. En este sentido, propongo hablar de un nuevo territorio como campo de estudio, que será esta antropología del hecho teatral, tomando como eje de análisis una vasta bibliografía de las ciencias sociales, en especial de la antropología, en la cual indagaré en la relación entre procesos macro y micro analíticos, haciendo especial mención a aquellas categorías que ubican al individuo mediatizado por el mundo social y asimismo con capacidad de resituarse desde una acción transformadora.

El tema que contiene a esta investigación es lo que acontece en la construcción de una obra teatral realizada por un grupo social determinado. Desde aquí se infieren varios interrogantes analíticos: ¿Cómo podemos articular un proceso de creación individual desde una mirada social y de qué modo un individuo y un grupo se enfrenta y expone en un proceso de creación? ¿Qué tipo de variables podemos analizar desde una perspectiva

antropológica en el acto de creación? ¿Cómo opera en los individuos el mundo social incorporado a la hora de actuar como un ‘otro’? ¿Qué ocurre en su entorno?

Si bien este tipo de preguntas más generales son los puntos de partida de esta tesis que se intentará desarrollar en los capítulos siguientes, el marco que sustenta esta etnografía es la mirada micro analítica en tanto la observación de prácticas, conductas y representaciones de los agentes, socialmente internalizadas, y que afectan al proceso de creación, tomando asimismo la apropiación que hacen ellos de una técnica, en tanto la asimilan, la incorporan y la transforman al mismo tiempo que son transformados por ésta.

Problematizar estos núcleos de análisis conduce, por tanto, al pasaje de lo individual -a lo colectivo- a lo social, no en sentido lineal, sino dialéctico, es decir, concibiendo al individuo como sujeto activo y con capacidad de innovación en un espacio (aunque en cierto grado determinado) dentro de la estructura social⁷. Desde este punto de vista, como bien señalan Rockwell E. y Ezpelleta J. (1983) en el caso de la dinámica escolar⁸ y su relación con el sistema capitalista; “en la enumeración material de lo que realmente es, está la posibilidad de aferrar la realidad histórica concreta para potenciar una práctica transformadora”⁹.

Este marco, posibilita visualizar de qué modo los agentes se apropian e internalizan, en la dinámica del taller teatral, prácticas y representaciones de acuerdo con un proceso

7 La relación entre el individuo hacedor y la estructura social, en tanto determinado y asimismo productor de sentidos, lo tomamos en el sentido de Agnes Heller (1977) que analiza la apropiación dentro de los ámbitos heterogéneos de la vida cotidiana. Otra mirada significativa ha sido la de Roger Chartier (1991) quien ve a la apropiación como proceso activo y de transformación. El análisis dialéctico si bien podemos remontarlo en la filosofía idealista de Hegel y la reformulación en el materialismo histórico de Marx, la relectura de otros pensadores marxistas como Gramsci nos acercan más a la idea de un sujeto activo (véase Gramsci, A. 1984; Gramsci A., 2004)

8 Han sido de ayuda para este trabajo los aportes de la antropología de la educación, básicamente, para ver cómo articular las relaciones micro que se dan en el aula dentro del sistema educativo, tanto en forma de reproducción como de apropiación y transformación social. Rescatamos los trabajos de Elsie Rokwell y Justa Ezpelleta (1983), Rockwell (1982, 1997), Bourdieu, P. y Passeron, J. C. (1977), Bourdieu, P. (2009), Keller-Cohen, D (1993), Alvarez, A. (Coord.) (1997), Mendoza P y Barrientos G, (2004).

9 Aricó, José: *Marx y América Latina*. Alianza Editorial Mexicana, 1982 p. 241, en Rockwell E. y Ezpelleta, J. (1983).

dinámico, en el cual también los ubica en un espacio posibilitador como sujetos creadores.¹⁰

2.1. De lo general a lo particular¹¹

Durkheim (1976) si bien consideraba la diferencia local y la evolución histórica de la cultura, refería que a cada sociedad corresponde un sistema único de representaciones colectivas, sin llegar a resolver las tensiones entre esa homogeneidad y la diversidad social. Siguiendo su enfoque Talcott Parsons (1973) incorpora la teoría de la acción bajo la influencia de los postulados de Weber y verá a la cultura como un sistema autónomo que provee los nexos entre el sistema social y el sistema de personalidad, incorporando la idea de la subjetividad del individuo y su esquema la interiorización de valores como producto del proceso de socialización. Posteriormente, Berger y Luckmann (1979), establecen que la realidad es determinada por un proceso dialéctico entre, por un lado, relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales, por el otro, interpretaciones simbólicas, internalización de roles y formación de identidades individuales, siendo el sujeto constructor de la realidad social y a su vez determinado por ella. En la socialización –primaria y secundaria- es donde el individuo internaliza la realidad social así subjetiva. Por su parte, E. Goffman (2006) verá como uno de los aspectos centrales de la socialización la habilidad para asumir los roles de forma apropiada las diferentes fachadas, personajes y roles que son el resultado de un proceso de “fijación”, de estabilización de la capacidad representativa (Ibidem: 82-88). Asimismo para Goffman (que aquí se aleja de la perspectiva estructural-funcionalista), “una teoría de los roles no reductiva o simplista también debe prever la ‘distancia de rol’, es decir, aquella ‘cuña’ que se inserta entre el individuo y su rol, entre ‘hacer’ y ‘ser’” (Goffman, 1961b: 107-108). Ésta nos permite captar la diferencia, mantener la

¹⁰ Es interesante al respecto lo que propone Chartier (1991) al considerar las diferencias culturales no como traducción de formas estáticas y fijas, sino como resultado de procesos dinámicos.

¹¹ Este desarrollo histórico lo referenciamos en la antropóloga Elsie Rockwell (1997), porque su lógica en el recorte y en la exposición de la noción de cultura hasta llegar a la categoría de socialización responde a parámetros similares al nuestro. Es decir, Rokwell analiza el sistema escolar desde la problemática del aula, consigue bajar de lo general a lo particular, haciendo un tránsito teórico macro/micro social por los referentes centrales en nuestra disciplina muy acordes a este objeto de investigación.

separación entre la obligación del rol (y su definición normativa) y la efectiva ejecución” (ibídem: 115).

Siguiendo con esta breve cronología, vemos en la antropología cultural norteamericana la cuna del relativismo cultural. Así, los antropólogos buscaban comprender la lógica característica de las heterogéneas conformaciones culturales, contra la inclusión etnocentrista y proclamando el respeto total a las diferencias (véase: Geertz, 1998; Rosaldo, 1989 y Scweder y Levine, 1984). Esta idea de la homogeneidad cultural como criterio de identificación de grupos sociales ya hace tiempo que dejó de tener validez (Bonfil, 1987). La noción de una yuxtaposición de grupos socioculturales bien delimitados dentro de una sociedad global no es capaz de dar cuenta de la complejidad de las relaciones entre lo social y lo cultural. El concepto de cultura como un sistema simbólico coherente y delimitado escapa de la riqueza histórica de los procesos culturales.

Como lo detalla Rockwell (1997), varias perspectivas en los últimos treinta años han referido a la noción de la diversidad cultural con nuevos términos como: múltiples modelos culturales (Quinn y Hollan, 1987), conocimientos locales (Geertz, 1983), reglas y recursos culturales (Giddens, 1984), representaciones (Chartier, 1992). El denominador común en todas ellas es dar cuenta de la complejidad de la vida social entendiendo la relación móvil y dinámica entre sujeto y estructura. Desde diferentes lineamientos han buscado repensar los vínculos subyacentes entre el orden estructural y el orden cultural, utilizando conceptos como estrategias (Bourdieu, 1988a), estructuración (Giddens, 1984), comunicación (Habermas, 1984) y configuración (Elías, 1982), reproducción (Giroux, 1983). Estas diversas concepciones permiten problematizar la asociación entre cultura/individuo/sociedad y complejizar la heterogeneidad cultural que caracteriza las sociedades humanas (cf. Rockwell, 1997). En este sentido, acordamos con Rockwell en que “no hay una simple pluralidad de culturas yuxtapuestas, sino múltiples circuitos y elementos culturales articulados desde el orden social” (Ibidem: 29) Por tanto, se hace evidente la complejidad de las redes de relaciones entre la esfera cultural, la social y la mediación personal.

Esta perspectiva abierta y porosa del análisis cultural ha posibilitado contar con categorías disparadoras para adentrarnos en el campo etnográfico desde una focalidad posible en el accionar del agente, las relaciones micro sociales y el contexto sociocultural general.

2. 2. El proceso de incorporación

El proceso de incorporación de una práctica, como es la teatral en la dinámica de un taller, nos ha llevado a ciertas problematizaciones acerca del modo de internalización de las técnicas, las diferencias entre los alumnos en cuanto al aprendizaje, el punto de partida desde el cual empezaron cada uno de ellos el proceso de creación de un personaje, las dificultades personales que expresaban en distintos estadios de la creación, entre otras. Si partimos de concebir que la práctica teatral opera con los mismos registros expresivos que lo que dispone el individuo en su vida cotidiana, de lo que aquí se trata es de averiguar, por un lado, en qué medida los patrones culturales¹² estandarizados socialmente pueden decodificarse para reconstruir el trabajo de creación actoral. Por el otro, cuáles son las consecuencias de una nueva recodificación sea tanto en el trabajo teatral en sí, como en la vida cotidiana de los individuos/actores.

En este sentido, ciertas nociones han sido piezas centrales para analizar este proceso, en tanto articuladoras entre la esfera más amplia de lo cultural y el sujeto. La primera de ellas, es el concepto de *habitus* de Pierre Bourdieu que define como “un sistema de esquemas de producción de prácticas y un sistema de esquemas de percepción y de apreciación de esas prácticas” (1988a: 134). De esta forma, los *habitus* se presentan de forma naturalizada en los individuos como conductas incorporadas -aprendidas y pre-adaptadas socialmente-. En tanto experiencias vividas en el proceso de socialización, constituyen la historia colectiva internalizada en la práctica cotidiana, hecha cuerpo¹³, y dado que fueron aprendidas por ensayo y error, la característica perceptiva del *habitus* centra al individuo en su capacidad de asimilación y también de acción y de cambio en el sistema social. Asimismo, en el *habitus* se pueden apreciar las lógicas de diferenciación y clasificación social. De acuerdo con Patricia Safa Barraza (2004), para

12 Cf. Ortiz, Renato (1994) *Mundialización y Cultura*, Alianza Editorial México, Madrid.

13 Aunque en este trabajo no nos detengamos en el análisis sobre la categoría de cuerpo, nos interesa mencionar una breve reseña histórica de la antropología del cuerpo que detalla Silvia Citro (2003), porque en cierta medida el indagar en este campo ha influenciado nuestra mirada. La autora expone un recorrido desde los estudio de Marcel Mauss (1979 [1936]) hasta la actualidad. Es así que ancla en década del '70, el inicio la denominada “antropología del cuerpo” como un campo de estudio específico. Desde este recorrido que hace Citro se destacan los aportes de Mary Douglas (1988 [1970]), la compilación de Blacking (1977) *Antropología del Cuerpo*, que incluye trabajos de Rouget, Strathern, Ekman, Hanna y Ellen entre otros. En el campo más amplio de los estudios de género, los de Irigaray, Butler (1993) o Battersby (1993). También sobresalen los aportes de Lock (1989) y Csordas (1993, 1994). En el campo de la etnología francesa los enfoques estructuralistas influenciados por Lévi-Strauss, Héritier (1991a; 1991b). En el ámbito de la producción latinoamericana, destacan los trabajos de autores como Rodrigues (1979), Viveiros de Castro (1987), Fachel Leal (1995) y la misma Citro (2003).

Bourdieu condiciones de vida diferentes producen *habitus* distintos, “ya que las condiciones de existencia de cada clase imponen maneras de clasificar, apreciar, desear y sentir lo necesario” (Ibidem).

En *Espacio social y Espacio simbólico* Bourdieu dirá que los *habitus* son:

“estructuras estructuradas, principios generadores de prácticas distintas y distintivas –lo que el obrero come y sobre todo su manera de comerlo, el deporte que practica y su manera de practicarlo, sus opiniones políticas y su manera de expresarlas difieren sistemáticamente del consumo o de las actividades correspondientes del industrial-, estructuras estructurantes, esquemas clasificatorios, principios de clasificación, principios de visión y de división, de gustos diferentes”(Bourdieu, 2008: 33-34).

En este sentido, es revelador visualizar que la forma expresiva que tiñe la comunicación da cuenta de una posición social incorporada y del mundo cultural que hay detrás de ésta. Esta perspectiva, remitida al caso aquí presentado, da cuenta de aquellos rasgos que cada uno de los alumnos muestra en el taller, de su cosmos social y cultural, así como también de lo que cada uno ve de sí mismo al construir su personaje.

El segundo concepto, ligado a la incorporación, refiere al de socialización. La reelaboración de esta categoría en el análisis social también ha tomado en cuenta la complejidad del aprendizaje humano. Goffman propone un giro interesante al decir que no corresponde a un modo simple de internalización. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* dirá que “la habilidad para asumir de forma apropiada las diferentes fachadas, personajes y roles siempre es el resultado de un proceso de ‘fijación’, de estabilización de la capacidad representativa, uno de los aspectos clave de la socialización” (Goffman, 2006: 82-88). Sin embargo para Goffman, parte de ese proceso es asumir la distancia con su rol, permitiendo al individuo captar la diferencia y mantener la separación entre la obligación normativa y la acción (Goffman; 1961b, 115). Este análisis abre la posibilidad, en el estudio expresivo, de dar cuenta del proceso reflexivo que el mismo individuo realiza de su trabajo de creación dentro de la dinámica del taller. Es decir, darse cuenta de cuándo funciona o no con el rol incorporado, y asimismo fuera de clase, de qué modo puede ubicarse en los distintos puntos del mapa en la interacción cotidiana.

El tercer eje conceptual es la categoría de apropiación, considerada como vínculo activo entre los individuos y la diversidad de bienes y usos culturales dispuestos en sus ámbitos inmediatos. Agnes Heller (1977) ofrece un concepto sugerente:

“El sujeto se enfrenta continuamente a tareas nuevas, debe aprender nuevos sistemas de usos, adecuarse a nuevas costumbres [...] vive al mismo tiempo entre exigencias

diametralmente opuestas, por lo que debe elaborar modelos de comportamiento paralelos y alternativos (Ibidem: 23).

Según la autora, cada persona sólo puede ser capaz de incorporar los aspectos de la cultura que se encuentran presentes en su entorno de pertenecía. Y aunque estos aspectos no representan la totalidad de una cultura, provee capacidades que trascienden el entorno inmediato. Como dice Rockwell (1997: 31) “el concepto de apropiación vincula así la reproducción del sujeto individual con la reproducción social”. Por otra parte, Heller analiza la incorporación a partir del concepto de mimesis. Dirá que la mimesis humana se distingue, desde sus formas más primitivas, de la animal, “pues el hombre es capaz de imitar no sólo momentos y funciones sueltas, sino también modos de conducta y de acción. En la mimesis, se basa también al asimilación de roles” (1970: 124). En este sentido, lo que le importa resaltar a Heller es la autonomía del individuo en el deber-ser moral, en tanto idealización del comportamiento del rol. Si el rol se automatiza de modo tal que, no quede margen al individuo de superación, esto lo enajena. Quisiera resaltar dos ejes de esta autora relativos al trabajo de creación: por una parte, al destacar la relación entre la interioridad y la exterioridad del rol, da cuenta de que el individuo constituye su personalidad en la dialéctica de la acción entre estas dos polaridades, siendo la predominancia de la exterioridad su enajenación. Este mecanismo sugiere una mirada incorporada que ubica al sujeto ante la posibilidad de observarse reflexivamente, factor indispensable, tanto para la práctica teatral como para analizar lo que ocurre en ella. El otro punto que quiero subrayar es la capacidad creadora del individuo, porque Heller dirá que la “espontaneidad creadora” se sitúa encima de la “consciencia conformista”, y la “consciencia creadora” está sobre la “espontaneidad creadora”, aboliendo y superando “siempre los elementos de la espontaneidad” (Ibidem: 144). Este salto dialéctico coloca al sujeto en posibilidad de acción transformadora, hacedor consciente y creador dentro de la dinámica social.

Por último, otra mirada sugerente es la que aporta Roger Chartier (1991) sobre el concepto de apropiación, que ve como una instancia posibilitadora para la selección, reelaboración y producción colectiva de recursos culturales. En este sentido, ha insistido en que “la apropiación siempre transforma, reformula y excede lo que recibe” (Ibidem: 19). Se trata de un proceso activo, creativo, vinculado en el fondo con el carácter cambiante del orden cultural. Por otra parte, el autor notará, cuando se refiere al caso de la lectura, que la apropiación tiene una doble vía, en el caso del bien o un uso cultural

“crea sentido” para el hacedor, como asimismo para aquellos que la reciben o se apropian de los mismos (Ibidem).

2. 3. El contexto del campo teatral

Al tomar al sector teatral como producto especializado de la cultura, nos interesa señalar de qué manera el teatro como campo de producción cultural se relaciona o diferencia de las formas de producción y reproducción social general. Coincidimos con Raymond Williams (1980) en que la producción cultural, inserta en un orden económico capitalista, se ha asimilado a él, aunque se han establecido resistencias “contra cualquier identidad plena entre producción cultural y producción general” (Ibidem: 47). De este modo, se hace evidente, al menos en la contextualización de esta investigación, la necesidad de tomar en cuenta que una práctica, como en este caso la teatral, no es una práctica aislada, ni siquiera en una dinámica de taller o en un espacio aún no profesional. Es necesario verla en relación a un orden más general, considerando las luchas simbólicas que se generan en el interior del campo de producción artístico y hacia fuera de él, donde esas resistencias se manifiestan. Los modos de transmisión, el contenido de la currícula, los resultados esperados, la forma o modo de creación están sesgados por infinitas variables sociales, históricas, culturales y económicas que considerar.¹⁴

De este modo, al intentar analizar un proceso de creación individual y colectivo, se impone en la mirada del investigador, el registro de ciertos indicadores que enmarquen la posición estructural que el objeto de estudio ocupa dentro de un campo¹⁵ cultural, teniendo en cuenta la existencia de un capital simbólico y la lucha por la apropiación de

14 En este caso, además, no es posible pasar por el alto que, como investigadora y como actriz/ directora de este ámbito, estoy inserta en una mediación entre campos – académico y teatral- de relativa autonomía. Por tanto, este subespacio de formación es un espacio social, con su propia lógica, que responde a relaciones de posición en ambos campos (Bourdieu, 2005).

15 Tomamos la categoría de 'campo' de Pierre Bourdieu a fin de esclarecer nuestro planteo en tanto: "Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). [...] Un campo se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos [...] Para que funcione un campo, es necesario que haya algo que está en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes que están en juego". Cada campo, según el autor, se distingue por la existencia de un capital simbólico y la lucha por la apropiación de ese capital (Bourdieu, 1990: 135-6).

ese capital.¹⁶ Desde esta perspectiva, el taller de aprendizaje teatral es ese espacio en el que los individuos aprenden a incorporar nuevos *habitus*, en tanto prácticas, representaciones y conductas propias de una esfera construida históricamente. Dotarlos de técnicas y herramientas específicas implica, en amplia medida, transmitir a los individuos el acceso a un nuevo campo de posiciones y a un capital.

No obstante, no podemos hablar, en el caso aquí presentado, de lucha y apropiación simbólica, ya que esto requeriría de una inserción profesional en el ámbito teatral. Tal vez, como continuación de una investigación posterior, posiblemente sea oportuno analizar qué pasa con los alumnos que entran en la lógica de producción de dicho campo.

En este sentido, aquí se intentará dar cuenta de la incorporación de estas nuevas disposiciones, en relación con los *habitus* incorporados en la persona, ya que, como veremos en los siguientes capítulos, una de las características más sobresalientes del aprendizaje teatral es que se basa en los registros expresivos internalizados en cada individuo.

3. Consideraciones sobre el método

El conocimiento de lo que acontecía en cada clase, en su cotidianeidad y la integración en ella de la acción de los sujetos particulares, evitando la abstracción formal, ha sido uno de los principales problemas teóricos. ¿Cómo integrar en la teoría la pluralidad y el heterogéneo de lo cotidiano?

Éste y otros interrogantes llevaron a buscar la pertinencia del referente empírico y las opciones metodológicas para los problemas definidos. Es decir, acompañaron a la reflexión epistemológica que necesariamente acompaña a la construcción teórica.

Ha sido constante en este trabajo la reflexión y la profundización de relaciones particulares, que teñidas de una historia vincular de tres años, en muchas ocasiones parecían naturalizadas. Presenciar cada clase como docente y como investigadora me ha obligado al esfuerzo de centrarme continuamente en un rol diferenciado, que implicaba un estado de alerta y cierta tensión. Esto ha exigido un trabajo exhaustivo de vigilancia psicológica y epistemológica. De este modo, esta distancia necesaria a lo largo del

16 En: García Canclini, Néstor, "*Cursos y Conferencias 3*", Secretaría de Bienestar estudiantil y Extensión Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1984.

trabajo de campo ha permitido elaborar categorías y conceptualizaciones. La observación, la reflexión, el análisis y la construcción teórica se ha retroalimentado en todo el proceso que dura esta investigación.

Las preguntas iniciales, vagas por su ambición y amplitud, fueron decantándose en el trabajo reflexivo para así conseguir seleccionar el recorte del objeto de conocimiento. Esta selección se dio en una segunda instancia del trabajo de campo, en la cual el soporte del material teórico ha posibilitado alejarme del sentido común del cual estaba tan impregnada al ser parte sustancial del mismo campo de estudio. De este modo, aquello que al principio parecía no significativo empezó a revelarse, transformándose en un camino posibilitador para entrar en el trasfondo analítico del trabajo.

Una de las mayores preocupaciones ha sido evitar el sesgo de una mirada particular, sin vinculación con la complejidad de la esfera social y, en especial, del campo cultural en el que se inserta esta investigación. Tanto la bibliografía, necesariamente amplia y abierta por la falta de tradición en este tema, como un campo tan familiarizado parecían encerrarme en una especie de encrucijada sin salida, que recién pude articular al escribir el desarrollo de esta tesis. Al menos ha sido el intento. Dar cuenta de un análisis micro sobre un proceso de creación en relación con prácticas incorporadas eminentemente de carácter social. La mirada estuvo puesta desde los actores, porque también se entiende desde ellos la construcción del conocimiento.

El anclaje metodológico, la distancia del juego, la ha proporcionado la categoría de metateatro¹⁷, en tanto acción doble en un mismo tiempo y espacio, en el que se crea y se reflexiona en perspectiva, a la vez que en simultaneidad.

Tanto es así, que se ha ido convirtiendo en una herramienta conceptual importante para la observación y para el análisis. De este modo, mirar desde la perspectiva metateatral posibilitó por un lado, incluir en el registro nuevas y diversas actividades articuladas con los agentes en la dinámica de interacción. Por el otro, observar distintos campos de

17 La categoría de metateatro, como reseñamos en la introducción, refiere a aquella representación teatral que se lleva a cabo dentro de una otra que la contiene, generando distintos niveles de análisis. Desde este punto de vista, el teatro podría verse como un género de performance cultural que posibilita la reflexión interpretativa de esa experiencia, con la particularidad de compartir la misma forma de construir los registros expresivos que en la vida cotidiana. Esta proximidad sería una especie de espejo, en el cual el teatro se distancia la vida, como la forma que mejor se adecua para comentar o meta-comentar el conflicto.

acción, siendo el puente de conexión entre ellos. Nos referimos a: 1. la relación interpersonal docente-alumno; 2. la relación inter e intragrupal de la clase; 3. la mirada exterior, equidistante y en perspectiva de la creación de la obra y registrada por la cámara de vídeo. Este triple abordaje ha implicado un análisis múltiple de niveles de conocimiento.

3. 1. El abordaje micro analítico

Si bien al analizar un proceso micro analítico se hace referencia al sujeto como individuo hacedor, empleo la noción de sujeto en un sentido distinto al biológico y psicológico, para referenciarlo como sujeto social. El intento ha sido no sustituirlo por las variables de ubicación fija (de tipo socioeconómico y cultural), sino acercarme a la noción que describe Rockwell (1982) en la cual el sujeto es conocible a través del “conjunto de relaciones sociales” que conforma su “pequeño mundo” y que lo une a integraciones de diverso orden. Se tomará así como sujeto “concreto”, no por tratarse de un individuo, sino por el “carácter histórico y específico de aquellas relaciones” (Ibidem). En este sentido, se han tenido en cuenta la gama de registros heterogéneos, así como se han construidos ciertas tipologías de conducta a partir de rasgos que se repetían y fueron sistematizados en el análisis.

Estas miradas han estado vinculadas a la idea del proceso en cuanto esquema de creación diacrónica, marcada por un inicio y un fin (la representación de la obra). Este mismo, tomado desde la posición particular de cada agente y en general en el marco de la creación del producto final, ha sido atravesado sistemáticamente por la categoría de apropiación. Este marco ha posibilitado un recorte sincrónico y vertical a fin de distinguir los elementos en juego que afectan el proceso de creación de lo micro a lo macro, en tanto prácticas sociales internalizadas en los agentes. Por otra parte, un seguimiento diacrónico en el cual el proceso de asimilación y apropiación de una técnica se conjugaba en la dinámica de la interacción cotidiana.

4. Delimitaciones del objeto

4. 1 Espacio: la escuela de teatro

El recorte de campo lo ubicamos en una escuela de formación actoral en Barcelona, que surgió en el año 2006. Anteriormente y durante el transcurso de esta investigación, se

llamaba La Escuela Teatro, hoy en día, a partir de la mudanza a un nuevo local, que favoreció un cambio en su modelo organizacional para convertirlo en un espacio de creación, se denomina Porta4 (aunque aquí, nos referiremos a La Escuela, porque con ese nombre aconteció el trabajo de campo).

4. 1. 2. Desde los inicios a la actualidad

En los inicios (mayo de 2006), se empezó con un curso del que participaron siete alumnos, a los dos meses se tuvo que abrir otro grupo y al mes siguiente, el tercero. Esta multiplicación condujo a la posibilidad de abrir una escuela de teatro, por eso se utilizaron distintos lugares hasta llegar al que albergó el proyecto. Actualmente, las clases se desarrollan en una sala de cien metros cuadrados, que se encuentra en el barrio de Gracia y que se convierte los fines de semana en la Sala El Off con un aforo de sesenta asientos.¹⁸

Los primeros alumnos se fueron quedando y así se constituyeron los primeros años de la escuela con una currícula que abarca hoy en día tres niveles de formación y un cuarto optativo (puede verse su web: www.laescuelateatro.com)

1. Iniciación Actoral
2. Interpretación I
3. Interpretación II
4. Preparación y montaje de obra teatral (optativo)

Las clases son de lunes a viernes, y cada curso se imparte un día, tres horas a la semana durante los meses de septiembre a julio. Los alumnos realizan dos representaciones al año, en las que se invita a la familia y los amigos, así como a espectadores.

4. 1. 3 Acceso. Inscripción

El ingreso a la escuela se hace a través de un formulario que se envía y se recibe por mail con los datos básicos del aspirante: nombre, apellido, edad, sexo, teléfono, móvil, dirección, código postal, profesión, correo electrónico, curso que le interesa. Y tres

¹⁸ Elegimos hablar en presente indicativo a fin de agilizar la lectura. No obstante, como ya explicitamos, La Escuela Teatro y la sala El Off, ya no existen como tal. Ahora el proyecto se unificó en la formación y en la producción teatral y se denomina PORTA4, aunque muchos de los aspectos internos, aquí referidos, se sigan manteniendo, véase: www.laescuelateatro.com y www.porta4.cat

preguntas abiertas: ¿Cómo nos conociste? ¿Tienes alguna experiencia en estudios de teatro? ¿Cuáles son tus expectativas? Generalmente, es un simple protocolo, ya que nunca nadie se detiene a mirar los formularios, sólo tal vez ante alguna duda concreta sobre un alumno.

No obstante, si ésta es la regla general de acceso, para entrar a los cursos más avanzados, es decir desde el segundo nivel, se pide un breve CV y una entrevista personal con la directora, para ubicar al alumno según su experiencia teatral.

Cada grupo de iniciación se conforma por azar, ya que no hay ningún tipo de examen para entrar. El ingreso irrestricto es uno de los supuestos de la escuela y también es mío como docente, ya que parto de la premisa de que todo el mundo puede ser actor.

Los grupos de interpretación tienen entre doce y dieciocho alumnos, ya que se considera de que deben ser numerosos para que puedan interactuar con registros expresivos diferentes y variados.

4. 1. 4 Perfil de los alumnos

Las características básicas de los grupos surgen de la observación y se podría definir un tipo social de alumno de la siguiente manera.¹⁹

Edad: la mayoría oscila entre los 25 y 35 años, aunque siempre hay una minoría que va entre los 18 y los 25 años, y entre los 35 y 50 años.

Sexo: hay un equilibrio significativo entre géneros, casi están equiparados, una cuestión que llama la atención a todos los integrantes de la escuela, porque a este tipo de cursos se presume que acceden mayoritariamente mujeres. En este caso, incluso en algunos grupos ha habido más chicos que chicas en algún momento, aunque enseguida se equilibra la diferencia.

Nacionalidad: los alumnos proceden de distintas ciudades y países. En líneas generales, una alta proporción, casi el 50%, es de origen catalán, de otras ciudades españolas es un 20% aproximadamente y el otro 30% se divide entre los originarios de otras ciudades europeas y/o latinoamericanas. En la historia de la escuela, sólo hubo un alumno indio y otro marroquí.

¹⁹ Estos datos, al ser relevados por observación directa, no tienen en cuenta variables de tipo socioeconómico. El supuesto es que el pago de la cuota mensual presupone un perfil de alumno con necesidades básicas satisfechas, que podríamos ubicar en la escala social con un status de clase media, con formación educativa mayor que el secundario.

En este sentido, la heterogeneidad en cuanto a la procedencia, no fue lo que más me llamó la atención, porque veía a los grupos como una pequeña Barcelona, con una diversidad análoga y por lo tanto, lógica. Lo que sí ha resultado significativo, es que nunca nadie preguntara al otro por su procedencia. Es decir, cuando empezaba el curso, o incluso si algún alumno entraba luego, salvo el alumno indio, que posiblemente fue el único con una adscripción positiva,²⁰ el resto, a no ser por el acento español diferente, nunca era señalado por su territorio de origen. En el contexto de una Europa y una Barcelona que se debatían en torno a las diferencias socioculturales,²¹ lo que acontecía en las clases resultaba paradigmático. Por lo tanto, el segundo supuesto ha sido que el teatro puede ser una actividad transformadora de prácticas sociales.

Profesión: la última característica general en esta tipología radica en que en su mayoría (superior a un 50%) los alumnos toman el teatro como segunda profesión. Es decir, llegan por impulsos personales, buscando en el teatro otras posibilidades de expresión que podemos dividir en tres grandes motivos para la acción:

- a) Comunicarse mejor con su entorno social. Las variables más reconocidas son: desinhibición, mayor expresividad, hablar con soltura ante una audiencia.
- b) El teatro como asignatura pendiente. Aquí reconocen que por motivos personales, en general referentes a su núcleo familiar primario, no han podido hacer del teatro una profesión. En estos casos es ésta una asignatura pendiente que ya de adultos e insertados profesionalmente, pueden adquirir.
- c) La búsqueda de un grupo de pertenencia. Es decir, encontrar nuevos amigos. Si bien este motivo es el menos atribuido, un observable que se ve en el tiempo y en todos los grupos se refiere a los lazos de amistad que hacen entre ellos. En este sentido, es significativo a la observación cómo además de las clases comparten múltiples aspectos de la vida social (salidas los fines de semana, algunos empezaron a compartir piso, cumpleaños, viajes, etc.).

20 Es interesante el caso de Kanderp. No sólo se integró muy bien, estableciendo lazos de amistad con el grupo, sino que generaba propuestas artísticas relacionadas con el Boliwood (cortometrajes, fiestas) a las que invitaba a participar a sus compañeros. El grupo en el que estaba, que es el mismo de esta investigación, hizo una obra de teatro y él participó en el rol del "paki" en alusión a los vendedores ambulantes de esa procedencia en Barcelona.

21 Nos referenciamos en todo el vasto trabajo de investigación que sobre el tema de la exclusión ha realizado el director de esta tesis Manuel Delgado Ruiz. Véase aquí: Delgado Ruiz, Manuel (1999) "Anonimat i ciutadania. Dret a la indiferència en contextos urbans", Revista Catalana de Sociologia 10: 9-22.

Si bien se ha registrado en algunos grupos la presencia de algún liderazgo (como en nuestro grupo de estudio), en general es un tipo de líder carismático y legitimado. Sólo he podido observar la excepción a esta regla en uno de los grupos, en el que apareció la figura de un alumno líder con características autoritarias en el trato con sus compañeros, y que ocasionó la división del grupo entre quienes lo seguían y los que no. Marco este hecho como paradigmático, porque su emergencia dio cuenta de la importancia -en muchos casos no explícita- de la pertenencia social al grupo de interpretación. Las reflexiones sobre esta observación, cruzada por la adquisición de aspectos teóricos que encontré en el camino de esta tesis, condujeron a interrogarme sobre el tipo de relaciones sociales que se tejen en el ámbito de la escuela.²²

4. 1. 5 Delimitación del grupo de estudio

El grupo de estudio quedó delimitado a un colectivo que llevaba tres años en la escuela y que ese año terminaba su formación. Eran en total quince alumnos, de los cuales sólo nueve terminaban ese año y a los otros seis aún les quedaba un año más.

El último curso se especializa en caracterización de personajes y estilo, por eso, el año se dividió en dos semestres: en el primero vieron la dramaturgia de Williams Shakespeare, a fin de trabajar el drama clásico y la caracterización de personajes. En la segunda parte del año, decidí hacer una puesta en escena a partir de Antón Chejov. Si bien todos los alumnos trabajaron sobre el dramaturgo ruso, con el denominado ‘grupo de estudio’ hicimos una propuesta sobre las obras cortas de ese autor y los otros seis integrantes trabajaron escenas de las obras más importantes.

Se grabaron todas las clases y realicé entrevistas en profundidad a cada uno de los integrantes. Además incorporé en las entrevistas a todos los alumnos de la clase, en total quince casos, aunque en una ocasión decidí repetir la entrevista para ampliar algunas respuestas.

22 Si bien desde los inicios de este espacio, reconocí la importancia del grupo de pertenencia como instancia de socialización, a partir del incidente con el alumno líder y sus compañeros, reorienté los objetivos de la organización, ya que no podía permitirme por sentido común y profesional, echar a nadie. Mi discurso ampliado hacia mis alumnos fue que el alumno líder era una posibilidad de enfrentarse a esos personajes de la vida social que nos provocan muchas reacciones negativas. Así, convertí el obstáculo en una oportunidad de aprendizaje personal y social.

5. El método etnográfico: reflexiones y herramientas

5. 1. Algunas reflexiones sobre el proceso del trabajo de campo

Entiendo, en una primera instancia, el trabajo de campo como una interacción social, mediatizada por los aspectos afectivos, psicológicos y sociales y por mi propia reflexividad. Como hace treinta años dijera Paul Willis (1980), “el verdadero significado de 'validez' en la zona cualitativa radica en entender y presentar bajo los mismos criterios el sujeto del campo y la subjetividad del investigador” (Ibidem: 88-95).

Por la particularidad del objeto de estudio y de mi posición en él, en una primera instancia he trabajado sobre un ejercicio de vigilancia epistemológica, en tanto autoconsciencia de los propios supuestos en la práctica de investigación. En segundo lugar, he buscado explicitar las disposiciones (mi *habitus*) y las relaciones con los informantes, entendiendo que cada uno juega y asume una determinada posición, junto con el ámbito que representa el campo teatral. Desde este punto de vista, coincido con Bourdieu en que la consciencia en el trabajo reflexivo nunca es transparente para sí misma, por ello, al menos el intento para salir de lo que el sociólogo francés llamaría la ‘reflexividad narcisista’, ha sido poner en evidencia estos lugares que me hacen parte de un espacio social, cuyas estrategias y acciones he intentado exteriorizar (Bourdieu, 1999).

En tal sentido, creo necesario ofrecer al lector ciertos aspectos de mis reflexiones acerca del proceso experimentado durante la investigación.

Si la etnografía tradicional se ocupó de, parafraseando el título de un conocido libro de Georges Condominas (1991), 'volver cotidiano' lo 'exótico', una de mis mayores preocupaciones a lo largo de este trabajo de campo ha sido el distanciamiento, la búsqueda por problematizar aquellos supuestos básicos que se confundían en la interacción cotidiana con los puntos de vista de los informantes. El lenguaje, los códigos de la actividad teatral se me presentaban como 'algo dado', entendibles y lógicos para mi mirada. Por otra parte, los sujetos de esta etnografía son mis alumnos, y con cada uno de ellos y con el grupo en particular tenemos una historia vincular de tres años, con conflictos, divergencias y una base afectiva que enmarca a las relaciones con un matiz intersubjetivo particular.

La estrategia metodológica que adopté fue construir mi rol de etnógrafa, como un papel teatral incluido en la gran obra que era el trabajo de campo. Es decir, me armé un personaje con las condiciones dadas (soy una etnógrafa...), la situación (marco de la entrevista y de la observación) y el conflicto (lo referenciaba en el discurso, en querer opinar de algo y tener que callarlo). A partir de allí, pude tomar distancia, no en el trato con ellos, sino con el tipo de información que relevaba. Para lograrlo, elegí entre dos opciones:

- a) Si durante las entrevistas alguno de mis informantes entraba en algún punto de vista propio de las clases, le decía que lo hablaríamos luego, en ese contexto.
- b) Al analizar las entrevistas, intenté por una parte, borrar los nombres, es decir la adscripción identitaria desde donde provenía la información, por otro, anotar mis supuestos iniciales y transformarlos en interrogantes. De este modo, conseguí distanciarme del juego, y gracias a eso, empezaron a emerger los conflictos, las divergencias y las lógicas que hacen a una determinada dinámica social. Ya que como expresó James Fernández (1992) “la realidad se compone de diversas realidades en ‘negociación’ según puntos de vista e intenciones particulares de los individuos implicados”.

Así empezó el segundo camino de este trabajo. Si en la primera etapa, vivía la angustia de la incertidumbre y mi mirada estaba volcada a las percepciones personales, fue en la segunda donde 'me puse al servicio' de la investigación.

El trabajo reflexivo fue creciendo y cambiando en el proceso dialéctico que se emprende entre el campo y la investigación teórica, entre la relación del investigador con los informantes. Me aboqué al registro de los comportamientos de las personas, de las expectativas, motivos y propósitos, que los llevaban a tomar las decisiones que motivaban su accionar.

Por otra parte, a lo largo de las entrevistas fui ajustando el papel de etnógrafa e intenté trabajar el control y la interpretación de las impresiones,²³ de modo que mis alumnos no se sintieran interrogados, ni que tuvieran que responder de una determinada manera. Quise ofrecerles un espacio más de expresión para que pudieran exponer sus puntos de

23 Como lo ha expuesto Berreman (1962): "los intentos por provocar la impresión deseada sobre sí mismo y por interpretar acertadamente la conducta y las actitudes de los otros constituyen una parte inherente de cualquier interacción social y resultan cruciales para la investigación etnográfica".

vista, para ello dejé fluir los acontecimientos, con el cuidado necesario que requiere la ubicación del contexto de interacción.

Traté de elaborar en todos los registros, cómo influía la presencia del investigador, principalmente en la relación con cada informante.²⁴ Así, la relación vincular entre el papel de directora y cada uno de ellos, se hizo presente. No obstante, a los fines de la investigación he decidido confrontar sus discursos con la práctica teatral observada en el campo, dejando las apreciaciones afectivas como datos subyacentes, condicionantes en todo caso, pero no centrales en la construcción del relato.

5. 2. Estrategias metodológicas

Como ya mencioné anteriormente, tanto el trabajo de campo como las actividades realizadas en él (entrevistas, observación-participante) estuvieron condicionados por el problema metodológico de la cercanía con el estudio, es decir, en construir el papel de docente/directora como parte de la misma investigación.

Esta etapa la he elaborado sistemáticamente a partir de la reflexividad entendida como el reconocimiento de cada una de mis miradas hacia el objeto. Para ello, separé metodológicamente la visión etnográfica, en tanto mapa general del hecho teatral y social, del rol de docente/directora en tanto sujeto interactuante con el campo.

De este modo, el método de observación- participante quedó diferenciado (sólo a nivel analítico):

- Observación

La observación se dio a posteriori, a partir del relevamiento filmico. Asimismo, construí en las anotaciones de campo las impresiones personales de cada clase (la relación con los alumnos, como veía el proceso, qué situaciones me afectaban en cada encuentro).

- Participación

Se puede ver desde dos perspectivas.

- a) En el papel de docente/directora. En este sentido, mi accionar sobre el campo fue constante. Me transformé en un actor más de esta etnografía, y desde allí construí la información obtenida.

²⁴ Coincido con Roxana Guber (1990), quien argumenta que adoptar una actitud reflexiva con el campo y los informantes implica “poner en cuestión la propia presencia en el campo y las decisiones adoptadas en cada una de las instancias del trabajo empírico” (Ibidem: 135).

- b) En el papel de etnógrafa. En cada clase, la utilización de la cámara de video me permitió entrar en este rol. La decisión de cuándo y qué filmar, y el posterior visionado del material, despertaban en mí este otro lugar equidistante. Así, la cámara, que nunca antes había utilizado en una investigación, fue mi aliada, tanto en la observación como en la construcción del personaje.

- ***La observación mediatizada***

La cámara de video fue la herramienta que utilicé durante todo el proceso de construcción de la obra teatral. Registré las consignas que daba, la actuación de los alumnos a partir de éstas, mi mirada y mis críticas ante cada escena y los puntos de vista de los actores. En este sentido, la cámara se convirtió en el ojo de la etnógrafa.

El punto de vista *emic* de la directora pudo así emerger, quedando subsumida en el juego del campo como un agente más y un elemento de análisis. La delimitación de estas dos miradas, hizo posible distinguir el tipo de datos que registraba en el campo. Aunque esta delimitación analítica se hizo en la práctica algo confusa y difícil de producir en forma indiferenciada, la seguí con todo el rigor posible. Traté de hacer un trabajo reflexivo, que permitiera separar mis puntos de vista subjetivos y el reconocimiento de mis formas de ver el objeto.

De este modo, la cámara ocupó un lugar central en la reflexividad, por dos motivos:

- a) por su lugar en el campo, es decir, por el tipo de información que era capaz de relevar y el tipo de relación vincular que estableció con los actores. En la línea de lo que los manuales de etnografía denominan observación no obstrusiva, es decir aquella en la que el investigador no interviene ni está presente en el registro de datos (cf. Webb, 2001).
- b) porque en ella se encontraron los dos papeles: como docente-directora (en el que aparecían los discursos y prácticas, la relación con cada alumno, con la construcción del objeto estético, etc.) y como etnógrafa, en lo que decidía registrar.

Un problema que se planteó en este contexto fue mi mirada crítica sobre el modo de accionar en ambos papeles, ya que me dejó expuesta. Descubrir ante mí misma cómo me comportaba delante de la mirada de la audiencia, ha dado como resultado una sensación de vulnerabilidad en la exposición del mostrarme. En ese sentido, las consecuencias de asumir explícitamente los roles, fue como un ponerme a prueba y transitar por mi cuerpo algunas de las variables analíticas que aquí se desarrollan. Este

hecho no fue pensado a priori, sino que fue producto de la visualización del material grabado.

El trabajo reflexivo ayudó a que me considerara como una participante más, distanciándome de lo que decía y actuaba en el campo. Para esto, tuve que hacer una introspección rigurosa. Antes de empezar a ver el material, trataba de pensar en el rol de etnógrafa, y revisar desde allí, el objetivo en el campo. Así, fui aprendiendo a tratarme como si fuera otra persona. Este cambio permitió observar otro tipo de variables relacionadas más con lo no verbal (gestos, vínculos, expresiones) muy significativas en el registro y la construcción de los datos.

La cámara se transformó en mi mirada etnográfica y al igual que la presencia de un investigador en el campo, las primeras negociaciones no fueron fáciles. En realidad, debo confesar que tenía muchos prejuicios en la utilización del material audiovisual en el campo.

En la primera clase conté que haría del proceso teatral el trabajo de campo y que por lo tanto, tendría que filmar. Los alumnos me preguntaban qué saldría y qué quería obtener. Sin embargo, como en las clases siempre hay algún observador externo, depositaron en mi papel de directora la confianza de la mirada exterior y las tensiones iniciales se borraron rápidamente. Sólo en las dos primeras clases, la cámara era una presencia extraña. Los alumnos, cuando actuaban o bailaban, la miraban, se escondían, u ocupaban la escena tratando de sobresalir.

En este sentido, también ha ayudado que los actores tienen una historia vincular con este objeto. La profesión actoral pasa también por el trabajo ante las cámaras (cine, tv) y allí se puede apreciar que la lente se transforma en la tercera mirada, análoga a la mirada del director o del público.

La estrategia que utilicé para que se olvidaran de la cámara (y del querer mostrarse) fue insistir en que era para mi tesis doctoral y que el material no sería visto en público, salvo algunos pequeños trozos y en un ámbito académico. A medida que transcurría el curso, la presencia de la cámara llegó a ser casi invisible y se naturalizó en la clase, aunque la referencia estaba, las acciones no se dirigían a ella.

Este primer prejuicio acerca de que un conocimiento mediatizado interfiere notablemente en el registro etnográfico, se desmitificó al darle al vídeo un papel dentro de todo el proceso.

El mayor inconveniente lo encontré, como dije anteriormente, en la observación del material relevado. Cuando llegaba a casa y miraba la filmación, me sorprendía todo lo

que veía que se me había escapado en la dinámica de la clase. Otras veces, al contrario, me enfadaba por no haber captado algunos momentos que creía relevantes, aunque siempre podía recuperar en mis anotaciones.

En síntesis, la cámara, como presencia externa, tuvo que ser negociada en el acceso al campo, no obstante, al observar los registros fílmicos no se nota su interferencia. El recorte quedó efectuado por el papel de etnógrafa operando desde la cámara.

La transcripción de esta observación la haré como si estuviera la cámara en ON. He considerado esta alternativa como la única forma posible, tal vez pensando que es además lo más transparente para saber qué pasa en cada clase. Se podrá visualizar de este modo el proceso de construcción de una obra, así como el vínculo que se establece entre actores y docente. Tal como lo hizo Ray Birdwhistell (1970) al estudiar los comportamientos no verbales en diversos sistemas sociales, dejé la cámara fija y el relato se construyó a partir de lo que se ve y se dice. El precedente que asumo y trato de reproducir es precisamente el de sus estudios cinéticos y el papel que otorgó al registro cinematográfico del flujo de acción humana, sobre todo en orden a recoger conductas animadas que la anotación escrita o la fotografía no conseguían captar con precisión: gestos, expresiones faciales, posturas, movimientos e incluso micro movimientos corporales, etc. El propio Birdwhistell dedicó a este asunto una película - conferencia, *A Lecture of Kinesics* (1964)- en la que se muestra la importancia del movimiento de los párpados y la relación de éstos con las pupilas, la manera de cruzar las piernas, las distintas posiciones de tórax y abdomen. Concreciones en la misma dirección fueron películas como *Microcultural Incidents in Ten Zoos*, dirigida por Jacques Van Vlack (1971), en la que se reflejaba el micro universo de los intercambios sociales segundo a segundo, a través de las actitudes de diferentes familias que se detenían ante el espacio de los elefantes de los zoológicos de París, Roma, Hong-Kong, San Francisco, Tokio, Filadelfia, etc. Este tipo de trabajos encontrarán su continuación en las *coreometrías* de Alan Lomax, investigaciones sobre los estilos gestuales en la danza o el trabajo, que se plasman en filmaciones como *Dance and Human History* (1974).

Tomando en consideración tales precedentes, se grabaron aproximadamente veinticinco horas de clase y se reproducen casi con exactitud todas ellas.

Aquí también se presenta un video documental extraído de la edición de ese material visual. El criterio que utilicé para el recorte ha sido intentar una especie de resumen de los núcleos centrales de cada clase en relación a los ejes analizados en esta

investigación. De este modo, se consiguió una cinta de una hora y diez minutos (aproximadamente) de duración.

- ***Entrevistas***

Las entrevistas fueron más tradicionales, ya que las pude hacer desde el rol de etnógrafa, aunque para los informantes no quedara tan claro este lugar. Ellos se referenciaban en su docente, con lo cual, si bien el motivo de las entrevistas fue explicado al grupo y en los encuentros cara a cara, se ven en sus discursos ciertos rasgos que a la hora del análisis dan cuenta de una trama subyacente dirigida a mi papel docente. Cada alumno aprovechó ese contexto para decir lo que quería acerca de sus preocupaciones sobre su proceso creativo. También dejaron traslucir lo que pensaban de la escuela, de su relación conmigo y con sus compañeros. En esos casos, como explicité más arriba, intentaba distanciarme y diferenciar el discurso y cuando me preguntaban algo sobre el proceso de trabajo les decía que lo hablaríamos en clase y no daba lugar a las interferencias (al menos conscientes) en el desarrollo de la entrevista. En este sentido, la información también es relativa según cada informante y fue legitimada o no según mi percepción y mi vínculo afectivo con cada uno de ellos. Esto al principio fue un problema, porque me angustiaba estar tan involucrada afectivamente y tomar partido por algunas apreciaciones y desestimar otras. Por ello, creo oportuno explicitarlo y asumirlo.

Los encuentros, en líneas generales, fueron muy positivos, porque la receptividad de los alumnos fue inmediata y la interacción entrevistador/informante estuvo enmarcada en una mutua relación afectiva.

- ***Elaboración de los datos obtenidos en el trabajo de campo***

Dadas las características metodológicas que presenta esta etnografía he decidido trabajar el material relevado de la siguiente manera.

- a) Cruce de información obtenido en cada entrevista con la construcción del marco teórico. Estos serían los capítulos teóricos de la tesis donde elaboro los temas que surgieron del análisis en los discursos *emic*.
- b) La observación registrada en vídeo. Básicamente, lo observable radica en mis propios discursos como directora/docente. Es decir, a partir de las consignas que doy en clase, como las trabajan los alumnos, y en mi devolución de cada trabajo. Mis mensajes, junto con las prácticas y discursos de los actores, son vistos desde

el rol de etnógrafa en el relevamiento filmico. El informe que se presentará en el capítulo VIII de esta tesis se basa en la cronología de la construcción de la puesta en escena.

Es así que la mirada *etic* de las grabaciones se combina con la mirada *emic* de cada entrevista, ofreciendo una descripción etnográfica compleja.

- ***Algunas consideraciones sobre el proceso del trabajo de campo***

El contexto inicial desde donde empecé el trabajo de campo, es el que cito transcribiendo las anotaciones:

Cuando iniciamos esta nueva etapa, era casi primavera. Aún estábamos en un piso antiguo del Eixample, con escenario y una puesta general de teatro antiguo, amateur, de hecho lo manejaba una agrupación de teatro amateur.

En esos días, habíamos tenido un desacuerdo con esta agrupación, porque nos triplicaban el alquiler. Yo sabía que tenía que irme el próximo mes de abril y esta situación me angustiaba, no sabía a dónde ir con todos los grupos a mitad de curso, con las dificultades de arrendamiento en Barcelona. Traté de negociar con esta agrupación, pero fue en vano: ellos ya habían decidido que cerraban y por eso me presionaban a mí, claro que esto lo entendí mucho después.

Finalmente, conseguí un local mejor, en el que estamos solos, con un estilo más contemporáneo y en un barrio emblemático de Barcelona, en Gracia. La mudanza la hicimos en Semana Santa, en la tercera clase del trabajo de campo. Los alumnos se enteraron del cambio durante la clase anterior en la que se les informó sobre el nuevo local. El cambio fue bien recibido y muy pronto, ya nadie se acordaba del sitio anterior. A partir de allí, todo fluyó con 'normalidad'.

En esta coyuntura tan difícil, traté siempre de separar el trabajo de campo y a los alumnos de este conflicto.

Tenía acotado el objeto de estudio: un grupo de alumnos que finalizaba la escuela, con una puesta de Antón Chejov. A fin de lograr un distanciamiento, había conseguido una asistente, a quien le gustaba trabajar con nosotros, y que filmaría todas las sesiones, según mis indicaciones.

Cada clase es para mí también entrar en un momento ceremonial, donde el tiempo y el espacio adquieren otra dimensión. En esos momentos sólo estoy por ellos y para ellos, ya que todo lo demás queda aislado y no interfiere en la dinámica de la clase.

Todos los alumnos investigaron la dramaturgia de Chejov, de éstos, nueve trabajaron a partir de las obras cortas del autor y los otros seis trabajaron tres escenas de obras clásicas como *La Gaviota*, *Tío Vania* y *El Oso*.

Elegí este autor, porque me interesaba jugar el hiperrealismo en la actuación, es decir, la expresividad desde el realismo profundo, subyacente. Asimismo, Chejov me permitía crear dramaturgia a partir de los actores, sentía confianza, porque lo reconocía bien en la puesta con actores. Ésta sería también mi primera dirección. Decidí relativizar los títulos, para no agobiarme antes de empezar, y lo llamé; "work in progres", es decir que mostraríamos un proceso de final de carrera.

Este grupo, al ser el primero que terminaba la escuela, tuvo altibajos emocionales, porque en algún sentido trabajábamos como en espejo y, ciertos síntomas que cada tanto se presentaban en clase interferían en la relación vincular docente-alumno. Si bien ciertas fricciones personales estaban en la atmósfera, no se expresaron abiertamente como en otros momentos, porque yo controlaba mucho el proceso. Fue muy interesante observar que empezaron a salir esas fricciones y que no se mencionaban abiertamente en las entrevistas que hice a cada uno. Uno de los temas de incomodidad fue que esperaban terminar con una obra tradicional, con narración, personajes asignados y con un desarrollo del relato y no con esta puesta que, según algunos expresaron, hasta último momento no sabían en qué iba a terminar.

Esta arena de fondo tiñó todo el trabajo de campo.

Si bien contaba con un grupo que en última instancia sabía que iba a responder, lo hacía mostrando cierta desconfianza. Todo esto me enfadaba mucho por dos razones. La primera era que me apropiaba de su angustia y me negaba a mí misma, cayendo en una espiral de poca confianza en mis conocimientos y en mi trabajo en la dirección de la obra. Sin embargo, el compromiso con la tesis y con el teatro hizo que no me moviera de allí y que dejara esa ansiedad. Así, empecé a confiar en mi mirada y a no reflejarme en los comentarios de mis alumnos. La segunda causa de mi enfado fue darme cuenta de que pese a que los tres años del curso estuve hablando sobre teatro contemporáneo, parecía que no habían recibido nada, porque les gustaba un teatro, según mi mirada, anquilosado y antiguo.

Así transcurrieron los meses y la obra se presentó en julio del 2009, que fue también la conclusión del relevamiento.

En líneas generales, el trabajo de campo se cumplió satisfactoriamente. Se montó la propuesta y a partir de allí, hicimos la dramaturgia con los actores. Colaboró uno de los alumnos, que es escritor y que también participó en la asistencia de dirección. Trabajamos sobre el concepto de creación colectiva, donde la dramaturgia escénica se va componiendo durante el proceso de ensayo. De este modo, si bien había textos de Chejov, el montaje salió de estas improvisaciones colectivas. Me interesa este tipo de puestas porque considero que es un teatro donde el actor, está en primer plano.

- ***La puesta en escena desde el papel de directora teatral***

Con el fin de explicitar la elección del tipo de obra que armamos, pasaré la voz a la directora teatral:

Parto de la idea de construir una puesta en escena cuya teatralidad esté enfatizada por la interpretación. El foco de atención para el espectador no es la obra, en sí misma, sino el trabajo de los actores. Este tipo de abordaje permite a los intérpretes hacer personajes a medida, es decir con un registro personal, con lo cual la representación tiene un rasgo interesante. No es la visión y la propuesta del director lo que resalta sino la expresividad de la actuación. Si bien este modo de construir es muy contemporáneo, en Buenos Aires es casi una regla hoy en día, en Barcelona también ya muchos autores/dramaturgos lo han incorporado. Cabe aclarar que es bastante común que en estos montajes el director sea también el dramaturgo y construya las situaciones desde las improvisaciones.

A mis alumnos les había prometido que haríamos una obra teatral para finalizar el curso de los tres años. Ellos ya están acostumbrados a la exposición, hacemos, en cada nivel de formación dos o tres muestras, porque considero que la formación se completa con el público. Y eso también debe desarrollarse, un actor puede crecer en público o puede retrotraerse y esto es algo que se puede entrenar. Esta dinámica también les da confianza en sí mismos, aunque si no se contiene con otro tipo de valores (como la humildad, por ejemplo), se puede caer fácilmente en una idea del teatro, que no me interesa transmitir. Es decir, en el proceso de formación también se refuerzan valores colectivos.

La exigencia de los alumnos de hacer una obra ya escrita, con un inicio, un desarrollo y un final, fue el primer obstáculo. En lo personal me interesa trabajar el aquí y ahora actoral independientemente del desarrollo cronológico de una obra, mi búsqueda estética se vuelca más a un teatro, en el que lo importante no es la reproducción de un texto, sino construir “una verdad” en escena. Por otra parte, hay muy pocos textos con tantos actores protagonistas, o sea que había que trabajar a medida. Como estos argumentos no les alcanzaron, hubo una tensión subterránea que tiñó todo el trabajo.

Asimismo, mi propia presión por la exposición de la escuela, hizo que en varios encuentros aparecieran algunas fricciones, mi papel de docente se mezclaba con el de directora, pero con la particularidad de que no sólo no podía elegir a los actores como hacen los directores, sino que también debía enseñarles todo el proceso de constitución de un hecho teatral. Lo sentía como una carga muy pesada y creo que si no hubiera tenido la responsabilidad de estar haciendo el trabajo de campo tal vez hubiera cambiado la propuesta.

Finalmente, a mediados de julio, cuando se hicieron las muestras de toda la escuela, ellos representaron “Chejov Fractal”, como denominamos a la obra. Fue muy bien, gustó mucho al público que asistió a verla y me quedé tranquila, también había superado el reto de mi primera dirección.

CAPÍTULO II. RECORRIDOS TEÓRICOS

Hace décadas que la antropología y el teatro vienen intercambiando perspectivas y experiencias. Estos cruces disciplinarios se distinguen en la mirada del propio objeto cuyo énfasis pareciera caer en ocasiones hacia la esfera de lo social u otras en el fenómeno teatral en sí, estableciendo vínculos imprecisos con la antropología de la performance, el interaccionismo simbólico y la antropología del ritual. Generalmente, los puntos de contacto provienen de los teóricos de la escena, que en ciertas ocasiones han buscado hallar un carácter científico a dicho campo.

Por otra parte, en la disciplina antropológica podemos encontrar algunas investigaciones sobre objetos periféricos al teatro (ritos, ceremonias, carnavales, etc.), pero son escasos los trabajos cuyo objeto sean los procesos y productos artísticos, del espectáculo y las artes performáticas.²⁵

Entre las perspectivas que se enmarcan en una línea de estudios antropológicos teatrales, se destacan sobre todo dos: la primera parte del campo teatral, y podemos encontrar su origen en las corrientes de vanguardia de mediados del siglo XX y luego en la denominada antropología teatral. La segunda, se basa en ciertas corrientes de la antropología que se acercaron al estudio del fenómeno teatral interesándose por algunos dispositivos escénicos, a fin de encontrar categorías que pudieran ser utilizadas para el análisis social.

De estos estudios, entonces, tenemos precedentes y aproximaciones de los que haré un balance en el presente capítulo. Habiendo muy poco material sobre una antropología del hecho teatral intentaré hacer aquí una propuesta sobre una base etnográfica.

1. Teatro y ritualidad

En el marco social, político y económico de la Europa de entre guerras surge el teatro de vanguardia como movimiento de resistencia a la hegemonía cultural, influenciado básicamente por la búsqueda de la autonomía institucional de las esferas reproductivas

²⁵ Son de desatacar los intentos recientes de Piergorgio Giacché (2010), desde la Universidad de Perugia, Italia, quien ha trabajado desde ambas disciplinas en el estudio del “espectador”.

legitimadas en el arte, y bajo el supuesto de dar nuevamente al teatro *su capacidad de transformación social*. Para ello, algunos teóricos y directores teatrales vuelven la mirada a las formas tradicionales del ritual, a partir de tomar contacto con comunidades no occidentales, sociedades de pequeña escala en América Latina, África y culturas orientales, sobre todo de India y de China.

Si bien, los recortes que llevarán a la reflexión y a la praxis en occidente son diferentes, lo que los unifica es la necesidad de reencontrarse con la teatralidad como espacio de consagración humano y social, privilegiando la experiencia sobre la representación, alejándose del carácter espectacular y centrándose en el aspecto ritual desde su capacidad celebratoria. Gran parte de la vanguardia de posguerra ha sido, por tanto, un intento de superar la fragmentación característica de las culturas industriales.

A lo largo de la historia, el campo teatral como producto especializado de la cultura estuvo sesgado, en parte, por el tipo de vínculo que se ha establecido con el modo de producción y reproducción general dominante.²⁶ En estos términos, dentro del campo del arte en general se han observado resistencias (y negociaciones) móviles con respecto al orden imperante, que se hacen evidentes desde las distintas posiciones en las que emergen (económicas, sociales, políticas, estéticas). El campo artístico puede leerse en estas sombras, en la reflexión que se haga sobre ellas, y en los resultados evidentes de su creación estética.²⁷

En este apartado, no es la intención hacer un análisis pormenorizado de este desarrollo, sino referenciar en qué medida el teatro se acercó a uno de los ejes centrales de la disciplina antropológica, *el ritual*, desde una mirada idealizadora y bajo el supuesto de reencontrar allí su origen, su esencia y su funcionalidad en correspondencia con su sentido social.

Pareciera que la ‘otredad’ y la ‘ritualidad’ han sido los conectores centrales para resignificar ciertos elementos del núcleo escénico, tanto en lo que refiere a la estética

26 Véase todo el desarrollo del campo artístico que hace Bourdieu (2003) en *Creencia artística y Bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires/ Córdoba, Aurelia-Rivera. Asimismo, el desarrollo sobre producción y reproducción en el arte que analiza Raymond Williams especialmente en: (1982), *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Buenos Aires, Paidós; y en (1980) *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.

27 Desde esta óptica, las corrientes de vanguardia en la esfera teatral, coexisten con otro tipo de propuestas en el mismo campo, que también resisten y se conforman en otro núcleo de pensamiento político y estético. Como veremos luego, toda la línea teatral que desciende del método Stanislavski, - donde el objeto de estudio de esta investigación está inserto- recorre también un camino de intransigencias y desacuerdos con el orden sociopolítico, aunque a simple vista pareciera tener una cierta ortodoxia.

formal de la representación como otros referidos a la misma convención teatral. Esto último se observa en varios sentidos. En primer lugar, en la relación actor/espectador, se buscó, desde visiones distintas, mover a la figura del público de su rol pasivo -partícipe sólo con el sentido de la visión- hacia un nuevo lugar en el cual fuera afectado por otras sensibilidades corpóreas.

En segundo término, se implicó a la figura del actor y para este tipo de propuestas escénicas, ni el modo de actuación realista naturalista,²⁸ ni el divismo narcisista del intérprete, propio de la época, eran posibles.²⁹ Sobre ello, se integraron otras técnicas de actuación, en las que se priorizó un entrenamiento corporal intenso, cobrando así la figura del director una relevancia significativa como portador de métodos y saberes específicos, que se pondrían en juego sobre el vacío generado por el poco relieve del actor.

Por último, subyace en este tipo de corrientes una idea de “comunidad de pertenencia”, con rasgos de ritualidad en cuanto a que el modelo que instituyeron en sus entrenamientos se sostuvo en representaciones y en creencias reflexivas del propio grupo, generadas hacia la sociedad global para la cual construían el hecho teatral.

Estas corrientes establecieron la idea de laboratorios donde investigaron sus teorías y desde los cuales, ocasionalmente, se mostraban los productos al gran público, priorizando la idea de lo colectivo y los lazos solidarios entre los actores durante el proceso de creación, por sobre el resultado y la representación hacia el afuera.³⁰

28 Como explicaremos más adelante, la corriente del realismo en el teatro que nace a principios del siglo XX la podemos enmarcar en la línea del teatro moderno, contemporáneo y paralelo a las corrientes de vanguardia. Estas dos corrientes del teatro occidental continúan en la actualidad, ampliadas y con múltiples variantes.

29 La aparición del “divismo” del actor y su gran figura puede ser pensada en función del nuevo lugar que ha tenido que ocupar en la estructura económica y productiva del campo teatral, hacia fines del siglo XIX cuando del mecenazgo monárquico se pasó a la dependencia económica de la venta de entradas, marcando la figura del actor un polo de atracción para el gran público. Aspecto que hoy en día puede analizarse en la esfera del llamado teatro comercial que opera en estos términos (cf. Mauro, 2008).

30 Resulta interesante la posición de Turner en cuanto a algunas de estas líneas de trabajo. Para Turner la tradición teatral occidental respetaba la audiencia en su existencia independiente como el jurado que decidía la aprobación o desaprobación del caso presentado por el dramaturgo, director y actores. Como miembro de la audiencia uno puede ver el tema y el mensaje de la obra como una entre un número de posibilidades “subjuntivas”, un modelo variante para el pensamiento y la acción que puede ser aceptado o rechazado después de considerarlo cuidadosamente. “Si bien la audiencia puede ser ‘movida’ por las obras; no necesitan ser ‘transportados’ por ellas –hacia la utopía de otra persona o al ‘sacrum secular’, para usar la frase de Grotowski. El teatro liminoide debería limitarse a presentar alternativas: no debería ser una técnica de lavado de cerebros” (Turner 1982: 118).

1. 2. Tres miradas desde el teatro: Artaud, Grotowski y Barba

Si bien toda la línea de investigación del carácter antropológico en la estética teatral es amplia y está vigente en la actualidad, siendo la lista de directores de notable prestigio difícil de enumerar, en estas páginas situaremos a tres de ellos, como exponentes relevantes de este ámbito.

1. 2. 1. Antonin Artaud y el teatro como espejo

Se puede destacar en primera instancia la figura de Antonin Artaud (Francia, 1896-1948), precursor del llamado Teatro Sagrado y fundador del Teatro de la Crueldad.³¹ Su pensamiento se sitúa en el proyecto de las vanguardias históricas, cuya búsqueda se orientaba a modificar tanto el producto estético en sí mismo, como la práctica artística en su conjunto, poniendo en juego la institucionalidad del arte.³² Las influencias estéticas e ideológicas más conocidas de Artaud fueron el dadaísmo y, posteriormente, del movimiento surrealista.

Su acercamiento hacia comunidades no occidentales se muestra, en primer lugar, por su interés en el teatro balinés, que para Artaud resumía las diferencias entre el teatro oriental y el occidental. El primero, místico; el segundo, realista; uno confiaba en los gestos y en los símbolos y el otro, en el diálogo y en las palabras: “El Teatro de Bali utilizaba la escena para el ritual y la trascendencia; el teatro occidental, para la ética y la moralidad”.³³ Lo que Artaud admiró fue la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretendía trascender la realidad, en diálogo con la vida interior, y soltando las máscaras sociales que impiden llegar al inconsciente.³⁴ Ésta era su preocupación en

31 Artaud (1976) ve la sociedad como un organismo enfermo, de hecho diagnostica su enfermedad, y el teatro como el responsable de revelarla, es decir, como el medio reflexivo en el cual la sociedad se vea, reflejada en un espejo.

32 Según lo relevado, algunos puntos de contacto de las corrientes de vanguardia son: 1. los estilos que hasta ese momento eran internacionales pasarán a constituirse fragmentariamente en grupos de artistas; 2. se subvierten las relaciones entre forma y contenido y prima la hegemonía del inconsciente 3. al espectador se le otorga otra participación y una nueva actitud ante la obra estética (cf. De Marinis, Marco, 2005; Dubatti, Jorge, 2001).

33 Antonin Artaud en: <http://teatroenlahistoria.blogspot.com/2008/09/antonin-artaud.html>. Véase también: www.dementioteka.com

34 Artaud está muy influenciado por las ideas del psicoanálisis, por eso la categoría de “inconsciente” y “subconsciente” son centrales en sus búsquedas estéticas.

la estética occidental: cómo acercar el arte a la vida sin todos los velos que impone la sociedad.

Para ello, propuso el pasaje de un teatro naturalista a una construcción nueva basada en la creación de personajes que encarnaban estados metafísicos, donde la acción y la dramaturgia se presentaban en fragmentos simultáneos y múltiples y casi eliminaba la comunicación verbal, reemplazándola por sonidos y ademanes que, juntamente con varias configuraciones físicas, formaban imágenes jeroglíficas. En los '60 y '70, Artaud es realmente recuperado por la tradición teatral.

En 1938 escribe el mítico ensayo *El teatro y su Doble* (Artaud, 1976) en el que argumentará su inconformismo con la sociedad occidental de su época, para él anclada en una cultura autónoma, institucionaliza y coercitiva, que alejaba al individuo de su propia existencia y de su fuerza creadora. Si el teatro como parte de esa institucionalización ya no era capaz de dar cuenta de la fuerza del espíritu humano, ésta había que hallarla nuevamente, y para ello promueve acercarse a la magia de las cosas, similar al vínculo que establece el totemismo, “rechazando las limitaciones habituales del hombre, extendiendo las fronteras de la llamada realidad” (Ibidem:13). Artaud propone restituirle al teatro su aspecto religioso y mítico, privilegiando la corporalidad más instintiva y sensible y una percepción más profunda.

En resumen, su pensamiento, apunta a encontrar un nuevo lugar para la acción escénica, buscando un cambio de eje en la convención teatral, donde el público abandonaría su lugar pasivo de espectador, para participar en una nueva ceremonia. Entre sus postulados se destacan:

- Si la sociedad es violenta el teatro debe reflejarla, debe generar la consciencia en el espectador de los males que la aquejan.
- El teatro es como la peste, exalta la oscuridad de los impulsos destructivos del hombre.
- El teatro debe impulsar a los hombres a verse como son, a hacer caer las máscaras de la mentira, la hipocresía del mundo y revelar a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, debe invitar a tomar frente al destino una actitud heroica y superior (Artaud, 1976: 27- 29).

La ritualidad en el director francés la hallamos en ese retorno a la esencia del teatro, a su cualidad de formadora de consciencias, para exaltar esas fuerzas inconscientes desde una poética sublime, que nos conecte con el sentido más fundamental de la humanidad.

El actor, en este movimiento, debe ser capaz de inmiscuirse en esas energías internas, en esa realidad peligrosa subyacente en la vida real, en su doble, y debe efectuar un acto alquímico, como el chamán, por medio del éxtasis. En su paradigma resalta la figura del director, en tanto maestro de una ceremonia sagrada, quien se ha transformado en un ordenador mágico y los temas que trabaja no son los suyos, sino los de los dioses. Los impulsos de la escena son ese secreto envión psíquico que antecede a la palabra, generando un lenguaje, casi sin expresión verbal, que trasmuta las ideas de las cosas.

1. 2. 2. Grotowski y el teatro como laboratorio³⁵

En esta misma línea se encuentra el director polaco Jerzy Grotowski (Polonia 1933-1990) fundador del Teatro Laboratorium, en 1959. Su propuesta se inscribe en el llamado teatro "pobre", porque sólo concibe el vínculo entre actor y espectador, considerado como el elemento mínimo indispensable de la escena.

A Grotowski le interesaba el teatro como un laboratorio de experimentación. Influenciado por Artaud y por la teatralidad oriental, luchó por un teatro ritual, basado en la ceremonia y la liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Su concepción está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (Grotowski, 1982) y que ha tenido una gran influencia en el teatro europeo. A partir de una mirada crítica con el 'establishment', sostenía que el teatro no debía venderse, que los cambios no son grupales sino individuales, y que la transformación está en la consciencia. Sus investigaciones se enfocaron en el entrenamiento del actor, como las de su maestro Stanislavski.³⁶

35 Desde el punto de vista de Turner, Grotowski se ha movido de la actuación de una obra hacia el auto-descubrimiento, el contacto no mediado y la comprensión de los otros. Acordamos con Turner, quien pone luz roja sobre este tipo de estrategias, aclarando que en todo caso los antropólogos las podemos hacer notar. En este sentido, dirá que se puede ver la atracción en Grotowski de crear un espacio liminal donde los seres humanos puedan ser disciplinados o disciplinarse a sí mismos "para deshacerse de la falsa persona que entumece al individuo", pero es la experiencia de los antropólogos que nos "alerta acerca de los peligros de los procesos de iniciación". Si bien podemos aprender bastante del teatro experimental para entender las dimensiones subjuntivas de la iniciación, "es importante estar atentos a cómo un régimen totalista o totalitario puede encontrar una elaboración sofisticada de nuevos ritos de pasaje secularizados, guiados por ideólogos certificados que entienden el proceso ritual, pero bastante a su gusto". (Turner 1982: 120).

36 Como lo señala Peter Brook (1994:79): "En la década del 70, en la era de los grandes festivales internacionales de teatro, los grupos jóvenes se inspiraban casi totalmente en las ideas estéticas de Grotowski. Los jóvenes actores y realizadores se hallaban poseídos por Grotowski, Stanislavski y Antonin Artaud. Estos tres maestros eran la llave maestra hacia los secretos de la creatividad teatral".

Como señala Brook (1993), Grotowski buscaba hallar en el teatro "un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación". Y es así que el actor encuentra en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo "es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo"(Ibidem: 75-79).

El actor se debe a un designio superior y por tanto tiene que luchar con el peligro de la vanidad personal. En la terminología de Grotowski, el actor permite que el papel lo "penetre" (como en un trance). Al principio el gran obstáculo es su propia persona, pero un constante trabajo le lleva a adquirir un gran dominio técnico sobre sí mismo.

La idea radicaba en que sus actores ofrecían la representación como una ceremonia para quienes deseen asistir: el actor invoca, deja al desnudo lo que yace en todo hombre y lo que encubre la vida cotidiana. Este teatro está teñido de sacralidad, porque su objetivo era la búsqueda de "lo sagrado", deseando ocupar un lugar socialmente definido en la comunidad y bajo la premisa de responder a una necesidad que las iglesias ya no podían satisfacer. En este sentido, su teatralidad es la más cercana al ideal de Artaud.

Con la mirada puesta en otro aspecto de la ritualidad, Grotowski se preocupó por cuestionar los lugares comunes en el trabajo de los actores. Propone un trabajo interno para borrar los estereotipos sociales y lograr una verdadera construcción de personajes.³⁷ En este marco, ubica al intérprete en una actitud de sacralidad y ascetismo, y al teatro como una ceremonia. El Teatro Laboratorio debía ser una comunidad cerrada, de tipo monástico, donde el trabajo del actor se centraría en la liberación de toda su resistencia corporal, para poder entregarse por completo al trance. Viajó a través de la India, México y Haití intentando identificar en las prácticas tradicionales elementos para la teatralidad a fin de integrar y analizar las herramientas performativas en función de su impacto perceptible fuera del entorno ceremonial. Las canciones rituales del teatro haitiano y de diferentes tradiciones africanas se convirtieron en una técnica especial, que buscaba que la eficacia del funcionamiento ritual, en el proceso de transformación de la energía, pudiera ser activada en el marco de una estructura artística exacta y repetible.³⁸

37 Véase Toro, Fernando de (ed) (1999), *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post modernidad, feminismo, post colonialidad*. Madrid: Iberoamericana

38 Es interesante la visión de Schechner, acerca de que buena parte del trabajo parateatral (el así llamado método de Grotowski) producía una solidaridad cuasi-religiosa (por el trabajo intenso, el seguimiento a un líder, etc.). Lo asemejó, así, a la terapia de grupo-encuentro norteamericana, pero con la diferencia de que los experimentos parateatrales (y tal vez allí está su peligro) no contemplan la fase final de la

El método de Grotowski se basó en la indagación de prácticas universales dentro diversas comunidades para encontrar los orígenes y la esencia de esas acciones que después intentó sintetizar en secuencias repetibles de conducta. Su objetivo era generar performance rituales (públicas o no) a fin de lograr que los participantes desarrollaran sus capacidades espirituales. Desde su punto de vista, el propósito del teatro era evocar una forma muy antigua en la que ritual y creación artística no se diferenciaban. La amalgama entre ritualidad y acto escénico lograría, de este modo, un encuentro profundo con la esencia del ser interior espiritual, impulsado por el deseo de llegar a las capas más profundas de la existencia humana.

1. 2. 3. *Eugenio Barba y la ritualidad actoral*

Otro discípulo de Grotowski fue Eugenio Barba (Italia, 1936), director del Odín Teatret en Dinamarca y fundador en 1979 de la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA). Barba retoma los ejes centrales de la investigación de su maestro buscando los aspectos denominados pre-expresivos en el actor a través de la ritualidad y de los elementos del teatro oriental. Su propuesta se basa en identificar los modelos subyacentes en la conducta de la performance artística, especialmente la expresada en las grandes tradiciones euroasiáticas (cf. Barba, 2000).

Creador de la llamada Antropología Teatral, un referente actual en el campo escénico, se preocupó por conocer qué principios generales pueden facilitar al bailarín/actor la construcción y el desarrollo de una técnica personal. Parte de la premisa de que el uso del cuerpo es diferente en la vida cotidiana y en la representación, y propone como base del entrenamiento actoral una técnica “extracotidiana” del cuerpo y de la mente del intérprete. Su investigación se ha centrado en la exploración de aquellos principios básicos utilizados por actores y bailarines de diferentes tradiciones y procedencias territoriales, para que analizados y comparados en el laboratorio, definan las bases técnicas de sus estilos. Para ello, no ha buscado principios universalmente verdaderos, sino indicaciones útiles.

Como él mismo dice en una entrevista: “La antropología teatral no tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar los conocimientos útiles para el trabajo del actor. No quiere descubrir 'leyes', sino estudiar reglas de comportamiento”. Según

reintegración: “con demasiada frecuencia el recién iniciado queda solo, ni aquí ni allá, en el medio y desorientado. Sólo las personalidades más fuertes pueden lograr una reintegración por sí mismas” (Ibidem, 2000: 62).

él, originalmente se entendía por antropología el estudio del comportamiento del ser humano no solamente a nivel sociocultural, sino también fisiológico. “La antropología teatral, por consiguiente, estudia el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación.”³⁹

Una de las preguntas que quedan abiertas es su distanciamiento de la disciplina antropológica en sí, dado que no ha tenido ningún contacto con el mundo académico, y además ha explicitado abiertamente su autonomía teórica con respecto al teatro y a cualquier otro tipo de ciencia.

En Barba, se pueden descifrar los primeros abordajes de Artaud, aunque con una sensibilidad distinta. En su coyuntura, le preocupa que Europa empiece a cuestionar y problematizar la inmigración sin darle una respuesta humana y social desde lo institucional y lo político: “rebeldía -dirá Barba- es crear un teatro, un ambiente casi como una ecología del teatro que se separe -mediante su práctica y forma de pensar y de actuar- lo que son los cánones dominantes de su propia cultura”.⁴⁰ Verá esto como una paradoja, donde el actor para construir una cultura alternativa deberá tomar distancia, alejarse de aquellos valores de su propio contexto (cf. Barba, 2006).

Por último, y continuando con la tradición, Barba aspira a darle continuidad a su grupo-laboratorio, el Odín Teatret, a través del que pone de manifiesto su actitud de resistencia al sistema, se pregunta: “cómo mantener vivo un grupo como el del Odín Teatre, que tiene más de 41 años”. Su preocupación radica en cómo inventar nuevas maneras que permitan revitalizar las dinámicas internas, los objetivos prácticos, técnicos, artísticos que puedan estimular a los actores. Ésos son los grandes retos: “cómo romper, cómo no dejar que el prestigio te encierre o transforme en monumento. Cómo nunca estar donde las personas te ponen. Cómo escapar a las definiciones que los demás dan” (ob.cit, 2006).

Por lo expuesto hasta ahora, pareciera que los vínculos entre el teatro y los aspectos rituales abren un interesante abanico para la producción teatral, pero no es posible encontrar ejes de análisis que den cuenta del encuentro de las dos disciplinas en un corpus común.

39 Entrevista a Eugenio Barba, La Jornada. 8 de diciembre de 2005 en <http://www.remiendoteatro.com/Notas>.

40. Véase Barba, Eugenio (1986), “*Caballo de plata*”, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM.

Los teóricos teatrales tomaron prestadas de la disciplina antropológica algunas conceptualizaciones que les permitieron cambiar su forma de ver y de construir el mundo escénico, legítimas para sus propias indagaciones en el teatro occidental, pero extrapoladas del contexto de emergencia.

Posiblemente Eugenio Barba, desde el ISTA, su laboratorio experimental, pueda ir más allá investigando técnicas conjuntas entre actores/bailarines de distintas procedencia culturales. Sin embargo, es llamativo que su investigación al centrarse sólo en el aspecto fisiológico y expresivo de la teatralidad, quedara limitada a la práctica del entrenamiento actoral.

1. 2 .4. *En resumen*

Las búsquedas de la vanguardia teatral de posguerra pueden verse como una necesidad de generar comunidades frente a la desarticulación social occidental, con la finalidad de crear encuentros más humanos en contextos micro sociales, como los laboratorios de experiencias. El vuelco hacia la ritualidad pareciera tener ese sentido, ser un reclamo o una búsqueda de formas de socialización más cercanas y humanas, sobre todo pareciera que más trascendentes en el contexto de las actuales sociedades industrializadas.

Posiblemente, quedan todavía pendientes algunas reflexiones que den cuenta de las implicaciones del hecho teatral desde la mirada de los propios actores, como agentes indispensables en el proceso de la creación escénica.

Por otra parte, se echa en falta un estudio sistematizado que describa los tipos de intercambios que establecieron estos directores con las comunidades que han estudiado,⁴¹ tanto en los propios laboratorios, como en los encuentros con otras comunidades, y las consecuencias de estas experiencias para los no occidentales. Al

41 En este sentido, nuestra pregunta es qué pasa con la reciprocidad de la información en este tipo de contactos. Schechner hace una mención interesante, que tomamos en cuenta, cuando los hechos son contados por la otredad. Da el caso de Brook y su equipo cuando llegaron a la India en 1983 para hacer investigación para la producción del Mahabharata. Probir Guha, director del Living Theater de Bengala Occidental comentó esa visita de Brook, en la que además de registrar los movimientos de la performance, se le ocurrió que podía llevarse a uno de sus bailarines a París. Hubo mucho entusiasmo, pero luego Brook escribió una carta diciendo que antes había pensado que la producción sería básicamente algo físico, pero ahora se había vuelto un texto francés difícil de decir, y que por eso no lo iba a necesitar. Sin querer, aclara Schechner, Brook había creado problemas entre los bengalíes que no entendían que los planes de producción cambian -que el cambio es la esencia del teatro experimental en Occidente. Schechner transcribe comentarios de Guha: “la gente tiene que pensar en aceptar la cultura en la que entra. (...) Si Brook trae este Mahabharata a la India y va a los pueblos donde trabajó y muestra a la gente lo que ha hecho con sus materiales, entonces es de veras honesto. Pero si no lo hace, yo diría que es un pirata de culturas. No queremos ser explotados culturalmente, no queremos ser conejillos de Indias para sus experimentos” (Schechner, 2000: 51).

menos, para no caer en una idealización de las propuestas y poner en discusión cómo se incorporaron estos saberes, cómo se establecieron los vínculos sociales y económicos. Asimismo, qué tipo de consecuencias ha tenido en aquellos casos en los que el ritual pasó a representarse como teatro, ya que si la relación con su contexto lo resignifica, sería interesante conocer cómo se ha posicionado en un nuevo marco social y cuál fue la relación con el ritual original.

En fin, quedan varios interrogantes abiertos, que tal vez se puedan retomar en futuros trabajos, no obstante considero necesario por lo menos nombrarlos, ya que de cara a una antropología del hecho teatral, pareciera haber tal entrecruzamiento de variables que se torna muy complejo abordar este tipo de experiencias con el fin de elaborar un corpus teórico.

2. Las miradas desde la antropología: el encuentro de Víctor Turner y Richard Schechner, el interaccionismo simbólico y las teorías de la posesión

Turner y Schechner realizaron recorridos analíticos similares, a partir de sus estudios tanto sobre ritualidad como sobre teatro. También un extenso trabajo en el campo disciplinar de cada uno: Turner desde la antropología (su trabajo etnográfico más extenso es sobre la comunidad Ndembu) y Schechner como director teatral en distintas puestas escénicas.

En este punto, es interesante rescatar el intento de encuentro disciplinar práctico en el que participaron ambos, junto con Alexander Alland y Erving Goffman. Un taller intensivo que pretendía explorar la interfase entre el ritual y el teatro, entre los dramas sociales y los estéticos, entre las ciencias sociales y las artes performativas. Esta búsqueda de puntos de contacto entre núcleos de producción teóricos y metodológicos tan diferenciados, es el ámbito interdisciplinar donde puede entenderse la Antropología de la Performance.

Tanto Schechner como Turner, coincidieron en la necesidad de lograr un marco categórico que posibilitara la meta-comunicación (cf. Bateson, 1972) en un contexto social, histórico y político marcado por la llamada era global. A nivel epistemológico, ambos tenían la misma necesidad de salir de sus respectivos esquemas normativos y buscar lo que la globalización económica imponía: categorías universales de comunicación humana -frente al relativismo posmoderno- (cf. Turner, 1985).

Si bien Víctor Turner estuvo sensibilizado desde su niñez con el teatro y la literatura, cuando entra de lleno a intervenir en estos campos, es justamente con Schechner. Se puede entender la importancia de este encuentro si se tiene en cuenta el giro que implicó en su metodología etnográfica y su distanciamiento respecto de su propia formación relacionada con la doctrina de Cambridge y el estructural funcionalismo británico.⁴² Apuntó a la necesidad de profundizar en la actividad reflexiva del etnógrafo –cuestión que hemos tomado en esta investigación–, ya que ha considerado que el rol debe resituarse y explicitar como es su “actor” en el campo. Asimismo ha especulado sobre la posibilidad de hacer de la etnografía un guión teatral, y para ello el etnógrafo debería trabajar junto a dramaturgos y gente de la escena: “Si es cierto que conocemos algo de nosotros mismos tomando el rol de los otros, los antropólogos, esos corredores culturales por excelencia, podrían ser desafiados a hacer de esto una empresa tanto intercultural como intracultural” (Turner 1982: 91).

2. 1. La teoría de la performance

En parte como respuesta a las ideas cada vez más difundidas sobre la performance y lo performativo y frente a la necesidad de una disciplina que organizara este paradigma, surge en los '70 el interés por este campo.

Los estudios sobre la performance se declaran inter (-genéricos, -disciplinarios, -culturales) y por todo tanto, inevitablemente inestables, rechazan toda identificación fija. El supuesto general es que el mundo es teatral y performativo en todas las esferas de la vida social y la manera de comprender la escena de este mapa confuso, contradictorio y dinámico es analizándolo desde la reflexión sobre el tipo de actuaciones que tienen, además de las artes, a la vida cotidiana. Una categoría indeterminada con significados específicos en diferentes contextos culturales, que abarca esferas y/o ámbitos yuxtapuestos.

42 Durante toda la evolución intelectual de Víctor Turner se observa un cambio en sus perspectivas metodológicas. En una primera instancia ha sido influenciado por la antropología inglesa de la Universidad de Manchester, básicamente de la mano de quien fue uno de sus principales maestros, Max Gluckman, perteneciente a la tradición estructural-funcionalista, con un énfasis analítico en la perspectiva durkheimiana. Luego, Turner se acerca a la antropología norteamericana donde se trasluce la incorporación de las corrientes culturalistas, en su acento en el punto de vista del actor social. Las influencias de Gluckman y Durkheim siguen presentes en toda su obra posterior a *La Selva de los Símbolos*, pero ya desde una lectura crítica, en gran parte por su recorrido interdisciplinario en el que se sumergió, y por la propia fuerza de su innovadora teoría sobre los símbolos y el ritual (cf. Turner, 1999).

En un primer acercamiento general, podemos decir que Schechner define las cualidades de la performance⁴³ en tanto:

- Repetición de la conducta restaurada o conducta practicada dos veces, es decir, sin la experiencia de originalidad y espontaneidad.
- Convención, la performance “es” cuando el grupo social dice que “lo es”.
- Movimiento: es una acción.
- La transformación, el paso entre estadios es transformacional.
- Universalidad: tiene un carácter transfronterizo e intersubjetivo.

La performance, al entenderse como categoría teórica y como hecho de conducta, hace difícil sostener la distinción entre “apariencias y hechos, superficies y profundidades, ilusiones y sustancias”. Para Schechner “las apariencias son realidades. Y realidades son también lo que está detrás de las apariencias”. Asimismo la idea de ‘verdad’ como noción ‘fija’ se vuelve, desde su punto de vista, dudosa: “la realidad social y hasta física se comprende como construcción, en toda su extensión, desde sus muchas superficies o aspectos hasta sus múltiples profundidades” (Schechner 2000: 19). El carácter esencial del acto performático, y su originalidad, en tanto entidad porosa, es su acontecer, el cual sólo puede ser captado y comprendido desde su constitución.

Por otra parte, Víctor Turner centra el análisis de géneros performáticos en la fase reparadora de los dramas sociales. Este estadio tiene como característica la reflexividad social, donde cada grupo obtiene significado de la crisis, a partir de las performance que ellos mismos producen.

Como contrapartida, se destacan algunos elementos sustanciales en el modelo de Turner:

- El carácter creativo de la performance. Acontecen en cada grupo, en cada comunidad, en un tiempo y como la definición de una entre múltiples posibilidades.
- El modelo no es analógico, sino espiralado, porque es receptivo a los cambios en los modos de producción de una sociedad dada.

43 Schechner se diferencia con la categoría de performativo del filósofo inglés J. Austin, que en los 50’ la entiende en tanto categoría del lenguaje, e implica un hacer algo con palabras (promesas, contratos, matrimonio, etc). También cita a otros pensadores como Judith Butler y Peggy Phelan que encontraron lo performativo en muchas esferas de la vida humana personal y social, incluidas actividades tan diversas como la escritura y el género.

- Estructura diacrónica (un comienzo, una secuencia de fases sobrepuestas pero aislables y un fin) generada en las oposiciones dialécticas de los procesos y de los niveles de procesos.⁴⁴
- Son productoras de sentidos en tanto procesos de ajuste dentro de una estructura más amplia.
- Son generadoras de cambio (en vez de transformación).
- Es el ámbito donde se reexperimenta la intersubjetividad. Existe una relación dinámica y dialéctica entre los dramas sociales y los géneros culturales expresivos (Turner 1985: 245).

Desde esta perspectiva, el hombre es un animal performativo y sus performances son reflexivas, en tanto posibilitan objetivar su expresividad en la acción, donde actuando se revela a sí mismo. A su vez, estos sucesos performativos deben ser analizados como procesos espaciales y temporales frente a la especialización del proceso o el tiempo, que resultó ser de la esencia de la modernidad.⁴⁵

Si bien Schechner y Turner comulgan en la teoría de la performance sus puntos de partida y los prismas con los que miran el mundo difieren básicamente en los modos analíticos que han propuesto. La hipótesis del primero radica en que el teatro y el ritual son dos caras del mismo fenómeno performativo a lo largo de la historia, emergieron juntos como un elemento más en la dicotomía naturaleza/cultura, hombre/sociedad. Al igual que el lenguaje es esencia de la capacidad simbólica humana.

44 Turner retoma la propuesta de Sally Moore en “*Law as Process*” (1978) para rever la dicotomía entre estructura- proceso. Moore propone que los procesos sociales deberían ser examinados en términos de la interrelación de tres componentes: procesos de *regularización*, procesos de *ajuste situacional*, y el factor de *indeterminación*. Esto ha sido un desafío a las formulaciones idealistas de sus contemporáneos, ya que la autora está insistiendo en que los elementos socioculturales están en continuo flujo y transformación, y que también lo está la gente. Así, alega que lo fijo y lo enmarcado de la realidad social es en sí mismo un proceso o un conjunto de procesos. Considerando a antropólogos como Firth y Barth que han contrastado estructura y proceso (Barth ve al proceso como un significado del entendimiento del cambio social), Moore ve a la estructura como “el siempre-repetitivo logro de procesos de regularización” (cf. Turner 1985: 183, 184).

45 En el giro posmoderno Turner (1985) reconoce efectos de liberación en la antropología de las conceptualizaciones y sistemas rígidos de conocimiento formal (básicamente se refiere a posturas funcionalistas y estructuralistas en las que estuvo inserto en la escuela de Cambridge) y una mirada posible de diálogo interdisciplinario (como él mismo lo realizó con Schechner, Geertz, Brook, entre otros). La propuesta turneriana pone de relieve en este contexto emergente la capacidad articuladora de la disciplina antropológica destacando un carácter ontológicamente político de su conocimiento, en discrepancia con las grandes categorizaciones que se debaten entre la agenda y la etnografía tradicional. Desde este punto de vista, sus categorías intentarían articular procesos microanalíticos con estructuras más amplias, desde un enfoque complejo y dinámico en el cual analizará procesos en acción. Su mirada se traduce en su condensado concepto de ‘drama social’, eje desde el cual se puede recorrer su obra, en relación con su concepción simbólica y ritual.

Turner, por su parte, sistematiza un corpus denso y complejo con la teoría de los dramas sociales, con la particularidad de ofrecer una entidad creativa e indeterminada a su definición de ritual como hecho performativo.

En este punto, sería necesaria una breve síntesis para marcar algunos de los ejes relevantes de ambos autores, que permitan llegar a distinguir las variables posibles para una antropología del hecho teatral.

2. 2. El caso Schechner

La observación de la ritualidad, que en Richard Schechner se basó tanto en comunidades pequeñas como en las orientales, lo llevó a realizar un análisis comparativo entre esos esquemas de comportamiento y el teatro, como espectáculo acontecido en sociedades complejas. Al incorporar la antropología a sus trabajos, ofreció una perspectiva metodológica relevante, ya que promovió el rol de investigador/actuante/actor, el mismo lugar que Turner valida y aspira para la antropología.

Su inserción académica, a diferencia de los otros directores arriba citados, le permitió organizar un corpus posible, a fin de discutir en distintos ámbitos fuera del teatro. Así logró con su teoría de la performance, un esquema interdisciplinario y transversal, un eje central en sus investigaciones. Su propósito fue analizar el proceso por el cual el teatro nace del ritual y a la inversa cómo el ritual se desarrolla a partir del teatro. Sus pruebas no vienen de reconstrucciones antropológicas, sino que se documenta en fuentes contemporáneas.

El postulado central de Schechner en la teoría de la performance consta de tres enunciados: “1) hay un campo unificable de performance que incluye el ritual, el teatro, la danza, el deporte, el juego, el drama social, y varios entretenimientos populares; 2) algunos patrones pueden ser detectados entre estos ejemplos; 3) de estos patrones los teóricos pueden desarrollar consistentes modelos de gran espectro que respeten la inmediatez, lo efímero, lo peculiar y lo siempre cambiante de las performances individuales y los géneros” (Schechner 1990: 24).

Sostiene que los estudios de performance son "inter" (en el medio) y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija, operan “entre” disciplinas teóricas y artísticas, entre el teatro y la antropología, el folklore y la

sociología, la historia y la teoría de la performance⁴⁶, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de performance y la performatividad, etc.

El teatro, desde su punto de vista (y a diferencia de Turner) es analógico en la estructura social general, al igual que los rituales deportes, juicios y las varias actuaciones de la vida cotidiana. Los lugares del teatro son los mapas de las culturas a las que pertenecen.

2. 2. 1. *El ritual en Schechner*

Al realizar un estudio pormenorizado del ritual y su vínculo con el teatro, Schechner intenta demostrar que son dos categorías que comulgan desde el inicio de la humanidad, refutando toda la teorización acerca de la primacía de una sobre la otra.

La capacidad diferida de la representación, como el ritual, implica redirigir energías violentas y eróticas. Las pulsiones primarias (violencia/sexualidad)⁴⁷ están simultáneamente presentes y ausentes, mostradas y diferidas. Los modos de ritualizar serían intentos de absorber y transformar esas pulsiones en algo redentor. En este sentido, sostiene que los impulsos primarios de los que está hecho el arte y que experimenta un actor son muy próximos a los que vive un chamán en un contexto ritual. Esta arena pulsional se origina en enfrentamientos entre la vida cotidiana y el inconsciente y representan un material de la corriente de la consciencia que está no está mediado. Si el arte se mueve en una frontera porosa y móvil entre el inconsciente y el consciente, que manipula el individuo, el ritual hace lo mismo en la escena colectiva.

De acuerdo con este marco, el ritual convierte en más directo el pensamiento, proporcionando respuestas ya hechas para enfrentarse con las crisis. Por otra parte, las ansiedades individuales y colectivas se aliviarían en rituales cuyas cualidades de repetición, ritmicidad, exageración, condensación y simplificación estimulan el cerebro

46 Son relevantes, en este sentido, los recorridos sobre performance y ritualidad más recientes de Hughes-Freeland, Felicia y Mary M. Crain (1988).

47 Resulta interesante detenernos aquí en los precedentes de Schechner sobre las pulsiones primarias. Primero, retoma a Rene Girard en *Violencia y lo Sagrado* (1977), donde el autor refiere a que la violencia y el deseo sexual tienden a adherirse a objetos sustitutos cuando su objeto es inaccesible. Así, Schechner coincide en que el ritual sublima la violencia; y la misma situación puede analogarse al teatro, ya que éste se constituye a partir de sustitutos y se especializa en multiplicar alternativas, que combinan lo violento y lo erótico. También, toma a Freud, en *Totem y Tabú* (1973), donde el psicoanalista proponía una analogía entre el pensamiento de animistas, neuróticos, niños y artistas, -aunque lo planteaba como una progresión evolutiva-, no obstante, notaba la existencia de un modo de ‘pensamiento civilizado’ que se mantenía no reconstruido, y este sería el campo del arte. Por último, toma lo que Anton Ehrenzweig (1970) llamó “el proceso primario”, donde básicamente refiere a que hay un filtro diferente entre la consciencia y el inconsciente, que puede observarse en los niños, los locos, y los ‘técnicos de los sagrado’.

para que libere endorfinas directamente en la corriente sanguínea, permitiendo así el segundo beneficio del ritual, un alivio del dolor, y el éxtasis o placer. Si bien Schechner, en primera instancia, no invalida las respuestas de la biogenética en los aportes del ritual⁴⁸ y el comportamiento humano, reconoce como cualidad central su capacidad creativa. En este sentido, opina como Turner, que el ritual es creativo, porque abre un tiempo/espacio de juego desestructurado, cuya base es la tensión dialéctica entre lo cognitivo y lo afectivo.

La representación de los sueños implicaría entrar, tal como ocurre en el teatro, en el modo subjuntivo de la acción, en el que el ‘como si’, que es transformado por medio de la performance, en el ‘es’ de las acciones corporales. Finalmente, desde su modelo, nos encontraríamos con el origen de las performance, la necesidad humana de representación y elaboración objetiva y reflexiva de los sueños.

48 Schechner igual que Turner recorrerán la biogenética, básicamente a partir de los estudios realizados por Eugene D'Aquili (1979), para buscar el significado del ritual en el cerebro humano. Ya en sus últimos escritos Turner dará un giro a partir de los aportes de D'Aquili y se preguntará si podemos conjeturar acerca de la coadaptación de información genética y cultural en el proceso del ritual, tesis que Schechner refuta absolutamente. Para Schechner, entonces, ritualizar -hacer la performance de un ritual- no es una operación simple, de un solo paso y en una sola dirección. Plantea desde su propia experiencia de hacer muchos talleres de performance que las actividades rítmicas invariablemente llevan a sentimientos de ‘opuestos idénticos’: omnipotencia/vulnerabilidad, tranquilidad/disposición para la acción física más exigente. En otras palabras, “el estímulo cognitivo-narrativo trabaja de la corteza cerebral hacia abajo, mientras el estímulo sónico-móvil, de abajo hacia arriba. Hacer un ritual, una pieza o un ejercicio de teatro ritualizado, es al mismo tiempo narrativo (cognitivo) y afectivo” (Schechner 2000: 204, 205). O sea, los dos trabajan juntos para formar la experiencia de la ritualización. Schechner dirá entonces que si D'Aquili tiene razón, los estados afectivos excitados por el ritual están necesariamente metidos dentro de un marco narrativo. Pero desde adentro -en la experiencia de una persona que actúa- el marco narrativo se disuelve, la acción simplemente ‘se hace’, no se piensa” (Ibidem). Lo que si concuerdan Turner y Schechner es que la exposición a estímulos múltiples, intensos, repetitivos y provocadores de emociones asegura la uniformidad de conducta en los participantes del ritual. Los rituales ejecutados apropiadamente promueven una sensación de bienestar y de alivio, no sólo porque se alivianan tensiones intensas y prolongadas, sino también porque las técnicas empleadas en los rituales están concebidas para sensibilizar el sistema nervioso, estimulando simultáneamente el hemisferio izquierdo y derecho de la parte anterior del cerebro. Sobre esta línea hoy en día encontramos diversas investigaciones recientes en neurología que dan cuenta de cómo se altera la química cerebral y la interconexión neuronal al realizar algunas disciplinas como la meditación, que han sido sugerentes para seguir investigando (cf. Garland, Eric (2007), “The meaning of mindfulness: A second-order cybernetics of stress, metacognition, and Coping”, en: *Complementary Health Practice Review* 12(1):15–30; Lazar S., Kerr C., Wasserman R., Gray J., Greve D., Treadway M., et al. (2005), “Meditation experience is associated with increased cortical thickness” en: *Neuroreport* 16(17):1893–1897, [PubMed: 16272874]; Holzel B, Ott U, Gard T, Hempel H, Weygandt M, Morgen K, et al. (2008), “Investigation of mindfulness meditation practitioners with voxel-based morphometry”, en: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 3(1):55–61, [PubMed: 19015095]; Davidson R, Kabat-Zinn J, Schumacher J, Rosenkranz M, Muller D, Santorelli S, et al. (2003), “Alterations in brain and immune function produced by mindfulness meditation”, en: *Psychosom Med* 2003;65(4):564–570, [PubMed: 12883106].

2. 2. 2. *El modelo trenzado*

El modelo trenzado de las performances que propone Schechner, es un sistema dinámico en el que hay una tensión dialéctica entre las tendencias a la eficacia y al entretenimiento. En el estudio comparativo entre las funcionalidades del teatro y el ritual, éste último se define por su eficacia en tanto índice de transformación. El teatro, en cambio, es entretenimiento ocupa un lugar en la agenda del ocio, divierte, sólo lo disfrutan los presentes, y por tanto el énfasis está puesto en el ahora. Los actores no están en trance, sino que tienen consciencia de lo que hacen y el público mira, aprecia y critica, siendo la creatividad individual. Por eso postula que “la polaridad básica se da entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro. Que a una actuación específica se la llame ‘ritual’ o ‘teatro’ depende sobre todo del contexto y de la función” (Schechner 2000: 36).

Cuando domina la eficacia, se dan las performances universalistas, alegóricas, unidas a un orden estable, esa clase de teatro dura un tiempo relativamente largo. Cuando domina el entretenimiento, las performances se individualizan, se dirigen a una clase social, se vuelven espectáculos comerciales, adaptándose constantemente al gusto de un público específico.

Este modelo es aplicable para observar fenómenos de tipo general,⁴⁹ sin embargo, resulta tal vez más sugerente cuando plantea la relación teatro/ritualidad/vida cotidiana. Según expone, cualquier ritual puede aislarse de su marco original y representarse como teatro, de igual forma que cualquier otro acto de la vida cotidiana. Esto es posible, según dice, porque son el contexto y la función -no la estructura o el proceso- lo que distingue al ritual, del entretenimiento y de la vida cotidiana.

Las diferencias entre los tres grupos se hacen evidentes en la convención (consciente o implícita) entre actores y espectadores. Es decir, depende del grado en que espectadores y actores atiendan a la eficacia, el placer o la rutina y del modo en que el significado simbólico y el efecto se fusionen y se separen de los acontecimientos representados: “en

49 Como los ejemplos que él mismo ofrece, se muestra que las corrientes de vanguardias buscaron unificar esta relación vida social- arte, a partir de la celebración y la consciencia social dando un marco de referencia a un teatro anclado en la lógica de mercado. Asimismo, en el turismo cultural dentro de las sociedades a pequeña escala, el ritual se exhibe como una mercancía aislada y vendible, pasando de su eficacia social al puro entretenimiento, siendo los límites entre ambos compartimentos difusos y complejos.

todo entretenimiento hay alguna eficacia y en todo ritual hay algo de teatro” (Schechner 2000: 54, 55).⁵⁰

La pregunta sería cómo se dan estos vínculos: ¿podemos referirnos al teatro y al ritual sin tener en cuenta los elementos de su formación? Nos acercamos más a entender que es en los procesos y en las múltiples relaciones que se entrecruzan, donde se puede encontrar una mirada más compleja, siendo el producto representado un resultado especial y diferenciado de la dialógica entre los factores que intervienen. En todo caso, estar más cerca o más lejos de la ritualidad o del teatro en términos eficacia/entretenimiento puede dar cuenta de un aspecto, pero ¿cómo se mide el ser eficaz?

Si bien Schechner lo explica como una transformación que experimenta el espectador, ya la misma categorización encierra una cualidad de medición, que es muy difícil de abordar. Porque ¿cómo podemos homogenizar la conducta de los espectadores? y ¿qué tipo de medición podríamos hacer? Y lo mismo ocurre con el entretenimiento, nos surgen varias preguntas que no parecen fáciles de responder.

Sin pretender cuestionar los postulados de Schechner, a la hora de intentar sistematizar un marco teórico metodológico posible para una antropología del hecho teatral, algunas de estas categorías resultan confusas y ambiguas.

Posiblemente, el modelo trenzado es más operativo desde una mirada política, porque el teatro en determinados momentos coyunturales de la historia ha mostrado un accionar sobre la estructura social, y es allí tal vez donde su carácter performativo y ritual parecen ocupar un lugar equidistante⁵¹ generando una *communitas espontánea*,⁵² y la experiencia de una celebración colectiva.

50 Como ejemplo, Schechner menciona a los monjes budistas que interpretaron su ritual como entretenimiento en Brooklyn, -como el espectáculo *The Yoshi Show*, donde un monje budista, un sacerdote shinto, un experto en artes marciales y un monje tibetano actuaron con Yoshi Oida, actor japonés de la compañía de Peter Brook-. El espectáculo combinó elementos de diferentes ceremonias religiosas con artes marciales y representación teatral: “En espectáculos como el de Yoshi se intercambió dinero por echar una mirada a ceremonias esotéricas teatralizadas: son nuevos rituales que se manufacturan como entretenimiento o como arte” (Schechner, 2000: 62).

51Un ejemplo que da el mismo Schechner son las vanguardias de posguerras y su intento por sobreponerse a la atomización de las culturas industriales, acercándose a la performance como parte de la comunidad, en vez de aparte de ella. O en los levantamientos generales de 1968, donde el arte se unió a movimientos políticos más amplios. O como los teatros de minorías: en los teatros de negros, chicanos, mujeres y gays, los artistas se identifican con una unidad étnica, racial, de género, sexual o política. No obstante, propone el autor, la vanguardia relacionada con la comunidad, no es sólo un fenómeno del occidente industrializado y del Japón, sino también de países que están experimentando cambios en su organización social debido a la modernización (en Europa del Este, Latinoamérica, Asia y África) (Schechner 2000: 58).

Para terminar con este apartado, nos interesaría subrayar del recorrido de Schechner, dos argumentos: el primero, la capacidad inherente al ser humano de la representación performática. El otro, de tipo más personal, permite contar, como agente del campo teatral, con algunos registros que abren la posibilidad de plantear en qué parte de la relación entretenimiento/eficacia decide un actor/director colocarse frente a la producción de una obra estética.

2. 3. Víctor Turner en la antropología de la performance

En el desarrollo teórico de la antropología podemos encontrar una cantidad importante de análisis sobre los rituales, desde las primeras apreciaciones de Marcel Mauss, pasando una larga lista de corrientes y pensadores (cf. Beattie, 1978; Díaz Cruz, 1998; De Coppet, D. (ed.), 1992; Scarduelli, 1988; Leach, 1989; Lévi-Strauss, 1991; Tcherkezoff, 1986, entre otros). Sin embargo, se puede rescatar el valor teórico del trabajo de Víctor Turner justamente por el carácter performativo que le concede al símbolo, como la menor unidad de sentido del rito. Su interés por el teatro abarcó todo su pensamiento y buscó en el aspecto teatral de la vida social aquellos significados a los que la antropología clásica no había llegado.

Turner define los dramas sociales como unidades de un proceso social armónico o inarmónico, que surgen en situaciones de conflicto. Los tipifica según cuatro fases principales de la acción pública: ruptura, crisis, acción reparadora/correctiva y reintegración o reconocimiento de la irreparable separación. Se podrá decir que estas situaciones, o combates, o ritos de paso son dramáticos, ya que no sólo sus participantes hacen las cosas, sino que tratan de mostrar a otros lo que están haciendo o han hecho; las acciones se llevan a cabo para una audiencia.

Estas fases implican: (1) Incumplimiento de una norma, por lo que se produce el conflicto, (2) Crisis, durante la que hay una tendencia a la violación. Cada crisis tiene características liminales, ya que es un umbral (limen) entre las demás fases del proceso social, y toma una postura amenazadora en el foro mismo y un enfrentamiento entre las partes, (3) Reparadora, en tanto se incorporarán mecanismos de ajuste para resolver la

52 Turner ha identificado tres formas distintivas no necesariamente secuenciales que denominó *communitas* espontánea, ideológica y normativa. Cada una de éstas tiene relaciones con los fenómenos liminales y liminoides. La *communitas* espontánea “es una confrontación directa, inmediata y total de identidades humanas, un profundo, y mágico en algún sentido, estilo de interacción personal”. Subjetivamente –Turner ve en ella- un sentimiento de infinito poder (Turner, 1982: 51, 52).

crisis. (4) La fase final consiste en la reintegración del grupo social perturbado, o en el reconocimiento social y legitimación del cisma irreparable entre las partes en disputa (Turner, 1985: 180).

Dentro de este análisis, en la tercera *fase reparadora* es donde Turner colocará a los dramas estéticos y a las performances culturales. Predominan sus características *liminales*, porque en los grupos enfrentados se reconoce una reflexividad (en cuanto a la crisis y su objeto), así como en la medición de sus fuerzas en el conflicto. A partir de aquí, se propone un modo de acción, de entre los múltiples posibles, en la experiencia cultural acumulada. El tiempo pareciera detenerse en tanto se distancia y hace un encuadre crítico de la crisis y su relación. Si en la irrupción de las crisis es el impulso emocional el que prima, aquí por el contrario lo hará la esfera racional y reflexiva, capaz de analizar y poner en práctica la acción desde la intersubjetividad. Esta fase conlleva los gérmenes de la expresión, la creatividad y el cambio social.

Los postulados de Turner tienen un anclaje en la filosofía de Dilthey (1948)⁵³ que pone en evidencia la importancia de la experiencia social, en tanto hay un cuerpo viviente y creciente de experiencia, una tradición de *communitas*, que corporiza la respuesta de nuestra mente colectiva, sobre la base de nuestra experiencia. Adquirimos esta sabiduría por medio de la participación inmediata, o de la experiencia a través de los géneros performativos en los dramas socioculturales. En este sentido, las *Weltanschauungen*, como todo lo que motiva a la humanidad, deben ser actuadas.

Turner observará que la forma estética del teatro es inherente a la vida sociocultural, ya que el drama puesto en escena es el ‘espejo mágico’ de los dramas sociales. Sin embargo, el carácter reflexivo y terapéutico del teatro vinculado a la fase reparadora del drama social recurre a fuentes casi siempre inhibidas en el modo indicativo de la vida social. La creación de un espacio apartado, todavía casi sagrado-liminal, permite la búsqueda de esas fuentes. En este sentido, cuando el teatro se propone la creatividad,⁵⁴

53 Para Dilthey la experiencia es un sistema de muchas facetas pero coherente, dependiente de la interacción e interpenetración de la cognición, el afecto y la volición. Está hecha no sólo de nuestras observaciones y reacciones, sino también de la sabiduría acumulada (no de conocimiento, el cual es cognitivo en esencia) de la humanidad, expresado no sólo en costumbre y tradición sino también en los productos del arte (Turner 1985: 190).

54 Turner le dará una importancia central al aspecto creativo de la sociedad humana, cuyo germen básicamente lo leerá en la categoría de *antiestructura*. Ésta, representada como un potencial alternativo, la utiliza como sistema protoestructural, porque funcionaría como la precursora de las formas de innovación. De aquí Turner desarrollará luego, las nociones *liminal/liminoide* y sus diferencias en cuanto a la creatividad humana y social (cf. Turner, 1982: 55). Otra relación con la creatividad podemos hallarla ya en E. Durkheim en relación con lo que denominó *efervescencia colectiva*, ejemplificada por él en la

más que el entretenimiento (aunque ése es uno de sus principales objetivos) es un comentario de los dramas característicos de la sociedad. Los seres humanos –según Turner- aprenden a través de la experiencia, a pesar de que frecuentemente repriman las más dolorosas. Quizás la experiencia más profunda es a través del drama, “no a través del drama social, o del drama en escena (o su equivalente) solo, sino en el proceso circulatorio u oscilatorio de su mutua e incesante modificación” (Turner 1982:108).

Quisiéramos aclarar con respecto a Turner y a su tradición dentro de las líneas interpretativistas de la antropología, que nos interesa ver cómo articula las categorías de teatro y ritualidad, por varios motivos. El primero es porque ubica al teatro como disciplina expresiva/estética de la vida social, en el espacio que antes ocupaban las religiones, es decir, en el modo subjuntivo, en la evocación. Es en este espacio, donde sugiere que la *liminalidad* adquiere una forma ambigua, que se pone en juego con un carácter indeterminado, espontáneo y lúdico. Allí se puede ver cómo emerge una forma estética y expresiva, que, mediatizada por la reflexividad, adquiere una nueva estructura. En esta suspensión de la significación social es donde (casi en el secreto del vacío) los individuos y los grupos dan espacio para que surja la creatividad y la expresividad (en lugar de la reproducción simbólica). En segundo lugar, porque es desde la fase reparadora del drama social donde se puede ver el potencial del cambio, siendo las formas expresivas y estéticas que surjan de la resolución del conflicto, una de las múltiples posibilidades.

Retomando la definición de performance, Turner (discutiendo con Goffman y Schechner)⁵⁵ dirá que el drama social es “la verdadera unidad ‘espontánea’ de la performance social humana”, y que surge de esa suspensión de la interpretación

generación de nuevos símbolos y significados de las acciones públicas y los espectáculos (cf, Durkheim, E., 2002).

55 Turner comenta sobre las diferencias entre su uso del término “ritual” y la definición de Schechner y Goffman. Ellos parecen significar por ritual un acto de unidad estandarizado que puede ser tanto secular como sagrado, mientras Turner entiende a la performance como una compleja secuencia de actos simbólicos; el ritual es, desde su perspectiva, una performance transformativa que revela clasificaciones principales, categorías y contradicciones de los procesos culturales. Para Schechner, lo que Turner llama “ruptura”, el acontecimiento inaugural en el drama social, es siempre efectuado por un ritual o acto ritualizado o “movida”. Turner, si bien acuerda con esto último, preferirá el término “trasgresión simbólica” antes que “ritual”- ya que puede también coincidir con una trasgresión a la costumbre, aún de prescripción legal-. Para Goffman, “todo el mundo es un escenario” es el mundo de la interacción social y está lleno de actos rituales. Para Turner la fase dramática comienza cuando surge la crisis en el flujo diario de la interacción social. Por tanto, dirá que “si la vida cotidiana es una especie de teatro, el drama social es una especie de metateatro, esto es, un lenguaje dramático sobre el lenguaje de la interpretación ordinaria de roles y la mantención de status que constituyen la comunicación en los procesos sociales cotidianos” (Turner 1985: 181).

normativa de roles y de su actividad apasionada “absuelve la distinción usual entre flujo y reflexión”, dado que en el drama social está la inmediatez por restablecer la normalidad.

En este sentido, los géneros performativos son los secretos ocultos del drama social y “por turnos lo rodean y vuelven al interior de éste sus significados performativos” (Turner 1985: 196).

Uno de los ejes que resulta llamativo en el enfoque de la performance radica en las visiones divergentes entre Turner y Schechner, ya que donde el primero ve el cambio, el segundo ve la transformación.

Turner ve la respuesta creativa que el grupo ofrece a la crisis social, y allí es donde el drama estético se constituye y genera un cambio en la estructura.

Schechner, por su parte, observa en las performance una transformación, entendida como una especie de alquimia, un pasaje de lo crudo a lo cocido, en la que se usa el teatro o el ritual como un modo de experimentar, actuar y ratificar el cambio (ya producido). Las transformaciones serían una especie de tránsito de espacios (natural a teatral) y de agentes (persona/personaje/publico).

El teatro incluye así, mecanismos para la transformación: por ejemplo, en la puesta en escena, hay disfraces y máscaras, ejercicios y sortilegios, para ‘hacer creer’, para ayudar al actor a volverse otra persona. Para Schechner en algunos tipos de performances -ritos de pasaje, por ejemplo- se logra un cambio permanente en el status de los participantes, pero “todos esos cambios están al servicio de la homeostasis social”, contribuyen, de este modo, a mantener el equilibrio de la totalidad del sistema (Schechner 2000: 90).

Otra diferencia entre ambos se da entre las categorías de dramas sociales y estéticos. Si para Turner la segunda ocupa un lugar dentro de una primera más amplia (el drama estético aparece en la tercera fase del drama social, es un modelo inclusivo) en Schechner, la diferencia radica en la modalidad y el grado que asume la performance con respecto a las transformaciones efectuadas. En los dramas sociales la transformación es permanente (se pasa de un lugar a otro) y en los dramas estéticos en cambio es pasajera (actor/personaje).

Si para Turner la base del drama social es el conflicto, Schechner ve la solidaridad, la *communitas*. Por eso, el espacio teatral, según expone en uno de sus trabajos⁵⁶, no podría sostenerse sobre la base del conflicto social, porque es un espacio cerrado, y

56 cf. Schechner, R. 2000: 87, 88.

subraya el lugar del teatro como un marco abierto y ambiguo de representación social, en el que las formas extremas de violencia, sólo pueden representarse en una distancia entre un aquí y ahora del acontecer y un allá y entonces del relato que posibilite que el espectador lo contemple.

El lugar en que ambos ponen a la creación se plantea como otra discrepancia entre los autores. Si Schechner ve el teatro como la representación de una alternativa posible dentro de múltiples alternativas, Turner verá lo creativo en la respuesta de los agentes y la comunidad ante el drama social.

En líneas generales en estas diferencias también se observa el lugar desde donde se instala cada uno. Schechner habla el lenguaje del campo teatral, que se hace evidente en su mirada transformadora. Cuando da cuenta de las alternancias entre el teatro y el ritual sería en relación con la posición del espectador y en tanto convención representación-público, con respecto a los actores y al trance, y en cuanto a la capacidad representativa de los dramas sociales como hecho pasado (fue) y subjuntivo (podría ser).

Turner, en cambio, desde una mirada social, va directamente hacia la estructura y al cambio generado por y a partir de ella.

2. 4. Los aportes de Goffman

Uno de los teóricos de la microsociología⁵⁷, cercana aunque no coincidente del todo con el interaccionismo simbólico,⁵⁸ Erving Goffman, toma el modelo de representación escénico y lo pone a jugar en el análisis de las relaciones sociales. Su punto de partida es que el individuo al accionar lo hace para una audiencia, es decir, encuentra un

57 El análisis de Goffman se centra en la situación social. En sus últimos trabajos se refirió a ello: “Mi intento (...) ha sido que se acepte el ámbito de la presencia cara a cara como un campo de análisis, un ámbito que se puede llamar (...) el orden de la interacción, un ámbito cuyo mejor método de estudio es el microanálisis” (1983: 3). Con ello se refería a que si el sustrato de un gesto (o de una acción social) consiste en el cuerpo de quien lo realiza, la forma del mismo gesto puede estar muy determinada por la proximidad de la órbita microecológica en la que se encuentra el sujeto: “Para describir el gesto y, con mayor razón, para descubrir el significado debemos introducir en el discurso el ambiente humano y material en el que el mismo gesto se realiza” (Goffman 1964:134).

58 Es difícil identificar a Goffman en alguna tradición sociológica. El se distingue tanto del funcionalismo como de las microsociologías constructivistas (Goffman, 1974: 13), considerándose más próximo al estructural-funcionalismo. Su mirada acerca de la interacción social, en tanto esfera de acción relativamente autónoma, ha llevado a colocarlo dentro del interaccionismo simbólico; aunque aquí también se distancia.

sentido⁵⁹ en la conducta dirigida hacia otro, en un contexto social específico que lo ubica dentro de un escenario específico. De este modo, las relaciones se formalizarán en ese marco casi teatral, en el que hay un escenario, actores-individuos interpretando un rol, una audiencia a quien se dirige y una trastienda, un backstage donde el rol se desarma.

Los términos en que se define la interacción social se basan en ese velo entre la intención del sujeto (hace lo que se espera de él) y lo que se recibe (lo que la audiencia absorbe). La comunicación intersocial estaría mediatizada por el grado de coherencia entre estos polos: la expresión que emana y el modo en que es acogida. Por otra parte, esa imagen proyectada vuelve al sí mismo y lo ubica estructuralmente según la respuesta recibida. Cuando tiene lugar un hecho que es, desde el punto de vista expresivo, incompatible con la impresión suscitada por el actuante, podrían producirse consecuencias significativas.

Las interrupciones de la actuación repercuten en tres niveles: la personalidad, la interacción y la estructura social. En este sentido, se concibe al sí mismo representado por un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta que le atribuyan los demás, cuando está en escena y actúa conforme a su personaje.⁶⁰ Esta imagen no deriva de su poseedor, sino de todo el escenario de su actividad, generado por ese atributo de los sucesos locales que los vuelve interpretables por los testigos.

Una escena correctamente montada y representada conduce al auditorio a atribuir un sí mismo al personaje representado, pero esta atribución -este sí mismo- es un producto de

59 Goffman (2006) reformula el concepto weberiano de acción social dotada de sentido.

60 La sociología goffmiana no capta al sujeto en sí, sino sólo y siempre en las formas y bajo las semblanzas de tantos *selves* que representa, y que los otros esperan que represente. En este sentido, de acuerdo a expresan Herrena Gómez, M. y Soriano M.R. (2004) para Goffman “la elección de tener al sujeto fuera del discurso sociológico no es, obviamente, neutral. Se fundamenta en presuposiciones explícitas o implícitas sobre la naturaleza humana, y sobre como ésta se realiza y se actualiza en la vida social. Toda elección metodológica tiene implicaciones ontológicas” (Ibidem:76). También esta mirada sobre el *self* fue criticada. Por ejemplo, Giglioli (1990), observa en este sentido que no se entiende claramente qué es lo que determina por parte del actor la elección de un *self* en vez de otro. También son interesantes las opiniones de Cicourel (1972) cuando observa que “los supuestos de Goffman sobre las condiciones de los encuentros sociales adolecen de falta de categorías analíticas explícitas que describan cómo la perspectiva del actor difiere de la del observador y cómo ambas pueden ser colocadas en el mismo *frame* conceptual (...). [Además] el modelo del actor de Goffman no revela cómo el actor (o el observador como actor) negocia las escenas actuales” (en: Herrena Gómez, M. y Soriano M.R.2004: 23-24).

la escena representada, y no una causa de ella (Goffman 2006: 268). El actor, en este sentido, no logra ser del todo consciente de la propia *performance*.⁶¹

La analogía entre el modelo teatral y el marco de análisis social analizado por Goffman es sugerente para algunos puntos centrales de este trabajo. El marco normativo, que predetermina la acción,⁶² ofrece un anclaje para observar las conductas estandarizadas de diversos roles incorporados en los alumnos, que asimismo, operan en la expresividad con cierta carga coercitiva. El no dominio por parte del actor de su caudal expresivo en la comunicación, -en tanto conductas inconscientes emanadas de él-, abre un campo de reflexión acerca de qué ocurre cuando en un espacio como el taller teatral, se trabajan estas impresiones/expresiones.

Otro de los ejes a resaltar es el rol y la distancia del rol (Goffman, 1961b: 106). La sumisión del individuo estaría dada por un dejarse ir en un rol, asumiendo la identidad que éste le pueda dar (ibídem: 87-88). Además, para lograr este objetivo es necesario que el actor posea las habilidades para ejecutarlo. Por su parte, la distancia del rol, posibilita sostener la separación entre la normativa del rol y la efectiva ejecución, siendo también la distancia del rol una “desidentificación” funcional para su ejecución ya que lo hace al actor más consciente y eficaz (ibidem: 133). Esta separación posibilita gestionar la tensión ocasionada por la audiencia. Tal como analizaron Herrera Gómez y Soriano Miras (2004), la distancia del rol puede asumir un doble y complejo significado: “por una parte, el individuo perfectamente socializado no es el que asume completamente el rol, sino el que es capaz de mirarlo con distancia”. Por otro lado, la distancia de rol es el espacio en el que “se puede vislumbrar, aunque sólo sea fugazmente, aquel yo ‘desnudo’ que está en el trasfondo de la sociología de Goffman” (Ibidem: 66-68).

En este sentido, como se tratará de mostrar en esta investigación, la construcción de roles teatrales comprende múltiples variables que operan de forma conjunta y que a la hora de expresar deben ser considerados en la construcción escénica y dentro de un

61 Goffman subraya que la situación de interacción se encuentra determinada socialmente, de modo que precede y condiciona los espacios y las formas de acción de los individuos (De Biasi, 1995).

62 Para Goffman, la interacción -en tanto juego de interpretación recíproca entre las partes- es la base del orden social y se genera localmente mediante las reglas ceremoniales y los rituales que gobiernan las relaciones cara a cara. Conllevan una relativa autonomía respecto de otras esferas de actividad, que deriva del particular *frame* en el que se enmarcan las relaciones (Goffman, 1983: 7). En este sentido, las representaciones que tiene un actor a disposición en una determinada situación social obedece a un tipo de negociación entre la normativa social impuesta y un cierto grado de coherencia del actor para interpretarlas.

contexto social. Si nos centramos en ese punto, es importante destacar en el interaccionismo de Goffman, la reflexión acerca del modo en que opera la construcción del *self* en la vida cotidiana, y cómo puede ser observado en el orden de la expresividad. Es en estos roles, en los que nos conocemos mutuamente, y es también en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos. En la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nuestro supuesto yo -el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir-, esta máscara representaría nuestro sí mismo más verdadero, el yo que quisiéramos ser. Nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad.

Desde esta perspectiva, podemos inferir que tanto una persona en sus roles sociales, como un actor en escena siempre intentan dar una determinada imagen social, que no depende sólo de ellos, sino también de la construcción de la escena de la cual forman parte. Habrá un equipo de personas cuya actividad escénica, junto con la utilería disponible, constituirá el drama del cual emergerá el sí mismo del personaje representado; y otro equipo, el auditorio, cuya actividad interpretativa será necesaria para esta situación.

Su argumento hecha luz sobre el 'carácter oculto' de la conducta proyectada y la arena subyacente en las actitudes, creencias y emociones 'verdaderas' o 'reales' que pueden ser descubiertas sólo de manera indirecta, a través de las confesiones, o de lo que parece ser la conducta expresiva involuntaria. Así, los individuos se verían forzados a aceptar algunos hechos como signos convencionales o naturales de algo que no está al alcance directo de los sentidos.

De este modo, es relevante su teoría sobre la doble expresividad del individuo, como dos tipos distintos de actividad significativa: la expresión que da y la expresión que emana de él. La primera incluye los símbolos verbales -o sustitutos- que usa con el único propósito de transmitir la información que él y los otros atribuyen a estos símbolos: ésta es la comunicación en el sentido tradicional y limitado del término. La segunda comprende un amplio rango de acciones, que los otros pueden tratar como sintomáticas del actor, considerando probable que hayan sido realizadas por razones ajenas a la información transmitida.

En general, para analizar el papel que interpreta un individuo, se pone el acento en pensar que el individuo presenta su función para beneficio de otra gente, sin embargo, desde nuestro punto de vista, lo interesante es que inicia un examen de las actuaciones invirtiendo el problema y observando la propia confianza del individuo en la impresión

de la realidad que intenta generar en aquellos entre quienes se encuentra. Que un individuo crea en sus propios actos o sea escéptico acerca de ellos, lo coloca en una posición que tiene sus propias seguridades y defensas particulares, de manera que aquellos que se han acercado a uno de estos polos tenderán a completar el viaje. Este último punto es destacable por su pertinencia en relación con los modos de actuar en el teatro, porque uno de los temas centrales para el alumno y luego para el actor es la confianza en su personaje y en la acción que emane de éste.

Otra categoría que a nuestro enfoque resulta sugerente, el concepto de fachada, como la parte de la actuación del individuo que funciona de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que la observan. La fachada, por lo tanto, es la capacidad expresiva empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación (Goffman 2006: 34). Si pasamos estas categorías al escenario teatral es relevante el registro, es decir, la consciencia del actor para situar las reglas contextuales (sociales, culturales) de su personaje, para comprenderlas y actuar en función de ellas, porque la fachada debe construirse (sobre Goffman y su obra, cf. Boissevain, 1978; Joseph, 1999; Brislin, 1981; Burns, 1992; Drew y Wooton, 1988).

Podemos pensar, según estos términos, que la actuación, muestra una discrepancia entre nuestros sí mismos personales y nuestros sí mismos socializados. Como seres humanos, somos emocionales, con altibajos en los modos de percibir las situaciones coyunturales, con humores y energías que fluctúan de un momento a otro. En cambio, como caracteres para ser presentados ante un público, no tendríamos que estar sometidos a estos vaivenes. No sólo vivimos, si no que actuamos, componemos y representamos el personaje que hemos elegido. Nuestros hábitos animales son transmutados por la consciencia en lealtades y deberes, y nos volvemos personas con máscaras. Por lo tanto, mediante la disciplina social se puede mantener con firmeza una máscara de modales. Y aunque cada cual se vista de acuerdo con su condición, también estamos ante un juego. De acuerdo con ello, el artificio, como el arte, se sitúa en lo imaginario. El cuerpo y la gestualidad se disfrazan en la convención.

El problema es que no asigna papel alguno al actor, en el sentido del individuo subyacente a la acción en que él mismo se ve inmiscuido. Aquí nos permitimos un paréntesis teórico, ya que acaso sea esa la diferencia principal entre los interaccionistas simbólicos y Goffman. En efecto, para los pragmatistas y para G.H. Mead –los precursores de lo que luego Blumer llamó interaccionismo simbólico– la posibilidad y la realidad del mundo social son inmanentes a la constitución misma del sujeto. Éste se

forma en una dicotomía: de un lado el Yo, substrato indiscutible que atestigua la permanencia del ser. Del otro, la pluralidad del Mi, proyecciones parciales y dispares de ese ser en los roles sociales que actualizan el contacto con los otros. En esa relación, el *self* se concibe como un instrumento que permite al individuo contemplarse en todo momento tal y como considera que le contemplan los demás. Es decir, el sujeto percibiéndose a sí mismo como objeto, y como objeto de sí mismo, reconocido a su vez como parte de la audiencia. Es lo que Mead denomina “el otro generalizado” (Mead, 1982: 85-166).

El *self* o sí-mismo es lo que permite que el individuo pueda convertirse en el objeto de su propia acción, lo que le proporciona los medios de entablar una interacción consigo mismo interpelándose, respondiendo a la interpelación e interpelándose de nuevo.

El *self* no es una estructura o una organización, sino un proceso dinámico. Ese proceso de la interacción consigo mismo no se limita a situar al ser humano en el mundo, sino que lo conforma con él, le exige hacerle frente y manipularlo mediante un proceso definitorio, en lugar de limitarse a responder a sus estímulos, y le obliga no sólo a llevar a cabo sus acciones, sino a elaborarlas. En esa distribución, el *self* puede ser concebido como un espíritu pragmáticamente orientado hacia la asimilación de experiencias distintas del conjunto de los Mis de un mismo Yo, auténtico y único.

El interaccionismo simbólico admite, por tanto, el postulado esencialista que afirma el primado absoluto de lo uno sobre lo múltiple. Este postulado es el que funda el principio básico en derecho según el cual los contenidos de la información vehiculados en el acto de comunicación son transmitidos de manera perfecta y no problemática. Son, en efecto, símbolos que garantizan una segura comprensión de las exigencias de los demás y de las obligaciones de los individuos en relación con ellos, siempre a partir de la presencia de un sujeto constituido que recibe estímulos y reacciona ante ellos, o que los emite.

Según tal punto de vista el *self* une el individuo (el Yo) y sus diversas manifestaciones espontáneas en la experiencia del mundo social (los Mis). Esta teoría concibe pues la existencia de un universo de la permanencia, poblado de entidades estables cargadas de la verdad de las cosas: el mundo de la realidad. En cambio, Goffman divide al individuo entre un personaje (*carácter*), que trata de imponerse en cada interacción, y un intérprete (*performer*), que dispone de las facultades mentales e intelectuales indispensables para poner en escena ese personaje de manera eficaz. Esa división se parece a la que establece la existencia de un Yo y un Mi en los pragmáticos y el primer

interaccionismo. Ignorando deliberadamente al intérprete, cuyo estudio es remitido directamente a la sociobiología, Goffman trabajó sólo con el personaje, aquel que debe presentarse en la inmediatez de las circunstancias sociales. Es así como Goffman define el *self* como un “efecto dramático”, el producto derivado de una representación en situación.

Eso no quiere decir que el individuo no perciba su sujeto como una unidad no estallada, y defienda su unidad biográfica. Lo que quiere decir es que el análisis de la situación como un conjunto de contingencias, una arena de conducta, mucho más que de expresividad o de comunicación, debilita de una forma irreversible esa idea de unidad ante el propio sujeto, al tiempo que la hace inasible para el investigador. En la interacción cara a cara, en que el criterio que prima nunca es el de la verdad, sino el de la verosimilitud, el análisis goffmaniano debe desistir de toda presunción ontológica, de todo postulado subjetivista. En el mundo de lo verosímil descrito por Goffman (1988, 1989, 2001), la espontaneidad de la experiencia es simplemente inconcebible, puesto que aparece socialmente organizada y reclama del individuo que cumpla la relación entre él mismo y las cosas del mundo en la inmediatez de las situaciones. El *self* entonces no es una fuente de la que emana el sentido atribuido al mundo social, sino que es una de las reglas que organiza esa realidad. El *self* ya no es una esencia sino un trabajo. Y ya no hay actores, sino sólo personajes.

Por último, y para acabar, es interesante rescatar la idea de los dos tipos de escenarios sociales. Uno que se da en un lenguaje expresivo informal o de trasfondo escénico, y otro, con un tipo de lenguaje expresivo distinto, para las ocasiones en que se realizando una actuación. El primero abarca las conductas más íntimas (cooperación, irreverencia, efusivos apretones de mano, fumar, vestimenta tosca e informal, cuchicheos y gritos, etc.). El segundo, el lenguaje expresivo, se distingue de todo lo anterior por ser lo opuesto. En esta división es interesante el diálogo expresivo y estético que los actores pueden establecer con el público, ya que si bien se muestra sólo la fachada del grupo de actuación (es decir que nadie del público conoce los pormenores del elenco), en la actuación en sí los personajes exponen al público su parte interior, desnudándose, despojándose, diríamos, de lo más íntimo y profundo. En este doble juego es donde el director construye, tanto el hilo argumental (el qué contar) y el modo que elige para mostrarlo (el cómo), siendo ambos ejes los que determinan la estética teatral de la representación.

2. 5. El teatro vivido y la posesión. El actor como personaje de la posesión

En la performance, es posible identificar dos procesos: uno sería cuando el actor queda sustraído, y logra la transparencia, eliminando la resistencia y los obstáculos causados por el propio organismo, como diría Grotowski. El otro ocurre cuando el actor se suma, convirtiéndose en algo más o algo diferente de lo que es cuando no está actuando. Se desdobla, en palabras de Artaud. La primera técnica es la del chamán, es el éxtasis; la segunda, la del bailarín de Bali, es el trance.

La práctica del vodú en Haití, analizada por Métraux (1963), presenta indicios interesantes para pensar la posesión en relación a la performance y el teatro. En su texto, luego de la descripción de un peligroso trance, analiza la teatralidad de la posesión. El autor se pregunta: “¿cómo evitar el llamar teatro a las improvisaciones que los posesos organizan espontáneamente cuando varias divinidades se manifiestan al mismo tiempo en diferentes personas? ¿Cómo no hablar de teatro cuando algunos posesos son capaces de una gran variedad de juego escénico, especialmente cuando sus posesiones los obligan a cambiar de papel sin transición?” (Métraux 1963: 110, 111). No obstante, señala cuán complejos de analizar son los trances rituales: “¿se trata de verdaderos desdoblamientos de la personalidad, comparables a los que sufren ciertos histéricos, o son estados simulados que forman parte de un culto tradicional y responden a imperativos rituales?” En otras palabras: cuando alguien se convierte en el receptáculo de un dios, “¿ha perdido el sentido de la realidad o es simplemente un actor que representa un papel?” (Ibidem). Para contestar estas preguntas el autor plantea la necesidad de conocer las acciones que desempeña la posesión dentro del sistema social y religioso.

En este sentido, reconocerá que una de las funciones de refugiarse en el trance es escapar de situaciones desagradables o también brindar situaciones propicias para decir cosas que en la cotidianeidad no se podrían decir, ya que el individuo en estado de trance no se lo considera responsable de sus actos, “ha dejado de existir como persona” (Ibidem: 113, 114). Un poseído puede entonces, con toda impunidad, expresar pensamientos que en estado normal vacilaría antes de formular en voz alta. La fantasía dejada a un poseso está restringida a sus relaciones con los demás. Otra de las funciones de la posesión sería el placer que procura a los individuos de estratos socioeconómico más bajos, convertirse dentro del ritual en el centro de la atención y “representar el papel de un ser sobrenatural temido y respetado” (Ibidem: 115).

Metraux observa que las cámaras del santuario vodú son como las bambalinas, donde los poseídos encuentran los accesorios necesarios, así deben tomar la forma de la imagen clásica de un personaje mítico. Estas semejanzas entre la posesión y el teatro no deben hacer olvidar -para el autor- que a los ojos del público ningún poseso es verdaderamente un actor: no representa un personaje, es ese personaje, durante toda la duración del trance⁶³.

En este acto, el comportamiento del poseso está rigurosamente fijado por la tradición y lejos de expresarse a sí mismo, el poseso se esfuerza en personificar a un ser mitológico cuyo carácter le es extraño. En tal sentido, la mayor parte de los poseídos -según Métraux- sólo consiguen de su estado la misma satisfacción que la de un actor que vive su papel y recibe los aplausos. En el caso del trance, la aprobación de la concurrencia sólo se expresa por la atención que presta a sus palabras y acciones. De este modo establece una analogía entre ambos tipos de actuaciones.

También referencia esta relación cuando da cuenta de que en gran parte de las posesiones, hay un elemento de comedia que sugiere cierto grado de simulación, o por lo menos un elemento de artificio voluntario: “hay derecho a dudar de la autenticidad de las posesiones que sobrevienen por mandato, cuando el ritual lo exige” (Ibidem). Es así que refuta la idea clásica sobre la pérdida de la consciencia en la posesión, para argumentar que este estado prácticamente no existe, o por lo menos es muy limitado en gran cantidad de sujetos.

Los posesos se desenvuelven en una atmósfera favorable, porque es el público el que no finge creer en la realidad de su juego, sino que cree sinceramente. En los estratos populares y aún en ciertos medios de la burguesía haitiana, la existencia de los loas y sus encarnaciones son artículos de fe y el poseso participa de este convencimiento. En el estado de tensión en que se encuentra después de haber sufrido o simulado una crisis nerviosa no distingue su ‘yo’ del ‘personaje’ que representa: se convierte, así, en actor improvisado. La facilidad con que se identifica con su personaje le resulta una prueba más de que él es ese personaje. Cree en su papel y lo atribuye a la voluntad de un espíritu que, en forma misteriosa, se ha insinuado en él. En síntesis, parecería que el

63 Tal vez es oportuno aclarar que la diferencia entre ‘ser’ o ‘representar’ un personaje tampoco es tan lineal en los métodos de actuación, porque un buen actor, aquel que sobresale de la media es el que es capaz de no tener límite entre su piel y la del personaje que construye. Esta diferencia durante la representación escénica es claramente perceptible para el público, quien legitima y agradece al actor que se entrega al personaje sin distancias visibles.

simple hecho de creerse poseído basta para provocar en el sujeto el comportamiento de los poseídos, sin que haya una verdadera intención de engañar.

Vemos pues que, en efecto, las posesiones tienen un lado teatral. Este aspecto se manifiesta en la preocupación por el disfraz y en los componentes de exhibicionismo e histrionismo en que ocurre. Métraux observaba fenómenos extraordinarios, como masticar vidrio, aunque, como el mismo refirió, no mucho más excepcionales de las que protagoniza cualquier cómico ambulante. Es decir, uno de los núcleos significativos de su trabajo, radica en afirmar que los posesos no pierden la consciencia, así la inconsciencia “es por lo menos muy limitada en gran cantidad de sujetos” (Métraux 1963:117).

Métraux se sorprendía de la frecuencia con la que un interlocutor era poseído por el espíritu del cual había mostrado poco antes interés en conocer. Hay un alto número de distracciones y errores de los que Métraux infiere esa misma dimensión impostada de los trances. Todo ello es lo que le lleva a hablar de ‘comedia ritual’ para referirse a esa ambivalencia entre autenticidad y simulación, en la que incluso el propio actor puede ser que esté plenamente convencido de la verdad de su actuación. Es lo que Michel Leiris (1989) llamaría, para referirse a un fenómeno parecido observado entre los etíopes de Gondar que practican el culto zâr, “teatro vivido” y que no es sino una recuperación de las apreciaciones de Henri Hubert y Marcel Mauss (2010) en su teoría general de la magia sobre la presencia constante y, en última instancia, irrelevante del fraude en buena parte de las prácticas mágicas.

En cualquier caso, los aportes de las categorías de la ritualidad como posesión, trance y éxtasis son apreciables tanto a la hora de observar como de transmitir la postura interna y externa que debe marcar el actor en la escena, que es siempre un ideal al que debe llegar. El problema, es cómo llega. Si en las comunidades rituales, la cosmovisión alimenta y contiene a la posesión, en el teatro hay que construirla.

En ese sentido, el carácter de la escena teatral encierra en su génesis, la paradoja de ser una construcción ficcional que debe ser verdadera, conformada en primera instancia desde un plano racional, generalmente a partir de un texto dramático o una idea del director. Ése es el tránsito que el actor debe realizar, pero éste es un individuo de occidente, que no cuenta con registros sobre experiencias de transformación ritual. El marco, por lo tanto, tiene que armarlo en su propia creencia del juego.

La categoría que más se ajusta a los términos impuestos en construcción escénica podemos tomarla de lo que Csikszentmihalyi (1996) denomina flow (fluir). Pareciera

ser una sensación holística de presencia, en la que estamos en un estado en el que la acción sigue a la acción, respondiendo a una lógica interna que parece no necesitar intervención consciente. La experimentamos como un fluir de “un momento al siguiente, en el cual sentimos control de nuestras acciones y en donde hay poca distinción entre el yo y el medio, entre el estímulo y la respuesta; o entre pasado, presente y futuro” (Turner, 1982: 56).

El marco para el fluir lo contiene la estructura de juego. En los inicios de un nuevo taller de teatro, lo primero que se le recuerda al alumno es la capacidad de la lúdica escénica que estuvo presente en su primera infancia, a fin de que se lance a la aventura de ‘indios’ o de la ‘selva’ sin preocuparse de la mirada externa.⁶⁴ Estos juegos posibilitan la socialización, permiten disfrutar del aquí y ahora sin ocupar la ‘mente’ en la ‘crítica’ que generalmente aparece al exponerse ante la mirada de otro.

Para entrar en la escena, y vivenciar con libertad desde el personaje, el actor debe permitirse entrar en otra realidad y fluir con todo lo que acontece. Csikszentmihalyi entiende la noción de ‘flow’ más allá del juego, en la experiencia creativa, demarcando seis elementos o cualidades de esa experiencia.

1. La experiencia de la acción fusionante y ‘awareness’: no hay dualismo en el *flow*. Por ejemplo, mientras un actor puede darse cuenta (‘be aware’) de lo que está haciendo, no puede darse cuenta de que se ha dado cuenta. Si lo hace hay un comportamiento rítmico o una ruptura cognitiva.
2. Lo anterior es posible a partir de centrar la atención en un campo de estímulos limitados. La consciencia se debe angostar, intensificar en un limitado foco de atención. El pasado y el futuro deben ser abandonados; sólo el ahora importa, que se logra excluyendo todo lo irrelevante. Esta atención se puede completar con recompensas al conocimiento y al deseo invencible ligadas a la habilidad táctica. También implica fuentes internas como el deseo de participar.
3. Otro atributo es la pérdida del ego. El yo simplemente se hace irrelevante, el actor está inmerso en el fluir, acepta las reglas como ataduras que también lo son para los otros actores. Lo anterior no significa la pérdida de la atención en el yo; de hecho la atención kinésica y mental se profundiza.

⁶⁴ También, Métraux (1963) al observar a ciertos posesos decía que uno está tentado “a compararlos con un niño que imagina ser un indio, por ejemplo, o un animal, y que estimula el vuelo de su fantasía por medio de una vestimenta o de un objeto” (Ibidem: 119).

4. Una persona en flujo se encuentra a sí misma en control de sus acciones y de su medio. Si bien en el momento puede no saberlo, luego se dará cuenta que sus habilidades respondieron a las demandas que se hicieron por el ritual, el arte o el deporte. Esto lo ayuda a construir un concepto del yo positivo fuera de este tipo de experiencias, ese sentido subjetivo de control es difícil de lograr debido a la multiplicidad de estímulos.
5. Generalmente contiene demandas para la acción coherentes y no contradictorias y provee un claro feedback a las acciones de las personas. Cuando uno se adentra en el juego o en el arte puede saberse si a uno le ha ido bien o no; el público y los críticos tienen un importante papel, pero uno mismo puede ser el juez final. *Flow* difiere de la cotidianidad porque contiene reglas implícitas que hacen que la acción y la evaluación no sean problemáticas. Por ello, si hay trampa, el flujo se quiebra; hay que ser creyente, elegir creer que las reglas son verdaderas;
6. Parece no necesitar metas o recompensas más allá de sí mismo. 'Fluir' es ser tan feliz como un humano puede ser; las reglas particulares o estímulos que lo disparan no importan.

Esta explicación es significativa para observar la presencia del actor en la escena. Fluir como opuesto a tensión, es decir, como una energía en que la acción unifica en el participante su cuerpo, su consciencia cognitiva y su emoción.

Desde esta integración es posible entrar en otro estado, en otra realidad. El fluir no implica relajación, ya que estar relajado equivale a tener una energía baja, que no siempre es coherente con lo que se requiere en escena. Fluir es un estar sin excesos de resistencias, aunque centrado en el tiempo y en el espacio, lo que permite al actor un estado alerta y flexibilidad para interactuar consigo mismo y con el entorno, respondiendo a lo que requiere el momento, y explorando los caminos creativos que la actuación demande.

En este trabajo nos gustaría retomar la noción del fluir en sus dos variantes: desde el lugar del actor en la escena y desde la construcción de relaciones sociales, como la *communitas*, donde el fluir da cuenta de una energía social propia de los ritos sociales contemporáneos.

Recordemos que por *communitas* Turner entiende algo distinto a la noción de comunidad con un marco territorial concreto, limitado. La *communitas* surge allí donde no hay estructura social; tiene una naturaleza espontánea, concreta e inmediata, en la

que los individuos se encuentran los unos con los otros, integrando un grupo social. Sin embargo, la *communitas* sólo puede entenderse relacionada de alguna manera con la estructura social.⁶⁵ También tiene un aspecto de potencialidad, es generadora de símbolos, metáforas y comparaciones; sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales: “Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, ‘observadores periféricos’, que se esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los diversos status y por mantener relaciones vitales con otros hombres, ya sean reales o imaginarios”⁶⁶ (Turner, 1982: 134).

Siguiendo este postulado, la vida social es, entonces, un proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. Esto no es lo mismo que pensar en términos de comunión y fusión ya que, la *communitas* preserva las distinciones individuales. Si en las relaciones socio-estructurales la gente es generalizada y segmentada en roles, clases, sexos, etc., y condicionada por ellos, la *communitas* se desprende, en contraste con la estructura, como una alternativa y una forma más liberada de ser socialmente humano. Tiende a ser inclusiva, mientras que la estructura social tiende a ser exclusiva. Diversos ejemplos muestran la continua y espiralada lucha entre las fuerzas de la estructura y los poderes de la *communitas*. Para Turner, la dimensión social del individuo está relacionada con la *communitas*, esencialmente en un modo *liminoide*, voluntario, de relacionar y de generar nuevas formas espontáneas de ser.

Este término presenta una amplia gama de aplicaciones en la acción teatral, tanto en ciertos ámbitos profesionales como en la formación. A partir de los datos recogidos en el campo, ha sido posible inferir que uno de los estímulos que favorecen la entrada de los alumnos en un estudio teatral es sentirse parte de un nuevo grupo social. El teatro de

65 Para Turner, la diferencia entre el término *communitas* frente al de comunidad radica básicamente en que este último se asocia a la relación social de un ámbito de vida en común. Por otra parte, la distinción que establece entre *communitas* y estructura va más allá de la diferenciación entre lo secular y lo sagrado o la política y la religión, ya que, argumenta, que en las sociedades tribales “cada posición social tiene alguna característica sagrada” (Turner, 1982: 103).

66 De este modo, la *communitas*, dirá Turner, “se introduce por los intersticios de la estructura en el caso de la *liminalidad*; por los márgenes, en el de la marginalidad; y por debajo suyo, si se trata de la inferioridad” (ob.cit).

por sí es una actividad en equipo dentro y fuera de la escena. Para constituir una interacción dramática se necesitan otros actores y una mirada externa, la del director. En este sentido, el teatro como actividad produce espontáneamente un ámbito social, es decir la posibilidad de generar movimiento y comunicación grupal. Esta naturaleza propia convertiría a las artes escénicas, dentro del contexto contemporáneo, en una llave capaz de abrir otras formas de socialización: éste ha sido otro de los ejes centrales de esta investigación.

Desde este punto de vista, nos interesa destacar dos líneas de análisis que señalan el carácter productivo del teatro en una sociedad. Por un lado, en el plano simbólico, las artes escénicas construyen representaciones, significados legibles a través de la reflexividad propia del género teatral.⁶⁷ Por otro, posibilita nuevas prácticas sociales generando *communitas* en tanto energía agitadora y dinámica de un nuevo grupo social. El teatro se presenta así como una herramienta en el orden social contemporáneo disperso y atomizado, ya que sobre todo tiene la capacidad de abrir espacios movilizados de emoción y efervescencia social.

3. A modo de síntesis

Como hemos intentado mostrar hasta aquí, de las corrientes de la disciplina antropológica que buscaron la teatralidad para dar cuenta de los análisis sociales, se pueden distinguir algunas categorías para focalizar ciertos aspectos del prisma de lo que llamamos antropología del hecho teatral. Estas conceptualizaciones se irán utilizando de forma aislada, fuera de sus contextos teóricos. Hasta aquí hemos intentado organizar un esquema básico sobre las líneas de pensamiento de cada uno de los autores mencionados, tomando distancia de sus postulados generales, algunos ya conocidamente criticados por nuestra disciplina.

Por ello, reformularemos algunas de las nociones que hemos contrastado con la observación directa en el campo. En primer lugar, usaremos en sentido más amplio la noción de *liminalidad* y *liminoide* de Turner, como un espacio entre dos esferas (estética y social), que tiene la particularidad de ser un estadio más dentro de dos estadios, que contiene, a nuestro modo de ver, la acción creativa. Un lugar en el cual el *habitus* adquirido (mundo social) se conjuga en la dialéctica de *habitus* a generar (mundo artístico). Este paso de la persona hacia la acción teatral estética y su personaje se daría

67 cf. Frigolé, 1995.

por la adquisición de nuevas prácticas (la *apropiación* de la técnica teatral), aunque es una instancia determinada por la experiencia: modos de actuar similares a la vida cotidiana (Goffman) y como una capacidad inherentemente humana (Schechner).

Entendemos que las categorías *liminal* y *liminoide* se conjugan en la acción creadora, en un espacio *antiestructural*, no mecanizado y con la funcionalidad de entrar en el ritual celebratorio. Es una zona ambigua, sin marcos y por ende percibida como ámbito de libertad, indispensable para el hecho creativo.

El actor construye nuevas formas estéticas en la interacción con el espacio, los elementos de la estructura dramática (objetos, textos, técnica) y básicamente con sus compañeros. La teatralidad surge en la interacción entre personajes. Es decir, se parte de la persona, con el objetivo de construir el personaje en un espacio ficcional.

El juego dialéctico que se establece parte del individuo (yo) hacia la nueva identidad que presume en un compañero (no en la persona del compañero); al adscribirle una nueva identidad al otro (compañero), hace que ese otro (compañero) responda desde su personaje; por lo tanto, yo recibe el primer impulso desde su personaje a mi personaje. La ubicación que hace el otro de mi personaje es la arena creativa, por definición dialéctica, entre los personajes y entre el tránsito de la persona a su personaje.

Tomaremos la relación creativa, en el sentido de Turner y Schechner, como una categoría dialógica, en la que los actores deciden ‘una’ de múltiples variables posibles, para generar sus personajes. Cada ensayo profundizará sobre estas relaciones y sobre la práctica escénica, hasta que el director elija una de múltiples posibilidades expresivas para realizar sus propuestas. El germen de lo que podríamos llamar acto creativo sería, entonces, un espacio *vacío*, en el cual el tiempo parecería detenerse y donde el actor decide qué forma debe tomar la acción. En este sentido, la acción-reacción del actor no es sólo ‘posesa’, sino que, sobre todo en los primeros ensayos, es práctica y racional. El actor debe decidir en un instante el camino a tomar, ahí está la posibilidad generadora de la acción: la zona de la creatividad.

La dinámica que envuelve esta dialéctica puede ser pensada, como en las teorías de la posesión, en tanto entrar en un trance (desde el punto de vista de los actores), pero sólo en un aquí y ahora creíbles, constituidos desde una base ficcional.

Como se verá en esta investigación, los actores deben articular ciertos mecanismos de ajuste para entrar a la zona liminal, -y también los llamaremos ritos de paso-, caracterizados por ciertas técnicas que permitirán salir del estado cotidiano para

insertarse en la esfera creativa en forma fluida, siendo la categoría *flow* otro de los conceptos que utilizaremos aquí.

No entraremos en el marco especulador de Turner (sobre la biogenética) ni en el de Schechner (teoría de los sueños), porque en esta investigación no se podrían buscar conceptos universales, sino dar cuenta de la complejidad del proceso de creación del actor, desde una etnografía.

SEGUNDA PARTE

LA FORMACIÓN DEL ACTOR

CAPÍTULO III. LA REFORMULACIÓN DEL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS

Antes de comenzar a analizar los datos relevados en el campo, expondremos aquí el encuadre que guía las clases de actuación, ya que la interiorización que los alumnos hicieron de este método, aparecerá en sus discursos, siendo otra de las aristas del objeto. Este apartado tiene como finalidad establecer el punto de partida de ese marco teórico y práctico, que se ha reformulado, tanto desde la actividad docente como, y principalmente, a partir de esta investigación.

1. Breve marco histórico. Los inicios de la pedagogía teatral⁶⁸

El siglo XIX marca un cambio de paradigma en la reproducción social y económica del arte, ya que desaparece la figura del mecenas monárquico. En este proceso de asimilación del artista al mercado económico aparecen dos elementos modernos y polémicos del campo teatral.

De una parte, se instala la dependencia de la venta de entradas, con la figura de la boletería, y por otra, surge la figura del divo basada en la estética de un tardío romanticismo.

El actor romántico, caracterizado por una formalidad melodramática siguió en la escena aún cuando dicho movimiento declinó, dejando a la gran figura de “El Actor”⁶⁹ estigmatizado.⁷⁰ La modalidad de ese tipo de intérprete, declamativa y con una emocionalidad exagerada, se contradecía con la nueva filosofía positivista, sobre todo en la búsqueda de verdad. Por eso, en el teatro se comenzó a indagar sobre la

68 Este recorte temporal se debe a la necesidad de situar el origen de los lineamientos conceptuales del método de actuación en el cual esta investigación se inserta.

69 El divismo debe verse a la luz del movimiento romántico, que priorizaba la consciencia del Yo como entidad autónoma y creativa frente a la reacción del espíritu crítico y racional de la Ilustración y el Clasicismo.

73 Cf. Karina Mauro (2008), “Informe I. El sistema Stanislavki”, Revista digital Alternativa Teatral, Buenos Aires (<http://www.alternivateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>).

transcripción de la realidad buscando que el escenario pareciera una fotografía. Se desarrollan así dos movimientos: el naturalismo y el realismo.⁷¹

El teatro naturalista se da con cierto retraso respecto de la novela. Emile Zola, reconocido fundador del género naturalista, propugnó la necesidad y posibilidad de una escena adecuada al nuevo estilo. En 1881, Zola resumiría estas ideas, que le venían preocupando, en *El naturalismo en el teatro*, una obra en la que critica al teatro por ser “el último bastión del convencionalismo”.⁷²

El naturalismo en el teatro se destacó por su explicitación -sobre la idea ya aplicada a la novela de que el medio determina el comportamiento- al representar ese ambiente: el decorado, el vestuario y los accesorios. No obstante, además de los cambios promulgados por Zola⁷³ para lograr la representación objetiva, era necesario cambiar en la dicción de los intérpretes algunos de los tics declamatorios y grandilocuentes, heredados de la época romántica.

En el campo teatral se dio una tensión entre algunos dramaturgos que solicitaban más naturalidad en la escena y los actores, quienes no sabían cambiar sus formas de actuar. Entonces, el naturalismo trató de reproducir los aspectos superficiales de la realidad (si se come, se come de verdad, si se bebe, se bebe de verdad), encerrados en una lógica mecanicista y sin profundidad.

El realismo surge como crítica a ese determinismo, se propone generar un hecho artístico sobre la profundidad de la vida. Esta reubicación de los elementos teatrales hace que dos figuras ocupen un lugar preponderante: el autor y el director.

Si el autor se encargaba de los textos que daban cuenta de la vida en su profundidad, la figura del director era la mirada externa, la responsable de unificar los criterios

71 Si bien las dos escuelas se parecen y muchos de sus autores adoptaron ambas líneas, en el caso del teatro la diferencia es notoria. El Naturalismo busca copiar los elementos sensibles de la vida cotidiana y llevarlos a la escena desde la máxima verdad. Sin embargo, se queda en la parte más superficial, en la “copia”, ya que responde a un tipo de teatro que habla de y para la sociedad burguesa. El Realismo en el teatro da cuenta de quiénes se quedan en los márgenes de la sociedad y esta mirada lo ubica en un análisis más profundo y crítico de la vida social, indagando el comportamiento humano y sus causas, a través del retrato de los personajes en su intimidad. Por ello, entran en escena temas como la infelicidad, la pobreza, los desposeídos, es decir los personajes que quedan fuera de la estructura social.

72 En: www.nicolacomunale.com/teoria.../realismo.html.

73 Zola se preocupó por romper la barrera del convencionalismo en teatro. Considera que una representación no puede ser “creíble” si el medio en el que se mueven los personajes es falso, con decorados y con actores y actrices que salen a escena, maquillados y vestidos siempre de gala.

estéticos. A principios del siglo XX, estas dos figuras reclamaban al actor otra forma de actuación, pero allí continuaba el vacío.

La llegada de Constantin Stanislavski (1863-1938), considerado el fundador de la pedagogía teatral en occidente,⁷⁴ cambió el clima en que se encontraba la escena rusa, al fundar en 1897 el Teatro de Arte de Moscú.⁷⁵ Las investigaciones que realizó allí, hicieron posible hallar un tipo de actuación orgánica,⁷⁶ contra el exhibicionismo, que aquejaba al actor romántico inducido por el interés de fascinar al espectador. En sus primeras reflexiones, dice Stanislavski, que para lograr un actor orgánico es necesario atravesar la vivencia interior del personaje y así la expresión surgirá como consecuencia. Ubica en el subconsciente, el caudal emocional del actor.⁷⁷ Para llegar a ello, propone una serie de ejercicios que apuntan a la concentración, a la relajación y a las memorias emotiva y sensorial.⁷⁸

El actor debe buscar en sus vivencias una situación análoga a la de su personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez ubicado el sentimiento, debe traer la emoción a la escena.

Stanislavski parte de la premisa de que el actor nunca debe dejar de ser él mismo en escena y sostiene que es la única manera de ser reales en el escenario y no dar lugar a una actuación falsa y exagerada.⁷⁹

74 En 1896 se estrena *La Gaviota* de Antón Chejov, en el Teatro Imperial de Alejandro. La obra presentaba serias dificultades para los actores de la época, porque por medio de la palabra se expresaba lo superficial, mientras que lo importante en el teatro de Chejov era (y es) lo no dicho, el llamado subtexto (cf. Mauro, 2008).

75 Junto con Vladimir Nemiróvich-Dánchenko.

76 El término “organicidad” es usado frecuentemente en el ámbito de la formación teatral sin que se encuentre una sola definición. El primero en hablar de “organicidad” fue Stanislavski, y si bien no lo definió en estos términos se puede deducir que, anclado en el pensamiento positivista de fines del siglo XIX, esta noción está vinculada a idea de organismo vivo, semejante a las ciencias naturales. Los elementos que conforman la expresividad del actor (voz, cuerpo, pensamiento, emoción) deben trabajar de modo interconectado a fin de lograr la acción. Hay otras miradas sobre el concepto de organicidad posteriores a Stanislavski. Como relata Borja Ruiz (2010): “cada maestro, al menos en el siglo XX, buscó su particular concepto de organicidad en función de su visión del hecho teatral, en función de cómo quería plasmar la vida en su teatro. Así pues, Meyerhold buscó la organicidad a través de la biomecánica, Artaud por medio de la “crueldad” del actor, Michael Chéjov con la imaginación y Stanislavski, en su última etapa, gracias a las acciones físicas”. Revista ARTEZ, Teatro, homeostasis y contemporaneidad.

77 Similar al concepto de “inconsciente” desarrollado por Sigmund Freud, aunque no igual, siendo ambos teóricos contemporáneos.

78 Stanislavsky, Constantin (1993), *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Quetzal, pp. 72.

79 Ibidem: 55 y s.

El actor debe ponerse en la piel del personaje y, debe formarse para ser capaz de llevar adelante este recorrido.⁸⁰ Necesita entrenar su concentración y no perderla ante la mirada externa. En su enfoque, el punto de partida del juego dramático es el si subjuntivo que marcan las circunstancias de la escena: si yo estuviera en tal lugar, con este conflicto, ¿qué haría?

Si el primer Stanislavski pone su foco en la vivencia sensorial y emotiva, su segunda etapa consiste en escritos poco conocidos hasta luego de las posguerras, en los cuales avanza y desarrolla el *método de las acciones físicas*.⁸¹ Este último planteo sostiene que la escena es lo que el actor hace y que la emoción dramática no es causa, sino consecuencia de ese accionar.⁸²

Hoy en día es indiscutible su aporte a la pedagogía teatral moderna, porque sus planteos instalaron un lenguaje técnico, que pasó a ser utilizado entre maestros y alumnos.

Al divulgarse en todo el mundo, el método Stanislavski tuvo una especial repercusión en Estados Unidos de la mano de Lee Strasberg,⁸³ quien se formó con dos de sus discípulos. El paradigma es Marlon Brando y sus interpretaciones en las películas de Elia Kazan, como *Un tranvía llamado deseo*, basado en la obra de Tennessee Williams, que es probablemente, la marca de distinción del Método.

80 Cf. Magarshack, David (1986), *Stanislavsky, A Life*, London, Faber and Fabe, pp. 140.

81 Como señala Karina Mauro (2008) “La Unión Soviética, bajo el régimen de Stalin promulgó, por motivos ideológicos, el realismo como estética oficial y elevó a Stanislavski a la categoría de héroe nacional. Pese a lo cual, el director no abandonó nunca ni su afán de experimentación, ni su autocuestionamiento, revisando sus teorías hasta los últimos años. De hecho, su Método de las Acciones Físicas data de aquella época”.

82 El método de las acciones físicas fue muy poco divulgado en la época y redescubierto muchos años después, por eso, algunos teóricos actuales conjeturan sobre la posibilidad de los caminos del teatro contemporáneo serían otros, si las segundas formulaciones de Stanislavski se hubieran tenido en cuenta en su momento.

83 Strasberg nació en la actual Ucrania y a los 8 años su familia se trasladó a EEUU. Tuvo algunas experiencias juveniles en el teatro judío que se representaba en idish, y en 1923, decidió iniciar sus estudios en el American Laboratory Theatre, dirigido por Richard Boleslavsky y Maria Ouspenskaya, dos discípulos de Stanislavski. En 1931, fue uno de los fundadores del *Group Theatre*, una compañía en la que participaron Elia Kazan, John Garfield, Stella Adler, Sanford Meisner, Franchot Tone y Robert Lewis. En 1949, comenzó una larga carrera en el Actors Studio de Nueva York, convirtiéndose a los dos años en su director artístico. Bajo su tutela se formaron actores como Geraldine Page, Paul Newman, Al Pacino, Kim Stanley, Marilyn Monroe, Jane Fonda, James Dean, Dustin Hoffman, Eli Wallach, Eva Marie Saint, Robert De Niro, Jill Clayburgh, Jack Nicholson, y Steve McQueen. En 1966 fundó una sucursal del Actors Studio en Los Ángeles, y a los tres años el *Lee Strasberg Theatre Institute* (Mauro, 2008).

1. 2. Desarrollo de la pedagogía en EEUU. Lee Strasberg y su Método

El Método Strasberg se centró en la línea psicologista del primer Stanislavski. Argumentaba que el eje del proceso creativo se hallaba en el entrenamiento de las memorias (emotiva y sensorial), donde se priorizaba el control consciente y la recreación de vivencias del pasado.⁸⁴

Propuso un conjunto de ejercicios de relajación, concentración y sensibilización sensorial, y emotivos, a fin de que el actor consiguiera un caudal de vivencias personales para usar en la escena. La concentración, desde este punto de vista, era la base de la imaginación y se ponía de relieve en la improvisación verbal. Por ejemplo, se impulsaba al actor a salirse del texto de la obra para decir lo que él quería decir.

El Método, tenía una base racional, donde lo verbal cobraba mucha relevancia, y no indagaba en los procesos no verbales de la obra. Asimismo, le otorgaba más importancia al trabajo individual del actor, que a la interacción colectiva en la escena.⁸⁵

Tanto a nivel teórico, como en la práctica en las clases, he tenido que tomar distancia de este enfoque, porque al trabajar el actor desde su racionalidad, lo obliga a basar sus emociones en su pensamiento, allí es donde busca, explora y las escenifica. Esta operación mental,-a mi mirada- lo distancia del juego escénico y de la interacción con los elementos de la escena. El actor está más preocupado por vivenciar, que por actuar, no hay juego, y por lo tanto, no hay un acontecer real ante el espectador. He podido observar, cuando hicimos este tipo de ejercicios en clase, que aunque el actor dice estar muy bien y cree haber transmitido lo que sentía, desde el punto de vista del espectador, no se puede ver ni sentir lo que le ocurre interiormente. Es decir, en teatro, el sentir no es igual a expresar, no alcanza sentir una emoción para llegar a mostrarla.

En síntesis, sólo he querido mostrar que los planteos del Método no se ajustan a la concepción de lo que entiendo por el trabajo creativo del actor, que he ido desarrollando a partir de los aportes de Raúl Serrano, quien fue mi maestro en Argentina.

84 Cf. Mauro, Karina (2008), "*Informe II. El método de Lee Strasberg. Stanislavski y después...*", en Revista Digital Alternativa Teatral.

85 Las críticas a esta técnica estuvieron relacionadas con esta necesidad del actor de vivenciar en su vida las emociones para actuarlas. Strasberg ha reconocido que este trabajo de rememoración puede generar resultados ajenos a la esfera de la interpretación y que muchos actores se han visto afectados Como cuenta Karina Mauro (2008) "cuando en 1976, el prestigioso actor inglés Lawrence Olivier compartió el rodaje de *Marathon Man* con Dustin Hoffman, actor del Método, el británico, perdiendo los estribos al ver que su compañero americano no dormía desde hacía varias noches con el objeto de vivencia el cansancio, le espetó un: Joven, ¿por qué no prueba simplemente con actuar?".

2. Raúl Serrano y el Método de las Acciones Físicas

El Método de las Acciones Físicas, elaborado por este teórico y pedagogo argentino toma como referencia, las últimas reflexiones de Stanislavski, de hecho, su método tiene el mismo nombre.

Aún basándose en Stanislavski, las concepciones de Raúl Serrano⁸⁶ son completamente opuestas a las de Strasberg, y las discute públicamente.

Las críticas más agudas que Serrano realiza al método de Strasberg se refieren al racionalismo que subyace en él y básicamente podemos reducirlas a dos instancias: la primera, sostener que actuar es evocar, o sea actuar deja de ser acción para trasladarse al plano psíquico-racional; y en segundo lugar, ubicar el origen de la emoción en la memoria, reduciendo la tarea del actor a una actividad introspectiva, aislada de su entorno.

Serrano parte de una concepción activa y materialista del aprendizaje, basándose en la transformación escénica. Actuar, desde su punto de vista, es intercambiar conductas conflictivas, generando de este modo, un aquí y ahora, definido como un comportamiento o situación que ocurre en un tiempo presente en un espacio determinado, y que compromete al actor en su integridad, es decir, no sólo en los aspectos psíquicos, también en los físicos.

El aprendizaje se produce en la improvisación⁸⁷ que es la base de la actuación.⁸⁸

La improvisación⁸⁹ en este método es la forma de conocimiento del actor, quien debe liberarse de toda carga psicológica. Si en la vida cotidiana la emoción puede provocar

89 Raúl Serrano nació en Argentina, en 1934. Se formó en Rumania, en el Instituto de Teatro y Cinematografía de Bucarest con Luca Caragiale. Desde que en 1961 obtuvo el título de Licenciado en Artes, especialidad Teatro. Ha dirigido gran cantidad de obras, fue asistente de su maestro Moni Ghelerter y tomó contacto con el Método de las Acciones Físicas. Ya en Buenos Aires, en 1971, fue alumno del propio Lee Strasberg y de Jean Vilar y comenzó a dirigir y a enseñar (Mauro, Karina, 2008). En 1981 fundó la Escuela de Teatro de Buenos Aires, ETBA, en la que sigue formando actores con su técnica. Su reflexión teórica es constante, por lo que ha publicado varios libros, como *El método de las acciones físicas de Stanislavski*, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, *Tesis sobre Stanislavski* y *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*. Estos análisis, además de sostenerse en la observación práctica, están influenciados por su pensamiento marxista.

87 Stanislavsky trabajaba la creación por improvisación. Así, intentaba generar de forma espontánea la profundidad de las relaciones entre los distintos personajes (cf. Stanislavsky, 1980).

88 La diferencia más tangible entre las técnicas propuestas por Strasberg y Serrano se evidencia en lo que respecta al rol de la improvisación en la formación y la creación actoral.

89 Si bien Serrano no define la improvisación, considero apropiado explicitarla porque en el trabajo que realizo con los alumnos es la base de la creación de un personaje. Tomo este concepto de Stephen

conductas, en la escena esto no es posible porque las causas y consecuencias de lo que sucede son ficcionales. Sin embargo, hay en la escena elementos reales como el propio cuerpo y el cuerpo del compañero. En este punto, la única exigencia en la improvisación es la de jugar la interacción entre estos elementos tangibles, en el intercambio de estímulos concretos con el otro, para producir respuestas orgánicas.⁹⁰

La consecuencia es que el tiempo de la actuación cambia, porque según el Método de las Acciones Físicas está ubicado en el futuro, no en el pasado, ya que no es posible determinar a priori cuáles serán las emociones del personaje en las condiciones de la escena.

De esta forma, la improvisación se despegaba de lo verbal para pasar a lo físico, porque su objetivo es transformar un hecho relatado en palabras (el texto dramático), en una situación conflictiva concreta, a la que hay que interpretar. El texto marca la estructura dramática que rige la improvisación y las réplicas constituyen el límite de un juego, en el que el actor debe mostrar su compromiso corporal con esa estructura.

2. 1. La tarea del actor

La tarea del actor es, para Serrano, obrar como ‘sujeto agente’⁹¹ construyéndose a sí mismo como personaje. Es un proceso autogestor, que mediante el accionar transforma la materia y la relación con el otro, y que vuelve, por este juego dialéctico, a una nueva situación de mi personaje. Así la forma esencial y básica del aprendizaje actoral se da entre el sujeto socialmente construido⁹² (punto de partida del actor) y el objeto (en este caso su personaje) sobre el que opera, “un tipo de praxis en la cual el actor conoce haciendo y hace conociendo” (Serrano, 2004: 18).

Nachmanovitch (1990) quien la define como “el libre juego de la consciencia, un juego que ejecuta asimismo ciertos impulsos inconscientes e implica un grado de riesgo”.

90 Por ejemplo: una situación de una pareja en la escena. En el Método Strasberg, se buscará recordar emocionalmente el deseo de atracción sobre otro, para iniciar la actuación. En el Método de las acciones físicas se encontrarán los dos actores en la escena e intercambiarán acciones posibles (miradas, movimientos, palabras, etc.) y desde esa interacción podrá surgir un estado emocional. En este último enfoque, la emoción emerge de la interrelación y del juego escénico (acción), en el primero, de la evocación (estado mental).

91 Como se puede apreciar la terminología utilizada por Serrano es tomada de la teoría marxista.

92 Serrano (2004) entiende que el sujeto es construido “por y desde las ideas socialmente recibidas” (Ibidem: 18). Es interesante, como se verá, que aunque el pedagogo intente salir de un marco racional siempre vuelve a él. En el desarrollo de la investigación volveremos sobre este punto.

¿Cuál es el terreno donde se desenvuelve esta pedagogía? Por una parte, el actor debe ser formado como el ejecutante de un trabajo. Esto requiere, aunque Serrano no lo explicita, de un recorrido racional del alumno. Por otra, el actor intenta entrar en la lógica psicofísica del personaje interpretado y actuar como él. Los conocimientos que adquiere el actor son de índole práctica, en el supuesto de que es su cuerpo el que aprende y su memoria corporal, la que recuerda.

Esta praxis se da entre lo subjetivo (la afectividad, la consciencia de la situación, los contenidos de la consciencia del personaje) y lo objetivo (la materia utilizada y transformada, los otros personajes, las distancias, los tiempos) unidos en una compleja relación. Dice Serrano que la herramienta utilizada, el propio cuerpo, “adquiere cada vez más destreza y habilidad para objetivar lo que, en otra etapa anterior, no podía ni siquiera ser pensado plenamente” (2004: 52).

Los años que llevo haciendo y enseñando teatro, han conducido a cuestionar algunos de los planteos del método de Serrano en los puntos, que detallo a continuación.

a) Los dos procesos (la adquisición de conocimientos técnicos y de conocimientos corporales) quedan escindidos ya que responden a lógicas de acción y de incorporación diferentes. Muchas veces los alumnos a mi pregunta de si entienden lo que les explico, cuando detallo los procedimientos técnicos que deben seguir, me responden: “Si lo entiendo, pero es muy difícil de hacer”.

b) Comprender el Método de las Acciones Físicas no es fácil, su lenguaje, al ser científicista, escapa al entendimiento de algunos actores con otro tipo de formación educativa. Este problema, aplicado en la dinámica del aula, me ha llevado a buscar otro tipo de estrategias conceptuales, que unifiquen el discurso técnico racional con la praxis.

c) La actuación en sí, el trabajo sobre la escena, requiere de una capacidad de acción libre, espontánea y corporal, y por ende se necesitan categorías que abarquen en el plano discursivo del docente disparadores para dinamizar el acto creador.

d) La intención universalista de Serrano es discutible, porque es importante tener en cuenta el *habitus* de cada actor. Es muy diferente, por ejemplo, un alumno o un actor de Buenos Aires, que de Barcelona, porque otro tipo de variables culturales lo atraviesan y estructuran su práctica. A la hora de interpretar un personaje, el individuo parte de lugares posibles para él, en los que se ubica en ese momento de su historia personal y que se evidencian en la expresión dramática que el espacio de laboratorio teatral deja al descubierto, marcando el punto de inicio en la creación.

e) La formación debe considerar, al menos, las diferencias de cada persona para aplicar el método, potenciando su equilibrio psicofísico. En una de las clases, al inicio de la Escuela en Barcelona, en un ejercicio sensorial, los alumnos tenían la consigna de trabajar la sensibilidad orgánica de la piel. Di las reglas y al cabo de dos tres minutos un alumno paró el ejercicio y me dijo: *No puedo seguir, no estoy acostumbrado a este tipo de prácticas, a que me toquen, me siento mal*. Este hecho fue significativo en mi experiencia docente, porque los modos de vincularnos socialmente difieren por innumerables circunstancias, que deben ser tenidas en cuenta a la hora de trabajar sobre el sujeto actoral. Como cualquier otra praxis, la del actor no puede escapar a los condicionamientos culturales, sociales e históricos.

2. 2. La estructura dramática

Una de las características esenciales que poseen los hechos teatrales es que son entidades generadas en segunda instancia, es decir, su cualidad cobra vida a partir del juego con los elementos de lo que llamamos la estructura dramática.

El actor, procediendo de alguna manera para llegar a ser el personaje, y el medio -el escenario que resulta ser un confuso conjunto de hechos y objetos reales mezclados con otros convencionales o imaginarios- poseen una particularidad: ninguno de los elementos que los integran son al principio del proceso, lo que llegarán a ser al final. Al entrar a relacionarse estos elementos entre sí, como en una especie de alquimia, aparece ante el espectador un mundo nuevo, con personas que son también reales y que nos cuentan una historia. Este pasaje de lo crudo a lo cocido, se da por un movimiento que Serrano marca como eje, y que a mi entender es la llave para la constitución teatral: la dialéctica del trabajo del actor en la escena.

A fin de analizar cómo opera este movimiento en el hecho teatral, en el Método de las Acciones Físicas (de Serrano), se parte del concepto de estructura, tratado de modo análogo a la estructura socioeconómica marxista. La estructura se asemeja a la situación y está formada por una heterogeneidad de sujetos interactuantes, el espacio, los textos y algunos factores imaginarios o convencionales, vinculados entre sí por relaciones de necesidad.

Serrano enumera así los elementos que forman la estructura dramática:

1. los conflictos
2. el entorno (que no debe ser confundido con el lugar de la acción)

3. los sujetos activos

4. las acciones físicas o, mejor aún, la praxis específica del actor

5. el texto en su doble relación con los restantes elementos que, son todos ellos, no lingüísticos.

Resulta muy operativo -tanto para analizar como para enseñar- el concepto de estructura dramática, ya que ordena los elementos y los dispone a jugar en relaciones de correspondencia, siendo el producto teatral una síntesis de ese proceso. En una primera instancia, incluso por su carácter eminentemente dialéctico, es lógico sostener esta categoría desde la teoría estructural marxista. No obstante, como desarrollaré a lo largo de esta investigación, es sólo posible en un nivel inicial de análisis.

El problema que ya se presentaba antes de elaborar esta etnografía es que los elementos de la estructura, tal como la plantea Serrano, requieren de otro tipo de abordajes.

A nivel analítico, si nos planteamos una exploración antropológica, es necesario dar cuenta de cómo esta estructura se relaciona con los individuos que la usan.

Los postulados marxistas, subyacentes en las formulaciones de Serrano, son interesantes, aunque no suficientes para comprender la complejidad del fenómeno teatral en sí. A partir de los datos relevados, he encontrado este marco cerrado –en tanto intenta explicar un todo congruente y determinado- sin considerar aspectos que hacen a las diversas miradas de los agentes del campo, ni a la especificidad del hecho teatral en un momento presente.

Desde mi mirada, pasaré a detallar cada uno de los elementos, que enumera Serrano, como punto de partida, ya que están incorporados en mi discurso, tanto por el aprendizaje que realicé con él como actriz, como por la reelaboración a partir de mi práctica docente.

El primer cambio conceptual que tuve que definir fue la necesidad de sustituir el concepto de estructura, por el de situación dramática. Entiendo la situación dramática como una categoría indeterminada, abierta y porosa, que permite incorporar otras variables analíticas, aunque al igual que la estructura, se da en un aquí y un ahora, con los personajes y los elementos que la componen en ese momento particular.

La situación dramática posibilita un nuevo espacio desde donde observar y reflexionar lo que pasa en cada entrenamiento en un nivel práctico, en la pedagogía de cada clase; y en un nivel analítico, en la complejidad del hecho teatral.

2. 3. Los elementos de la situación dramática

2. 3. 1. *Los conflictos*

Los conflictos han sido considerados, generalmente, como elementos esenciales y constituyentes de la situación teatral. La tarea inicial del actor, condicionada por hechos y acciones anteriores, se enfrenta con oposiciones y fuerzas que juegan en contra de sus intenciones o intereses. Desde el punto de vista del método de Serrano, es preciso que el actor se plantee qué quiere o necesita hacer contra aquello que se le opone en el ámbito físico, no como discurso ni como argumentación, sino como fuerza real ejercida o reprimida. El supuesto es que el accionar en el mismo sentido y con los mismos objetivos del personaje permitirá al actor comprenderlo cada vez más. Y en consecuencia puede ir acortando las distancias que lo separan de él, hasta lograr aquella postura, que se ha dado en llamar la ‘identificación’ con el personaje. Es decir, al accionar, hablar y pensar como el personaje, se supone que el actor deja de ser él mismo y comienza a ser el otro, desde su propia identidad. Desde esta perspectiva, para que haya conflicto tiene que haber ese algo que me une al otro, el juego se da allí: en una acción volitiva, con su mismo opuesto. Por ejemplo: Otelo quiere matar por celos a su esposa Desdémona, pero se le opone su intenso amor por ella: ¿cómo juega allí el actor? Serrano verá los conflictos como una lucha de contrarios, pero también como una manifestación de su unidad.

Una vez descriptos los principales procedimientos para ejecutar sobre la escena los conflictos, detalla que los hay de varios tipos:

- a) los conflictos con el entorno. Se dirigen al medio donde se desarrolla la acción (un lugar inhóspito, entro a mi casa y veo que puede haber alguien, etc.).
- b) los conflictos con el otro. Una situación clásica, básicamente con otro compañero (conflictos de pareja, amistad, etc.).
- c) los pre-conflictos o conflictos consigo mismo. Éste es uno de los últimos aportes de Serrano y es donde ubica la represión del conflicto. Es decir, es una lucha entre la capacidad instintiva del personaje, de modo análogo a las necesidades naturales animales (hacer el amor, agredir, huir) y la represión de esos deseos producto de la normativa social. El actor en la situación dramática no puede recuperar esas pulsiones, pero lo que sí puede hacer es —sin siquiera nombrarlas— poner sus energías en esa dirección y generar de este modo un impulso básico en su corporalidad. A ello debe

oponerles, simultáneamente, y esto es importante en su planteo, una represión del orden de las arriba mencionadas, éstas sí posibles de ser descriptas mediante el lenguaje.

Así pues, el hallazgo de este sujeto escindido es que, en vez de tener un plan, posee ahora una duda, un conflicto que lo obliga a improvisar. Lo reprimido pero deseado, siempre modifica la conducta. Como no puedo golpear a mi interlocutor, descargo esta energía revolviendo la taza de café y por allí se vuelca mi frustración. La tensión así se sublima y deforma en el marco de lo socialmente adecuado.

Sin embargo, un registro observable que me ha hecho reflexionar sobre la operatividad de este concepto, es que, en general, los alumnos no lo mencionan en sus entrevistas, aunque en las clases he recurrido varias veces a la noción de conflicto, tanto sobre la construcción escénica como para definir la lógica de los personajes.

Extraigo lo que los alumnos han dicho sobre cómo realizan la construcción técnica:

En la escena se aprende a controlar; no a reprimir, a controlar...

Para mí es muy importante, cuando hacemos escenas, el vínculo con el otro. Es básico casi, lo noto y depende que el compañero empiece a fluir.

Creo que el procedimiento que uso es apoyarme en el otro. Es decir, reaccionar a lo que dice el otro como lo haría mi personaje, a lo mejor yo no puedo pensar como mi personaje, pero cuando estoy en escena con otra persona y esa persona me dice algo, yo lo recibo como el personaje. Y entonces ahí trato de reaccionar como reaccionaría él, con más ira o con otro tipo de reacción que a lo mejor no es la que yo usaría. Y eso a su vez es lo que más me gusta, poder reaccionar como otra persona. El juego éste de, por un rato no ser yo con todas mis neurias, sino poder despacharme como lo haría el personaje.

En lo transcrito, se puede ver que lo que sobresale en el abordaje teatral de los alumnos, es básicamente la interacción con el otro. El conflicto no es lo que se destaca en la incorporación de este método, sino la relación vincular basada en el accionar.

Desde este punto de vista, al reubicarse el método en la acción escénica, me acerco más a la idea central de Stanislavski, que dice que es la acción la que transforma, no el conflicto. El conflicto es esencial en el drama teatral, aunque en la práctica es un elemento de tipo condicionante más que operativo. Funciona mejor como circunstancias dadas para la acción, que como objetivo al que llegar. Esto cambia mi perspectiva, dando lugar, entonces, a trabajar en el taller la especificidad de lo que llamamos relación vincular: entre persona-personaje y entre personaje-personaje. Este eje lo

desarrollaré en otro capítulo por ser uno de los núcleos que más ha sobresalido en el trabajo de campo.

Me gustaría diferenciar mi postura respecto de un último tema en relación con los enfoques de Serrano acerca del conflicto ‘con uno mismo’ como represión instintiva de la acción. Él dice, y yo misma traté de transmitirlo a los alumnos, que debemos guiarnos por esos deseos instintivos, primarios de origen animal que hay en el hombre, y que en la represión que hacemos de ellos, en esa lucha, es donde emerge el acto teatral.

Sin embargo, a partir del trabajo de campo, pude observar que los alumnos no pueden buscar corporalmente esa energía instintiva, y asimismo esa búsqueda se les convierte en una preocupación, que los lleva a una dicotomía intelectual, que en definitiva, los cierra.

En el recorrido teórico que he realizado, tanto desde la perspectiva psicoanalítica como desde la antropológica, las categorías de instinto y pulsión aparecen un tanto ambiguas en su definición. Asimismo, los autores que aquí esboqué (Turner desde la búsqueda de la ritualidad primaria, y Schechner buscando lo que Ehrenzweig llama el proceso primario de interpretación de los sueños) no llegaron a conclusiones que nos permitan a los actores acercarnos a la posibilidad de encontrar ese impulso primero del hombre, en su condición animal, para llevarlo a la representación ficcional. Por lo tanto, la búsqueda de esa energía, la reorienté hacia la expresividad del actor, porque entiendo que allí es observable y es donde se puede trabajar.

2. 3. 2. *El entorno*

El entorno dramático -a diferencia del real- comprende no sólo el lugar, sino también las condiciones dadas. Entendemos por ellas, los hechos que han ocurrido antes y afuera del aquí y ahora -a representarse- pero que inciden, pesan sobre la conducta del actor.

Toda la técnica -el camino del actor hacia el personaje- parte de un sitio concreto y de condiciones concretas. Para el actor, y no para el personaje, la acción y el lugar de su ejecución son siempre reales, aunque sus sentidos puedan no serlo.

El escenario fue siempre un lugar que, al poder ser cualquier lugar, no es ninguno. Este doble carácter del escenario, a la vez cuatro tablas (realidad física) y al mismo tiempo palacio (realidad convencional), le abre al actor la posibilidad de adecuar su conducta en cualquiera de los dos sentidos: tiene que utilizar indefectiblemente las cuatro tablas, aunque quizás deba caminar sobre ellas como si lo hiciera por las brillantes baldosas de

un palacio. Su actividad específica es la que junta lo ficticio con lo real, la que utilizando lo efectivamente cierto lo convierte en lo aceptablemente teatral y creíble. El actor va creando un espacio y su sentido en la medida en que acciona. Aquella escisión fenoménica pierde sentido y gana en homogeneidad. Lo real y lo convencional se funden en y por la acción.

Ahora bien, desde el punto de vista del método de Serrano las condiciones dadas son puntos de partida que no exigen ser creídas para que funcionen. Son como las leyes, que comienzan a existir en la medida en que se respetan, aunque no se las crea. Dice Serrano (2004):

“El actor puede utilizar sus ‘dado que’ en la misma medida en que el jugador de fútbol utiliza e internaliza el reglamento de la FIFA. Es por eso que su incidencia se logra permitiendo que actúen como condicionantes de la actuación. No es preciso que el actor ‘crea en ello’: es preciso que lo obedezca, casi como en la milicia, o en el deporte. Este comportamiento ocurre muchas veces en la vida cotidiana; por ello es posible también sobre la escena” (Ibidem: 222).

Lo que se contradice aquí es el carácter de la creencia, porque ¿acaso el reglamento no requiere en una primera instancia que se lo crea? En las entrevistas analizadas sale a luz el tema de la mentira, en varias ocasiones.

Mira, yo creo que de una mentira, hacemos verdad, eso es lo que hay que conseguir, de una mentira a verdad. La verdad es aquí y ahora, crérselo. Yo creo que esa es la verdad a la que se refiere el teatro, a crértela por lo menos en ese momento. Y así es la realidad de que pueda crear...

En este sentido, es parte del objeto teatral creer una realidad diferente, como punto inicial, para actuar en ella. Un tema distinto es cómo se construye esa otra realidad para hacerla creíble y, por lo tanto verdadera, primero para el actor, y luego para el espectador.

Resulta sugerente y operativo entender el entorno dramático como un reglamento de juego. En este sentido, si coincide que lo que requiere el trabajo del entorno dramático es primero una proyección imaginativa y luego llevarlo a la praxis. Es como en la constitución de un ritual, donde se necesitan reglas y un reglamento para jugarlas. Pero ambos procesos, -imaginación y explicitación-, responden a dos etapas diferentes y requieren de modos de trabajo precisos para su abordaje. No obstante, como todo es un proceso de creación, ambos momentos se conjugan en la lógica dialéctica. Si bien podemos proyectar a priori, al bajar el reglamento y jugarlo en la escena, tendremos otra información sobre el modus operandi que puede ser resignificado e incluso cambiado,

porque el entorno ficcional no es estático en los inicios, se va construyendo en esta praxis.

De hecho Goffman, y otros autores en la literatura antropológica dan cuenta de los escenarios en los cuales acontece una ficcionalidad, dada por las reglas que operan en ella. Mi hipótesis al respecto es que es la estructura del juego y crearme esa estructura lo que le da sentido a una situación creada, es cuando realmente puedo entrar a construir una entidad de otro carácter (como en el ritual y las formas de posesión).⁹³

2.3.3. La acción

Es la conducta por la cual aquello que aparece en un plano racional a priori (lo pensado y el texto cuando está) transforma los elementos de la escena. La acción, según el método de Serrano, posee dos características fundamentales: a) tiene un origen voluntario y consciente; b) la finalidad hacia la que se dirige es racional y previsible. No todos los movimientos implican acción: es necesario que su intención sea transformadora, es decir con un objetivo concreto.⁹⁴

El accionar dramático en el método está esencialmente vinculado al conflicto y por lo tanto, tiene dos modos de investigación posibles: el de las acciones teleológicamente planteadas y el de los conflictos del personaje (pre-conflictos en términos de Serrano) donde el deseo y su represión es otra forma de acción. Estos dos tipos de acción se entrecruzan potenciándose recíprocamente.

Desde mi punto de vista, lo interesante es la lógica transformadora del accionar en la escena. Al entrar como persona y actuar desde las condiciones del personaje empiezo a jugar con el entorno, conmigo mismo y con los demás personajes, creando una lógica escénica, cuyo resultado es mi propia transformación en el personaje.

93 Esta hipótesis se podría seguir en los trabajos de Turner entre espacio *liminal* y *liminoide*, en tanto que en el segundo se prioriza el juego abierto y amorfo, lógico de las sociedades occidentales complejas. Y en el primero, como *antiestructura*, más próximo a la función social del ritual en sociedades simples. Sin embargo, el teatro tiene aspectos de ambos, según dónde se contextúa con respecto a la estructura social (Turner 1982: 118).

94 En este sentido, muchos pedagogos de esta línea confunden el accionar en el método de las acciones físicas con un 'hacer constante' del actor en la escena. Por esto, remarco la importancia del adjetivo 'transformador' ya que es condición básica para estas conductas a las que hacemos referencias. De lo contrario, el actor se centra en un accionar constante que lo dispersa de su trabajo.

La acción es interacción con el otro, en ese juego dialéctico es donde se da la arena ficcional. Éste es el segundo núcleo del análisis central, que apareció en el discurso de los informantes durante el trabajo de campo y que se tratará en detalle más adelante.

2. 3. 4. *El sujeto actor*

La tarea del actor en la fase inicial de su trabajo no es sencilla: enfrenta un mundo heterogéneo, que deberá plantearse para construir una situación dramática, de donde se parte de ciertos objetos, otros actores y un escenario para terminar siendo un Hamlet, un Otelo, una Desdémona, etc. El método de Serrano dice que al transformar, el actor se transforma, así que, en la medida en que su praxis real comienza a devenir en otro ser, da lugar a la existencia del personaje. De esta forma, se puede suponer que en la medida en que avancen los procesos de investigación y construcción, el sujeto efectivamente será otro. Esta actividad es la que logra la identificación del actor con su personaje.

El actor sólo puede improvisar en nombre propio, y esto es fundamental para crear una verdad escénica. A mi modo de ver, este factor es uno de los ejes esenciales del método de Serrano, porque la construcción epistemológica ‘yo soy el personaje’, lleva a anclar a este individuo ficcional en el cuerpo, como entidad encarnada del actor.

Tener una base donde apoyarse y jugar en la escena desde el propio cuerpo, permite al actor liberar toda la carga racional y entregarse a la experiencia creativa. Sin embargo, según observo en la práctica, muchas veces el tránsito del plano cognitivo-racional al físico queda desdibujado, convirtiendo al actor en un simple ejecutante que espera que le den órdenes desde fuera. Ésta es una falacia bastante común que merece ser analizada. Si considero que el instrumento del actor es su propio cuerpo, mediatizado y complejo, es necesario explicitar y definir analíticamente todas las etapas del proceso, a fin de que la esfera mental juegue a favor de la creación. Este movimiento aunque puede parecer contradictorio, se observa como un eje central no elaborado en las escuelas stanislavkianas, aquí mencionadas.

Al trabajar con mi persona en un hecho creativo es necesario explicitar dos puntos básicos fuera de la escena:

- Analizar la estructura formal, es decir lo que quiero crear: la estructura de la escena, el personaje, el texto etc., o sea la situación ficcional.
- Explicitar todos aquellos rasgos personales que como actor/actriz quiera jugar a través de mi personaje. En este sentido, el reglamento de juego escénico, no

viene sólo impuesto desde afuera, sino que conviene que el actor pueda ser capaz de interpretarlo en nombre propio e intervenir en el proceso creativo.

Así, la modalidad racional se irá reformulando en los ensayos, porque no es estática, aunque si fundamental. Por eso, uno de los ejes centrales del enfoque que proponemos es que si la mente juega a nuestro favor, es altamente creativa, salimos de la introspección psicologista para abocarnos a la tarea expresiva.

La doble identidad del actor se supera en la interacción entre la persona y el personaje, en el accionar y mediante la improvisación -que es donde la acción tiene sentido-, en la cual el actor explora a su personaje con su cuerpo, y en la interrelación con sus compañeros. Es desde allí donde aparece una nueva expresividad y las bases de su personaje. Es en el diálogo entre su cuerpo mediatizado y lo que le viene dado -la información del texto y del director- donde él debe descubrirlo. En esa zona liminal, acontece lo teatral y por ende el personaje.

Entonces, no se puede ver como un problema la doble identidad, que ya crea una interesante confusión epistemológica, psicológica y práctica. Lo que da vida al personaje es la intersección entre ambas condiciones (persona-personaje), generando asimismo la organicidad escénica.

2. 3. 5. *El texto*

El texto es lo que da sentido a una escena. Como producto histórico, sufre la presión de las macro-estructuras, y se ve perturbado por los factores sociales, las modas y otros acontecimientos históricos. Esto es lo que el actor y el director deben investigar para armar las circunstancias dadas de la escena y explicitar lo que quieren contar a través de la obra.⁹⁵

3. Consideraciones generales acerca del método de trabajo en las clases

3. 1. Teóricas

Como he dicho antes, si bien parto del Método de las Acciones Físicas en las clases, lo he ido reformulando durante todos estos años de trabajo en La Escuela. Lo que me une a él son tres conceptos que resultan operativos: la idea de estructura/situación, la lógica dialéctica y la noción de acción. Desde aquí, empecé a reorientar elementos, que me

95 Cf. Figolé, (1995), donde explora la relación entre la estructura social y la obra literaria lorquiana

acercaron a otras pedagogías y estéticas teatrales, incluso a las líneas de trabajo en la emoción del primer Stanislavski, a las que Serrano critica explícitamente.

La noción de estructura, a partir de lo que expuse hasta aquí, requiere una reelaboración a la luz de las siguientes consideraciones:

- El actor al entrar en la situación de la escena, como ya mencioné, se transforma en otro ser, dándole existencia a una nueva entidad: el personaje. Este proceso requiere de la investigación realizada en los ensayos, y conlleva una serie de elementos que no se profundizan, ni en la teoría ni en la práctica del método. Me refiero a lo que aquí llamaré espacio liminal, como experiencia creativa entre estadios sociales, culturales y subjetivos.
- Al trabajar con mi persona en un hecho creativo, en el que interviene mi cuerpo en su totalidad, es necesario explicitar los elementos racionales y cognitivos. Para ello, nombraré dos puntos básicos de trabajo necesario fuera de la escena. En primer lugar, analizar el marco, es decir, lo que iré a crear: la escena, el personaje, el texto etc., o sea la situación ficcional en un nivel formal. En segundo término, explicitar todos aquellos rasgos personales que como actor/actriz quiera jugar a través de mi personaje. En este sentido, ‘el reglamento’ no viene impuesto desde afuera, el actor debe interpretarlo en nombre propio, haciéndose partícipe esencial del proceso creativo teatral.
- El teatro termina (o empieza) con las funciones, es decir, con la mirada presente del espectador. El espectador, cuya figura está físicamente en la representación de la performance, ya en los ensayos está en tanto figura evocada a quien se dirige la obra, y es la marca de la convención. Una convención que adquiere carácter ceremonial por su modalidad reglamentada y por su acontecer.⁹⁶ El espectador (real o imaginario pero siempre presente) es el que pone el límite dentro del cual debe desarrollarse el campo de juego. Esa mirada exterior, equidistante, es la que permite al actor desarrollar su caudal expresivo estableciendo la distancia necesaria entre su persona y el personaje.

⁹⁶ Mucha de la bibliografía expuesta en este trabajo da cuenta del vínculo entre teatro y ritual, del tipo de convención a la que hacemos referencia. Más adelante, volveremos en detalle sobre este punto (véase cap. IV, V, VI y VII).

3. 2. Prácticas

Este apartado es un paréntesis conceptual que me permito a fin de explicitar algunos de los ejes desde los cuales trabajamos en la dinámica del taller de investigación teatral.

En el proceso de formación/creación del actor considero, entonces, que hay dos etapas centrales para que el actor pueda jugar la situación de la escena y creerse las reglas de ese juego (personaje, conflicto, entorno).

La primera etapa es el descubrimiento identitario en la expresión escénica. Parto de la premisa de que nuestra identidad psicofísica, primero debe ser descubierta gracias al trabajo teatral, para luego abrirla a otras posibilidades creativas en la escena.

En las primeras clases, el trabajo se orienta a que el alumno descubra, transitando diversos personajes y conflictos, como actuaría él mismo, o sea, que su reacción debe ser espontánea. Esto genera una verdad escénica y un tipo de experiencia expresiva, en la que el actor se reconoce. Es parte de su caudal, conformado también por sus propias vivencias. Ese reconocimiento lo ancla, lo sitúa en el escenario desde su sí mismo, le permite habitar su cuerpo con presencia, con una actitud vital de confianza y desde allí fluir en las condiciones de la escena

La segunda fase comienza cuando el alumno está capacitado para incorporar otras posibilidades expresivas-simbólicas, ya puede lanzarse a explorar en el escenario distintas estrategias frente al mismo conflicto. Puede decir un texto a su partenaire dentro de determinado conflicto, desde infinitos lugares posibles que dan como resultado distintas cualidades estéticas y emocionales (luego se puede decidir cuál es la más apropiada según la puesta que se busque). Este camino adentra al actor en un nuevo viaje desconocido para él y para el docente o director, en el que la brújula será tanto el compañero, como la situación dramática que debe transitar.

Para entrar al campo de juego se precisa un entrenamiento previo. Considero que el trabajo sensorial es un instrumento valioso para el actor, una preparación hacia un mundo sensible que merece ser trabajado. En el proceso de socialización al que estamos expuestos desde que nacemos, predomina la estructura racional, el cuerpo sensible pasa a un segundo plano privándonos de las perspectivas que nos inducen al acto creativo. En el desarrollo expresivo, considero necesario trabajar desde la experiencia sensorial para luego fluir con mayor libertad en el juego escénico, explorar el instrumento de la persona para luego usarlo en la actuación.

Reconozco ese instrumento en el registro de distintas nociones, como rasgos conscientes: corporal, emocional/afectiva, mental/racional y espiritual. El estado de consciencia es un estar alerta, flexible y presente. Las nociones se ubican como círculos que se yuxtaponen y alimentan, juegan juntas, aunque se entrenan cada una de forma separada. Estas nociones podríamos detallarlas así:

- La noción física corporal radica en reconocer el propio cuerpo. Habitarlo y jugar desde sus posibilidades. Primero buscarlo, luego explorarlo y por último usarlo sin límites racionales. Es decir, un cuerpo perceptivamente sensible y dotado de flexibilidad expresiva que sea capaz de encontrar distintas posturas, expresiones, lugares en la escena. Un cuerpo que escucha y se permite fluir.
- La noción emocional y afectiva, está relacionada con la capacidad de empatizar con las vivencias del personaje, ponerse en la situación afectiva del otro. Esto requiere de una comprensión humana del ente a crear, ubicarnos en su sensibilidad, su modo de evocar y de percibir el mundo. Para ello, es necesario que el actor no lo prejuzgue, sino que encuentre esta experiencia en el juego escénico, donde se elabora y escenifica una parte de la vida del personaje para luego construir el todo.
- La noción mental-racional es ubicarse en el pensamiento del personaje. El personaje como ser que piensa y tiene una lógica racional para llegar a su objetivo es lo que el actor debe descubrir. Para ello, pasamos de un pensar en lo que haría desde mi persona, a jugar -como decimos en las clases- con la mente a favor, es decir, ponerla al servicio de lo que pensaría en esa situación mi personaje.

Esto último merece una acotación aparte. Como el trabajo actoral depende de la mirada externa (del maestro, del director y del público) el actor se preocupa por lo que se ve de él. Así, desarrolla una mirada crítica hacia su trabajo, y se siente dependiente y vulnerable. La autocrítica, si bien importante en algunas etapas del proceso, en general obstaculiza el desarrollo creativo, porque confiere a la consciencia racional de la persona actuante una preponderancia con respecto a los otros registros que se necesitan para la representación. Conviene, entonces, redirigir ese estado mental y ubicarlo en la lógica psicológica del personaje, porque así la capacidad mental se instala en la acción creativa. De esto también trata el trabajo actoral, de hacer uso de los aspectos racionales, en tanto generadores de nuevos pensamientos, que se presentarán como otras lógicas

diferentes a las generalmente usadas por el actor fuera de escena, en su vida cotidiana.

- La noción espiritual sería la meta-consciencia. Es la que se ubica por encima de la demás, las trasciende. Es la intersección entre lo que dice el autor (texto), lo que dice el director y lo que yo como actor quiero transmitir de mi personaje. Es la comunión entre las búsquedas de trascendencia posibles entre estas tres miradas, las que harán del juego estético una obra de arte única. Es importante investigar y llevar al registro consciente este trabajo del actor, que en general se deja en manos del director. Dar forma y sentido a lo que aflora en mi inconsciente y ofrecerlo en el hecho creativo. Es aquí donde el actor deja de ser un mero intérprete para ser un creador, independiente y autónomo. Un actor con capacidad de proponer y de dar al director y a la puesta en escena una mirada profunda de su personaje.

El entrenamiento de las nociones se da en la primera parte de la clase, con ejercicios específicos, según el nivel de formación de cada grupo. Es una puesta en movimiento del caudal de cada alumno, un despertar vivencial, un viaje ecléctico, donde además queda expuesta la frontera entre la persona, el actor y el personaje. En términos de Víctor Turner, sería la etapa liminal del rito, y es en estos entrenamientos, donde los límites del individuo se hacen presentes, se trabajan y se trascienden.

Este viaje, como indicamos en cada clase, es entrar en un tiempo y en un espacio diferente, dejar la vida cotidiana y habitar las posibilidades del ser creativo. Los márgenes de cada estructura se abren, en un viaje a lo desconocido.

En cada entrenamiento los ejercicios son diferentes y apuntan a cada una de las nociones de las que hablé antes, no hay ejercicios preestablecidos, por eso los alumnos no saben qué pasará cada día. La única condición es permitirse la exploración, aspecto que se trabaja en los inicios del proceso. A partir de allí, la guía son las consignas, porque el descubrimiento lo hará cada uno.

Como expuse en este capítulo, el Método de las Acciones Físicas lo he reformulado desde la Escuela Teatro, donde se han formado los alumnos, también actores de esta etnografía. Por lo tanto, el objetivo en este apartado ha sido un intento de explicitar una de las caras del objeto de estudio, para ahora sí, en los próximos capítulos entrar al análisis etnográfico.

TERCERA PARTE
DESARROLLO DE LA TESIS

CAPÍTULO IV. LA CONSTITUCIÓN DE LA MIRADA EXTERNA

En el recorrido analizado hasta aquí, se podría decir que una de las características del acto teatral y del acto ritual reside en su capacidad performática. Proponemos ahora un recorte teórico a fin de analizar las variables que posibilitan una mirada compleja del objeto de estudio, en relación con el cruce de la información obtenida en las entrevistas y en la observación del campo.

La performance la definiríamos como una acción cuya cualidad es la repetición -como conducta restaurada- (Schechner, 2000; Hughes-Freeland y Crain, 1988), por lo tanto, normativizada en un contexto y con un sentido en dirección hacia una determinada audiencia (Goffman, 2006).

Los géneros culturales performáticos responderían a un modelo espiralado de acuerdo con el orden social (Turner, 1982), en el cual la mirada reflexiva de un grupo sobre sí, opera como un juego de espejo ad infinitum, es decir, no es analógica, sino abierta y creativa. Ubicar en este marco a los dramas estéticos, como veía Turner en la tercera fase de los dramas sociales, es entonces observar el trabajo reflexivo que un individuo y un grupo hace sobre su contexto (su sí mismo personal y social). También en este sentido, ubicarlo en lo que en términos de Geertz (1998) sería un metacomentario de los dramas característicos de la sociedad, es decir, como experiencia expresiva performática con una modalidad prioritaria en la comunicación social,⁹⁷ no sólo como lectura de su experiencia, sino como una representación interpretativa de su experiencia (Turner, 1985).

Podríamos decir que las situaciones son esencialmente dramáticas por el sentido de la acción, en tanto, los participantes no sólo hacen cosas, sino que se muestran y muestran a otros lo que están haciendo o han hecho (Goffman, 2006). Las acciones adquieren la connotación de ser actuadas para un público. La diferencia entre ritual y teatro estaría dada por la presencia o ausencia de una audiencia. El movimiento del teatro al ritual ocurre cuando el público, de ser un grupo de individuos separados se transforma en un grupo o congregación de participantes. El desplazamiento del ritual al teatro se da

97 Al respecto, resulta sugerente el trabajo de Joan Frigolé (1995) quien analiza la obra lorquiana a partir de la contextualización etnográfica. Utiliza un modelo interpretativo a fin de esclarecer tanto la “lógica más pura” del texto literario como la de la realidad social y cultural que la contiene (Ibídem, 13-14).

cuando un público participante se fragmenta en un grupo que asiste porque se anuncia el espectáculo, paga la entrada, evalúa lo que va a ver antes de verlo, mientras lo ve y después, creando también su propia experiencia en este campo. El marco teatral permite que experimenten sentimientos profundos sin sentirse obligados a intervenir o ser testigos de las acciones que provocan esos sentimientos. Con respecto a su significación social, la diferencia entre ritual y teatro podríamos observarla en tanto la función y el contexto de su acción. Si retomamos el modelo de la figura trenzada se evidencia que a nivel analítico la polaridad se daría entre eficacia y entretenimiento, no entre ritual y teatro, ambos posibles en las sociedades complejas. Asimismo, esta calificación no podríamos tomarla en estado puro sino con preponderancia de una u otra según el lugar que se observe de la performance.

En nuestro caso, analizar una obra y la constitución de la misma, el acontecimiento metateatral que la contiene, estaría más cercano a una mirada sobre la eficacia, aunque se considere además al entretenimiento, ya que los referentes de análisis buscan dar cuenta de un microcosmos que incluye no sólo la obra y su representación, sino el proceso de creación dentro de un complejo social más amplio.

El teatro crea en la ficcionalidad un grado de realidad como el de la vida cotidiana. Es una performance en un presente, en un aquí y ahora, aunque de hechos ocurridos en un pasado y en otro lugar.

Si el teatro es el arte de representar sólo 'una' dentro del espectro de alternativas virtuales, decimos que es en esa elección donde acontece la creación, no en abstracto, sino a partir del patrón cultural posibilitador que tienen los actores sociales a disposición (Chartier, 1991).

La conducta diferida se podría ubicar como uno de los ejes centrales de análisis en cuanto al juego de miradas que posibilita la distancia entre los distintos componentes: actor-personaje, público-obra, productores estéticos/obra.

En estas relaciones, constituidas por un marco escópico, se da la arena creativa que vincula el hecho artístico con el contexto social.

Desde este estudio, el miramiento externo puede ser acotado en tres componentes: la propia mirada del actor, internalizada en él; la del director/docente y la del público.

1. La mirada erotizada

Podríamos inferir en primer lugar, que el actor para existir como tal requiere de una convención, marcada constitutivamente por una mirada exterior objetivada en distintos

roles (director, espectador). A diferencia de las comunidades que utilizan el trance y la posesión en ceremonias rituales, cuyos participantes se unen en un acto colectivo por una determinada creencia, en el caso del teatro notaríamos que es el vínculo con esta mirada equidistante la que completaría el hecho teatral. Esa figura es la encargada de marcar el reglamento de juego, los límites de la escena, su accionar volitivo.

Si la observación es un rasgo constitutivo que diferencia al teatro del ritual, se podría suponer que algo moviliza a la persona a ser actor para ser visto por otros. Podríamos ir más lejos y prestar atención, tal como analizamos en una investigación anterior,⁹⁸ a la categoría psicoanalítica de 'pulsión de ver'.

Para Freud (2001 [1915]), es en la trama originante del yo, donde la pulsión de ver propia del narcisismo primario (autoerotismo) retiene el objeto narcisista -la imagen del cuerpo- y la permuta el sujeto narcisista por medio de una identificación con otros-yo ajenos, así el desarrollo del yo sólo se puede entender desde una lógica especular:

“La pulsión de ver -en que el placer de ver tiene por objeto al cuerpo propio- pertenece al narcisismo [primario], es una formación narcisista. Desde ella se desarrolla la pulsión activa de ver, dejando atrás al narcisismo [primario]; pero la pulsión pasiva de ver retiene el objeto narcisista. (...) el sujeto narcisista es permutado por identificación con un yo-otro, ajeno. (...) En efecto, inicialmente la pulsión de ver es autoerótica, tiene sin duda un objeto, pero éste se encuentra en el cuerpo propio. Sólo más tarde se ve llevada (por la vía de la comparación) a permutar este objeto por uno análogo del cuerpo ajeno” (Ibidem: 105).

De este modo, es interesante considerar cómo se juega este concepto en el impulso del ser actor o del estudiante por hacer teatro. Podemos pensar en una relación dialéctica de la pulsión, en tanto que ver la imagen del afuera, vuelve como imagen especular erotizada, en este caso la identificación con otros yoes posibles.

En esa vuelta, la fase del ver se transforma en el ser mirado, ya que la contemplación exterior pareciera erotizar al actor como personaje, no sólo desde su mirada narcisista, sino desde todas las miradas posibles, también la del público, instancia fundamental en la ceremonia teatral. Entonces, ¿podríamos suponer que el actor, es actor en tanto exista una mirada erotizada? El goce de ser mirado provoca incluso cambios químicos en el cuerpo, como el efecto de la adrenalina de la que tanto hablan los intérpretes en el momento de la representación de la obra. El mirar y el ser mirado se ubicaría de este modo como un núcleo fundamental en la práctica teatral.

98 Pallini, Veronica (2008), “El teatro como ritual antropología de la performance: una mirada sobre las posibilidades que ofrece la práctica teatral contemporánea”, trabajo de investigación para obtener el DEA, Programa de Doctorado de Antropología Social y Cultural, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona.

El actor establece una relación de necesidad con la mirada exterior, ya que le deposita la legitimidad de lo que es visto. La pulsión por querer mostrarse lo hace depender de la acción de ser mirado y de la presencia de un otro que observa. Así, el actor se vuelve de cierto modo vulnerable, por la obligatoriedad del deber ser, o sea, cumplir con lo esperado, por quien lo ve. Por el contrario, si la mirada externa no se objetiva en el afuera, se queda en el autoerotismo. Esta fase primaria, como muestra Freud, se subsume en el propio cuerpo -en el propio ombligo- al verse a sí mismo. El peligro de este mecanismo en la práctica teatral es que cierra al actor, lo mentaliza, se transforma en su propio juez, aparece su yo crítico, y le consume parte de la energía productiva.

Si la visión exterior es indispensable e indisoluble de la acción teatral, llevado a la acción del proceso creador podríamos aventurarnos a inferir la necesidad de que ésta se objetive en ciertos roles, ya sea en la figura del docente o del director o incluso de algún compañero a quien se le otorgue ese lugar, en un determinado momento. Es decir, que quede como una relación legitimada en el marco de creación, por el público -en referencia a quien hace el producto- y por las figuras sustitutas en el proceso en sí (docente, director, compañeros), cuando aquel aún no esté presente dentro del espacio generador de la obra.

Estas miradas del afuera, a las que nos referimos, tienen entre sí ciertas diferencias de grado, tal como explica un actor en una entrevista.

Si me muestro delante de los compañeros o contigo pienso que se me valora de una manera más profesional, delante del público, la diferencia está en que van a ver cómo actúas y no ven tu proceso. Y con el público te sientes muy observado. O sea, que tu mirada, tu expresión, tu cuerpo va a ser juzgado por esa persona en base a si es creíble o no es creíble lo que estás haciendo y eso impone más que la mirada del compañero, para mí.

Las miradas del docente, del director o del compañero acompañan y direccionan el trabajo creativo, en cambio la del público se percibe como calificadora, y es vivida como una exposición extrema.

Estos puntos de vista que se dan en la fase de investigación, conviene que el director los tenga en cuenta para ayudar a desbloquear la mirada social crítica, que tiene incorporada el actor.

El público no mediatiza su opinión, ve lo que ve, en todo caso observará de acuerdo con su propia experiencia, pero sin tener un vínculo afectivo con el ejecutante.

A diferencia de las miradas del público, las visiones del director/docente/compañeros que acompañan el proceso del actor son miradas en acción, en las cuales el ejecutante

deposita su confianza, porque dan forma a la exploración teatral y crean una relación especial. Las legitima para poder ocuparse de entrar en el juego escénico sin cargas psicológicas. O sea, le ofrecen el marco para fluir en la creación. La técnica actoral sería la encargada de ofrecer el foco necesario para que se dirija la interpretación, no es una mirada subjetiva, sino que intenta objetivarse en las reglas de la técnica.

El público, como se expuso anteriormente, parece convertirse en la exposición máxima, y con él también se da un vínculo especial. El público juzgará el hecho teatral en su totalidad, no sólo al actor, sino también al director, a la puesta en escena, etc. Ese público que es el objetivo deseado para el cual se trabajará, y en función del cual se produce la obra: su llegada es esperada.

2. El público

Con respecto a las representaciones ante un público, uno de los informantes dijo

(...) bestial, porque es la primera vez que te enfrentas y sientes nervios, miedo, por mucho que lo hubieras ensayado en clase, estaba mi familia viendo y me importaba muchísimo su opinión y quería que saliera muy bien y tenía muchos miedos, la voz, el cuerpo, y cuando realmente sale, es bestial. El teatro es para mí una de las mejores sensaciones que he sentido en mi vida, es una sensación, pero muy bestia, de felicidad total.

El reto superado implica una marca de distinción, que hace que el alumno principiante ya contenga el sello del campo teatral, es el último bastión que debe superar para entrar a jugar en él. Por otra parte, podríamos decir que el vínculo que se establece entre el actor y su público no es análogo al de la persona y la audiencia en la vida cotidiana, sino que tiene características propias que lo definen.

En el mecanismo de la exposición, el público -aún sin saberlo- es el coprotagonista de la obra, una entidad presente e indispensable en la actuación. Es buscado (se necesita que acuda a ver la performance) pero también es juzgado por los actores, se lo califica en cada función y se espera de él un accionar, que va más allá de las reglas que limitan el espacio escénico (sentarse, apagar móviles, no hablar). Como si fuera una entidad homogénea y uniforme, el actor espera que se ría en determinados diálogos, que recomiende la obra, y principalmente que le guste, porque las críticas no suelen ser bienvenidas.

La diferencia cualitativa entre las performance y los espectáculos de los mass-media es la presencia témporo-espacial de los actores y el público. El acontecer ficcional los

ubica en una relación especial en la que, el espectador también tiene una identidad que lo define⁹⁹ en el juego.

En su etnografía sobre el lugar del espectador teatral, Piergiorgio Giacché (2010) dirá que la identidad del espectador está dada por la consciencia de su función en la relación teatral (Ibidem: 164). En este sentido, como vimos en las corrientes teatral-antropológicas, se ubica al público como interlocutor activo del vínculo, no como sujeto pasivo final de la comunicación, así “la sucesión de las acciones escénicas se suma y se compone de forma espectacular solamente en la mente del espectador” (ibídem: 166). Es en la reacción subjetiva que emana como respuesta a la acción escénica, donde el espectador determina su autonomía, donde habita su posición indispensable en el hecho teatral. El recinto escénico es “donde el actor se diferencia de grado máximo del espectador, a pesar de que es el único o el último lugar del espectáculo que tiene a ambos presentes y cercanos” (Ibídem: 167).

Siguiendo con este autor, a diferencia de los consumos culturales mediáticos, en el teatro los espectadores terminan el proceso de la obra ya que pueden completar e interpretar su significancia y se admite su respuesta positiva (aplauso) o negativa (silbido), como espacio de su soberanía. La paradoja de la que habla Giacché se refiere a la distancia del espectador/actor y por otra parte, su acercamiento, su fusión en el hecho ficcional que se cuenta. El teatro es -para el autor italiano- el ámbito donde el espectador se parece al actor, ya que la presencia física del actor y la ficción como sucesión de acciones reales, le recuerdan continuamente su misma presencia: “El espectador teatral es definido, sin duda por su presencia en la sala, pero también por el modo en que tal presencia se organiza y se activa ‘hacia la escena’” (Ibídem: 171).

El espectador, entonces, no es simplemente aquel que mira sino alguien que se coloca en una relación particular con su mirada. Para él, como para el niño,¹⁰⁰ ver y no ver no son dos tiempos divididos, sino dos espacios atravesados por una actividad que sucede en un aquí y ahora, entre la ficción y la realidad. El juego de velos, desde donde la obra

99 Como hemos visto, el teatro de vanguardia dirigía gran parte de sus investigaciones teóricas y prácticas hacia el lugar del espectador.

100 Giacché toma el ejemplo freudiano desarrollado en *Más allá del principio de placer*: “El niño tenía un carrito alrededor del cual había enrollado un hilo (...) teniendo el hilo al que estaba unido, tiraba con gran habilidad el carrito más allá de la cortina de su cama, de forma que lo hacía desaparecer, pronunciando al mismo tiempo su expresivo ‘o-o-o’; luego tiraba de nuevo el carrito fuera de la cama y saludaba su reaparición (...). Éste era, por tanto, el juego completo: desaparición y aparición” (cfr. Freud, 1977: 200-201, en Giacché, 2010).

hace viajar al espectador por aquello que quiere mostrarse y ocultarse, es significativo. En este juego escópico, en el cual el actor se muestra, el espectador observa (la pulsión de la que hablamos anteriormente de mirar y ser mirado), se transforma, nuevamente aquí, en uno de los puntos centrales del teatro, en el transcurso de cada función. Es un diálogo implícito entre todos los agentes, en el que la ceremonia está pautada entre el compromiso de la mirada que allí se juega.

Las reglas en el teatro occidental disponen de todos los elementos para mirar y ser mirados, a diferencia del ritual, en el que los cuerpos se exponen en su totalidad y no se requiere de un público, sino más bien de la posibilidad de participación. El espectador no compromete su cuerpo, más que en la conducta normativizada de sentarse y ver. Sin embargo, la función que le es conferida no es pasiva, porque su capacidad de acción se relaciona con expresar algo sobre lo que ve, participa desde su subjetividad y ocupa un lugar central en la ceremonia de la obra.

3. La mirada social

El teatro, al contener un registro expresivo similar al utilizado en la vida diaria, parece tener, para la mayoría de las personas, la connotación de que es un espacio apto para trabajar la comunicación social.

En algunas de las entrevistas realizadas, aparecieron ciertos discursos que hablaban sobre la decisión de integrarse al taller en búsqueda de herramientas de tipo personal: *siempre fui tímida y cuanto más crecía, más tímida era y sabes que tienes que pararlo*. En la misma línea, otro actor dijo: *lo veo como un reto para superar el complejo de ridículo que me condiciona mi vida social*.

Si el teatro es visto como un laboratorio de trabajo para la expresividad, uno de los aspectos a tener en cuenta, es el lugar social de la mirada externa. Si ésta se ubica en el público, en la vida cotidiana ese público constituirá lo que Goffman (2006) llamó la audiencia, y se corresponderá con cada una de las situaciones que la persona enfrenta diariamente.

3. 1. La conducta normatizada

Siguiendo los postulados durkheimianos¹⁰¹ Goffman (1963) observó que los vínculos normativos (valores, reglas, representaciones colectivas y formas de control social) se imponen externamente,¹⁰² condicionando la interacción de los individuos (De Biasi, 1995), ubicando, así, la relación social como una realidad moral (Collins, 1988). De este modo, la interacción es predeterminada socialmente, en tanto precede y condiciona los espacios y las formas de acción de los individuos. No obstante, toma distancia de la tradición de Durkheim al no centrarse en las desviaciones de las conductas (MacCannell, 1990)¹⁰³ sino, por el contrario, dirá que el éxito de la performance no depende de la sinceridad del actor, sino de su confianza en el rol que juega, dada por la legitimidad social de asumir dicho papel y requiriendo que lo haga asumiendo el cuidado y la coherencia expresiva que la situación necesita (cf. Goffman, 2006; 1963). En la comunicación, estableció la primera regla situacional que consiste en la “gestión disciplinada de la propia apariencia o fachada personal” (Goffman, 1963: 27). Sin embargo, el actor no logra ser del todo consciente y ‘dueño’ de la propia performance.¹⁰⁴ Por eso Goffman distingue entre las expresiones que el individuo da intencionalmente y las expresiones que ‘deja entrever’ (2006: 12-17). La destreza de un individuo para habitar las distintas fachadas, es uno de los ejes de la socialización, ya que es el resultado de un proceso de fijación de la capacidad representativa (Ibidem: 82-88).

En este marco, podemos ver cómo opera el orden social dentro del campo expresivo del individuo, en tanto aquella relación entre lo que viene heredado y su campo situacional actual. Esta arena es dónde se mueve el trabajo del alumno que llega al taller teatral. Lo primero que parecería obstaculizar la creación de un personaje es la incomodidad de percibirse con patrones conductuales impuestos por la normativa social y en él

101 La coerción que el orden social ejerce sobre el individuo ya desde Durkheim podemos rastrearlo en vastísima bibliografía antropológica.

102 Es interesante en el mismo sentido la categoría *frames* primarios que usa Goffman (1974) , en tanto toda sociedad o cultura está constituida por ‘*framesworks*’, esquemas interpretativos fundamentales que funcionan como base de sentido de la realidad.

103 Cf. Herrera Gómez M. y Soriano Miras, M. (2004), en La teoría de la acción social en Erving Goffman Papers 73, pp.71.

104 Para Goffman (2006) la acción social siempre es *performance*, es decir, representación para un público, y esto constituye un aspecto esencial de su sentido social.

internalizado, ya que en amplia medida condiciona los retos para construir otro personaje ficcional.

El taller teatral puede ser analizado como un espacio de libertad normativa, en el que es posible crear, desde el juego, nuevas formas de comportamiento. Un actor dijo lo siguiente al referirse a la clase de teatro:

volver otra vez a poder disfrutar ese rato que durara la clase y a ser un poco otra vez un niño, que cuando eres adulto lo reprimes por la sociedad, por muchas cosas; y me encontré con eso, con ese juego.

Volver a ser niño, permitirse un juego libre, sin crítica y sin represión, implica dos instancias. La primera es la posibilidad del movimiento en un espacio marcado por un aquí y ahora, ficcional y lúdico. Y la otra, es la constitución de un lugar liminal que difumina los roles sociales y los suspende mientras dura la acción.

Pareciera, que tanto la formación del actor como el proceso de creación, incluyen una doble vía. Por una parte, el reconocimiento de nociones heredadas adquiridas de la propia historia personal y social: *habitus* (tipos de conductas, representaciones, reacciones afectivas). Por otra, el descubrimiento de nuevos registros, hasta ahora desconocidos, que aportarán la dimensión necesaria para buscar su personaje fuera de sí mismo, en otra persona. Este doble sentido que transita el actor es percibido de manera diferente por cada uno. Así, un actor hablaba de la posibilidad de hacer teatro como:

Poder cambiar por un momento, poder ser otra persona (...) a veces la vida diaria te limita mucho y el teatro, actuar, puedes romper esas limitaciones. Cada personaje tiene sus propias reglas y lo encuentro muy atractivo.

La posibilidad liberadora de transitar en el 'ser otro' queda aquí sugerido por el hecho de vivir otra realidad y descubrir otro tipo de reglas, que lo alejan de la presión normativa cotidiana.

En la entrevista se puede observar la influencia de la estructura social, y la sensación de hacer teatro como una alternativa de salir del mundo reglado. Asimismo, trabajar en la práctica teatral nos hace confrontar con esa mirada social que ha condicionado nuestro proceso de socialización. Como una primera aproximación, se podría decir que el taller de entrenamiento se percibe como si fuera una *antiestructura* en términos de Víctor Turner (1988) y como tal ligada a la *communitas*,¹⁰⁵ que se opone de forma manifiesta a

105 Turner reconoce la *antiestructura* asociada a los conceptos de *communitas* y de *liminalidad*. Lo que le interesa es profundizar en los fenómenos que se expresan en esta fase antiestructural, principalmente en referencia a "lo humilde y lo sagrado, la homogeneidad y el compañerismo" (Turner 1988; 103). En la fase liminal, las relaciones estructurales, de jerarquía, de desigualdad e institucionales quedan, en el plano simbólico, de alguna forma suspendidas. Esto no significa que desaparecen sino que esta fase liminal permite que las reglas e instituciones queden en suspenso.: "Pareciera como si existieran aquí dos

la estandarización social, como un espacio que permite descubrir la capacidad lúdica de crear en forma relativamente libre y con cierta ambigüedad no condicionada.

Un paréntesis en este sentido que vale la pena mencionar es que, desde la perspectiva de Víctor Turner, el modo estético surge como la necesidad de un grupo de contar una experiencia antiestructural, es decir, es una modalidad resultante de la reflexividad social,¹⁰⁶ como una experiencia de la experiencia, una meta-experiencia.

Turner plantea que desde el punto de vista de Dilthey, la experiencia impulsa hacia la expresión o hacia la comunicación con los otros: “Somos seres sociales, y queremos contar lo que hemos aprendido de la experiencia. Las artes dependen de este impulso a la confesión o declamación. Los significados arduamente ganados se deben decir, pintar, danzar, dramatizar” (Turner 1986: 37), o sea, ponerse en circulación y movimiento. Dewey veía una conexión intrínseca entre la experiencia, ya sea natural o social, y la forma estética, subyacente en todas las artes. El teatro “es la experiencia de ‘elevada vitalidad’, [...], en su máximo esplendor, significa completa interpenetración del yo y el mundo de objetos y eventos” (Ibidem: 43, 44). La forma estética del teatro, su carácter reflexivo y terapéutico nace de la fase reparadora del drama social. La creación acontece en un espacio apartado, casi sagrado-liminal, que permite la búsqueda de esas fuentes inhibidas en la vida cotidiana.

Intentaremos desarrollar este punto en los próximos capítulos, porque desde nuestra experiencia observamos que una de las posibles motivaciones de los alumnos para acercarse al taller, es la necesidad de encontrarse en otro lugar, para redefinirse como sujeto social.

Por lo que hemos visto hasta ahora, la paradoja de la doble identidad del actor, por un lado como ejecutante, y por el otro como personaje en trance sigue existiendo. Pero,

‘modelos’ principales de interacción humana, yuxtapuestos y alternativos. El primero es el que presenta a la sociedad como un sistema estructurado, diferenciado y a menudo jerárquico, de posiciones político-jurídico- económicas con múltiples criterios de evaluación, que separan a los hombres en términos de ‘más’ o ‘menos’. El segundo que surge de forma reconocible durante el período liminal, es el de sociedad en cuanto *comitatus*, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente diferenciada, de individuos iguales que se someten a la autoridad genérica de los ancianos que controlan el ritual” (Ibidem).

106 La secuencia que Turner establece sería la siguiente: “Estas experiencias que erupcionan, o interrumpen, el comportamiento repetitivo y rutinario, comienzan con ‘shocks’ de dolor o placer. Esos ‘shocks’ son evocativos: ellos evocan precedentes y semejanzas del pasado consciente e inconsciente- ya que lo inusual tiene sus tradiciones tanto como lo usual. (...) Lo que sucede después es una ansiosa necesidad de encontrar significado en lo que nos ha desconcertado, ya sea por medio de dolor o placer, y que ha convertido la mera experiencia en *una* experiencia. Todo esto cuando intentamos unir al pasado y el presente” (Turner 1986: 35, 36).

también hay que considerar que aquí entran a jugar los aspectos conscientes e inconscientes atravesados por los patrones de origen social y cultural que dan a la mirada exterior el poder de juzgar qué está bien, y qué no.

El mundo social, entonces, pareciera imponerse al individuo como una mirada calificadora de sus comportamientos. Esta audiencia, cuyo carácter dominante lo podríamos definir como una crítica internalizada por el mismo proceso de socialización, ese alter ego que nos enfrenta como seres sociales, en el laboratorio del taller teatral se traduce como el lugar que ocupa el docente/director y el público.¹⁰⁷

El trabajo técnico radica entonces en tener presentes esos aspectos, para que el actor pueda salir de la lógica autoritaria de la mirada externa, internalizada en él. El maestro o director puede ayudarlo descifrando lo que obstaculiza el proceso de construcción teatral, al resignificar lo esencial del poder creativo.

Ésta puede ser otra de las capas de la antiestructura, que mencionamos más arriba. El cuerpo que se necesita para un acto creador es un cuerpo libre, vacío, casi en éxtasis. Y para ello, es prioritario que el actor rompa los mecanismos automáticos, en tanto acción y reacción repetitiva, que fue creando a lo largo de su vida.

La función de este espacio liminal es crear la posibilidad del vacío, como instancia de espera en movimiento, de freno de la reacción espontánea, para que surja otro tipo de expresividad. La improvisación es el método mediante el cual, primero se crea espacio, y luego, por la modalidad de investigación y juego, se alcanza la emergencia creativa, desde el propio cuerpo del actor.

4. La paradoja de la expresión

De acuerdo con Goffman (2006), la expresividad del individuo involucra dos tipos de actividad signifiante: la expresión que da y la expresión que emana de él. La primera incluye los símbolos verbales -o sus sustitutos- que usa con el único propósito de transmitir la información que él y los otros atribuyen a estos símbolos: ésta es la comunicación en el sentido tradicional y limitado del término. La segunda comprende un amplio rango de acciones que los otros pueden tratar como sintomáticas del actor, considerando probable que hayan sido realizadas por razones ajenas a la información transmitida.

107 Uno de los trabajos más difíciles de mi tarea, en los inicios de los talleres, es relativizar esa mirada, que oprime el accionar artístico con su vara autoritaria marcada por el 'deber ser'.

En general, para analizar el papel que interpreta un individuo, se pone el acento en pensar que éste presenta su función para beneficio de otra gente, sin embargo lo interesante en Goffman es que enmarca la necesidad de iniciar un examen de las actuaciones invirtiendo el problema y observando la propia confianza del individuo en la impresión de realidad que intenta engendrar en aquellos entre quienes se encuentra. Es decir, que un individuo crea en sus propios actos o sea escéptico acerca de ellos, lo coloca en una posición que tiene sus propias seguridades y defensas particulares.

Ahora bien, ¿de qué depende que un individuo tenga o no confianza en sus impresiones ante una situación determinada? Por lo que observamos en las entrevistas y en el análisis hasta aquí elaborado, esa confianza también se vincula con la mirada internalizada y el lugar que el individuo coloca a la audiencia en tanto crítica externa. La experiencia del taller-ensayo parecería ser para los informantes uno de los espacios posibilitadores del trabajo expresivo, donde se fortalece la confianza. Ello ocurre a partir de un trabajo reflexivo sobre el rol y la distancia del rol. Es decir, la reflexividad sobre los mecanismos que están coercitivamente incorporados en el actor como estándares de conducta, le devuelven una cierta autonomía, que podemos traducir en confianza, poder interno. Al trabajar y decodificar la mirada social, el actor se mueve en la arena de las relaciones sociales con el plus de conocer los dispositivos que operan en ella. La confianza, entonces, no viene dada, se explora y se elabora en la práctica sobre el propio instrumento del actor.

El resultado de una labor de estas características radica en el cambio que se opera en la vida social, en su yo manifiesto. Las expresiones que se dan y que emanan dejan de ser movimientos separados con rasgos inconscientes, no controlables, ya que el individuo parte de una nueva posición, de un reconocimiento y un manejo de su caudal expresivo que hace conscientes ambos movimientos. De este modo, es capaz de accionar frente a la audiencia con libertad y con control hacia ella, puede manejar lo que desea comunicar de modo verbal y no verbal.

Nos interesa analizar, a partir de este punto de vista, cómo se construyen estas primeras representaciones que nacen de los ensayos. Cada actor explora su personaje desde aspectos inconscientes de su personalidad, donde entran en juego variables psíquicas, físicas, culturales y sociales. Cada actor es un mundo en sí, y cada uno dará un sesgo particular a su personaje. Si bien los directores elaboran desde su papel estas cintas de conducta, es en el proceso del ensayo donde se reelaboran y reconstruyen, utilizando el material que proporciona el actor.

Ésta es una de las ideas centrales que desarrollaremos en los siguientes capítulos: la capacidad del actor de explorar y generar conductas creativas y estéticas en el juego escénico. La creación teatral es un proceso dialéctico donde la expresividad que el actor vierte al exterior vuelve a él transformándolo, es decir que le ofrece, a través de la construcción de su personaje, una imagen objetivada de sí mismo, de su expresividad y de las nuevas posibilidades que tenía solapadas en su consciencia.

CAPÍTULO V. LOS TRÁNSITOS DE LA CONSTRUCCIÓN TEATRAL

*“Y es que aquella niña tan original jugaba a veces a ser dos personas distintas”
Alicia en el País de las Maravillas, cap. I*

En este capítulo indagaremos el proceso de creación del personaje, cómo lo viven e internalizan los actores y qué registro tienen de las sucesivas modificaciones, por las que transcurren.

Cuando un actor se propone crear un personaje, observamos que, realiza un trabajo personal a partir de su vida cotidiana, que se estructura en capas superpuestas,¹⁰⁸ donde pareciera que cada entidad tiene los elementos de la anterior, con algún rasgo particular que se va redefiniendo en cada nivel. Imaginamos estos pasajes, como tránsitos entre distintos estadios, que van de lo real a lo ficcional, desde la persona hacia su personaje, de la vida cotidiana al teatro, del ensayo a la representación de la obra. Estos estados son visibles, como entes diferenciados en cada momento; pero no se puede decir lo mismo de los pasajes entre ellos, ya que es un proceso casi invisible, para la primera observación.

Podemos pensar los tránsitos como ritos de paso,¹⁰⁹ delimitados por el espacio del ensayo-taller-entrenamiento. Aquí los presupuestos dados (textos aceptados, modos de usar el cuerpo, sentimientos aceptados) se deconstruyen, se dividen en partículas

108 Una imagen para mostrar este proceso sería la matrioska, esa muñeca rusa, en la que hay muñecas más pequeñas, que entran una en la otra, y aunque a simple vista son iguales, a su vez tienen algún rasgo que las diferencia.

109 En los ritos de pasaje, categoría analizada por Arnold Van Gennep (2000), la transición es un proceso, un llegar a ser y hasta una transformación. Y esas transiciones tienen propiedades diferentes a las de los estados de donde parten y a donde arriban. Estos ritos son los que acompañan a cualquier tipo de cambio de lugar, de posición social, de estado o de edad y que incluyen tres fases: separación, margen (o limen) y agregación. Entiende por 'estado' a aquella situación relativamente estable y fija, -como ciertas constantes sociales (status legal, profesión, oficio, rango, grado); ciertas situaciones determinadas por el grado de madurez socialmente reconocido; o a las condiciones ecológicas, la situación física, mental o emocional- en la que una persona o grupo puede encontrarse en un momento concreto. Es decir, el estado implica, en estos términos, un tipo de situación estable o recurrente y culturalmente reconocida. El rito de paso es una práctica social de transformación o cambio que garantiza la integración de los individuos en un lugar determinado previsto para él. Al individuo se le asignan así lugares preestablecidos, puntos en la red social, definiciones, identidades, límites que no es posible ni legítimo superar. El rito de paso establece el cambio de status legal, profesional, familiar, una modificación en la madurez personal reconocida al neófito, o a circunstancias ambientales, físicas, mentales, emocionales, etc. Su esquema podría ser también aplicable, no sólo al tránsito entre nichos de la estructura social sino también al ya aludido entre lo visible y lo invisible (véase también Turner, 1999; 105).

maleables de conducta, emoción, y pensamiento, y luego se reconstruyen generando nuevas formas teatrales, algunas de las cuales se ofrecen en obras hacia el público.

La característica que define a esos entrenamientos, es que se parecen a los ritos de iniciación, en los que la mente y el cuerpo de cada actor se vuelven una tabla rasa, que por otro lado, es un objetivo de cada ensayo. Cuando termina la sesión el actor se incorpora a su vida, posiblemente modificado, ya que en el entrenamiento se producen cambios psicológicos y físicos, que muchas veces son profundos y permanentes. Estos laboratorios *liminoides*¹¹⁰ de iniciación psicofísica, parecieran convertir posibilidades imaginarias en acciones, en improvisaciones y escenas, nacen mundos enteros que de otro modo no existirían.

El teatro no llega de repente y se queda fijo en sus manifestaciones culturales o individuales. Se va organizando mediante un tejido de asociaciones, representaciones y juegos, con la particularidad de que cada instante se desvanece y nunca más vuelve a ser el mismo. En los ensayos es donde se preparan las cintas de conducta que al ser expresadas por los actores parecen espontáneas, no ensayadas. La autenticidad es, en tanto que verdad escénica, una muestra de armonía y dominio del estilo representado.

Desde este punto de vista, interesa analizar cómo se construyen estas representaciones y prácticas que nacen en el taller, porque el actor explora su personaje a partir de aspectos de su personalidad, en los que entran en juego variables psíquicas, físicas, culturales y sociales.

Partiremos del enfoque de *habitus* de Pierre Bourdieu, ya que consideramos que es la categoría que más se ajusta al trabajo del actor en la práctica escénica.

110 Turner (1982: 55) refiere a la idea de *liminoide* en tanto categoría que incluye la caracterización del juego como una actividad libre, rápida y liviana, en oposición a la 'obligatoriedad' de la estructura social. En tal sentido, destacamos la distinción que realiza en oposición al concepto de *liminal*, básicamente dado en aquel su carácter de 'opcionalidad'. La opción se extiende en el fenómeno *liminoide*, la obligación en el *liminal*. El carácter *liminoide* es ese margen que la estructura deja sin fijar, la arena donde podría moverse la actividad artística-teatral, en tanto explora y se sumerge en variables no fijas en la estructura. No obstante, en un escrito posterior, Turner retoma la noción de *liminalidad* para describirla como "un tiempo fuera del tiempo en el que generalmente está permitido jugar con los factores de la experiencia sociocultural, desenganchan lo que está conectado en la vida mundana, lo que por fuera de la *liminalidad*, la gente podría creer como natural e intrínsecamente conectado, y unir las partes desarticuladas en formas novedosas y hasta improbables" (Turner 1985: 236). En este sentido, al hablar de nuestro objeto de estudio nos referenciamos más en esta última categoría, porque entendemos que el teatro del que hablamos si tiene una relación con la estructura social.

Por *habitus*, Bourdieu entiende el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales los sujetos perciben el mundo y actúan en él. Es un principio generador y estructurador de prácticas culturales y de las representaciones. Lo define como:

"un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas, predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funcionan en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento, que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972: 178)

El *habitus* es la cultura hecha cuerpo, incorporada y cuyos esquemas mentales son inconscientes. Se comprende en el juego dialéctico entre el individuo hacedor, generador de prácticas y representaciones en el marco de relaciones social e históricamente determinadas (Bourdieu 1988a: 383, 448; 2008: 33,34; 2003: 40; 1995)

En *Espacio social y Espacio simbólico* (2008), Bourdieu dirá que una de las funciones del *habitus* es dar cuenta de la unidad de estilo de un agente o de una clase de agentes. Se refiere a novelistas como Balzac o Flaubert que han sabido expresar a través de descripciones del ambiente al mismo tiempo descripciones del personaje que lo habita. El *habitus* retraduce en estos términos las características "intrínsecas y relacionales de una posesión en un estilo de vida unitario" (Ibidem: 33,34), es decir, conforma un grupo homogéneo de personas, de bienes, de prácticas. En este sentido, la característica de los *habitus* es que diferencian al orden social y a su vez son diferenciadores, en tanto accionan en él. Los distintos usos de los bienes culturales se explican, básicamente, por la posesión de un capital cultural y educativo que abre a los individuos un abanico posible de alternativas dentro de sus condiciones de vida, en tanto formas de clasificación y percepción de lo que para ellos es necesario. El *habitus* se forma en la base de las prácticas culturales: "cuando ingresos iguales se encuentran asociados con consumos muy diferentes, que sólo pueden entenderse si se supone la intervención de principios de selección diferentes" (Bourdieu, 1988b: 383).

Desde esta perspectiva, el *habitus* de cara a nuestra investigación se presenta como un concepto capaz de complejizar las distintas facetas que atraviesa tanto el individuo en su ser actor, como el actor siendo su personaje. El punto de partida del proceso de creación es un individuo socializado -por tanto con una cultura incorporada e internalizada en su cuerpo- que se resignifica en su presente mediante nuevas prácticas y representaciones que se ponen en juego en el taller. Estas nuevas herramientas, por una parte, se refieren a la incorporación de una técnica -teatral- cuya base sustancial es casualmente el registro expresivo de cada individuo, el patrón internalizado en él y registro de su vida

cotidiana. A su vez, el objetivo de la técnica teatral es que el actor construya un personaje tan real como en la vida misma. Para ello, el actor deberá investigar en otro *habitus*, en tanto cosmovisión que contenga al personaje que deberá encarnar. Esta categoría delimitaría un territorio analítico y práctico para entender el trabajo de creación en el abordaje escénico.

Este primer marco será analizado desde el punto de vista *emic* de los agentes, actores en formación teatral y los mismos actores del trabajo de campo realizado para esta investigación, que una vez más, desde sus distintos papeles reales y ficcionales echarán luz sobre sus puntos de vista acerca del proceso que han transitado.

1. El tránsito de la persona al personaje

Nos referimos a algunos interrogantes que surgen ante el proceso de construcción de un personaje en la práctica teatral. ¿Cómo se implica la persona / actor? ¿Cómo se teje este vínculo tan especial y cuáles son sus consecuencias? ¿Cuál es la cualidad de la expresividad?

Partimos del supuesto de que el registro actoral es el mismo que el de la vida cotidiana (en el marco de la teoría del teatro de texto, de tradición stanislavskiana, como la que aquí se expone). Asimismo, podríamos definir el taller de actuación como un laboratorio en el cual el actor -durante el proceso de construcción de su personaje- debe generar nuevas prácticas, como categorías simbólicas puestas en una acción que lo motivan hacia algo. Es así que podría verse en qué medida las conductas y representaciones que compone el actor con su personaje repercuten sobre su persona.

El quehacer actoral, determinado por una relación vincular entre el individuo/actor y su personaje, tiene un anclaje en el uso del propio cuerpo.¹¹¹ Un cuerpo mediatizado por su historia, por su experiencia de vida, pero presente, perceptivo, y con la capacidad de

111 Recordemos que Bourdieu toma el sentido de *habitus* en especial de Merlau-Ponty quien trabaja básicamente a partir de un cuerpo intersubjetivo, perceptivo y preobjetivo. En este sentido dirá: “[...] es el cuerpo el que ‘comprende’ en la adquisición de la habitud. Esta fórmula podrá parecer absurda si comprender es subsumir un dato sensible bajo una idea y si el cuerpo es un objeto. Pero precisamente el fenómeno de la habitud nos invita a manipular de nuevo nuestra noción de ‘comprender’ y nuestra noción de cuerpo. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectuación, el cuerpo es nuestro anclaje en un mundo” (Merlau-Ponty, M. (1975: 162).

inventar nuevas prácticas y representaciones de esas prácticas. Un cuerpo, que está a su vez, en comunicación consigo mismo y con los otros.¹¹²

Todo el camino que el actor transita hacia un personaje se ubica en un momento y en un sitio geográfico particular, con un presente que lo define. Es decir, una sincronidad, que marca el punto de partida, el puesto 0, donde su vida personal (con su pasado aunque con todas las determinaciones de su presente) comienza el proceso de construcción de personaje.

Asimismo, ese personaje, cuya entidad aún no se conoce, sino sólo por el texto, posee algunos elementos que lo definen:

- a) Las referencias que da el director, es decir su visión de la obra.
- b) Las reseñas del autor, el texto, donde el personaje también está mediatizado por los mismos rasgos que posee una persona (unas condiciones personales, históricas y sociales) en un momento de su historia personal, donde se desarrolla la trama.

Es en esta yuxtaposición, enlazada como un juego dialéctico entre el actor y su personaje, donde nacerá esta nueva entidad cuyas características se deberán descubrir. En este sentido, el actor creará el espacio ficcional condicionado bajo la estructura del *habitus* (el suyo y el del personaje) que opera así como su propio límite.

1. 1. El punto de partida

Los actores ante la pregunta de cómo construyen su personaje aportaron respuestas diversas, aunque todos lo vincularon a su persona, en cuanto a la relación condicionada con el ente a crear. De este modo, pareciera que la propia historia interiorizada interviene en la creación del personaje en distintos grados, que van desde *algo que les pesa y les gustaría cambiar para crear más libremente*, hasta por el contrario suponer que para hacerlo creíble *debe ser pasado por su persona*.

Podríamos inferir que de acuerdo a cómo internaliza el actor las prácticas y las representaciones adquiridas en su vida y en la praxis teatral, éstas incidirán en el modo de enfrentar la hoja en blanco que es el inicio de un personaje. Es en el trabajo de

112 De acuerdo con Merleau-Ponty, el sujeto encarnado establece una relación íntima con el mundo que habita y se establece un diálogo perceptivo que culmina (desde la expresión creadora) con la creación de una nueva mirada, “permite descubrir un interior y un exterior, donde de una manera más plena, a través de la palabra y el diálogo, el sujeto es capaz de llegar más allá de sí mismo” (en: Escribano 2004: 101).

exploración escénico, en la deconstrucción de esas categorías asimiladas en la vida cotidiana, donde se concreta el trabajo actoral.

Como se puede ver en la etnografía, los discursos se suelen situar en el proceso de esas deconstrucciones que le permiten ubicarse en una posición en el campo. Básicamente, encontramos en las entrevistas dos grupos de respuestas, que están presentes en toda la investigación.

- a) En las personas que se juzgan, su crítica es en relación a que esperan hacer un personaje diametralmente diferente de lo que creen que son.
- b) En las que lo viven como un juego, se plantean una posibilidad de abrirse a nuevos mundos.

1. 1. 2. *El primer tipo de respuestas. La mirada que se juzga*

Una actriz expresó en este sentido:

Si, es curioso, a veces me pierdo, no te digo que no. (...) cuando me miro en el espejo y lo estoy haciendo me veo a mí (...) trato de meterme en la piel y transmitirle al público que podía ser otra, pero soy yo, no lo puedo evitar, no sé qué me pasa. Intentas montar algo diferente pero me cuesta, siento que siempre está mi cuerpo y la voz, te oyes. Lo interesante es que esto no sea tan fuerte para que te prives de dejarte ir. Siempre eres tú (...) seguro que si ese personaje lo hace otra persona, es totalmente diferente. (...) ¿Por qué? Porque es un poco diferente, una mochila diferente detrás.

Es interesante notar en esta entrevista cómo el propio cuerpo está condicionando su construcción teatral, si es ‘una mochila’, lo percibe como resistencia hacia la producción creativa en ‘querer ser algo diferente’. Otra actriz dijo en la misma línea:

En la medida en que yo me vacío es un proceso de osmosis, en el momento en que estoy más vacía, hay posibilidades de que el personaje me invada más. Si yo pongo demasiadas características mías, supongo que lo que ocurre es que lo pongo en el personaje y el personaje no tiene que ser como soy yo, me tengo que dejar invadir por el personaje. No siempre está escrito cómo es un personaje, pero que la tendencia es poner cosas tuyas y en la medida que a todos los personajes le pones cosas tuyas, acabas haciendo de ti... acabas siendo Olga haciendo de lo que sea, pero siempre permanece ahí una esencia exclusivamente visible.

En el caso de esta actriz, en varias ocasiones se quejaba de actuar siempre como ella misma. Su supuesto es que en ese vacío que añora puede encontrar la libertad tan buscada. También estaba pasando por un momento difícil cuando hicimos la entrevista y fue uno de los personajes más complicados de abordar en el proceso de la obra. Por eso, su demanda de hacer otros personajes, también aparece en su discurso. Al igual que

la actriz que transcribimos anteriormente, esta última ve el ‘deber ser’ de los personajes alejados de su propia persona.

Explicaba otra alumna:

Me cuesta mucho hacer personajes diferentes a mí, entonces es ahí donde estoy. Creo que nunca he conseguido separar a Laia de los personajes que hago. No me sé aprovechar de la situación de estar actuando, para separarme de lo que yo soy o de lo que pienso con lo que estoy representando.

Se ve en qué medida para esta actriz entrar en otro cuerpo (el del personaje) la desubica. Su preocupación por no poder entrar en el juego, presupone la creación de personajes a partir de un cambio de registro (ser otro).

Las tres entrevistas dan cuenta de esa resistencia que perciben anclada en su propio cuerpo. Podríamos aventurarnos a decir que, el no animarse a un cambio se puede vincular, como ya hemos visto en ocasiones anteriores, con el peso que adquiere la mirada social incorporada en la persona en tanto audiencia que juzga. En la interiorización de su propia mirada socializada es donde está puesta la señal del ‘deber ser’. Este tipo de comportamientos se convirtieron a nuestra observación, en un objeto, es decir, bajo el supuesto de que este tipo de críticas dificultaban el proceso de creación, lo que es explicitado en muchos de los casos, la pregunta era: ¿cómo sacarlos de ese lugar para llevarlos al deseado fluir¹¹³ escénico?

La respuesta a este interrogante la dieron los otros actores, que sí podían transitar el proceso con más libertad.

1. 1. 3. Otro tipo de respuestas: abrirse al juego

Los demás actores entrevistados, si bien reconocían en la mayoría de los casos, rasgos propios en la construcción de su personaje no lo evidenciaban de modo conflictivo, sino como una parte de un proceso de aprendizaje, en el que se centraron para buscar distintas formas de abordaje. Un actor lo manifestó así:

Yo no sé si eso es correcto, pero lo que hacía era investigar mucho adentro mío, siempre lo hago muy desde mí y me voy abriendo; o sea voy abriendo mi sensibilidad, tratando de comprender la forma de moverse de otra gente y si, vas comprendiendo a la otra gente, vas comprendiendo el papel.

113 Pensamos el ‘fluir’ como opuesto a tensión, es decir, como una energía en la acción que unifica en el participante su cuerpo, su consciencia cognitiva y su emoción. Desde esta integración es posible entrar a otro estado, a otra realidad.

El abrir su sensibilidad marca otro camino para el actor, aquí aparece el ‘tránsito’ como parte de la investigación del trabajo actoral. Lo llamativo en este discurso es la observación hacia el afuera. Es decir, mirar otros comportamientos de la vida cotidiana pareciera dar la posibilidad de enfocarse fuera de uno mismo e intentar ver en los otros lógicas conductuales diferentes. En el mismo sentido otro actor dijo:

Yo creo que dejar de ser, no dejas de ser tú, nada es de otros, también es tuyo. Yo creo que todos tenemos las características, lo que pasa es que a lo mejor por uno me sale la simpatía y por otro me sale más la dulzura. Lo que cuesta a veces es estar en actitudes o situaciones que no sean tan tuyas, tan frecuentes, incluso muchas desconocidas.

Es interesante en esta entrevista destacar la actitud y la situación que posibilita encontrarse con otras realidades pero sin *dejar de ser uno mismo*.

(...) de lo que sí me doy cuenta, es de que por muy neutro que quiera ser a la hora de abordar el personaje, es muy difícil cortar el cordón umbilical que te une a ti como persona al personaje, es súper difícil.

La neutralidad y el vacío no existen desde el punto de vista de los actores. En todas las entrevistas se reconoce un punto de partida en la propia persona:

(...)... Ricardo (por Ricardo III) es una persona horrible, digamos, pero en el fondo todos tenemos esa visión horrible en algún lado. Entonces era primero interpretar qué cosas me parecían a mí horribles de Ricardo, otras no tanto y buscarlas en mí, más allá de la caracterización, buscar realmente en qué cosas yo me podía asimilar a él, mucho más fuerte porque uno no puede hacer en la vida lo que hace en teatro. (..) Creo que uno tiene dentro todos los personajes habidos y por haber, los tiene más o menos desarrollados, pero los tiene. Intento de alguna manera buscar todas esas cosas que tengo de cada personaje, desde el violento, desde el alcohólico, desde el malvado, creo que tengo todas esas (...) Hasta ahora por lo menos no he sentido que no puedo encontrar algo en mí de un personaje.

Aquí se destacan dos cuestiones. Primero, suponer que uno tiene todos los rasgos de los personajes y segundo, que la vida social nos frena para sacarlos. El teatro en este sentido, parecería ser un terreno ‘acultural’ y ‘natural’: se mata, se es infiel, se tiene celos, etc. Encontramos con un espacio sin aparentes reglas morales, crea cierta angustia, una desubicación en la que es necesario descubrir e indagar en otras lógicas¹¹⁴ psicofísicas y sociales. Es allí, donde el actor necesita salir de sus propios esquemas adquiridos y mirar otras realidades. Un actor decía en la entrevista:

(...) cuando entro en la psicología de un personaje exploro esa personalidad, que igual es muy distinta a la mía y cuando la exploras, de repente descubres

114 Nos referimos a la noción de “lógica” de acuerdo con la referencia de Joan Frigolé (1995:15 nota al pie) en tanto coherencia última de un sistema social o de una obra literaria.

que no es tan diferente de la tuya, que todos los personajes tienen en común, que tienen conflictos, que están muy alejados de ti, pero es que también los tienes. De distinta forma todos tenemos conflictos que queremos resolver, lo común, que unos están más alejados de otros, que es muy diferente a la tuya, pero la problemática es siempre la misma, algo que se perturba y que quieres sacar a la luz o que quieres esconder y esto te vas dando cuenta a medida que vas entrando.

En varios discursos aparece el concepto ‘psicología del personaje’ como en este último, marcando una diferencia entre un yo y el personaje. Esto significa un distanciamiento, un lugar posible para crear, donde en vez de ensimismarse, como en las primeras entrevistas, aquí los actores objetivan el trabajo, lo hacen aprehensible como un otro externo y recolocan allí la actuación. Por otra parte, también aparece el supuesto de que la arena de los conflictos humanos es universal, todos tenemos todo. En otra entrevista también apareció el mismo tema:

Pero yo creo que hay que jugarlo, que no tienes que cogerlo de lo que tú llevas porque –es lo que digo– cada uno puede sentir y expresar de muchas maneras la emoción, entonces yo creo que es investigar y no pensar, que no sea de cabeza, porque entonces es muy forzado, no viene a cuento. Tú a lo mejor piensas que es como tú lo sientes y no es así. Es cómo te nazca en ese momento y cómo te sientas más cómodo con la emoción y cómo pienses que por ahí pueda ir fluyendo más.

Como en este caso, la investigación hacia un afuera, implicaría una salida del lugar personal para abrirse al juego, sin cuestionarlo, sino entrando a otro mundo, como el de la niñez, donde el ‘vale que’, es el modo subjuntivo y el punto de partida. Allí, todas las cargas psíquicas y sociales de la persona quedan relegadas, subsumidas por el juego en sí mismo.

Como podemos observar, esto que parece tan simple, es un proceso complejo, e incluso Serrano y Stanislaski lo nombran como uno de los ejes centrales del método. Al utilizar el actor su propia herramienta psicofísica, el proceso requiere que se convierta en un ‘no yo’ desde su propio ‘yo’¹¹⁵. Este tránsito pasaría, desde nuestro punto de vista, primero por un reconocimiento expresivo condicionado, ‘éste soy yo’, y luego por un distanciamiento (observación externa, juego) que es la instancia necesaria para acceder al campo creativo.

En las entrevistas que hemos analizado y que transcribimos aquí se encuentran, algunas líneas comunes:

- a. El proceso de creación no nace de un vacío.

115 cf. Schechner 2000: 185

- b. Todos los personajes se relacionan con la persona que los crea.
- c. El espacio escénico no contiene las mismas reglas que la vida cotidiana es percibido como un espacio a-moral, en algunos casos.

El entrenamiento que se dirige hacia la creación, entra en los lugares conscientes e inconscientes de la persona. Este proceso implica, implícita o explícitamente, un trabajo reflexivo del actor.

Se puede decir que, en una primera instancia, se hacen conscientes rasgos de la identidad de la persona en el personaje, por eso algunas actúan ese reconocimiento: ‘me veo en esta reacción’, ‘en este tipo de personaje’ y otras, lo hacen como una necesidad de cambio de registro. Éstas últimas son más difíciles de transitar para el actor, porque supone salir de su ‘yo’ para encontrar otra expresividad.

En este sentido, la pregunta sería: ¿cómo se sale del propio ensimismamiento para crear?

Una de las entrevistas que hemos citado lo anuncia: mirando hacia fuera, es decir, objetivando el proceso y cosificándolo en la cinta de conducta.

2. La partitura teatral

El avance hacia el estudio, la construcción y el conocimiento simultáneo del personaje surge de la incorporación de una nueva lógica, la teatral. El actor se encuentra con un escenario y objetos reales, con otros actores que son sus compañeros, con su propia personalidad formada histórica y socialmente. Además, con el ente que llamamos el personaje, con una psicología que lo define y un cuerpo, es decir, una forma de ser y hacer en el mundo con los mismos parámetros que los de la persona. Esos elementos que parten de la ‘realidad’ hacia la ficcionalidad -que deberá mostrarse como la vida, o sea tan ‘real’- deberán ser organizados por el actor. Se puede decir que los ensayos sirven para construir una obra, y pueden pensarse como una especie de ritual consensuado¹¹⁶ donde todos los agentes que intervienen están de acuerdo en hacer, en constituirlo y vivirlo.

116 Esta categoría la tomamos de Schechner (2000:109). Aunque él dirá ‘ritual por contrato’, preferimos el término consensuado porque “el contrato” presupone un intercambio mercantil y una legalización formal que no siempre sucede. En el caso que analizamos el consenso está dado en un marco de formación, no en términos profesionales.

Una de las características de estas secuencias es que están ubicadas en el modo subjuntivo, en lo que Stanislavski llamaba el ‘como si’, o sea, son de segundo grado y siempre están sujetas a revisión. Esa segunda naturaleza combina negatividad y subjuntividad.

Desde esta perspectiva, la acción escénica, como conducta realizada y restaurada dos veces, es un proceso objetivado de lo que debe representar el actor (texto, personajes, situación dramática). Implica ser ‘yo portándome como si fuera otro’ o ‘como si estuviera fuera de mí’, o ‘yo como si no fuera yo mismo’¹¹⁷ como en el trance.¹¹⁸ La transición es una dialéctica de negación que sería la siguiente: yo no soy Julieta (no), pero tampoco dejo de serlo (no-no).

En una primera etapa, como también vimos en las entrevistas anteriores, el pasaje lo observamos como un ‘yo’ el punto de partida, y otros ‘no yo’ (palabras, objetos y acciones nuevas). En la etapa final del proceso, una vez adquiridas las nociones del personaje y la situación dramática, es donde aparece el ‘no-no yo’ (o sea la relación se positiviza en un nuevo yo soy –el personaje–), y cuando se hace presente el trance y la posesión buscada, el *fluir*¹¹⁹ escénico, habitar el personaje, bajo estado de éxtasis.

Ésta es la segunda etapa que surgió en las entrevistas: si al comienzo la búsqueda se orientaba a indagar en los parámetros de la propia personalidad hacia la construcción del personaje ficcional, es en la segunda instancia donde aparece el goce de estar en el cuerpo de otro, siendo el otro.¹²⁰

117 Las ideas de D. W. Winnicott (1971) añaden un nivel ontogénico y un nuevo conjunto de categorías a lo trabajado sobre lo que hace el actor. Winnicott, psicoanalista británico, estudió la relación madre-bebé, especialmente el modo en el que el bebé aprende a distinguir entre ‘yo’ y ‘no yo’. Llama *transicionales* a ciertos objetos que están entre la madre y el bebé, pero que no pertenecen a ninguno de los dos, y denomina *fenómenos transicionales* a las circunstancias en las cuales se usan dichos objetos.

118 La diferencia entre representarme a mí mismo -reproduciendo un sueño, volviendo a experimentar un trauma de la niñez, mostrándote lo que hice ayer- y las ‘presentaciones del yo’ más formales (ver Goffman, 2006), es una diferencia de grado, no de naturaleza. También hay un continuum que vincula los modos de presentar el yo con los de presentar a otros: actuar en dramas, danzas y rituales (Schechner 2000: 109).

119 Turner retoma en su trabajo una caracterización de lo que veíamos que Csikszentmihalyi (1996) denomina *flow* (fluir). Denota la holística sensación presente cuando actuamos con total involucramiento y es un estado en el que la acción sigue a la acción respondiendo a una lógica interna que parece no necesitar intervención consciente. La experimentamos como un *fluir* de “un momento al siguiente, en el cual sentimos control de nuestras acciones y en donde hay poca distinción entre el yo y el medio, entre el estímulo y la respuesta; o entre pasado, presente y futuro” (Turner, 1982: 56).

120 Cuando esas realidades de performance se representan ante un público, los espectadores tienen un papel. Winnicott (1971) pone en sus propios términos “la voluntaria suspensión de la incredulidad” del

Podríamos suponer que una de las características que define el tránsito de la persona a la entidad del `no-no yo`, donde sin dejar de ser `yo` soy `otro` (personaje), es el pasaje a un estadio liminal. Sin embargo, este paso no es lineal y tampoco es un cambio de estado (como lo describía Turner en los dramas sociales), sino que lo observamos en su sentido transformacional.

Si acordamos que los modos de representar en el teatro y en la vida cotidiana responden a diferencias de grado, no de esencia,¹²¹ el tránsito en sí, supone una transformación en los dos polos de la transición: en el yo y en el no-no yo, es decir en la persona que ejecuta la representación y en el personaje encarnado por ella.

Como se puede ver en las entrevistas, cada actor le ofrece a la entidad a crear su cuerpo y su psicología, un cuerpo mediatizado por su *habitus*, dotando al personaje de un sesgo particular y propio de ese cuerpo, diferente a cualquier otro personaje actuado por otro. Asimismo, esa entidad ficcional le dará una experiencia nueva humana y teatral, en tanto accedió a otro cuerpo y a otro *habitus* (el del personaje). Como decía un informante *‘el personaje te da una experiencia que ya tienes acumulada para otro personaje, es como un registro que vas ampliando’*. Se puede decir que es un pasaje con carácter transformacional, que opera en sentido dialéctico en los dos núcleos: actor y personaje.

El conocimiento del actor hacia el personaje radica en un proceso de objetivación, en una construcción hacia el afuera, a fin de lograr la distancia necesaria entre él y su entidad. Esta cosificación implicaría construir un nuevo mapa. A partir de indagar en las posibles representaciones, prácticas, modos de hacer y de ser del personaje, desde los datos básicos ofrecidos por el autor y el director/docente, el resultado será la incorporación en su cuerpo de un nuevo ser y estar en el mundo, es decir, un nuevo *habitus*.

Todo esto requiere de un trabajo intelectual, que es un punto de partida del abordaje a realizar; y otro práctico, que el actor deberá develar en la dinámica escénica junto a sus compañeros. En esta instancia, es donde se conjugará su propio *habitus* (de la persona/actor) con el mapa del personaje que tiene que crear.

público: “El rasgo esencial en el concepto de objetos y fenómenos transicionales (...) es una paradoja, y la aceptación de la paradoja: el bebé [actor] crea el objeto pero el objeto estaba allí esperando ser creado [texto de la performance]. (...) Nunca desafiaremos al bebé [actor] a que responda a la pregunta: ¿lo creaste o lo encontraste?” (Ibidem: 89).

121 Cf. Goffman (2006).

Así, lo observable para la mirada externa (director y/o público) es el registro expresivo del actor emanado en la organicidad de la escena. La nueva expresividad surgida y representada en la conducta restaurada con la misma verdad que si aconteciera en la vida por primera vez.

Conviene reconocer hasta aquí dos ejes de análisis:

- A. La transformación actoral: de la persona al personaje y viceversa. La forma de exploración en sí misma, implica que al trasmutar los objetos reales y los demás personajes en la situación dramática, lo hacemos interactuando a cada instante, convirtiendo la realidad cotidiana en teatral, ya que de la ficción construida nos vuelve otra información distinta a la condición objetivada del punto de partida.
- B. La transformación personal: el yo, al constituirse en otro no-no yo, devuelve a la persona una nueva experiencia de vida, como *habitus* incorporado.

En este capítulo intentaremos mostrar la primera transformación a través de las entrevistas y en el siguiente, la segunda.

3. El tránsito de actor a personaje

Como hemos tratado de mostrar a través de las entrevistas, el proceso de entrenamiento actoral no es lineal. Al deconstruir los propios patrones culturales e individuales se generan resistencias.¹²² El actor y su personaje pasan, como en toda relación vincular, por distintas etapas que van desde el enamoramiento (puedo) al enojo (no puedo). Ésta es la base, en la que transcurre la enseñanza primero, y luego en otra medida, la profesión. Sin embargo, podríamos ir más allá de esta afirmación inicial, y observar que en las entrevistas se distinguen dos momentos que operan de forma dialéctica en el trabajo específico del actor sobre la escena, el primero es de reflexión; el segundo de investigación.

En el camino hacia la posesión, el ser el personaje, el proceso comienza cuando en la persona se deconstruyen las representaciones y prácticas más visibles, para acceder luego a estratos más densos y complicados, vinculados a la emoción. Es una

122 Lo que se puede leer en la diversidad de discursos es la relación que cada uno tiene con el docente/director, con el método de la escuela y con su proceso personal. En el caso de las dos actrices que no se encontraban a gusto con su trabajo, estaban pasando un proceso difícil, en cuanto a que no podían desbloquear algunos de sus rasgos, que las frenaban en la creación. En ese sentido, se enfadaban con el docente, por las críticas que recibían.

propuesta para aprender con el cuerpo -lo que incluye la racionalidad- y lograr así un tipo específico de conocimiento que no cabe en el lenguaje sólo discursivo.

Siguiendo el método de actuación propuesto por la Escuela el proceso simplificado sería así: el actor comienza adoptando un rol, y como en la vida cotidiana este rol se vincula a una función social (por ejemplo si hago de enfermera, actúo con esa función asignada, o sea, lo que haría si fuera enfermera, con las acciones pertinentes a la situación planteada). A partir del trabajo sobre la escena, el actor irá investigando y reflexionando qué tipo de enfermera será hasta llegar a la caracterización de ese personaje. Este primer abordaje, como se lee en las entrevistas, cada actor lo ubica en algún sitio con respecto a su persona:

Te enseña mucho todo lo que es la improvisación, a escuchar al otro, a ver qué quiere el otro, a ver qué te dice. Te ayuda mucho a comunicarte y a aprender a escuchar y no sé, yo sentía eso. Y después perfeccionar y todo lo que es la parte expresiva, aprender a expresar y después a canalizar las emociones... o sea, cómo se dice, y saber cómo expresar cada cosa y eso me parecía muy grande.

La improvisación es la herramienta que utiliza el actor para el descubrimiento, la investigación y la creación teatral. Aquí convendría hacer un paréntesis con respecto a este concepto.

Turner (1999; 1982) -quien nos recuerda también a Durkheim-, al analizar el ritual ya se preguntaba por qué muchas normas e imperativos sociales son considerados por quienes tienen que observarlos al mismo tiempo como obligatorios y como deseables. El ritual es, desde esta perspectiva, un mecanismo que periódicamente convierte lo obligatorio en deseable. No obstante, su carga normativa, pocos son los rituales que están completamente estereotipados o autoritativamente prescritos en cada palabra, gesto o escena. Dirá que lo más frecuente es que los episodios estén integrados por pasajes variables, en los que la improvisación no sólo es permitida, sino requerida. El ritual posee no sólo multiniveles, sino que también es capaz, bajo ciertas condiciones de cambio social, de generar modificaciones creativas en todos o algunos de sus niveles.¹²³

Desde este punto de vista, cada tipo de ritual puede ser considerado como una constelación de símbolos. Un símbolo es una marca, un conector de lo desconocido con

¹²³ En la misma línea, el ritual, argumentado por Geertz (1998), posee una función paradigmática, como “modelo para” (el ritual puede anticipar y generar cambio) y como “modelo de” (puede inscribir orden en las mentes, corazones y deseos de los participantes).

lo conocido, que lo hace visible. El proceso de hacer público lo que es privado, o social lo que es personal, se desarrolla asociado al proceso de revelar lo desconocido.

Este punto de vista es interesante para pensar en las conductas que aparecen en escena, cuando los actores improvisan explorando la personalidad del personaje. Es allí donde salen a la luz, rasgos inconscientes de sí mismos que en el momento de la representación se vuelven conscientes. Este paso se podría ver como análogo a lo que Turner reconoce en el ritual -de pasar de lo personal a lo social-, pero agregamos el carácter inconsciente de lo personal que se vuelve consciente cuando es representado socialmente en el proceso de ensayo.

3. 1. Primer proceso de construcción. El momento reflexivo

Los estadios de lo que denominamos el proceso de construcción del personaje tienen la particularidad de que operan conjuntamente, es decir, en algunos momentos más uno que otro, pero trabajan a la par, retroalimentándose y reajustándose en cada fase de la creación.

Llamaremos el momento o estadio reflexivo a aquel esencialmente racional y cognitivo del proceso, en el que se piensa y reflexiona sobre distintos aspectos, personales (en tanto consciencia de aquellas trabas que impiden la creación) y actorales (situación del personaje y procedimientos técnicos). Por sus características es donde la persona/actor construye idealmente ese personaje desde su subjetividad. Es un momento de fusión de miradas, de investigación también, pero sobre todo desde el plano intelectual.

De las entrevistas podemos extraer la siguiente información:

Actor 1:

Primera cosa es entender bien la obra, esa es una cosa. Otro proceso es –para mí– ensayar mucho. (...) cuando leo la obra tengo una imagen en mi cabeza de cómo es, es cómo si viera una película, una imagen en la cabeza.

Actor 2:

Primero empiezo de la cabeza, siempre, es inevitable para mí. Empezar desde la cabeza. O sea, crear la situación, entender cómo es y después, a medida que empiezo a investigarlo y a expresarlo, pues ahí dejo que fluyan las emociones y fluyen, salen cosas, salen cosas que después cuando las pienso digo: Uy, qué interesante, las cosas que salieron. Y todo esto salió por algo. Empiezan a salir cosas solas. Y es como que –es lo que dices siempre– que hay que practicar, hay que currar, hay que practicar y a medida que se practica, pues van saliendo muchas más cosas y vas descubriendo muchas más cosas; que muchas salen cuando ya estás metido, salen sin pensar. Te salieron haciendo ese personaje, te salieron sin pensar y después dice: Guau, las cosas que... qué interesante.

Actor 3:

Intento analizar todos mis personajes a priori, de por qué actúa de esa manera y por qué actúa de esa otra, pero la acción con mi compañero puede ir cambiando, va cambiando.

En el momento reflexivo podemos reconocer dos fases centrales: la primera, donde hay que analizar la estructura de la escena y la lógica del personaje, son trabajos previos, que deben diferenciarse del momento de investigación en la escena en sí. La segunda etapa es antes y después de cada ensayo o clase, siempre a partir de lo que ocurrió en el escenario, o sea, la reflexividad sobre el abordaje en sí mismo.

Este estadio impregna, entonces, todo el trabajo del actor, desde el conocimiento del texto, hasta lo que acontece en cada ensayo luego de las actuaciones respectivas. Estas reflexiones sobre la práctica definen las cintas de conducta, es decir, lo que se queda y lo que sale de cada sesión, para acercarnos a la búsqueda del personaje. El proceso reflexivo en primera instancia será a priori, antes de empezar los ensayos, luego operará como mecanismo de ajuste en la acción, en el análisis de lo que acontece en cada entrenamiento.

3. 2. Segundo proceso de construcción. El momento de investigación

El punto de partida de este método de actuación es la relación que establece el actor con los elementos de la escena para construir la situación dramática. La base inicial es la relación del actor con otro actor conformado en un vínculo dialéctico, en el que al transformar al otro, me transformo, o sea, que parto de una acción que el otro recibe, la incorpora, la transforma y me vuelve la reacción. Este accionar está mediatizado, como dijimos anteriormente, por el pensamiento reflexivo.

Si bien como ya se ha argumentado, el registro del que parte el actor es el mismo que el de la vida cotidiana, lo que observamos en esta etnografía es que, sin embargo, el trabajo creativo no es mimético. Requiere de una decodificación de conductas y representaciones, seguida de un trabajo técnico y de una nueva codificación hacia la creación.



El proceso de investigación buscará:

- a. Decodificar los patrones adquiridos por la persona, su *habitus* incorporado.
- b. Entrenamiento psicofísico e incorporación de la técnica del método teatral.
- c. Nuevos registros expresivos, a partir de la incorporación de *habitus* del personaje.

La modalidad de accionar del actor en la escena, por lo tanto, no será automática, sin embargo la acción (reacción de su personaje) deberá suceder en la misma inmediatez, que en la acción-reacción de dos personas en la vida cotidiana ante un conflicto.

Los actores lo expresaron así en las entrevistas:

Actor 1:

El procedimiento que uso es apoyarme en el otro. Es decir, reaccionar a lo que dice el otro como lo haría mi personaje, a lo mejor yo no puedo pensar como mi personaje, pero cuando estoy en escena con otra persona y esa persona me dice algo, yo lo recibo más como el personaje. Y entonces ahí trato de reaccionar cómo reaccionaría él (...) Y eso a su vez es lo que más me gusta, poder reaccionar como otra persona. El juego de por un rato no ser yo con todas mis neurosis, sino poder despacharme como lo haría el personaje.

Actor 2:

(...) En algún punto lo que me está diciendo el otro me recuerda o me toca una fibra que me hace reaccionar... no porque la haya vivido, pero a lo mejor la vi, a lo mejor la vi en una pantalla o en teatro, asociarlo con reacciones que ya presencié y que mi cuerpo por ahí las imita inconscientemente.

Estas entrevistas resumen claramente la secuencia de la acción escénica. El proceso sería el siguiente: al actuar desde la lógica que requiere la situación ficcional, la entrada al personaje es en segunda instancia, es decir cuando el compañero me devuelve una réplica (texto) donde me ubica a mi (persona) como 'otro'. En respuesta a ello, sale mi personaje y ésta es la modalidad de circulación.

Parto del yo al personaje del otro, y desde allí, la respuesta del otro me transforma a mí en personaje. La acción-reacción no opera como linealidad causal, sino dialéctica, y su resultado será que la acción transformada será recibida por mi personaje.

Por lo tanto, el movimiento dialéctico tiene dos momentos: cuando se entra en la escena, el primer actor acciona, no sobre el otro actor, sino que la proyección de su acción se dirige al personaje del otro.

El segundo actor recibirá las réplicas y la acción del compañero, ya no como actor, sino como personaje y reaccionará desde ese punto de vista. Entonces, adquirirá esa respuesta transformada y por un movimiento reflexivo, el yo se transformará en personaje.

3. 3. Fluidez y Posesión

Luego de esta fase, se inicia el juego y la investigación de la escena, donde los personajes empezarán a ajustar movimientos, expresiones y acciones dentro de la lógica impuesta por la obra.

El modo de comunicación entre los actores y los personajes es a partir de los cuerpos psicofísicos, siendo la experiencia del personaje también corpórea.

En los primeros esbozos de la investigación, el proceso se frena y se resignifica mediante el momento reflexivo. En el acuerdo de las partes (director, dramaturgo, actores) es donde el actor va encontrando la confianza necesaria para instalarse en la lógica del personaje y de la escena hasta llegar a la posesión, que es el sumun del proceso en la representación.

En este sentido, a medida que el actor consigue acercarse al personaje, se distancia de su persona y va objetivando el hecho escénico hasta separarse de sí mismo y terminar siendo el otro. Así quedó registrado en una entrevista:

Es ir construyéndolo a base de ir ensayándolo con el compañero y va saliendo, la forma de cómo puede fluir más natural el hecho de cómo tu creas que este personaje puede decir eso, que está sintiendo, que todo se basa en cómo lo ves tú, en una visión personal, en el hecho de (...). Empiezas a ensayar dirigiéndote tu mismo y el compañero cómo crees (...). Pero el hecho de conectar un poco con el personaje es un poco eso.

Esta acción-reacción de la que habla el actor no es en primera instancia mimética, como en la vida cotidiana, requiere al principio de una reflexión, para convertirse luego en automática. El fluir escénico, por este movimiento, es al principio de los ensayos fragmentario y discontinuo, luego, se va constituyendo el continuum y la llamada organicidad escénica. En el transcurso de las sesiones, el fluir se vuelve acumulativo.

3. 4. La improvisación

Podemos reconocer en la improvisación, la modalidad central de conocimiento que perciben los actores para entrar en la escena. Es el medio por el cual la persona descubre al personaje, en el escenario. Como dijo un actor:

La improvisación te enseña a escuchar al otro, a ver qué quiere el otro, a ver qué te dice. Te ayuda mucho a comunicarte y a aprender a escuchar y no sé, yo sentía eso. Y después perfeccionar y todo lo que es la parte expresiva, aprender a expresar y después a canalizar las emociones... o sea, cómo se dice, y saber cómo expresar cada cosa y eso me parecía muy grande.

La improvisación, es una de las herramientas reconocidas de búsqueda escénica en la línea stanislavskiana, porque posee un carácter abierto por su vacuidad y atemporalidad, es lo que más se acercaría a nuestra visión creativa, en tanto espacio liminal.

El juego en sí es improvisación, es el cuerpo en movimiento y accionando hacia su objetivo. Esta capacidad contiene dos movimientos: el movimiento motor fisiológico, en el que el cuerpo responde sin que la consciencia racional haga de intermediaria con el signo que aparece. Es un *habitus* incorporado, encarnado desde la experiencia de la vida cotidiana. Por el otro, también implica un movimiento reflexivo, que proyecta en el escenario el carácter volitivo del personaje que se debe jugar. Asimismo, el trabajo racional se apoya en su capacidad de evocación, para creerse las reglas y la lógica del personaje que desea interpretar. En esta entrevista se describe ese movimiento:

El mismo proceso, te ayuda a crear tu película e imaginar (...) Cada uno le aporta al personaje la visión que crea y lo vas construyendo, y al ponerlo en la escena te ayuda a reflexionar y ver la actitud que vas poniendo tú delante de la escena, te ayuda a plantearte cómo lo piensas.

En el acto de la improvisación la imaginación se objetiva y crea distancia con el propio individuo. Como queda resaltado en la entrevista, el actor puede ser capaz también de jugar en la arena de su propia imaginación, que ahora se ha convertido en acto.

Esta dinámica que conduce de la imaginación a la concreción, mediante el juego dramático, también hace posible la salida del estado de ensimismamiento inicial. Todo esto acontece por la interacción con los elementos de la situación dramática, especialmente en la relación con el otro u otros actores.

Se produce entonces la expansión de la imaginación, en la que el actor aprende el fluir en las distintas asociaciones que genera. La experiencia del fluir de “un momento al siguiente, en el cual sentimos control de nuestras acciones y en donde hay poca distinción entre el yo y el medio, entre el estímulo y la respuesta; o entre pasado, presente y futuro” (Turner, 1982: 56).

Esta explicación que ofrece Turner es claramente significativa para observar la presencia del actor en la escena. Pensamos el fluir como opuesto a tensión, es decir, como una energía en la acción que unifica en el participante su cuerpo, su consciencia cognitiva y su emoción. Desde esta integración es posible entrar a otro estado, a otra realidad. Como ya se ha reiterado, el fluir no implica relajación, ya que estar relajado equivale a una energía baja, no siempre congruente con lo que requiere la escena. Fluir es un estar sin excesos de tensión, con un centramiento en el tiempo y en el espacio que le permite al actor un estado de alerta y la flexibilidad para interactuar consigo mismo y

con el entorno, respondiendo a lo que requiere el momento y explorando los caminos creativos que la actuación demanda.

Una vez más, se puede ver que una de las características relevantes de la acción dramática radica en la posibilidad de poner la subjetividad fuera, desde esta objetivación. Por la capacidad de poder transformar los propios condicionamientos iniciales en la relación con el otro, se abre un proceso de transmisión de esa misma subjetividad, ahora reflexiva, que antes no era posible reconocer. Ésta es otra de las características del territorio liminal.

Por último, en la improvisación, acontece una nueva expresividad. Así lo han referido los actores, en las entrevistas:

Actor 1:

(...) entonces cuando el otro cambia de registro, también cambio. Entonces creo que es porque el personaje se adapta naturalmente al otro.

Actor 2:

Hay formas nuevas, hay formas nuevas, totalmente. Formas nuevas y además que –yo eso ya lo noté el año pasado con el Pereyra, ya lo sentía– me impresiona, yo mismo me impresionaba y decía: pero, cómo en los ensayos porque realmente no me veía reflejado en la gran mayoría de ocasiones, de la forma así salvaje que tenía de hablar o dirigirme o de expresarme, no lo veía, no me veía. Ahí estaba el alucine que tenía yo mismo, era alucinante.

En estos testimonios, se puede apreciar que la expresividad opera como un apoderamiento, aparece la posesión del personaje, generando una nueva capacidad expresiva. Éste es el resultado de la investigación escénica y, al igual que el *fluir*, es la finalidad del teatro: vivir en el cuerpo de otro, entrar en trance ritual.

El inicio de este proceso se puede ver como una síntesis del punto de partida del *habitus* del actor, mediante el juego dialéctico de las asociaciones producidas en la improvisación: acción–reacción–persona–personaje del otro–mi personaje.

Cuando se genera una nueva expresión se acumula la experiencia que se convierte en aprendizaje actoral y en la transformación del *habitus* de la persona, aparecen así otros recursos estéticos y de comunicación. Un actor lo expresó así:

(...) me salen muchas cosas que son muy nuevas para mí, nuevas, reacciones.

Ésta es una de las ideas de esta investigación: la capacidad del actor de explorar y generar conductas creativas y estéticas mediante el juego escénico. Como hemos ido mostrando, la creación teatral es un proceso dialéctico, en el que la modalidad expresiva que el actor vierte al exterior, vuelve a él transformándolo. Para decirlo de otra forma: le

ofrece, a través de la construcción de su personaje, una imagen objetivada de él mismo, de su expresividad y de las nuevas posibilidades que tenía solapadas en su consciencia.

Al incorporar el trabajo actoral, en el cuerpo de la persona se abre un nuevo territorio y según como se vehicule su descubrimiento, puede ser abarcador, creativo y abierto, o generar un ensimismamiento que le lleve a dejar la práctica teatral.

Por otra parte, indagar en este espacio indefinido que se abre en la persona, sólo es posible desde la sensibilización del cuerpo perceptivo. En el trabajo perceptivo, es donde el actor puede entrar en este viaje de autoconocimiento. Sin embargo, a diferencia de Strasberg que lo buscaba a partir de la memoria sensorial, consideramos que lo accesible para el actor es indagar en su presente, objetivando al personaje, y al resignificar desde ese aquí y ahora, su pasado y su futuro.

La fusión de las múltiples y complejas variables que atraviesan el ser, con su historia personal y social, con sus prácticas y representaciones, únicamente puede darse en la estructura temporal de la experiencia, ya que es allí, donde se conjugan.

4. A modo de conclusión

Los límites expresivos que condicionan a la persona para llegar a ser actor le imponen la necesidad de abrir los esquemas de pensamiento y olvidar ciertas prácticas interiorizadas.

Asimismo, el entrenamiento actoral le obliga a investigar en esa otra entidad a crear, también a través de representaciones y conductas que lo definen. Por lo tanto, se podría decir que la arena que delimita el entrenamiento teatral es la decodificación y la reconstrucción de *habitus* adquiridos y por adquirir.

Las entrevistas y la observación han permitido incorporar las categorías de los informantes, en cuanto a este tránsito de la persona a su personaje. Un tránsito que se define por el carácter de cosificación del ente a construir, a fin de establecer la distancia necesaria para accionar creativamente en el espacio escénico, alejándose del ensimismamiento para objetivar en el afuera. Así se evidencian los pasajes entre estadios que trasmutan a la persona, primero en actor y luego en personaje.

En el laboratorio teatral se trabaja reconociendo los propios *habitus* y generando nuevos en el personaje. Éste es el territorio que tienen en común el teatro y la vida cotidiana y desde el que se construye el espacio liminal de creación. El juego de disposiciones, como todo el proceso de creación actoral, es dialéctico. La persona al reconocer sus

rasgos adquiridos y al generar nuevos, se provee de recursos expresivos, tanto para seguir su camino de actuación como para su posicionamiento en la vida cotidiana.

El intento de este entrenamiento es lograr que el actor pueda salir de los patrones de conducta incorporados en la vida diaria, donde la socialización lo ha llevado a reprimir sus impulsos y ocultar sus emociones subsumiéndolo en acciones de tipo estándares, aceptables y previsibles en el resultado social. A cambio, se le pide que proceda como los niños, para que no haya tanta distancia entre los impulsos de su cuerpo y su conducta escénica. Como regresar a la infancia es imposible, de lo que se trata, es de ofrecerle herramientas para que invierta la situación de la vida cotidiana: que ponga su cuerpo (sus necesidades, sus impulsos) por delante de su sí mismo socializado.

CAPÍTULO VI. DEL TEATRO A LA VIDA COTIDIANA

1. La presencia de la audiencia

Como comentamos en capítulos anteriores, una primera mirada sobre el paradigma teatral de Goffman, dirá que la vida es una especie de mega escenario en el cual todos representamos un rol ante un tipo de audiencia. El individuo exhibe una expresión de acuerdo con lo que interpreta como un ‘deber ser’ delante de un supuesto público. La vida cotidiana está compuesta, así, de interacciones convencionales, en tanto redes de expectativas y obligaciones recíprocas. Los actuantes de la vida pública se expresan a través de vehículos dramatizados y pre-formados en su repertorio de acciones.

A partir de este planteamiento, se podría argumentar que las personas no son conscientes de ciertos movimientos y conductas usados en la comunicación humana, que están estandarizados en el patrón cultural del grupo o sociedad donde se desarrollan y cuya particularidad reside en que son incorporados durante el proceso de socialización, algo en lo que los teóricos construccionistas llevan insistiendo desde sus primeras formulaciones (por ejemplo, Berger y Luckmann, 1979; Alfred Schütz, 1974, desde la sociología del conocimiento).

Goffman, como ya hemos comentado en capítulos anteriores, se aleja de la perspectiva estructural-funcionalista, en tanto la socialización supone que los individuos adoptan directamente los roles sociales, sin dar cuenta de los mecanismos que implican esta asunción (1961b). Por eso, nos interesa remitirnos a uno de los ejes que él incorpora, tal vez más relevantes a la luz de nuestro estudio: el rol y la distancia del rol. Asumir un rol -explica Goffman- significa “ser subsumido por éste” (1961b: 106), adhesión que estaría dada “con el corazón y con la cabeza”, siendo necesaria la posesión de los “requisitos y las habilidades” para ejecutarlo (ibídem: 106). Para Goffman una teoría de los roles no reductiva debe incorporar la “distancia de rol”, como esa “cuña” que se inserta entre el individuo y su rol, entre “hacer” y “ser” (Goffman, 1961b: 107-108). Ésta nos permite captar la diferencia, mantener la separación entre la obligación del rol (y su definición normativa) y la efectiva ejecución (ibídem: 115). La distancia del rol, entonces, tendría por una parte, una función comunicativa, ya que se mostraría a la audiencia la asunción sólo parcial del rol y, por la otra, implicaría para el individuo la capacidad de ‘desidentificación’ del rol, que así se presenta funcional para su ejecución

más consciente y eficaz. La tercera arista de la distancia implicaría la posibilidad para gestionar las tensiones que siempre, en cualquier medida, “caracterizan a la *performance* de un actor ante un público” (Goffman, 1961b: 133). Desde este punto de vista, se comprende mejor la cualidad específica que Goffman confiere a cada tipo de interacción social, considerándolas esferas con una cierta autonomía respecto de otras situaciones de actividad, que derivan del particular *frame* en el que se enmarcan las relaciones (1961a: 24).

El enfoque de rol y de distancia de rol da una mirada sugerente al trabajo expresivo actoral. El rol social tiene ciertamente una fachada, en términos expresivos, que al individuo se le impone, en tanto está dada. Así, la fachada acciona en la representación, esto quiere decir, se constituye en ella dentro de la interacción cara a cara, en la cual la parte expresiva que se muestra es susceptible de ser negociada.

La relación individuo-audiencia puede ser mirada desde otras perspectivas, como la de Agnes Heller (1977) quien dirá que “la sociedad humana tiene la propiedad esencial de que la publicidad de las acciones influye en las acciones mismas”. El comportamiento humano se transforma ante el público y ante su juicio y los hombres adoptan entonces una “postura” en un sentido redundante. De este modo, la autora observará dos ejes en relación con el individuo y la audiencia. Por una parte, como instancia de superación en tanto que el sujeto tratará de dar el ejemplo mostrando un ‘deber ser’; por la otra, porque la presencia de la comunidad funciona como un catalizador: es decir, en esa situación es posible reconocer faltas propias que en otras sería imposible percibir (Ibidem: 127). En el mismo sentido, Heller acuerda con Roger Chartier (1991), en tanto que la presencia de la comunidad incluso está internalizada en el individuo en su soledad, es decir, opera en la dialéctica interna y externa de ese fenómeno (Heller, 1977: 129). El replanteamiento del concepto de socialización, en el caso de Heller también ha tomado en cuenta la complejidad del aprendizaje humano. De acuerdo con la autora, éste no correspondería a un modelo simple de internalización, sino que recupera la centralidad del sujeto, de la actividad y del contexto sociocultural. Incorpora la idea de apropiación, considerándola como una “relación activa entre las personas y la multiplicidad de recursos y usos culturales objetivados en sus ámbitos inmediatos” (Heller, 1977: 23). Según esta perspectiva, los sujetos individuales pueden apropiarse únicamente de aquellos aspectos de la cultura que se encuentran efectivamente presentes de alguna manera en su entorno inmediato. El concepto de apropiación vincula así la reproducción del sujeto individual con la reproducción social. Asimismo,

es oportuno el concepto de apropiación que define Roger Chartier en tanto que “la apropiación siempre transforma, reformula y excede lo que recibe” (1991:19) Se trata de un proceso activo, creativo, vinculado con la posibilidad de cambio social. En este sentido, el sujeto, si bien inserto en un marco social normativo, tiene la capacidad de crear en su contexto de influencia, siendo protagonista de lo que acontece. Como refirió Turner (1982: 118) “la individualidad parece ser algo que debe ser ganado”.

Desde las corrientes mencionadas, podemos asumir en nuestro enfoque:

1. La posibilidad creadora del teatro ofrecería un trabajo viable sobre la expresión acerca del sí mismo socializado, dotándolo por transferencia dialéctica de otros registros, de otras aptitudes en la comunicación humana. De acuerdo con Heller (1977), consideramos la instancia de creación en tanto consciencia superadora, uno de los rasgos más importantes del proceso de creación, el eje vertebral para transformar a realidad.
2. Si la interacción es el espacio social donde el individuo ejercita la competencia sobre el rol y la distancia del rol, el taller de teatro sería un espacio análogo, una suerte de laboratorio liminal en el cual los alumnos se apropian y ejercitan las habilidades expresivas de esas competencias.

Es decir, dentro de la normatividad de la relación social, el individuo puede tomar consciencia del campo de juego y, de este modo se podría inferir, tendrá cierta capacidad de conocimiento y decisión para usar distintas estrategias, básicamente, en lo que refiere a esa parte más inconsciente, -en términos goffmanianos- que deja al individuo al descubierto, o sea en las expresiones que “deja entrever” (2006: 12-17).

A fin de analizar qué pasa con la actuación en la vida, consideramos la mirada *emic* de los actores teatrales, como una mirada legítima y cualificada, ya que ellos se entrenan en forma continuada en el juego expresivo de impresiones-expresiones durante la dinámica del taller-entrenamiento.

Este será el tema que abordaremos en el presente capítulo: qué pasa cuando el actor vuelve a su vida cotidiana, luego de haber decodificado esas partículas de conducta socializada y aprehendido nuevos registros.

El tránsito de la persona/actor a su vida cotidiana, será aquí analizado desde la mirada de los agentes, quienes se observarán a sí mismos como performers de su propia vida.

2. Desde dentro o desde fuera

Si partimos del postulado goffmiano acerca de que actuar de acuerdo con la convención social, implica un desajuste entre el sí mismo (humano) y el sí mismo socializado (Goffman 2006: 67) y siendo la represión de los rasgos afectivos y expresivos lo que obliga a la persona a comportarse según las reglas impuestas por la audiencia, la hipótesis aquí sería que el trabajo individual y social que emprende la persona en el espacio de experimentación del taller teatral, le posibilitará modificar sus prácticas en los vínculos, reformulando esta relación entre su sí mismo afectivo y su sí mismo socializado. Este cambio lo hace la consciencia reflexiva que adquiere cada actor en tanto performer en el taller, donde aprenderá otro tipo de habilidades para la representación de sus *yo-es* en la vida cotidiana.

Esta línea guiará el análisis de los discursos relevados durante el trabajo de campo, buscando confrontar la experiencia de actuar en el teatro y en la vida desde la mirada del mismo actor en tránsito por las dos esferas de la vida social.

Un camino de ida hacia el personaje creado tiene uno de vuelta a la persona que lo engendró, según se ha observado en las entrevistas, ya que aparecen ciertas categorías, que se repiten varias veces en los discursos.

La información sobre los aportes del teatro a la vida cotidiana es bastante homogénea en el grupo estudiado y se pueden resumir en estos conceptos:

1. Se actúa tanto en el teatro como en la vida cotidiana. Hay un acuerdo en los discursos acerca de que en la vida diaria también se asumen distintos personajes. No obstante, todos diferencian lo que es actuar en un escenario y en la cotidianeidad.
2. El teatro permite modificar prácticas y representaciones que se traducen en nuevas formas de vincularse consigo mismo y con el entorno.
3. El hacer teatro genera *communitas*, es decir nuevas formas de comunicación intersocial, en sus grupos de pertenencia.

El actor se encuentra en su vida privada, afrontando las situaciones con otro aprendizaje, es decir, su cuerpo reacciona en forma diferente, porque él ha adquirido otro tipo de experiencias que lo ubican en una posición distinta. Pareciera que deja de responder automáticamente con los *habitus* adquiridos y que su corporalidad se ha apropiado de un nuevo conocimiento.

Este procedimiento, que lleva a una extrapolación de lo que sucede en la clase hacia la vida personal, no es lineal, ni automático, ni siempre placentero.¹²⁴

3. ¿Qué aporta el teatro a la vida personal de cada actor?

Los discursos son homogéneos sobre este tema. Sin embargo, lo que hemos subrayado en la observación es que ante la pregunta, los actores se extrañaban, como si fuera una obviedad, un sin sentido, porque empezaron sus primeras clases interpretando los roles de la vida cotidiana: *‘por supuesto, todos actuamos roles en la vida cotidiana’*, fue la respuesta más común, *‘pero no tiene nada que ver con un escenario’*.

Al entrar a jugar dentro de la escena dramática, el actor se halla sometido a las mismas reglas que en la vida diaria.¹²⁵ La diferencia radica, como ya mencionamos, en que las motivaciones no son reales, porque provienen de la ficcionalidad. Y este punto es central, ya que al ser ficticias, las causas de la escena, la actuación no emerge desde la introspección en aspectos subjetivos de la vida personal, sino que se produce en la lógica del juego con la situación dramática, se objetiviza.

No obstante, a partir de esta investigación resulta más evidente que actuar en un escenario, marca una diferencia de grado. En el teatro, los actores tienen consciencia de las reglas de la escena (conflicto, situación, personajes), en la vida se responde, la mayoría de las veces, con una respuesta condicionada y no consciente. Una actriz lo explicó así:

Que actuamos en la vida, si... y además no hacemos siempre el mismo personaje, lo que pasa es que en la vida uno no se da cuenta que está interpretando hasta que lo analiza luego, si es que se analiza alguna vez. Yo creo que mucha gente no se da cuenta y hasta que pisa un escenario no se va a dar cuenta de que está actuando. Pero todos tenemos un rol incorporado, por ejemplo, mi rol de alumna es un personaje, mi rol de trabajadora es un personaje. Y entonces estamos haciendo una especie de teatro, la diferencia es que en un escenario, uno es consciente de su cuerpo, además está atento, como que tiene sentimientos a flor de piel, está atento a cada situación al compañero, al escenario, al público, tiene la mirada en muchas partes. En

124 Este proceso, como hemos desarrollado en el capítulo anterior, compromete el *habitus* de la persona, porque el actor genera intelectual y corporalmente un nuevo *habitus* de conocimientos técnicos, teatrales- y humanos, -en el transito real/ficcional de otro ser – ahora su personaje.

125 Con respecto al origen de la performance, recordemos que Turner y los antropólogos de Cambridge - Harrison, Murriay Conford- que continuaban a Frazer, se centraban en la idea y la búsqueda del “ritual primario”. Para Schechner el problema con la tesis de Cambridge, y también con el origen de la teoría de Turner, es que no tienen verificabilidad. Para él, el origen de los géneros estéticos puede darse en su interior, ya que son estas actividades coexistentes con la especie humana (Schechner 1990: 24).

cambio, cuando uno está en la calle, está en sí mismo, no... al menos a nivel personal creo que es mucho más inconsciente. En la vida cotidiana normalmente no registras, esa es la diferencia que yo percibo.

Esta entrevista describe las diferencias entre los modos de actuar en la vida y en el teatro en términos de consciencia, es decir tener registro de la actuación en sí, en relación con el cuerpo, la acción y el otro (compañero y/o público).

Este rasgo difiere respecto de lo que decía Goffman sobre el control del individuo ante la audiencia (control de los impulsos que marcan un sí mismo con respecto a un sí mismo socializado). Ser o estar consciente significa tener cierto dominio personal en las impresiones y expresiones, y sobre lo que se quiere hacer, o sea, el impacto sobre el compañero y el público.

Este *habitus* teatral, como una práctica incorporada, le permite al actor contar con otro tipo de información en su accionar en el mundo del día a día. Sin embargo, si el actor elige actuar en el escenario, en la vida podrá hacerlo con un mayor grado de consciencia en aquellos roles que lo requieran, aunque la actuación ya tiene para él un lugar definido

Como dijo un actor:

Hay que tenerle respeto a la palabra actuar. (...) Es para un personaje, no para que la uses.

Pareciera que el aprehender esta una nueva habilidad exige también cierta moral. Al trabajar con la arena de las representaciones y las prácticas de los personajes, el teatro da herramientas que permiten contar con una lente que amplifica y da visión en las situaciones diarias. Como refirió otro actor:

(...) porque creo que también es clave en el tema del teatro expresar y no controlar de alguna manera. No controlar absolutamente nada, jugar, como juega un niño, el niño no está viendo si lo que estoy haciendo alguien me está mirando. Está tocando esto porque le apetece y cuando se cansa, se va. No intenta ser espectacular, ni guapo, ni feo, ni nada. (...) es el jugar y el poder, pues eso, ser muy libre de ti, volar, por lo menos de puertas adentro, después allá tú con tu vida... pero de puertas adentro no tener esas limitaciones que todos tenemos en la cabeza y que nos limitan mucho

En este testimonio se puede deducir que el taller teatral es esa especie de territorio, donde se descansa del control social. Es *antiestructural*, al igual que el ritual, una zona de escape que impide que las normas sigan reproduciéndose. Libera y permite conectar a la persona con su sí mismo de una manera lúdica y expresiva.

Lejos de la catarsis, el teatro genera nuevos recursos, no sólo vacía, también construye realidades diferentes, que se traducen para el actor en posibles y tangibles. Es visto, entonces, como un laboratorio de trabajo para la expresividad de la vida cotidiana.

Volver a ser niño, sin crítica, sin represión, conlleva dos instancias. La primera es permitirse jugar, acción ficcional y lúdica, marcada por un aquí y un ahora. Y la segunda es que el juego es un espacio liminal, que difumina por el instante que dure los roles sociales y ofrece el suspenso de la carga que representa para el individuo esa estructuración, independientemente del lugar que él mismo ocupe.

Como ya se ha reiterado en varias ocasiones, en el método de actuación de la Escuela lo que el actor tiene que hacer en la escena, es lo mismo que podría hacer en la vida. Tan sólo el punto de partida difiere por la ausencia de estímulos reales reemplazados por una conducta teleológica.

En este sentido, todos los seres humanos estamos capacitados para ser actores, no se requiere nada que amerite determinada cualidad. El proceso posee una dirección: va de la identidad del actor, hacia los rasgos del personaje que surgen de la improvisación sobre la situación dramática y la relación con los compañeros de escena.

La frontera entre el teatro y la realidad cotidiana está marcada en la sala entre la platea y el escenario, y en el tiempo, entre los dos telones: el inicial y el final, porque el telón también indica un límite muy concreto.

4. Modificación de prácticas y representaciones

Los actores respondieron con una valoración altamente significativa en cuanto al aporte del teatro en su vida cotidiana. En un análisis general, se destaca que hacer teatro *'incrementó la calidad de vida'*, es decir, lo perciben como una especie de trabajo terapéutico, en el que su vida cotidiana se modificó sustancialmente, tanto en el vínculo consigo mismo, como con su entorno de influencia.

4. 1. El fluir en la vida cotidiana

En los discursos analizados, el espacio teatral y el espacio social es percibido por los agentes, como dos polos equidistantes donde las variables que definen a uno y otro se confrontan. El actor establece, así, el puente de convergencia en la sincronidad del tránsito entre su persona y su personaje. Es decir, la apropiación de las modificaciones que se han operado en uno u otro ente se sintetizan en su cuerpo, y en una relación de

correspondencia y simultaneidad. En esta línea, no sólo el personaje da al actor y el actor al personaje, sino que se conjugan en una dinámica dialéctica al vivir las dos realidades en un momento de su historia. Uno de los actores entrevistados lo explica así:

Me está ayudando el teatro a avanzar, a no pensar, a no bloquearme en el momento que a lo mejor quiero decir algo, me lo callo y me lo guardo. O sea, me viene a la cabeza y lo suelto y entonces en el momento que lo hago soy consciente de que hay un progreso en mí y digo: esto me ayuda a comportarme con naturalidad, me lo voy a llevar luego a la obra a interpretar también. O sea, todo está en la misma línea ahora mismo mi vida y el teatro, el comportamiento tiene que ser el mismo y no sé, es una relación de la que soy consciente, que me doy cuenta.

El avance que proporciona el teatro es no pensar tanto, y poder fluir¹²⁶ en las relaciones de la vida cotidiana. El comportamiento se percibe como naturalizado en ese movimiento frente al control de las expresiones que antes lo “bloqueaban”. Otro entrevistado comenta:

(...) a mí me está ayudando a nivel personal el personaje porque es como que a la hora de interpretarlo, puede acercarse a mi forma de ser y me ayuda a afrontar muchas cosas que son tonterías que uno tiene en la cabeza. (...) el decir las cosas cómo pasan y fluye, todo natural... El salir a interpretarlo me ayuda a avanzar en mi vida personal, a ver las cosas, a decirlo sin pensar tanto y eso, O sea, no sé, es como un círculo que uno cosa lleva a la otra, y la otra lleva a la otra, no sé, es un poco raro de... me cuesta expresarlo.

El actor establece una linealidad en el tránsito de su personaje, en el que reconoce una circulación entre las cosas que le pasan y su vida cotidiana. Ahora aparece un fluir en las situaciones, las mismas en las cuales anteriormente, el pensamiento parecía interferir, como primera instancia, en su interacción. A su vez, el personaje le ayuda a acercarse a su sí mismo, y así se ve una relación dialéctica entre una y otra entidad. Lo que marca el actor como su pensamiento o su cabeza, es un freno y una oposición al movimiento relajado, que le ayuda a transitar tanto su vida como la ficción.

De las entrevistas transcritas, surgen dos líneas que se reiteran en los discursos en este juego de oposiciones que los actores han establecido para diferenciar la vida en el teatro de la vida real. La primera de ellas se vincula con el pensar, porque se supone que el individuo en las relaciones cotidianas está sesgado por un tipo de pensamiento no reflexivo, sino represivo, en el que se evidencia la energía que implica para la persona

126 Como se comentó en otra nota en el capítulo precedente, el *fluir* lo definimos en oposición a *tensión*, como una energía dada en el accionar, no mediatizada por el pensamiento previo y, en cierta medida calculador del impacto que se ocasionará ante la audiencia.

sostener la carga social, al actuar según lo que supone que la audiencia espera de la situación.

Por el contrario, la segunda refiere a que justamente en la interacción en la escena, que ya está estructurada (tiene un texto que marca el conflicto y su resolución en el inicio, desarrollo y fin), el actor tiene las 'reglas' delimitadas en el campo de acción, descansa del pensar sobre 'el deber ser' hacia la audiencia, porque ya está impuesto en el reglamento de la escena a jugar, y por lo tanto, aprende a fluir. Podríamos decir que esta categoría es otra de las herramientas centrales que aporta el teatro.

El juego de máscaras que determina a la persona en su comportamiento social se desestructura, no desaparece, sino que se explicita. Es aquí, en el juego de roles que hacemos en la vida, donde el actor reconocerá ahora un empoderamiento. Primero al descubrirlo, porque empieza a conocer las reglas externas y aquellas interiorizadas en él, lo desenmascara, y luego conseguirá actuarlo y fluir.

Asimismo, el transitar por la vida más cómodamente (en oposición a la represión antes sugerida) le aporta en la escena otra soltura. De allí, el continuum que se marca en ambas entrevistas, ya que una cosa lleva a la otra y esos ajustes son percibidos en términos de libertad. Como dijo otro actor:

A mí me da, si, si, me da... es un momento de liberación, de libertad total con respecto a lo que es mi vida laboral. (...) un montón de comportamientos que tengo que mantener a nivel de temas laborales, tema clientes, tema reuniones, tema de defender una idea técnica, (...) en cambio entonces el teatro me da una liberación total.

En esta entrevista, se observan dos cuestiones: por una parte la liberación que representa el espacio del taller ante las obligaciones de la vida diaria. Y por la otra, lo que implica el trabajo en sí, la apropiación de la técnica como un proceso a veces difícil y angustiante, porque al transitar la circulación escénica se presentan, al inicio, los mismos obstáculos, que en la vida.

Otro eje llamativo lo ofrecieron algunos discursos, que de modo contrario, explicitaron que frente a las reacciones negativas de la vida cotidiana (impulsos de ira, de miedo) sobresale la modificación de esas conductas automatizadas en pos de otro tipo de relaciones, en las que no se anula la emoción subyacente, sino que logran expresarla de otra manera. Esto le daría a la persona un plus positivo en la negociación vincular.

Un actor se refirió a ello:

La gente, claro, todos los temas de agresividad los rechaza, es lógico también, a la gente no le vengas dando caña y todo eso, pero si le entras de una manera

mucho más sutil, le entras de una manera como más suave, diciéndoles lo mismo en el fondo, porque estás diciéndole de todo, a mi jefa por ejemplo, pero realmente su reacción es diferente. Y te sirve, sacas más.

En este caso, la alusión a su jefa muestra cómo el teatro le ayudó a decir las mismas cosas, pero con una sutileza en el modo y en el lenguaje que le permitió sacar más ventaja del juego. Se podría decir que aquellos sentimientos represivos percibidos en la conducta social son modificados y la persona se expone más, porque se anima a expresar abiertamente lo que siente. De este modo, pareciera que se dan dos movimientos racionales: por una parte se es más consciente de la capacidad expresiva verbal y corporal, y por la otra, se suelta el freno social de la interacción, en términos afectivos. O sea los cambios se producen primero en la consciencia y luego en la expresión de la emoción.

Y otro actor:

¿Qué aprendí a nivel personal del teatro? a no tener sentido del ridículo, ser espontánea, mostrar más mis emociones, respecto del cariño, soy como mucho más expresiva en este aspecto, en el cariño, en el dar y el recibir.

Aquí se evidencia que en el aprender a fluir desde la expresividad, es decir, dando rienda suelta a los componentes afectivos/emocionales, aparecen otro tipo de vínculos ‘más humanos’, en contraposición a lo normativo del mundo social.

Esta idea da qué pensar, porque puede suponerse que la circulación expresiva y afectiva devuelve a la esencia humana un reconocimiento, en términos de consciencia, frente al proceso de constitución de las máscaras sociales por repetición, y por acción/reacción directa, estandarizada. Y funcionaría, como en todo el modelo expuesto en esta investigación, un movimiento dialéctico en espiral, cuyo resultado (final y nuevo comienzo) se traduce en la generación de nuevas prácticas afectivas en las relaciones sociales.

El fluir en la vida diaria quedaría, de este modo, connotado por nuevas posibilidades expresivas, ya sea por el incremento de la circulación de las emociones positivas (donde antes estaban las reprimidas) como en el tomar más control con respecto a la inmediatez negativa (ante un desborde imposible de controlar), es decir, asumiendo reflexivamente la mediación racional entre la acción/reacción normativa y emocional.¹²⁷

127 La norma social, desde la perspectiva que estamos analizando en las entrevistas, aparece como instancia de freno de la arena emocional en pos de mantener los estándares conductuales. No es objeto de esta investigación entrar en los rasgos constitutivos de la emoción en sí porque entendemos que respondería a otro tipo de enfoques. No obstante, si nos interesa, como trabajamos en este apartado, dar cuenta de cómo juega el orden afectivo en la expresividad y en la interacción social y creativa.

4. 2. El lugar terapéutico del teatro

En las entrevistas, se reitera que el teatro tiene un lugar terapéutico, y parece que esto incluye dos aspectos. En el primero, ya expuesto anteriormente, se percibe al taller como un espacio de experimentación, opuesto a las limitaciones de la vida. El segundo se refiere al trabajo en sí, a la incorporación de la técnica como un proceso a veces difícil, que compromete a la persona.

Estos dos sentidos podrían ser analizados como las dos caras de una misma moneda. Si reconocemos que el teatro requiere de actores entrenados, psíquica, emocional y corporalmente, el instrumento psicofísico debe trabajarse para que sean capaces de representar distintos personajes. El entrenamiento, pensado como un deconstructor de prácticas y representaciones incorporadas, supone un rito de paso por aspectos de la personalidad. Este proceso es percibido a veces por los actores como un abordaje angustiante:

Es muy frustrante cuando no te sale bien y te vuelves a casa muy mal y dices... me pasé un día trabajando, luego fui a teatro, me comí tres horas y ahora vuelvo peor. Pero bueno...

La persona para convertirse en actor, como ya hemos reiterados, debe desestructurar modos de hacer y modos de ser aprendidos en el proceso de socialización, para adquirir los nuevos patrones expresivos que requiere la representación teatral. Nuestros sí mismos se definen en cuanto a la variabilidad de estados emocionales (humores, sentimientos) por lo tanto, deben reprimirse en nuestros sí mismos socializados, y no mostrarse públicamente. Se puede decir, como vimos en el apartado anterior, que este ocultamiento se hace evidente en la expresividad, porque en ella se muestra -como resultado hacia una audiencia- la represión social cosificada.

El actor tiene una representación de lo que debe ser su conducta social que en el taller se revela, se exhibe y se cuestiona, para buscar nuevas experiencias. Este trabajo, como argumenta el actor, no es fácil porque compromete a toda la persona. No obstante, la recompensa parece estar asegurada: la fluidez y la liviandad, contra el peso y la rigidez de la norma social. Un actor lo expresa así:

Ya te digo, esto del teatro te devuelve con creces lo que tú inviertes. Está muy bien como terapia incluso, no es que no necesitemos tratamiento, es que uno incluso está mejor. Necesitamos exteriorizar muchísimas cosas que no sabemos que las tenemos.

El trabajo sobre el instrumento del actor es percibido entonces de modo positivo, porque mejora la calidad de vida, gracias a la posibilidad de exteriorizar el mundo interno de la persona. Otro actor reitera esta idea:

(...) creo que mi vida es mejor desde que hago teatro porque pienso que aunque a veces uno se encuentra que está estancado y que no logra sacar un montón de cosas, sí que pienso que te ayuda a conocerte más, a descubrir muchísimas cosas, a ponerte en situaciones que nunca jugarías en tu vida (...) te expones y tú reaccionas de acuerdo con ese personaje, pero eres tú porque es la primera vez que estás en esa situación. Entonces, yo creo que para mí el teatro, (...) una asignatura no obligatoria pero pienso que tendría que ser algo que los niños tendrían que crecer con el teatro, te ayuda a desarrollarte como persona. Creo que te permite conocerte más, no sé, creo que es... creo que no hay palabras para poder describir todo lo que te proporciona.

El transitar personajes, emociones y situaciones imaginarias, en algunos casos extremas como en el drama clásico, conlleva un trabajo de investigación y exploración escénica (como ya mencionamos en capítulos anteriores). Al objetivar el personaje en la escena, se puede decir que el actor está obligado a realizar una indagación en su persona, porque el personaje es él, pero se externaliza en otro que permite aprehenderlo, mirarlo, desde una distancia, en la que puede focalizar el objeto de su sí mismo.

La acción de tipo terapéutico a la que hacen referencia los actores es por transferencia, no es directamente sobre la persona, es en el abordaje del personaje, como tercera persona, donde el actor podrá descubrirlo y descubrirse.

En las terapias, los conflictos son sobre el individuo que consulta y el especialista da su diagnóstico y tratamiento. En el taller, en cambio, es en la reflexividad que emprende el actor sobre sí mismo para abordar a su personaje, donde se encuentra esa especie de quehacer terapéutico. Ni el docente, ni el director interferirán con su mirada, es él mismo, con los recursos que posee para pensarse.

El teatro evidencia y trasmuta, pero no es una terapia. Se convierte en un laboratorio de experiencia social, en el que cada participante reconocerá sus límites. El personaje devuelve en estos términos al actor un reconocimiento, en los modos expresivos personales y en la fluidez de transitar el mundo de la interacción social.

4. 3. Nuevas posiciones en el campo social

Cada uno de los actores hizo referencia a lo que el teatro había aportado a su vida, sobre todo en términos relativos a sus relaciones sociales, reconociendo nuevas posiciones en los vínculos de la vida diaria, así como nuevas capacidades para afrontarlas. Una actriz

se refirió a que tiene *‘más escucha de la que tenía, pero también mucho más reclamo de escucha de la que reclamaba’*; otro actor dijo: *‘me enriquece porque lo que tengo son otras formas de expresarme, de moverme, incluso de sentir’*; otra actriz: *‘la manera de sentir no es la misma... se siente... con todos sus pros y todas sus contras, se siente mucho más. Pero se siente todo lo bueno y todo lo malo, mucho más’*. Y otra actriz: *‘si, en lo afectivo me entrego bastante más de lo que hacía antes. Y confío mucho en mí misma, muchísimo, eso también lo he aprendido aquí’*.

En las entrevistas, se observa una permeabilidad entre la barrera del yo individual y del yo social, donde la frontera ahora pareciera porosa y sensible, convirtiéndose el campo perceptivo de la persona en más ‘abierto’ y más ‘vulnerable’.

La confianza que aporta el entrenamiento actoral a la vida cotidiana puede verse en la experiencia acumulada en el trabajo sobre las expresiones. Lo manifestado primero ante la clase (docente y compañeros) y luego ante el público, pareciera devolverle al actor cierta autonomía con respecto a la normativa social.

Si sus modos expresivos de socialización fueron trabajados, primero desestructurados y luego abiertos al fluir de la interacción teatral, la mirada externa internalizada con la cual se formó en su vida se modifica. Es decir, se cosifica, se expulsa hacia el afuera, dando la posibilidad primero de reconocerla, luego de desestigmatizarla.

El trabajo terapéutico al que se hace referencia en las entrevistas, sería este proceso reflexivo por el cual el individuo externaliza sus patrones adquiridos como sus sí mismos socializados, los analiza e interpreta a la luz de una técnica. Así, aparecen otras cualidades expresivas y empiezan a fluir con lo que acontece en el aquí y ahora.

El teatro ofrecería de este modo a los actores herramientas para la vida cotidiana en tanto el conocimiento de los mecanismos que constituyen la interacción social. Como varias veces han comentado en sus discursos: *‘ser consciente todo el tiempo de lo que estás haciendo y así mejorar.’*

Podría pensarse, como una especie de laboratorio experimental, en el que los mismos ingredientes que componen las relaciones sociales se observan, se descomponen, se crean nuevos ingredientes y se cuecen. Es análogo, pero no igual a la vida, porque las circunstancias son ficcionales. Se juega con los mismos elementos, pero el pastel no se sirve en casa, se sirve en el restaurant, en la representación ceremonial de la obra.

La consciencia es una de las categorías más sobresalientes en las entrevistas, como esa capacidad de registro y conocimiento sobre cómo están hechas las relaciones humanas.

Los actores han dicho sobre este tema:

Actor 1:

Si porque tu desarrollo con el otro es diferente, el teatro te da muchas armas para muchas cosas en tu vida, porque en la vida estás haciendo un personaje todo el tiempo, entonces en el fondo conocer los mecanismos de la situación o creer que... muchas veces te facilita tu vida.

Actor 2:

Es el mismo proceso, digamos, lo que tú estás buscando muchas veces no lo tenías consciente, no es que tú dices: soy así o soy así. A partir de trabajar con el personaje, vas encontrando como eres tú. No es que... no nos conocemos enteramente, pero a través de eso y al partir yo desde el supuesto de que lo tengo y buscarlo desde algún lado, lo descubro muchas veces. Cosas que me gustan más y cosas que me gustan menos.

Aquí también se da por supuesto que tenemos inconscientemente muchas facetas personales que el entrenamiento revela. El 'yo soy' se define en relación con los personajes. El actor al transitar distintas situaciones, conflictos y roles se ve obligado en la lógica teatral a accionar y reaccionar con 'verdad', como si fueran 'realidad' las circunstancias ficcionales. Es en este simple juego, donde los complejos mecanismos de su ser se evidencian.

La persona se define en oposición al personaje, porque si nuestra medida es el fluir escénico, lo que no fluye es lo que se opone al proceso creativo. En ese mecanismo es donde el actor se reconoce como persona, se hace consciente de sus límites y sus posibilidades de cambio.

Las formas, lo que se ve en la escena, es la expresividad orgánica, es decir la capacidad de los actores de comunicarse con el entorno ficcional, con el lenguaje y con la gestualidad, desde la verdad escénica que se requiere. La técnica teatral aprehendida conducirá a los actores a creerse el juego y la forma de transmitirlo, cuya base es esencialmente el trabajo de decodificación y reelaboración de los patrones adquiridos desde la infancia. Para luego, conseguir así, la fluidez como libertad y como juego, como el estado recordado de la niñez.

4. 4. La posibilidad del cambio

Tal como hemos venido mostrando a través de las entrevistas, los alumnos dicen que el teatro aportó un cambio sustancial a sus vidas:

Es que ni siquiera te lo puedo contar con palabras, es una transformación increíble. Tanta transformación que hasta me da lástima el colegial o el estudiante o el trabajador. Yo los veo y digo: marionetas... cuánto se pierden.

La transformación total de la persona se relaciona con un mayor control de sí mismo y con el mayor poder de autonomía que esto conlleva, en oposición a ser ‘manejados socialmente’, porque el teatro posibilitaría plantarse en otro lugar de la estructura.

Una actriz dijo en la entrevista:

El cambio, para empezar sé muchas cosas de mí que desconocía y mi... ¿cómo decírtelo? Pero me doy cuenta de lo mucho que desconozco de mí porque antes no era consciente de lo que me faltaba por hacer hasta ahora, ¿no? Me doy cuenta de tantísimas cosas que todavía no sé y que no sabremos, pero que cada vez más estoy abierta a la experimentación. Más abierta y más abierta. Es como que cada día hay un reto nuevo, además, no sólo eso sino que me ha cambiado en mi vínculo con la gente, yo me noto que estoy más cercana y que doy más y que soy capaz de recibir más. Porque me entrego, sin perder el norte.

Efectivamente, para los actores la práctica escénica aporta un cambio, en tanto transformación interna y social, que se traduce en una mayor amplitud de sus registros en el juego de las expresiones e impresiones de las relaciones sociales. Permite apropiarse, apoderarse del control de sí mismos, que antes quedaba relegado a la esfera social. El temor, la sensación de opresión y de límites se transforman en apertura, y en nuevas posibilidades de experimentación, mientras la rigidez social se desvanece. Se potencian otros vínculos humanos más afectivos, más o menos controlados, según lo que se elija en cada momento. Es decir, más control frente a los impulsos que se consideran negativos (ira, violencia) y más soltura en los afectos que se consideran positivos.

5. El teatro genera *communitas*

“Los profetas y artistas suelen ser gente liminal y marginal, ‘observadores periféricos’, que se esfuerzan con sincera y total entrega por desembarazarse de los clichés asociados a la ocupación y desempeño de los diversos status y por mantener relaciones vitales con otros hombres, ya sean reales o imaginarios” (Turner, 1982: 134).

El último gran núcleo de significaciones podemos encontrarlo en la experiencia de *communitas*¹²⁸ que aporta el teatro a la vida cotidiana. Como hemos desarrollado en los capítulos precedentes, se puede decir que el hacer teatro genera *communitas*, en tanto

128 Si bien ya se ha explicitado este concepto (véase capítulo II), agregaríamos que la *communitas* puede compararse con el vacío del centro, que sin embargo, es imprescindible para el funcionamiento de la estructura. No es casual que sea difícil definirla, ya que tiene un aspecto ‘existencial’ que implica al hombre en su totalidad y en relación con otros hombres considerados también en su totalidad (la estructura, en cambio, y siguiendo a Lévi-Strauss, tiene un aspecto cognitivo, es una serie de clasificaciones, un modelo para reflexionar y para ordenar). En este sentido, la *communitas* también tiene un aspecto de potencialidad, es generadora de símbolos, metáforas y comparaciones; sus productos son el arte y la religión más que las estructuras políticas y legales (cf. Turner, 1982).

cada actor desestructura la normativa social interiorizada en sus prácticas, creencias y modos de relación intersocial, para entrar en un nuevo aprendizaje grupal, en el que la materia es esencialmente la misma que en la vida cotidiana.

Aquí haremos un breve paréntesis teórico, ya que vemos la *communitas*, como la forma social afín o propia a la *liminalidad* de los ritos de paso. Ésta, a su vez, podría ser puesta en relación con todas las maneras como ha sido nombrada y definida en aquellos conceptos de la sociología clásica que intentaron aproximarse a lo social concibiéndolo, no sólo como organización o estructura, sino también como energía o fuerza.

El concepto de Durkheim (1964), *efervescencia colectiva*, es lo social llevado a un punto de ebullición, fuente que desprende el calor básico del que depende el funcionamiento de cualquier sociedad. Esa *efervescencia colectiva* no sería la negación de la racionalidad última de lo social, sino una ocasión excepcional en la que un grupo humano alcanza sus mayores niveles de lucidez, una clarividencia que los sujetos psicofísicos pueden no alcanzar nunca. Los pensamientos, las sensaciones y las acciones que se generan en esos cuadros de exaltación psíquica compartida, en los que los individuos aparecen reunidos y comunicándose unos a otros, los mismos sentimientos y las mismas convicciones, constituyen la oportunidad en que las representaciones colectivas alcanzaban su máximo grado de intensidad.

Otra categoría extraída de la sociología de Durkheim (1987) parece adecuada. Nos referimos a la *solidaridad mecánica*, donde lo colectivo y lo individual se confundían y formaban una sola masa homogénea, puesto que los sujetos diluían su singularidad en una experiencia radical -física y mental- del conjunto social. Durkheim concibe a la sociedad basada en la solidaridad mecánica como una reunión de “cuerpos brutos”, moléculas que se mueven al mismo tiempo coordinadas por una lógica espontánea y que muchas veces se expresan de manera que podría parecer irreflexiva y pasional. Con todo, la solidaridad mecánica no era exactamente una estructura social, sino más bien un tipo de cohesión basada en la similitud de los componentes del ‘socius’.

La efervescencia colectiva o la solidaridad mecánica durkheimnianas, en tanto formas de vida social radical, inorgánica y fuertemente emocional, basadas sobre todo en una copresencia física llevada al límite, se parecerían a lo que Max Weber (2002) denomina *vergemeinschaft* o “relaciones comunitarias”, espacio previo a toda deliberación, ajeno a toda racionalidad, vivido como natural por unos componentes que se reconocen automáticamente unos a otros, se sienten vinculados por lazos de deber recíproco y mutuo agrado y que comparten el sentimiento subjetivo de constituir un todo; a

diferencia de las distintas formas de sociedad, que están en todos los casos fundadas en los intereses compartidos de sus miembros. De esta idea deriva también un concepto tan básico para la sociología weberiana como el de *gemeinschaftshandeln* o “acción común”, comunidad puramente emocional de naturaleza rasante y aestructural que encontraría ejemplos, según Weber (2002: 33-34), en las relaciones derivadas de la piedad religiosa, de la idea de nación o de la atracción erótica.¹²⁹

Volviendo al espacio del taller, se ven ciertos rasgos de *communitas* en tanto que, en apariencia, todos son iguales, nadie pregunta ni el status social, ni la procedencia de sus integrantes.¹³⁰ Sin embargo, una de las hipótesis que aquí trabajamos es que cuanto más homogéneo es el grupo, porque deja los status sociales fuera de clase, y entra despojado de los condicionantes externos, las diferencias entre cada uno de los integrantes se marcan y refuerzan en el interior del nuevo colectivo que generan.

Se puede pensar que cuanto más se muestran aquellos estereotipos de roles estigmatizados en la vida cotidiana, emerge la persona, el individuo, en la confrontación con los modelos internalizados. Éste es el mecanismo, donde el taller teatral jugaría en relación con la estructura y el lugar como unión y eferescencia del colectivo que lo constituye.

Asimismo, es posible analizar a partir de los datos recogidos en el campo, que uno de los estímulos que motivan la entrada de los alumnos a un estudio de formación teatral es sentirse parte de un nuevo grupo social. El teatro es de por sí una actividad de equipo dentro y fuera de la escena. Para constituir una interacción dramática se necesitan otros actores y una mirada externa compuesta principalmente por el director. En este sentido, el teatro es una actividad que produce espontáneamente un ámbito social. Esta naturaleza propia convertiría a las artes escénicas, dentro del contexto contemporáneo, en una llave capaz de vehiculizar otras formas de socialización.

129 Reencontramos ese mismo tipo de intuición teórica, relativa a dispositivos automáticos de vida social, en la que lo colectivo podía ejercerse como energía sin forma, pero con enorme capacidad formalizadora, y que se expresaría en las figuras primitivas de la horda y contemporáneas de la multitud turbulenta, en la sociología de Michel Maffesoli (1990), sobre todo cuando considera el papel de lo que llama “centralidad subterránea”, “familiarismo natural”, “nebulosa afectual”, “comunidad emocional” y otras formas de hipervitalismo social.

130 Cuando terminó el trabajo de campo, en una conversación con Manuel Delgado, en la que me preguntó acerca del perfil de mis alumnos y sobre sus profesiones, me quedé en blanco, porque después de estar tres años con ellos, no lo sabía. En la clase, nadie habla de su trabajo, no hay ningún tipo de rasgo distintivo en ellos a nivel social. Asimismo, cada uno es un mundo en sí, y se diferencia del resto por particularidades vinculadas a su construcción creativa.

El teatro requiere del trabajo en equipo. Se asemeja a lo que ocurre en un partido de fútbol, todos corren detrás de una pelota con un objetivo común, que es hacer un gol. Si uno de los jugadores va solo, probablemente, no llegue a poner la pelota en el arco contrario y el juego no se gane. Ganar el partido dependerá de la estrategia conjunta, del trabajo sincronizado, de la inteligencia del grupo para resolver la toma de posiciones. En el teatro se requiere de jugadores que sepan respetar las reglas de la convención (texto, situación dramática) para que pueda fluir el espectáculo. Si un actor va ebrio a una función, o más leve, si se olvida el texto, o dónde ubicar un objeto en un determinado momento, hace que la energía de sus compañeros se disperse, y que el resto del equipo se descoloque.

Este entrenamiento también se experimenta en el taller, y llevado a la vida cotidiana repercute en otras formas de vincularse en los grupos sociales. Por eso, se puede decir que el teatro crea *communitas*, porque se aprenden e internalizan nuevas formas de relaciones sociales necesarias para funcionar en equipo.

Crea patrones sociales de conducta, porque cada actor se responsabiliza del lugar que ocupa en una estructura más amplia que lo contiene. El actor sabe qué tiene que dar y qué espera recibir. El teatro es un arte social porque su constitución es social. Un actor dijo al respecto:

Yo creo que uno se vuelve inteligente, (...) porque todo lo que se siente en el escenario, a pesar de que no es real, se está experimentando y uno lo está transitando y eso se aprende de ese vínculo que hay con el otro. (...) La sensación de que no quieres separarte del compañero, la sensación de sentir todo, eso para mí es lo más lindo, lo que la gente nunca debería perderse en la vida. (...) cuando hacemos este tipo de ejercicios y siento que están latiendo nuestros corazones, yo también creo que un mundo distinto es posible con este tipo de gente, más allá de actuar. Actuar es muy lindo y estar en el escenario es increíble, pero este tipo de experiencia más humana, es para mí lo que más me cuenta. Para mí, es a nivel humano, a nivel social lo que me llevo fuera de aquí. Además uno se vuelve más ágil, y como que uno está más seguro de sí mismo y pues es más feliz. Creo que te aporta felicidad. Yo creo que ninguno de nosotros estaría aquí si no nos aportara felicidad, yo creo que a todos nos ha aportado ese pedacito de magia, ¿no? Bueno, para mí conocer a cada uno de los que forma parte de aquí ha sido una experiencia... y casi todos están en mi vida.

Esta experiencia se da también porque se conoce un nuevo grupo desde un lugar diferente. Todos se exponen, como hemos visto, ya que para entrar en este tipo de taller es necesario pasar el rito de la vida cotidiana a un nuevo lugar de experiencia, en el que son puestos a jugar los rasgos individuales y sociales conscientes e inconscientes de cada actor.

Por todo lo anterior, se entiende que el grupo se consolide en una especie de secreto, donde nadie revela lo que acontece allí. Se llega, se trabaja y se va a lo nuevo. El trabajo del taller genera la complicidad de estar todos en el mismo barco, en la misma cancha de juego. Esto es percibido como una experiencia más humana, porque el grupo se constituye desde la vulnerabilidad, no desde la forma social normalizada, sino desde su descomposición.

Si, como hemos visto, el trabajo de entrenamiento radica en desestructurar la propia mirada socializada para abrirse a la expresividad, esto repercute en el grupo en una especie de vacío de normas que se observa en los vestuarios, en el backstage (se desnudan sin problema, lloran, ríen). No obstante, se puede presumir que como grupo también constituirán nuevos marcos normativos, aunque posiblemente diferentes.

A la luz del caso estudiado, se pensaría que a los alumnos, el 'grupo' les ha ofrecido otro tipo de experiencia social, como espacio de pertenencia.¹³¹ Así, la sensibilidad para romper con los estereotipos del ser social, ofrece a la persona una nueva forma de comunicación. Es decir, abre los límites hacia una interacción más afectiva, incluso en otras esferas de la vida social.

Otro eje a considerar se refiere a la reflexividad. El teatro aportaría así, dos niveles: uno individual (sobre sí mismo), como ya se ha desarrollado. La otra línea de la reflexividad es colectiva, se da en el grupo, emerge del trabajo en sí, y es la modalidad estética, como resultante de lo que el grupo decide contar y en el cómo lo cuenta.

La reflexividad grupal posibilita nuevos lazos sociales, como hemos visto anteriormente, surgidos desde el contraste y la oposición a la norma social, pero a su vez con las reglas propias que lo definen y con la capacidad de generar un producto teatral, desde una forma de pensarse también socialmente.

La *liminalidad* marca un espacio que se construye, se crea en cada entrenamiento, cuya modalidad de unión forma *communitas* en tanto energía renovada y creativa, con la creencia de ser un grupo único, atípico, y autogenerado. Por eso, otro de los rasgos significativos del laboratorio, aquí analizado, tiene que ver con un tipo de modelo social

131 Como ha dicho Turner (1982) la gran dificultad es mantener esa unión. Entonces nos encontramos con la paradoja de que la experiencia de la *communitas* se hace memoria de esa sociedad que es y que no es, con el resultado de que al replicarse a ella misma históricamente, desarrolla una estructura social, en la cual inicialmente las relaciones libres e innovadoras entre individuos se convierten en relaciones gobernadas por normas entre personas sociales. Con esto se ve cuán vulnerable es la *communitas* frente a la estructura. Este punto merecería ser estudiado. En esta investigación, por su corte diacrónico no podemos llegar a conclusiones acerca del proceso que ha seguido en el grupo.

ritualizado, del que se puede derivar que lo constituye como tal un objetivo común. Ese objetivo es el arte, el teatro, cuya máxima consumación, para la que todo se prepara, es la experiencia ritual de posesión y de trance: la ceremonia de la obra ante el público. En este sentido, determinar un foco al cual dirigir la energía social, podría ser analizado como un núcleo generador de nuevas prácticas de socialización, viable de constituir y extrapolar a otros ámbitos de la vida social.

CAPÍTULO VII. EL ESPACIO LIMINAL

La ritualidad del hecho teatral podemos observarla en esta investigación en dos estadios:

1. El taller / entrenamiento y 2. La representación de la obra ante público, la ceremonia.

El primero, se ubica en el espacio y el tiempo del taller, y tendría esta secuencia:

- 1) Rito de pasaje de la vida cotidiana a la sesión.
- 2) Preparación psicofísica.
- 3) Construcción de personaje y situación dramática / Preparación de cintas de conducta y procesos de ensayo.

Estas tres instancias organizan el taller y se dan en todas las clases. Sin embargo, hay una diferencia, y es que las dos primeras partes no tienen una continuidad temporal, porque cada sesión es diferente, como decimos en el taller, es 'un viaje' hacia la experiencia de la corporalidad, la percepción, la emoción, serían los momentos donde se prepara el actor para decodificar esas conductas aprendidas y explorar otras nuevas.

El tercer momento de la clase, es el de la práctica teatral en sí, es diacrónico, se trabaja la construcción dramática, se explora y se va construyendo con el tiempo, hasta llegar a la cinta de conducta y a la puesta en escena.

De esta forma, el trabajo en clase puede observarse en su proceso ritual, como un tiempo y un espacio no cotidiano, que posee reglas específicas que lo limitan y que resultan casi indescifrables para la mirada de alguien externo al taller. La manifestación de su celebración se traduce en una efervescencia social que lo contiene, ya que, como hemos comentado en el capítulo anterior, se crea *communitas*.

Se puede considerar que en este primer estadio, el espacio de la clase, está compuesto por dos ritos de paso: desde la vida cotidiana al proceso creativo y del actor a su personaje.¹³² En este proceso accedemos a la ritualidad, que se incorpora con su carácter liminal.

El segundo estadio que observamos sería la representación de la obra ante público, la ceremonia. El hecho teatral tendrá un nuevo proceso de ajuste técnico, a partir de lo que pasa en cada función, aunque lo más relevante es captar el acontecimiento, en tanto acto

132 Como se desarrolló en el Capítulo V, el proceso creativo es un trabajo individual, aunque en interacción con el otro, en el que el *habitus* de la persona se conjuga con un nuevo *habitus* a adquirir, que es el de su personaje.

ceremonial. Si bien aquí se condensan los ritos de paso, ya incorporados en el actor (viene de la calle y se ha transformado) lo característico de esta fase es la celebración, lo que se podría llamar el ritual teatral, ante y con el público.

En este capítulo, se explorarán estos dos estadios, el primero, en tanto rito de pasaje, el segundo en tanto ceremonia confirmatoria del hecho teatral.

1. Las características de la *liminalidad*

Los dos estadios que hemos señalado tienen un rasgo común que los define: la *liminalidad*. La categoría *liminal*,¹³³ se conjuga en la acción creadora, como un espacio desestructurado, no mecanizado y con la funcionalidad de llegar a constituir el ritual de la obra. Es una zona ambigua, sin marcos y por ende percibida como ámbito de libertad, indispensable para la conformación creativa.

El lugar liminal en la experiencia teatral se puede observar, en la intersección de dos esferas (estética y social), que tienen la particularidad de conformarse como un estadio más, dentro de dos estadios, es allí donde ubicaríamos a la acción creativa. Un ámbito en el cual el *habitus* adquirido (mundo social) se conjuga en la dialéctica de un *habitus* a generar (mundo artístico), ocasionando una serie de tránsitos, entre fronteras borrosas e indeterminadas, que serán descifradas en el taller.

A partir de las observaciones, se ha podido comprobar que la mirada del actor construye nuevas formas estéticas en la interacción con el escenario, con los elementos de la situación dramática (objetos, textos, técnica) y con sus compañeros. La teatralidad, entonces, surge de la interacción entre los personajes con el entorno y sus componentes en un espacio ficcional.

El juego dialéctico que se establece sale del individuo (yo) hacia la nueva identidad, que presumo en mi compañero (no en la persona de mi compañero) y al adscribirle una

133 Como ya mencionamos, en este análisis hemos optado por discernir algunas aristas de la categoría de *liminalidad* y casi no se ha utilizado la de *liminoide*, aunque siguiendo a Turner el teatro podría ubicarse más cerca de ésta. Ello se debe a que al centrarnos en el hecho teatral en sí, interesa ver los puntos de contacto con ese espacio y tiempo de la ritualidad, más que en analizar la posición del campo referente a la estructura social. No obstante, podemos ver rasgos *liminoides* en el teatro ya que, siguiendo al autor, éstos no sólo hacen que el sistema sea tolerable, sino que también mantienen a sus miembros en un estado más flexible frente a ese sistema y por consiguiente, frente al posible cambio. Lo *liminoide* es una mercancía que uno selecciona y paga a diferencia de lo *liminal* que implica lealtad, lazos con los miembros de grupos. De acuerdo con Turner (1982) “Uno trabaja en lo liminal, uno juega con lo *liminoide*” (Ibidem: 55). Desde este punto de vista el teatro como campo productivo, podría ajustarse a estos términos, según se ubique el foco del objeto.

nueva identidad, ese otro (mi compañero) responde desde su personaje, entonces, el individuo (yo) recibo el primer impulso, desde su personaje a mi personaje.¹³⁴

En esta interacción, donde los actores optan ‘una’ de las múltiples variables posibles es donde el hecho creativo acontece. En este instante de elección, en el cual se detiene el tiempo inmediato de la acción-reacción conductual de la vida cotidiana, se crea un vacío dentro del cual se decide una acción posible.

En cada ensayo, se profundiza sobre estas relaciones y prácticas escénicas, hasta que el director elige, también, ‘una’ de las múltiples posibilidades expresivas para la puesta. Así, el germen de lo que podríamos llamar ‘acto creativo’ es un ‘espacio vacío’, en el cual el tiempo parece dilatarse, permitiendo al actor asumir reflexivamente lo que acontece y decidir de este modo la estrategia creativa.

Como ya se ha dicho anteriormente, la acción-reacción del actor no es sólo “posesa”, sino que, sobre todo en los primeros ensayos, es práctica y racional, porque en un instante debe decidir el camino a tomar. Y allí está la posibilidad generadora de la acción liminal: la zona de la creatividad.

La dinámica que envuelve esta dialéctica puede ser pensada, igual que en las teorías de la posesión, como entrar en un trance (desde el punto de vista de los actores) dentro de un aquí y ahora creíbles. Asimismo, puede dar cuenta de la relación entre el mundo estético y los dramas sociales desde el punto de vista del espectador (este punto merecería una investigación, ya que resulta hipotético).

Los actores deben articular ciertos mecanismos de ajuste para entrar a la zona liminal, a los que podemos llamar ritos de paso, sobre la base de diversas técnicas que posibilitan salir del estado cotidiano, para insertarse en la esfera creativa.

En esta antropología del hecho teatral, intentaremos dar cuenta de cómo se articula una práctica que, siendo social, es jugada en el campo subjetivo de cada individuo, como parte del orden teatral.

1. 1. Primer periodo liminal. El viaje por la experiencia del cuerpo psicofísico

Para poder entrar con comodidad en esos tránsitos por los que debe pasar la persona para ser actor, es sugerente analizarlos a partir de la categoría de ritos de paso,

134 En capítulos anteriores se ha desarrollado el Método de las Acciones Físicas, a partir del enfoque marxista que propone Raúl Serrano. En él esa interacción entre los personajes es vista desde una reproducción entre el ‘yo’ y el ‘personaje’, que si bien es dialéctica, queda subsumida en un esquema lineal, en tanto referencia directa, no mediatizada.

propuesta por Arnold Van Gennep (2000) y luego por Turner (1999), ya que ejemplifica los estadios de dicha circulación, del mismo modo que los rituales en las sociedades no industrializadas.

En el trabajo de investigación en la Escuela las tres fases podemos definir las con las siguientes características:

- 1) Separación: el individuo llega a clase con los cánones de la vida cotidiana (se cambia de ropa) y comienza su relajación en el suelo. Son los primeros quince minutos del taller y las indicaciones del docente apuntan a ‘detener el estado mental cotidiano’ con la consigna de soltar y entrar en un presente creativo.
- 2) Margen: este segundo momento, lo marcan los ejercicios psicofísicos y sensoriales para acceder a la puerta de entrada de la acción teatral en sí.
- 3) Agregación: el tercer momento está señalado por la presencia del actor, porque, luego de la primera hora, cada integrante ha dejado de ser la persona de la vida cotidiana, y se encuentra habitando el estado liminal propicio para la creación. ‘Ser el actor’ es el primer momento del próximo estadio, porque aquí comienza otra etapa hacia el personaje.

1. 1. 2. Las fases del primer periodo liminal. El trabajo en la decodificación y el instrumento del actor

Esta etapa liminal la enmarcamos en nuestro objeto, en la primera hora del taller, donde se trabaja en un nivel práctico, sobre el campo psicofísico, perceptivo y sensorial del actor. En este punto, pareciera desdibujarse su yo, su ego, para integrarse en un híbrido yoico, que se disuelve en lo social, en la *communitas*.

La persona va diluyéndose en el personaje, - al igual que el sujeto de los ritos de paso-, estructuralmente invisible durante el período liminar. En el taller se da un proceso análogo, donde lo liminal comprende el “reino de la potencialidad pura”, de la que florece toda posible configuración, idea y relación (Turner,1999).

En esta primera fase es esencial soltar el cuerpo, la mente y la emoción, para alcanzar un nuevo estado perceptivo ubicado en el aquí y ahora. El docente es escuchado por los alumnos con una sumisión plena, su palabra ordena la circulación, marca los tiempos, y estructura el ritmo y la forma de la clase.¹³⁵ Dentro de la etapa del entrenamiento, se

135 De acuerdo con Turner (1999): “La pasividad de los neófitos para con sus instructores, su maleabilidad, que se ve incrementada por el sometimiento a las pruebas y su reclusión a una condición

descomponen aquellos rasgos personales y sociales incorporados en el *habitus* de la persona, mediante ejercicios físicos, perceptivos, y emocionales.¹³⁶

Un actor lo describe así en una de las entrevistas:

Veo que es súper importante, que antes de empezar a soltar, a interpretar te relajés. O sea, que llegues del trabajo, de tu casa – de donde sea – el hecho de vaciar, de soltar y dejar a un lado todo lo que llevas, toda la carga que llevas en el cuerpo, de presión, de tensión, de cabeza porque a la hora de meterte en el personaje, tu tienes que hacer de otra persona y no vas a ser tu, no puedes demostrar tu carga, tu presión, tu cabeza para jugar a ser otro porque entonces vas a fallar.

Esta práctica diaria es incorporada a medida que avanzan las clases y luego se utiliza antes de cada representación. Cualquier actor, que esté formándose, antes de entrar a escena hace su rito personal para conectar con ese estado creativo.

Un actor comentó cómo lo hace:

(...) cierro los ojos para hacer mi propia cuarta pared, es muy importante para mí eso, si no hago mi cuarta pared (...), si pienso en el público no entro. Entonces, primero tengo que hacer mi visualización de mi espacio, de mi yo en ese momento. Y cuando visualizo esa cuarta pared, cuando pienso esta es tu casa, esto... no pienso en estar, estoy en la casa de, por ejemplo en casa de Natalia, esto es mi (...) y entro. Pero entro mucho también desde el cuerpo. Hace mucho tiempo que no lo pienso tanto.

Como se puede ver aquí, tanto en el ritual como en el teatro, el individuo que entra a la experiencia del taller teatral empieza desarmando sus propios patrones de comportamiento, sin embargo, luego retorna al estado ‘natural’, aunque modificado, con un nuevo saber apropiado¹³⁷ por él. Así, cuando termina el entrenamiento, el actor se incorporara a la tradición, internalizando ciertos modos específicos del género, para articular un conocimiento sobre un modo de hacer específico.

Resumiendo se podría decir que la persona al entrar al espacio del taller pasa por un rito de paso, en tanto que proceso, para incorporarse a un espacio ritualizado.

uniforme, son signos del proceso mediante el cual se les tritura, para ser moldeados de nuevo y dotados de nuevos poderes con lo que enfrentar su nueva situación en la vida” (Ibidem: 112).

136 Justamente al no estar ni vivos ni muertos, pero al mismo tiempo estar vivos y muertos, la condición de los neófitos es la de ambigüedad y paradoja. Lo liminar puede ser considerado como el reino de la eventualidad pura de la que surge toda posible configuración, idea y relación. “Es la enseñanza ritual y esotérica la que cultiva muchachas y hace hombres” (Turner 1999: 113). La pasividad aparente se revela como una absorción de poderes, que empezarán a ser activos una vez su status social haya quedado redefinido en los ritos de agregación.

137 Categoría, ya analizada, que tomamos de Agnes Heller (1977: 23 y s.)

Las características de este pasaje, al que llega con la carga de su vida cotidiana para convertirse en un personaje, se caracteriza por ciertos atributos del periodo liminal.

Uno es la reflexividad, en el que se cuestiona, implícita y a veces explícitamente, los patrones adquiridos en su propia socialización. Otro es la decodificación de los elementos expresivos y afectivos necesarios para ser actor. Por último, la internalización, en tanto la apropiación de nuevas prácticas, en ese espacio secreto que es la entrada a la zona teatral y que envuelve el 'ser' actor.

Al finalizar esta hora, 'la persona' está preparada para entrar en 'el actor' y comienza así, la segunda fase de la clase, compuesta de otros ritos de pasaje que nos llevarán del 'actor al personaje'.

1. 2. El segundo estadio liminal: del actor al personaje

Dentro de lo que hemos llamado primer ritual, se encuentra la preparación psicofísica, para lograr el vacío que le permitirá a la persona conectarse con su papel de actor. El segundo estadio está dentro de otro rito: la preparación escénica; y otro tránsito: el que debe hacer el actor para 'ser el personaje'.

En particular, aquí nos interesa analizar ese momento de suspensión de la interpretación normativa,¹³⁸ en la que los individuos detienen el tiempo y el impulso afectivo hacia la primera reacción espontánea para reflexionar y elegir una de numerosas conductas posibles para la nueva acción creadora.

Según lo relevado, este lapsus sería clave para la construcción del personaje realizada por el actor. Si bien la actuación se relaciona con la acción/reacción por mimesis¹³⁹ de la vida cotidiana, hay en ella un período reflexivo de una pausa casi imperceptible, en el cual el actor decide el camino a tomar. En ese instante se produce el hecho creativo.

El psicoanálisis puede aportar una categoría para comprender este mecanismo, que es la idea del *vacío*. En el sujeto lacaniano sería un espacio designado o mostrado por el objeto en sus distintas formas, según González Aja (2008), "tan sólo se trata de un desecho que designa lo único que es importante, o sea, el lugar de un vacío". Esa falta

138 Véase la categoría de drama social en Turner (1982: 61-88).

139 Tomamos la noción de "mimesis" del sentido que le aporta Agnes Heller (1970) en tanto "la mimesis humana se distingue, ya en sus formas más primitivas, de la animal, pues el hombre es capaz de imitar, no sólo momentos y funciones sueltas, sino también modos de conductas y de acción. En la mimesis se basa también la asimilación de roles (Ibidem: 124).

de estructura, es lo que permanece, lo que siempre está y con lo que el sujeto debe saber hacer. “Se debe entonces saber bordear, contornear este vacío para poder concebirlo y crear a partir de él, y así, hacerse un ser con la nada” (Ibidem). La modalidad que el individuo asuma, cómo se relacione y ocupe ese vacío, es lo que dará lugar al recipiente, que en este caso es su personaje. El instante de suspensión, en el que se evalúa el camino a seguir, es donde se desarrollará la imaginación desde el plano cognitivo, aunque básicamente sea en el juego que se establece con la situación dramática.

El espacio liminal en el actor no lo veríamos en este sentido desde su consciencia primera como individuo, sino más bien desde su consciencia de actor buscando su personaje en la lógica de la escena, en juego dialéctico con los otros elementos que la constituyen.

El periodo liminal del que hablamos en este capítulo se define en el vacío al que se enfrenta el actor ante su creación, una zona marcada por un detenimiento de las primeras reacciones, que lo inducirían a actuar de un modo similar al de su vida cotidiana.

El actor tiene que frenar el primer impulso (mímesis incorporada), para ello se requiere que el cuerpo esté entrenado (primera fase), a fin de acceder al espacio ficcional de un modo orgánico y creíble.

El acto creativo entra así en una especie de ensoñación, entre la realidad y la ficción que ahora es real. Su impulso, transformado, se mueve en la interacción escénica desde un nuevo lugar, no conocido y a su vez habitado y reconocido, con un fluir psíquico, corporal y emocional en diálogo con los elementos de la escena y con los otros personajes.

Para improvisar, entonces, pareciera necesario ese vacío atemporal, fluido, imaginativo y vivo, porque en estos pliegues acontece el juego liminal del teatro.

La situación teatral surge así como un objeto complejo, síntesis de partes o de momentos que se conjugan, según una cierta organicidad interna indispensable. Se establece un nuevo orden de construcción. Sus componentes juegan distintos roles que en el nivel preexistente, transmutan. Durante la improvisación se produce aquel fluir, en el que la conducta adquiere un carácter intuitivo, difícil de discernir como parte del proceso de análisis. La acción escénica se instala en el límite móvil que distancia lo convencional de la realidad.

2. El segundo ritual: la ceremonia de la representación

Por etimología y por práctica, un teatro es un 'lugar de/para ver'.¹⁴⁰ Ver exige distancia; da origen al foco o diferenciación; anima al análisis o a separar líneas lógicas; privilegia el significado, el tema, la narración. Por otra parte, ese tipo de espacios que llamamos teatros, usados casi exclusivamente para hacer o poner representaciones en escena, existen desde el comienzo y constituyen una de las características de nuestra especie.¹⁴¹

Desde este enfoque, como se expuso anteriormente, resaltamos al teatro, como una construcción colectiva, en la que los agentes (actores, director, técnicos) eligen una forma de representar entre infinitas variables virtuales posibles, allí radica su arte.

El producto teatral que se mostrará ante el público será, por lo tanto, el resultado de las decisiones conjuntas realizadas durante los procesos de entrenamiento y ensayo.

El director tendrá en su imaginación lo que quiere mostrar de la obra, pero es en la traducción que hace el actor y en la redefinición de ese material hecha por el director, lo que finalmente será la consecuencia artística. Es un trabajo en equipo en el cual las acciones, los deseos, y las fantasías de los agentes se funden mediante un mecanismo de ajuste, cuya síntesis final será la obra representada ante el público.

A partir del estreno de la puesta comenzará un nuevo proceso, con nuevas rectificaciones a partir de la reflexión del grupo, sobre los aportes que la mirada externa da al hecho teatral. En este sentido, hay que tener en cuenta que la audiencia no es pasiva, sino que juzgará el producto, y sobre esto los agentes continuarán investigando hasta que se baje de cartel.¹⁴²

El teatro, entonces, es un movimiento constante, que hace que cada representación sea, no un hecho aislado, sino un continuum en desarrollo dialógico entre todos los elementos que lo componen.

140 "La palabra 'teatro', se relaciona con 'teorema', 'teoría' y otros términos de la misma familia, derivados del griego *teatro*, y éste de *thea*, 'una vista', y de *theasthai*, 'ver', relacionado con *thauma* 'algo que obliga a mirar, una maravilla'. *Theorein* se relaciona con *theorema*, 'espectáculo' y/o 'especulación'. El teatro griego y todo el teatro de tipo europeo derivado de él, son lugares de/para ver y decir. La unión de 'saber' y 'ver' es "la metáfora o raíz/narrativa, matriz del pensamiento occidental" (Schechner, 2000; 1990). Las distintas estrategias para 'mirar' son la marca distintiva de esta clase de teatro (y después, también del film y la televisión).

141 Recordemos que los primeros teatros eran centros ceremoniales, sitios de encuentro de grupos que marcaban la celebración, con alguna clase de inscripción en un espacio; así se transformaban en 'lugares culturales'.

142 Véase capítulo IV.

Ahora bien, ¿qué ocurre con la presencia de público? Un actor lo cuenta en una entrevista:

Hay una diferencia brutal. Brutal porque es la tensión, la tensión que ejerce el público que no lo ejerce... o sea, el mejor ensayo de todos, el mejor ensayo... para mí el estreno, la función es el mejor ensayo, el mejor de los ensayos. Todos los ensayos deberían de ser así y no creo que nunca un ensayo pueda ser como una función, por mucho (...) porque no estás escuchando al público ni sintiendo las sensaciones. A mí me gusta sentir que es como una prueba. También el público un examen, o sea frente al público un examen y en una clase es un borrón de eso, un boceto y aunque me lo tome en serio no lo puedo sentir de otra manera porque es imposible, porque uno no tiene al público adelante, están esperando algo.

Si el teatro es un juego especular, en el que todas las miradas se encuentran, la obra puede ser pensada como una “meta-mirada”, donde interviene la reflexividad del orden social, en tanto se elige mostrar aspectos complejos sobre su sí mismo.¹⁴³

3. La obra teatral como ritual

La obra terminada y estrenada difiere del proceso del taller-ensayo, porque es presentada ante un público. Es un presente, ‘indicativo’, un ‘es’, el resultado más o menos invariable de lo que se ha encontrado, guardado y organizado, pero la estructura profunda que está debajo sigue siendo el subjuntivo ‘el como si’.¹⁴⁴ La diferencia sustancial entre la representación con público, y los ensayos es la eferescencia, la energía que proporciona esa mirada externa tan esperada y para quien, en definitiva, fue pensado todo. En las entrevistas, los actores se refirieron así a esta experiencia:

Actor 1:

Es como un chute de adrenalina. Esa es la sensación, aunque no lo demostrase, como de sobreexcitación interna.

Actor 2:

Pues que me coge un subidón, tiemblo mucho pero lo incorporo mucho al personaje y me encanta.

Se pierda o no, en cuanto a lo logrado en los ensayos, el público da el plus del acontecer en el aquí y ahora. Esta excitación previa que viven los actores antes de entrar al escenario, es casi imperceptible para el espectador, que si no hace teatro nunca lo vivirá.

143 La función del drama estético, al igual que el ritual implica proporcionar un lugar y unos medios para la transformación.

144 El caso de los actores en el teatro (en un ritual es un proceso homólogo en este sentido), las ‘circunstancias dadas’, el ‘como si’ de las fases preparatorias de la performance se vuelven invisibles, pero subyacen y son la causa del ‘es’ indicativo del texto de la performance.

Para los actores la adrenalina es el riesgo que implica ser otro, actuar. Al cambiar el estado químico, energético y emocional del cuerpo, la adrenalina que percibe el actor, nos acercaría a la idea del trance y la posesión. El estado de excitación, en el que se modifican las sensaciones corporales (se seca la garganta, se suda, etc.) se puede decir que marca la zona liminal, la entrada ritual. El tiempo y el espacio previo a la entrada a escena es el rito de paso que sufre el actor, y cuando accede a ella, los nervios desaparecen, y se convierte en un personaje ‘encarnado, poseso y en trance’.

Aunque la adrenalina es la respuesta emocional exagerada ante lo que produce la mirada externa en el actor, podríamos arriesgarnos a decir que al igual que el ritual teatral, la obra alivia las ansiedades individuales y colectivas.

La pregunta sería: ¿el teatro podría pensarse como una especie de un ritual para las sociedades contemporáneas? Como hemos tratado de transmitir aquí, desde el punto de vista de los actores, se experimenta la sensación de ser parte de un todo, un colectivo humano que los contiene. Se puede apreciar una misma línea de conducta entre el trance de las performance rituales y el arte teatral, ya que ambos actores dejan de lado su vida cotidiana, para entrar en un tiempo y un espacio diferente. La obra terminada y estrenada es comparable a la fase integradora del ritual, porque la preparación ante una función tiene muchos elementos de ritualidad claramente definidos. Todos los actores practican alguna clase de rutina antes de actuar y esas preparaciones permiten una concentración que reduce el mundo a dimensiones de teatro. Las preparaciones son el marco ritual que rodea, embellece y protege el tiempo/ espacio del teatro. Parecería que todo el proceso de trabajo actoral encierra el objetivo que subyace en el inconsciente grupal: llegar al día de la representación, en el que aparece la efervescencia colectiva. Los actores en sus discursos denominan adrenalina a esa excitación que los traslada al ritual.

La obra representada implica, a su vez, un juego especular (mirar y ser mirado) que se traduce en acontecimiento por la presencia del público. El público legitima la mirada externa, necesaria en el teatro, y la lleva a su máxima expresión explicitando el carácter social del fenómeno.

Antes de finalizar, nos interesa destacar, lo que a nuestro modo de ver, son los dos ejes de análisis que señalan el carácter productivo del teatro en una sociedad. Por un lado, en el plano simbólico, las artes escénicas construyen representaciones, significados legibles a través de la reflexividad propia del género teatral. Por otro, como ya se expuso, el teatro potencia nuevas prácticas sociales produciendo *communitas* en tanto energía

efervescente y dinámica de un nuevo grupo social. Se presenta como una herramienta poderosa en las sociedades contemporáneas dispersas y atomizadas, ya que principalmente tiene la capacidad de abrir espacios movilizados de emoción y energía social.

CUARTA PARTE

TRABAJO DE CAMPO

CAPÍTULO VIII. LA CÁMARA EN ON

En este último capítulo, el intento es mostrar el proceso de creación de una obra, a través de las observaciones de las clases, de los discursos y de las prácticas de los alumnos y las mías.

Como ya he explicitado en el capítulo metodológico de esta tesis, una cuestión que tuve que decidir y que estará presente en toda la investigación, es mi propia mirada sobre las clases. A fin de lograr algún distanciamiento que me posibilitara un enfoque etnográfico, decidí acotar el objeto de investigación a un grupo de la escuela: el que terminó los primeros tres años, y situarlo en una producción que armamos sobre Chejov. El recorte temporal quedó fijado por el inicio y el fin de este proceso: cuatro meses y medio. El periodo está comprendido entre marzo y julio del 2009.

Se grabaron todas las sesiones. La cámara, si bien bajo mis directivas, la manejó en los primeros cuatro encuentros una becaria que quería trabajar en La Escuela. Luego tuvo que marcharse por temas personales y la asumió Carmen, quien es una colaboradora y ya conocía al grupo. Con ella fue muy fácil, porque tenía un vínculo afectivo con los alumnos y casi no intervenía, con lo cual la cámara se hizo casi imperceptible.

Con el grupo de estudio hicimos una puesta en escena sobre la adaptación de las obras cortas del autor ruso. Ellos fueron nueve alumnos. Los otros seis, también integrantes de la clase pero con un año menos de formación, trabajaron escenas de las obras más importantes de ese autor. O sea, se verán a continuación los trabajos de los quince alumnos, aunque hacia el final del proceso sólo he grabado a los nueve integrantes de la obra.

En líneas generales, el trabajo de campo se cumplió satisfactoriamente. Se montó la propuesta y a partir de allí, con los actores hicimos la dramaturgia. Uno de los alumnos, que escribe, colaboró en ello y en la asistencia. Trabajamos sobre la idea de creación colectiva, en la que la dramaturgia escénica se va componiendo en el proceso de ensayo. De este modo, si bien tenían textos de Chejov, el montaje salió de improvisaciones colectivas. Me interesa este tipo de puestas, porque considero que es un tipo de teatro, en el que el actor está en primer plano. El abordaje nos permitió hacer personajes a medida, con lo cual la representación adquiere rasgos interesantes, ya que no es la puesta en escena lo que resalta, sino la expresividad de la actuación.

En este capítulo se transcribe lo que se veía en la cámara, junto con algunos de mis pensamientos al ver el material relevado. En esos escritos, me centraba en el vínculo que he mantenido con cada alumno, básicamente a partir del proceso que veía que estaban transitando en la búsqueda creativa. El punto de partida está marcado por la primera clase, en la que expuse lo que haríamos como muestra de fin de curso. El final, es la representación de la obra ante el público.

1. Las clases

El proceso de trabajo duró quince clases. Aquí se mostrarán éstas y las dos funciones de representación ante el público.

El relato de cada sesión es lo que se ve en la cámara, es la desgrabación de lo que digo y lo que dicen los alumnos del trabajo, también se incluyen algunas acotaciones del proceso que hacía a posteriori. En negritas, aparecen los minutos de las cintas donde encontré buenas imágenes para hacer el video de este trabajo, sólo señalo lo que veo relevante a nivel audiovisual.

A lo largo del trabajo, se observa una modificación de mi pensamiento al incorporar las categorías de análisis de la investigación.

La formalización que adquiere, por tanto, esta descripción puede parecer extraña, poco literaria si se quiere, aunque es la modalidad que encontré para tratar de exponer en forma transparente el relevamiento audiovisual del campo. La idea es presentar la cámara en ON, abierta, como si el lector fuera un espectador del proceso de trabajo.

2. Los alumnos-actores

Los actores fueron nueve. Cada uno eligió el texto que más le gustaba a partir de varios cuentos cortos y dos escenas de Anton Chejov que les facilité. A partir de allí hicimos la adaptación del texto en cada caso. Se distribuyeron de la siguiente manera:

Francesca y Paola: sus personajes fueron Helena y Sonia, escena de *Tío Vania*¹⁴⁵

Mariano y Olga: *El camino real*

Matías y Mireia: *El pedido de mano*

Mónica: hizo un monólogo, *Sobre el daño que hace el tabaco*

Montse: hizo un monólogo, *El aniversario*

145 Esta fue la única excepción. Estas alumnas eligieron como base de la creación colectiva una escena de una de las obras principales de Chejov porque no les gustaba ninguno de los cuentos. De todos modos, el montaje general de la puesta fue a partir de los cuentos, como se reiteró en varias ocasiones.

Tamara: hizo un monólogo, *El oso*

La obra se armó a partir de las escenas y los monólogos. En cada tránsito entre uno y otro, construimos una situación colectiva. Todos estuvieron en escena durante toda la obra. Cuando se representaba, el foco iba hacia la escena o monólogo y luego se volvía a la representación general.

Los otros seis alumnos no actuaron en la obra, pero participaron en la muestra con sus trabajos, en las siguientes escenas:

Vanesa y Gustavo: *El Oso*¹⁴⁶

Luca y Giovanni: Vania y Astrov en *Tío Vania*

Laia y Luis: Nina y Treplev en *La Gaviota*

2. 1 Perfiles de los alumnos (según el formulario de inscripción de la Escuela)

Alumnos que participaron en la obra:

- Francesca: 27 años, ejecutiva cuentas agencia de publicidad
- Mariano: 35 años, empleado administrativo
- Matías: 30 años, ingeniero
- Mireia: 24 años, estudiante de química
- Mónica: 34 años, docente de instituto
- Montse: 45 años, abogada
- Olga: 36 años, enfermera
- Paola: 33 años, psicóloga
- Tamara: 24 años, camarera

Alumnos que no participaron en la obra:

- Giovanni: 28 años, empleado
- Gustavo: 40 años, ingeniero
- Laia: 31 años, analista comercial
- Luca: 35 años, autónomo
- Luis: 40 años, analista de sistemas
- Vanesa: 33 años, empleada

146 En este caso, *El Oso*, si bien no es una de las obras principales del autor, sino uno de los cuentos cortos, es el único que se da como bibliografía de clase, junto con las obras principales de Chejov.

3. El proceso de creación de Chéjov Fractal

3. 1. Primera clase - 11/3/09

Al terminar los ejercicios de relajación, nos sentamos en una ronda y les comenté los avisos de la Escuela y de la próxima etapa.

En primer lugar, planteo que trabajaremos con Chejov y que el grupo se dividirá en dos. Propongo que los alumnos que llevan sólo dos años hagan escenas, y que el otro grupo, con quienes haremos la puesta en escena, partirán de improvisaciones. Les hago la propuesta de trabajar con los siguientes textos: El oso, Tío Vania y La gaviota, para estos alumnos, y la semana siguiente hablar de la puesta con el resto. Les digo una frase clave que fue lo que se jugó hasta último momento: “confíen en lo que aconsejo”.

Una alumna me pregunta si igual que con los cuentos tiene que improvisar y le digo que siempre en teatro se improvisa, constantemente. Mireia pregunta qué diferencia hay entonces entre el grupo que hace escenas y ellos. Le contesto que ellos respetarán el texto y que nosotros (me incluyo) haremos improvisaciones colectivas a partir de los cuentos de Chejov, no respetaremos el texto, pero si respetaremos la línea del personaje y crearemos una dramaturgia.

Como para legitimar mi posición, porque ya sabía que no era lo que esperaban y esto me jugaría en contra, les conté que había ido a ver una obra de un dramaturgo/director catalán que trabajaba así. Parte de un tema, ve el ensayo de sus actores, y en la noche lo escribe y vuelve al ensayo al día siguiente con la reescritura. Les aclaro que “es muy fresco” este tipo de trabajo, y que es la misma forma de hacer teatro que existe en Buenos Aires, porque es un teatro más contemporáneo. Les digo que sé que produce ansiedad, pero que me interesa, no porque sea una moda o un nuevo formalismo, sino porque es un trabajo más auténtico, una creación mutua difícil, pero con un resultado muy interesante... y aclaro que aquí (en Barcelona) se está haciendo muy buen teatro.

Continuo hablando de la nueva etapa, es importante aclarar que con respecto a la diferencia entre los dos grupos, los alumnos que no harán la puesta dicen que se sienten mejor en esta modalidad. Les aclaro que es como en el colegio que hay un programa y que entrenarán juntos, pero que cada uno está en su proceso y que es bueno respetarse.

Comento que haremos un trabajo para entrar en Chejov y comenzamos. Se ponen de pie, como hoy faltaron alumnos, pregunto si saben la causa y me dicen que no lo saben. Doy las primeras consignas: que se pongan de pie y caminen por el espacio. Empiezan a

caminar. Algunos se abrazan, se tocan, ellos son muy amigos entre sí, y eso se ve por el contacto entre sus cuerpos.

Hacemos un trabajo de energía y les pido que busquen desde el cuerpo con quien sintonizan hoy para trabajar y armen dúos y un trío (son impares), “me sigo guiando por la energía, ya todos nos conocemos, puedo elegir o dejarme elegir...”, les digo.

Se eligen. Van contra la pared, pasan de dos, y opino acerca de las “constelaciones” que se arman. Es un trabajo visual ver los dúos, e interpretar la “sintonía”: los observo y comento lo que veo en ellos: quiénes nunca han trabajado juntos, que nada es casual, y aclaro que algo pasa con la energía de la primavera, hago bromas, y digo que cada uno tiene una energía diferente.

Empezaremos con un trabajo más íntimo, de la vida personal, y lo llevaremos a un trabajo de escena. La tarea personal consiste en contarle al compañero algo propio, que sea incómodo contar, íntimo por oposición a público. Algo que esté transitando en mi vida. Pregunta Mireia si es algo que esté transitando ahora. Le contesto que puede ser del último año y digo: de marzo del 2008 a marzo del 2009, o sea algo que pasó o está pasando, en esta franja de tiempo. Les insisto en que busquen algo íntimo y lo trabajen con la consciencia de que están contando algo incómodo de hacer público, que se encuentren con esta actitud de observar qué pasa cuando me expongo a hacer visible algo considerado muy personal. Aclaro que esta vez no grabaremos.

El objetivo del trabajo es introducirlos en el lenguaje del subtexto chejoviano, es decir, construir la arena conflictiva y relacional, que está por debajo de lo que se dice.

Se los ve trabajando en dúos enfrentados, sentados en el suelo. Uno empieza a contar y luego el otro sigue, cuando pido el cambio. Observo la gestualidad, el nerviosismo de las manos. Corto al primero, los dejo un instante para que registren qué pasó con la situación, qué pasó con lo que dijo cada uno y qué le pasó al compañero que escuchó. Les hago notar que este trabajo hace que el vínculo con mi compañera y mi compañero sea especial hoy, y se transforma en un subtexto, este subtexto del cual no hablaremos más por hoy. Hacemos el cambio y el que antes habló, ahora escucha.

Termina la primera parte del ejercicio, les alcanzo unos textos y les pido que los lean en voz alta. La consigna es que a partir de este texto armen ahora una situación ficcional. Van a crear una historia basada en un vínculo (son pareja o amigos, por ejemplo) y hay un conflicto que es lo que dice el texto (se trata de un personaje que sabe un secreto que escondió al otro).

Trabajaremos en el aquí y el ahora y la base del subtexto es esta intimidad compartida. Es decir, hacen la escena y el conflicto que marca el texto, pero antagónicamente se vinculan desde la empatía que produjo el relato del compañero. Éste será el subtexto, la complicidad del diálogo íntimo, ya que la idea es explorar la palabra, hacer un trabajo de disociación. Les digo si quieren hacer alguna pregunta antes de empezar y que se sientan tranquilos, ya que es la primera vez que lo hacemos. No hay preguntas, entonces les paso los textos y les pido que los devuelvan, como en el colegio. Se los ve trabajar, por ejemplo, Montse y Luis, hablan de primero ver qué les sugiere el texto, lo leen. A todos se los ve bien, construyendo la escena y la preparan en unos cinco minutos, están, como siempre entusiasmados con la creación.

Llamo a todo el grupo y nos sentamos frente al escenario, como en todas las clases. Les explico que ahora la consigna será pasar en parejas al escenario y que vamos a investigar, por una parte la historia del texto y por el otro, el diálogo íntimo, es decir, la complicidad.

Empieza el trío, actúan y, luego de tres minutos aproximadamente, tiempo suficiente para una improvisación de este tipo, los corto. Cuando vuelven al alumno y dejan al personaje, cambia su cuerpo y la disposición en el espacio: ponen los pies sobre la mesa, se distienden. Pregunto: ¿qué pasó Giovanni? “buscaba la forma de mi conflicto”. Le pregunto cómo entraba en el trabajo de lo íntimo y me explica que su conflicto es cómo expresarse y comunicarse con ellas (no queda claro si es de él o del personaje) le pregunto si le sirvió y responde que sí.

Francesca dijo que hubiera necesitado más tiempo, que pudo entrar en sus problemas internos, pero le faltó tiempo para encontrar la solución del conflicto, aclara que es fácil porque es mostrar algo que se tiene adentro y cómo lo transitas. Tamara dijo que se quedó a medias, que entrar en otro registro le cuesta, y que éste es también su conflicto en la vida, explica que se quedó mal. Francesca le responde que tal vez necesite una terapia.

Le propongo a Tamara que no busque un registro diferente, que uno tiene un material y que para cambiarlo hay que hacerlo sin darse cuenta, que ella puede hacerlo, y que se dé un tiempo para procesar, no ir al texto de entrada. Le explico que lo que buscamos es disociar el cómo digo algo y asimismo ver qué ocurre en los cuerpos. Allí, ya se empezó a ver algo, hubo una reacción diferente y recalco algo para mí muy importante en el proceso de trabajo actoral: una cosa es lo que digo y otra lo que hago, tal como en las relaciones profundas...

Además del ejercicio en sí, con cada alumno la relación vincular es siempre diferente y pasa por diversas etapas. A cada momento un actor se enfrenta con sus propios límites expresivos y esto genera una frustración que se traslada al docente. En mi experiencia puedo decir que me llevó mucho tiempo empezar a separarme de las críticas que me hacían y no tomarlas de forma personal. Tamara en esta etapa empezó con un quiebre en su formación y de hecho fue la única, que no siguió luego en la escuela. Su disconformidad con ella misma estuvo presente en todo el trabajo de campo pues siempre mostraba su malestar. Traté de apoyarla, de darle confianza y probé varias estrategias hasta que dejé que el conflicto se resolviera y el grupo se encargó de seguir sin sus quejas.

Luego, pasan al escenario Luis y Montse: le pido a Montse que no vaya al texto, que lo escuche, y que busque..., a Luis que no exagere que lo está haciendo bien... Pasa un tiempo y corto la improvisación. Les pregunto: ¿cómo les fue? Me interesa siempre el primer registro que tienen. Se los ve contentos, no dicen nada, esperan mis críticas. Les digo que es otra dimensión, se los vio más tranquilos, construyendo un vínculo más fácilmente. Luis dice que la sensación que tuvo fue de fluidez. Le muestro a Montse cómo al principio se iba a lo conocido y que fue mucho más interesante cuando confió en el subtexto y empezó a escuchar, a crear, a no adelantarse, ahí empezaste a ganar. En cuanto a Luis, estuvo muy bien, salvo momentos en los que te ibas “al personajito” (me refiero a su cliché actoral) hoy tuviste otro peso. Le explico a Montse que ella también, que cuando pudo parar el primer impulso discursivo que sale en la improvisación, y reprime más el conflicto logra otra calidad expresiva, y Chejov la ayudará a dar ese paso, muy bien, concluyo.

Considero que la expresión teatral nace no del conflicto, sino de la represión del conflicto. El conflicto lo entiendo como una fuerza pulsional (animal, relacionada básicamente con los dos instintos básicos: follar y matar) y la represión es la fuerza antagónica que se da por la relación afectiva con el personaje en oposición. Es decir, para que haya conflicto tiene que existir un impulso de hacer algo hacia otro (por ciertas condiciones dadas del personaje) y me enfrento, pero desde la represión, en ese juego hay infinitas posibilidades expresivas, que cada actor desde su acervo social, psicológico, emocional, etc., tratará de descubrir.

Pasan Vane y Mireia. A Mireia le marco que se acuerde del momento íntimo, que busque la verdad, que la mire a Vane, que se apoyen en el vínculo. Aún la veo muy centrada en el cálculo mental. Corto la escena. Les digo que es difícil el tema del ritmo

en teatro, que está bien que sea lento, pero que la vida va más rápido... y si ralentizo tanto se pierde la verdad en la escena.

Mireia me cuestiona que no sabe si la vida va tan rápido... Le aclaro que me refiero al tiempo de la escena. Igual rescato que está bien bajar un cambio, que está bien, porque logramos intensidad y se vio que está más presente el cuerpo. Mireia dice que estaba metida en la situación y que en un momento con un texto se fue... Le digo que igualmente hoy todo estaba más orgánico, que nada era impuesto. Le pregunto si lo pudo sentir (me interesa el registro que cada uno tenga para que quede en sus cuerpos)

Luego, le pregunto a Vane, me dice que le costó y le digo que se la veía buscando dónde pararse, si en la intimidad o en la escena. Con Vane también empezó a complicarse el vínculo. Vane asiste a los cursos de iniciación. La elegí porque es una excelente persona, pero en el trabajo actoral la veo sin el entusiasmo para investigar, su crítica la baja y no me escucha, se defiende de todo lo que le digo, y eso me cierra a mí también. Además me gustaría que tuviera la misma pasión que siento yo por actuar y al ver que no la tiene, me siento decepcionada.

Comento en general que el sentido del ejercicio es explorar el hiperrealismo. La idea es buscar ser absolutamente verdadero en la acción, y que para ello la base es construir el subtexto. Cada pareja cuando termina, se besa y despide con cariño.

A continuación, pasan Pao y Laia. Dirijo la escena: “Laia, déjate transformar con lo que dice tu compañera y juega la contradicción” (siempre se habla a la persona en el uso de su instrumento). Corto y les pregunto: ¿qué tal? Les explico que bien, que armaron desde el cuerpo una composición de conflicto, sin buscarlo desde la cabeza. Son tan claros los ejercicios en lo que se ve, que estamos viendo la organicidad. ¿Pudieron percibir cómo al principio el vínculo estaba en el texto, y al desubicarse y no saber desde dónde tomar el vínculo (desde el texto o el subtexto), finalmente pudieron armar un vínculo? Montaron una composición de conflicto sin buscar desde la cabeza”. Laia dice que sí, que lo sentía mucho, pero Pao dice que no.

Después, pasan Gus y Olga: les pido que empiecen desde el momento íntimo. Y digo: “tranquilo, Gus, bucea, fíjate que sientes al tocarla... qué quieres con ella... no exagero nada, busca tranquilo, busca el momento íntimo, el secreto, lo que te une a tu compañera”. Corto la escena. Olga comenta que sintió tranquilidad, que poco a poco iba entrando, tranquila. Les digo que la mayoría de las veces se puede construir desde ahí, que a la catarsis le desconfió tanto en los ejercicios como en las escenas, pero que, obviamente, es un registro que hay que tocar.

Hacemos una ronda final de evaluación de la clase. Pregunto si alguien quiere decir algo más. A mí me dejó sin energía dice Mireia. Francesca: a veces encontrarte con algo íntimo te baja, pero fue satisfactorio. Digo que hemos visto cómo cada compañero buscaba vincularse de verdad. Fran interviene y acota que desde el texto había violencia y que fue todo lo contrario por el momento íntimo.

Tamara explica que se enfadó por la falta de tiempo y que le cuestan estos ejercicios, y que siente que no hicieron nada, ni sintieron nada, que tal vez porque eran tres, no pudo transmitir nada (enfadada) y siento que no avanzo y me enoja, no llego a sentir el conflicto interno ni la forma de provocarlo a él, es mi conflicto en la vida. Le muestro qué está buscando, por qué está incómoda y que está en la mitad de un querer y no poder, que es la primera base del cambio, es incómodo y molesto. Ella dice que no sabe cuál es el problema y le contesto que hay que dar un paso para atrás, para dar dos hacia adelante y que luego es muy bienvenido, si logra aguantar, después se sentirá muy bien. Nos vamos.

3. 2. Segunda clase - 18/3/09

En la segunda clase ya estábamos en tema. Luego de la relajación, hicimos la ronda para la puesta en común de lo que habían leído de los textos. Los comentarios fueron diversos.

Mireia empezó diciendo que con Chejov le pasa que como no hay definido un personaje, no lo puede decidir, en cambio, con Shakespeare, al ser más estereotipado, si podía. O sea: “si tuviera que elegir un personaje hoy no podría, si pienso en un personaje puedo decidir uno u otro, me puedo decantar por un texto, no un personaje, un personaje que quiera usar lo puedo usar para cualquier texto”.

Otra alumna, Montse, dice que piensa como ella, y aclara que el problema con las mujeres en Chejov es que todas tienen un tic de histerismo, que son personajes complejos, porque parece que no pasa nada y eso es muy difícil, si lo haces plano no pasa nada. Laia, dice que cuando vio *El tío Vania* en teatro, fue muy diferente a leerlo. Mariano dice que las obras cortas son humorísticas y les dan rasgos más marcados a los personajes. Montse dice que todas tienen su jugo, lo importante es coger la esencia de los personajes.

Interviene Olga, que hasta ahora había estado distante y dice que no le gustan, las obras cómicas que le parecen histriónicas y que le parecen muy tristes, cuenta que cuando lo

vio en teatro se sintió fatal, refiriéndose a la versión de *Tío Vania*, del director argentino Daniel Veronese, y que desde ahí, no hay personaje.

Entonces, participa Francesca, que siempre trata de poner paños fríos a las situaciones de conflicto entre el grupo y yo. Francesca dice que parecen planos los personajes, pero que no son planos que hay mucho de verdad. Continúa Mireia y agrega que ella ve que hay una relación lejana entre lo que se dice y lo que se hace. Hablan de los temas tristes y de la fatalidad en Chejov. Les pregunto si saben en qué época estaba situada la puesta de *Tío Vania* de Veronese. Y me responden que no estaba clara la época. Mariano dice que la relación entre los hombres y las mujeres era mucho más actual (Mariano hará la dramaturgia de nuestra obra, conmigo).

Les digo que al igual que el teatro siempre tiene un vínculo con la sociedad en la que se produce, ese texto de Chejov habla de la sociedad terrateniente que pierde poder y muestra a estos personajes que están desubicados socialmente, teñidos por la soledad y la tristeza. Les explico que después de esto viene la revolución bolchevique, y que de la sociedad terrateniente se pasa al comunismo. Sin embargo, Chejov habla de una sociedad que nunca tuvo contacto con el capitalismo. Si bien, aclaro, no me interesa que demos una mirada más contemporánea, me gustaría que en la forma de actuar y en el vestuario logremos un sesgo atemporal.

Cuento que Mariano está construyendo unas escenas a partir de las obras de Chejov, y que lo que en clase se improvise desde la psicología de los personajes, él le dará forma y lo montará en plan de acción. Mariano plantea que de un mismo monólogo pueden salir varias escenas y que muchos personajes que están sólo aludidos en el texto de Chejov él los puede construir. Planteo que habrá escenas grupales, como la taberna, en *El camino real* y observo que no entienden bien a qué me refiero.

Nos miramos con Mariano y nos damos cuenta, de que los demás alumnos no tienen la obra. Como no tenemos la fotocopia de la obra allí, les digo que la lean para la próxima semana, y trato de contar la historia, aunque me percibo insegura. Aclaro que Chejov habla de la falta de amor y de lo que genera esa falta de amor. Y que en la vida es igual, en última instancia, lo que hace que uno se ponga bien o mal es la falta de amor, y hago una broma con Paola que hoy tiene cara de felicidad porque Mariano le propuso matrimonio.

Luego de la broma, continuo con la clase y les digo que vamos a empezar con *El camino real*, con una escena coral, no tanto en lo que se refiere a la historia de la obra, sino porque situaremos a los personajes en una taberna. Luego haremos escenas de a

dos. Aclaro, cómo quiero su predisposición para el trabajo, que vamos a darnos toda la posibilidad de explorar y de equivocarnos, que éste es ante todo, un ámbito de formación y que vamos a trabajar un producto estético pero con todo el permiso para poder crear.

Hoy seguiremos trabajando el subtexto que es, les digo, la base del teatro en general y de Chejov en particular, y que desde allí construiremos el hiperrealismo, con esto me refiero a la intensidad dramática de la acción, estando presentes en el aquí y el ahora.

Empezamos la actividad, trabajamos el subtexto, de a dos personajes. El grupo se distiende y nos ponemos a caminar por el espacio.

Caminan otra vez, con la misma dinámica que en la anterior clase, les pido que se pongan al lado de alguien, van tranquilos. Comento que hay que aguantar esto de andar solo por la vida, que está bien andar solo y aguantar la soledad. Una vez más expongo lo que me pasa en este momento de la vida, lo que trabajo en mi propio análisis. Les pido que se relacionen con algún compañero, con el que no hayan trabajado... “Estamos investigando y cuando lo encuentro me pongo al lado y camino”. Se van contra la pared y me siento en el escenario, y los invito a que pasen: parece un desfile, hablo de las constelaciones que se arman, y digo que es interesante lo que se forma, ver cómo se acoplan.

Reitero que es otra oportunidad para conocer a los compañeros. La consigna es que se sienten enfrentados, y que hoy le contaré al compañero algo liviano de mi vida, esta vez vamos a hacer algo, entre comillas, “más light”, por ejemplo, algo que me pasó en la semana, nada complicado, ni sensacional, no hace falta que le pongan ningún rótulo. Simplemente vamos a establecer un diálogo entre uno y otro, contado de verdad, como una escena de la vida de cada uno. Primero uno y luego el otro, luego interactúo, (pongo un ejemplo personal) No es con la carga de la semana pasada, algo más cotidiano, pero también generando un vínculo con el otro, de curiosidad en la escucha.

Trabajan distribuidos en el espacio. Luego de diez minutos nos sentamos frente al escenario, y les pido que una pareja lea el texto de hoy. Les digo que hoy la escena es más dura y a su vez el vínculo más liviano. Vamos a trabajar desde este subtexto, dos personas en oposición, jugamos esta disputa y el subtexto es el compañero relatando el fin de semana.

Mónica pregunta qué es el subtexto, le respondo que es una buena pregunta y aprovecho para aclarar el concepto una vez más. El subtexto, como su nombre lo indica, es lo que pasa por debajo del texto, lo que sucede en el vínculo y no se dice, esto es la base del

lenguaje chejoviano. En Chejov, tomo un café contigo, pero te quiero matar. Hoy en el ejercicio lo estamos haciendo al revés: te quiero matar desde el texto, pero el vínculo es lo cotidiano con el compañero.

Mati dice que ahora entiende más. El subtexto es la teatralidad, es la acción, por eso se requieren actores inteligentes, en tanto que capaces de reaccionar lógicamente a esa reacción, con autonomía. Tengo que tener claro a nivel racional lo que quiero, se traduce en “deseos” del personaje ese impulso instintivo. Refuerzo el comentario y digo que lo que va a pasar es un aquí y ahora con el compañero, esto es lo mágico, es la magia del teatro, a esta altura me tengo que lanzar tranquilamente al vínculo con el compañero para ver lo que construyo.

Está muy bien aprovechar la cualidad energética del compañero, porque es diferente en cada persona. El de hoy es un ejercicio más difícil, porque el subtexto es más liviano y el texto lleva la línea de acción más dura. Revivir el vínculo, lo que pasó recién, confiar en lo que ocurrió, hay una incertidumbre grande, pero hay que apoyarse en el cuerpo del otro, confiar en eso.

Leen otra vez y reitero que hay que crear el vínculo ficcional y que vamos a ver qué creamos. Algunos trabajan recostados y cómodos, se los ve disfrutar, reír, pasar el texto, muy relajados. Después de trabajar de dos en dos, nos volvemos a sentar frente al escenario. Antes de que comiencen a pasar les digo que lo importante es vincularse entre los cuerpos y darse tiempo para bajar, porque no hablan al aire, sino al compañero, tienen que direccionar su actitud hacia el otro.

Pasan Fran y Montse: observo que hay una corporalidad distinta a la de la clase anterior, más abierta, con otras propuestas desde lo físico.

Corto y digo: ¿qué tal? Montse dice como atónita que no sabe cómo fue (sé que el ejercicio la desestructura y lo hago para esto). Mi búsqueda está en que vean que el texto es sólo una parte del teatro, pero lo importante es si me lo creo y construyo lo que hay debajo. Fran dice que en el ensayo se sintió mejor que en el escenario, más suelta y que en cambio al subir a escena ha pensado más. Le contesto que es normal que al principio costó y recién al final había un diálogo más cotidiano, porque estamos humanizando los vínculos, sino el texto queda muy afuera. Le digo que poner el pie encima al otro no está bien, si eso Montse no lo harías nunca, ¿por qué acá lo haces? No hay que quedarse en el texto, sólo hay que buscar el cuerpo. Le marqué a Fran que le cuesta usar su cuerpo y que con este tipo de ejercicios se le van los tics, lo cual es uno de los objetivos.

Insisto en que este ejercicio busca construir un vínculo teatral desde algo tangible, como es el vínculo con el otro, no es lo abstracto de personaje a personaje, sino es unirse: la persona y el personaje se fusionan. En ese sentido, tengo claro que construyo un vínculo con el otro desde una base real, tiene materialidad, no es una relación intelectual.

Pasan Jordi y Mire, y observo que nunca trabajaron juntos y que hacen buena pareja física. Corto, pregunto cómo están, se los ve bien, y dicen estarlo. Le marco a Mire que ya no tiene los tics de la respiración, que hoy su registro es más liviano. A Jordi por primera vez le ha salido con Mire un registro más protector, y agrego que está muy bien, porque también estamos trabajando un cambio de registro en cada uno, lo que nos da una cualidad diferente, porque no sabemos qué va a pasar y para esto hay que estar abiertos. Aquí todo parece con un *fluir*, más liviano, empieza a salir otra expresividad, un expresionismo que disfruto mucho.

Durante el proceso de formación, en primera instancia se trabaja la identificación con el personaje, yo soy el personaje. Esto que parece tan simple es lo más difícil de incorporar y de transmitir. En la niñez los juegos de roles el “vale que” era, en casi todos los casos un juego cotidiano. Los niños entran y salen de distintos roles fácilmente, y se “lo creen” es la única regla, que tiene el juego y la saben cumplir, porque si no, no hay juego, no se divierten.

Con el proceso de socialización, especialmente en la pubertad, comienza el distanciamiento. Aparece la mirada externa: ¿Cómo soy? ¿Cómo me ven?, y surge también la búsqueda por ser aceptado en el mundo social. Por lo tanto, aparece una mirada interna, autorreflexiva y crítica, sesgada por la autocrítica. Esta mirada que llamo “mente” es anti creativa. Es interponer entre el accionar en el espacio y con los compañeros de juego, una lógica de pensamiento que juzga el modo de accionar propio y ajeno. Este nuevo posicionamiento social, que generalmente se vincula y se legitima con las reglas de la comunidad (en positivo y/o negativo) es lo que va cerrando esa capacidad de accionar más libremente. Cuando ya se es adulto y se termina la etapa escolar, el juego casi desaparece de nuestras vidas. Además, las normas sociales que cada uno interpreta de acuerdo con el patrón general familiar y escolar, se van internalizando en dos ejes. Primero, en discursos anquilosados como “verdades” indiscutidas. Segundo, en prácticas, en tanto que patrones de comportamiento y posturas corporales, que hacen que el habitar mi cuerpo en relación con el mundo, sea concebido como una marca fija de personalidad, generando un tipo de expresividad rígido.

La capacidad de jugar creando roles, historias y situaciones es lo primero que se trabaja en clase para volver a identificarse con una memoria sensorial que tuvimos y que el cuerpo recuerda.

Pasan Moni, Mariano y Laia. Al finalizar la improvisación destaco positivamente cómo comía Mariano y cómo esta acción hacía real la situación, que eso es muy interesante. Le digo a Moni que al final pudo fluir, pero que al principio estaba muy de afuera. Moni dice que era todo tan cotidiano y tan real que dudaba de que la forma no fuera teatral. Le dije que ella estaba muy en lo mental, y que sus compañeros estaban en el conflicto y sosteniendo el vínculo. Sin embargo y para tranquilizarlos, agrego, que en un trío esto pasa a menudo.

Pasan Pao y Luis. Corto para que se queden con la última foto, es decir que me interesa cortar en el instante en el que hicieron el cambio, para que su cuerpo registre lo que pasó. Luego de cada práctica corporal o teatral insisto en que es importante el registro que tenga cada uno de lo que ha ocurrido. Sin ese registro el cambio es difícil, en este sentido lo que era “la mente crítica” se ocupa en la consciencia de jugar a favor del proceso creativo, en tanto que observadora de ese proceso.

Luis ha tratado de controlarse. Le pregunto si pensaba en el diálogo cotidiano, dice que si se meten contigo es fácil enojarse y salir de la complicidad de la consigna. Pao dijo que intentó poner el conflicto de la mejor forma posible, sin tirarse a la yugular de su compañero. Les pregunto si han guardado como experiencia el ejercicio, si les sirvió. Luis dice que sí. Observo otra expresión en ellos, están muy tranquilos. Comento al grupo que es muy interesante lo que se vio. Se empiezan a ver cosas pequeñas, otro diálogo entre los cuerpos que me da una propuesta diferente, es importante que lo registren, es su ejercicio. Le digo a Pao: ¿Has visto, Pao, cómo te ha cambiado la gestualidad?

Cuando llegan a teatro lo primero que se trabaja es la identificación con su primera niñez, con su ser en juego creativo y mi objetivo es hacer que entren en ese “poder”. Luego, mientras incorporan la técnica, trabajamos en cómo abrir las capacidades expresivas de cada uno, esas que quedaron cerradas en la pubertad. Moni me dice que vio otra persona actuando, sobre todo en el caso de Luis y Jordi, le pregunto a Jordi, si la ha escuchado, porque me interesa que se tenga confianza. Sin embargo, lo observo distante.

Pasan Giovanni y Olga: les marco que el objetivo de hoy es comunicarse entre las personas que hay detrás de los personajes, es decir (Giovanni a Olga y de Olga a

Giovanni) traten de buscar esto en el escenario. Los dirijo cuando los veo trabados, cuando termina la improvisación se abrazan o se ríen, pero el cambio corporal es siempre muy claro.

Comento que en general observamos que todos dejaron que su cuerpo se moviera en el espacio en relación con el compañero y que eso está muy bien porque es natural. Giovanni le da a Olga una calidad de energía muy diferente de la que le hubiese dado Mariano, Matías u otro actor. También, ha aparecido esta cuestión protectora de ella con Giovanni, como si fuera su hermano menor, sin pensarlo, esto sale, son vínculos que se dan más allá de nuestra mente. Digo que le salió a ella, y que no nos interesa saber por qué, ni nos importa.

Entonces, jugamos el conflicto, ahí está la “lucha” entre comillas pero una lucha real con un vínculo real. Luego le digo a Olga que en determinados momentos se nota que se va: “cuidado con esto, porque cuando pones el cuerpo estás genial, pero cuando te domina la cabeza y te distancias, se te ve hasta en los ojos, ¿me entiendes?” Iban y venían y al final el ejercicio se logró. Fue muy interesante porque jugaron un conflicto fuerte, como es la competencia, y ahí aparece la defensa del personaje. Los actores me escuchan atentamente, porque están expuestos a mi mirada, lo que siento que me da mucha responsabilidad.

Ahora, le explico a Olga, para que lo entiendan todos: cuando te decía que lo defendieras era porque un personaje se defiende desde la verdad, desde lo humano del otro, por eso sirve sostener el vínculo, es ir a la verdad más profunda de corazón a corazón. Lo importante son las formas expresivas para construir ese vínculo y fluir.

En este momento, continuo, si quiero contar algo es un vínculo más de corazón a corazón, es algo que socialmente está faltando. Me gustaría contar esto, no sé si hay que decirlo (yo estaba muy humana y clara). Hablo de que lo que me gustó de la obra que les comentaba, el director se metía con esta idealización de los vínculos y que a mí me moviliza mucho y es en lo que creo. Me gusta, aunque es difícil y cuesta, no es que uno lo tiene sabido, pero es una lucha para ser mejor persona, y esto es algo que me gustaría contar en el montaje.

Habla Moni y dice que en el teatro en general el conflicto se desarrolla desde el chillido, el grito y no como en este ejercicio desde lo más sutil (como algo positivo).

Pasan Vanesa y Matías: Corto... bien... (Siempre aparece el bien mío, la sonrisa de ellos y la complicidad, terminan contentos). Le pregunto al grupo: ¿Qué tal? Y digo que los vimos a Vanesa y a Matías, a ellos como personas, era muy cercano, porque no

plantearon el conflicto, pero igual les sirvió mucho. Le digo a Matías que causa gracia cuando es él mismo, no cuando arma el “teatrito”: si haces el teatrito, no está bien, y quedas mal porque no es verdadero. Marco lo bien que estuvo Matías, más allá de que después vamos a limpiar sus propios tics, pero ése es otro tema. Debemos limpiar los tics que todos tenemos. Lo importante ahora es el vínculo de verdad.

Destaco la relación de Matías con su cuerpo, y a Vane le digo que estuvo muy bien, y que a ambos se los veía en un vínculo de confianza, con todo el cariño que se tienen. Matías le decía a Vanesa que es “más buena que el pan”, en este sentido nos interesa ver como la “persona” y el vínculo real ayudan a la “arena” teatral, o sea a construir el vínculo en la escena. Les digo: no pensé que se iban a atrever a tanto, porque de verdad hay que atreverse, atreverse en el sentido de meterse con el campo del otro. Mati, supongo que no te lo tomaste como algo personal (hablaron del olor a pies) pero te lo podrías haber tomado como algo personal. Mati pregunta: no el actor, sino yo, ¿no?, claro, le digo, (risas).

Muy buena esa confianza. Mariano vuelve al tema y acota, o sea que para ser creíbles hay que actuar pero ser un poco nosotros, ¿no? Mariano dice que se sintió actuando la situación, pero siendo un poco él, la dificultad está en trasladar eso a alguien que no somos nosotros.

Claro, sintetizo, porque hoy no dejábamos de ser nosotros. Mónica cuenta que no sabía si eran o no “nosotros”, no entienden, dice que esta cercanía le cuesta. Que no sabía cómo era un personaje, desde ella misma. Explico que el tema es cómo empiezo a trabajar en dos niveles. Por una parte el personaje con otra psicología que no es la mía, con otro tipo de conflicto y por otra parte cómo le doy un peso real, pero para darle el peso real estamos nosotros, nos tenemos a nosotros. Nuestro instrumento es lo que tenemos (*Me acuerdo de Serrano cuando habla de la “vaguedad de los personajes”*).

Continuo, explicando: entonces por una parte, nos tenemos que identificar con esto y asumirlo, y por la otra, vamos a ir limpiando de a poco, los tics, las formas expresivas. No les puedo hablar de cambiar cuando todavía no llegaron a esa etapa, como un árbol que necesita la raíz para florecer, luego se puede podar, pero primero necesitamos la raíz.

Después comento que no sé por qué se llamaron con su nombre, que no volveremos a usar los nombres reales. Esto es lo que disocia, es preferible un nombre de ficción, porque uno se ubica en otro lugar. Lo que si permite es trabajar con la materialidad que

cada uno tiene, porque si no, no miro de verdad, no toco de verdad, no estoy de verdad y esta verdad es la que estamos buscando.

Poco a poco, iremos buscando la distancia, pero ahora tenemos que ir acercándonos más al otro. Pregunto si están bien, y les digo que los veo pensativos (están en el suelo, recostados). Moni dice que lo sutil le cuesta, le digo que ella está aún en la cabeza, en la mente. Entonces, habla Mariano: “lo que pasa es que Mónica entendió que había que evitar el conflicto, y yo pensé que había que hablarlo tranquilamente”. Mónica asiente. Les reitero que el objetivo de este ejercicio era poner el cuerpo en el conflicto, desde un lugar tranquilo, y pongo el ejemplo de Giovanni que decía: ¡uy qué difícil que es esto!, ¿qué hago con lo que me pasa?

Le digo a Mónica que lo importante y lo difícil es poner la cara y aguantar el conflicto, que esto es lo difícil en la vida. Les propongo que lo piensen, mañana cuando vayan en autobús, o a hacer la compra, porque todos estamos divididos y automatizados. Luego, hablo de mi opinión de la sociedad neoyorquina con la asunción de Obama, del clima de confianza que se vive, a diferencia de otras sociedades. Antes de terminar les digo que los veo muy bien.

3. 3. Tercera clase - 25/3/09

Hoy vamos a terminar la trilogía sobre los ejercicios del subtexto. Hoy hay un ejercicio diferente. Pregunto si leyeron. Todos leyeron algo.

Pregunto si les “vibró” un personaje más que otro. Gus dice que no tiene pareja, le digo que pueden trabajar la obra *El Oso* con Vanesa, Laia con Luis, y Luca con Giovanni. Montse dice que quiere el personaje del actor, del teatro. Mariano será el asistente. Mireia y Olga dicen que es difícil decidir, porque no están definidos. A Mireia le gustó El pedido de mano y dice que los personajes se parecen todos y están muy locos y que para ella el reto es que sea realista y no histriónico. A Mati también le gustó.

Olga dice que no se da mucha idea de Chejov, le contesto que es un poco difícil, porque siempre parece que no pasa nada. Mati dice que leyó mucho, pero que ningún personaje le “vibra” (usan mis palabras), dice que le gustó *El aniversario*, en el que se habla de un contador que está muy loco y es muy histriónico.

Le pregunto a Moni y me responde que le gustó: El daño que hace el tabaco, porque le encanta el papel del hombre, y le gustaría que fuese mujer. También, *El oso* por el papel de ella. Mariano, dice que le gustó el borracho de *El camino real*, igual tiene dudas y

propone otros. Le digo que ése me gusta. A Tamara también le atrae *El oso*, porque las otras no le vibran tanto. Les digo que está muy bien, porque cada uno está eligiendo y se va formando ya, una base.

Les advierto que la próxima semana empezarán a improvisar, y que ya estamos trabajando muy bien, que se queden tranquilos. Pregunto si hay algo que decir y le propongo a Olga que trabaje con el borracho de *El camino real*. Se les ve bien, con los textos, y como siempre, formando una rueda. Les recomiendo dos obras para que vayan a ver al teatro, una catalana y otra argentina.

Les reitero que la semana que viene empezaremos con la obra y hoy con el tercer ejercicio de subtexto, por eso, pido que se pongan de pie y caminen por el espacio.

Se levantan, se ayudan, son muy amigos, pero en el trabajo quiero que se pongan con alguien, con quien nunca hayan trabajado. Cada pareja camina de la pared al escenario, se ve la foto de cada uno, una práctica común. Les digo que se aprovechen de la energía grupal.

Explico el trabajo, digo que es más fuerte y les pido que trabajen desde la verdad y la exploración, que no se tomen nada como algo personal. El compañero me sirve para disparar cosas, éste es un laboratorio, marco. Y sigo, vamos a empezar con un tema personal. Si yo estoy trabajando con Tamara, le puedo decir (insisto que no se lo tomen como personal, tiene que ver con cada uno lo que sale) le puedo decir que la noto un poco tensa, parto de algo real, no de algo imaginario, parto de la impresión que me da el compañero hoy, o sea lo que me dispara la actitud de hoy del compañero, no tiene que ser algo bonito. Pregunto si hay alguna duda, les pido que se separen en el espacio, los hago leer en el escenario el texto de hoy.

Comenzamos y pasan las parejas al escenario. Explico que se trata de separar: una cosa es lo que se dice y otra lo que se hace. Le digo a Luca que se sienta tranquilo, porque se incorpora ese día y éste ya es el tercer ejercicio sobre el subtexto. Les pido que no se queden en el texto, sino que entren a construir la arena emocional, que se da desde el vínculo real que tengo en este aquí y ahora con mi compañero.

Pasan Moni y Gus. Los corto y digo que lo de hoy es más difícil. Les pido que no pierdan la lógica del texto, que no piensen mucho, porque es una cuestión más energética. Muestro que la acción es acusatoria y que ésta es la línea de acción del personaje. Aclaro que la forma sí tiene que ver con lo que trabajaron antes. Gus pide dar vuelta la posición en el escenario y lo acepto, si es clara la línea de acción, para que ellos investiguen en estos dos planos.

Les pregunto cómo se sintieron con el ejercicio y antes de que hablen les reitero que es fuerte, porque cuando se dicen cosas de uno, más allá de que sea un ejercicio, es difícil no tomarlo como algo personal. Continúo explicando que lo que hay es una transferencia: uno le dice al otro algo que a él mismo le pasa... Por eso, les pido que se queden tranquilos, ya que la idea de este laboratorio es investigar.

Moni dice que le vino bien y que le despertó una arena de emociones. Gus dice que le sirvió y le digo que algunos somos más emocionales y otros más racionales y que eso no significa nada.

Pasan Mati y Mireia. El escenario y los objetos son los mismos, pero la disposición de los cuerpos cambia. Corto, se abrazan, Aclaro que lo importante es ver el proceso de cada uno. Mireia dice que fue todo muy real. Le pregunto a Matías si pudo ir al subtexto y me dice: ¿qué es el subtexto? Me descoloca y me da muy mal rollo, siempre trata de llamar la atención con estos comentarios, porque desde hace tres clases estamos indagando en el concepto de subtexto y no lo puede ignorar. No discuto con él, ya he aprendido a no hacerlo.

Solamente contesto que tal vez les falta tiempo para llevarlo más a la consciencia (se nota mi psicoanálisis) y que se vio en los cuerpos, pero que no se apoyaron en el texto. Continuo diciendo que todo está en el cuerpo y que no estaban apoyados conscientemente en lo anterior, pero si queda en el cuerpo. Explico que se trata de registrar y accionar a partir de la arena emocional que se mueve con el compañero, en tanto vínculo que no se habla, que ahora estuvo mucho mejor. Matías me pregunta qué es lo que estuvo mejor. Respondo que vamos avanzando. Pasan Mariano y Vane. Se observa otra disposición en el escenario de los cuerpos, el sofá está siempre en el mismo lugar.

Les pido que investiguen más (en oposición a las anteriores escenas) y que perciban en su cuerpo la impresión que reciben del compañero. Se los ve buscando desde el cuerpo, que es lo que me interesa que hagan en este ejercicio. Le doy una indicación a Vane y le pido una línea de acción hacia Mariano,

Corto y digo: muy bien, pero cuidado, Vane, que te vas para adentro, y eso te quita expresividad, ¿entiendes lo que te digo? Y a Mariano: también tienes que cuidar ese registro que te sale directo, pero que está bien, cuando trabajas lo opuesto. Mariano cuenta que él tenía que acusar, pero que ella no le decía nada, y que le apareció la tristeza.

Les digo que al principio estaban los dos en búsqueda, pero que no podían comenzar y que fueron a lo más conocido que tenía cada uno. De todas formas, añadido, fue muy interesante el paso que dieron, porque apareció un registro diferente, ¿me entienden? Hay primeros impulsos en cada uno y tratamos de abrirlos, para cambiar nuestros registros. En este caso, al principio empezaron a partir de lo más conocido, estaban más en una búsqueda mental que en una interacción. Igual me interesó mucho el registro que apareció. Vane dice que le costó y que le parece que con Chejov empezó a bloquearse en la actuación. Les digo que el tema aquí es cómo instalarse en una arena relacional, porque no hay que pensar tanto, es más una sensación emocional y energética, instalarse en el registro que aparece desde el impacto que reciben de su compañero.

Pasan Olga y Tamara: Se dan tiempo, no hablan, no hay sillón.

Se miran, buscan, son muy emocionales, se encierran, y aparece lo que llamo “manijazo emocional”. Con este término me refiero a algo que no deben hacer, porque es una búsqueda incorrecta. Es cuando un actor busca algún registro evocando alguna situación traumática de su pasado. No me interesa expresivamente, porque este tipo de búsqueda se orienta hacia el ensimismamiento del actor, donde él puede estar sintiendo mucho, pero lo hace desde su mente, desde su interior, sin preocuparse por transformar la escena, con lo cual, queda anclado a un pasado, no a un aquí y ahora que es donde se arma la teatralidad.

Observo que las dos chicas se orientan hacia allí, no trabajan desde el cuerpo en conflicto. Corto y les muestro que al principio estaban cada una en lo suyo, buscaban el conflicto en su historia y en la cabeza, cuando es más lineal, es trabajar con el otro. El tema es interactuar con los cuerpos, no quedarse en lo mental, rescato que al final pudieron cambiar y bajar de la cabeza al cuerpo.

Los cuerpos ganan mucho expresivamente cuando uno pasa al campo del otro o atrae al otro a su campo, cuando se empieza a interactuar, se gana en la escena. En este trabajo, al final ha pasado esto, porque Olga no se podía quedar en lo mental, así que tuvieron que bajarlo que tenían en la cabeza al cuerpo. (Siempre trato de justificar todo, porque me da cierto miedo la crítica muy dura, cuido lo que digo, sin dejar de decir lo que veo). Le digo a Olga que tiene que poner el cuerpo teatralizado, porque habla bien con el cuerpo. Le marco a Tamara que busque un cambio hacia otra cualidad energética.

Pasan Fran y Montse. Se repite la situación: buscan solas, en lugar de apoyarse en lo que pasa con el compañero. Les digo que hubo organicidad, pero faltó más verdad a

partir del material que tienen. Insisto en que uno trabaja con el material que tiene. A Montse, le digo que le falta plantarse.

Mariano dice que Francesca hoy no hizo los gestos de la cara que hace siempre, ni los gestos de comedia, que habla como habla en la vida cotidiana con ellos y que la vio más natural. Contesto que estoy de acuerdo, pero que no hubo fluidez. Además, continuo: está bien que se queden en lo bueno que dice Mariano, en la limpieza de formas y que Montse no se deje caer en la languidez, que busque la fuerza (siempre termino en lo positivo).

Pasan Luca y Giovanni. Se acuestan en el sillón, otra propuesta.

Le digo a Luca que cuando logra parar la cabeza empieza su proceso creativo y le pregunto a Giovanni, por qué no reaccionaba, y responde que fue por el ejercicio. Le digo que al comienzo estuvo muy mental que algo le tenía que pasar y que no era mental, y que después lo pudo revertir y estuvo 10 puntos. Sintetizo: ¿ven lo importante de usar el cuerpo? Habla Moni y dice que se limita con Chejov, con el tema de los ejercicios, el sillón, etc. Pregunto si quieren comentar algo.

Hablan de que el tiempo de Giovanni no quedaba mal... (Pareciera que ante cada crítica que hago a un participante, los compañeros se ponen a defenderlo, esto me da inseguridad, porque no quiero entrar en discusiones). Acoto: si uno está aquí, en lo que va pasando, el fluir sale solo, esto es lo mágico y no tan mágico, porque es técnica...

Moni agrega que le gustó la escucha, la observación y digo que hubo una madurez interesante, que cada uno se lleva una perlita. Nos despedimos hasta la semana que viene, Matías pregunta si trae algo, y respondo que no.

3. 4. Cuarta clase - 15/4/09

Empezamos en la nueva sala. Aún no hay casi elementos, pero así y todo es como si no notaran la diferencia. Si hay una especie de extrañamiento, pero luego de los primeros minutos ya nadie habla del tema.

Les muestro el nuevo espacio, cómo funciona y las reformas que haremos. Presento a la asistente. Propongo que no se fijen en lo pequeño, que el concepto del nuevo espacio da más juego, porque al ser una fábrica reformada, se acerca a un teatro más alternativo y profesional, aunque no haya escenario.

Digo que da más juego, que es como el Soho en BCN. Es pasar de lo amateur a lo profesional, y que lo que importa es el concepto, que aquí empezaremos a producir. Desde ahora hasta el verano, pondremos todo mejor.

Agrego que sostener un teatro es muy difícil en el mundo, pero que “el que no apuesta no gana”, y que creo en lo que hacemos, y en el teatro, así que estoy muy emocionada y contenta y les pido paciencia, porque todo ha sido mucho esfuerzo. He decidido habitarlo con ellos, como si fuera una casa, para que se haga habitable. Al principio costará, porque no estaremos tan cómodos hasta que se ponga el aire, que lo demás está todo nuevo, y que por eso pudimos entrar pronto.

Finalmente, pregunto si quieren comentar algo más del lugar y que el 8 o 9 de mayo haremos la apertura de la sala, aunque aún no sé el concepto y lo pensaré. Hablo de que la escuela cumple tres años, y que todos ellos están desde la fundación. (Me parece que hablo mucho de mí, como justificándome).

Comentamos algo sobre el patio y sobre todo el juego que da para habitarlo, aunque el sonido no está muy bien. Hacemos la broma de que tenemos a una de las productoras más importantes de Barcelona adelante y que iremos a hacer castings.

Luego les hablo de la propuesta que me han hecho de trabajar en Madrid, explico que me interesa la experiencia, sobre todo para conocer cómo se dirige. Termino diciendo, que estoy aquí y que aprovechen lo que quieran contar, pero que sepan que no hay que depender y esperar, porque están preparándose para ser actores autónomos, y que tendrán que montar su propio proyecto, que tendrán que generar las oportunidades.

Se levantan, y pregunto cómo van con las escenas... y si hay escenas para hoy. Pido que se apague la luz y me siento en el escenario. Estamos siempre descalzos, incluso sobre este suelo que no es madera, es parte de nuestro rito de paso, de la calle a la clase.

Digo que empezaremos a hacer improvisaciones desde los personajes. Partimos de la idea de la taberna de bar, marco que es un trabajo de exploración y que vean qué pasa con la actitud de mi personaje, lo que vimos en la primera parte de la clase, desde el cuerpo, siempre se piensa desde los personajes, pero ahora nos interesa el “estar”.

Mati pregunta por la situación, le digo que lo que me interesa es la presencia escénica, el enfrentar un aquí y ahora, no nos tiene que importar ni al historia ni la condición dada del personaje, sino ver qué construyo con el otro, vamos a investigar esto (esto es contrario a lo que vieron hasta ahora y lo doy por supuesto). Propongo que cada uno desde su línea, trabajando la actitud interna, construya este aquí y ahora, viendo qué pasa, porque algo tiene que pasar.

Mireia pregunta quién tiene los textos, porque necesita releerlos. Reitero que me interesa la actitud en tanto impulso y energía, que hay gente que va más altanera, más introvertida y que eso se ve en el cuerpo. Son formas energéticas que vemos en la calle y cada personaje tiene una, como nosotros, son formas energéticas. No quiero llenarlos de tantas palabras, pero lo que permite el teatro es empezar a abrir, no quedarse con una sola actitud. Son actitudes vinculadas a estados de ánimo, a como cada uno se planta, y cómo esto pasa por uno. Por ejemplo, Elena que es hermosa, cómo se vincula con Sonia, que es fea. Todo esto es lo que quiero que busquemos hoy, pero no solos sino en función del otro. Le pido a Jordi que pase, cuente la escena que hará, y que empiece a trabajar lo que le queda del personaje, y a los demás que cada uno empiece desde su personaje. Silencio.

Hacemos un ejercicio muy bueno con Jordi, porque improvisamos una escena y al terminar digo que aquí ha pasado algo. Dado que como actriz lo he vivido, le pregunto a Jordi en qué estaba pensando. Responde que en lo que pasaba. Entonces y le digo: ¿desde ti o desde el personaje? Me contesta que desde el personaje, y yo le digo, que también estaba en el personaje. (Todos se ríen, porque deben pensar que soy un personaje, pero no lo registro y sigo). Parece que no pasa nada, sin embargo, pasan muchas cosas.

Continuamos y pasa Mónica que dice estar incómoda con la silla, le digo que busque otra, la que quiera y pasa con Luis.

Les pido: Moni y Luis: indaguen en la actitud del personaje, construyan desde las miradas y los cuerpos, soy consciente de qué parte de mi cuerpo tiene algo para mostrar. Observo que estoy dando más información de la que pueden asimilar. Continuo: les falta trabajar el fluir en la improvisación.

Corto, y digo que no está quedando claro, que partimos de un dibujo del personaje y luego, cuando paso, lo suelto. Pongo mi caso del personaje que estoy haciendo en el laboratorio de la sala *Cuarta Pared* de Madrid, y explico que si parto de que soy una chica ecuatoriana, que limpia pisos, etc. (para mi es importante el registro que tengo desde que actúo, me referencio más empáticamente con ellos y trato de transmitirlo), pero logro abandonar el preconcepción de lo que creo que debería hacer una chica de las características de mi personaje, y me vuelco a un trabajo de investigación, podré encontrar matices diferentes. Si me quedo sólo en el personaje, me cierro. Cuento entonces, lo que logré en Madrid y digo que me sirvió la compañera actriz, porque pude

no quedarme en el cliché. Sintetizando: den más aire, sino quedan encorsetados en una forma de hacer desde lo mental, y el personaje tiene que pasar más por ustedes.

Les marco que si están en un bar elijan uno de los momentos importantes del personaje (condición dada). Pregunto a Luis: ¿qué momento de Treplev eliges? Me dice que un momento de melancolía, “cuando está pensativo, triste, y con ella”. Reitero que no se queden en el discurso que lo bajen a lo que pasa aquí y ahora. Siguen Moni y Luis: se los ve pensando (yo les hablo mucho y creo que eso los ensimisma).

Le pido a Mónica imperativamente que no salga de la situación, porque se ríe a cada momento y quiero que entre en la improvisación. Les pido que le cuenten al otro lo que realmente les pasa, buscando al compañero, dándole verdad. Moni se ríe, otra vez, le digo que lo utilice y que no exagere... con todo el cuerpo. Ella no es creíble y se vuelve a reír. Le pido que se ría en la escena. Si Luis se te ríe en la cara, ¿qué te pasa con esta risa?

Mónica dice que esto es una mierda y se ríe... Le digo, gritando: ¡basta! con la risita en la escena, busca adentro, no afuera, el chistecito no nos importa, permítete equivocarte, no lo hagas tan pesado. Tienes frescura, pero juega en la cancha (enseguida hablo de lo parecido del teatro y el fútbol) Luis ¿qué sientes con esta risita? Veo que proponen algo diferente y les digo que empiecen a crecer por allí, que hagan más grande la idea que eligieron.

Los cuerpos están aún estáticos. No se ve tensión dramática y eso aburre. Entra Matías y Mónica vuelve a reírse, él arma una escena de violencia doméstica. También Luis contesta desde el discurso social establecido, no desde la situación. Le pido que no sobreactúe. Actuar, no sobreactuar. Vuelve cada uno a su lugar y le digo a Matías que siga con su energía. Vuelvo a pedir que no me miren, mientras actúan, porque, en general, lo hacen. Entra Luca y se une a Matías. Mónica y Matías están sobreactuados.

Corto la escena, les pido que se sienten y digo: muy bien los cuatro, pero todavía no sé por qué Moni no entras en la lógica del personaje, por ley lo que pasa aquí te lo tienes que creer. Matías aquí no es tu amigo, es tu marido y “un flor de hijo de puta”, te lo tienes que creer. Moni se defiende y dice que al final le sale la risa, le contesto que un hombre es naturalmente más fuerte, si viene este tío, la lógica es que tengas miedo..., que juegues desde las impresiones que te da.

Ella dice: una tiene su orgullo (acá viene la psicología de la persona) Le pregunto: ¿qué hace uno cuando a una persona se le va la cabeza? ¿Una qué hace instintivamente? Trata de buscar estrategias para calmarlo, esto es probar distintas estrategias para

calmarlo, porque si no, te mata. No se te ve probar, éste es el aquí y ahora, tienes que probar distintas estrategias, porque te sirve, te lo tienes que creer.

A Mati le digo: muy bien, porque no perdiste la lógica y la aprovechabas a ella para querer matarla. Luis estaba en búsqueda, Luca muy bien a la acción de sentarte. Es tomar la actitud del personaje y empezar a jugar. ¿Entiendes Moni?, Te voy a machacar, porque la risita ya fue, la puedes aprovechar en la escena. Les cuento cómo construyo yo y hablo de mi escena de Madrid. Quiero transmitirles que el actor todo el tiempo tiene que estar proponiendo, en el aquí y ahora. Está bien aprovechar la risa, si también el compañero y el director lo aprovechan. Le digo a Moni que la risa es inconsciente y que si Luis le hace gracia, debe usarla (Es importante el trabajo y la energía de cada compañero, por eso lo marco mucho).

Luca, Elena, Vanesa. Le pregunto a Vane si igual quiere pasar porque está Luca y son ex pareja y se pelean. Les pido que no hablen más y que habiten la realidad del personaje: Montse no hables más hasta que yo te lo diga. Los veo muy estáticos, siguen buscando fuera de la situación no adentro. Montse trabaja la situación y se ve, es importante, porque logra más soltura. Los veo mejor en el transcurso de la escena.

Les pido que busquen una actitud, una forma de estar en la vida de ese personaje que estoy trabajando. Les digo que busquen ser limpios con los movimientos. Hoy me interesa que investiguen sobre el movimiento expresivo del personaje con el objetivo en la actitud que creen que tiene.

Trabajamos improvisaciones de a dos a partir de la actitud de los personajes. Empiezan Vane y Giovanni. Les marco que tenemos que estar más libres para crear. Estar en un aquí y ahora, que aprovechen los recursos que tienen. Le pido, especialmente a Vanesa, porque le cuesta mucho, que salga de la estructura mental, que use los elementos, es decir que accione en el espacio.

Les pregunto si han registrado alguna vez la impresión que les da una persona el primer día que la ven, (cualquier personaje de la vida cotidiana, el panadero por ejemplo). Es importante la impresión que nos da una persona la primera vez que la vemos, la energía que nos causa. Les digo que los actores somos por definición mucho más sensibles, que esto seguramente lo tienen, y que aprovechen en la escena, la impresión que les causa el personaje del compañero.

Le pido a Giovanni que no exagere, que entre de a poco: ¿qué te pasa con esa mano de Vanesa que te toca? Sigo con el texto, pero valorizo lo que va pasando: Vane no exageres, busca el cuerpo del otro. Le pregunto a Vane de qué se asusta (se la ve

gesticular). Le pido que no hable tanto y que haga más, que se levante, que habite el espacio.

Observo que no pueden salir de su pensamiento crítico, y que su propia mirada les impide entrar en la situación y crear. Vane ante la imposibilidad, se vuelve a sentar y para a decir el texto. El discurso “oculta” el accionar. Entra Jordi, los otros se ríen con Jordi, los tres juegan solos, no pueden vincularse.

Corto y les digo que aprovechando la interacción del otro, podemos alimentar la escena y crear. Llevar al personaje a una acción transformadora, buscar más el fluir, porque esto es el teatro. Chejov es este hiperrealismo (les pido orden), conectarse en el aquí y ahora. Porque si estoy en la mente crítica no puedo construir la escena desde la verdad.

Interviene Moni: ¿cómo puede ser que estoy metida con el otro que me transmite su mirada, y aparece un tercero y me voy de la escena? Le respondo: porque no juegan a favor de lo que va pasando en el aquí y ahora. Me interesa este proceso mucho más que lo que vamos a ver en julio, que es un resultado. Si hacemos un buen proceso llegaremos a un buen resultado. ¿Entiendes Moni? Te criticas en vez de aprovechar lo que va pasando, esto es nuevo, así que lo haremos con tranquilidad, es diferente a lo que veíamos antes.

¿Quién pasa? pregunto. Pasan tres chicas, pido silencio. Se las ve buscando, pero incómodas, no están en situación. Le pregunto a Mireia qué piensa y le pido que haga algo en función de lo que está pensando y no me lo cuente. Hablan del frío, me meto y le digo a Laia que está cagada de frío, que juegue el frío en el cuerpo y a la relación desde allí. Les marco que empiecen a habitar el ponerse en una frazada ajena y en prestar mi frazada, nada más (intento que se metan en una situación de conflicto desde el cuerpo). Empiezan a improvisar sobre el frío, ahora se ve algo más concreto, la frazada ayuda. Me meto con la lógica de los pensamientos que aparecen. No hablo tanto, digo: empiezo a investigar, no desde el texto, sino a partir de lo que va pasando entre ustedes, olores, sensaciones, la soledad, con lo que dan las tres.

Le pido a Mire que las empuje más (están la tres sentadas juntas) que no se lo diga, que haga. Fran habla de que se siente sola, le digo que llore. Les pido que no me miren y que jueguen con lo que hay, (cuando le pido que llore no se lo pido desde la emoción, doy por supuesto que es desde el juego expresivo). Le digo a Mire: reacciona a eso, ¿te gusta que te toquen así? (todo el tiempo la induzco a investigar desde su propio cuerpo vivencial, desde su persona y esto es lo que no entienden). Le pido a Mire que no sea tan buenita que cambie el registro, que la empuje del banco, que juegue la situación. Le

digo a Francesca que vaya por ahí, a Laia que vuelva al frío, (terminan peleándose por la frazada). Ahora, la improvisación empieza a fluir, me relajo, corto.

Les pregunto: ¿cuándo pasó algo? A Moni le encantó la escena, la cara, los cuerpos, que se vio el frío. Veo que Francesca no escucha, y le pregunto: ¿te estás durmiendo, estás bien? Me dice que cuando yo le pedía que llorara, no lo sentía y era un sobreesfuerzo, no podía (yo daba por supuesto el juego de llorar). Le contesto que no es importante, que estoy dando texto, que lo pueden tomar o no. Les digo que sólo hablo cuando se estancan y que después fluirán solos. Reitero que tienen que animarse a proponer todo el tiempo en la escena, pero con lo que hay aquí. Observo, que, como es la primera vez que no hay escenario, cambia la disposición del espacio.

Cuando les pedí que sacaran la manta, pasó algo, no hay que tener miedo de sacar la mezquindad de cada uno, y también la defensa de los personajes, las dos cosas. Pero recalco que no hay que tener miedo a sacar la “mierda” de cada uno, porque esto es un juego (me refiero a que el teatro es a-moral).

Desnudar los personajes es animarme a arriesgar cosas, para bajar, hay tiempo, si encuentro algo como el frío, hay que sostenerlo y toda la escena tengo que tener frío.

Varias veces les he explicado que una de las diferencias entre el teatro y la vida cotidiana radica en la amoralidad del teatro. Es decir, no se juzga a los personajes desde lo “moral”, al contrario, hay que buscar los impulsos primarios que el otro me provoca, que en general son “matar” y “follar”, y en la represión de ese impulso es donde está el carácter expresivo del personaje. Por eso hay que animarse y no juzgarse. Siempre digo que habría mucha menos locura en la vía, si todos hicieran teatro, porque en el escenario podemos sacar esos impulsos inconscientes y queda en la ficción, el peligro es llevarlos en la vida.

Mireia cuenta que estaba sola transitando su estado y dice que al ver a sus compañeras las ve igual, entonces se une, pero al ver el cambio brusco...

Fran dice que se agobió de verdad. Entonces digo: ¡allí había verdad, que tanto amor y cariño! el agobio fue lo interesante, fue realista, con verdad, no era la mente que pensaba ahora le voy a decir...no, cuando están aquí (por el escenario) olvídense de los personajes, se acabaron, aquí ya los tengo en la cabeza y en el cuerpo, es como si me pusiera el disco duro y aquí se inicia... esto es el ejercicio que hacemos ahora, porque es más interesante lo que pasa, todavía hoy es un disparador..

Fran dice que es difícil, pero que cuando fluye lo siente. Les digo: éste es el puntapié inicial para hacer escenas buenas, de verdad, donde aparece lo creativo, a partir de aquí,

vamos a escribir, por eso hay que proponer y arriesgar aquí, en el escenario, ahora tenemos que hacer una bolita con todo lo que aprendimos hasta el momento y soltarlo. No hay que tener miedo, ahora es otro momento, confiando en lo que se tiene incorporado en el cuerpo.

¿Qué tal? pregunto. Ya son las 11 y pido luz de sala. Dicen que les gusta el nuevo lugar. Comento lo que tenemos que hacer (la sala esta desnuda). Les digo que esta desolado, pero lo importante es que estemos aquí (No los veo convencidos, hablan de Gracia, les recalco lo bueno del barrio). Les pido puntualidad para el próximo martes y la segunda lectura de escenas y obras.

3. 5. Quinta clase - 22/4/09

Aparecen todos comiendo. Comienzo hablando de Montse que no está bien, para que le escriban y que cuiden a Jordi (el amigo de Montse que ahora se quedó solo en el grupo). Les comento que en mayo haremos la inauguración del lugar y que invitaré a mucha gente, María Jesús dice que no estará. Les digo que para no perder clase haremos una clase especial, el 1º de mayo, algunos dicen que les gusta más el lugar. Les hablo de que vendrá Juan y haremos una clase especial con Juan y que quien no puede que no venga, (grito mucho) vamos a hacer una performance, así que inviten a mucha gente que tenemos que llenar y ocupar el espacio. Me gustaría que participaran, para hacer una gran fiesta, (estoy tomando mate).

Vamos a hacer Chejov. Pregunto qué tareas tenían para hoy, (todos están sentados en ronda) y Jordi dice *El camino real*, y los demás le dicen que es *El oso*. Vane dice que hará *El oso*, Gus pregunta si entra todo, le digo que tendríamos que recortar. Luca hará *Tío Vania* y Giovanni Astrov, Luis y Laia Nina Treplev, Mariano con Olga *El camino real*.

Le pregunto a Mariano por Pao (son pareja desde que se conocieron en la Escuela) me dice que no sabe. Matías dice que le da todo igual.

Empezamos a improvisar les pido que se pongan de a dos, Jordi con Tamara y Mariano con Matías. Los demás se ponen de a dos, y les aviso que la escena de la taberna la haremos todos. Mónica me pregunta si le conviene trabajar con su perfil. Contesto que es una buena pregunta y que siempre es bueno que ellos elijan, porque es una excusa para contar lo que quieren contar en este momento de sus vidas. Le digo que no se preocupe, que habrá algunos monólogos difíciles, porque no hay interacción.

Pasan Tamara y Jordi, están de pie, empiezan a discutir muy fuerte. Detengo la escena y le digo a Tamara que tenga en cuenta que la convención es que lo conoce a él, porque sino, no tiene sentido. Insisto en que esta energía se la da Tamara, con otra actriz habría otro juego. Digo que es importante, porque acá pasó algo. Lo pregunto y contesta Tamara, que explica que se murió el marido y Jordi no lo sabía (algo fundamental en la obra, ¿esto da indicio del compromiso con el teatro?).

Explico de qué trata la escena de *El oso*. Le pido a Tamara que trabaje la relación con los hombres ¿qué le pasa a esta mujer? Que investigue qué clase de mujer es. Ordeno que caminen... Se los ve hablar con seriedad. Los dirijo, Jordi saca la violencia verbal. Corto, les pregunto cómo están, hacen *El oso*, les digo que falta el duelo, pero Jordi no sabe de qué hablo, dice que leyó, pero no es cierto.

Explico que el tema es definir las líneas de acción, es decir, cómo se va perfilando cada personaje y qué quiero lograr con el otro y las acciones posibles, porque si no, se instalan en el texto, y esto no es interesante. Por eso te decía que ocuparas el espacio, o sea qué puede hacer uno, las acciones posibles. En el teatro se hace, no se habla, sólo se habla como parte de la acción, o sea que esto hay que agilizarlo. Les pido que ahora hagan alguna propuesta de personaje.

Pasan Mire y Mati hablan de la escena (*El aniversario*). Mire sostiene que se acaba la frivolidad, cuando hay algún sentimiento. Mati dice que es muy terrenal y Mire que no, y habla de que si no hay amor, no hay juego. Interviene Mariano que hará la dramaturgia, y dice que la escena queda corta sino la llevan hasta el fondo. Les digo que hay que hacer una mini sinopsis y le pido a Mariano que haga dos escenas.

Empiezan la escena, les pido más verdad, y que se relajen, porque si están relajados podrán despertar sus sentidos (mirada, olfato..., etc.) Corto y les digo: hagamos poco y bueno. Tienen que darse tiempo, hace mucho no se encuentra, están solos, con ganas de follar... Eso quiero ver, cómo se miran, cómo se excitan... van a pensar esta chica (lo digo por mí... a veces me dan vergüenza mis acotaciones) cada uno vea si se acerca, o no, si se apoya en el otro, no es tan mental, vean qué pueden construir.

Empieza la escena... le pido a Mire, que aparezca más tranquila, que no exagere, y a Mati que curioseee, que es una casa ajena, digo que tengo una amiga que entra a casa y toca todo. Le recalco a Mire que no hable tanto, que haga más. A Mati que se instale en la habitación de ella, y que sienta qué le pasa con su habitación desordenada, qué pasa con la vergüenza (Con Mati y Mire me siento con mucha libertad para dirigirlos).

Corto: ¡muy bien! Han pasado muchas cosas, la primera es cómo empiezan a aparecer los perfiles de los personajes, desde la organicidad, al poner la mente del personaje en acción. ¿Entiendes Mati? Le pido que trate de entender. Está bien el giro que haces, porque en lugar de declararte hablas de los terrenos. Hubo aquí y ahora, esto me importó (Cuando terminan, en general se ve el cambio en los cuerpos, porque parecen más distendidos).

Pasa Mónica: lee y le pido que empiece la escena (*El daño que hace el tabaco*), que la lleva a que trabaje la relación con su marido, que vaya a la verdad, como si estuviera en su terapia. Te pido verdad, no me muestres Moni, más de verdad. Corto y le digo que estuvo mejor y que si ve la diferencia cuando se mete en lo que va aconteciendo. Y les digo a los demás: ¿se ve claramente, no? ¿Cuándo se mete?

Hablamos del texto y Moni explica que se da cuenta en la conferencia de que está harta, y yo le digo que a mí también me gustaría que llegara a decir esto. Le muestro que lo interesante de esta obra es la mujer que maltrata al hombre y me gusta, porque de la mujer ya conocemos mucho sobre maltrato. Le digo que tiene que ser una pija, hablarme de la casita en el Ampurdá, otra en Menorca, en el Borne. Lo importante es que plantees el personaje, si es una pija, que sea una pija.

Sale Luca, empieza a caminar y entra Giovanni, (Vania Astrov, escena de *La Medicina*). Comienzo hablando del vínculo entre hermanos, le pido tranquilidad a Giovanni. Luca busca en la escena, Giovanni y casi todos se sientan y les pido que trabajen con el otro todo el tiempo. Le digo a Giovanni que no exagere, lo aliento positivamente (siempre trato de alentarles, en cuanto veo que encuentran algo). Le pido a Luca que no juegue solo, sino con él, con el conflicto y con el mono, la ansiedad en su cuerpo. ¡Quiero ver, no sufras, búscala! ¡Verdad, verdad, verdad! Todos se ríen, yo también, corto.

Con Luca rogando de rodillas, pregunto qué pasa en la escena y digo que está bien, están buscando. ¿Qué pasa en la escena, entendieron qué pasa? Giovanni dice que Vania está confundido, porque ha tardado en disparar con la pistola y ha hecho el ridículo y le ve a robar a su amigo la morfina. Luca dice que se siente perdido y yo le pregunto qué le pasa con Vania.

Luca dice: celos, envidia. No sólo con él, no sé, necesita ayuda. Cuidado con la morfina, digo, podría tener alguna adicción a la morfina, alguna adicción tiene, puede ser morfina, alcohol. ¿Qué está pasando, es alcohólico? ¿Y Astrov, qué te pasa con él? Es de la familia y me enternece que pelen por la mujer, pero no se puede dejar hundir, pero

yo ya estoy harto de todo lo de la casa y me jode verlo así. Respondo que es un espejo, que en unos años será así y que ése es el conflicto.

3. 6. Sexta clase - 29/4/09

Están en el suelo, primero entrenamiento, parar la mente, y el rito de paso...

Gus y Vane: *El oso*. Les pido que no hagan mímicas de la entrada, hay convenciones (me enfado, Vane me da ese registro). Olvídense que el teatro es para que la gente lo entienda, la gente va a entender lo que pasa aquí, la “historietita” no nos importa, es una convención, por favor, no lo puedo ver.

Está bien, chicos pero no tengan miedo a que salga de ustedes lo que tenga que salir, más liviano, chicos “hola,....” no lo pienso tanto, más light el peso se da en lo que va pasando con el otro, cuanta más tranquilidad, más intensidad, vamos a entrar, otra vez... (me desbordo).

Le grito a Vane y me dice vale, a modo de disculpa digo que hoy estoy rayada y que me tenga un poco de paciencia, pero sigo diciendo que si alguien toca la puerta voy a ver qué pasa, le digo a Vane que al golpear no se lastime la mano y me rio para distender. Les marco que trabajen la impresión, en lo que pasa allí, tranquilos con el texto, no vayan tan rápido... muy bien Gus.

Los paro y digo que jueguen otra estrategia (los veo en el discurso), no hablo más chicos, quiero ver qué pasa, qué quiero con el otro, empiezo a ver esta energía que se construye, pido texto. Ahora, bien, ¿qué te pasa con este machista Vane? (voy a lo personal). Los paro y les pregunto: ¿por qué les pido verdad?

Cuando uno boxea pasan muchas cosas, ¿alguien alguna vez hizo boxeo? No, dice Vane. Le pregunto qué le pasa al pegar. Ella dice que tenía ganas, insisto, si es de verdad algo te tiene que pasar. Si uno hace de verdad Chejov permite que lo transforme. Cuando hice boxeo, porque entre otras, hice boxeo, les juro que no podía pegar, me daba miedo la violencia, el entrenador era un viejito divino, que entrenaba en la Facultad de Derecho. No podía pegar, si voy de verdad y no hago la mímica, algo me pasa, y esto nos lo tenemos que permitir para empezar a crecer.

Hoy es la primera vez, no se preocupen, pero eso es lo que me transforma: poner el cuerpo, a la hora de pegar pasan muchas cosas. Meterme con el otro es difícil, igual creo que mejor es la acción del duelo de la obra, ¿quieren volver a hacerlo? Pueden tomarse su tiempo, está bien el juego de las manos, ésta es una tía con los ovarios bien puestos,

es una tía de verdad, bien plantada y la imito a Vane. No, no así, éste es el salto que hay que dar, escucha Vane, eres una mujer y él está diciendo que todas las mujeres son una mierda, escucha así puedes transformarte.

Hacen la escena, investigo, no lo digo, actúo, no te frenes Vanesa. Los corto, aplauden, les pido que se sienten, es más importante cómo se tocaron y qué puede dar de sí eso, que el texto. Chejov es eso, deben darse permiso para empezar a ver las distintas estrategias que pueden tomar, porque da juego este texto para ver por dónde voy, si por acá o por allá, probar como actores el camino que pueden ir tomando, tenemos que llegar a hacer este recorrido de la violencia y la seducción. En una escena, es difícil y para eso tenemos que construir el proceso, y no puede faltar la verdad. Si miro es de verdad, si toco es de verdad, es minimalista e hiperrealismo, entonces ¿dónde se da?

En eso, en las miradas, en los toques, en los silencios, entonces ¿qué momentos fueron interesantes? Gus dice al final. La pelea, digo hay que trabajarla, mejor hacer un duelo. Gus dice que él pensaba que el duelo había que llevarlo a la época y no tan contemporáneo, y si lo queremos hacer contemporáneo. Respondo que eso se investiga, no sé qué pelea puede ser.

Veán cómo se pelean los chicos en el colegio (es importante mirar en la sociedad) acá no importa que el tema sea realista, porque hay un hiperrealismo desde la situación, pueden tomar dos espadas de mi sobrinito, no importa que eso no sea de verdad, porque lo que es de verdad es lo que pasa en la pelea. La verdad en la actitud, eso me interesa, si tengo que ir a matar de verdad, sin miedo y si da miedo que se vea acá.

Uno pone el cuerpo al personaje, justamente las impresiones que salen de ustedes son lo más interesante, éste es el subtexto, ver los miedos, para eso tengo que estar totalmente despojado e ir a su encuentro.

Miro a todos y les pregunto si lo han comprendido. Lo que estoy pidiendo es un gran trabajo personal, porque requiere de un despojo, Chejov es uno de los autores más difíciles en el teatro, porque requiere de mucha entrega y hay muy poco de dónde agarrarse, sólo de uno mismo, estos momentos son los más interesantes de la escena.

Giovanni. La pelea de los puños me gustó, y Luca dice, a mí también. Mariano agrega que le gustó como quedó, pero que se resolvió desde la comedia y no desde el tránsito.

Les digo que prueben lo del revolver. ¿Moni? ¿El momento de la mano?

Entonces les digo que la pelea no me la creo en absoluto, que es una buena primera pasada, pero que probar estrategias es probar registros diferentes. Tráiganse ropa. Gus dice que necesita situar la época, y que el duelo lo lleva al pasado. Les digo que eso de

hacer un autor contemporáneo, ya no se usa, pueden pensar un contexto diferente, Gus dice que viene de Shakespeare y necesita algo más contemporáneo.

Discutimos sobre posibilidades del duelo en estilos distintos y les explico que estaría bien que lo contextualizaran. Le da más vuelo y es más teatral la situación. Para hacerlo de verdad hay que investigarlo de verdad, hacer boxeo, ver películas (los llevo a la vida) esto es lo que los actores trabajan afuera, para meterse en el rol, ¿Dónde quieren jugar en primera división, o en cuarta? Prefiero poco, pero en primera división, la comedia sale desde la verdad, por eso es básico que contextualicen lo que quieren contar, y está muy bien, agradecen. ¿Quién va a pasar?

Pasan Luis y Laia: *La gaviota*, Nina - Treplev

Luis sobreactuado, me cuesta verlos, no puedo dejar de ver los errores técnicos. Francesca, Pao, Helena Sonia: *Tío Vania*. Les pido que caminen, que busquen otra actitud, les pido que abran el pecho. A Pao le pido que, trate de buscar, les repito que estamos investigando que no me importa la “historietita”. El perfil del personaje no lo conozco, hay que buscarlo, hablan como en una charla de café, movimientos cotidianos, improvisan sobre el bar. En las improvisaciones sacan su propio sentido de lo que entienden. Por ejemplo, Fran dice que ella suda y trabaja como Sonia, no como Pao que es una actriz pero desconocida.

Corto. Fran cuenta que no se cree nada. Le digo a Mariano y les pregunto qué hicieron de Chejov el año pasado, no hicieron Chejov. Entonces les pido que lean la escena, y que hagan la estructura de Chejov. Les hablo de lo excelente de la escena, y que haremos un mix de escena y luego el montaje.

Les dije que quería probar y lo quería ver, y ahora las veo, les servirá a mucho para ver dónde estar. Fran, por favor, baja y tú Pao sube, empecemos por el texto, así tienen estructura, digan qué prefieren. Le pregunto a Mariano si está anotando y dice que se acuerda. Decidimos las escenas y les pido texto, Mariano lee las obras, y pido ayuda. Les digo que un martes veremos a los de la obra y el martes siguiente a las escenas, quiero dividir por una cuestión de formato.

3. 7. Séptima clase - 20/5/09

Todos en ronda, hablamos de la inauguración de la nueva sede de la Escuela. No me dicen nada. Comento que las brujas y todos crecieron mucho con la presencia del público, que vinieron artistas y que estaban contentos, apoyaron el trabajo, también les

dije que eran amigas y les encantó. Gus y Mariano hablan de Argentina. Hablaron de los artistas famosos y de la circularidad, y de lo difícil que fue empezar con el público allí. Sigo comentando que lo que más valoré fue la forma de actuar tranquila, y que me encantó, porque todos crecieron, a pesar de que internamente les pasaba de todo. Hablé del discurso y de que había mucha emoción junta.

Hablan todos a la vez. Surge el tema de las entrevistas y aprovecho para decirles que se suelten, que son secretas y que Carmen nos ayudará en lo visual. Están distendidos y volvemos a nuestra puesta. Se habla del bar, vamos a trabajar un teatro de actores. La escena y el montaje se harán en una taberna, sobre El camino real, cada uno estará con su personaje, pero nos podemos permitir improvisar.

Mire y Pao me preguntan y les digo que haremos una escena colectiva, en la que veremos qué pasa con el grupo. También haremos lo de Mariano y Olga, y luego se harán las escenas, vamos a construir el hilo conductor, pero será desde ustedes y no desde mi visión, por eso tengo que ver todo. Lo vamos a investigar hoy, porque es mi forma de dirigir (Estoy muy tranquila). Está centrado en ustedes, no en mi puesta. Vamos a empezar en la taberna cada uno con su personaje, ¿les parece?

Empiezan a caminar con el vestuario por el escenario. Se dejan dirigir, “es un patio, busca un lugar y una postura para sentarte”, les voy diciendo. Hay varias sillas, Pao se sienta en la más alta, pido que tengan en cuenta su presencia. Mariano entra, está Tamara, que entra con el conflicto, cada uno entra con su conflicto. Digo a Mire: cuando quieras entra. Van entrando de a uno. Busquen una forma diferente de sentarse. Le pido a Matías, que registre a dónde está. Cada uno se ubica de forma distinta, las sillas no están ordenadas.

Se forma una composición, y pido que cada uno piense en lo que le pasa con su personaje, y que cuando yo dé una palmada, empiecen todos juntos a hablar como si estuvieran solos. Digo, “más fuerte”, y queda muy bien. Corto. Quiero que hablen en forma normal, no para adentro. Mariano solo, crece ahí. Le pregunto qué le pasa con el rechazo de todos. ¿Qué te pasa con eso, estás avergonzado? (Entro a partir del discurso) Le digo que se reprima, que eso es inconsciente, me dice que está su mujer. Le contesto que ahora está congelada y le pido a Olga que salga de la escena. Sigo con Mariano y le pido que busque y que se meta con cada uno, que interactúe con todos. Primero lo hace con Mati, pero no le contesta. Pregunto: ¿qué te pasa Mariano con el rechazo? Observa, porque otro más no aguantas.

Le digo a Mire que huya de él. Ella se da la vuelta y él la toca, ella le grita que la suelte. Entra Tamara a defenderla, (¡Bien!! empieza a pasar algo y yo busco iluminarme) Entonces se me ocurre decirle a Mariano que se desnude y les pregunto a los demás, qué les pasa con esto. ¿Tienes vergüenza?, hay que trabajar eso.

Pido cambio de registro, y que empiecen a hablar otra vez, cada uno con los demás, más fuerte. Corten y sigan hablando. Cuando entra Olga se callan, y le señalo que haga una entrada triunfal. Pregunto: ¿qué les pasa con ella? Bien Olga. Le advierto que parece que no reconoce a Mariano, conflicto con el entorno. Mira a la gente, háblales, busca a la tabernera, investiga qué te pasa al entrar a esta pocilga con estos personajes sacados de una película, trata de ver quién te ayuda, porque te acabas de perder. Vuelvo al texto. Interrogo a Matías sobre lo que les quiere decir a las mujeres con su odio. ¿Qué te produce la entrada de esta mujer (me doy cuenta de que dirigiendo fluyo bien). Matías le cede el asiento y le marco la contradicción. Entra Mariano, y le advierto: no te vayas de tema Mariano, que es con ella el conflicto. Mariano juega desde la maqueta. Le vuelvo a llamar y le digo que parece Ricardo (cuesta mucho que suelten el personaje anterior, por Ricardo III), no van a fondo, se quedan en el texto y la forma. Le digo a Mariano que quiero verle la desesperación amorosa. Tamara trata de tranquilizarlo, no hay conflictos de verdad.

Quiero que vuelvan a empezar. Pido que vuelva cada uno a su lugar y que vuelvan a hablar todos juntos a la vez. Más fuerte, Pao sigue sola, a ella le pido poco porque da poco y parece no interesarle mucho. Le pregunto a qué vino, ¿qué te pasa Helena en este momento de tu vida? Habla de su marido, todos hablan a la vez. Matías, empieza mostrando sometimiento, le pido verdad. (Mati me cuesta). Habla y busca en el texto, pero le pido que le hable a Mire y a ella le digo que va bien. Escena entre ellos.

Corten, hablan todos juntos otra vez, Olga (me da miedo, no puedo entrarle, casi no le hablo, la dejo) necesito que sea más creíble (Me silencio con Olga, no digo nada), sólo le pregunto: ¿qué le dirías a este pobre hombre? Hablan todos, más fuerte... Va Mariano, que esta vez tiene buen discurso, le pido que valore la acción con el dedo. La composición espacial con los personajes está muy bien. Vuelvo a Mariano y le pido que me cuente todo lo loco que está por esta mujer. Caminan otra vez. Se los ve con presencia y ego, no buscan, sólo se muestran. Cuando terminan la ronda ya no hay sonido. Me escuchan atentos y Mariano dice que a veces tenía el impulso de contestar y que se contenía por mí. Hoy fue una primera aproximación. Me río porque fue un impulso y los veo muy entregados. Les explico que éste será el espacio común y que fue

una escena muy buena y rica. Mariano dice que fue porque no pensaron. Les aviso a todos que es una estética que empezaré a introducir, porque tiene que ver con el corte, con descolocar al espectador.

Es una estética para descolocar, es una idea que me interesa más que la linealidad, la ruptura en escena. Tal vez no queda nada de hoy, lo veremos, estamos investigando. Me hubiese gustado que estuvieran todos, pero faltaron tres. Ya veremos cómo hacemos con el espacio, pero esta escena colectiva nos va a permitir jugar. Todavía no sé si esto quedará, me refiero a que hablen todos juntos y que intervengan. Hoy no voy a marcar nada, pero me gustó mucho esta comunión entre todos.

Sin embargo digo: anímense a dar, para bajar hay tiempo, estamos probando. La idea de esta parte es el backstage del personaje, para contársela al espectador. El backstage es lo que pasa detrás de la escena y me gustaría contar lo que hicieron, lo que yo les inducía a hacer. Mariano pregunta si desde el personaje o desde ellos mismos. Le contesto que desde el personaje. Mariano responde que él lo dice desde él mismo. Entonces le propongo que elija algo del personaje para contar, por ejemplo, este personaje puede hablar del amor.

Mariano me pregunta otra vez si debe decir lo que piensa de la borrachera o lo que diría su personaje (buen tema para trabajar). Contesto: cada personaje puede hablar de lo que se le ocurra, quiero que cada uno elija y dé su visión de un tema que le provoque, en mayo del 2009, de su vida, de lo que quieren poner en este personaje, cualquier tema del que me quieran hablar.

Y les pido que lo tengan muy claro, la intensidad, la jugaremos por allí, y no será desde el punto de vista emocional, sino desde el punto de vista expresivo lo que estaremos buscando. También aclaro que me gustan las propuestas de vestuario de las chicas, y le digo a Tamara que lo vea.

Están muy relajados, lo miro a Mati y le digo que fue un buen trabajo, y si lo notó. Sigo: me gustaría que actuaras en este registro, me contesta que está cansado, y le sugiero que se acueste los lunes a las cuatro de la mañana, porque le sirve. A Mariano le insisto en que tiene que soltar más y me contesta: es que hacer de borracho es complicado o lo haces de cliché o le buscas una vuelta. Discuten con Gus acerca de la borrachera.

Olga me mira y le digo que tenemos que defender a la mujer, que pensé en ponerla delante de un confesionario, porque es una mujer que oculta algo, (también lo pienso de ella). Para terminar, le digo: no te quiero decir mucho, porque quiero que hagas tu viaje,

pero también que crezcas (Me veo muy honesta). Si haces tu viaje, también me das la noción de por dónde tenemos que ir y esto sirve para todos.

Hablamos todos a la vez. Sintetizo y explico que Chejov requiere que estemos livianos para una aventura estética y que lo que hicimos hoy no lo hicimos nunca, porque trabajamos sin preconceptos, en otra búsqueda de dirección, y en otra estética de actores.

Le contesto a Mariano que tiene resistencias y habla de la semana pasada: hay que estar vacíos para investigar, cada uno en su búsqueda, si nos quedamos anclados en lo anterior perdemos tiempo, lo de la semana pasada ya pasó, para avanzar los necesito aquí y ahora, es cíclico, necesito más libertad y más vuelo, si no me aburro. Mariano me responde diciendo que no está la chispa, y le contesto que no tiene que estar siempre, porque esto es otra madurez, venimos a trabajar (Mariano me da inseguridad porque mueve al resto del grupo, es el líder).

Les explico que sé que los inicios cuestan, tanto como las despedidas, pero que cuanto más se aliviana el proceso creativo, más se puede disfrutar. Me gusta mucho dirigir así y se los agradezco. Seguimos con lo demás vamos a preparar las escenas, mientras Tamara canta.

3. 8. Octava clase - 27/5/09

Música, Moni ensayando... Empieza Gus, le digo que piense en la situación y se active, que no sobreactúe. Vane cambia con el vestuario, improvisa, porque aún no tienen el texto, pero la escena crece, hay más verdad. Corto y le marco a Gus que tiene que estar más alineado en la intención.

(Actúo yo) ¡Me vas a pagar! Mire pregunta, si la quiere y le contesto que eso se construye y que todavía no se ve. Pido a Vane que salga de la estructura, porque está muy contenida y le hablo de Ana cuando bebe. Les cuento que es la típica situación chejoviana del cafecito, y de cómo pongo el azúcar, (ya actúo, así no están tan desprovistos, porque hay mucha diferencia con los otros actores).

Comienza el monólogo de Mónica y le digo que muy bien, muy bonito (no le marco nada porque es excelente cómo lo transita). Aplausos. Le pregunto a Mónica qué trabajó. Olga dice que le gustó mucho y Mariano que se tiene que ver que el personaje está en una cárcel y que no puede salir. Vuelvo a decir que está muy bien y que estoy muy contenta, porque se ve el trabajo y los tránsitos. Como pasa en la vida, uno va

pensando y haciendo, y la valorizas, me gustan los cambios, hay momentos en que corta y sostiene la energía, eso me interesa mucho a nivel estético, ésta es la línea, no una forma de actuar melosa, está muy bien entendido. Sigo marcándole que tiene que ser más contundente, de afuera hacia dentro, porque es muy denso el texto, pero que lo resuelve bien. Quiero lo mismo con más peso, no le pongas cabeza, entiende lo que vas diciendo, y está muy bien que trabajes el quiero salir y no puedo.

Esto es ruptura y la ruptura la entiendo de esta forma, vamos a ver cómo lo buscamos, sin pensar, es, como congelar la tensión, no lo busquen, la vocecita tiene que estar atrás, como una foto del momento, y te da pie para hacer un corte, un corte limpio. Continúo hablando del vestuario y le pido que lo cambie, que intentemos conseguir un vestuarista. Bien, ahora pasamos a hacer la escena coral. En el escenario se van preparando, empiezan sentados.

Le pregunto a Mariano qué quiere jugar y me contesta que el abandono. Le digo que el abandono me parece muy general, que no hay situación, parece que estuviéramos contando una foto. Responde que sí, porque está el desamor de esta mujer. Discutimos el tema, y le propongo que piense en lo fuerte del amor, está bien desde el hombre con respecto a la mujer. Pienso que tiene que trabajarlo más, pero que puede ser. Tamara quiere decir algo y se arrepiente. Les pido que no piensen, Mire dice que se queda en blanco, pero me gusta lo que se ve.

Se traban, les digo que piensen en cosas que puedan pasar con el otro (les cuesta el pensamiento interno). Fran pregunta si alguien está casada o tiene hijos, y que necesita un hombre, dice que no tiene novio. Trabaja desde la emoción, la dejo, no intervengo tanto, me gusta cuando sacan y lo disfruto. Le pido a Mariano que no haga gestos demás, que ese gesto (llevarse la mano a la boca) está demás, que busque en la intención, no sólo en el texto. Le digo: cuerpo e intención, Mariano, ¿qué tienes ganas de hacer? Me dice que meterse debajo de la mesa. No le entiendo, pero le pido que se ponga contra la pared y que no salga de la historia, trata de que te dé vergüenza, termino: esta escena tenemos que trabajarla.

Le pido a Tamara que cante el bolero de Ravel, y me contesta que aún están desubicados... Corto, aplauden, cantan, aclaro que estamos investigando y que se den el permiso de equivocarse. ¿Qué tal, pregunto? Moni y Fran dicen que les gusta mucho. ¿Olga, qué te pasa? Tranquila (me resulta difícil) ya vas a entrar, le digo, tienes que cortar la crítica, que para eso estoy aquí.

¿No te irás ¿no?, le digo a Tamy. La semana que viene haremos las escenas de dúos, porque estamos flojos. ¿Cómo son los dúos? Mariano los marca. Sigo diciendo que en la colectiva hay que sacar de verdad, porque va a permitirnos equivocarnos, no hay que pensar tanto, hay que olvidarse del resultado y trabajar más desde la asociación, y equivocarse que para eso estamos. Aclaro que parece un caos, pero en el caos se va perfilando el orden y van apareciendo los personajes (yo tengo mis miedos, pero no se notan). Está bien que escriban, ya lo vamos a hacer con el viaje, habrá algo que quiera mostrar en los términos que les estoy marcando, algo que quiera mostrar con el personaje, tenemos que animarnos a jugar.

Miro lo que escribí, y le digo a Francesca que creo que como tema puede elegir la soledad, y me dice que para hacerlo más concreto le gusta el tema de quedarse sola, porque es fea, le señalo que son cosas muy diferentes.

Le marco a Mariano que no aguantó la situación, porque es muy racional, y que no entró. Se defiende, y me contesta que no veía lo que pasaba. Le respondo que sólo estaba buscando desde la cabeza, que se anime, y que juegue con su cara que es muy especial, que trate de ser consciente. Me responde que no sabe si tiene que estar borracho (no entro). Le digo que si no quiere caer en el clisé, puede ir y venir. Le digo que primero encontremos a la persona y que luego la emborrache, que no me preocupa. Olga se mueve y le pregunto si se tiene que ir (siempre quiere llamar la atención). Sigo con Mariano y le digo que en las colectivas, sólo importa el aquí y ahora, e interactuar, poner el cuerpo.

Backstage y les pido que se anoten para las entrevistas.

3. 9. Novena clase - 3/6/09

Aparece Tamara cantando, le digo a Moni que aplauda (¡me gustan mis ideas!!). Hablo de un partido de fútbol y le pido a Mariano que juegue con eso, pero sigue sin saber si es su personaje (me cansa). Le digo que no trabajamos desde el personaje (parece que no quedó claro el ejercicio). Moni pregunta si vamos fijando y yo digo que no (me dan ansiedad) prometo apuntar, a partir de la semana que viene. Les digo que sé que es desestructurante, pero que también es alucinante lo que se ve (Aparece el mate, siempre presente, entre los ritos del taller).

Moni responde en tono de crítica que es surrealista, y Fran me defiende y dice que es surrealista, pero que hay verdad. Vuelvo a la idea de que lo que pasa es que estamos

buscando otra forma de contar, más interesante que recitar un texto (empiezo a dudar de todo) y que lo que cuenta Olga es interesante. La canción de Tamara y lo del incendio se lo pedí, porque hoy vengo del avión y vi una nube de fuego (cuento una experiencia personal). No me importa el sentido, me importa que lo juegues si lo ves, jugar asociaciones, las grandes ideas nacen de una lluvia de ideas, necesito que ustedes trabajen este tipo de asociaciones, porque para fijar hay tiempo, pero necesitamos material. Por eso, pregunto ¿si hay un incendio, qué hacemos?

Entonces para la semana que viene comenzaremos a fijar, por favor, sean puntuales, hoy estuvo bien pero nos atrasamos por Vane. La semana que viene a las 8 menos diez, relajación y haremos el viaje, sin preparación, a saco (se van soltando). Tamara hace movimientos de pelvis. Pido un minuto para comentar la escena de Luca, les pregunto si quieren contar algo. Mariano le dice a Tamara que diga, y lo que dice no se entiende (Les doy demasiado lugar para que opinen y eso me da más inseguridad).

3. 10. Décima clase - 03/06/09

Se los ve caminando, antes de clase. Se escucha mi voz: vamos chicos, backstage, vistiéndose.

Se van sentando, muy buenas imágenes con el mate siempre en el medio. Ya sentados les digo que no falta nada y que vamos a presentar “*work in progress*”, pero que tenemos que trabajar, entonces les pido que vengan los sábados a ensayar con Mariano, para que lo aprovechen y así yo puedo ver más lo colectivo, es decir, la puesta.

Silencio, pregunto si les sirvió el ejercicio ¿si? ¿Poco o mucho? (les veo las caras). Les digo que ya no voy a dar información, pero que si la necesitan me la pueden pedir, que ya vamos a armar la puesta (sus silencios me inquietan, pronto se me nota, me servirá para trabajarlo).

Les digo que me encanta cómo se están perfilando, cómo los cuerpos ya nos hablan de lo que va pasando, ya vemos propuestas de vestuario, porque están todos vestidos. Remarco que de ahora en adelante, tenemos que ser muy ordenados con las pasadas, para aprovechar al máximo el tiempo, así pueden pasar todos. Hoy nos demoramos esperando que llegara más gente, si faltaron muchos, no quiero ni enterarme, reclamo.

Comienzo diciendo que aunque quería hacer el viaje, porque era lo que íbamos a ver hoy, no podemos, pero no importa porque haremos el ejercicio de la semana próxima, y la otra hacemos el viaje (el viaje es un ejercicio emocional que apunta a que cada

alumno descubra que quiere contar de su personaje). Les pido que se anoten para las entrevistas y les cuento que estuvo mi exjefa de Buenos Aires y que fue sensacional, porque estaban Moni y Vane (en ese momento ambas daban clases a iniciación en La Escuela) y nos ofreció un gran teatro para hacer lo que queramos.

Olga siempre distante. El puente Barcelona- Buenos Aires está abierto siempre, pero ahora estamos cerrando nuevas propuestas, pero quiero que sepan que el puente está y que el destino Buenos Aires está presente, y ahora más, ya que contamos con un teatro muy importante.

1ª escena: Luis y Laia

Comienzo con Luis, se ve la utilería de la Escuela (las mantas no me gustan). Le digo a Luis que se coma el papel, y que ponga ahí el texto, recién ahora empiezo a dirigir. Le pido el texto, pero desde la verdad, está más tranquilo y le digo que se fije cómo podemos investigar, si morder el papel, es una buena acción, se lo pregunto al grupo y Moni dice que sí (¿necesito aprobación?).

Luis se ríe y escucha muy pendiente. Le describo: como si estuvieras comiendo una pata de pollo, es sanguinario, pero es contigo. Le vuelvo a decir, fijate cómo podemos investigar para morder el papel, y comerlo. Lo importante es que lo odias, y que estás muy tranquilo, como si estuvieras diciendo qué rico café, como me contabas hoy lo de tu hermano (vuelvo a la vida cotidiana, Goffman) muy tranquilo con el texto.

Luis se lleva el papel a la cara, bien, le digo, le pido texto y él para la acción para decirlo. Corto y voy al escenario y lo hago (acción y texto juntos). Juega entre lo que vas diciendo y lo que te va pasando, juega así para alimentarte. Los compañeros señalan que se está por caer el vaso y digo que si nos molesta, lo sacamos. Anoto que va bien, por aquí, seguiría este ejemplo. Le voy hablando... eso Luis, piensa que es todo una mierda. Luis busca. Aparece Laia... (Todos estamos sentados en el suelo; habla de los rituales de la Escuela: el suelo, el mate...) Se abrazan, digo muy bien, Luis busca desde la emoción. Es lo conocido, esto me cuesta cambiarlo, pero no intervengo, eso varía, a veces veo que tienen que soltar y los dejo. Está bien la escena empiezan a fluir...

Miran atentos. Luis busca desde la emoción, no sé como destrabarlo, es tan inherente a él. Al verlos pienso (todos jugamos solos, el ego se impone, y eso es antiteatral). Laia es el ejemplo haciendo de actriz. Lo mejor es cuando interactúan. Aplauso. Les pregunto si quieren comentar algo, primero los actores, Moni dice: "Actores" (No se lo creen).

Laia dice que se lo pasó bien, Luis que está cansado, pero bien... (Se ve que pone demasiada energía sin sentido, no está bien vehiculizada). Se lo ve con cara de felicidad.

Les digo que es buena señal. Pregunto al resto, Moni dice que le gustó la vestimenta, y luego dice que no sabe cómo decirlo (Le cuestan las palabras técnicas). Dice que le gusta la cara de Luis, y destaca la escucha, el cariño, genial y vuelve a la cara de sufrimiento de Luis, y le encanta esa cara, de estar hecho mierda. Fran lo compara con Otelo (que es el personaje que Luis hizo en la etapa anterior) y le parece bien este registro. Moni dice de Laia, que hubo un cambio repentino y muy natural y luego vuelo. France dice que aprendieron a vocalizar, que al principio les faltaba y cuando la vinieron a ver, se lo criticaron, porque si no se entiende bien, se pierde todo.

Le pregunto a Mariano, se acerca. Les digo que vamos creciendo y que ya hay nivel para fijar cosas, les pregunto si tomaron lo de la última “pasada” y les digo que estéticamente La gaviota tenía otro matiz, porque la locura me encanta. En la primera parte Luis está mejor, pero en el conflicto está con más verdad, junto con la estética. La coreografía de la puesta está mejor y la entrada, pero hay momentos en que está pensando en lo que está marcado y le falta el cuerpo.

Doy el ejemplo de la entrada, cuando tocan a la puerta: ¿qué te imaginas? ¿es un ladrón, una rata? Tenemos que verlo, son pequeños detalles para darle más organicidad a todo. Al principio tienes que jugar el registro de ir y venir, no tanto tránsito, sino corte, se puede ver en los ojos. La mente humana no va tanto por tránsitos, sino más bien por cortes, el pensamiento va más rápido y entonces no está mal, que se te vaya la bola, vas y vuelves. Esto no molesta para nada, y recién al final, cuando aparece el sueño de la gaviota, cuando hablas del sueño de la gaviota, algo se te tiene que disparar (el imaginario del actor) ¿qué quieres decir con: “soy una gaviota?” Ella dice que es un animal bonito, pero que se muere, le digo que entonces jueguen esto, júégalo, algo te evocará, lo tenemos que ver... Es un cambio... soy una gaviota... vamos a probar esa línea, les propongo.

Explico que hay algunas partes, que sí necesitan más tránsito y que ahora que tienen la coreografía de la escena, lo tienen que valorizar más. Por ejemplo, hace dos años que no lloraba, el texto tienes que valorizarlo. ¿Qué quiere decir Chejov con que después de dos años llora, recién ahora? Hay que buscar una forma para contarlo. Le marco a Luis que con el monólogo de ella se queda fuera, que tiene que solucionarlo de alguna forma, porque no estoy tan segura de que él esté todo el tiempo mirándola. El registro que logras al final de la escena es de tanta verdad que no tiene que ver con las imposturas que usas a veces. Es mejor cuando estás tranquilo, muy tranquilo, piensa como si estuvieras en el trabajo contando algo.

También le señalo que tenga cuidado al arrodillarse, porque queda poco coherente, y no me gusta como acción, si realmente quieres humillarte (le va a servir el viaje) tiene que ser mucho más, sino no nos dice nada, sólo es incómodo y fuerte como imagen, entonces o más a fondo o lo sacamos. Moni dice que ella jugó, pero le contesto que no era creíble, porque si me humillo, lo hago por todo. Discusión del grupo.

Pregunto cómo termina la obra, se presiente que se mata en la próxima escena, ya lo está pensando, la mente de un suicida... o te quedas o me mato... y de hecho se mata, ya empiezas a planear el suicidio, ya la perdiste, está loca, ya está... (miro mis anotaciones). Resumen: bien el final de Luis y Laia también, está muy bien chicos. Luego hablo sobre las mantas, que siguen sin gustarme. Les digo que prefiero que no haya nada. Le digo a Mariano que la próxima clase haremos un pase general, que por favor, anote.

Vamos a anotar todo, porque me disperso, digo, y hablo de que la luz quede como en la obra de Juan. Me siento en el centro. Quiero ver los tránsitos de uno a otro. Haremos lo grupal, siguen Mati y Mire, lo grupal. Sigue Tamara, quiero ver pruebas, después, Pao y Fran, grupal y ustedes. Quiero probar el espacio, va a ser simple, de ahora en más quiero ver todo. De ellos (del grupo que no hace la obra) van a pasar: Luca y Giovanni, Vane y Gus, y Luis y Laia la semana que viene no, están bien, me quedo tranquila.

Pregunto quién queda. Montse dice Mariano, pero le digo que no sé cómo estará. Mariano me dice que hay un papel que no existe: la mesera. Le digo que está bien (me cuesta el vínculo con Mariano) le digo: ¿qué pasó señor? Mati pregunta por él (siempre en otra).

Tamara pasa, pero me dice que no quiere pasar (conflicto) y le digo que me da igual, que pase. Pasa la colectiva, hoy son sólo cuatro (noto un clima raro). Día difícil con Tamara y Olga (me cuesta, les tengo miedo). Les pido que se ubiquen en un espacio (yo aún no sé qué voy a hacer, es mi primera dirección y su inseguridad me da más inseguridad).

Cada uno con una acción, pido una acción: ¿qué quieres contar de tu personaje Olga? No sé, me dice. Le pregunto por Nina y me dice que le encanta, pero que piensa que no tiene que ser, entonces le propongo que busque ella lo que quiere contar: su amor por el otro, su amor no correspondido, hay miles de temas con cada personaje y lo importante es que busque qué quiere contar...

La semana que viene hacemos el viaje y lo encontrarás. Explico que aquí, más que la escena, nos importa el vínculo, el vínculo de alguien que es abandonado. Quiero saber qué hace con su vida y qué quiero contar de esta mujer (me suena muy psicoanálisis).

Vamos a poner el foco allí. (Olga me mira inexpressiva, no sé en qué está pensando, pero yo no cambio nada y esto me impresiona al verme en la cámara) le digo que siga con la acción y pido a Moni y Tamara que empiecen a actuar, hago referencia a una gotera y digo: ¿qué pasa en una hora con una gota en la cabeza?

Empiezan:.. Moni tiene tela, me da confianza, en cambio Tamara siempre va al gesto, en expresión Bernarda Alba. Entonces, le pido a Olga que se levante y avise que hay un incendio y que se acuerde de mi relato del avión, cuenta y juega desde el texto. Moni actúa más en pequeño con la presencia del otro, da calidad, y crea desde ahí.

Olga no logra salir del sentido común, los chicos se ríen, y yo no veo ninguna propuesta interesante. Le pido a Olga que le dé algún narcótico, le busco acciones: dale un chupa chup, (intento varias estrategias, pero me cuesta). Finalmente, le digo: muy bien, Olga, y le pido que cuente cómo “flipó” con las gotas... (y no sale de lo común, no tiene humor, ni juego y no se deja). Olga, por favor, cuéntenos un sueño erótico con Peter Pan (cuando lo pienso, le digo que si le molesta no, no me da confianza). Los chicos se ríen de mi, le pido que se ría de Peter Pan, para que la cambie, también le propongo que sea Blanca Nieves y los enanos y que los enanos la desafían. Mariano la corta, pero le digo que la deje. Olga se prepara para contar, pero no habla de nada de lo que le dije, y habla de un ascensor en el medio del campo (como no acepta mis ideas se anula) cuenta algo dramático en lugar de algo cómico.

Sigue Mariano que toma el papel del marido (Yo tomo lo que da). Le pido a Mariano que exagere y que esté más suelto y jugado, como si estuviera relatando un partido de fútbol. Mariano tampoco toma mi consigna, (eso es una traba real en el proceso, no me siguen...) le pido, casi rogando, que juegue con ellas, no solo, y eso trata de hacerlo, igual no me entiende, le digo bien por ahí (me cuesta que no salga y no hundirlos).

Hablamos del caos. Mariano dice que antes de que todo existiera había caos (siento que me defiende) digo que es el momento pre-creativo, toda la teoría de la creatividad tiene que ver con eso, así que es normal y para mí es un riesgo también, yo sé que genera angustia y para mí sería más fácil volver a las escenas.

Al ver que me doy vuelta Luca, que estaba tirado se incorpora y Moni dice que la descoloco y cree que es normal. Le contesto que si, que a veces se sentirá mejor y otras peor y que de todo se aprende, y está bien no buscar la exigencia, la perfección, está

bien explorar. Ésta es la palabra, cada vez lo tengo más claro, tanta rigidez tenemos en la vida, como para como para venir acá y estar tan atados (Moni suspira). Les pregunto si están angustiados. Mariano dice que no, que se pierde a veces, pero que le gusta, que angustiados no, la duda era lo que te preguntaba antes (la angustia es mi transferencia). Le explico a Mariano que en la dirección es muy mental, pero que en la actuación necesito que se largue como en un partido de fútbol (se nota mi voz y mi cuerpo cansado).

Lo que hicimos hoy tiene que ver con el ejercicio de la primera parte, con trabajar con otro, en la intención, con estar con otro y con su intención.

3. 11. Undécima clase - 06/06/09

La gente llegando en bici, el lugar muy bueno. Se ven colchonetas, muy buena imagen. Estoy haciendo la entrevista a Giovanni. ¡Bakstage muy bueno! Buena imagen de Moni a la cámara, sabe que están filmándola, y todos se relacionan con la cámara. Probando objetos. Se acarician Montse y Mariano, los demás se sientan. Tomo mate con todos, y les pido que se anoten para más entrevistas.

A Giovanni y Luca, les digo que busquen más la intensidad, con el peso de las palabras, que logren más con menos. Giovanni da el pie anterior (es importante registrar cómo se entra y se sale rápidamente del personaje con esta dialéctica).

Observo que el cuerpo va disociado de la voz, les digo que no me lo creo. Le pregunto a Luca si alguna vez vivió alguna situación de vergüenza, como la de Vania con su adicción (voy a su vivencia personal). ¿Qué te pasa en el cuerpo, qué sensación tienes? ¿Y qué haces? Vas por la calle caminando, ¿y qué haces? ¿Qué te dices a ti mismo? Me contesta: me digo idiota, yo le digo: tierra trágame, vamos le digo, a ver si lo podemos usar. Le señalo que no sirve que llore, porque es por vergüenza (Llora, no busca y me cuesta entrar) Da gritos, no entra y Giovanni lo mismo, manos en los bolsillos. Corte. Aplausos. ¿Qué tal? No quedaron muy contentos.

Les pregunto: ¿cómo se sintieron el uno con el otro? Me responden que ensayaron y ven más vínculos, más miradas. Les digo que es una buena aproximación, buena puesta, me gusta el inicio, se nota el trabajo. Les explico que no es algo tan esotérico el teatro, es trabajo, más allá del resultado. Vamos a trabajar la voz, siempre se va al mismo tono y si bien nosotros trabajamos un método corporal, no sé si es por el idioma (Luca es canadiense), la voz es orgánica al cuerpo. Entonces hay que trabajarla como un todo, me

cuesta seguirte Luca. Tal vez puedes trabajar el texto cuando te duchas, cuando vas por el metro, aunque crean que hablas solo, no importa, total la gente que piense lo que quiera. Walkman y hablar solo, es lo mismo. No tienes que buscar en la cabeza, sino ir pensando en el texto para valorizarlo, valorizar las palabras, lo ideal es que vayas con Elena (por la profesora de voz), para trabajar el sentido.

El tema álgido en ti Luca es el tema de la vergüenza, ahí está el cambio en Vania, hay que ponerla en el cuerpo. Me dice que se sentía mejor y me pregunta si se vio mejor (necesitan mucho de mi mirada y aprobación). Le digo que sí, pero hay que trabajar. Hay que explorarlo y ensayarlo, acá me traen un producto y en casa ensayan, hay que ensayar para encontrar, si no te lo estás creyendo, no sirve. Primero lo tienes que asumir tú, ¿qué quieres con esto de la vergüenza? jugar más de verdad. Es la sensación de querer que la tierra me trague, desde Vania, otra forma expresiva, para buscar.

Le digo a Giovanni que está muy bien, un trabajo interesante, pero te vas y a partir de la vergüenza la escena empieza a flaquear, te vas a la impostación de la voz. Una forma declamativa y te vas de la verdad, de lo que le está pasando a Astrov (siempre hablo en presente). Tu ejercicio como actor es alivianar, como si me estuvieras contando un cuentito, habla en ese tono, tienes que buscar la nada, la nada es la sobriedad, dentro de esta sobriedad vamos a buscar la intensidad, porque son diferentes. Para ser intenso, no hay que ser declamativo, es un trabajo más sutil y más profundo (El arte de crear).

Me responde que es muy difícil (con mucha paciencia le digo) si lo empezamos a racionalizar, es lo que tienes que hacer como actor. Hablar tranquilo, y luego le ponemos el sentido, piensa en lo que dices y en lo que te va pasando, pero sin exagerar, respíralo. Me cuenta que es su punto débil, y le digo que es porque está muy mental, allí es donde se delata la mente, respiración y contención, hay que estar conteniendo.

Aún cuando estás en la pared, quiero ver tu diálogo interno (es muy lindo verlos cómo aceptan la crítica, aunque les duele, sé que es así y también me duele, pero luego se va). Le pasan muchas cosas a nivel individual a tu personaje, y quiero ver tu “neura”, tu conflicto. Les pasa casi lo mismo, no es sólo con el otro el pensamiento interno (hablo de los tres tipos de conflicto) y todo esto es muy tranquilo, muy pequeño, muy sutil. De todo lo que te digo, mira a ver qué puedes encontrar en los ensayos. En general está bien, chicos.

Esto es lo relevante, lo demás lo fijan, me encanta como está la coreografía. Dicen en cada ensayo que se veía mejoría. Entre el primero y el veinte, mucho mejor y así,

sentían que iban construyendo la escena. Cuenta Giovanni que empezaban sin nada y la iban construyendo a base de ser críticos con ellos mismos, para ir cambiando.

La flor es una búsqueda estética, pueden tirar un pañuelo, fijen lo que les dije, fijar es casi el texto, así puedes tener más disponibilidad. Pasa Mónica con peluca y ya se instala la comicidad... (Está muy bien, trato de sacar lo mejor de cada uno, ver dónde pueden brillar dentro de su caudal expresivo).

Moni, logra verdad y fluidez pone el cuerpo, se mueve en libertad y trabaja, el formato de conferencia, que también es más sencillo y ella lo maneja muy bien, aunque todo influye, tiene manejo expresivo y se la ve disfrutar con la audiencia. Hay tránsitos también, y como le cuesta conectar con el conflicto, cae en la parodia fácil, y entonces pierde su peso, busca la emoción, describe el texto, muy del teatro amateur, muchos gritos, demasiado sobreactuado, termina ella riéndose, como siempre.

Pregunto si tomaron el tiempo y le digo que lo acortaremos para darle intensidad (mi diálogo interno es que lo que veo no me gusta, siempre lo oculto y tamizo para no herirlos). Le señalo que el principio está muy pasado por agua, faltan tiempos (mi voz marca que no me gustó la pasada).

Primer corte: mira a cada uno a los ojos, puedes trabajar con el público, mirar de verdad está bien el trabajo y creció. Pero tenemos que lograr que estés más puesta, y el cotilleo, eres una cotilla de barrio (esto es lo que me sugiere y trato de ir por allí), le marco que cuando empieza a hablar de su marido se levanta sin diferencias (marco el espacio). Cambias entre conferencia y cotilleo, vamos a jugar esto.

Segundo corte: el espantapájaros, ¿qué te pasa cuando te dicen espantapájaros? Moni dice: tengo que ponerme más en tema, ¿no? Si, digo, tienes que ponerte más. Le sugiero que sea más contenida, sino, me está describiendo la emoción. Le muestro que está buscando una risa que no causa gracia, porque lo está describiendo, graficando. Desde adentro, que no busque la forma, que ya le va a salir sola, que busque el sentido, que explore desde el sentido. Entonces, espantapájaros primer quiebre, estás sacada, que te diga espantapájaros te demuestra que eres una infeliz. El otro quiebre es cuando cantas, es el típico ejemplo de lo que no hay que hacer, o sea canto “aaa”, está bien como recurso, pero si empiezas a cantar, que salga del instinto como si estuvieras sola. Hazlo con pasión, porque allí vemos también quién es esta mujer (me encanto como vi, para mi enseñar es ver).

Le digo: Moni me molesta que todo tenga el mismo corte (me refiero a la musicalidad del texto) al final creces. Le pido que saque algo, mejor poco y bueno. Le marco que la

peluca no, que si pongo un objeto se juega de verdad. Me pregunta: ¿valorizar la acción? Si, si te quitas la chaqueta, písala, juega más, que es lo que hay que hacer, veo forzada la peluca, busca algo mejor (busco un teatro minimalista, me manejo por la intuición) después vemos el escritorio.

Digo a todos, estamos acá, ahora vamos a la colectiva, por favor, Moni, el último texto. Le marco que lo diga de pie, no veo cómo entran, y pido disculpas y que lo vuelva a decir. Les pido a Mariano y Mati (hombres) que saquen el escritorio (esto queda diferenciado en la Escuela, las reglas que me molestan en la sociedad las cambio y lo digo, porque el tema del genero es uno).

(44.55 buena imagen del cambio yo estoy muy insegura)

Mientras Moni termina el último texto, digo que cada uno tome una silla y se siente. Ahora construiremos la dramaturgia. Matías, pedí una copa (silencio....) Les digo: cada uno está con su soledad, los quiero ver con el cuerpo, no se queden en la mente (veo que no proponen nada) cada uno con su rollo. Desde ahí empiezo a interactuar con alguien. (Los chicos proponen, las chicas no, me dan miedo).

Le pregunto a Mati, si le gusta alguna chica, le digo que trate de definir desde dónde está su actitud y postura (Matías mueve el cuerpo, pero la cara siempre está igual, no entra, es el típico caso que al no creerse el juego del teatro, no avanza nunca, ¿es estructural?) Como no pasa nada, les propongo ir a otra escena. ¿A quién le toca? pregunto.

Fran y Pao, cambio de clima para preparar la escena. Les digo que la luz no me gusta (un poco infantil mi tono) se escuchan risas. Fran desde el texto, llora el texto cuando dice: “soy fea”, no lo construye, quiere dar lástima. A Pao ni le exijo, no le interesa el teatro, viene por una cuestión social (se casó y está embarazada).

Corto y les digo que tenemos que acortar la escena. Fran explica qué pasó, porque no se sabían mucho el texto (parece que perciben que no me gusta la escena cuando las corto). Le digo que no, que son muchos temas y que ya saben que prefiero poco, pero bueno (es otro de mis lemas, tengo varios en la organización).

Les digo que dejaría hasta donde dice soy fea y el final, lo demás fuera y que no sé lo que ensayaron (se ve mi inseguridad y la búsqueda de apoyo en Mariano), lo que vi es la búsqueda de rivalidad y después cada una hizo un diálogo con el espejo. Todos tenemos un diálogo con el espejo (voy a lo psicológico) es un buen tema, me gustó mucho, y esto lo valorizo.

Me gustaría empezar la escena con un juego: una partida por un hombre, le vamos a pedir ayuda a Mariano, así no quedan muy expuestas, está muy sucio, muy estereotipado, porque de lo que habla Chejov todo el tiempo es de la soledad y los desencuentros. Así que, por favor, no quiero lo del medio, porque se van al texto y no hay acción, no se puede sostener (fui dura). Quiero ver la partida como acción y el espejo (Les cuesta proponer y no sé cómo lograrlo, es lo más difícil, se está tan condicionado por la mirada externa y con la crítica que uno se encorseta para jugar).

Y valorizar la rivalidad entre las mujeres y el diálogo interno de cada una (clarísimo) y por favor no me hagas el clisé de la fea, es mucho más interesante una fea con energía (una pobrecita es lamentable) hay un gran miedo a entrar al vacío de la escena. Fran lo defiende y le digo que me describe el texto, que es normal, pero que no sirve. Pau levanta la energía, me pregunta si me di cuenta de que estaba baja, le contesté que al final estuvo bien (siempre trato de encontrar algo bueno).

La rivalidad la quiero ver, dentro de lo que es la soledad, ¿por qué tanta necesidad de un tío? Pregunto y digo, ¿por qué tanta desesperación? Y Fran dice: porque no hay más (risas), porque me he dedicado a trabajar, y trabajar, se ríen... muy buena...

Moni interviene, les digo que es una pregunta para que contesten en la semana, trato de que saquen lo que quieren contar, induzco el viaje personal, yo la dejaría en suspenso, todas damos por sentado que necesitamos una pareja, en la sociedad en que vivimos. Francesca no lo entiende y vuelve a los personajes (es importante el nivel educativo de los alumnos).

Siguen Pao y Fran. Le digo, con los años que tienes, ya sabes que eres fea, por eso pensé en la partida de ajedrez. Se lo viene a decir, y viene a marcar el territorio (muy buena mi mirada). Le pido a Fran que me escuche, porque es una estrategia entre las dos mujeres.

Explico que lo que me gustaría como concepto general es destacar el posicionamiento que vamos teniendo, como la teoría del fractal. ¿Ustedes no se dan cuenta de que en un día las posiciones pueden cambiar mucho? (¿y esto de dónde lo saco??? está muy bien). No sé cómo explicarlo, pienso por ejemplo en la pareja, uno parece más enganchado que el otro, pero hoy parece que el menos enganchado se quiere ir.

Y dos días después, no sé qué pasó entre estas dos personas, que el que estaba alejado es el demandante. O sea que van cambiando las posiciones (hay acotaciones, pero observo que nadie me sigue, igual sigo, me gusta lo que me sale). ¿No les pasa esto? En el

trabajo, en los vínculos humanos, de la estabilidad se puede pasar a un vaivén (me sentía hablando sola y no encontraba quórum).

Las chicas asienten, pero los chicos, nada. Nadie habla, no hay discusión. Moni dice que cree que van lineales y les gustaría saltar (lo hace con las manos) en Chejov son lineales (no me entienden, creo, ni siquiera lo sé).

Sigo: lo que digo es que quiero que entren en escena con otra posición, no es lo mismo cuando entran a escena que cuando salen de escena, ¿algo pasó, no? Aquí hubo un cambio de posición. A veces es imperceptible para el espectador, no lo tengo que mostrar: me gustaría que se animaran a probar cosas.

Me gustaría que se animaran a probar ahora, así que vamos. Repiten la escena. Pao camina con suavidad tiene que ver con la energía también... Moni le dice que se ponga tapitas. Vamos a la última digo, y hago cambios. Esta mesa no va allí.

Olga y Mariano preparan. Ella parece sin ganas, como siempre...

Les digo, por favor, no tenemos que mostrar nada, les digo que no es realismo. Bien el texto le digo a Mariano, porque has salido de la linealidad realista y me gusta mucho, aunque demasiado larga. Olga sigue ordenando como si no me escuchara. Mariano dice que no, que la hicieron corta (otra vez el fantasma cuando pido que la corten), salta Matías y dice que cree que la hicieron muy bien (siempre se defienden) no, digo, duró media hora y Mariano me dice que no.

Señalo que lo me interesa de esta escena son los monólogos, porque todo lo demás sobra es demasiado relato, ganan los monólogos, y yo partiría de allí. Mariano se defiende y dice, no, no, y se pierde lo que nos sirve, no me gusta el inicio, yo trabajaría tu relación con el alcohol y tu relación con la soledad y Olga esto de no llegar a ser una señora me parece una perla interesante, me falta que trabajes más contigo (entre ellos se miran de vez en cuando y se ríen, hay complicidad y algo que no sé) lo demás me parece anecdótico.

Mariano ¿por qué no trabajas con el vacío de la botella, y cuidado con la voz, yo no voy a insistir más en este tema. No podemos poner algo en escena que no se escuche, me molesta, a mí y a cualquiera, se pierde mucho, chicos. Olga se vuelve a parar y sigue ordenando. Moni salta a defenderlos y me dice que está muy transitado y le digo, que está muy bien, que es una muy buena primera pasada (aunque no lo crea y a Olga no la pueda seguir).

Le pregunto para sacarla de su orden: ¿Olga cómo estuviste? Y me contesta: mejor de lo que pensaba, pero no todo lo bien que quiero (su crítica es grande y creo que

compite). Es una diva, que no fue, hay que definirlo, pero le daría a esta señora un toque más de vuelo (me cuesta transmitirlo, porque todo pareciera que le cae mal y no crea nada). Fran dice como la marquesa de Larkspolotion, y yo digo, claro, como la marquesa, y hablamos entre todos de su ropa.

Por favor, busca una estética menos armada (no sé cómo sacarla de su esquema, no se deja) es más, le digo, redonda de movimiento, no tan rígida, algo que fluya en el cuerpo, una gasa, que caiga. El texto está bien, me gusta (estoy contenta de haber salido airosa y sin peleas como el año pasado, este año lo decidí, fue un pacto implícito entre todos, creo). Me quedaría con esto y haría los monólogos que están muy bien, (así no se sienten mal, se nota que no estoy cómoda, digo que está bien la actuación como primera pasada y ahora hay que revalorizar todo), digo que cuantos menos objetos haya, mejor (otro tema para hacerle entender a Mariano).

Le pido las botellas. Bueno ¿cómo están? Moni me responde que ya se va viendo algo. Les digo que la semana que viene voy a focalizarme en la escena grupal, para seguir trabajando a partir de lo que ustedes dan, vayan ensayando esto, traten de ensayar el domingo, si pueden venir. Hablen con Mariano, que organiza y dice que el sábado después de las 10 horas, sólo los de la puesta. Le pido que ponga el día, Mati, como siempre, pregunta, y se pone denso, les digo que estoy contenta, que vamos avanzando y que estoy segura de que el teatro que vamos a lograr se ve en muy pocos lugares, que tenemos que confiar en eso (¡Me transformo en la psicóloga del fútbol!).

Son las 23:30, ¿guardamos todo? Gracias Carmen, me voy a quedar sin amiga y tú sin marido...

3. 12. Duodécima clase - 17/06 /09

La cámara me muestra bailando sola.

Les cuento que será más que una muestra, por lo menos con uno de los grupos y que mostrarán todos dos veces (les había prometido una obra). Un acercamiento a una puesta (no me animo a decir puesta, por mi inseguridad). Haremos la muestra: ¿qué les parece el martes 14 y el jueves 16, lo digo mirando el calendario de mi móvil, porque hubiese querido el viernes 17 pero hay un par de personas que no pueden, les digo que el jueves es un buen día de teatro (siempre trato de acercarlos a la profesión) ¿les parece bien? porque luego empiezan los cursos de verano. Éstos eran los avisos importantes, el martes les mando un email.

La semana que viene no hay clase, que tengan una linda verbena, y ya nos vemos el viernes (de verbena voy yo, ellos ensayan). Pregunto quién prefiere sábado a la tarde, quedamos viernes a las 7, ¿llegan? Bueno vamos a empezar, ¿quién pasa?, Laia y Luis. Luis mejor, con más verdad en la voz.

Ahora los que no muestran, clase si, clase no, y el tiempo apremia... Incorporaron cambios. Me dirijo a Luis y le digo que ponga la cabeza sobre Laia, y a ella que lo registre. Corto y les digo que lo importante es jugar el contacto y el rechazo del otro, no el texto. Y lo imito. Digo: vuelvan atrás con el texto... Laia juega con su cabeza, está un poco para allá, canta, pero dice que no sabe, tararea. ¡Luis dale texto! (¡cómo les cuestan los sentidos!). No es a él, es a ti Laia, le digo a los gritos. Luis no la dejes ir, abrázala, ¿qué pasa con esto Nina? (les cuesta entrar sin pensar en mi juego) bien digo, para que entren (Me guío por lo que me pasa como actriz; tengo que actuar para estar cerca de ellos y porque lo amo). Luis piensa en lo que dices, vas caminando y de repente en la calle ves un naranjo con la cara de ella (trato de que imaginen desde lo concreto). Se desconciertan: ¿un pan con la cara de ella? ¿Cuando quieres a alguien, no se ve todo así? es como una obsesión (les cuesta arrancar, pero confió en que les quedará en el cuerpo para la próxima). No Luis, no te pido que exageres, juega con la obsesión.

La obsesión es como un muñequito un poco perverso que nos sigue (me acuerdo de mi viaje ritual con la ayahuasca) es como en el viaje, ¿qué es una obsesión para ti? Es un fantasma que te sigue todo el tiempo, que te acosa (no dejo que contesten y ya bajo mi línea) pero de verdad, búscalo, explóralo (es mi ansiedad, no les doy tiempo y no cambian). Imagínatelo de verdad, está loco, este chico está muy mal, se quedó en el pasado (todo el tiempo es mi cabeza sobre la de ellos). Por favor, cada uno siga con su propia locura. Laia muy bien, has cambiado de registro, tranquila. Juega, disfruta, encuentra el fluir...

Terminan. ¿Qué tal? Luis dice: totalmente diferente a otras veces, siento que por dentro era improvisación a nivel de emoción y más intenso, ¿no? Contesto: cuidado con buscar la emoción adentro, porque ahí la cagamos, cuidado, como consecuencia sí, pero no la busquen adentro (me diferencio de Serrano). No busquen la emoción dentro suyo, porque no se ve. Estuvo muchísimo mejor el trabajo, ya empiezan a pasar cosas diferentes. Registren los momentos que marcamos hoy, porque es muy importante (búsqueda de ensayo). Siéntense. Cuando al comenzar estaban los dos sentados en la silla no pasaba nada, era puro texto, pero cuando le ponías la cabeza como yo te decía,

cambiaba la situación, porque pasaban cosas diferentes. Cuidado Laia, porque la gaviota es la gaviota, es lo que te saca, te ancla a la vida mucho más alto, pero no te caigas, siempre arriba. Cuidado Luis con los “manijazos”, no te vayas al melodrama. Te fuiste un poco, al principio, luego aflojaste, cuidado que no se te vaya, siempre en relación a ella. Al principio tienes la mirada hacia abajo, tienes que ocupar el espacio, no te quedes con la mirada abajo.

En general, está bastante bien la escena, se veía que iba creciendo el vínculo. Me gusta mucho cuando están enfrentados, no tengan miedo a sostener lo que les va pasando, está muy bien cuando él muestra su locura también, no es sólo la de ella. Fue muy interesante, hay que mantenerlo, esto salió hoy por primera vez, ¿no? y Luis dice que sí. Esto fue interesante, son un espejo el uno para el otro. Así se entiende más el texto. ¿Se dan cuenta de cómo empieza a aparecer el subtexto de acciones? ¿Y que tiene más lógica lo que se dice? Esto es lo que hay que construir. Hoy quedó más claro, porque el texto acompaña a la lógica de las acciones. ¿Entienden? Antes estaba todo muy separado, la locura... Nos damos cuenta de que vamos bien cuando el texto es lógico, sin buscarlo. Luis dice que en el último ensayo, como ella tenía mucho texto, lo miraba todo el rato, y era más cómodo. Le digo que la acción de beber agua está muy interesante.

Fijen la coreografía de acciones que hoy hicimos (siempre hablo en plural), pero sin pensar demasiado, fijen la sensación interna, no tanto de la emoción, sino del transitar en la emoción, la cabeza, la acción, el todo, (esto es para analizar la idea del todo) el vínculo de ambos. Laia cuida de que no haya cosas al azar, desprolijidades, todo es por algo (me parece que este término no lo entienden, tengo que fijarme en las diferencias del lenguaje). A veces te ibas a la cabeza, pero lo tienes que sostener todo el tiempo. ¿Me entiendes? No te escapes, a veces uno puede escaparse, a mí también me pasa como actriz, pero hay que sostener el conflicto siempre: ese vínculo rarísimo entre ustedes dos. La parte final no la muestran Luis, falta aún transitarla, para saber qué te pasa.

Vane y Gus hacen *El oso*.

Vane está mejor. Ya tienen nuevo vestuario y se ve que fluyen más cómodos los dos, al saber bien el texto, pueden soltar y crear. Vane está muy puesta, hay un cambio de registro con respecto al ensayo anterior. Se ve en la naturalidad del texto y en cómo se ubican corporalmente en el espacio. De todos modos, el tema es cómo romper con los

propios tics y registros expresivos. Lo primero es habitar en un fluir con lo que se tiene y luego cambiar y abrir posibilidades de expresión.

Cortan. Les pido que se sienten para hacer la devolución (otro ritual). Hicieron una perla como se las marqué con las manos. Para mi cada clase es como una función: hay nervios, un aquí y ahora, y nunca sé qué va a pasar. Aplauso tardío. Les digo que hace mucho que no la pasan. El subtexto está construido, entonces se apoyan mucho en el texto y no pasa nada entre los cuerpos. Vane dice que lo hizo porque estaba reprimiendo (a veces parece que hablamos lenguajes diferentes) que le falta más naturalidad en todo. Explico que el conjunto tiene que ser más orgánico, Chejov es muy complicado, lo están viviendo, pero no se ve. Todo lo que pasa en la escena me lo están diciendo en la fuerza de la voz, y su voz es como de tele, no de teatro. Gus te imito, perdón y con todo el respeto, pero es así, la pelea no está transitada, está como puesta.

¿Por qué te reías Vane? Dice que no sabe, que estaba investigando (Vane siempre a la defensiva) estaba probando cosas. Ah, bueno, le digo para que no se ponga mal. Como en la vida, uno va jugando solo, hasta que se encuentra con otro que lo descoloca y ahí se pregunta: ¿con quién estoy jugando?

Puedo estar diciendo lo mismo pero con más miedo, o más cuidado, o con lo que sea, pero empiezo a cambiar. Éste fue el momento, el de la pelea. La caída no me gusta estéticamente, puedo hacer otra cosa, pero está bien leída la inflexión que hay allí, esto hay que mantenerlo, por lo demás, se fueron al texto... y tengan cuidado al llegar a la pelea, porque está muy puesta, no hay un tránsito.

Hay que pasar muchas veces, para que la entiendan, y hay que construir lo que hay debajo. Quedó claro con esta escena, porque los dos estaban modificados. Cuando digo que el subtexto tiene que ver con el sentido de la acción, es porque me está relatando algo en paralelo al texto. Hay que trabajar lo que hay allí abajo, no el texto.

Me paro y le digo a Gus que está muy bien vestido, se alegra, siempre trato de alegrarlos. Si yo entro a la casa, que sería el subtexto y dejo el sombrero, puedo empezar a jugar con ese objeto. Esto lo tienes que investigar, te permites jugar y allí, puedes empezar a volar. Pruebas, después te lo puedes sacar, pero tienes que proponer algo, porque que pongas el sombrero en la silla, no me cuenta nada... Esto da juego y conviene que sea un regalo de tu abuelo (es crearle una historia al objeto).

Gus dice que Vane pensaba hacer reprimida a la señora y yo digo ¡NOOOO! Justo eso es lo que no hay que pensar. Justamente con Chejov eso no se piensa, hay que buscar abajo, porque se quedan en los personajes y no van a las situaciones dramáticas, y así no

construyen la dramaturgia de la obra. Vane se defiende: no me sale, no me sale agarrar el sombrero a alguien que viene a mi casa. Desde su punto de vista es lógico, porque no puede salir de su esquema. Trato de ayudarla y le digo suavemente: Vane trata de tomar lo que te sirve de lo que te digo, y me dice que eso no, ni lo piensa, no está libre para jugar.... (También tuve que aprender a soltar, antes me enojaba mucho, las resistencias son difíciles de cambiar).

Le vuelvo a decir: Vane algo tienes que hacer con el sombrero, si está aquí hay una acción que se tiene que realizar, y puede ser un juego. Viene a tu casa un tío cualquiera y te deja el sombrero aquí ¿cómo lo aceptas? Esto es una parte de habitar el territorio. Moni aclara: es el sombrero de un hombre ¿qué pasa con el sombrero de este tío? Claro, digo, y ¿qué te pasa con este hombre que te termina gustando? Si te termina gustando, algo pasa desde el inicio. Uno se enamora cuando está predispuesto, porque no pasa todo el tiempo, lamentablemente, (hablo de la escena y de lo que pienso de la vida como en un continuum).

Vanesa dice que no le interesaba investigar por allí, bueno, le contesto, investiga por donde sea, pero investiga una línea (Hablan con mis palabras pero con otro sentido, no lo entienden igual). Vanesa se enoja. Perdóname, pero hay cosas que tienen que estar porque lo dice el autor, el vínculo entre los personajes lo dice Chejov, no lo digo yo (Ya me enoja). Si el autor dice que en la escena se enamora es porque algo pasa desde que lo ves, hay que construir el vínculo, no desde el texto, (cambio el tono, más dulce) aprovechen las acciones más cotidianas, es tu casa, Vane, puedes tener otras cosas, no estés tan vacía. Estoy en el escenario con ellos. Le digo a Vane que si toma té, no lo tome sola, y recuerdo el caso de Marina mi amiga (vuelvo a mi vida) que se hace el té para ella sola, lo que es de por sí raro. Le digo una vez más a Vane que lo construya, porque algo tiene que pasar y eso es lo que tiene que investigar.

Gus me pregunta sobre la música. Le contesto que es muy pronto, pero me molesto (aunque me gusta crear allí, me enfada, porque siento que no entienden nada). Vane me dice que quería armar flores para el cementerio y le aviso que no me había dado cuenta y le pregunto al grupo si lo habían notado. Le digo que me parece una idea muy rebuscada, que hay que pensar acciones que me sirvan con el otro, tengo que crear teatro primero con mi compañero, por eso se puede aprovechar esta escena. Gus pregunta si hacen la pelea, si, digo, lo de las manos sí, pero hay que llegar a esto.

Hay que armar lo anterior, Gustavo, juguemos en primera división, porque hay un texto muy bueno. Además, cuántas veces uno deja y cuántas lo dejan a uno. (Hablo de la

escena) Me dejaron doce veces y yo dejé nueve, es muy bueno. Valorízalo, yo hablaría de esto, del dejar y ser dejado, fíjate que es un tipo tan obsesivo que cuenta las veces que lo dejaron, imagínate. Habla Luca: lo que puedes jugar es que ella es una forma de viuda.

En realidad, digo, es una pobre mujer, le metieron los cuernos, se enteró de que el tío estaba con todo el mundo (trato de bajar el texto a lo cotidiano para que lo entiendan). Hace el duelo por una cuestión social, como una forma de ocultarse, no sé si puede servir un velo, ir algo oculta (se me ocurre en el momento). Todos opinan entre susurros... Hay acciones que ayudan, por ejemplo, algo en la cara, y jugar con cómo se prepara para ir al cementerio. Te va a dar juego para mirarlo, hay que buscar formas. Gus puedes aprovechar el seductor que te sale naturalmente, puedes construir un galán, aprovéchalo.

Me acerco a Vane que está en el suelo y le digo y que no se defienda que está bien (siento que busca aprobación) esto le bloquea este personaje, y que es un momento, pero luego pasa. Se paran todos. ¿Mariano quieres manejar lo que sigue ahora?

Imagen 13.30. Todos preparando la colectiva

Juegan entre ellos, son amigos, hoy se los ve más contentos. Mariano marca a cada uno, pero a él no le discuten. Estamos haciendo la puesta. Le pedimos a Tamara que de el pie, su último texto. Tamara asume el personaje y se sienta. Les pregunto: ¿a ver chicas qué pasa con esta mujer?, y empieza la situación, la mirada siempre está presente y es el inicio de la actuación. Improvisan, se va creando una buena situación entre las mujeres, hablan del estar enamoradas. Corto y les pido un objeto que les haya regalado el amor de cada una...

21.50 Buena imagen e intervenciones

Voy dirigiendo desde afuera, pero hoy me gusta lo que está pasando, hay más fluidez. France investiga su personaje, y salen buenos diálogos. Digo otra vez que no quiero texto, quiero ver objetos (Grito no hablo). Les cuesta poner el cuerpo en el conflicto. Corto, le pregunto a Tamara cuál es su objeto y digo: en esta escena hay tres mujeres compitiendo por el objeto máspreciado que tiene cada una...

Les digo que estamos construyendo con Mariano a partir de lo que pasa (esto es nuevo para mí), entonces tiene que traer cada una un objeto y van a jugar con este objeto en la escena, sin hablar tanto, sólo está bien decir dónde se le declaró la pareja a cada una, y luego, silencio. Esta escena girará sobre esto, así que pueden ensayarla.

Moni dice que tienen un problema, porque nunca todo es igual, se trata de que salga el aquí y ahora. Les explico que Mariano escribirá un texto. Ah, me dice Moni, a quien le cuesta esta experiencia.

Mariano dice que hoy ha salido algo. Entonces, se pautan dos o tres cosas para la próxima, y todo se va cerrando más. Van a tener que coordinar mucho la coreografía de esta escena, por eso, hablamos de las sillas, las entradas y las salidas. No lo tengo nada claro y veo que Mariano tampoco, es una crisis, pero no se las transmito a los actores.

Mariano dirige a Fran, que pregunta si su objeto es muy obvio. La obviedad es un tema que trabajo mucho y les preocupa. También lo original, porque siempre digo que no busquen ser originales. Le contesto a Fran que no está mal, y que hay que buscar el de Tamara, porque la hebilla no me gusta.

Tamara dice: pueden ser las bragas (risas) Explico que lo que me gustaría es que buscaran dónde lo tienen guardado, en el escote... bragas.... Risas y hablamos todos. Nos estamos dando libertad para probar cosas, no tenemos ninguna exigencia más que con nosotros mismos, tomadlo así, estamos probando cosas desde lo estético, no desde lo actoral. Está bien tomarse libertades.

Después les pregunto si están ensayando con Mariano, porque es fundamental que vengan todos los sábados. Le digo Marino que haremos un “work in progress”. Vamos a ver el pasaje. Hoy se montó casi toda la puesta, marcamos los tránsitos, porque ¡¡el teatro es todo el tiempo tránsitos!!

Le pedimos a Gus que cubra a Mariano. Pao aparece con el último texto. Les pido a Mati y a Pao más acción, pero no hablo. Desabrochate la camisa Matías (me río, trato de enfrentarlos a situaciones un poco más extremas para que puedan jugar). Matías no me hace caso y le grito que se desabroche la camisa y ante mis gritos pregunta: ¿quién es Matías? y Mariano le dice que es él.

Pasa algo, les digo que disimulen un poco, que sean creíbles (siempre marco que lo expresivo se ve en la represión del instinto/conflicto). Defiéndelo Mati, ¿te das cuenta de que estás en pelotas delante de una mujer?... ¡Qué vergüenza! te puedes volver a tapar, se te ve el rollito, mira a Pao también, busca eso: complicidad... Pao texto desde ahí, comenta algo para salir del paso, dile que abra las ventanas.

Corto y le digo a Marino en voz baja que tendríamos que probar otra vez, porque no está tan clara la situación, está sucia. Mariano dice que como un partido de fútbol, muy bueno digo. Mariano gana confianza, Pao habla. Digo que me parece muy bien como tránsito, aplausos.

Chicas aprovechen la energía del verano, por favor... Tamara dice que ya le llegó, aplauso porque se enamoró. Moni pregunta si participa, y le digo que la tomamos como aliada de Mariano en el relato del partido de fútbol. Mariano dice que pueden decirlo como si relataran un gol. Discusión general, pero les repito que cuanto menos texto, es mejor. Ya tenemos las escenas, espero que consigamos que sea cinematográfico, flashes, instantáneas. Llamo a los que están fumando y les aviso que el viernes a las 19:30 empezamos con las escenas (el tiempo se nos viene encima y no llegamos).

Hablamos con Marino de hacer pasar a la grupal, vamos a jugar... Matías viene desnudo a hablarme, le pido que no me toque, porque siempre busca provocarme.

46.30 Buena imagen, la cámara queda sola, para mostrar que está incorporada al juego.

48.50 Se marchan, imagen con mochila y ropa de calle.

3. 13. Décimo tercera clase - 26/06/09

Inicio de preparación de un nuevo ensayo. Les pregunto qué hicieron el martes, porque fue San Juan y ensayaron solos.

Monólogo de Mónica. Ya se ven los bosquejos de personajes con vestuario. Corto, le digo a Moni que falta ritmo (ya avanzamos en los conceptos). Dice que se ha bloqueado, y que va jugar, que se siente encerrada (trajo un canario en una jaula). Se lo bajo y le pregunto si es su mascota, juega con la mascota, dale un lugar en especial, no lo pongas en cualquier lado. ¿A dónde entras Moni? Ella dice que a la conferencia. Y esta gente ¿quién es?, por sus compañeros. Ella pregunta si los tiene que tener en cuenta. Y Mariano dice que lo jugaron por separado, pero que se puede... Digo, si, me gustaría que lo tomen en cuenta, si, ellos están en la conferencia, ojo el pajarito, ¿cuándo canta? Deja que cante que está bien, pero ahora, que calle, ella habla con el pajarito. Sal y vuelve a entrar (está nerviosa, ya estamos en el proceso final, dice que no le gusta el pajarito) y le digo, que el compromiso es de cada uno consigo mismo. Pregunto si vieron la obra de Juan. ¿Quién la vio? ¿Sólo Fran? ¿Vieron que eran monólogos? Lo que hizo Juan tiene mucho que ver con lo que estamos haciendo ahora, eran todos monólogos diferentes, y él hizo una mezcla, los unió en la puesta. Nosotros estamos haciendo un camino bastante similar que se usa mucho. Cada uno tiene un monólogo y tiene que brillar con los monólogos, y sé que lo van a hacer, traten de meterse en esto, luego vamos a construir la puesta, pero traten de meterse. (Estoy

insegura porque los veo inseguros y pienso que no confían en mí; es mi cabeza y busco legitimación a través de otros directores).

Moni trabaja tú desde ti, ¿qué te pasa con el pajarito? Si lo incorporas, debes hacerlo a full, yo te voy a ayudar, me voy a ir metiendo, ¡dale!! Juega con el pajarito, haz de cuenta que es un bebé, mira al público, muy bien, más, más Moni, sin texto, más exagerado, es tu bebé, no hablo, está todo el mundo mirando y tú qué ridícula, con el pajarito, cállalo. La corto, y le digo: para, Moni, porque no estás trabajando con un conflicto. Muy bien la entrada, aquí es donde tenemos que analizar el texto, si la tía dice lo que está diciendo, lo tienes que actuar, ésta es la complicidad con el público, tú vienes obligada (Aquí se ve muy bien cómo se mezcla el proceso de formación con la dirección, intento que ellos resuelvan, pero aún no pueden, hay que darles todo).

En cuanto a lo que me preguntabas del tono, si quieres te lo digo yo, entra cabreada, y con miedo, si hablamos de emoción, entra obligada, pero en realidad yo fumo y tengo que decir esto, jugarme la contradicción, sino no se entiende el texto, y no es una conferencia, no eres una profesora de colegio, vienes obligada, porque tienes un tipo que te caga a palos, conviene que se vea así. ¿Qué quieres contar de este personaje? (está bien que use mucho la palabra “conviene” para buscar más peso dramático).

Moni me dice que quiere mostrar que todo está bien, y yo le digo que como espectadora lo tengo que ver, que estés disimulando, lo tengo que intuir, quiero, pero no puedo (siempre me remito a esto), sino parece algo normal, como si estuviera todo bien con tu marido y no, entra allí a ver, dale... Corto... no fumo, yo fumo ¿qué es? ¿Qué representa para ti? Ella responde que le gusta. Le digo que no se le nota, investiga, tienes que ir pensando lo que dices, y cómo lo vas asociando, juega, juega. Corto, pido disculpas y digo, no me va, no me va esto.

Buena imagen del espejo 10.20

Vuelve a entrar, buena idea del pajarito, pensamiento interno: es mi marido me está obligando, ¿cómo te sentís como mujer?, es terrible si tienes el vicio, hablar del tabaco. Moni acepta bien las críticas. No tengas miedo a exagerar a hacer bromas en grande. Busca lo expresivo desde la verdad, verdad, exagerado, pero verdad. Ahora juegas mejor, que se calle, calla al pajarito. Vuelve a entrar, cállalo de verdad.

Risas y buena imagen 13.30

Empieza, estás agobiada por ese hijo de puta, mira hacia nosotros se la ve buscando. Escena colectiva. Dejo que pasen cosas. Se usa el mismo decorado, me interesa todo a la vista. Varios minutos esperando, los dejo. Matías aparece y pregunta qué hay que

hacer, buenísimo porque todos están actuando y el dice ¿qué hay que hacer? ¿La obra? Y Mire le contesta enfadada: ¡si, estamos para eso! Entre ellos hubo problemas, los dejo y trato de no enojarme. Matías siempre trata de llamar la atención, decido correrme de lugar y ver qué pasa. Hacen la escena cambia el tono entre ambos, no intervengo, pero los veo bien, dentro de lo que pueden, no aprenden mucho. Los personajes se ven bien, cómodos y esto es importante. Es interesante la ropa que elije cada uno para mostrarse y la que elijen para mostrar al personaje. Están muy frescos los dos y el texto es buenísimo. Ya se ve el bosquejo de la puesta. Le pregunto a Mariano qué le parece, se acerca y le digo: no como actor, sino como asistente. ¿Y a vos Montse? Me parece que los descoloco. Dice que está perdida, pero tranquila, ¿quién sigue?

42.50 buena imagen. Tamara dice que no lo va a hacer

¿Qué cosa? Le contesto, pero no digo nada más, y ellos dicen: ¿el siguiente? Nadie se engancha, silencio... Decido no entrar en el conflicto, el año anterior sufrí mucho. Pasa Francesca, como si nada... Sonia va al “manijazo” con la voz... Entra Pao... incorporan el juego, se ve mejor, les sirve el ajedrez, la acción da la base.

Buena imagen 51.15 cuando dice: ¡soy fea! Está bien elegir textos parecidos a la vida cotidiana, el teatro habla de la vida.

Va mejor, no intervengo. Entra Tamara siguen la escena. Les pido que hablen todos juntos. El conflicto de Tamara es ignorado por el grupo y a mí eso me da confianza y ella no se va. Digo que al que le toca salga, sale Montse y dice que no está inspirada. Mariano la alienta, otra baja no se sostiene... Montse arranca con el monólogo. No intervengo tampoco, la dejo, por dentro tengo todas las dudas, pero hoy quería ver la idea de puesta. Es increíble cómo cada personaje les va perfecto, esto es mágico. Montse va bien, fluye, se entrega. Es más fácil, nunca un conflicto...

Buena imagen de final de cinta, Montse volviendo del monólogo al grupo.

Tamara sigue dentro de la escena, ignorada por mí y por todos, es la primera vez que esto pasa, que no la defienden. Escena Mariano, trabaja el tema del alcohol, está bien, busca desde el cuerpo, hay verdad. Olga mejor, pero le cuesta salir de su estructura, suena el pajarito de Moni, pero ellos no se dispersan. Olga desde el texto, Mariano propone, pero ella no se transforma, se ve que repite siempre la misma secuencia de acción (levantarse y pasarse, sin conflicto en el cuerpo, juega sola). Mariano se pierde.

Muy buena escena de todos y el abrazo de Matías y Mariano

Los dejo, brindan por el amor y el desamor, los dejo, son sus ideas. No sé muy bien qué hacer, por eso los dejo y no hablo. ¿Qué tal? Pregunto a los espectadores. Laia decía que

al principio estaba perdida, pero que la carga emocional es fuerte, a ver ¡cómo saldrá la gente de aquí!! Digo, ¿fuerte no? Me gusta este comentario. Ellos hablan juntos, Moni dice que hay cosas comunes en los personajes y que si escuchas, algo te ha de pasar a ti, dice que se tendría que notar, pero que ve estático al grupo. Giovanni dice que lo ve con más forma y que le gusta la estética que queda en el escenario con historias tan distintas que se pueden jugar. ¿Carmen? Yo estoy con lo técnico, dice. ¿Ustedes? Moni dice que no sabe si escuchar y no hacer nada. Los observa, porque cuando haces algo la gente se despista, no sé. Fran, dice: no sé si queda muy sucio, si estamos muy esparcidos. Moni dice que tienen que estar más juntos. Laia dice, y todos acuerdan, que falta ritmo. Mire pregunta si tiene que hacer “cuarta pared”, y si no interactúa con sus compañeros. Ella cree que no tiene sentido que estén en escena. Los dejo... Olga dice que está sucio, que no tiene ritmo, que está sin montar, que es como una pasada. Fran defiende y dice que es la primera vez. Mariano dice que le gustó la disposición de los actores.

30 min. Aproximación excelente para el video, porque se ve la discusión del montaje y ¡a mi en silencio!!!

Montse dijo que se había perdido, que es normal, pero que se sintió perdida. Es un tono distinto al de Olga. Que estuvo descolocada, pero que fue culpa suya no haberse metido. Yo estoy muy tranquila. Bueno, digo, ¿quieren que les diga lo que pienso? Vamos a hablar un poquito... Vuelvo a preguntarle a Carmen, porque no me animo a hablar, no tengo nada claro. Empiezo riéndome y diciendo que tengo muy claro a dónde vamos, que es el rollo de la ansiedad, pero que estoy muy contenta con lo que vi, muy, muy, muy contenta. Me interrumpe Tamara que hasta ahora no dijo nada: ¿tienes claro a dónde vamos? Entonces, cambio el tono y explico lo que quiero rescatar y que ése es mi viaje. Me interesa mostrar la diferencia entre actuar y no actuar y hoy salió clarísimo, fue genial, porque esto es algo nuevo para dar al espectador. Es algo nuevo en nuestro proceso de trabajo. Estamos terminando un ciclo en la escuela, y me interesaría que esto se viera. Todavía falta toda la puesta y la vamos a buscar a partir de aquí.

Pareciera que me hubieran leído el pensamiento, estoy flipada porque parece que hubieran leído lo que quería ver, más allá de todos los errores que hay, que está todo sucio y que hay que trabajar, obviamente. Como empiezan Mati y Mire es espectacular, el tema es cómo lo reproducimos, por eso está todo grabado, uno no sabía si eran actores, o si era una broma, pero era verdad, y esto es lo que quiero mostrar. Es muy interesante para un espectador que no tiene idea del teatro ver esto, es tan descolocante, ¿no? Es una perla poder mostrar esto, como las películas del cine dentro

de cine o el teatro dentro del teatro (Tema hablado con mi director de tesis). Buscarlo desde la verdad, tal como lo construimos a partir de lo que vemos, todos en algún momento se quedaron en stand by, hasta Tamara que no actuó, que estaba con cara de mala hostia (brillante como utilicé el conflicto a favor del grupo). Ahora hay que poner la lupa. Lo que falta ahora es trabajar más teatralmente, porque cada una de las escenas... (pido que se queden quietos, así no me disperso) están muy largas, por ejemplo el monólogo de Moni. Vamos a empezar: Moni, me gusta el inicio, hay que recortar el texto, sobre todo la parte final en la que hablas de tu marido. Me interesa la parte en que hablas del vínculo con tu marido, todo tiene que durar veinte minutos menos. Tienes que trabajar sola, si no le falta verdad, ¿te queda claro? Me dice que le cuesta la verdad, tienes que jugar con el canario de verdad, le digo que tiene que trabajar como si fuera un bebé. Así que empieza a animarte a contar algo de verdad, la ropa no me gusta, sabes cómo te veía en un momento, como una especie de monja, con una túnica negra (son elementos imaginarios que se me presentan cuando los veo). A Moni no le gusta la idea. ¿Como musulmana? Algo así, digo. Con tu sexualidad muy reprimida, no zapatos de tacón. Les pregunta a Mire y Matías si el domingo pueden ensayar y Tamara, dice que el sábado no puede. Matías, tu voz, en todos está muy mal la voz.

Mati y Mire me encantó esa parte, no sé si son conscientes de lo que digo. Mati dice que estaba descolocado, que venía de Fontana. Le digo que estaría bien que lo repitieran, y que es importante que tomen consciencia. Estaban muy tranquilos, porque no estaban exigidos, jugaban de la ficción a la realidad con una facilidad, que me impactó. ¿En serio? pregunta Mati.

Sigo con Francesca y Pao: muy bien Helena y Sonia. Muy bien el ajedrez, es el objeto de la obra, lo vamos a usar todos. Dejaría sólo el espejo, en esta mesa, así que no hay que conseguir otra mesa. Hay que valorizar más el ajedrez, cada jugada un texto, el monólogo final hay que cortarlo, la parte del medio no, no tienes donde sujetarte, está bien el vínculo, pero me faltó el conflicto que es la rivalidad entre estas dos mujeres. Por eso me gustó el juego, apóyense en esta acción: con cada texto una jugada, ¿saben jugar al ajedrez? Dicen que les cuesta disociar el juego del texto, y le pregunto a Mariano si las puede ayudar. Lo que quiero es jugar la intención en cada jugada, es una rivalidad, vamos a ver cómo hacemos el tránsito a soy fea (los dejo muy sueltos) para eso tengo que jugar (al ajedrez) primero de verdad. Dejaría para el final cuando haces caer al rey, en esta escena fijaría la primera parte del juego, luego la fealdad, y el pedido

a ella de “ayúdame”. Esto todavía hay que construirlo, hay que trabajar el vínculo, una madrastra y una hijastra: la competencia, la lucha por un hombre. Se lo pides en esta escena para que ella te deje la cancha libre, es la forma que encuentra de marcar el territorio, es la estrategia de Sonia: cuando una marca que un tío le gusta, quiere decir que para la otra ese tío es intocable (vuelvo a mis ideas y mi moral). ¿No les ha pasado cuando van a bailar? Le marco a Pao que cortaría el final y que terminaría con el rey. Fíjate qué texto quieres dejar, lo que te haga vibrar, pero sólo en cinco réplicas, porque la escena así se sostiene. A Montse, atrás está fatal, como barman está muy bien, pero la mesa allí, no va. Cuando te venís hacia aquí con el monólogo es genial, porque después que ellos están entre la realidad y la ficción, empiezas tú a hablar de teatro (Todo se va armando solo, porque todo se une). En el monólogo hay que hacer un corte de tijera y además, empieza a trabajar qué es lo que te pasa con el teatro. Es muy bueno este monólogo, pero lo tienes que cortar en algún lugar, empiezas muy bien, contando tu decepción, tu amor por el teatro, pero se va diluyendo y queda un texto que no tiene peso. Decide lo que quieres cortar. ¿Qué te interesa a ti? Me pregunta si el tema del público, porque es un mundo irreal y que ella vive un mundo real y le falta su mundo personal (brillante) y que como persona le hace falta, la soledad del actor, y como persona falla. Así está perfecto, pero tienes que valorizar y entender lo que estás diciendo, prefiero poco y bueno, digo esto para que trabajen el fin de semana y para avanzar la próxima vez que lo vea. Les digo a Mariano y Olga que me gusta mucho cómo juntaron el texto de las dos obras y pregunto si lo hizo Mariano. Está muy bien logrado, pero está muy largo hay que recortarlo a la mitad, me dice que como monólogo no puede darle estructura y le propongo que lo haga como una escena, porque me gusta lo que resulta, porque circula. Acoto que es la primera vez que los veo a Pao y a Mariano juntos, porque son pareja en la realidad, se conocieron en la escuela, y están muy bien. A Olga le marco que nunca la vi tan natural, porque estaba escuchando a Mariano y se iba transformando. Se te vio muy bien expresivamente, luego sí está sucio por los movimientos en el espacio, ya se vaciará de estos objetos que quedan espantosos. Trato de alegrar a Olga, para evitar conflictos, porque sólo quiero el espejo y el ajedrez como elementos de la obra. A Mariano se lo veía beberse los culos de los vasos (trabaja el alcoholismo), pero si están aquí en el bar (fuera de la escena) puedes ir y venir, porque me gustaría que no haya nada (Trato de dar lógica al espacio). Mariano pregunta si puede llevar la botella. Si, la botella sí. Les comento que me gusta el vínculo entre ellos, que hay que limpiar el texto, pasarlo más y limpiar el espacio. Lo demás está

muy bonito, no se sabía qué era verdad y qué no, y eso era muy bueno, una muy buena perla. Mariano y Olga dicen si entonces lo tienen que hacer mal. La pregunta apunta a que muchas cosas que nos marcan ahora, son porque no tenemos cogida bien la escena. Les digo que no, en el sentido de que no había ese plus de preocupación. Hacían y deshacían y logran un registro que no estaba con el plus de la carga de buscar el personaje. Ahora tenemos que limpiarlo en el sentido de actuar de verdad y poner el acelerador, que todo tiene que estar más dramático, más creíble, aunque parezca una contradicción, pero no desde el personaje, sino desde lo que pasa. Por eso Laia, Giovanni y los demás se emocionaron, porque lo que pasaba era de verdad. Lo que me gusta de esta puesta es que no hay personajes, salvo Mónica, pero sí que hay una carga muy fuerte de conflictos en las escenas. Incluso conflictos como personas, como actores que quieren hacer una obra y que no saben para qué lo hacen.

51.50 Buenísima esta toma

Esto también genera un conflicto, lo digo y me río, no hay personajes en el sentido de trabajar las características y el peso de ponerse en él. Hay un vacío en Chejov y la posibilidad de trabajar más el vínculo con el otro, más despojado, no está sobreañadido el personaje, esto es lo que estamos intentando. Lograr la verdad extrema, sin recargarlos. Pao dice que intenta un personaje y se ríe. Fran dice: ¿esto tiene que ver con que no los veo a ellos cuando actúan? (Éste es su gran tema, porque no quieren ser ellos cuando actúan, para desarrollarse). Pienso que son formas de ver el teatro y a mí me interesa la verdad, para mí el teatro es ante todo verdad, me da igual, si uno es uno o si atento contra mi forma de actuar. No quiere decir que siempre se vea a Verónica en los personajes, eso sí que está mal, porque si estoy al servicio del personaje, se olvida que soy Verónica. Todos verán a Helena, por más que yo trabaje un registro realista, para eso hay que tener una entrega que se logra con los años, con mucho peso atrás. Es una especie de despojo y una entrega profunda, por eso estamos trabajando el vacío como concepto, esto no es una caracterización, porque para dejar de ser yo mismo tengo que tener una entrega absoluta al personaje. Por eso, Pao trabaja desde ti y olvídate de Helena, la tienes dibujada, sólo se necesita más verdad, por eso marco las acciones. Pao me pregunta si en ella no está Helena y le digo que trabaje desde la condición dada, pero que hay que responder con la verdad profunda, desde el impulso hacia Helena. Le digo: olvídate de Helena, ya va a salir a partir del conflicto y de la condición dada, la relación es dialéctica, no directa.

La dialéctica es doy y me vuelve una imagen especular diferente, porque no es lineal la relación con el personaje. Hay que entregarse a construir el conflicto, y allí aparecerá Helena, a la que aún no la conocemos, la estamos construyendo. Chejov, por lo menos lo que a mí me gusta, no es desde la cabeza, no dice si Helena es así, porque si no te condicionas demasiado desde la mente y estás muy atada a cómo quieres ser, pero no a lo que esta pasando. ¿Me entiendes? Si lo haces así, la energía se te va, porque son abordajes diferentes, por eso estamos con Chejov, estamos buscando otro tipo de técnica.

Mariano pregunta si es una mezcla y habla del viaje que pasaría... Le digo que los personajes nos dan la condición desde donde se debe partir, hay que estar abiertos a lo que pasa. Mariano dice que es inevitable pensar en el personaje y le contesto que ahora el tema es explorarse, es un trabajo. No sé si me entienden, y tal vez falte tiempo, pero es un trabajo de exploración profunda, en el que no sé ni siquiera qué puede salir de mí, por eso tengo que estar abierto, eso es el famoso vacío, animarse a explorarse. A partir del personaje, hay que entrar lo más vacío posible. Con Shakespeare hay que entrar lleno, porque el personaje es superior a uno, es insoportablemente grande, pero aquí es lo contrario. Se entra en vacío, hay que aguantarlo, aunque nos deje en soledad, pero tengo al compañero y al conflicto. Porque Chejov es hiperrealista, es como una lupa, Por eso me interesa trabajar la funcionalidad y la no ficcionalidad, porque es muy creíble, muy respetado y muy Chejov. No vamos a lograr el hiperrealismo de Veronese, tampoco es lo que estamos buscando, lo que podemos en este momento es muy valioso también. Digo esto tratando de ser lo más honesta posible.

Olga pregunta si eso hace que cada pase sea muy diferente, su tono cambio, creo que porque hablé con el corazón y con mi verdad. No, le digo, tengo toda la grabación, yo quiero que ustedes trabajen también desde lo que ven.

¿Me entiendes Olga? A nivel de puesta, va a quedar así con los cambios que le hice a cada uno, hay que trabajar la verdad en cada escena y esto tiene que estar jugado a fondo. Supongo que tenemos tiempo para hacerlo (¿esto es mentira?) lo vamos a marcar bien en el ensayo, y tenemos que darle ese sesgo en los tránsitos, como Mati y Mire, cada uno lo hizo, como persona-actor.

Mire dice que fue una realidad con ficción, y ahora tendrá que hacer una ficción que parezca verdad, yo puedo hacer como actriz que está esperando pero no va a ser tan real, como hoy, no creo que lo sea.

3. 14. Décimo cuarta clase - 30/06/09

Se ven los alumnos acostados, muy buena escena de tránsito, hasta 3 minutos

Empiezan Luca y Giovanni. Les pido que corten, que hablemos un poco. La escena está muy bien, tanto la coreografía como lo que va pasando, por eso el aplauso fue muy fuerte. Así que la doy por aceptada, sólo me sobra el monólogo, porque no está trabajado, es más rico cuando interactúan. Tal como está, se cae, hay que trabajarlo aparte. En cuanto a la escena, les digo que está bien, que el ritmo, lo que va pasando, los silencios, son sumamente agradecidos. Ahora tienen que pasarla varias veces para darle más organicidad y más peso, más verdad, pero es una cuestión de ir pasándola a partir de lo que tienen y cuidando el tema de la voz. Cuidado, Giovanni, cuando levantas el mentón para hablar, eso indica que no estás tan metido en el cuerpo y no hace falta que lo mires para hablar, falta más intención. Luca, tienes que vocalizar más, sé que para ti es otro idioma, pero logras una estética muy interesante y aquí tenemos que valorizar las potencialidades de cada uno (Ellos me miran y están expectantes a las críticas). No podemos perder la verdad escénica, tiene que ser de verdad, porque es muy fino el límite entre caer en una comedia absurda o en una estética más novedosa, y esto se logra si me lo creo.

En fin, hay que buscar más el final. Ahora quiero ver cómo terminan y cómo se hace la próxima entrada. Lo ensayan y les digo que me gusta el saludo final, si a ustedes no les importa que los aplaudan personalmente (No me dicen nada, asienten y no los dejo opinar mucho, porque, queda poco tiempo). Probamos los cambios, entran Vane y Gus. Gus, mira tu pie, fíjate si lo mueves conscientemente o no, y si es así, haz más grande el movimiento. Le grito a Vane: más grande, más exagerado, y no me preguntes cómo, hazlo con todo el cuerpo.

13.20 Buena imagen de mis críticas a Vane, mi tono cambia

Trato de desestructurarla, se ríen. Esto es más interesante, trabajar lo expresivo y trato de alentarlos. Le digo a Gus: consciencia en lo que dices, no vayas y vengas, mira para el otro lado. Vane, menos movimiento y más intención (Aunque marco todo, no avanzan y no encuentro la forma de cambiarlos). Le vuelvo a decir a Gus que cuide el texto y que mire para otro lado. Vane no te muevas, porque gastas mucha energía. Por favor, registrarlos, (me parece que a veces presiono mucho).

Cuando veo verdad me alegro, se necesita más liviandad, sigan como puedan. Por fin, cambian y los dejo seguir. Digo muy bien, siento mucho haber presionado, van bien por

allí, y Gustavo sabe mentir (hago la broma porque es argentino). Aplausos. ¿Quedó claro en el cuerpo? Gus dice que está contento y que Vane no me entendía. Se los vio diferentes, le digo a Vane que salió del realismo normal y que empezó a trabajar la comicidad.

(Es difícil entrar en cada uno de ellos, algunos quieren la crítica, pero otros se cierran, siempre acudo a mis experiencias con el arte para ver qué les puede servir).

Resumiendo, les digo: muy bien los dos, y que quede en el cuerpo, hay que buscar ritmo, si pueden cortar algo de texto estará mejor. Se preocupan por la exageración, pero los tranquilizo: si hay verdad no molesta, no hay que pensar que es una parodia, hay que creer que es algo diferente y que no es una parodia. Tienen que cuidar el movimiento, porque se ve mucho, cuanto más concentrada tenga la energía con el otro es mejor. Recuerden que quiero poco y bueno.

27.29 cambios y construcción de puesta (los hombres sacan el peso, la mesa) está muy bien grabar esto

Laia y Luis están más seguros, se les nota que trabajan mucho y se ve en la escena. Les digo que una cosa es el proceso de ensayo y otra la puesta, porque para la puesta necesito que la escena dure mucho menos. Se hace muy larga, así que tienen que cortar todos los monólogos, porque son piezas aparte y al no estar trabajados no se sostienen. Luis se agarra la cabeza y sé que no le gusta, pero dice que lo acepta, con él es fácil, porque se entrega y confía.

Hoy encontramos otras cosas, lo que no quiero es que haya sobreactuación, porque en Chejov no podemos caer en lo sobreactuado, es un límite muy mínimo y se cae en la parodia o hacemos un hiperrealismo (otra vez lo liminal).

Para solucionar esto, el indicio es que me lo estoy creyendo y no buscar en la cara y en los movimientos un apoyo. Luis, ahora estás más interesante, lo digo porque fuera de escena, exageras mucho. Nos enfrentamos a la actuación y no le das el peso. A Laia le marco que hoy jugó al revés, manteniendo el nivel de locura y que se deje ir con eso y que cuando vuelve a la realidad tiene que quedar claro el cambio de registro (Ambos son un ejemplo de la diferencia de registros expresivos teñidos por lo personal).

El final está muy bien, y quiero que Luis rompa los papeles de verdad. Hoy ha sido una pasada difícil, vuelvan a la coreografía original, sólo quería probar, pero les pido que no caminen demás. Así que cambien esto y que Luis tome algo más fuerte, porque luego se mata. Luis, quiero que estés más tranquilo desde el registro, como estás ahora, y que no busques nada, porque se nota mucho. Por ejemplo, cuando tiembles, o está muy bien

puesto o queda horrible. Luis me pregunta si temblaba (Me llama la atención que no registren, porque todo se remite al registro y a la consciencia).

Le contesto que si, y que la escena saldrá muy bien. Les pido que la corten más, porque la vamos a mostrar, ya se hizo el proceso de formación y ahora vamos a mostrarla. Tienen que seguir buscando en los ensayos y si el monólogo no está bien, lo quitan, así como todo lo que les moleste del texto.

Esta toma que muestra cómo se van preparando hay buen clima, música de Moni

Hoy apareció Tamara, se la ve concentrada. Quiero menos escenografía porque es mejor, y lo agradezco. Es importante que tengan consciencia de que cada movimiento se ve, si tengo las piernas abiertas, si las tengo cruzadas, es precisión (ya estamos en la puesta). Se ve bien. Le digo a Mariano si quiere dar las consignas. Me apoyo en él para evitar el conflicto y porque estoy perdida. Prefiero un trabajo más general. Mariano ordena la escena, igual les falta, los dejo, pero le recuerdo a Mariano que debemos anotar todo.

Tomamos el tiempo. Dirijo, la otra vez dije esto y ahora digo otra cosa y no pasa nada. (En la toma se ve que todos hablamos, me parece que no les doy confianza y que tengo un tomo imperativo, pero hoy parece que me perciben y están más tranquilos, mi ánimo cambia mucho de clase en clase).

Le digo a Fran que libere su cara, no se ve bien, un sombrero o el peinado, si no resaltas el texto y queda mal, estás muy de espaldas, cuanto menos es mejor (Estoy tratando de que corten el texto, no me interesa la historia). Recuerden que estamos trabajando desde le esencial del vínculo, no desde la historia, bien Pao, pero modula, practica con tus nenes en el cole, llévate el texto (Se los conecto con la vida cotidiana).

Le pregunto a Olga qué está buscando como actriz, y me pregunta si como actriz o como personaje. Le digo que es lo mismo y responde que no lo sabe. Le digo que es importante que busque qué quiere con él, y qué quiere contar, si viene porque cree que es posible la pareja. ¿Vienes porque después de aquí te despides del mundo? Tienes que saber para qué entras, sino estarás hoy y siempre perdida. Y a Mariano también le marco que no está el vínculo, si no hay vínculo no podemos construir la escena. Y aquí me hago cargo o la agregan desde el borracho o desde Nina (Corte de cinta).

Con Olga siempre es difícil y al no confiar no se entrega, veré ahora con Juan (su próximo profesor). Tal vez tengo el síntoma del efecto Pigmalión porque entre ella y yo no hay vínculo afectivo, igual siempre trato de ser honesta, de decir la verdad desde muchos puntos de vista.

3. 15. Décimoquinta clase - 07/07/09

Cinta 1. Empiezan caminando buena imagen y texto (hablo de rito de paso)

Vamos entrando al personaje, a lo que voy a hacer, cómo va a ser este rito de paso, suelto todo, abro el cuerpo, libero la voz, (algunos entran otros no) se acercan a la muestra y no están tan en grupo.

Cada uno empieza a individualizarse y a responsabilizarse por su propia exposición. Aquí voy más al rito y al grupo, para contrarrestar el individualismo y la soledad del actor, la competencia como en un equipo de fútbol, tengo todo esto en mente. Se van animando, dejo de bailar, quiero que ellos sean los protagonistas y no interfiero. Van entrando al grupo, a la idea de grupo con la música, para crecer y transportarse.

Les pido silencio, están muy excitados. ¿Cómo estamos? ¿Quién lo dice con una palabra? Tamara dice impresionante, Moni cansada, Mati se siente bien, Mire cansada, Luis también, Pao contenta (se casa). Así, voy preguntando a cada uno. El clima es festivo. Les digo que está muy bien que registren su estado de ánimo y el que tengan ahora para que cuando entren a escena puedan reciclar lo que necesiten.

Vamos a hacer el ensayo general. Luca y Giovanni no vienen, así que empezaremos rápidamente con las dos escenas, hoy no haré crítica quiero ver la evolución, y luego haremos la muestra colectiva (Estamos todos más tranquilos).

Les pregunto si el domingo les va bien hacer a las 8 de la tarde otro ensayo. Se pueden venir después de la playa (Estos ensayos me cuestan más a mí que a ellos, pues son los que actuarán y les viene bien a cualquier hora). Les digo que es la última clase formal, que la semana que viene son las muestras, que inviten gente, que ya avisé también a los chicos de iniciación. Son dos días y tenemos que llenar.

Les digo que la mitad del grupo ya termina la Escuela, por eso las entrevistas (las de la tesis) si bien no fueron una evaluación del año, fueron una evaluación de lo que ha sido para todos el proceso creativo y para mí fueron un espacio muy válido. Por todas estas razones, no haré evaluación individual, no creo que este último año tenga sentido hacerlo, y quien quiera preguntarme algo lo puede hacer fuera de clase. Me envían un email y yo encantada. Este año no considero que haga falta una evaluación, porque llevamos el proceso natural muy bien, y si vi algo que no funcionaba, lo hablé a nivel individual en las entrevistas, que fueron muy intensas (Estoy muy tranquila, por fin, llegamos al final).

Luis, Laia y Giovanni vuelven a hacer este ciclo el año que viene, si quieren, no es obligatorio, pero es recomendable para terminar La Escuela. El grupo de los chicos de los miércoles está muy bien (Lo explico por Interpretación I, que sé que para ellos es un grupo conflictivo). Les cuento que Mariano está de testigo y que no se van a sentir mal, que sé que es un cambio, pero hay que tener otros registros, porque no podemos quedarnos todo el tiempo con los mismos. Pueden estar tranquilos, ya que evolucionaron mucho como grupo y a nivel personal. También están haciendo Chejov, pueden venir a ver una muestra, quieren ser actores, se van a sentir muy bien.

Para los demás, podríamos decir que hay un 4º año, o mejor dicho, un entrenamiento, la escuela está más profesionalizada y estamos dando pasos importantes desde que nos mudamos aquí. La formación será más amplia, con la inclusión de dos monográficos y otra más acotada que es ésta, porque para ser actores no alcanza, hay que entrenar otros aspectos.

Los que terminan pueden hacer “Preparación de Obra”, para la que hay dos directores, ya que no la doy yo, empezará Juan Urraco y otra persona. La idea es preparar una obra, pero no como lo creen ustedes, como pasó esta vez. Ni yo, ni la gente que colabora conmigo tiene la visión de una obra armada con los personajes, sino que nos interesa más un lenguaje a partir de lo que da el actor y armar la puesta de un teatro contemporáneo. Se usan textos como disparadores, pero se basa en una obra que se hará en esta sala y Juan dirigirá la primera y la segunda otro director.

Está muy bien como entrenamiento, y cada año cambiaremos a los directores. Sino es verdad, que cuando se termina en las escuelas no se sabe dónde continuar, y te buscas la vida en la tele, lo que es muy difícil, o autogeneras alguna cosa, porque los medios son muy complicados (Rescato lo bueno que hicieron con la obra de Mariano, se juntaron un grupo y armaron una obra amateur).

La inserción en la profesión es difícil y ésta es una forma de insertarse, estoy buscando una programación de elite, así que en octubre empezará una programación de muy buen nivel, poco pero bueno, ya les enviaré todo por email, pero se los quería adelantar. Seguiré aquí, aunque no esté en ese 4º año, y pensaré si quiero seguir dirigiendo (Fue muy difícil y quiero saber qué dice el público, también allí se legitima mi confianza).

Quiero que ustedes se nutran con otra gente, porque es muy bueno poder soltar. Si hay alguien que siente que tiene que volver a ver “Técnica de Actuación” conmigo antes de pasar a otro nivel o si quieren repetir el año, me escriben y lo evaluamos.

Quiero que sepan que pueden volver, porque la técnica cada tanto hay que masticarla, pero es para quien sienta que lo necesita. Pienso que tienen que aprovechar lo de Juan, que es muy potente, si pudiera, yo misma lo haría (Siempre me referencio porque doy lo que creo que es mejor para el actor y siempre pienso en lo que no tuve, ¿como los padres?).

¿Alguna pregunta? Moni pregunta por los días. Todavía no lo sé, pero creo que será los viernes. También les comento que hay tres compañeros suyos que estarán en el equipo de La Escuela: Mariano, Moni y Vanesa (Ahora sólo hay una). Después lo vemos Moni, apenas lo sepa les aviso. Estoy contenta, porque cada vez estamos mejor gracias a todos, y ocupando un lugar, esto se logra con trabajo, con mucho trabajo.

¿Alguna pregunta? Ninguna, entonces, empezamos. Se cambian y hacemos el ensayo general, vamos a tomar el tiempo, tenemos que pensar quién se ocupará de lo técnico. (Todos hacemos todo).

18.30 hasta 19.40 imagen cambiándose muy bien por la presencia de la cámara

Matías se ofrece para lo técnico. Hoy hacemos pase de texto. Empiezan Gus y Vane, pido hacer un cambio de puesta, así comienzo a intervenir, pero me pongo nerviosa. Veo mejor la escena, la elogio a Vane, hay verdad. Cortan (Los desconcertó que yo interviniera). Digo: por favor, déjenme probar, por algo estoy aquí y ocupo este lugar. En el teatro se cambian las cosas, ¿cuál es el problema? Se está aprendiendo todo el tiempo, Chejov es un límite muy mínimo entre el culebrón de la tele, que es puro texto y no pasa nada, y que en verdad pasen cosas.

Queremos hacer algo interesante, si me pongo así es porque lo que veo es el culebrón de la tele y no lo voy a permitir, falta trabajo (Miro a los compañeros como justificándome). Vane dice que ir hasta allá le parecía exagerado, los compañeros dicen que estuvo genial (mi marcación), entonces Vanesa lo hace. Tranquila, Vane, (ya no sé cómo tratarla). Fíjate Gus qué te pasa, estás agotado, nadie te paga, pensabas que iba a ser fácil. Vane, ¿qué te pasa con él? Nunca te ve nadie, hace mucho que no estás con un tío, antes del texto quiero ver esto, yo voy a decir cuándo hay texto. Déjate transformar por la situación (veo vínculo y pido texto).

Están mejor, trato de bajar mi ansiedad y aceptar el proceso de lo que pueden, a mi también las muestras me exponen, con todo lo que esto implica. Aplausos, bien, saludan, música (ya estamos haciendo la puesta). Les digo que estuvo mejor el final, muy bien Vane, me gusta que la puerta sea la referencia, ¿me escuchaste? A Vane no le

gustó. Mire me apoya y dice que le gusta más, que no entre con la planta, o sea que también prefiere la puerta. Vane es difícil. (Además, los chicos dicen que la trato mal). Comienzan Laia y Luis. Corto y le marco a Laia, que esté tranquila y me lo digo a mi misma. Puedes probar (mi voz es angustiada y cansada) me dice que lo entiende, pero le contesto que no tiene que entender nada, sólo hacerlo. No pensar, hay que aprender a adaptarse a los cambios, si no nos adaptamos, no sirve. Corto. Le pido a Luis que la mire y que vaya hacia la puerta. Es una buena idea de Tamara, hay que creerse la situación, y tú ni siquiera estás entrando a la casa, llama Nina. Ahora es más creíble (les cuesta mucho imaginar y creérselo). Luis está mucho mejor, los dejo.

Termina, saludan. Les señalo que prefiero que salude cada uno. Me acerco a Laia, está mejor, le digo que está mucho mejor la entrada y les doy la devolución. Laia me explica lo que le pasó, siempre hace bien hablar.

Luis me pregunta, porque le interesa mucho mi devolución, y lo trabaja. Laia también reconoce que era soso, así nos aflojamos todos. Cuando encuentro trabas me enojo, siento que no confían, me da inseguridad, también creo que doy importancia a cuestiones que no la tienen.

Ya me meto en la puesta. Aviso que habrá una pequeña pausa, en la que la gente tomará algo, y que la barra es para Carmen. Mariano propone traer de su casa un cenicero de pie, le digo a Carmen que hay que comprar uno para la escuela.

¿Seguimos? Quiero ver cómo empiezan, Gus y Vane por favor. Le pido a Vane que haga la técnica y le pregunto si le incomoda. Pido que pongan el CD de Gotan Project. Vane se hace cargo de la segunda parte, y le pregunto a Matías si se puede hacer cargo de la primera y si sabe manejar el equipo (Lo bueno de los estudiantes es que ellos resuelven todo).

Le marco a Mati, con paciencia, a ver si se pone las pilas. Mariano los ordena con dulzura. ¿Montse estás bien de tu pierna? Me dice que sí. Carmen saca la luz, probamos, no hay otra forma, que no sea quitando, hay que ponerle un filtro rojo o azul, mejor uno rojo porque no es tan frío. Todos opinan sobre la luz y los dejo, porque no tengo idea. Tamara opina que a Vane le pido muchas cosas, que le exijo mucho.

A ella se la ve feliz, están todos contentos y yo muy nerviosa, por todo. Mi cabeza parece el tic tac de un reloj. Vuelvo al tema de la luz y decido, intuitivamente, por la blanca. Quiero ir probando vamos a poner las dos. Me gustaría una direccionada hacia ellos.

Carmen ¿podemos tener una? Ya hay que cambiar el sistema. Mati y Laia dicen que está muy fuerte, y les digo que para empezar no está mal. No se preocupen, después cambiamos. ¿Se animan a empezar con esta luz? Sólo el monólogo de Moni, si les molesta, no la miren. Finalmente ha quedado una imagen interesante, muy fría. Me encanta y me da felicidad, es mi primera dirección. Muy bien Moni (Está muy bien el monólogo, ¡al fin veo que me responden!). Le marco que vaya a la verdad, habla de verdad, pide un médico de verdad. Le marco lo del ojo, los ojos, no la cabeza (Me parece que ya marco todo). Muy bien, al fin veo el cuerpo, es tan fácil dirigirla. Toma la inclinación de su cuerpo, me da material, no te rías Moni, yo me río. Míralo a Mariano, y abre las cejas, ya puedo ir a lo pequeño, y veo. Veo en la dirección. ¡Tenía tanto miedo!

Moni, excelente, es un placer dirigirte porque incorporas lo que te voy diciendo. El tema es cómo lo fijas. Ahora trata de registrar lo que te voy marcando, y trata de ir pensando en todo lo que te fue pasando en el cuerpo. Estoy muy contenta (estoy acelerada pero contenta y marco la diferencia con aquellos que trabajan y se entregan y quienes no). Todo esto se gana con el tiempo que están aquí, que también marca la diferencia, tiene que ver con la adaptabilidad, con dejarse dirigir.

Vane probemos lo de la luz. Tengan precisión en todo lo que hacen (para mi es una clave de profesionalidad y aquí en Barcelona se ve mucho).

A France, le marco que exprese al público con desesperación que quiere un hombre, y a los hombres con la intención de su cuerpo (ahora veo más claro). Con toda la desesperación de una chica solterona, estás genial, alguien te tiene que hacer caso. Muy bien (Me gusta cómo se entrega).

Comienza Mire y la corto. Le marco que tiene que decir el texto a partir del impulso que le da su compañera (por Fran) respóndele, a partir de la energía que te da. Estamos trabajando en equipo, entonces tengo que nutrirme de lo que me da el otro. ¡Déjeme trabajar! (¿Y este reclamo es mío??). Lo de France está muy bien, para que entre Vane. France dale el pie, estás desesperada. Hago que la mire al entrar. ¡Texto, por favor! Mire, por favor, verdad.

Mariano dice que lo dejaría con las risas, y le contesto que me parece bien (Me siento acompañada). Hablamos de las sillas, le digo que queda mal que las traiga ella. Les digo a France y Moni que registren mentalmente lo que hicieron, porque estuvo muy bien. Mire le contesta a Mariano, y suavemente le digo que estamos dirigiendo y que él es el asistente, por eso él puede marcar cosas. Si te decimos que lo hagas, lo haces, y punto.

A los que terminan este año, les aclaro que quiero que sepan que a un director hay que obedecerle, que no hagan ese planteo cutre de los directores que se pelean con los actores. Es algo muy desagradable que he visto en muchos elencos. Hay que confiar en la mirada externa (este concepto es para desarrollar). Antes de entrar a un proyecto, lo estudio, pero una vez dentro, me entrego, porque si no, la energía se me dispersa (Se los digo a todos). Esto os lo digo de corazón y de cara al futuro, porque es una actitud distinta, y hay que tener este concepto, ya que si uno elige a un director, se tiene que comprometer. Los actores profesionales no se brotan, están al servicio del trabajo (Hoy tengo más confianza y me animo a bajar línea). Empiezan Mire y Matías que están muy bien. Les marco algunos detalles: Mati, más atrás y no te pongas de costado, no cortes el texto (Estoy muy en lo técnico). Mire lo corta dentro de la ficción.

14 min., está muy bien la toma

17, 15 se ve el mismo juego entre Mati y Mire

Les digo que se queden en stop y que Mire guarde las sillas. Vuelven a su lugar. Le dicen a Montse que pida música, el subtexto es tapar el problema. Le pido a Montse que no decaiga y les digo a Mati y Mire que está muy bien, y que también hagan el registro interno de las posiciones y de lo que pasó hoy. Entra Tamara a cantar (después del mal rollo, ni me meto con ella, porque me cierra, tengo que analizar esto). Le digo que sea más light, Mati la saca a bailar.

23 min. Muy bien cuando entra Mati y se muestra la puesta

Le digo muy poco a Tamara: que mire al público, y que no fuerce el texto. Me contesta que hoy está afuera. Le pido otra vez que mire sobre el hombro, y que ni fuerce ni corte el texto (Todos en general tienen la misma manía). Tamara se bloquea, y me dice que no puede. Le contesto que puede decir el texto, que está muy bien y que conviene fijarlo. (Se lo digo para levantarla, y porque me quita energía que se paren. ¡Si ellos no se lo creen, no sirve y es tan difícil la sensibilidad del actor!).

Tamara busca desde afuera y no consigue nada, se vuelve a bloquear. Vuelve a decir que no puede. Que se queda en blanco. Todas tratan de ayudarla con el texto. France se lo pasa y le da el pie final. ¿Sabes la última frase? Desde aquí... Mariano dice que vamos al murmullo... ¡Muy bien chicos!

29.40 min buena imagen y texto, quiebre de Tamara

Le señalo a France que mire al público, porque nunca se debe mirar al suelo. Todo tiene que ser expresión hacia afuera. Después sigue Pao. No hay que pensar (Busco el fluir).

Sigan el murmullo (casi grito). Olga dice que no sabe qué decir, que cambia todos los días (Veo que mi ansiedad hace que vaya más rápido y no les dejo tiempo).

Les digo que ahora hay que fijar y que espero que cada uno se responsabilice de su texto (Mi debilidad es no tener un texto). No tenemos un dramaturgo (esto está demás) porque Mariano está haciendo todo el esfuerzo posible. Yo estoy en toda la puesta, vuestra responsabilidad en esta creación colectiva es recordar el texto (soy muy autoritaria) y no volver a cero, sino que está el compañero para ayudarme. Murmullo más fuerte. Le marco a Fran que se debe imponer al murmullo. Volvemos atrás, ahora sí, que está es interesante, pero no mires al suelo, que queda horrible. Muy bien, Fran. (Mi voz es más dulce cuando veo progresos). Entra Pao (No le digo nada, por su poco compromiso) Le pido que se quede quieta (Trato de armar la puesta). Míranos Fran y no llores más. ¡Muy bien Fran! (Sostengo su mirada) ¡Bien Pao! (Me alegra ver un cambio dentro de lo que cada uno puede dar). Esta escena está muy bien lograda, y espero que tengan el registro (Sin registro y sin consciencia no hay cambio, es casi meditativo).

Les pregunto si registraron lo que les fui marcando y que piensen cada una en lo que pasó. Mariano marca al colectivo y a Pao (Lo dejo, porque él los maneja mejor). Tiene que ser más alto y mirar las tres al público, mientras modulan la expresión. Todo tiene que ser más grande. Les digo a Olga, Fran y Tamara: muy bien marujas de barrio (así las veo, porque que si las viera como las hermanas de Bernarda, me darían miedo). Se ríen con Montse. ¡Tamara tienes que modular más!

44 min, en esta toma se vuelven a reír

Le señalo a Montse que se tiene que imponer. Eres el bufón, ¿de dónde sale tu pensamiento? ¿Desde dónde lo dices? Ella me responde que todo le parece una mentira. Le contesto si ella se cree que está haciendo de payasa (Es importante el pensamiento interno de los personajes para entrar a escena, esto les da continuidad, y fluir para entrar a otro). Le pido que trabaje desde aquí. Tienes que hacerlas callar (A Montse le cuesta tanto como a mí, hacerlas callar). Bufón...eso...tatatan. Trae una buena propuesta y dilo de verdad al público (Montse trabaja bien). Juega muy lanzada con el público (Es fácil de conducir como actriz). Está muy bien, trabaja más los textos, lo que dices en cada parte y los tránsitos (Otra vez).

Mariano marca a Mati. Una copa bufón (Matías me cuesta). Sigue la taberna, Montse creció después de su escena, está más puesta. Siguen Mariano y Olga. Se los ve mejor (Mariano hizo el trabajo más político con ellos, el que yo no puedo). Olga está mejor, puede fluir.

Está muy bien el texto, y pregunto si es el final. Mariano me contesta que no, y vuelve al personaje.

(Es un buen ejemplo para demostrar que la técnica no es desde la emoción). Nos manejamos igual que en la vida, cambiando de roles, pero con algo más complejo que es fluir en un personaje y con otra psicología. Se me hace largo y les pido que la corten y que sea con más pasión, y con el baile de salón. Le señalo a Olga que está bien cuando mira al público desde la organicidad de la escena. Les digo que acabaría aquí, porque se hace muy larga. ¿Entienden? Me dicen que sí y lo repasan.

51.30 Excelente el texto y la imagen (actor/personaje)

Vamos a ensayarlo, terminamos con un baile de salón (Veía muy claras las imágenes). Sigue la música y hablan todos juntos.

54, 20 Marcamos el baile final

Cada uno elija un lugar, y ocupen el espacio. Vane después buscamos la música. ¡Muy bien, queda genial! Pido que se haga otra vez y le digo a Vane que lo último es la música, que tal vez Luis la puede ayudar. Está muy bien el final, confíen en que está muy bien.

Aplauso eufórico. Vane no bajas hasta que no te diga. Vane me pregunta por el saludo. Les explico que la música sigue un instante más y en la oscuridad pueden aprovechar para colocarse. Al final, digo: ¡quedó divina la puesta!

¿Vieron como con tranquilidad se logró lo que queríamos? Bueno, al menos lo que quería yo. Espero que cada uno crezca en lo que hicimos hoy.

Cada uno es responsable, por favor, ensayen en casa. Modulen el texto, trabajen la voz. Tamara confió en que vas a registrar, la energía que tienes ahora y en que la uses, porque no puedes ir a una función diciendo que estás mal o con la regla. Tienes que trabajar con esa energía. A la función hay que ir siempre bien, se esté como se esté, y sirve mucho esa energía para trabajar. Así que no esperes a estar bien, ¿me entiendes? En cuanto a los demás, fue una muy buena pasada ¿lo notaron? Muy bien, Moni, Mati y Mire (Mati me pregunta si eso lo digo para que se quede tranquilo. o algo así, porque no se entiende el texto). Le contesto que no tengo ganas de hacer terapia a estas horas de la noche.

(Es terapéutico este trabajo, de lo personal a lo creativo, ¡desarrollar esto!). Bien France! y Pao tienes que crecer más con Helena, confía en que está bien. Reitero que quiero que se repita lo que marqué. Olga y Mariano estuvieron mucho mejor, también repitan lo que marcamos. Y Montse, larga más la voz, que estuvo mucho mejor la

segunda pasada. A todos les pido que cuiden el tema de la voz. Tamara está bien tu monólogo (trato de darle fuerza). Tienes que confiar en la coreografía que tienes armada y no darle más vueltas. Tienes que permitirte brillar, avanza sobre lo que tienes, deja brillar a tu cuerpo, si no lo haces tú, no te lo va a permitir nadie (es muy terapéutico). También confía en mi mirada, que para eso estoy aquí (Todos se van y trato de legitimarme con Tamara).

Llamamos a Mónica y le pedimos que intervenga en el monólogo de Tamara. Terminamos con ese monólogo, que fue lo único que no salió bien.

Desde 58.12 al final, brillante para ver el proceso final del trabajo

Y al verlo, me doy cuenta de que estoy igual, pero ellos están actuando en pareja, yo me siento sola en este trabajo, veo todo lo que no tengo, y me siento un poco frustrada y que pongo mucho de mi propia energía. Hacer más con menos, me digo, ver y confiar en tu poder para transformar esto y a su vez valorar tu trabajo docente, que es muy generoso. Me pregunto: ¿qué me juego aquí que pongo tanta energía?

4. Final de obra y de curso

14/07/09 - Muestra fin de obra presentación en público

Buena imagen de la preparación, les pido que apaguen los móviles.

Se nos ve a todos vestidos preparando el estreno. Hay un clima tenso y de fiesta, cuando viene el público es el acontecimiento, el ritual completo y la emoción total.

Trato de estar en todo, pero cada vez disfruto más. Ésta es mi primera dirección, se nos ve fuera de eje, con la adrenalina puesta, en un estado de nerviosismo alucinante. En general, en estos momentos, aparece lo mejor de cada uno.

6.30 Hacemos ronda y repaso

A mí me produce los nervios de cada función hasta que veo todo el trabajo. Caminan por el espacio, lo habitan como les enseñé, cada uno hace su entrenamiento.

Sacan fotos. Empieza la puesta recibiendo al público.

Todos caminan.

Cada personaje se muestra, es genial ver cómo deciden mostrarse.

El público saca fotos. Se meten cada vez más en sus personajes y desafían al público, se agrandan.

Estoy en todo, en ellos, en el público.

Para la música. Salgo y agradezco al público que esté aquí, acompañando a los chicos en esta muestra.

4. 1 Mi discurso. 2 minutos

Éste es el tercer año de la escuela, estuvimos trabajando conceptualmente Chejov, por eso verán primero tres escenas de *El Oso*, *Tío Vania* y *La Gaviota*. Después una pequeña puesta con otro grupo (yo siento, al verme, que me achico en los discursos) en total la presentación durará una hora y veinte minutos (Lo aviso para que no se asusten, porque personalmente me molesta el teatro pretenciosamente largo).

Es muy importante que nos acompañen hoy, algunos ya vieron nuestros procesos en otras muestras, y los que vienen por primera vez verán qué pasa.

Es realismo, pero es un hiperrealismo. En Chejov, es más interesante lo que pasa que lo que se dice. Les digo esto para que puedan disfrutarlo, porque es un trabajo muy potente que hicimos entre todos, sobre todo los chicos, porque en el teatro hay que trabajarse mucho interiormente para poder dar.

Es un juego dialéctico, entre el personaje y uno mismo, y esto se trabajó mucho. Para todos ellos ha sido un año muy fuerte, en el que se los ha visto crecer a cada uno a partir de su proceso personal. Vamos a empezar. ¡Bienvenidos y otra vez, gracias por estar hoy aquí!

12.49 Se preparan en escena. Empieza la función.

14.6 Buena imagen Moni espejo y público. (Risitas del público)

17 Cuando se come las magdalenas. Muy bien el monólogo. Grabarlo.

21.30 Buena imagen pajarito y compañeros.

Hasta 23.10 Ficción y realidad con conferencia. 24.19 ¡Bien France! con hombres del público.

25.20 Muy bueno Mire y entrada de Mati. Ficción-realidad.

29.52 Hasta 30.30 Buen flash con el espejo, público y escena.

33.10 Buena imagen y pelea de los perros.

35 Hasta 35.40 Buena imagen con la resurrección de Matías.

36.36 Tamara.

39.40 Buena imagen sólo flash (no sigue las marcaciones que le di, se cae el monólogo)

40.54 Todos hablando de matrimonio.

43 minutos. Buena imagen de Fran Soy Fea.

44.30 Buena imagen de ajedrez Pao y Fran.

47.33 Buena imagen de Fran espejo y rostro de gente. Buen concepto espejo.

49 22 Buena imagen de Fran, Grupo y texto de la incertidumbre.

50 minutos. Pao se sienta en escena grupal.

51. Muy bien, Hollywood y gag del grupo.

51.20 Buena imagen de Montse ante el espejo al ponerse la peluca y bufón.

Excelente texto del público con Montse.

Hasta 56 excelente texto del público. Dejar monólogo de Montse hasta la entrada de Mariano.

56.54 Linda imagen de Olga y Mariano.

Hasta 57.14 con el espejo y público. (No van a fondo con las acciones. Es muy sucio el movimiento y falta precisión).

16/07/09 – Segunda Función

3.19 a 30 Buena imagen del público sin sonido.

4.02 Buen inicio de Moni entre el público.

5.50 Buena imagen del ojo y risas del público.

7.44 Muy bien el espantapájaros.

10.8 Buena imagen de Moni y sombra.

15.15 Bien el juego de Mati y Mire, pero hoy están más desconcentrados.

19.13 Buena imagen del matrimonio.

20.05 Buena imagen de Fran ante el espejo. Soy fea (Relación con la función anterior)

25 minutos. Buena imagen del público y de Hollywood (complicidad y risas del público).

Buen monólogo de Montse y mejor aún el juego con el público.

31.40 Buena imagen de Mariano y Olga. (Hoy en general están mejor, pero veo más la falta de intensidad en algunos. Sin embargo, los más actores crecieron).

34 55 Buena imagen del abrazo de Olga y Mariano.

Y final. Genial la música. Aplauso y saludo. Muy buena imagen de todos. Aplausos de todos, estoy yo y discurso de Mariano. Y un regalo: Paola y Mariano esperan un bebé.

Mariano se referencia en la escuela donde conoció a Pao. Es muy emocionante.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis he intentado acercarme a la noción o idea previa que tenía al referirme a la antropología del hecho teatral, un área que está aún poco explorada.

Quienes nos acercamos a ella lo hacemos a partir de una relación particular con ambas disciplinas, la antropología y el teatro, buscando puntos de contacto, a veces asertivos, otras tal vez erróneos, con la intuición de que allí se encuentre un camino que le dé sentido a ponerlas a dialogar.

Esta experiencia se desarrolló a lo largo del proceso que implicó toda la investigación, desde el comienzo del doctorado hasta estas líneas que estoy escribiendo, han pasado cuatro años. Prácticamente el mismo tiempo que tiene la Escuela, que aquí tomé como objeto de estudio. Hoy, esta escuela se llama *Porta4*, y ya dejó atrás esa historia.

Se resignifica sobre nuevas bases que hoy la transforman en una nueva síntesis. Ya no es más escuela, con la connotación de escolarización que conlleva la palabra, sino que la concibo como un espacio de creación, producción, exhibición y formación teatral. Este cambio de eje en el proyecto organizacional responde en amplia medida a lo que fue pasar por la travesía de esta tesis.

Quiero decir que la reflexión y el análisis de cada entrevista, la observación de cada clase y la lectura de algunos materiales bibliográficos me llevaron a reformular el método de actuación que doy a mis alumnos, la forma en transmitirlo y el concepto institucional. Esta modificación diría que fue para mí, a grandes rasgos, un ejercicio de humildad y una búsqueda de coherencia.

Las generalizaciones, las grandes ideas sobre las transformaciones humanas y sociales, y varias afirmaciones que trasmitía y creía como verdades se han desvanecido en este viaje. La experiencia que viví en esta etnografía no ha sido para nada indiferente. Ser parte del campo que elegí como objeto de este trabajo ha tenido, en mi caso, consecuencias a nivel personal, laboral y social. Esta es una de las conclusiones más tangibles que puedo hacer en este momento sobre esta investigación.

Aquí me gustaría hacer un paréntesis. Tal vez por la influencia del último Bourdieu (1995; 1999), la reflexividad que he intentado trabajar ha sido sobre todo con respecto a la objetivación del investigador, es decir, hacer conscientes mis prenociones (como docente/actriz y como antropóloga) y dialectizarlas junto con el punto de vista de los

informantes, como un modo de llegar a un abordaje posible de ser comunicado en el orden académico y en el teatral.

La búsqueda me ha planteado distanciarme de la introspección 'narcisista', -opción consciente, ya que en muchas ocasiones sentía el peso de haberme elegido como parte del objeto de estudio-, e intentar poner a discusión una exterioridad compartida.

Al constituirme como un agente más, mi forma de ver el objeto se ha modificado en la práctica, en la situación de la acción y en la dialógica con los informantes. Para ello, el trabajo de autoanálisis ha estado inserto constantemente dentro de un orden social, tomando en cuenta la posición que ocupó en él. Esta exploración, en cierta medida autorreferencial, ha producido variaciones en mis acciones y representaciones cuyo resultado evidente es un cambio en mi propio *habitus*, como aquellas disposiciones adquiridas en ambas esferas, en las que me inserto.

Lo que quiero poner de manifiesto es que esta travesía me condujo a una experiencia corporal, no sólo cognitiva, en la que la reflexividad ha sido, incorporada, en tanto acto, como una práctica conducente a una autotransformación.

El experimento, como llamé a este ejercicio creativo de intentar abordar un metateatro, como un teatro dentro del teatro, se ha referido a la necesidad de acercarme a la antropología del teatro, o mejor dicho a una antropología del hecho teatral.

No obstante, a diferencia de muchos artistas que ya lo han hecho en cine y en teatro, donde de lo que se trataba era de ver el backstage de los intérpretes, aquí simplemente se ve lo que aconteció en cada clase. Se muestra una imagen que captó la cámara, en la que se expone a un grupo de alumnos haciendo sus personajes, así como las observaciones de una directora y sus puntos de vista. El foco de esta mirada está sobre el proceso creativo que hizo cada uno para llegar al día del estreno de la obra.

El primer punto de este experimento fue el riesgo metodológico que asumí al incorporar la cámara como la mirada de la etnógrafa, insisto, no como algo original por su excepcionalidad, sino como el único medio posible para hacer la observación en el campo.

El segundo, ha sido poner a jugar categorías de análisis de varios autores, como una especie de tubo de ensayo para llegar a algún resultado. En este sentido, la utilización que hice de cada una de las nociones aquí mencionadas no responde a criterios que me acerquen o alejen a determinadas corrientes teóricas, sino más bien en tomar aquellos conceptos que me parecieron adecuados para dar cuenta de lo que veía en el campo.

Desde esa mirada, esta tesis puede parecer abierta, y lo es, ya que al contar con escasas referencias en este tema, me incliné por esta modalidad.

Por lo tanto, aquí intentaré exponer más que ideas acabadas, algunas claves que me ayudaron a descubrir ciertos núcleos de significación.

Primera Parte

Capítulo I. En el primer capítulo expuse el abordaje metodológico. Básicamente lo centré en situar las variables teóricas del objeto de conocimiento, la descripción acerca de cómo recogí los datos en el campo y la delimitación del objeto de estudio.

Comienzo haciendo un recorrido histórico para dar cuenta de los ejes conceptuales que guiaron el método de esta investigación. Así, desde los inicios de una noción general de cultura (Dukheim, Parsons), hasta la categoría de apropiación (Heller, Chartier), puede observarse una linealidad que procura dar cuenta de cómo un abordaje microanalítico puede -y creo que debe- ser visto desde un contexto social amplio. Me ha interesado dar cuenta de cómo es el proceso de internalización de una práctica teatral, y cómo juegan las variables expresivas y estéticas desde la primera socialización.

La lectura y la investigación a partir de la bibliografía expuesta han posibilitado una mirada y un abordaje complejos, tanto en la obtención de los datos, como en su posterior análisis y elaboración. Comienzo explicitando cómo entiendo este teatro dentro del teatro donde todos -alumnos y directora- fuimos objeto de esta etnografía en tanto experiencia metateatral.

Al intentar definir al grupo de estudio por una serie de variables fijas (edad, sexo, nacionalidad y profesión) el eje que encuentro significativo es el origen heterogéneo de los integrantes, con respecto a una no adscripción identitaria entre ellos. Es decir, a pesar de la diferencia de nacionalidades, éste es un rasgo que nunca sale en los discursos, en tanto, si bien es evidente, no es tomado en cuenta en los vínculos afectivos que se establecen entre ellos. Lo que se puede deducir es que por el trabajo personal que requiere la práctica teatral, el foco de atención se subsume en una reflexividad hacia el sí mismo, en la que el grupo generado opera como contención. Un grupo con lazos de solidaridad mecanizados por la propia lógica de exposición que requiere un trabajo como el actoral. Se podría argumentar, entonces, que el teatro es una herramienta posibilitadora de transformación en las prácticas sociales, ya que estos grupos generan comunidad de pertenencia.

Con respecto al trabajo de campo, es sugerente en este capítulo, como ya comenté anteriormente, el uso que hago de la cámara de vídeo. La ubico como mi visión de etnógrafa y como único instrumento viable para que pueda seguir dando la clase, si bien complementada con las anotaciones de campo, necesarias, pero no suficientes.

El resultado fue la observación que se detalla en el último capítulo. Lo relevante que encontré en el uso de este instrumento fue el distanciamiento, que hizo posible que mi discurso de directora/docente sobre cada actor y la construcción de la obra, originaran la emergencia de mi rol teatral en este metateatro.

Las consecuencias de convertirme en un papel más dentro de la obra fueron un trabajo reflexivo doble: además del referido en la etnografía, otra constante reflexión sobre el método que imparto y cómo repercute en los actores y en el resultado estético teatral que se logró. La cámara se convirtió así en una mirada equidistante, juzgadora en algunas ocasiones y posibilitadora en otras.

Asimismo, si bien aquí se muestra una de la caras del objeto, que es lo que acontecía en clase, las entrevistas proporcionaron otra arista sobre la relación vincular de cada actor con su propio trabajo creativo y conmigo como docente. Lo que puedo ahora asumir positivamente es que las pretensiones que he tenido en otras investigaciones acerca de que las herramientas etnográficas podían acercarme a cierta ‘objetividad’ para la construcción de los datos, en esta experiencia se ve la complejidad de los vínculos humanos y las distintas trastiendas que ocultan y develan algunas significaciones posibles. Cada entrevistado eligió algo que contar y algo que ocultar.

En la observación, también se dijeron algunas cosas y se obviaron muchas otras. El teatro dentro del teatro pone de relieve esta característica de las relaciones vinculares, no sólo con los otros, también con uno mismo. Qué se dice o se hace en cada momento queda determinado por innumerables factores conscientes o inconscientes que en última instancia son inmanejables en toda comunicación.

En este sentido, una clave interesante que le proporcionó esta investigación a mi práctica teatral docente es que la única arena en la cual puedo incidir en mis alumnos es en la expresividad, en la expresión que emanan sus sí mismos a través de sus personajes. Éste es el factor más relevante que emergió a partir del registro visual que hacía a posteriori de cada uno de los encuentros.

Capítulo II: El segundo capítulo lo denominé *recorridos teóricos*, porque he intentado hacer un viaje por aquellas corrientes que trabajaron la línea del teatro y la ritualidad, tanto desde el campo teatral como desde la disciplina antropológica. De la primera,

tomé como referencia tres directores escénicos (Artaud, Grotowski y Barba) cuyo denominador común podría situarse en una mirada hacia la otredad en busca de elementos disparadores, para pensar el teatro como instrumento de transformación social. Privilegiaron la experiencia por sobre la representación y, centrándose en los aspectos rituales desde su capacidad celebratoria y generadora de nuevos lazos humanos y sociales, investigaron culturas no occidentales buscando generar nuevos inputs en el campo teatral, cuya reproducción dentro del sistema socioeconómico general también repudiaban.

En los tres casos, los resultados más visibles de este proceso se pueden ver en que destacan el sentido de grupo por sobre el del actor individual, con entrenamientos físicos rigurosos; la primacía del maestro/director de esas nuevas técnicas; y un nuevo lugar para el espectador, a quien se concibe como parte del sistema y a quien se busca sensibilizar a partir de la acción teatral.

La otra cara de estas investigaciones no es tan conocida ni probada. El tipo de contacto que han establecido en las comunidades donde participaron, las relaciones y el intercambio entre saberes no están en general explicitados. No obstante, lo que he rescatado de estas investigaciones es esa especie de vuelta al origen del teatro en la ritualidad, buscando alguna funcionalidad agitadora con respecto a la esfera social. La ceremonia, desde sus proyecciones, sería esta conexión entre el acto de representación y la estructura social amplia de la que el espectador también forma parte.

El segundo recorrido lo referencí en aquellos teóricos de la disciplina antropológica, que acercaron algunas nociones del teatro para sus análisis. He reseñado a la antropología de la performance, cuyos exponentes han sido Víctor Turner y Richard Schechner; al interaccionismo simbólico de Erving Goffman y a las teorías de la posesión, especialmente en el análisis que realizó Metraux del vodú haitiano.

En el caso de Turner y Schechner, me ha resultado sugerente, aunque posiblemente discutible, la idea de unificar campos buscando la interdisciplinariedad, bajo premisas generales como el rechazo a nociones totalizadoras, estables y fijas, en un mundo que, según su mirada, era teatralizado y performativo en todos los estamentos de la vida social.

La teoría de la performance debe ser leída tal vez en el marco del contexto histórico en el que surgió, en la década de los `70, donde la era global empezaba a estar en un lugar prioritario en las agendas socioeconómicas y políticas, y en la que la academia también lo asumía como un tema propio. Si bien como he intentado desarrollar, Richard

Schechner y Víctor Turner han trabajado juntos en esta empresa, cada uno viene de esferas distintas y maneja un corpus teórico y metodológico propio. En este capítulo, si bien hago referencia al trabajo conjunto, lo que más me ha interesado es tomar algunas de las categorías elaboradas por cada uno de ellos independientemente.

En el caso de Schechner, ha sido inspirador que sea director teatral con un abanico amplio de conocimientos sobre la antropología y una trayectoria en ambas disciplinas. Al leerlo, encontré muchos puntos de contacto con mi pensamiento. Su declaración acerca de que para hablar de lo performativo es una condición necesaria pertenecer a los dos campos (teatral y académico) la comparto, porque las categorías que se ponen a jugar tienen una permeabilidad de análisis y una congruencia con respecto a lo que entiendo por una antropología del hecho teatral.

En este sentido, poner el cuerpo no sólo implica hacer la etnografía, sino tener la experiencia vital de las nociones que se ponen en discusión, ya que le ofrece al investigador una cualidad, diría, más transparente con respecto al objeto que se mira. En el caso de esta tesis, el observar continuamente desde los dos focos posibles ha hecho que, por un lado, me encontrara con las dificultades ya mencionadas de ser parte del mismo objeto; a su vez, la otra cara del fenómeno es que me convertí en un jugador más y ello ha llevado a que los resultados y el proceso de esta investigación modifiquen mi manera de entender y vivir el teatro. Tomo de este autor, la idea de la acción performática como conducta restaurada y realizada dos veces; la oscilación del teatro y el ritual en relación con la estructura social en términos de eficacia/entretenimiento; la reflexividad de la convención teatral; el carácter subjuntivo del teatro, como una realidad aquí y ahora referida a hechos que pasaron en un allí y entonces. Por último, me resultó más cercana su idea de transformación como categoría que atraviesa al mundo teatral y al performático en general, a diferencia del concepto de cambio social atribuido por Turner.

Con respecto a este último, rescato algunos ejes de lo que entiende por la performance, pero básicamente una de las perlas que encontré para este análisis fue su desarrollo de la fase reparadora de los dramas sociales. En una breve síntesis, diría que ha proporcionado un eslabón relevante para entender la capacidad creadora del acto performativo, en tanto experiencia reflexiva, y por lo tanto racional, donde los individuos y grupos toman una de múltiples variables posibles para manifestarse. Este momento disruptivo se caracteriza por un vacío temporal, por una interrupción de las reglas (donde veo las conductas incorporadas en el *habitus* de la persona) con

características liminales, en tanto espacio entre dos estadios antiestructurales, envuelto en una especie de secreto. Este lapsus es lo que a mi entender abre la puerta a la creatividad y es lo que intenté desarrollar a lo largo de esta tesis.

Con respecto a Goffman, en primer lugar he tomado en consideración su reelaboración de la categoría de socialización, en relación con la complejidad del aprendizaje humano. Goffman propone un giro interesante al dar cuenta de que la habilidad expresiva es el resultado de un proceso de estabilización de la capacidad representativa. La complejidad en este planteo radica en incorporar junto a la noción de rol, la distancia de rol, permitiendo al individuo registrar la diferencia entre la obligación normativa y la acción. Este análisis del estudio expresivo incorpora la reflexividad, que el propio individuo realiza sobre su trabajo creativo dentro de la dinámica del taller. Es decir, darse cuenta de cuándo funciona o no con el rol incorporado y asimismo fuera de clase de qué modo puede ubicarse en distintos puntos del mapa en la interacción cotidiana.

También he tomado algunas de sus categorías como la idea de la confianza y la diferencia expresiva entre lo que se emana y lo que se quiere mostrar. Si bien esto último no es desarrollado por el autor en profundidad, he retomado estas nociones para analizarlas en referencia a la posición del actor en la construcción de un personaje. Otro lineamiento que retomé de la teoría goffmiana y que me ha dado una mirada sugerente en el análisis de la creatividad, ha sido la relación entre nuestros sí mismos y nuestros sí mismos socializados. Esta correlación la desarrollo en tanto que observo que el actor en su trabajo creativo debe comprender aquellas normas sociales incorporadas, como conductas estandarizadas, que lo frenan para relacionarse en el espacio ficcional desde otros registros expresivos. Este punto lo encuentro central en el trabajo del actor quien primero debe reconocerlos, para luego, mediante la técnica teatral, abrirlos para incorporar nuevos elementos a su campo de creación.

Por último, en este capítulo tomo de Metraux, en el estudio que realizó del vodú, la idea de posesión y la vinculo a la noción de *fluir* de Csikszentmihalyi. Lo que aquí me interesa marcar es que la posesión del actor con respecto a su personaje es el objetivo último al cual todos quieren llegar, pero a diferencia de las sociedades ritualizadas, en las que aparentemente el individuo al asumir el rol es poseído, con un carácter eminentemente emocional, el actor primero construye las cintas de conducta, para luego poder *fluir* en ellas. De este modo, si en el ritual el rol del poseso se ocupa de modo sobrenatural, donde las propias reglas del ritual ya están establecidas de antemano, en el caso del actor, el diseño de las secuencias de conducta hasta llegar a la obra deben

construirse. La última instancia es la posesión, donde una de las características fundamentales es dejar de ser él mismo para ser otro. Lo he vinculado con la noción de *fluir*, porque observo que ésta es la cualidad de movimiento de la posesión.

En una breve síntesis podría decir que, si bien tomo varias categorías de las corrientes de la disciplina antropológica, que por caminos diversos tienen puntos de contacto con el teatro, no puedo referenciar me bajo ninguna escuela, sino que tomé prestadas nociones y las reformulé a la luz del caso aquí presentado. Asimismo, como se ha observado, el análisis teórico se referencia en otros autores que encuentro más cercanos en su paradigma teórico, como es el caso de Pierre Bourdieu y la noción de *habitus* que aquí desarrollo y el concepto de *apropiación*, referidos por Agnes Heller y Roger Chartier.

Segunda parte

Capítulo III. Incluir este apartado ha sido sólo con la idea de definir otro eje del objeto de estudio: el método teatral que doy a mis alumnos y sobre el cual gira esta etnografía. El mismo se basa en la corriente stanislavskiana, retomada por quien ha sido uno de mis maestros en Argentina, Raúl Serrano.

Lo que ha sido interesante, a partir del cruce del material bibliográfico y el trabajo de campo, fue que esta metodología pedagógica la he ido modificando en el transcurso de la investigación, cuyo resultado práctico, como ya mencioné, fue que no sólo mi pensamiento y mi práctica teatral hayan dado un giro significativo, sino también la organización de lo que era la escuela. Hoy mi discurso y mi modo de ver el hecho teatral tienen otro tipo de foco, especialmente en lo que se refiere a asumir un método, como un corpus dogmático, único y para todos igual.

Las nociones que he reelaborado fueron que, en primer lugar, al incorporar la categoría de *habitus*, he podido observar que el trabajo técnico del actor no es sólo por un movimiento mimético -en referencia a las conductas de la vida cotidiana incorporadas- entre la acción-reacción en un entorno ficcional y con sus compañeros. Este movimiento lo entiendo como un relación dialéctica entre el *habitus* incorporado de la persona y un nuevo *habitus* a adquirir (el de su personaje). Esta traslación de un *habitus* a otro, implica un proceso complejo en el cual se requiere, en primera instancia, de un trabajo reflexivo del actor, quien al inicio de su trabajo reconoce a sus sí mismos socializados para luego cuestionarlos y abrirlos a nuevos registros expresivos.

En segundo término, al tomar en cuenta el carácter racional de este proceso creativo, lo que he observado es que cuanto más se lo defina, más claro será el punto de fuga hacia la creación. Intentar, al menos, discernir aquellas nociones internalizadas con lo que empieza un actor a transitar su personaje, y aquellos lugares, en tantos puntos de vista, que cada uno quiera exponer de sí en dicho trabajo estético. Este pasaje ubica al actor en un lugar predominantemente creativo y autónomo en el campo escénico al margen de otras miradas posibles, como la del director, el dramaturgo y los demás agentes que intervienen en la constitución de la obra.

En tercer lugar, y a raíz de ello, ya no tiene sentido un método como única vía posible, porque, según lo que cada actor deba trabajar será mejor una u otra vía. Desde las corrientes stanislavskianas, la división estaba en si se trabajaba la emoción o si, como decía Serrano, es a partir del juego que se construye la teatralidad. Considero que son etapas distintas del proceso, pues para decodificar las conductas y las representaciones que cada actor tiene en su acervo personal y social es necesario un entrenamiento físico y emocional para conseguir un juego libre y un fluir escénico. Los patrones culturales aprehendidos, deben ser mostrados y luego deconstruídos para elaborar nuevas capacidades expresivas.

Desde mi punto de vista, el problema que encontré en estas corrientes es el eje desde donde se mira el camino de creación. En la práctica actoral, la arena donde considero debe trabajarse es en la expresividad. Es en el juego expresivo donde puede constituirse una nueva comunicación teatral, independientemente del sentir o de la lógica racional pura. El registro expresivo es un observable cuya característica es que se ha consolidado en el proceso de socialización y que, a la luz de lo relevado, puede ser modificado. Así, la tarea de decodificación requiere, en primera instancia, de un trabajo racional. Este punto de vista ubica al actor como un productor creativo, ya que lo pone fuera de su campo psicológico para buscar e investigar formas fuera de sí, en la vida cotidiana, y también para decidir qué elige contar del hecho teatral.

Por último, el incorporar nuevas conductas y representaciones ancladas en el *habitus* del personaje a crear, hace que el actor se ubique en el espacio escénico de un modo diferente al que usualmente utiliza para relacionarse en su vida cotidiana. Allí es donde acontece el juego, en el diálogo con los otros personajes y con los elementos de la escena, generando otras dinámicas y estrategias posibles. A partir de estas variables, considero que se puede empezar un camino hacia la creatividad actoral.

Tercera parte

Del cuarto al séptimo capítulo desarrollo el corpus teórico de la tesis de esta investigación. Básicamente, apuntando a explorar distintas aristas del proceso de creación de un hecho teatral. En particular, intenté sistematizar el abordaje en distintos estadios por los cuales transita la persona hacia su personaje. He propuesto racionalizar los mecanismos de un trabajo que puede leerse, a simple vista, únicamente como subjetivo/emocional o por el contrario mecanizado. En este sentido, incorporé categorías de análisis social, esencialmente de la disciplina antropológica, para dar cuenta de algunos aspectos internalizados en cada individuo que se transforman por la práctica teatral y de qué modo estos cambios inciden en la vida personal/social y en la creación estética.

Capítulo IV. Este capítulo gira en torno a cómo se constituye el juego de miradas hacia dentro y hacia fuera que establece el actor en el tránsito de creación.

En primer lugar, analizo la mirada externa como uno de los ejes en los que se situaría la convención teatral. En el teatro, la figura del espectador se define en una persona que paga una entrada para ver un espectáculo. Contrariamente, en el ritual la figura está difusa, si bien puede haber espectadores, en general, se participa en la ceremonia. Aún así, podrían verse en el teatro, rasgos de ritualidad incorporados en el uso social de las reglas que lo contienen, donde las categorías de espacio y tiempo se transforman en el transcurso de una obra.

El segundo punto lo he establecido en lo que llamé la mirada erotizada (aquí corrí el riesgo de alejarme de la mirada social y acercarme a la teoría psicoanalítica desarrollando la pulsión de ver de Freud). Me permití este salto teórico, y tal vez algo descontextualizado, porque en las clases observo una gran dependencia de los alumnos de la mirada exterior, o sea, lo que se ve de ellos en la escena. Esto condujo a preguntarme el por qué de esta especie de vulnerabilidad del actor, que lo hace dependiente de un punto de vista equidistante que le diga continuamente lo que se ve de él. Al rastrearlo desde la pulsión de ver, Freud reconoce dos momentos en la primera infancia. El primero lo refiere a la etapa narcisista del niño, donde en la trama que origina el yo predomina un autoerotismo, que tiene por objeto a su propio cuerpo. Luego, al desarrollarse el placer del ver, se permuta el objeto hacia la identificación con otros yo-es posibles estableciendo así la mirada especular por medio de la comparación con los otros. Este juego escópico se manifiesta en forma clara con respecto al

espectador, pero encontré, asimismo, que en todo el trabajo creativo era una condición para el actor. Es así que mi reflexión, en este sentido, fue que a la mirada externa es necesario darle un lugar en la escena, ya que ofrece el marco para la perspectiva de la creación. Cuanto más se explicita, se ubique racionalmente bajo la visión del docente/director o incluso de algún compañero, permitirá al actor colocar fuera de él su propia crítica internalizada. Este desarrollo me condujo a la extrapolación hacia la vida social, observando que los patrones de conducta adquiridos tienen como rasgo común esa mirada que los juzga. Cumplir o no con la normativa social tiene como consecuencia una mirada calificadora. Esto llevado al escenario provoca que el actor, al intentar permitirse nuevos patrones de conducta, se descoloque y se mire al mismo tiempo preguntándose si está bien o no, lo que hace. Establecer entonces una posición externa, que le marca por dónde buscar el juego, hace que al menos este ensimismamiento se deposite en el afuera. A su vez, en diversos casos, el acercarse a hacer teatro se debe a una búsqueda de desarrollo personal (desinhibición, para la timidez, etc.) que en un primer momento me ha parecido difícil de analizar en este marco. Luego de una relectura del material volví a pensarlas como categorías posibles para dar cuenta de cierta opresión percibida por los informantes con respecto a las reglas del mundo social, en esos casos reconocidas, porque aprisionan al actor en su intento de soltarse a un juego espontáneo y libre que el teatro supuestamente puede proporcionar. El tercer eje, lo ubiqué en relación con la escenificación de los roles en la vida cotidiana. Al trabajar y decodificar la mirada interna socializada, el actor se mueve en la arena de las relaciones sociales con el plus de conocer los mecanismos que operan en ella. La confianza sobre el rol ejercido no viene dada, se trabaja y se elabora reflexivamente en la práctica sobre el propio instrumento del actor.

En este sentido, el resultado de un trabajo de estas características radica en el cambio que se opera en la vida social, en su yo manifiesto. Las expresiones que se dan y que se emanan dejan de ser movimientos separados con rasgos inconscientes, no controlables, ya que el individuo parte de una nueva posición, de un reconocimiento y un manejo de su caudal expresivo que hace conscientes ambos movimientos. De este modo es capaz de accionar frente a la audiencia social con mayor libertad y con control hacia ella, puede manejar lo que desea comunicar de modo verbal y no verbal. La creación teatral es un proceso dialéctico, en el que la expresividad que el actor vierte al exterior vuelve a él transformándolo; le ofrece a través de la construcción de su personaje una imagen

objetivada de sí mismo, de su expresividad y de las nuevas posibilidades que tenía solapadas en su consciencia.

El último factor de análisis lo situé en el público que asiste a la representación. Aquí el desvío fue un lapsus metodológico, porque debo confesar que lo hice incorporando, también, mi reflexión como actriz. La lectura de Piergiorgio Giacché me permitió ver un aspecto que percibo en el escenario y es compartido luego de cada función por los actores, acerca de qué tipo de público vino ese día a la función. El público, como un agente más en la convención teatral, pareciera adquirir vida propia en cada representación. Hay públicos más amables que otros, más divertidos o apáticos. Y estas energías son percibidas por los actores, quienes juzgan el rol espectador en cada encuentro. Por otra parte, encuentro acertado este juego de velos del que habla Giacché entre el espectador y el actor, donde este último lo conduce hacia un mirar en términos de velar y develar los secretos de la obra.

Capítulo V. Dedicué este capítulo a analizar cómo se da el paso entre la persona que un día llega a clase y el personaje que construye. Observo estos pasajes, como tránsitos que van de lo real a lo ficcional, del teatro a la vida cotidiana, del ensayo a la representación de la obra. Estos estadios son visibles, en tanto son diferenciados en cada momento, no se puede decir lo mismo de los pasajes entre ellos, ya que es un proceso casi invisible a simple vista.

Uno de los problemas teórico-metodológicos que he intentado solucionar ha sido constituir un marco legítimo que permitiera analizar los cruces centrales que se presentaban en el campo, y que se refieren a la relación individuo/sociedad, y a los puntos de vista subjetivo/objetivo. Parto para ello del proceso de incorporación de un *habitus* que se da mediante el cuerpo, en un movimiento de familiarización práctica, que no pasa, necesariamente, por la consciencia.

Los *habitus* conformarían desde nuestra perspectiva los sentidos prácticos y las representaciones en la experiencia cotidiana, junto con la incorporación de aprendizajes en la rutina directa de la creación teatral. Así, es posible realizar dos planteamientos: el individuo/actor al inicio de su trabajo creativo parte de un *habitus* social y cultural internalizado en su historia personal, que moldea la visión de su personaje, siendo esta mirada su punto de partida creador. En el transcurso de la situación dramática y en el diálogo con los elementos de la escena (objetos, personajes) surge como producto de esa interacción un nuevo acontecer, en el cual el actor (sus prácticas y representaciones) se modifican y conforman otra entidad.

El juego dialéctico se provee, no sólo por el accionar en la escena en la que se produce, sino por esta posibilidad de mostrar el campo de las experiencias del individuo/actor reunidas en su *habitus* cotidiano. Se ponen de relieve en estos ritos de paso, los tránsitos que van del punto de partida inicial de la persona que un día llega a clase, hasta un nuevo corpus a generar, el del personaje.

En esta relación sobresalen dos movimientos: el primero, el que deberá realizar el individuo para instalarse en el actor, acotado al primer momento de la clase, donde cada alumno intentará, al menos, entrar a un tiempo y un espacio diferente al de la vida diaria. Mediante ejercicios psicofísicos y sensoriales explorará un espacio con características liminales, donde su mente y su cuerpo se vuelven tabula rasa.

El segundo se centra en el trabajo técnico teatral, en el que la búsqueda se orientará a que el actor entre en un cuerpo diferente, un ente a crear donde ‘no soy yo’, y tampoco ‘soy un no yo’. Si en el primero se decodifican los patrones de conducta y representaciones incorporados en la persona, en el segundo se intentará reconstruir y construir nuevas cintas de conducta. Siendo una de las mayores dificultades del trabajo actoral, que el instrumento que se usa para crear sea el propio cuerpo psicofísico del individuo. La pregunta que me he formulado es ¿desde dónde parte cada individuo para llegar a hacer un personaje?

Las respuestas fueron homogéneas y reconocen, cada uno de los entrevistados, rasgos de su persona en el personaje a generar. Sin embargo, las diferencias en los discursos las encontré en cómo vive cada actor parecerse o no a su personaje. En un análisis posterior, observé al respecto, que la crítica internalizada en cada uno de ellos, tal como esa mirada social de la que hablé en el capítulo anterior, los ubica en diferencias de grado con respecto al vínculo que establecen en el proceso de creación. Es por eso que algunos viven como un factor negativo el parecerse a su personaje, en tanto no logran abrirse a nuevos riesgos expresivos; otros, en cambio, lo toman como base necesaria pero no suficiente para el juego escénico. En este segundo tipo de discursos encontré un denominador común: el recorrido posibilitador para salir de los propios patrones fue dirigir la atención al afuera. El personaje es una entidad de segundo grado a crear. El objetivarlo, como un ente con características de persona, al cual me he referido en tanto *habitus* (con una historia de vida, una psicología, conductas posibles, etc.) saca al actor de su ensimismamiento inicial para buscar en el personaje rasgos a adquirir en su propia vivencia.

Este trabajo es otra de las aristas centrales de lo que defino como proceso de creación, y podría dividirlo en dos instancias. La primera es racional y reflexiva: se estudia el texto, las cualidades y condiciones del personaje y se define lo que cada actor quiere contar de él. La segunda es la de la investigación: pasar al propio cuerpo estos núcleos de significación que accionarán como reglas de juego hacia la perspectiva creativa que es ser el personaje, y llegar al éxtasis de la posesión. Desde estas condiciones se puede empezar a jugar en la partitura de la escena e interactuar con los elementos y con los demás partenaires. Rescato, como dije más arriba, la teorización de Schechner acerca de que la complejidad de un personaje radica en que es una secuencia de negación (no soy yo pero tampoco soy un no yo). Y esta arena, a mi modo de ver, es el territorio liminal de la creación. En este espacio el personaje tiene vida. Es a partir del resultado que se obtiene entre las condiciones dadas realizadas en el trabajo reflexivo, las reglas del juego, y la interacción a partir de ellas, donde se objetiva la creación en la dinámica relacional expresiva.

El primer trabajo reflexivo implicaría, por un lado, entender la lógica del personaje que tendrá que encarnar a partir de los elementos que han sido dados (texto, conflictos, historia de vida del personaje, etc.). Por otra parte, el actor reflexiona sobre su propio proceso de creación, para reconocer dificultades y aciertos en su búsqueda de exploración que, como observé en las entrevista, involucra las conductas y expresiones estandarizados en la vida de la persona.

El segundo trabajo que emprende el actor es de investigación. Aquí observo dos ejes de abordaje:

1. Decodificar los patrones adquiridos por la persona, su *habitus* incorporado a partir de un entrenamiento psicofísico y la incorporación de la técnica del método teatral;
2. El descubrimiento de nuevos registros expresivos, a partir de la incorporación de *habitus* del personaje.

La modalidad de accionar del actor en la escena, por lo tanto, no es automática. Sin embargo, la acción (reacción de su personaje) deberá suceder con la misma inmediatez, que en la acción-reacción de dos personas ante un conflicto de la vida cotidiana. El movimiento dialéctico tiene dos momentos: cuando se entra en la escena, el primer actor acciona, no sobre el otro actor, sino que la proyección de su acción se dirige al personaje del otro. El segundo actor recibirá las réplicas y la acción del compañero, ya no como actor, sino como personaje, y reaccionará desde ese punto de vista. Entonces,

recibirá esa respuesta trasformada y por un movimiento reflexivo, el yo se transformará en personaje.

Se puede decir que el espacio que delimita el entrenamiento teatral es la decodificación y la reconstrucción de *habitus* adquiridos y por adquirir. Éste es el territorio que tienen en común el teatro y la vida cotidiana y desde el que se construye el espacio liminal de creación. El juego de *habitus*, como todo el proceso de creación actoral, es dialéctico. La persona, al reconocer sus rasgos adquiridos y al generar nuevos, se arma de nuevas posibilidades expresivas, tanto para seguir su camino de actuación como para su posicionamiento en la vida.

Capítulo VI. Aquí desarrollé la otra cara de estos tránsitos, la vuelta de las prácticas adquiridas en el taller/entrenamiento teatral a la vida cotidiana. Tomé como punto de partida analítico el paradigma teatral de Goffman, para retomar la noción de aquellas conductas internalizadas en los individuos cuyo germen podría verse en las reglas sociales implícitas necesarias en la comunicación humana. Me ha interesado analizar la mirada *emic* de los actores y así indagar en cómo se vive luego en la cotidianidad, la deconstrucción de esas prácticas y conductas estandarizadas en el proceso de creación. La información sobre los aportes del teatro es bastante homogénea en el grupo estudiado y se pueden resumir en estos conceptos:

1. Se actúa tanto en el teatro como en la vida cotidiana. Hay un acuerdo en los discursos acerca de que en la vida diaria, también se asumen distintos personajes. No obstante, todos diferencian lo que es actuar en un escenario y en el día a día. La divergencia entre ambas instancias se da, porque el teatro conlleva a un registro consciente de la actuación, que en la vida pareciera no evidenciarse. Los actores dijeron estar más conscientes en el dominio de sus impresiones. Las distancias entre actuar en la vida y en el teatro son vistas como diferencias de grado. Así se reafirmaría el supuesto que explicité al comienzo: todos los individuos pueden ser actores.

2. El teatro permite modificar prácticas y representaciones que se traducen en nuevas formas de vincularse consigo mismo y con su entorno social. Uno de los aportes significativos que han reconocido los actores para la comunicación en su vida diaria ha sido en términos de fluidez. El avance que proporcionaría el teatro lo refieren a no pensar tanto, y poder fluir en las relaciones de la vida cotidiana. El comportamiento se percibe como naturalizado en ese movimiento frente al control de las expresiones que antes los encorsetaban. De esto he inferido, que el individuo en las relaciones de la vida cotidiana está sesgado por un tipo de pensamiento no reflexivo y represivo, en el que se

evidencia la energía que implica para la persona sostener la carga social de actuar, según lo que la audiencia espera de la situación. Como contrapartida, el actor aprende a *fluir* en la interacción de la escena ya estructurada (tiene un texto que marca el conflicto y su resolución en el inicio, desarrollo y fin). Podríamos decir que esta categoría es una de las herramientas centrales que el teatro aporta a la vida cotidiana.

El juego de máscaras sociales que determinan a la persona en su comportamiento se desestructura, pero no desaparece, sino que se explicita. Es aquí, en el juego de roles que hacemos en la vida, donde el actor reconocerá un empoderamiento. Primero al descubrirlo, lo devela, y luego conseguirá actuarlo y fluir en él. Por otra parte, frente a las reacciones negativas de la vida cotidiana (impulsos de ira, de miedo) sobresale en los discursos, la modificación de esas conductas automatizadas en pos de otro tipo de relaciones, en las que no se anula la emoción que prevalece, sino que se expresa de otra manera, así, parece ofrecerle a la persona un plus positivo en la negociación vincular.

De este modo, se observarían dos movimientos racionales: por una parte se es más consciente de la capacidad expresiva verbal y corporal, y por la otra, se suelta el freno social de la interacción. La acción de tipo terapéutico a la que hacen referencia los actores es por transferencia, no es directamente sobre la persona, es en el abordaje del personaje, como tercera persona, donde el actor podrá descubrirlo y descubrirse. Si sus modos expresivos de socialización fueron trabajados, primero desestructurados y luego abiertos al fluir de la interacción teatral, se modifica la mirada externa internalizada con la cual se formó en su vida. Es decir, se cosifica, se expulsa hacia el afuera, dando la posibilidad primero de reconocerla y luego de desestigmatizarla.

El actor se encuentra en su vida privada, afrontando las situaciones con otro aprendizaje, es decir su cuerpo reacciona en forma diferente, porque él ha adquirido otro tipo de experiencias que lo ubican en una posición distinta. Pareciera que dejara de responder automáticamente con los patrones adquiridos y que su corporalidad tuviera un nuevo conocimiento.

3. El hacer teatro genera *communitas*, es decir, nuevas formas de comunicación intersocial, en sus grupos de pertenencia. En el espacio del taller todos son iguales, nadie pregunta ni el status social, ni la procedencia de sus integrantes, se genera un espacio social donde la *communitas* lo constituye como unión y efervescencia del colectivo. Por todo lo anterior, se entiende que el grupo se consolide en una especie de secreto, donde nadie revela lo que acontece allí. Se llega, se trabaja y se va a lo nuevo. El trabajo del taller genera la complicidad de estar todos en el mismo barco, en la

misma cancha de juego. Esto es percibido como una experiencia más humana, porque el grupo se constituye desde la vulnerabilidad, no desde la forma social normalizada, sino desde su descomposición.

Asimismo, es posible pensar, a partir de los datos recogidos en el campo, que uno de los estímulos que motivan la entrada de los alumnos en un estudio de formación teatral es sentirse parte de un nuevo grupo social. El teatro es de por sí, una actividad de equipo dentro y fuera de la escena. Para constituir una interacción dramática se necesitan otros actores y una mirada externa compuesta principalmente por el director.

En este sentido, el teatro es una actividad que produce espontáneamente un ámbito social. Esta naturaleza propia convierte a las artes escénicas, dentro del contexto contemporáneo, en una llave capaz de vehicular otras formas de socialización.

Asimismo, podemos ver en la acción teatral y, en el grupo que hace teatro, un trabajo de reflexión individual y colectiva, cuando lo que se decide contar, es un tipo de modalidad estética que emerge de los ensayos. Aunque también, por el mismo trabajo, ya que presenta la posibilidad de nuevos lazos sociales, como hemos visto anteriormente, surgidos desde el contraste y la oposición a la norma social, y a su vez con las reglas propias que lo definen.

El espacio se construye, se crea en cada entrenamiento, cuya modalidad de unión es la *communitas*, en tanto energía renovada y creativa, con la creencia de ser un grupo único, atípico, y autogenerado. Por eso, otro de los rasgos significativos del laboratorio tiene que ver con un tipo de modelo social ritualizado, del cual se puede derivar que lo que lo constituye como tal es un objetivo común. Me atrevería a decir, que ese objetivo de unión es el arte, el teatro, cuya máxima consumación y para la que todo se prepara es la experiencia ritual, de posesión y de trance: la ceremonia de la obra ante el público.

Capítulo VII. El intento en este capítulo ha sido delinear la categoría de *liminalidad*, que observo en el proceso de creación actoral. A fin de no redundar más en explicaciones hechas anteriormente, me centraré en este núcleo que me parece uno de los más sugerentes. Observo que el espacio creativo se da en una zona liminal que emerge durante el trabajo actoral en la escena, y que está marcada por una relación dialéctica entre el individuo y su personaje. Este lugar sin reglas aparentes, difuso en la consciencia del actor, tiene como características la fluidez (de pensamientos y de acciones) y la incorporación de nuevos *habitus*, dotándolo de otro tipo de prácticas y

representaciones que transforman también, y en diferente medida, las estructuras primeras de la subjetividad del actor.

La incorporación de nuevos *habitus* a través del personaje tiene la particularidad de innovar las primeras representaciones y prácticas de las que partió el actor en su construcción creativa.

La zona liminal donde acontece esta interacción implica un instante de detención, en la cual los actores eligen una de las múltiples variables posibles, que pueden salir de sus personajes y crear. En este instante de elección, es donde se para el tiempo, se crea un vacío normativo y se decide una acción posible. A partir del proceso de ensayo, para armar las cintas de conducta de la obra, el director elige también, una de las múltiples posibilidades expresivas para la puesta en escena.

El momento de suspensión de la interpretación normativa se da cuando los actores interrumpen el tiempo y el impulso afectivo hacia la primera reacción espontánea para reflexionar y decidir sobre una estrategia que definirá su acción creadora. Este lapsus es una clave en la construcción del personaje. Si bien la actuación es una acción/reacción semejante a la acción/reacción de la vida cotidiana, para generar nuevos patrones se hace necesaria esa detención, casi imperceptible, en la que el actor decide el camino a tomar. En ese momento, observo que se produce el hecho creativo.

El trabajo es en primer término racional. Al seleccionar uno de los atajos, se evalúan caminos posibles. Una vez determinados se empieza el juego escénico.

Esta secuencia simplificada, podría pensarse como la estructura condensada que se reproducirá de modo análogo en todo el desarrollo del proceso teatral. A diferencia del ritual, donde el diseño que lo enmarca está fijado de antemano, en el teatro debe crearse a partir de segmentos de conducta elaborados y reflexionados en cada ensayo por los agentes del campo que intervienen en el proyecto creativo de la obra, me refiero a los actores y el director (aunque según el lugar que ocupen pueden intervenir aquí otros integrantes del equipo técnico: vestuarista, escenógrafo, etc.). Es en la reflexión sobre lo que finalmente ocurra dentro de la zona liminal de creación, donde se definirán aquellas cintas de conducta que quedan o se desechan.

Por ello, podemos decir que el proceso de creatividad del actor puede asimilarse a la capacidad que los individuos y los grupos tienen de reconsiderar, cuestionar y tomar consciencia de la reversibilidad o revocabilidad de cualquier vínculo o estado. En efecto, la creatividad parece ser una de las cualidades de la liminalidad ritual, como puesta en acción de una dimensión siempre latente, disponible y periódicamente

activada de la vida social, hiperactividad desencadenada que niega y disuelve cualquier morfología social, pero que es la materia prima de que podría formarse en cualquier momento. Y en eso consiste la *communitas* de la que ya hablamos: la forma social afín o propia a la *liminalidad* de los ritos de paso.

Cuarta Parte

Capítulo VIII. Este capítulo es la transcripción de la observación que hizo la cámara, por eso, dejo las conclusiones para el lector. Mi intento ha sido describir lo que aconteció en cada clase, desde que comenté la propuesta de la obra sobre los cuentos cortos de Ánton Chejov hasta su representación. Se ven aquí las actuaciones de los alumnos, mis miradas como docente/directora de lo que veía en ellos y algunos comentarios del grupo fuera de la escena.

Al visionar el vídeo, lo más significativo fue observar las risas, los cuerpos y los gestos de preocupación, por no conseguir el resultado esperado. El registro que tengo de cada uno se remite a un vínculo diferente, a todo lo que se dice, y también a aquello que se oculta, aunque queda allí, como un secreto que me hubiera gustado develar.

Este proceso no fue lineal. La mayoría de los alumnos, como ya comenté al principio, no estaban conformes con la idea, porque querían una obra (a mi modo de ver más cercana al teatro convencional) que estuviera escrita, con personajes acotados y con un desarrollo secuencial de principio, nudo y desenlace. No lo hice así, porque no encontré una pieza con tantos personajes protagónicos y no quería generar desigualdades en el interior del grupo. Y porque, asimismo, me enfoco más hacia propuestas escénicas que van tejiendo la dramaturgia a partir de los actores. Esta divergencia fue central en la relación que establecimos.

No obstante, ese año decidimos, en un acuerdo tácito, no generar conflicto, ni ellos ni yo, una situación que ya se había dado en años anteriores. Sólo un vez, una alumna se paró en la obra y no quiso actuar más, pero sus compañeros la ignoraron y ella sola volvió a incorporarse. Este hecho me llamó la atención, porque el grupo funcionaba de forma bastante homogénea, y si alguien discutía un punto de vista conmigo, en general todos lo defendían y en este caso eso no pasó. De modo contrario, siguieron hasta el final y la obra agradó especialmente. Esto también me sorprendió, porque era mi primera dirección y ha sido un riesgo que asumí en esta noción de dramaturgia ecléctica.

La representación de la obra significó para el grupo el final de su formación en La Escuela, ya que era el último año y allí terminaba una etapa de trabajo en la que fui la única docente.¹⁴⁷

Reflexión final

Esta investigación en realidad traspasa el límite temporal del objeto de estudio. En perspectiva, podría decir que nace con el primer grupo de siete/ocho alumnos con quienes comencé a dar clase de teatro en Barcelona. El observar cómo cambiaban sus registros expresivos, su continuidad en querer seguir aprendiendo y haciendo teatro, verles despertar esa pasión que yo misma vivencí en los inicios del camino actoral, condujeron a plantear la posibilidad de hacer el doctorado. Y a partir de allí, todo empezó a fluir. Los grupos crecieron, se formó la escuela, cambiamos de lugar varias veces hasta conseguir el local actual. Me matriculé en el doctorado, con el director que consideraba más cercano a este tema, quien aceptó y apoyó esta travesía. Podría decir que, si bien hubo altibajos, en líneas generales han sido cuatro años de intenso trabajo, con un objetivo común que unificaba el abordaje práctico de las clases y el teórico-metodológico de la investigación, en esta devoción que tengo por la actuación.

Hoy, mientras escribo estas líneas, esa etapa ya parece lejana, como si mirara un cuadro del pasado. Esta tesis produjo en mí cambios profundos, tanto en la forma de pensar el teatro, como en la docencia y en mi quehacer como actriz.

En varias ocasiones, en los encuentros con Manuel Delgado le decía que tenía la sensación de estar poseída por esta tesis, porque así lo percibía. Más allá del resultado, como dije al iniciar estas conclusiones, lo tangible a esta altura es cómo atravesó esta investigación las prácticas, representaciones y conductas en relación con mis campos de inserción. Y en parte, creo que ha sido porque transporté, en cierta medida, al cuerpo, las categorías que tomé del análisis. Ser sujeto del campo de estudio tuvo esa

147 Esta nota da un color al final de la obra y me gustaría compartir para finalizar. En la anteúltima clase, en el ensayo general se acercó un alumno y me pidió hablar en privado. Me explicó que estaban esperando un hijo con una compañera de la escuela (se conocieron en las clases) y que nadie lo sabía, por eso querían decirlo públicamente el día de la representación. Sinceramente, me emocionó. Encargué una camiseta de bebé con una foto del grupo, sin que nadie lo supiera. Cuando terminó la obra, el alumno pidió silencio al público y comentó que estaban embarazados e hizo una alusión a los frutos de la escuela y del teatro (puede verse en la observación y en el video). También les entregué la camiseta. De alguna manera este cierre ha coronado la finalización de una etapa de formación, del proceso de la obra y de esta etnografía. Una vez más las fronteras entre la vida cotidiana y el teatro, en el ámbito de este objeto de estudio, parecieron porosas y sensibles a la permeabilidad de una sobre otra y viceversa.

consecuencia. Encontraba nociones que consideraba valiosas y luego irremediabilmente las llevaba a clase, las incorporaba. Los conceptos que intenté desarrollar aquí, la exposición en el papel de directora, el leer el material bibliográfico y asumir muchas de esas categorías, han sido factores que hicieron temblar aquella estructura que sostenía en ideas dogmáticas y en algunos casos utópicas.

Todo esto, insisto, tuvo sus efectos. En la primera semana de septiembre de 2010, la Escuela-Teatro se transformó en *Porta4*, ahora concebida como un espacio de formación, creación, producción y exhibición teatral, que nuclea a un equipo profesional docente, a distintas compañías y a diversos colectivos artísticos. De esta forma, he decidido abandonar un rasgo muy personalista -centrado en mi personaje, en un único método y en las producciones propias- hacia un ámbito abierto e inclusivo. Este ha sido un cambio sustancial.

Del análisis general, intenté hablar con la mayor transparencia posible, tratando de dejar al descubierto lo que aconteció en esta experiencia de hacer una obra de teatro dentro del teatro. Más que reflexiones y afirmaciones acabadas, aquí simplemente he querido proponer algunas cuestiones a debate, que sirvan para plantear, desde otra mirada las relaciones entre el teatro y la antropología, y en especial sentar las bases de lo que llamo antropología del hecho teatral.

Nuevos interrogantes han ido decantando hacia algunas líneas que considero oportuno seguir desarrollando. Debo confesar, también, que gran parte del material bibliográfico escogido impactó y superó mis expectativas, sobre todo, porque al empezar la investigación pude comprobar la escasez de antecedentes sobre este tema. Una vez más, la disciplina antropológica ofreció un camino disparador que abrió mi marco perceptivo y conceptual.

Para concluir, si tuviera que elegir una palabra para describir cómo me siento hoy, diría: vacío. Un nuevo punto 0. Ese vacío al que refiero varias veces cuando intento describir el tránsito hacia un espacio liminal creativo. Y, el lado posibilitador del vacío lo entiendo como la humildad, el llano, la espera, la reflexión y la coherencia, la racionalidad sobre el estado de éxtasis de la emoción pura.

Tal vez esta transformación, este nuevo estado, es la conclusión de vivir esta experiencia, metodológica y personalmente, mejor dicho, una metaexperiencia o el metaexperimento de esta tesis.

Verónica Pallini

Barcelona, 2011

ANEXO 1.
ENTREVISTAS

Entrevistas realizadas a los alumnos entre marzo y julio de 2009

Entrevista a Francesca

- Primero te voy a preguntar hace cuánto que haces teatro.
- Vale, a ver... pues así más...más seguido desde que empecé contigo. Si, como escuela desde que empecé contigo.
- ¿Y antes habías hecho algo?
- Había hecho algo del (...) y del cole, las obras del (...) y las obras del cole pero nada más.
- ¿Y cómo se te ocurre entrar a la escuela?
- Claro, yo... mi padre me había visto de pequeña haciendo obras y mi abuela, y entonces, pues ya me gustaba y supongo que de la familia soy un poco la más sensible al teatro.
- ¿Y la sensación de estar por primera vez... o la sensación de la primera vez que viniste a clase? ¿Te acuerdas?
- Si.
- La sensación de entrar a la escena.
- Claro, la primera vez lo vi así como... más que como teatro, lo vi como un grupo de... no sé, de teatro terapéutico, porque como estábamos en el yoga, la relajación (...) al escenario y no, vi que había todo un proceso, todo un parón de lo que llevas del día y que no es todo tan simple, que no es todo tan fácil como llegar y subir al escenario y hacer el payaso.
- Claro, bueno, según el lugar.
- Si, según el lugar, si, si.
- ¿Qué te pasó la primera vez a la hora de actuar, la sensación, esto de meterte en una improvisación en la piel de otra persona, un personaje?
- Bueno, aparte de los nervios normales, en general es como un poco de adrenalina, te produce un poco de adrenalina, de... cuando en las muestras es como un subidón, como que acabas: uf, como que ha sido un antiestrés, o sea pasas muchos nervios pero es beneficioso. Y la primera vez que hicimos una improvisación, pues, bien, una sensación positiva porque como es algo que me gusta, muy positivo, muy bien.
- ¿Qué diferencia encuentras en clase al público?
- Hombre, el público impone, impone pero por respeto y por todo pero es agradecido también, hacerlo en público al final es mostrar. Al final te gusta también que... ya lo veo como un arte y por eso se tiene que mostrar, el arte o el conocimiento en casa no sirve para nada, tienes que compartir. Entonces, es como el cierre del proceso.
- ¿Qué personajes te gustaron más hacer?
- A mí me ha encantado también el teatro por descubrir esto, por descubrir los grandes de todo, Chejov que yo no conocía nada de esto, Tennessee Williams, Shakespeare, aprendes de todo eso como parte de nuestra cultura, de cómo somos, una forma de expresión y es curioso porque es hace mucho tiempo y sigue vigente. Y de los personajes que... Mary me gustó mucho, (...) fue más un experimento, no acabé de encontrar el personaje, era como muy grande y lo otro que hicimos también fue de Chejov pero fue una interpretación... a mí me gustó. Y la Sonia también me está gustando.

- Háblame un poquito de esta Sonia, desde dónde la construís, qué te pasa con Chejov, esto que empezaste a contar.
- Claro, Chejov –es lo que dijiste el otro día– y lo veo este año, muy clara la diferencia entre Shakespeare y Chejov, que con Chejov te trabajas más a ti, sale como más de ti, no es un personaje interno que tienes que llegar a él, lo que el personaje llega a través de ti con Chejov, es mucho más... la fusión es mucho más explícita. No tienes que... no he pensado cómo es ella, decirle atributos, sino experimentándolo dentro, buscándolo a través del conflicto, buscando cómo es esta Sonia en mí. No sé, yo... claro, (...) en un momento de cambio en mi vida y con la operación y todo, es como muy interior la construcción. Creo, es que tampoco no lo he racionalizarlo... he intentado no racionalizarlo.
- Vale, vale, yo lo que te pregunto es... está muy bueno lo que decís y desde dónde a veces, cuando uno estudia un personaje... ¿desde la cabeza lo concebís, desde el cuerpo, de dónde empiezas a explorar cuando te llega un material? ¿Desde dónde empiezas a cogerlo, desde dónde empiezas a probar contigo misma o con el otro? ... Nada, lo que se te ocurra.
- Empezamos un poco... yo creo que es

Entrevista a Mariano

- Totalmente anónimo, eso también te lo quiero decir. Bueno, lo primero que quiero decirte es que esta entrevista es para mi investigación, vos olvidate, olvidate de todo. Empieza a delirarte con lo que te salga, que eso es lo que sirve. Entonces, ¿vos empezaste teatro acá o antes habías hecho algo?
- ¿Acá?
- Si.
- ¿Y cómo se te disparó?
- Por escribir. Digamos, hacer teatro – pensaba yo al principio – que me iba a mejorar los diálogos, cosa que ha hecho. A la hora de escribir un diálogo mucho veces es lo más difícil de (...) muchas veces en los diálogos.
- Y empezaste por eso.
- Y empecé un poco para, digamos, poder correr yo a una velocidad más grande para que todos queden más naturales y no empastados dentro del contexto en general. Y sí, sirve porque ahora en la cabeza cuando estoy escribiendo, lo veo, lo visualizo y me pongo en el papel de actor para crear el diálogo. Entonces, me queda mucho más natural que cuando simplemente decían cosas que muchas veces no es como hablaría un actor.
- ¿Te acuerdas de lo que fue para vos la primera vez de actuar, la sensación de entrar a un tiempo, a un espacio diferente, qué pasó ahí?
- Me sentí muy bien, primero te cagas, lo primero que tienes es cagazo pero me sentí muy cómodo.
- ¿Qué pasó?, ¿cómo lo dirías, la sensación o dónde se te iban los nervios?
- Yo creo que es un subidón, yo creo que es adrenalina, es como un chute de adrenalina. Esa es la sensación, aunque no lo demostrase, como de sobreexcitación interna.
- ¿Y la sensación de meterse en el cuerpo de un otro, de un personaje, cómo lo vivís?
- Eso tarda más, porque hasta lograr meterte en un personaje fue mucho más largo, al que yo... que empezar a jugar a eso y yo creo que es lo más me gustó posteriormente.

- Meterte en...
- Creo que al principio y por la dinámica que teníamos en las clases, las improvisaciones (...) algo pequeño fijado, las hacemos todos muy desde uno mismo, sin personaje. Quieres crear una situación pero siendo yo. Yo soy policía, no soy yo, soy esto pero soy yo. Y luego sí, ya fui tratando de hacer un personaje.
- ¿Luego cuándo te referís, cuando apareció tu texto?
- Si, cuando dejamos un poco las improvisaciones, que yo creo que era un poco más de soltarnos. Yo creo que no hacíamos un personaje, cada uno hacía de quien era jugando, jugamos a que somos novios o que somos... pero no dejaba de hablar como yo, pensar como yo. Por eso las resoluciones normalmente en esas improvisaciones siempre eran de comedia porque no terminaban (...) porque no hacías un personaje, estabas buscando una resolución rápida.
- (...) la grabación. Ya se acaba también.
- ¿Ah, sí?
- Si. ¿Y desde dónde sentís que construís el personaje?
- Desde dónde construyo el personaje....
- Lo que te salga...
- No, no, digamos, un poco de la interpretación que hago, del personaje y otro poco, dentro de eso que me llamó la atención en principio del personaje, buscar aunque sea algo malo, buscar eso mismo en mí. ¿Se entiende lo que digo?
- Explicálo mejor, a ver.
- Por ejemplo, ahora que hacía a Ricardo... Ricardo es una persona horrible digamos, pero en el fondo todos tenemos esa visión horrible en algún lado. Entonces era – primero – interpretar qué cosas me parecían a mí horribles de Ricardo, otras no tanto y buscarlas en mí, no como (...) – más allá de la caracterización – buscar realmente en qué cosas yo me podría asimilar a él, mucho más fuerte porque uno no puede hacer en la vida lo que hace en teatro. Pero las... yo creo que uno tiene dentro todos los personajes habidos y por haber, los tiene más o menos desarrollados pero los tiene. Intento de alguna manera buscar todas esas cosas que tengo de cada personaje desde el violento, desde el alcohólico, desde el malvado, creo que tengo todas esas (...) Hasta ahora por lo menos no he sentido que yo no podría encontrar algo en mí de un personaje.
- ¿Y al revés?, ¿algún personaje te dio algo diferente?
- No, sí. Es el mismo proceso, digamos, lo que tú estás buscando muchas veces no lo tenías consciente, no es que tú dices: soy así o soy así. A partir de trabajar con el personaje, vas encontrando dónde lo tienes. No es que... no nos conocemos enteramente, pero a través con eso y partir yo desde el supuesto de que lo tengo y buscarlo desde algún lado, lo descubro muchas veces. Cosas que me gustan más y cosas que me gustan menos.
- ¿Y eso se traduce en un plano psicológico, o en un plano (...)? ¿Sabes lo que te digo? ¿A nivel mental o lo descubriste en el hacer, alguna forma de moverte diferente?
- Yo creo que en lo notorio, primero es psicológico por como soy yo pero sí me encontré haciendo cosas que me han molestado y que después también noto que las hago en otros ámbitos.
- ¿En tu vida cotidiana cambió algo desde que haces teatro?

- Yo creo que sí pero no sé si es tan medible como algo directo. Esto me hizo no sé qué pero sí. Si porque tu desarrollo con el otro es diferente, el teatro te da muchas armas para muchas cosas en tu vida porque en la vida estás haciendo un personaje todo el tiempo, entonces en el fondo conocer los mecanismos de la situación o creer que... muchas veces te facilita tu vida, que es algo que yo igual tenía naturalmente.
- ¿Hacer el personaje en la vida cotidiana?
- Sí. pero hacerlo con más pasividad y ser consciente todo el tiempo de lo que estás haciendo y así mejorar.
- Vale. Seguro que el resultado va a ser otro si eres consciente de que lo estás haciendo.
- Sí.
- Más claro el objetivo.
- A ver, primero porque tienes más claro el objetivo, el por qué haces cada cosa, para qué y a veces (...) pero te puedes regodear luego de... no es como un día que salís bien de actuar y sentís esa...
- ¿Y con el público qué te pasa?
- Yo creo que, salvo alguna vez, mi sensación por lo menos que siempre me crezco con público, no me da... no me impone algo negativo, igual creo que yo soy así normalmente. Alguien que... yo soy muy reservado – aunque no parezca – pero cuando estoy en un ámbito social, soy siempre como muy... parezco una cosa que no soy en lo profundo y entonces, el público no es algo que me limita sino que al revés, yo cuando estoy con público, me subo en lo actoral y en lo social, en mi vida particular. Pero yo, generalmente cuando hay público me sale mejor que cuando estoy con compañeros, o por lo menos tengo yo esa sensación. No sé si es la forma de manejar esa adrenalina que hablábamos o de ridiculizarla de alguna manera, a mí me... es como te decía, es como un chute, me pone a funcionar.
- ¿Y cuando construís un personaje, desde dónde lo construís?
- Desde dónde construyo un personaje...
- Por ejemplo Ricardo, que ya hablamos un poco...
- Por eso estoy pensando si...
- ¿Ese texto es desde la cabeza, qué buscas?
- Lo primero es la cabeza, primero es del análisis de lo que leo, una interpretación que leo. De eso elijo algo que a mí me llame la atención y lo busco en mi propia personalidad.
- Pero eso desde la cabeza, y a nivel expresivo cómo lo buscas.
- A nivel expresivo me ha costado más hacer ese trabajo, ese trabajo me favorece más en clase, un poco guiado, el fuera de lo psicológico. Pero con Ricardo por ejemplo, me costaba mucho hacer de él y no tomaba la postura.
- Vale.
- Sí.
- ¿Dentro de la clase cuando vos vas buscando en un proceso de ensayo, este dejarte guiar por dónde iría, por lo emocional, por lo físico, por todo, por algo?
- Sí, por todo, es que depende el día y (...). Muchas veces en la clase me siento más aislado de lo que estoy haciendo o en los ejercicios mismos de... y si, creo que lo estoy haciendo de alguna manera desde el personaje... aún los bailes o no sé qué, los vivo cuando estoy en un personaje. Lo vivo un poco desde el personaje más que de mí. Entonces van, de repente te ves haciendo cosas que... como ponerte a bailar y te ves moviéndote de una forma que no tenías consciente.

- Vale. O sea que acá no manejas tus movimientos desde la cabeza sino que tienes momentos donde te puedes dejar subir.
- Si.
- ¿Se podría decir eso?
- Si, muchas veces si pero muchas veces tengo yo que aislarme también de mis compañeros. De hecho, es muy raro que yo baile o haga... con los ojos abiertos. No quiero ver más gente alrededor, estoy como en mi mundo.
- Y de los ejercicios o del tipo de trabajo que se hace en clase, ¿qué es lo que más te sirvió para el proceso de buscar un personaje? A veces trabajamos la emoción, a veces el cuerpo...
- Yo creo que el viaje es muy revelador pero lo veo como (...) psicológico también. Después muchos ejercicios que en realidad no eran ejercicios de trabajo con el personaje. Muchas veces simplemente estábamos bailando pero simplemente a veces la música misma, el seguir los... cada uno elige qué parte de la música, qué tipo de ritmo está siguiendo con la música y te va llevando a que ya dejas de pensar y tu cuerpo empieza a hacer solo. Pero trato de tener... es muy difícil de explicar.
- Si, si.
- Trato que lo esté haciendo también el personaje, está mezclado, no es el personaje, pierdo conciencia pero sí ahí empleo van saliendo cosas del personaje. Pero por ahí no era un ejercicio específico del personaje, en general los ejercicios específicos han sido con otros.
- Con otros compañeros...
- Con otros compañeros, por ahí enfrentarse con un coach, con no sé qué, y eso (...) demasiado.
- Interesante.
- Pero bueno, me imagino que tiene que ver también con el compañero. Y por ejemplo, a mí el personaje que más me tocó como personaje fue Ricardo, primero porque era el que menos podía hacer de mí, podría estar en la calle pero creo que también tuvo mucho que ver con la devolución del otro actor. Para mí trabajar con Tamara fue algo muy bueno en lo personal porque era no tener que remar yo, que en muchas veces me había sentido en otras... digamos, era realmente poder hacer (...) de estar jugando todo el tiempo.
- ¿Y por qué crees que con Tamara sí y no en otros casos?
- Bueno, Tamara vive muy intensamente su personaje y fue la única persona que a mí me ha transmitido algo y que yo dejé de verla en algún momento, veía al personaje muchas veces y no me ha pasado, no sé por qué, si por ser mejores o peores, si por la forma o por lo que... por cómo me llega a mí, no sé por qué. Pero a la hora de trabajar me ha sido el doble de productivo que con cualquier otro compañero, que no es una queja...
- No, no pero está buenísimo.
- Pero sí es cierto que con ella yo me sentí trabajando, me sentí haciendo teatro. Con muchos otros me sentí preparando la escena. Más allá del resultado que tampoco estaba del todo conforme con el resultado, por lo menos me sentí que estaba trabajando.
- ¿Y vos cómo sentís que das como actor? O sea, en ese sentido Mariano: personaje, ¿hasta dónde?
- ¿Hasta dónde soy Mariano y hasta dónde soy personaje?
- Claro.

- Yo creo que soy (...), eso de por sí me parece que aún dentro de cosas malas es positivo. Y no me creo talentoso porque también (...) para muchas cosas pero sí siento que puedo tener una facilidad para encontrar la cáscara aunque sea, que me permite por lo menos funcionar y llegar a todo lo demás que debería tener un actor pero así por lo menos puedo coger más rápido que otros, la cáscara de afuera. Y no... me considero un buen compañero y vi que doy bastante.
- ¿Y con el proceso Chejov, qué te pasó con el autor, con el personaje?
- ¿En qué sentido?
- No, con... con el personaje y con el autor en sí. O sea, con lo que se plantea de búsqueda, (...)
- No me ha servido a mí demasiado.
- ¿Chejov?
- Este proceso en particular porque un poco es lo que te digo, de cuando yo trabajaba con otro y tenías un ida y vuelta constante... en toda la parte grupal no está, un poco se ha ido haciendo por distintas formas pero no desde cosas que nos hayan motivado realmente y encima (...) un poco más apartado que el de los demás. Y la escena que armé yo es un poco un pastiche de cosas, por lo tanto tampoco es... como una mezcla, no me terminé de sentirme cómodo, nunca demasiado con... Y también porque en este caso salí un poco más, a veces he pensado más en lo que venía que en lo que yo tengo que hacer.
- Claro.
- Pero a mí me ha gustado, que creo que es lo que planteaste en un principio – te lo dije alguna vez – haber tenido cien horas de mierda para sacar una flor pero creo que no lo hubo, que no hubo – no te digo que no salieron cosas buenas – sí lo que no hubo (...), estar ahí horas y horas improvisando, haciendo toda una mierda y un día iba a salir algo bueno. Todas esas horas de improvisación inútil es lo que no...
- (...) que estaba buenísimo, sólo que el texto... para incorporar técnico...
- No culpa nuestra mucho porque tampoco... la idea bien y creo que hasta el día de hoy no la terminamos...
- Bueno, todavía quedan cuatro ensayos.
- Digo como que no la terminamos de... de hecho, lo que hablamos el otro día, lo que marcaste el otro día, así que son cosas que vienen de afuera hacia adentro, (...). Entonces tampoco siento cosas como un... ahora murmullo y es un murmullo incorporado desde afuera.
- Sí, porque no hay propuesta.
- Yo lo entiendo, lo que te quiere decir... no es algo que yo pueda decir: bueno, dentro de un proceso hay esto. No, hicimos un montón de cosas que finalmente no salió nada o hicimos poco, de ese poco no salió nada y nos dijeron o fueron (...). o sea, no lo veo como algo que yo haya desarrollado desde dentro, si quieres.
- ¿Y técnicamente con Chejov tampoco...?
- Técnicamente, a ver con Chejov yo separo en lo técnico la escena, (...) si quieres.
- Si, si.
- Lo veo como una cuestión estéticamente puramente, no más que eso.
- Si, si.

- Yo creo que es muy complicado Chejov, muy complicado. Por ahora las obras no es lo mejor de Chejov, por ahí servía para (...) pero son personajes con un subtexto que muchas veces es tan cercano al texto que te cuesta mucho... digamos, un poco hasta a veces necesitas que esté más separado. Necesitas el engaño un poquito para creerte... Y a veces en Chejov muchas veces hay mucho subtexto, pero a veces el subtexto está muy cerca del texto, no necesariamente los personajes tienen demasiados niveles, ya es profundo desde el primer nivel, desde el nivel visible es profundo. Luego puedes escarbarlo pero ya el primero es terrible, el visible ya es terrible y los personajes casi no son personajes en sí, entonces tienen como unas posibilidades infinitas que te desconciertan y las escenas en sí no tienen, no estás haciendo una obra, estás haciendo una escena y la escena, normalmente uno tiene – yo, no voy a decir, yo tiendo – a que tiene una resolución que transmita algo mucho más claro. Yo creo que las escenas muchas veces elegidas y sacadas de contexto de Chejov, una pequeña escena no terminan de transmitir lo que hay, por eso a veces me desconcierta cuando decís corten, corten, corten, corten y dejen lo más importante y a mí me queda como un poco en el aire, digamos porque...
- Sí, es normal.
- Me queda en el aire, muchas veces toda la tontería del medio, esto que alarga una escena está (...) para que tú llegues a eso. A mí me suena como más incoherente llegar recto. ¿Se entiende lo que digo?
- Sí, sí.
- Muchas veces (...) vas preparando para llegar a un sitio porque tu personaje no puede... sería ciclotímico (...) me cuesta mucho a mí ponerme directamente.
- Está perfecto, después te lo contesto en otro contexto.
- ¿Cómo?
- Que está bueno lo que decís, es que es así, estamos trabajando más. Estoy buscando más una (...) yo, una realidad, una estética no es tanto una historia...
- Pero no hablo solamente en la cuestión... la cuestión de la historia es una cosa que estoy tratando de dejarlo de lado...
- Sí, yo sé lo que decís.
- En principio, en la historia tú necesitas que sucedan cosas para (...). Aún quitando la historia, yo por mis limitaciones, si a mí me dijeran: no, solamente la parte que entras desgarrado y llorando. (...) entrar desgarrado llorando no es algo que yo pueda hacer, hoy. Entonces, no darne esos... no quiere decir que yo no pueda llegar llorando, desgarrado...
- No, no, ya sé lo que decís.
- Pero necesito que mi personaje vaya viendo cosas para yo llegar así. De seco me cuesta mucho.
- Para mí ya está buenísimo. ¿Quieres decir algo más?
- No, no. Si creo que el teatro es una cosa... es rarísimo porque yo lo empecé por lo que te dije, para otra cosa y sin embargo te vuelve como (...), te vas metiendo y es una cosa que... Y hace mucho que no estoy acá en Buenos Aires pero todo el mundo que conozco hizo o hace teatro.
- ¿Ahora?
- Acá.
- ¿Acá?
- Mucho más que en Buenos Aires
- ¿Sí?
- No sé por qué.

- Qué buena señal.
- No lo sé, no buena pero no mala. Muchas veces encuentras esto. Bueno, nada porque es algo que entretiene – no sé qué – luego mucho se va decantando. Pero sí creo que es algo que pilla, que va pillando.
- ¿Qué crees que es lo que pilla?
- Bueno, el arte en general tiene... la actuación es muy parecida a la escritura, tienen muchas cosas... y en el fondo, el arte – por lo que veo yo – es... yo siempre lo tomé como esa forma de ser quien eres detrás de esa máscara que todos tenemos, es lo que permite la sublimación del arte. Uno se sublima... pero también es más costoso el teatro que la escritura como (...)
- ¿Por qué?
- Porque el golpe es más directo.
- A la persona, digamos.
- A uno, para mí, olvídate del público, estoy hablando de...
- Sí, sí.
- Un escritor, un actor, los golpes son similares porque uno vive la formación de una creación pero en el teatro el golpe viene aparte. Digamos, tu puedes encontrarte viviendo (...) y en la escritura también pero un poco más (...), se sufre también pero desde un lugar más lejano (...) pero aquí es como diseccionar mucho más rápido las cosas. No sé.
- Qué bueno eh, me encanto la entrevista y lo que estás pensando.
- (...)
- La verdad que está buenísimo
- Le pregunté a todos los chicos que preguntabas...

Entrevista Matías

- Bueno, lo primero que te iba a preguntar es por qué te acercaste al teatro, qué fue el bichito que te impulsó.
- Bueno, el bichito lo tenía desde chiquito. Empezó con una obra en el EGB acá en España que me eligieron como actor principal pero era por la voz, era por cómo leía, creo que porque pronunciaba bien. Y me gustó mucho la experiencia y después – no sé siempre tenía ganas de hacer teatro. Siempre me sentí como muy expresivo y podía de alguna... y que sería bueno explorar esa faceta expresiva. Después bueno, cuando empecé que empecé con vos, me pareció muy interesante y cada vez, a medida que me iba introduciendo, me despertaba cosas muy interesantes, descubriendo cosas muy interesantes en cuanto a mi persona y en cuanto a los demás. Sentía que me enriquecía mucho y además, claro, me gustaba pero más que como actuar profesionalmente algo así, me gustaba la experiencia de aprender... de todas las cosas que iba aprendiendo, de todo lo que me iba aportando.
- ¿Por ejemplo, qué es lo que más te impacta a vos de esto?, ¿qué es lo que te impacta de actuar?
- Al principio era todo el tiempo de analizar y profundizar en las emociones; que iba descubriendo muchas cosas, a veces de mí mismo emocionales o de emociones, de reacciones, de vínculos.
- ¿En el escenario o fuera del escenario?

- En el escenario, más que nada en el escenario. Arriba del escenario, o cuando salía solo a veces o cuando salía con gente. Bueno, todo lo que era el vínculo, sobre todo la parte de improvisaciones me gustaba mucho, lo de la escucha que eso es algo que se lleva a la vida real constantemente, en todas las conversaciones. O sea, te enseña mucho todo lo que es la improvisación, a escuchar al otro, a ver qué quiere el otro, a ver qué te dice. Te ayuda mucho a comunicarte y a aprender a escuchar y no sé, yo sentía eso. Y después perfeccionar y todo lo que es la parte expresiva, aprender a expresar y después a canalizar las emociones... o sea, cómo se dice, y saber cómo expresar cada cosa y eso me parecía muy grande.
- ¿Y qué sensación – no sé si te acuerdas de las primeras veces cuando empezaste a actuar, a hacer un personaje – qué sensación, qué es esto de hacer de otra persona?, ¿qué es construir un personaje para ti, con tus palabras?
- A ver, ahora estoy tratando de recordar las primeras cosas que construí y bueno, lo primero que me viene a la cabeza es una que hice con una chica andaluza que hacía de un chico violeto y claro, no sé si alguna vez me metí completamente con el personaje porque es como que siempre sale alguna parte de mí, que por ahí está escondida, o existió, o existe potencialmente. Es como que siento que me pongo en la piel pero nunca dejo de ser completamente yo.
- ¿Cómo no dejas de ser completamente tú?
- Es como que soy yo con otras emociones, o sea es como que exagero, exagerando algunas emociones más, saco un poco más. Digo: este loco es super alterado por ejemplo y es mucho más irascible y es mucho más prepotente por eso. Potencio toda esa parte mía, no sé si otra persona... y actúo desde ahí.
- Claro.
- Yo no sé si eso es correcto pero es como que lo que hacía era como investigar mucho adentro mío o con el Stanley o ahora con... en la última obra ésta, es como que si... comprendes a otras personas pero es como que siempre lo hago muy desde mí y me voy yo abriendo; o sea voy abriendo mi sensibilidad, tratando de comprender la forma de moverse de otra gente y si, vas comprendiendo a la otra gente, vas comprendiendo el papel, ese personaje pero es como que tiene una parte tuya. Estás como activando. No sé si...
- Sí, sí, está clarísimo. Es esto, que saques tus ideas, tus dudas, tus...
- A ver si puedo profundizar un poco más.
- ¿En qué?
- En todo esto.
- ¿En teatro?
- No, ahora, a la hora de explicar.
- En este sentido, ese personaje cómo lo construiste, el personaje que estás haciendo acá en Chejov.
- Ah, ¿el de Chejov?
- Sí.

- Bueno, el de Chejov en realidad ya no lo he construido mucho porque (...) juntado, pero lo he empezado a construir en mi casa leyéndolo, a partir de algunos aportes de Mariano y lo que he hecho es, bueno, primero ponerme en toda la situación dada y en el lugar que tiene él y si, es como que vas aprendiendo porque – no sé – aprendes que lo que le importa por ahí es la apariencia, todo lo que quiere aparentar y por adentro todo lo que le pasa y lo que le sucede. Y es como que me voy metiendo en eso, voy experimentando todas las frustraciones que tiene, los anhelos y simplemente los intento expresar pero de una manera que, como siempre manteniendo la compostura porque esa gente siempre necesita mantener una imagen, no sé si es como un terrateniente o una persona poderosa con un prestigio, con una maneras, con unos modales y por adentro está en ebullición y no sé, y es transmitir toda esta rabia pero el personaje está tratando de no perder los papeles – no sé – mantener la compostura y de repente hay momentos en los que no puede. Y nada, la única forma que veo de ir metiéndome es practicándolo, pero por ahora lo único... no he interactuado mucho con Mireia, lo he hecho más yo solo. No he profundizado mucho en este personaje.
- ¿Y cómo crees que se construye el personaje? Más en relación, desde dónde lo abordas, desde la cabeza. ¿Cómo empiezas cuando te dan un papel?
- Primero empiezo de la cabeza, siempre, es inevitable para mí. Empezar desde la cabeza. O sea, crear la situación, entender cómo es y después, a medida que empiezo a investigarlo y a expresarlo, pues ahí dejo que fluyan las emociones y fluye, salen cosas, salen cosas que después cuando las pienso digo: Uy, qué interesante, las cosas que salieron. Y todo esto salió por algo. Empiezan a salir cosas solas. Y es como que – es lo que decís vos siempre – que hay que practicar, hay que currar, hay que practicar y a medida que se practica, pues van saliendo muchas más cosas y vas descubriendo muchas más cosas; que muchas salen cuando ya estás metido, salen sin pensar. Te salieron haciendo ese personaje, te salieron sin pensar y después decís: Uau, las cosas que... qué interesante.
- Y esto, la sensación... pero me imagino que cuando hay público la cosa cambia, ¿no?
- Si, esto todo ensayando, en los ensayos. Y cuando hay público...
- ¿Qué pasa cuando hay público en una sala?, ¿qué te pasa a ti?
- Bueno, yo pienso en la última vez, ahí con lo del grupo Teatrofia...
- ¿Qué es el grupo Teatrofia?
- Es lo que viste...
- ¿Se llaman así?
- Si, por ahora.
- Horrible el nombre igual, al margen.

- Si, lo iban a cambiar porque (...) pero salió por decisión de ellos. Bueno, ahí fue como frente al público, no fue racional, fue mucho más emocional porque claro, yo creo que la parte racional es el principio, es para empezar a entender el personaje pero después ya es mucho más emocional, y ahí yo estaba metido en la emoción, estaba completamente metido en la emoción, no tanto en razonar porque bueno, el tipo estaba bastante al borde, bastante desesperado y bastante... estaba en una situación bastante límite y claro, yo me movía desde ahí, desde esos nervios. Era un movimiento mucho más emocional que racional, (...) público... entonces yo creo que eso ayuda a que sea creíble porque sale de vos cuando es tan así. Digamos que la razón la dejé bastante de lado, es como que empezó la obra y empezó, fluía y es como que yo no me daba cuenta que estuviera, como si no estuviera y simplemente fluía, con todo el papel que hay. O sea, con todo el guión que hay pero fluía sin que me diera cuenta, sin darme cuenta que estaba actuando ni darme cuenta cómo estaba saliendo y nada, simplemente es como transitando.
- ¿Transitando el personaje?
- Transitando todas esas emociones, y sacándolo.
- ¿Las emociones las buscabas a priori o era a partir de... cómo salió en tu caso?
- Es como que en un principio... o sea, cuando entro en escena estamos sentado y ahí es como que me hago la cabeza bastante pero desde el personaje, todo lo que me pasa y lo que quiero conseguir y lo que me está oprimiendo, y lo que odio y lo que deseo y lo que debería ser – yo qué sé – mis miedos. Y después no sé, todo salía como sólo, todas esas emociones salían solas. O sea, en el momento de que salga la emoción, no salía desde la cabeza sino que salía como más sola. Ya estaba... era una como rueda, como una bola de nieve que ya estaba todo eso así y era como que desde Tamara por ahí, desde lo que me decía ella o desde lo que sea...
- Interactuaban.
- Claro, desde la interacción a veces nos salía, eso me ayudaba bastante. Pero si, a veces yo me auto machacaba un poco para que saliera más fuerte. No sé si estoy contestando lo que...
- No, si, perfecto, estás contestando perfecto. ¿Hay algún personaje que te enseñó algo? Algún personaje que te enseñó algo a vos o solamente es tu relación, lo que vos pones en el personaje. ¿Cómo es esto la ida y vuelta?
- Yo creo que cada personaje te enseña algo, más o menos, te servirá más o menos pero cada personaje te enseña algo. A ver, en este momento... vamos a su forma de ver las cosas, o su forma de sentir o su forma de... yo creo que si, que te nutre, te dan cosas. O sea, desde el punto de vista emocional o desde la forma de actuar. Ahora, no tengo un ejemplo en la cabeza, no tengo tanta experiencia.
- No, no importa.
- ¿Qué expectativas tienes con Chejov?

- En realidad estoy un poco acongojado porque me cuesta bastante juntarme, entonces la verdad que yo no sé cómo va a salir todo esto, estoy hasta ahí desde mi punto de vista. O sea, ahora cuesta juntarme porque mi pareja está de examen y después, yo tengo un montón de cosas, así que no sé realmente cómo... no sé cuánto jugo le voy a poder sacar pero lo que... me encantaría, para mí va a ser una experiencia de puta madre porque yo sé que por ahora, lo que tengo en la cabeza, lo que tengo del personaje no es nada y a la hora que empieza a experimentar, sé que van a salir un montón de cosas. Y todo esto del subtexto que estamos hablando y creo que es un personaje bastante distinto a mí, en este caso, más distinto que otros, por ahí menos violento que siempre he hecho personajes más violentos. Entonces, yo creo que de este personaje si me puede dar más porque es un registro bastante diferente. Chejov... yo creo que todo esto de conflictos sin expresarlo, todo esto del subtexto – no sé – hacer todo esto creo que va a ser una experiencia que me va a dar mucho cuerpo, mucha organicidad, me va a ayudar mucho con el manejo de la expresión corporal.
- ¿Qué pasa con Matías, antes de entrar a la escuela y ahora que estamos terminando, a nivel de tu núcleo social? O sea, además de actuar, ¿buscabas algo más o encontraste algo más? ¿Entiendes?
- Sí, bueno, yo cuando entré a la escuelita hacía pocos meses que vivía en España, vivía acá en Barcelona y yo acá en Barcelona estaba solo. Yo llegué y no conocía a nadie a priori, entonces también me metí a teatro pensando que sería bueno también vincularme a un grupo, un grupo con el que puedas compartir ciertas aficiones como es el teatro, seguro que salen muchas cosas más. Y si, gracias a Dios sí, he hecho varios amigos acá adentro y se ha construido esta compañía, aparte de la escuelita que para mí ha sido algo muy lindo. Se ha creado amistades y conversaciones y experiencias y compartir un montón de cosas muy lindas, más que el teatro. No sé si te referías a esto, a lo humano. Lo humano te da mucho y después como persona, si, cambias, te cambia. Bueno, yo siempre fui una persona bastante expresiva y bastante cariñosa y bastante emocional, pero creo que esto es como que se potencia un poco con el teatro, después vas disfrutando los abrazos y creo que vas dando... contiene más a la gente – no sé – emocionalmente. Creo que te ayuda a comunicarte con... te ayuda más a comunicarte desde el punto de vista emocional, desde el punto de vista del cuerpo.
- Muy bien. ¿Quieres comentar algo más?, ¿te quedaste con ganas de decir algo?
- No, siempre me quedo con la idea de que no profundicé lo suficiente...
- No, está bien, es lo que salió ahora, es lo que sale, es lo que...
- ¿Algo más? No, nada más.
- Después, igualmente si te quedaste con ganas de decirme algo, por mail, o sea que no se acaba acá.
- Sí.
- Pero bueno, esto era la entrevista, era lo que quería saber.

Entrevista Mireia

- Bueno, lo primero que te voy a preguntar es cuánto hace que haces teatro, vos estabas en otro sitio, con otro chico.
- Sí, yo creo que empecé teatro... bueno, yo quería hacer teatro desde pequeña y ya cuando tenía seis años, empecé. Lo que pasa es que era un teatro que hacíamos en la escuela, no era nada, nada, algo más lúdico, como si mi profesora fuera una monitora de niños pero eme enseñó... ojala yo recuperara esta profesora en mi vida porque la amo.
- Ah, si, yo me acuerdo que vos me hablaste de esa profesora.
- Si, la paciencia que tenía porque gramosa niños incontrolables, más en teatro con la expresión y te dejaba toda la libertad. Ella no era profesora de teatro, claro, y me imagino que con niños no se puede tratar desde el método pero ella siempre era tan libre, nos hacía hacer lo que nosotros quisiéramos. Yo me sentía en cada momento que podía hacer lo que quería hacer, entonces amaba yo esas clases, quería hacer teatro. Imagínate lo que las amaba que mi mamá cuando empecé teatro, me decía: no, no pero tú tienes que hacer algo más aparte de teatro porque teatro es diversión, yo quiero que hagas algo que te ayude a coordinar, que te mantenga en forma y que te ayude a hacer algo en equipo y tuve que hacer danza. Durante los siete años que estuve en la escuela yo tuve que hacer danza para que mi madre me deje hacer teatro. Y yo odiaba la danza, la odiaba y tuve que ir y hacía más danza, más clases de danza porque duraba más. Así que tuve...
- ¿Danza clásica?
- Si, ballet.
- Ay, pobrecita. O sea, que hasta la fama.
- Si, yo por teatro he hecho muchas cosas. Y las funciones de danza las detestaba, me salía bien pero no era lo mío, era tan estricto, tan apuntado todo y a mí en eso creo que nunca me ha ido bien. Bueno, ya por fin cuando dejé la escuela, en el instituto también empecé con teatro y me olvidé de la danza.
- En la escuela o en el instituto.
- No, en la escuela. En la escuela elemental. Desde quinto de primaria hasta el primero de (...).
- ¿Pero era fuera del colegio?
- Eran actividades extra escolares, si. Si, si, ya desde pequeñitos teníamos función cada año. Y yo me acuerdo de la primera función de mi vida.
- ¿Y de qué te acuerdas?

- Yo hacía (...) y no me acuerdo muy bien de qué iba pero me acuerdo que iba... que venía a jugar el Barza, y que había ganado y que había un conflicto que unos no eran del equipo y era (...) los que, en realidad era muy raro, creo que todo sucedía en nosotros, no estaba determinado por nadie. Eran ideas nuestras que fueran saliendo de la cabeza y Marcelina se encargó de montarlo todo. Y luego a un amigo que se le daban muy bien las imitaciones, entonces se encargaba de hacer todas... imitaba a todos los personajes políticos, a jugadores, entonces era súper graciosa. Y otra vez hicimos de Charlotte, que lo hacíamos una amiga y yo, no me acuerdo... pero me encantaba y yo siempre salía, la adrenalina a salía del escenario y no la cambio por nada, ya desde pequeña sabía lo que era eso, sentir que dabas algo que a la gente tenía que transmitirlo de una forma... cuando eres pequeño no te das cuenta que estás haciendo eso, estás haciendo algo que piensas que va a gustar, no que vas a transmitir algo que tú quieres dar a conocer, eso no lo sabes cuando eres pequeño pero era pequeña y yo ya sabía que eso me motivaba.
- ¿Y cuando eras chiquita, qué sensación tenías al entrar a hacer otro personaje, qué pasa en ese tránsito de tu persona?
- Cuando era pequeña...
- Cuando eras pequeña y qué diferencia cuando fuiste adulta.
- Cuando era pequeña no pensaba en la transformación a un personaje, directamente me surgía. También el recurso fácil era el estereotipo, la imitación, entonces igual más que entrar en la psicología de un personaje que no lo sabía, entrabas en el estereotipo del borracho, entras en el estereotipo de... Charlotte, que sabes que es de mímica y que es muy expresivo, así hace eso. Sería como una especie de pautas que todavía viste en la televisión o que habías visto en cualquier otro ejercicio pero tampoco te planteabas mucho lo interno, al menos lo que yo recuerdo de pequeña, que era muy espontáneo.
- ¿Desde dónde, desde el juego?

- Todo desde le juego. Era..., me acuerdo que hicimos Shakespeare, Noche de Verano, también un ejercicio y todo era tan desde el juego, era más el rol que se establecía entre... o sea, leíamos lo que queríamos interpretar y más que tomármolos como un personaje, leíamos, entendíamos y jugábamos en nosotros a ver qué pasaba. Marcelina nos dejaba tiempo para la improvisación, nos imponía de aquí hasta aquí, nos marcaba los límites pero siempre desde el juego. Ya luego entras en la dinámica de: quiero ser tal personaje. Experimentar porque además, en mi caso – me imagino que en muchos, en la mayoría, en mi caso mucho para descubrir porque cuando yo entro en la psicología de un personaje exploro esa personalidad, que igual es muy distinta a la mía y cuando la exploras, de repente descubres que no es tan diferente a la mía, que todos los personajes que tienen en común es que tienen conflictos, que están muy alejados de ti pero es que también los tienes. De distinta forma todos tenemos conflictos que queremos resolver, lo común, que unos están más alejados de otros, que es muy diferente a la tuya pero al problemática es siempre la misma, algo que se perturba y que quieres sacar a la luz o que quieres esconder y esto te vas dando cuenta a medida que vas entrando. Me acuerdo cuando hice (...), para mí fue un reto enorme, me conocí, me sorprendí, me sorprendí de mí misma, cómo al principio te metías en un personaje que nunca me había pasado de esa forma, tan fuerte, que yo he llegado a casa con (...), con mi personaje y estaba triste, no sabía por qué, en ese momento no sé cuál era la sensación, no eres consciente de que te habías quedado esto, hasta que dices: (...) y es que te quedó en eso, la psicología del personaje se me metía en la cabeza, yo tardé bastante en hacer esto: para, para porque te está perturbando y creo que cuando hice... justo cuando terminé hacer (...), lo que más me apetecía en todo momento era hacer el personaje más light de toda mi vida, hagamos comedia. Yo me acuerdo que la salí de la escena pensando: quiero hacer comedia, basta de esto porque, pues que (...) va a morir y a mí esto me lava. Esa escena es terrible, es terrible (...), la chica que hizo la película (...). No sé.
- ¿Y tú desde dónde construías el personaje, desde lo psicológico como me decías recién o desde dónde?

- A principio si y después (...), al principio era muy psicológico porque a medida que... desde que entré, a medida que fue pasando el tiempo me he vuelto mucho más cerebral, esto me he dado cuenta muchísimo. Yo antes era muy (...), tendía mucho a dar el por qué a las cosas, a darle sentido a todo hasta que a medida que pasa el tiempo entiendes que es inútil y que es una pérdida de tiempo absoluto porque hay muchísimas cosas... la mayoría de las cosas importantes en la vida no tienen sentido y ya no le encontrarán... no me importaba no encontrarle el sentido, estaba bien que fuera así. Igual, que tenga todo un por qué es aburrido y entonces, a partir de ahí, cuando yo descubrí que podía ser, mucho más visual y pasar y no darle vueltas porque más me metía en la psicología del personaje y más lo hacía desde eso, yo no estaba actuando, lo estaba sintiendo pero no estaba actuando, no estaba transmitiendo eso, estaba transmitiendo una tristeza que no iba con el personaje. Y a medida que pasa el tiempo yo (...), yo me he dado cuenta lo importante que es el cuerpo porque en aquel momento yo entendí que era mucho más importante el viaje ese que hacemos de meterse... pero no, las emociones... me acuerdo de un casting que hice – creo que te conté – de la televisión para el que me cogieron, todo era el del cuerpo. Hicimos aquel ejercicio que te pasan de alegría a euforia, tristeza, todo, todo ese ejercicio del cuerpo y me vino solo y yo no había llorando tanto nunca ante desconocidos como en ese casting y todo me salió del cuerpo, es que no pensé en nada, basta que... para alegría estás muy así y de repente te viene solo, como abierto. Yo siempre pensaba... mi visión en mi cuerpo de la alegría, qué hago cuando estoy alegre, hago... y ya ponerme así me pone en estado y cuando me ponía más encogida me venía otro estado.
- sea, primero empezabas con la posición corporal
- Si, y ahí ya me saltaba. Y es más, es que yo me iba moviendo por el suelo, iba investigando lo que me sucedía a cada momento, no lo que yo tocaba sino lo que sentía en ese momento. Y me venía solo... y las lágrimas, es que yo no me reconocía en ese momento porque uno... ahora sí pero no tendía a llorar fácilmente... (...) pero es que desde el cuerpo viene solo y fue eso, descubrir un poco que se puede jugar. También igual viendo a los nenes que les estoy dando clase, me di cuenta que el juego es básico, es básico, que te viene solo, que no es cuestión de pensar en... sí que es un poco importante... (...) pero en lugar de que tu mente diga: qué pensaría el personaje ahora, ser el personaje y decir: esto me gusta y no estoy (...), es el personaje. Eso.
- ¿Cómo haces para posicionarte en el personaje?
- Para mí es muy importante cuando hacemos escenas, el vínculo con el otro. Es básico casi, lo noto y depende el compañero empieza a fluir. Y yo... mejoré un poco esto porque debería ser... yo que hago un monólogo y debería ser bastante más impermeable a eso, no impermeable a mi compañero sino impermeable a que pueda suceder que una función no sea lo buena que yo querría que fuera porque ese compañero no me libra, debería – para mí – debería superar yo esa barrera pero me cuesta horrores. Sé que depende el compañero puedo trabajar a full, puedo dar el 10% y depende el compañero, no.
- ¿Y eso por qué? Por la energía...

- Por la energía, totalmente. Es energético totalmente, ni es mejor ni peor, no tiene nada que ver con conectividad so, yo puedo adorarlo fuera de aquí, que lo adoro a todos pero a nivel energético sabes que fluye con unos y con otros no. Que es todo, nada tiene que ver con que te lleves mejor o peor, no, no...Igual pasa también en la vida real, gente que te cae muy bien, luego trabajas con esa persona y ves que en el mes de trabajo no estuvo bien. Y me ha pasado, si, si, lo noto muchísimo. Intento posicionarme primero, siempre me quedo parada y cierro los ojos para hacer mi propia cuarta pared, es muy importante para mí eso, si no hago mi cuarta pared (...), pienso que el público no entro. Entonces, primero tengo que hacer mi visualización de mi espacio, de mi yo en ese momento. Y cuando visualizo esa cuarta pared, cuando pienso esta es tu casa, esto... no pienso en estar, estoy en la casa de, por ejemplo en casa de Natalia, esto es mi (...) y entro. Pero entro mucho también desde el cuerpo. Hace mucho tiempo que no lo pienso tanto.
- Es entrar a probar desde el cuerpo... ¿te referís a movimientos, a movimientos que puede tener el personaje o a qué te referís?
- A movimientos que me surgen a mí de espontáneos, no del personaje, igual me surgen a mí y de repente me sirven para el personaje. Pruebo... ¿Y qué estás probando, buscas algo... qué impulso le das de la mente al cuerpo? En el caso de Natalia busco algo más... muy elegante pero muy pequeñito, bastante más pequeño de lo que... por ejemplo Sonia era más... se sentía fea y tenía movimientos más bruscos, menos femeninos. En Natalia busco algo más femenino, más fuerte y como en Chejov también se ve mucho... en la obra están gritando, figúrate que están gritando. Para mí no es así, para mí esta mujer es bastante más elegante y aunque parezca que está gritando, para mí esa mujer es bastante más sutil. Si, claro (...) se lo dije pero riendo: no quiero perder la compostura señor pero (...) es mío. En realidad lo quiere matar porque el (...) es suyo pero no vamos a perder la compostura, soy una señora tranquila, hasta que – claro – le afecta lo suficiente porque cuando se da cuenta que se quiere casar con ella, ahí sí que pierde un poco el norte, deja un poco ya su papel por qué, porque le lleva el sentimiento, empieza un poco a gritar. Ahí yo creo, que es el final de la obra, un poco que no puede más porque ha venido a casarse con ella y le indigna que en lugar de decirle eso, resulta que se pone a discutir. Le indigna, le indigna que el hombre que ha estado esperando, no esté de acuerdo con... en realidad son personajes que creo que no tienen mucha afinidad entre ellos. Igual Natalia, yo creo, que ni se casaría con él, pero como ha venido a pedir la mano y es su escapatoria... pues ahí está, su deseo es casarte por encima de todo, por encima hasta de la persona pero no, es eso. Yo creo que incluso cuando decías que (...) se acercaba a mí y yo lo rechazaba, igual es (...) es que en realidad tampoco es que lo desee tanto, yo deseo casarme pero... uno con esa persona en concreto, no es especial. Ese es mi deseo y de ahí un poco fuimos entrando. Bueno.
- ¿Qué pasa cuando aparece el público en ti?

- A veces me inhibe y a veces me (...), depende. Me inhibe, en la mayoría cuando me inhibe es cuando estoy con un compañero, en monólogos nunca me inhibe. Igual, me inhibe porque para hacer mi vínculo con mi compañero tengo que escucharlo mucho, tengo que estar muy atenta y pensar que el público me desconcentra. Cuando hago un monólogo, si veo que hay público como me interesa tanto que me escuchen, y que sientan lo que yo les quiero transmitir, no es como una conferencia pero se asemeja. Entonces los hago partícipes, cuando están creo que ellos también me dan las herramientas para que pueda dejarme, depende de qué público. También cuando... no sé, cuando te viene a ver cierta persona que de repente – lo he notado también – que me inhibe cuando es algo sentimental. Si es alguien que te afecta a nivel sentimental que ha venido a verte, me inhibe, me inhibe bastante pero eso también lo he tomado como un reto. Siempre he pensado: está ahí: mierda... pues ahora vas a ver y siempre me lo he tomado a (...) cuarta pared. No sé si la escena... por ejemplo la que no me inhibió nada es la escena que estuvimos con Mati, Luca y yo que es cuando hablamos con el público, nada... yo no tenía ningún problema, para eso estamos, para dirigirnos al público pero sé que me (...)
- No sé donde me había quedado.
- El monólogo con Luca y Mati.
- Entonces, como les decíamos al público, igual el vínculo que yo tenía con Mati y Luca era, pues, más pequeño. Hay cosas que por un lado me aumentan, otras que disminuyen. Depende.
- ¿Y en tu vida qué cambio, puedes visualizar algún cambio con el teatro?
- Si, total. Es brutal. Es que ni siquiera te lo puedo contar con palabras, es una transformación increíble. Tanta transformación que hasta siento lástima por el colegial o por el estudiantil o por el trabajador. Yo los veo y digo: marionetas... cuánto se pierden.
- ¿Cómo es eso? Explícamelo más que está bueno.
- El cambio, para empezar sé muchas cosas de mí que desconocía y mi... ¿cómo decírtelo? Pero me doy cuenta de lo mucho que desconozco de mí porque antes no era consciente de lo que me faltaba por hacer hasta ahora, ¿no? Me doy cuenta de tantísimas cosas que todavía no sé y que no sabremos pero que cada vez más estoy abierta a la experimentación. Más abierta y más abierta. Es como que cada día hay un reto nuevo, además no sólo eso sino que me ha cambiado en mi vínculo con la gente, yo me noto que estoy más cercana y que doy más y que soy capaz de recibir más. Que me entrego más, sin perder nunca el norte.
- ¿Y cómo sería esta entrega, en qué sentido, en lo afectivo, lo humano...?
- Si, en lo afectivo me entrego bastante más de lo que hacía antes, que antes era: Uf, yo... mira que siempre he sido pasional pero no es que me costara, no me salía de ahí, no era así. No... Igual, le tenía miedo, si, si, era un miedo no al rechazo que también, pero era más miedo al qué pasaría, a lo desconocido, claro. O cuando te entregas al 100% rara vez, y lo digo yo... porque en mi caso si me entrego al 100% la cago porque tiendo a las relaciones que van – que lo sé de antemano, siempre lo sé de ante mano – a ir a relaciones que son realmente que te torturan, te torturan pero es lo que me gusta y es lo que hay. Pero aún así, antes ya lo sabía y no me entregaba y ahora si, ahora tengo ningún problema. Y confío mucho en mí misma, muchísimo, eso también lo he aprendido aquí. Igual, antes ya pecaba un poco de esto, de anticiparme, de... no prepotencia pero... ni de sabelotodo ni nada de eso, pero igual era un poco demasiado. A veces cuando estás muy subido, me bajo en seguida porque me doy cuenta y no me gusta, siempre me bajo. Cuando me subo, me bajo porque no puedo soportarme.

- ¿Qué sería esto, cuando te la crees por ejemplo?
- Cuando por ejemplo... alguna cuestión que yo digo: yo estoy mejor.
- Vale, vale.
- Y qué estás diciendo, pégate, me pego porque no puedo decir...
- ¿Eso lo aprendiste en clase?
- Con el tiempo, me imagino que con el tiempo... es que me da... ahora me da absolutamente igual, me da absolutamente igual. Ni mejor, ni peor, qué más da. Y lo importante de cada uno es lo humano que llevamos dentro, que aquí me he dado cuenta muchísimo. Aquí y también... yo creo que mi actitud ha hecho que yo conociera gente humana, que es algo como una cadena, que es algo que te viene a ti, tú lo recibes y tú lo transmites después. Es lo que me sucede a mí... como que uno recoge lo que siembra, pues así. Es como me ha ido sucediendo todo.
- ¿Quieres decir algo más? ¿Quieres comentar algo más?
- Bueno, que para mí ha sido una experiencia, la experiencia de mi vida desde luego, no ha sido esta. El teatro es algo que debería hacer todo el mundo, que existe en todos, en forma más reprimida o no... que cada vez con gente que no lo hace, te das cuenta de lo actores que son. Yo con mis amigos de la universidad alucino, alucino porque tienen tanto por decir, es que me encantaría ponerlos en el escenario, mierda, estas cosas no pueden quedarse en nuestra clase. Tienen mucho que contar y expresar pero no se atreverían porque no se subirían a un escenario. Hay gente increíble suelta por ahí, gente que no sabe lo increíble que es... a mí me llegan... igual que Barcelona, Barcelona es un gran escenario de gente de todo el mundo, de toda clase, de todo tipo y eso te va también transformando. No sé.
- Está buenísimo. Muchísimas gracias, estuvimos media hora. Tal vez te vuelvo a hacer una más adelante porque hay muchas cosas que quiero escuchar para repreguntarte, porque está muy buena. Me interesa mucho lo que dijiste.
- Claro, claro, cuando quieras.
- Y mil gracias, señorita. ¿Te sentiste bien?
- ...Lo que hablamos la otra vez...
- Bueno, en mi caso personal lo que te puedo decir es eso, que para mí es muy importante en una escena el compañero, que lo miro muchísimo. Como he trabajado también con más de uno, sé lo importante que es...
- ¿En qué sentido es importante?
- A nivel energético. No es a nivel de compañerismo, para nada, no tiene nada que ver.
- ¿Qué te devuelve el otro a ti para actuar, qué es lo que te da?

- Es que necesito, necesito que esté pendiente de mí y que me responda, no que diga lo que dice el texto, lo que dice el texto lo sé yo y la otra persona. Pero igual, qué sé yo. Cuando tenemos que cortar escenas, pero... tratemos de cortar como fijar, no hace falta fijar (...) directamente pasamos, no se trata de sentir... con otros compañeros – ahora no voy a decir el nombre – pero era sencillo porque veías que enseguida, que se pasaba a otro tema sin tener que hablarlo, simplemente se veía cuando una cosa se sentía larga. Hay un monólogo que es enorme... pues de repente la idea, si tienes claro tu objetivo como personaje, tus antecedentes, el quiero, y lo que va a centrar la escena, sabes muy bien cuando cortarla y no hace falta ir tan... es verdad que hay mucho texto que está de más, igual no estaría de más si estuviéramos preparados pero está de más... en poco tiempo está de más y más si no lo dices con fluidez. Así que bueno... a mí no me cuesta de repente darle un giro o añadir texto o quitarlo porque cuando estás metido en el personaje te da igual, tienes claro lo que quieres. No es tan importante el texto, en Chejov menos además. Me di cuenta... (...) en mi caso estoy hablando de un pastizal, qué importa el pastizal o qué importa el perro, no importa nada, en realidad es lo que se dice fuera de esto, ¿no? Y el cambio, o sea al principio igual es muy brusco pero mi personaje evoluciona cuando de repente se da cuenta de que van a proponerle algo que realmente le interesa, ahí el cambio. (...) Uf, mil vueltas tuvimos que dar a ese tema y bueno... y también eso, divergencias de opinión respecto del texto, como que qué entiendes del texto, es que el texto no se entiende nada, se ve igual. Chejov no te está diciendo qué tipo de personaje eres, eso lo eliges tú, o sea la psicología del personaje la eliges tú. Claro, cuando nosotros hicimos Shakespeare, yo estaba diciendo que ese personaje era: ta, ta, ta, (...) pero ahora, no y yo lo tengo bastante claro que hay ese cambio y... bueno, obvio, básico tu compañero. Básico. A mí ahora realmente me apetece hacer muchísimo un monólogo, no sé por qué pero me apetece muchísimo, por ahí porque hace mucho que no hago uno (...)
- Está bueno. Te veo.
- Igual, también que cuando vi a Tamara me acordé mucho de mi monólogo de (...) y me volvió a apetecer pasarlo de nuevo. Estaría muy interesante. No sé.
- Algunas cosas te las vuelvo a preguntar, con respecto a que... viste que hay gente que dice o sabemos que en la vida cotidiana uno cumple diferentes roles sociales...
- Si.
- Vos vas a la facultad, como hija, amiga, ¿no? ¿Qué diferencia hay – si es que la hay – entre actuar en un escenario y actuar en la vida? ¿Podemos decir en principio que actuamos en la vida? Es una pregunta.

- Que actuamos en la vida, si... y además no hacemos siempre el mismo personaje, lo que pasa es que en la vida uno no se da cuenta que está interpretando hasta que lo analiza luego, si es que se analiza alguna vez. Yo creo que mucha gente no se da cuenta y hasta que pisa un escenario no se va a dar cuenta que está actuando. Pero todos tenemos un rol incorporado, por ejemplo mi rol de alumna es un personaje, mi rol de trabajadora es un personaje. Cuando uno es profesor, obvio, es que eso es además el prototipo de personaje, uno que se planta en un escenario y hace una conferencia, es un personaje. Y entonces estamos haciendo una especie de teatro, la diferencia es que en un escenario, en un escenario uno no es consciente de su cuerpo, además está atento, se inhibe mucho más, como que tienen sentimientos a flor de piel, está atento a cada situación al compañero, al escenario, al público, tiene la mirada en muchas partes. En cambio cuando uno está en la calle, está en sí mismo, no... a menos a nivel personal creo que es mucho más inconsciente y bienvenida sea la inconsciencia también, porque si estuviéramos conscientes de todo sería una locura. Uno se deja llevar, que en el teatro también, en el teatro uno también se deja llevar pero con conciencia. Que igual, cuando estás experimentando eres consciente que vas a dejarte llevar, que no hay un límite pero en vez de explorar eso, te vas a quedar con el registro. En la vida cotidiana normalmente no registras, al menos yo no registro, esa es la diferencia que yo percibo.
- Está bueno. ¿Qué diferencia fuiste notando de iniciación a ahora?
- A ver... bueno, al principio era todo improvisación, no había texto... te gusta porque empiezas pero yo no lo volvería a hacer ni loca.
- ¿Por qué?
- Porque no, porque no. Porque me enganché a esto. O sea, me gusta lo que hago ahora. Lo que hice antes ya está hecho y ya no volvería a hacerlo.
- Si, pasa esto. Igual, volvería a hacer un match de improvisaciones pero de otro tipo, no sería como antes, sería elaborar desde... ahora como sabemos otras herramientas, lo iría... hablaríamos de organicidad, organicidad en las improvisaciones, buscar ese tipo de realismo, ese tipo de verdad, un momento de verdad que antes no se buscaba. Antes simplemente se improvisaba a partir de una frase y se buscaba el objetivo, pero ahora yo trataría de buscar más bien el vínculo con el otro en poco tiempo y que la gente se lo crea de verdad, aunque sea totalmente ficticio. El cambio que he visto hasta ahora a nivel también muy importante, a nivel grupal porque yo me acuerdo que al principio me ponía muy nerviosa que la gente no se tomara tan en serio como me lo tomaba yo y a mí eso me descolocaba muchísimo porque si estaba haciendo una escena y el otro... no es para pasar el tiempo tampoco pero si no le ponen las mismas ganas... en cambio ahora todo el mundo va... se nota que estamos donde estamos, que sentimos la misma pasión y yo me siento agradecida. Que además antes era todo mucho más disperso, la gente venía, hablaba, bla, bla, bla. Ahora estamos en un grupo donde todos saben dónde estamos, (...) que si bien somos un par bastante desastre en cuestión horarios, que llegamos tarde... pero al final, aunque tengamos que pasarnos toda una semana actuando, yo sé que esa gente se compromete y que esta gente no me falla y que el día de la función lo va a dar todo. Pero es verdad, al principio nos columpiamos, pensamos: ay, mucho tiempo... no pasa nada, somos así... y yo la primera, lo reconozco, somos así, nos columpiamos pero que si llega el día de la función, esta gente lo va a dar. Y a mí ya me compensa, me vale así. Igual con lo de la compañía, igual, teníamos tres mesas... ah, cuando quedaban dos semanas nos tuvimos que quedar cada día pero se quedó (...) y a full y lo dimos todo. Pues yo creo que es un poco eso lo que he notado, que la gente se lo toma en serio y que yo he podido disfrutar de trabajar con esta gente.

- Decime, como hablabas de organicidad, los conceptos que a ti más te sirvieron como técnica de teatro.
- La voz me sirvió mucho. Cuando estuvimos con Elena vi lo importantísimo que era, cómo cambiaba una escena totalmente pero fue increíble. Subirse al escenario, Elena te decía cuatro pautas de voz, cuatro cosillas y cambiaba por completo.
- Elena es una genia.
- Es increíble.
- Es excelente
- Es increíble. Si, además detecta el...
- El problema.
- El problema pero... y cambia, cambia. Con Juan también vi el cuerpo, con Pancho me gustó mucho la expresión facial...
- sea, los tres monográficos te...
- Me encantaron, me encantaron. Me encontré, es más, a Pancho en una fiesta de...
- Ay, que gracioso.
- Además era teatral, era en una casa ocupa.
- No me digas, ¿cuándo? No me enteré
- Ay, no sé, hace bastante ya, debe ser un mes o así... era una casa ocupa que la van a cerrar, la van a desalojar e hicieron un teatro argentino, de una sociedad argentina que se mueve ahora por Barcelona y que está también en Buenos Aires y empezaron con clown, con música...
- ¿Buena, te gustó?
- El clown increíble.
- ¿Eran argentinos?
- Si, si, argentinos.
- Ay, mira, avísame cuando hay esas cosas...
- Yo también me enteré de casualidad, fue así de inmediato. Fue muy lindo.
- Sigamos con esto. Y a nivel conceptual de las clases de teatro...
- La organicidad es un tema importante, los tics que es verdad, que te das cuenta que los haces, que se incorporar (...) es súper bueno. Ahora en Chejov el realismo, el realismo en estado puro. El (...) las cosas sin el texto, sin la ayuda del texto. En realidad el texto para mí no ayuda en nada, (...) porque te desvía. En mi caso, mi personaje en realidad en la segunda parte... quiere aproximarse... en realidad mi personaje quiere acercarse al otro pero el texto no lo acompaña porque vuelven a discutir. (...) que no están discutiendo en realidad. Es algo que se interpone a sus sentimientos y eso es lo bueno, ahí está el conflicto, el conflicto personal. ¿Qué más? En Shakespeare, ¿qué vimos en Shakespeare? En Shakespeare vimos la teatralidad, creo; la caracterización, lo que es más grande que uno... que podías a nivel de... cuando experimentas, ya luego la función era otra cosa pero puedes llegar hasta lo máximo, hasta lo que tú ni siquiera puedes llegar, hasta ahí. (...) si. Con Chejov también pero es más contenido. Es llegar a eso mismo pero de una forma mucho más... como si fueras alguien de la época actual, no como esos personajes éticos de Shakespeare, es igual... coger un personaje de Shakespeare y trasladarlo a esta época y así bueno, (...) esta evolución.
- Lo último que te voy a preguntar es qué es lo que más te gusta del teatro o si, lo que más te hace ruido. Si te diría por qué estás en este camino, ¿qué dirías?
- Porque te cambia la vida.
- ¿En qué sentido te cambia la vida, cómo la cambió en vos?

- La manera de sentir no es la misma... se siente... con todos sus pros y todas sus contras, se siente mucho más. Pero se siente todo lo bueno y todo lo malo, mucho más. Uno aprende a controlar; no a reprimir, a controlar...
- Controlar la palabra o...
- Los sentimientos que es muy difícil. Uno al conocerse más porque (...) uno está experimentando continuamente, al conocerse más es capaz de tratarlo afuera y saber comportarse en cada momento. Yo creo que uno se vuelve inteligente, que es muy difícil, que sentimentalmente uno va adquiriendo una cosa ya de... porque todo lo que se siente en el escenario, a pesar de que no es real, se está experimentando y uno lo está transitando y eso te ayuda y además leer, leer, leyendo se aprende de ese vínculo que hay con el otro. Algo que a mí me llega siempre (...) O la sensación de que no quieres separarte del compañero, la sensación de sentir todo, eso para mí es lo más lindo, lo que la gente nunca debería perderse en la vida. Hay tanta gente que no lo sabe, ojala mucha gente viera esto y se diera cuenta... yo cuando veo esta gente y cuando hacemos este tipo de ejercicios y siento que están latiendo nuestros corazones, yo también creo que un mundo distinto es posible con este tipo de gente, eso es lo que la gente (...) del teatro, más allá de actuar. Actuar es muy lindo y estar en el escenario es increíble pero este tipo de experiencia más humana, es para mí lo que más me cuenta, creo que es lo que me voy a llevar siempre. Para mí es a nivel humano, a nivel social lo que me llevo fuera de aquí, lo que yo puedo explicar. Además uno se vuelve más ágil, y como que uno está más seguro de sí mismo y pues es más feliz. Creo que te aporta felicidad... bueno, cada uno que opine lo que quiera... Yo creo que ninguno de nosotros estaría aquí si no nos aportara felicidad, yo creo que a todos nos ha aportado ese pedacito de magia, ¿no? Bueno, para mí conocer a cada uno de los que forma parte de aquí ha sido una experiencia... y casi todos están en mi vida...
- Sí, ya lo veo, eres la memoria total... tan chiquita y recolectando a todos desde que empezó... la agenda (...)
- Es que son demasiado lindos como para dejar... tienen ese pedacito de cosa, no sé, especial que tienen ellos.
- (...)
- Sí, van a venir, van a venir, yo estoy convencida.
- Siempre caen para las muestras los chicos y a mí me alegra un montón porque...
- Yo voy a venir mañana, eh.
- Yo no estoy mañana.
- Vale.
- (...)
- Sí. Pero bueno...
- Yo voy a estar, les dije que les daría apoyo y claro que sí.
- Yo estoy el lunes, me tengo que ir a Madrid. ¿Quieres decir algo más?
- Bueno, ya está.
- Muchísimas gracias señora.
- Otros veinte minutos duró la entrevista.

Entrevista a Mónica

- Ahora sí, esto es para mí, para mi investigación y vos olvidate que yo soy yo, trata de soltar y asociar todo lo que se te va ocurriendo, lo que te salga.
- Vale.

- Porque esto es lo que sirve porque es para una investigación. Entonces, lo primero que te voy a preguntar es cuánto hace que... o sea, cuánto hace que estás vinculada al teatro y cómo llegaste.
- Bueno, empecé con dieciocho años, con mi familia todavía (...), todo fue por (...) decidieron montar una compañía de teatro aficionado y entonces como que empezamos toda la familia: mi madre, mi hermana mayor, mi hermana pequeña, mi hermano técnico de sonido, mi tío, mis primas también. Entonces fue como un poco de gente, la gente de (...), mi madre que hemos hecho obras (...) pero nos hemos ido cambiando. Y, quince años estuve con ellos y después como que me veía estancada porque mi tío era el director y mi tío había hecho en sus tiempos, había hecho algo de teatro pero hacíamos lo que podíamos y me quedé como estancada, el grupo (...) mayor, entonces tenía ganas de ver más técnica y formarme un poquito más, y por eso decidí (...) y sí, (...) una escuela y me gusta y no sé, un descubrimiento, día a día es como que vas conociendo en algún aspecto, pero por otro lado pienso que es un trabajo durillo, pero que me encanta.
- ¿Por qué decís que es duro?
- Porque tienes – por lo que decíamos antes – te tocas con limitaciones que creo que son momentáneas pero que están, tienes que atender un poco.
- ¿Limitaciones de qué tipo?
- No sé, no sé (...) no me acuerdo, me costó horrores, quería ver una (...), formar la mía y no... crearla yo desde el principio (...) que veía que realmente no, pues, era como muy desgraciada. El tema por ejemplo de jugar de borracha, no porque fuera – no sé – son situaciones que yo no estoy acostumbrada a hacer, tenía que hacerlas también. O como era tan complejo el personaje, tenía tanto... me costó, me costó y encontré (...). yo creo que se trabajó y sirvió más o menos decente. Pero no sé, (...) no tengo problema de hacer de alcohólica pero era como la sensación de el hecho que tu decías de no exagerar, de hacerlo pequeñito, parecía súper complicado y bien, bien. Si, también te quiero comentar que en este personaje de Chejov, el otro día salía y la gente me dijo... me dijo una persona, es que (...), yo no quiero que la gente se parte de risa, no sé cómo decir, cuando se parte de risa es también porque yo soy espontánea (...) como es el personaje y me cuesta crearlo, me cuesta – no sé como decirte – qué se vea la diferencia de lo que yo soy y la ficción – como dijéramos – no sé si me entiendes.
- Sí, ¿pero por qué dices eso?
- Porque es crear algo totalmente diferente a mí (...) pero en el tono, en la forma, que no se vea que estoy yo diciendo un texto porque eso me genera un trabajo más... y creo que ahí se está viendo algo de trabajo pero no sé, no sé si... Es como te decía yo, es como si, primero que no es una mujer, es un hombre, (...) pero como que se vea la diferencia (...) cosas que no forman parte del tono, de la gestualidad. O sea, diferente a lo que soy yo. No sé si se ve muy igual. No sé. No sé si me estás entendiendo.
- Sí, si, totalmente. O sea, perfectamente. ¿Desde dónde abordas el personaje Moni?

- Desde la historia que me hice de ese personaje. Yo te lo comenté, vivo por y para el marido con miedo, vive en una... para mí ese personaje está como encarcelado, vive en una prisión, (...) no toma decisiones, es el marido el que manda. (...) la sensación de libertad, de volar, de decidir por sí misma y (...). Eso me ayudó, realmente ese trabajo me ayudó, a por lo menos ponerme en situación, pero me encantaría tener mucho más (...) en una conferencia (...) y cómo... no sé si se tiene el mismo tono, un tono más deprimido, un tono más irónico, sería en un tono más de rabia – que te comenté – explota porque decide contar su vida. (...) del personaje pero cómo eso me influye en la actitud, en el cuerpo, no sé, para que la gente... no va a entender la gente o sí que entenderá lo que está pasando detrás pero como si (...) mostrar mucho más de lo que estoy mostrando, creo que es complicado. Para mí es complicado.
- ¿Con qué te identificas con el personaje de Chejov?
- Ay, no sé. A veces esta sensación de libertad, de poder hacer... yo soy libre pero no estar pendiente de lo que la gente piense, me ayuda muy bien el tema de la dependencia, (...), no sé pero el no depender tan fuertemente de alguien, entonces bueno, supongo que con el personaje esa sensación de querer ser libre y (...) pero yo creo que siempre hay algo de dependencia o de apego con algo, entonces como que en eso creo que hay algo de... (...) de proceso, de hacer en todo momento lo que quieres hacer y no lo que debes hacer y entonces ahí jugar con eso me gusta porque en un momento lo pensamos (...), de no tener tantos límites, tantas... no sé. Bueno, no sé, yo creo que eso.
- Moni, ¿y de los trabajos en teatro, cuál te modificó o te resultó más interesante o qué podrías decir de eso?
- A mí me gustó, me encantó el personaje que hicimos con Francesca que hicimos (...), una adaptación, me encantó, me gustó mucho experimental porque (...) una dependencia, mi hermana y sentirme como que en mi vida yo la había cuidado a mi hermana y no había hecho mi vida, no había construido mi vida, la había construido para los demás y (...) tenía que hacer mi vida. Me gusto mucho experimentar esto, me encantó, me gustó mucho. Y me gusta experimentar con el drama – si se puede llamar así – me gusta, me gusta y después...en (...) ya te comento que me fue duro y luego salió lo que salió, pero yo creo que me gustó porque trabajé, trabajé mucho más el personaje para que me ayudara a cómo yo lo entendía para (...). Yo a veces pienso lo que tu dices, por ejemplo, que estoy de acuerdo, (...) este personaje lleva esto, lleva esto, lleva esto, es así, así, así, y además piensa así porque este personaje se expresa de esta manera (...) y porque eres más libre también de encarar, (...) tu forma pero a veces no sé hasta qué punto... en momento digo: ahora por dónde voy, cómo lo puedo hacer, (...), qué es lo que podría trabajar más, (...) que tu lo ves, gente que tenemos tendencia a (...) como para poder rascar un poco más y poder... (...)
- ¿Más lo opuesto, dices?
- Más lo opuesto, exacto. Que lo voy a tener que hacer yo el trabajo, pero a lo mejor... al máximo, (...) yo sé que voy por ahí. Ya está, pero ya no por lo estético sino más en sí, del personaje en lo profundo, cómo lo ves tú.
- Después lo hablo, yo después lo hablo en clase, quédate tranquila que después ya vamos a hablar, pasa que ya es un tema de que le puede interesar a todos...

- No, yo te comento como algo que me pasa a mí, (...), que me doy cuenta que voy creciendo, que voy descubriendo cosas pero no sé si estoy descubriendo, si realmente (...) una época que no quería, no, no, es un aprendizaje para mí y ya está, no quiero... y tenía ilusión de que vinieran simplemente (...), yo estaba... tenía ganas (...) porque era la primera vez, tenía ganas, más que era un monólogo y no lo había hecho nunca y es como un reto, y tenía ganas de trabajar, de sacar provecho (...) y tomarlo en serio (...), tomármelo realmente en serio, pues, quiero que vengan si se puede porque vean, ellos me conocen cuando actuaba ahí y yo creo que algún cambio verán, digo yo.
- Claro.
- Ellos son...
- Los que te estuvieron viendo, claro. ¿Y vos te acuerdas de cuando empezaste actuar las primeras veces – yo no sé porque, claro, estabas ya hace muchos años – pero la sensación de subir a un escenario?
- A mí me encanta.
- ¿Qué sientes?
- Me encanta. Me coge la adrenalina, me encanta y me siento a gusto, no sé si debe ser (...), me encanta, me encanta. Ahora sé (...) era tan mal.
- ¿Cuándo?
- En el teatro aficionado que digo: esto... pero fuera de esto, creo que hay una evolución.
- ¿Qué diferencia notas entre el teatro aficionado y...?
- No sé, es mucho más, (...) el texto, a mí me preocupaba pero (...) de memoria porque, qué sentido tiene, entonces tiene (...) se lo olvidan pero era: texto, texto, texto y texto, una de las cosas que aprendí aquí (...) que cada frase tiene un peso distinto y que realmente tienes que estudiarlo en el sentido de darle significado a las frases y realmente cómo esa frase la trabajas o la pones en el cuerpo también. En cambio allí era más... - ya te digo – el texto muy estático también, lo que decías tú: normal, muy de (...) todo (...) sobreactuar que era lo más bonito. Tener que decir: (...) del payaso y sobreactuar y toda la gente reía (...) de toda la vida que eran personas de sesenta años, o sea que era vodeviles de esto, entonces todo exageraba el director y yo no entendía, entraba en conflicto. Me parecía ridículo, entonces era – ya es lo último que digo – todo sobreactuado, y así la gente se reía porque era... esto es una cosa más de verdad, más de – no sé – no tan puesto.
- ¿Lo sigue haciendo tu familia?

- Si, van a ser... de hecho el año pasado (...) estaba muy grave y al final no lo pude hacer porque (...) una obra el año pasado que estaba todo el tiempo en escena y (...) esto la ha ayudado también mentalmente pero ya son mayores algunos, una tiene setenta y ocho años (...) casi ochenta años (...) son gente mayor que todo este tiempo trabajaron. Pero es como que les da, como que dejan algo que es el hobbies que tienen (...). Montamos una despedida, un musical (...) en sus tiempos, de música de su...y luego alguna modernilla y nada, sobre los diferentes... una obra sobre cómo han ido pasando los diferentes ensayos de las obras, como un musical de media hora o tres cuartos. Pero al final decidieron hacer otra obra, iban a hacer otra obra, pues creo que sea la última porque ya no están... (...) hicimos un librito con el recuerdo con los diez años, (...) con lo que sentía la gente, cada uno de los (...), cómo habíamos estado, en qué habíamos cambiado, cómo nos habíamos sentido (...) Es un buen recuerdo, la verdad. Esos recuerdos que uno siempre quiere más... (...) eso que te había preguntado de hacer algo distinto, por otro lado es lo que te quería comentar (...) que a la final nos falta tiempo, que no va a tiempo, que es verdad, (...) cuatro días que nos quedan y estamos en experimentación todavía. Eso genera un poquito de... nos generó un, pues, poco de estrés. Y que por otro lado, yo creo que para hacer (...), para poder experimentar y para poder después pautar un poquito a base del juego de improvisación, necesitamos más tiempo Vero, un montón. (...) yo lo hago, guapo. Entonces, me parece una idea súper buena, genial, pero que se tiene que trabajar mucho. Hay que trabajar mucho.
- No sé si me extendiendo del tema, (...) lo del cuerpo que yo me parece que es tan importante y si a veces yo de golpe – esto no es hacerlo bien – yo necesito relajarme y me cuesta y ponerme en tema y no sé y también, entras (...) yo sé que noto dentro de mí el texto (...) tiempo para desconectar, para decir: ahora entro en otro momento que es este. No, entra y lo que también veo –que tú también comentabas – (...) a medida que van avanzando los cursos, priorizas otras cosas, pero yo lo veo tan importante, Vero, al menos para mí. (...) justo al momento de... yo creo que es importante, creo que es genial. Creo que es genial.
- ¿Y la parte de la emoción, cuando trabajamos la emoción?
- Bien en el momento porque descubres... no, descubres no, o eres más consciente de lo que te pasa o de qué tal, pero no sé si a la hora de la actuación, esto ayuda. Pregunto, cuando (...) en esto coincide o no, eso ayuda de cara a que tengas más fuerza en ese aspecto del personaje pero porque te contactas, te...
- Y si.
- Y con lo que es igual que ti, ¿qué sentido tiene que seas...? (...) Hago distinto, ¿en qué te ayuda, en qué tienes que trabajar más?
- No, no, no, lo que buscamos más que nada es qué nos junta, qué quiero decir yo de este personaje.
- Ah, vale, vale.
- El viaje.
- Ya, ya. A mí bien. No sé hasta que punto de cara a cuando subimos a escena, eso ayuda. Supongo, pero yo creo que – para mí – por lo menos este ejercicio es tomar más conciencia de los aspectos que tú comentas de cómo estás tú ante eso. Pero también me doy cuenta con este ejercicio, que hay tantas cosas que se parecen (...) que no es mi caso, pero que podría perfectamente ver en qué aspectos se parece, cosas que uno habitualmente hace. Es un personaje, un poco surrealista y te das cuenta que había cosas que eran verdad, que el personaje es así o que te las imaginas así, también eso es así o no.

- Moni, ¿qué expectativas tienes y tenías cuando entraste acá a la escuela y qué expectativas tienes?
- Bueno, cuando entré a la escuela pensé que me iban a dar más técnica, que de hecho me la están dando, no (...) Creo que es un trabajo más en uno mismo. (...) Me encantaría tener todo más en bandeja (...) no sé si se puede hacer esto pero, vamos a arrancar por aquí a ver qué sale, (...) Digo que ahí creo, no sé, no sé si este es el proceso, es una cosa por mí misma también y en base a lo que estamos haciendo, Vero, (...) Me encantaría hacer una obra, me encantaría hacer una obra y de un personaje que me costara trabajarlo y trabajarlo. O sea, un personaje muy distinto me encantaría, de hecho obras con (...), me encantaría. Supongo que tienen esa intención, a la larga de... me encantaría mostrarlo, me encantaría mostrarla como algo más... no sé. Si, no sé.
- Moni, en lo personal, ¿a vos los personaje te dieron algo?
- En lo personal...
- A Mónica, cómo es la relación con los personajes.
- Los acabé queriendo (...). Por eso te decía, es tan reacia esta mujer que es que (...), lo tienes que mirar... y qué aprendí a nivel personal, ¿qué te puedo decir? Qué he aprendido en general del teatro te puedo decir. Del teatro, no tener sentido al ridículo, ser espontánea, mostrarme más mis emociones, no mis emociones, respecto del cariño, soy como mucho más expresiva en este aspecto, en el cariño, en el dar y el recibir. Yo creo que sí porque no lo era antes, pero concretamente de mis personajes, qué me llevó...
- Claro, o pensando más en, no sé, qué te dio cada uno de los personajes a ti. ¿Cuál fue el vínculo?, ¿Cómo es la relación entre persona y personaje, cómo lo...?
- Yo cuando hice el de la hermana, no sé (...) pero yo creo que en de la hermana, creo que había algo (...) para todo el mundo, para todo el mundo, (...) va a ser para mí y en esto siento que hay similitud y qué recibí, mucho más consciente de que la vida la tienes que vivir tú y que tiene que importar también por ti. Y de (...), no te puedo decir, yo me veo en el video, cuando me vi una vez en el video, y no sé, es que no te sé decir, Vero.
- Vale, Vale.
- No te sé decir qué le di al personaje, yo creo que fuerza porque mi cuerpo (...), le di personalidad – yo creo – al personaje, yo creo que le di personalidad. Creo que también fragilidad y qué me llevó, no sé si me llevo algo (...) me cuesta mucho.
- Vale.
- En este, pues, no sé. Me encanta, puedo decir que me gusta mucho, que me gustaría trabajarlo más tiempo pero en el monólogo cuando empecé dije: pero, qué es esto pero me encanta porque me gusta el cambio de ritmo y de significado en el monólogo y lo que es el monólogo en sí, me gusta mucho. No sé. Puede ser que me guste el drama, hacer el drama.
- Si, te puede gustar más una cosa que otra o... Es esto Moni lo que yo te quería preguntar más que nada, es interesante todo lo que estás destacando. Después todo lo que vos me preguntas, lo voy a responder en clase porque después lo vamos a hablar.
- A lo mejor no hay respuesta, es de uno pero es, no sé, es como que – perdona que te digo – pero yo creo que cada uno se conoce lo suficiente como para saber hasta qué punto puede hacer las cosas. (...) No sé cómo decirte, entonces me gustaría conocer aspectos que quizás en la vida no me los permito – no sé, digo yo – y que en teatro puedo, que forman parte de mí.
- ¿Por ejemplo?

- La sensualidad por ejemplo. Yo ahora, no me importa ponerme (...), en broma eh, porque (...) y yo hacía de mujeres que se habían divorciado, me había divorciado cinco veces. Era una mujer súper elegante y me comentaba: Mónica, estabas (...), con unos tacones. Dije: por qué no haces, como que descubres que tienes cosas, tonterías, que si no lo exploras, a lo mejor no o si no sales en papeles de este tipo (...) Es como que te permites hacer cosas que a lo mejor fuera no te das cuenta. (...) no sé, es un juego y a mí me gusta porque descubres cosas nuevas. Me gustaría descubrir más, es difícil me supongo yo.
- Es un camino Moni, ni yo te voy a dar la respuesta, no te la voy a dar porque son años de trabajo. Un buen actor está quince años trabajando, entonces no puedes tener en tres...
- No, que te digo lo que me gustaría ir haciendo.
- Es un camino, estás empezando, están empezando todos, por eso hay que darse tiempo e ir viendo lo que vas logrando, que es importante. Hay que tener conciencia porque si no... todos lo mismo y esto no es como... nadie... es como la terapia: nadie te va a dar solución, es un trabajo personal. Es que cuanto tú más te abras, más vas a dar. Después yo lo del personaje...
- Y que te comento porque todo el mundo (...) a ver cómo puedo hacer. Pero – te digo esto y ya acabo – estoy mucho más tranquila, como mucho más... ¿no? Como más tranquila.
- Te sientes más tranquila.
- Sí, yo al teatro lo veía como una descarga de energía bestial – que no digo que no sea así – pero desde otro... más tranquilamente. (...) No, desde lo tranquilo estoy descubriendo cosas también, cosas interesantes. (...)
- Sí, me acuerdo.
- (...) me han dicho que tengo parte cómica yo, mucho.
- ¿Te gusta más?
- A mí me gusta...
- Entonces tú tienes que ir formándote Moni, lo que diga la gente...
- (...) no sé si es más difícil pero a mí me gusta, me gusta. Bueno...
- Bueno, yo te agradezco muchísimo, me dijiste un montón de cosas... Estuvimos media hora, te agradezco un montón.

Entrevista a Montse

- Que me digas otra vez la sensación de qué es para ti... Perdón, voy a ver si es alguna de ustedes...No, perdón. La sensación de hacer un personaje, esto de pasar a la actriz, al personaje. La sensación del pase, lo que te pasa adentro.
- (...) pero yo creo que nunca llegas a tener un paso total (...). es decir, pasa que (...) piel de aquella persona concreta pero creo que (...) es que tampoco es tan clic, es diferente. Yo creo, al menos a mí es (...) tu historia al personaje pero sigues siendo tú en el sentido de (...). seguro que hago de mí, seguro. Otro haría diferente, es intentar poner en su piel el personaje, (...) sigues siendo tu, yo no sé diferenciar, por ahí lo hago mal. (...)
- ¿Hay algún momento en que te olvidas que subes al escenario, o no?
- Creo que (...) soy consciente de que soy yo.
- eres consciente de que estas actuando.

- Si, es curioso, a veces me pierdo, no te digo que no. (...) cuando me miro en el espejo y lo estoy haciendo me veo a mí (...) trato de meterme en la piel y transmitirle al público que podía ser (...) pero soy yo, no lo puedo evitar, no sé qué me pasa. Intentas montar algo diferente pero me cuesta, siento que siempre (...) el cuerpo y al voz, te oyes. Lo interesante es que esto no sea tan fuerte para que te prives de dejarte ir. Por ejemplo con este personaje me gustó muchísimo porque Chejov deja un poco ir, el final (...) pero siempre eres tú, yo creo. (...) pero seguro que si ese personaje lo hace otra persona, es totalmente diferente. (...) ¿por qué? Porque es un poco diferente, una mochila diferente detrás.
- ¿Mochila a qué te referís?
- Historia, pasado, vivencias de la persona. (...) vivencias se las lleva al personaje (...)
- Si, si, muy claro. Si yo te digo por ejemplo, hay alguna gente que en la vida cotidiana actuamos... por ejemplo tu rol es diferente en tu trabajo que como alumna en la escuela, que como pareja, que como hija.
- Yo creo que es un paso, no es que actúe (...) es un paso que tienes que buscar y segunda luz vaya, se determina una cosa u otra. No es que actuemos. (...) para el personaje. (...) no creo que estemos actuando.
- Muy interesante lo que estás diciendo.
- Pero realmente no pienso, es un paso que tienes (...) según la cara, pues, sale de una manera o de otra (...) y también según la persona, creo que es más con la persona que te da o no, la persona del grupo que con el actuar que es la historia (...) hay que tenerle respeto a la palabra actuar. (...) Es para algo de un personaje, no tú de hipócrita, ahora no eres hipócrita, eres graciosa, ahora no eres gracioso. Para mí no es actuar en la vida diaria (...) o te proteges más o (...) nos estamos protegiendo, entiendo esto (...) te proteges más pero no es actuar, es un ser humano, es complicado. Digo yo.
- Claro, claro.
- Lo último que te voy a preguntar, ¿los personajes te dieron algo a ti?
- Si.
- ¿Qué?
- Pero no sólo (...) pasa que a veces es crimen (...) me encanta pero claro, te da más rollo, no más rollo pero me encanta hacerlo porque intentaré provocar algo en el público (...) me dan pero es muy tenue, muy sutil lo que dan pero seguro que dan pero no lo sabría describir (...) pero es muy sutil lo que dan. Uno te da la manera de vivir la vida, otro te da pues, un (...) sentirte con Lady Macbeth por ejemplo, (...) Pero bueno, poderío me dio, yo no la tengo a eso, al poderío. (...) pero sí que me dio, claro que me dio pero es sutil.
- ¿Te quedaste con algo la última vez que te quedaste con ganas de decir o algo?
- ¿Cuándo?
- En la otra entrevista...
- No, lo que te dije. Me gusta, (...) pero me gusta. Y eso es todo, me gustaría seguir y (...) realmente lo que te quería decir, lo dije. Y seguir y encontrar personajes que te digan, como este, como lady Macbeth que me dijo mucho. (...) falta todo pero me gusta. (...) que digan algo.
- ¿La experiencia de Chejov?

- Bien, si, porque tengo que trabajar mucho porque (...) el no exagerar porque yo exagero mucho, creo y el insinuar, es sinuoso y hay mucho texto, es muy delicado – lo que te dije la otra vez – es muy delicado, porque de repente (...) pero si haces sólo el texto y no lo muestras con acciones, el público se queda (...) Es muy tramposo pero me encanta. (...) no sé sise consigue. Ya está.
- Muy bien señora. Era esto, muchísimas gracias.

Entrevista a Olga

- Ahora si, ¿quieres algo?
- No. ¿No la conoces? Yo la voy a presentar a Durne pero...
- Bueno, qué tal.
- Agotada del calor o...
- Hoy es un día... todo el mundo agotado, hace mucho calor. Yo creo que es eso.
- Si, se acaba el año... supongo que si.
- De lo que hablamos el otro día, había algunas perlas que no vamos a volver a decir porque son momentos, pero me gustaría más que nada preguntarte lo que hablabas de la sensación de entrar en otro personaje, de hacer teatro. Bueno, a ver. Yo creo que respecto a esto, lo que yo comentaba era que tú me preguntabas cuál era el proceso para que yo me meta en un personaje y yo te decía que era muy difícil de explicar, no sabía explicarlo pero creo que partía de vaciarme yo. En la medida en que yo me vacío es un proceso de osmosis, en el momento que yo estoy más vacía, hay posibilidades de que el personaje me invada más. Si yo pongo demasiado de características mías, supongo que lo que ocurre es que yo lo pongo en el personaje y el personaje no tiene que ser como soy yo, que me tengo que invadir por el personaje. Que no siempre está escrito cómo es un personaje pero que la tendencia es poner cosas tuyas y en la medida que a todos los personajes le pones cosas tuyas, acabas haciendo de ti...acabas siendo Olga haciendo de lo que sea pero siempre permanece ahí una esencia exclusivamente visible. Entonces no sé cuál es el proceso pero creo que en teoría tendría que ir por ahí. Y cuando me preguntabas algo así del tema del vacío, todo lo que (...) pero para mí era un ejemplo físico – no sé si es válido o no válido – pero para mí es un ejemplo físico. Yo soy zurda y para mí es algo tan tonto – no sé si tiene sentido o no – pero es algo tan tonto como que yo creo que como personaje tendría que olvidarme de esa particularidad, es decir que si yo (...) hace que todas las cosas hace que yo tienda a ir con la mano izquierda, olvidarme de que soy zurda, parto de no sé si soy diestra, el personaje va a decidir... claro, cómo consigue el personaje decidirlo, supongo que ese es el proceso que es tan complicado de definir, que es el del proceso, como si te hipnotizaran y después te dice: levántate, ¿cómo te levantarías, como tú te levantas siempre?, ¿te levantarías de una manera diferente? No lo sé, creo que parte mucho de buscar como ese vacío, esa neutralidad que es lo que tú pedías mucho (...) no poner ninguna intención y al hacer o crear el personaje, no poner ninguna intención de la que transmitas porque quizás es la lectura, el contexto de esa obra, lo que realmente quiere decirte el autor. Y supongo que por ahí va el proceso de llegar al personaje, que considero que no es fácil (...) yo, porque es muy complicado y pongo mucho de mí, mucho. Demasiado.
- ¿Cómo es esto que pones demasiado? Con tus palabras.

- Si, si, porque yo creo que todo ese vaciamiento del que estoy hablando, de mirarme de la cosa más estúpida, pero es eso, que me manejo con una mano o con la otra es algo que supongo que también ni me planteé directamente, como que mecánicamente te mueves como eres tú, entonces supongo que a veces, por ejemplo, en algunos personajes que yo he hecho aquí a mí no me... no es el tipo de registro que a mí me gusta porque es un personaje con características que a mí me llama muchísimo la atención, pero es el mismo registro y es el mismo registro porque creo que consciente o inconscientemente están saliendo una serie de características mías que yo con esas he ido modelando a los personajes, dando esa pincelada mía. Y por eso creo que tienen demasiado, yo no sé si por el personaje este, no tendría que tener absolutamente nada de Olga, algo tiene que haber porque si no, cómo te enganchas pero...a lo mejor una situación muy extrema sería que me cambiase completamente la voz, que me de moverme, no sé si me muevo lenta (...) rápida e irme quizás a todos los extremos en contra... en contra no pero que es la contradicción de todo lo que es mi funcionamiento y después ir bajando hasta encontrar un punto en el que no hace falta que sea totalmente extremo, simplemente que yo creo que es el personaje, pero primero me tengo que ir al otro lado.
- ¿Tú crees que ese ejercicio tiene que ver con lo físico? O sea, que construir un registro (...) tiene que ver con lo físico.
- Yo creo que lo físico ayuda mucho porque si cuando trabajamos cualquier tipo de emoción, va acompañado de una parte física, que me parece que tú puedes transmitir muchísimo o una cámara simplemente enfocando solamente los ojos, expresa muchísimas emociones (...) una cámara gigante que ve todo lo que tú quieres enseñar, enseñando un cuerpo (...). Entonces, claro, yo pienso que el cuerpo a lo mejor desde el cuerpo es más fácil para irse al extremo y eso te ayuda (...) que hicimos gesticulación...
- Con Francisco.
- Que partía de una parte de la cara y a partir de ahí, sale la emoción. Tu podías pensar que estabas así o a lo mejor sorprendida o me pasa algo y un poco eso, a través de ir a un extremo o a una actitud corporal que no es tuya, a lo mejor también sale alguna actitud que no es tuya y aprovecharla para, no sé, para investigar por ahí y acercarte al personaje ya no tanto de ti sino desde esa otra parte extrema. A lo mejor tampoco es el camino, lo que pasa es que sea o no sea el camino, siempre será mucho más cómodo partir desde ti que no desde (...). Investigar desde qué pasa, si en vez de andar de esta manera puedo andar de esta otra manera del personaje. Ya no habla como habla o hablo yo y habla de otra manera también. Lo que pasa que también pienso que mis personajes no suelen estar muy definidos en las obras, con lo cual la tendencia, si te lo marcan mucho evidentemente o te ajustas a lo que te están diciendo o lo estás haciendo mal ese personaje porque (...) es una personaje con estas características, la forma de dar, de rascarse o lo que sea. Normalmente no está tan definido, con lo cual pienso que la tendencia esa la hago a mi manera y mi manera es: yo en esta situación y acabas siendo tú en una situación concreta. Y bueno, creo que hay.
- ¿Tú crees que eso te pasó, te pasa en todos los personajes que hiciste o en algunos más que en otros? El ser tú.

–Yo creo que dejar de ser, no dejas de ser pero creo que hay personajes en los que he dejado de ser o en todo caso, en realidad creo que todos los descubrimientos que puedes hacer cuando investigas un personaje, seguramente que lo que descubres también es tuyo, si no... nada es de otros, también es tuyo. Yo creo que todos tenemos las características, lo que pasa es que a lo mejor me sale la simpatía y a lo mejor por otro me sale más la dulzura. Hay gente que (...) determinadas características, entonces yo creo que todos tenemos todas las características, entonces no dejas de ser tú porque también tú, yo también puedo ser una mala persona, otra cosa es que mi esencia, mi forma de funcionar me demanda a situaciones que nunca me lleven a llegar a ese extremo y poder tener un tipo de comportamiento así; con lo cual pienso que sí, que está ahí, que estás tú pero estás tú en situaciones como ya sabidas de ti, que ya conoces. Lo que cuesta a veces es estar en actitudes o situaciones que no sean tan tuyas, tan frecuentes, incluso muchas desconocidas. Eso es lo que cuesta, entonces, cuesta y te encuentras – a mí me ha pasado – en el personaje que te comentaba por ejemplo de Josefa, que porque ahí (...) mucho más ese punto como más loco pero no la locura triste, la locura alegre. Entonces, por ejemplo ahí fue como un clic porque (...) actriz que quizás era por mis características, por mis pinceladas así melancólicas, es como estar más conmigo pero la locura alegre, la que es capaz de cualquier cosa, que le da exactamente igual, esa me salió como normalmente. Y es así, por ejemplo en ese personaje donde yo creo que no es que dejar de ser yo pero eran muy otras cosas que mi registro normal de mi vida no suele tener entre las manos, no me suelo manejar con ellas. Y creo que ese personaje es más...

–¿Qué te dio el personaje a ti?

- Si, (...) características de personajes y tal, no sé, si cogiese... ese no real orgullo, señorío, por ejemplo de la riqueza que digo que es una cosa que tampoco va conmigo pero creo que sí, que pienso que hay determinadas actitudes, que ya sea porque en la vida nos vea mucho (...) y a veces sufrirlas, nos resulta mucho más fácil integrarlas en el personaje. Yo pienso que para mí es más difícil que alguien llore en un escenario que por ejemplo, llevar una actitud... una escena en la que es totalmente enfadado y de gritos porque esto, o lo hemos hecho o lo hemos vivido, es algo que es reproducible fácilmente y sin embargo, a lo mejor el llanto por ejemplo es algo que percibes como algo más íntimo, esto si lo llevas a cabo para todo el mundo (...) en su intimidad, a lo mejor es algo que cuesta mucho más. No sé, para mí, por ejemplo en el caso de El Disparate, La Casa de Bernarda Alba, la que fui a ver eh, por ejemplo a mí me parecía más fácil el papel de Bernarda, un papel autoritario en el que creo que – hay que hacerlo muy bien – pero hay algunas directrices con las que te puedes manejar y mantener tu papel durante todo la obra. Una persona seria, una persona enérgica, con mucho carácter, indeleble, con una serie de características y eso te puede servir (...) fácilmente. Cuando hablamos, a lo mejor de pasiones, eso es más complicado, a lo mejor una vela que tiene que luchar contra... no, una vela no, una mártir, más complicado, que tiene que estar pero a lo mejor se le va el corazón y da todo, eso es mucho más complicado. Entonces, no sé. Creo que el personaje para mí, es ese de referencia y creo que en otros sí que ha habido cosas en las que... me han costado – supongo que por muchas razones – porque tu piensas que una vez (...) el personaje, bueno, le pones ganas, empeño y todo eso, pero a la hora de cómo buscar, buscar, buscar, buscar y encontrar ese personaje, creo que me han costado menos que quizás esos, la locura feliz. Esa locura feliz a lo mejor tiene ese punto lejano pero así un poco similar, un poco, el día que estábamos haciendo la escena de todos en el bar, yo estaba contando mi sueño, ese día... ese día por ejemplo, ese día me acuerdo que cuando salíamos de aquí Mónica me decía que había visto un registro, una forma de explicar algo diferente y eso no es una forma que yo la tenga, no la tengo frecuentemente pero... lo que pasa que sí es cierto que no es la habitual. Entonces, volvamos un poco a lo mismo, la locura esta no es la habitual, la visible, el contar algo...pues eso, entre comillas con cierto desparpajo, no es una cosa habitual. Entonces, yo creo que es eso, el conectar con rasgos que seguro que están pero bueno, que tú no los... en tu vida normal y corriente no son las cuatro cosas que utilizas para funcionar, consciente o inconscientemente.
- Pero tú los reconocías en ti, estos rasgos. No era que era la primera vez que pasaban, o alguna vez te pasó que dijiste: esto sale de mí y no lo tenía claro.

- Si, lo reconoces porque evidentemente, como ay más facetas en tu vida, en mayor o meno proporción en algún contexto te encuentras con ese punto de – aunque sea momentáneamente – de libertad, porque creo que también es clave en el tema del teatro como para expresar y no controlar de alguna manera. No controlar si (...) de libertad, de no controlar absolutamente nada, jugar, como juega un niño, el niño no está viendo si lo que estoy haciendo alguien me está mirando, si no me están mirando. No. Está tocando esto porque le apetece y cuando se cansa, se va. No intenta ser espectacular, ni guapo, ni feo, ni nada. Y de alguna manera, supongo que hay contextos o momentos en los que uno se lo permite, no todos. Y en los momentos en los que a lo mejor yo me puedo permitir esto, (...) que te conocen contando una historia de esa manera y de otra, no es lo que se suele ver. Y en teoría lo que el teatro te podría permitir, o lo (...) es el tú jugar y el poder, pues eso, ser muy libre de ti, volar, por lo menos de puertas adentro, después ya tú con tu vida... pero puertas adentro no tener esas limitaciones donde todo tenemos en la cabeza que nos limitan mucho. No sé si he contestado.
- Si, si, si. Siguiendo con esto, el teatro en tu vida, es una repregunta pero... ¿en qué te cambió a ti, te cambió en algo?
- Claro, en esta vida cuando coges un camino, coges otro y no sabes lo que ha pasado en el otro camino, lo que sí sabes es lo que ha pasado en el que has cogido. Entonces, claro, yo no sé qué hubiese pasado si en su momento, (...) yo no hubiese decidido empezar con el tema del teatro, pero seguramente que sería muy distinto – ni mejor ni peor – sería muy distinto. Y no me atrevo a decir no mejor, pero creo que mi vida – igual insisto, no diría si es mejor o peor – pero creo que mi vida es mejor desde que hago teatro porque pienso que aunque uno – pues, lo que te decía el otro día – que a veces uno se encuentra que está estancado y que no logra sacar un montón de cosas, sí que pienso que te ayuda a conocerte más, a descubrir muchísimas cosas, a ponerte en situaciones que nunca jugarías en tu vida – que es lo que comentábamos – a veces hay situaciones en tu vida que no te encuentras nunca y en el teatro hay un juego que implica... te expones y tú reacciones de acuerdo a ese personaje pero eres tú porque es la primera vez que estás en esa situación. Entonces, yo creo que para mí el teatro, (...) una asignatura no obligatoria pero pienso que tendría que ser algo que los niños tendrían que crecer con el teatro, te ayuda a desarrollarte como persona. Creo que te permite conocerte más, no sé, creo que es... creo que no hay palabras para poder describir todo lo que te proporciona porque creo que en uno mismo haciendo, se da cuenta de lo que se va dando. Te vas dando cuenta en situaciones, te vas dando cuenta cuando van pasando cosas, como que tú vas haciendo teatro, vas haciendo la digestión y en momentos determinados te encuentras en situaciones que vas haciendo cosas y yo creo que es un poco producto de eso, de todo ese hecho que continuamente, que te vas un poco exponiendo, que vas un poco investigando sin darte cuenta, que vas descubriendo un montón de cosas. No es una terapia el teatro, pero yo pienso que es diferente la persona que crece en un ambiente teatral, es diferente un niño que crece en un ambiente – no se – por ejemplo (...) amigos, ella por ejemplo hace cuerpo, hace voz, es actriz, en el circo... son niños... sí, la creatividad, la imaginación, la forma de afrontar la vida, es totalmente diferente. No digo que esté todo el día soñando, estoy diciendo que es como que su mente es mucho más amplia, es – no sé – no es un mundo cerrado porque creo que en general la gente vivimos en un mundo cerrado, nos conocemos poco. Yo creo que es un descubrimiento de ti y de los demás, es como que con el tiempo puedes tener una mirada como mucho más serena del mundo, cuando miras no es todo tan crítico, tan... no sé.

- Bonito.
- Y a nivel creativo, ¿qué piensa que te hace el teatro? Cuando hablamos a nivel creativo. Lo que te salga, todo lo que dijiste tiene que ver con lo creativo y también con lo humano. Y si metemos esta palabra, creatividad, creativo, ¿qué te sale?, ¿con qué lo asocias en el teatro?
- ¿La creatividad? En qué te sientes... o sea tú, tu ser creativo, a la hora de hacer una escena, un personaje, ¿en qué lo notas? En el hecho del teatro como arte, si lo pensamos como arte.
- Bueno, creo que para entenderme yo, si mi creatividad me pusiera delante de un lienzo o en el teatro. En un lienzo es como que mi creatividad se plasmaría a lo mejor, pues no sé, igual cojo colores, igual cojo el negro y en el teatro mi... a mí siempre cuando pienso, por ejemplo estaba (...) yo me vienen... tengo muchas imágenes, hay muchas imágenes de la escena en la que normalmente mi creatividad cierra mucho a cuando no hay límites corporales. Voy a decir una tontería pero cuando por ejemplo yo pienso en algo corporal, mis pensamientos... los personajes de mis pensamientos, realmente creo que podrían volar. No tendrían límites físicos, podrían volar (...) dos vueltas, cinco vueltas y podrían caer sin hacerse absolutamente nada. Es decir, es como es algo totalmente ilimitado, físicamente y evidentemente a nivel de interpretación sobre si un personaje o cuando piso el teatro, es algo como muy desinhibido, muy libre, muy en un proceso sin límite. Entonces, no digo que yo haga, que mi creatividad mental se traduzca en lo que yo realmente haga pero mentalmente sí es algo que es físico e interno, creo que la creatividad es producida a algo como muy libre, sin normas, para después si quieres ajustarlo y acotarlo, es como recortable. Lo recortas y (...) pero a priori no tiene limitaciones, es como soñar, como un mundo donde todo no está hecho, lo haces tú y de cualquier forma está bien.
- Vale. La última pregunta. Está buenísimo, yo me quedaría hablando contigo porque la verdad que me encanta. Con respecto a Chejov, ¿qué expectativas tienes? De personaje, del trabajo que estamos haciendo, de ti dentro de Chejov, del mundo de Chejov, qué te pasa con Chejov.

- Bueno, yo te comentaba que para mí este autor – no tengo ningún tipo de dudas - es un gran autor, cuando leo sus obras... bueno, es como que no me transmite nada que ver como cuando yo veo simplemente a los compañeros ensayando esa escena. De repente es como que todo cobra vida, es vida, sentimiento, emoción, todo... (...) Entonces eso es lo que me pasa con ese autor, no lo sé, no sé para decir realmente personajes que supongo, que independiente, son personajes que todos están frustrados, todos... ninguno ha conseguido sus sueños, muy triste y – lo que te decía el otro –que es más triste que yo, claro, aquello que a veces es deprimente. Y eso es lo que me pasa con este autor, el autor me gusta en escena, leído no conecto pero en escena es como que todo, coge la fuerza y me encanta ver a los compañeros porque hasta el mismo gesto tiene un sentido. Y respecto a las expectativas –que también te comentaba el otro día – que había variado desde principio del curso y yo estaba... mis expectativas estaban mucho más cerca de lo que necesito del curso, habías comentado que era una obra del principio al final con todas las cosas positivas que uno... era eso, el estar más pendiente de una obra colectiva... (...) a un grupo de trabajo, aparte de esto, de crear una historia que siempre es complejo en una escena entrar como personaje, intentar demostrar todo lo que es ese personaje en solamente una escena, es complicado. (...) pero realmente en una obra entera tienes la opción un poco de eso, de que se vayan viendo todas las características por diferentes momentos que pasa ese personaje. Es complicado, entonces yo tenía esa expectativa y digamos que lo que vamos a hacer ahora, es –lo que también te comentaba – que era más cercano a lo que habíamos hecho hasta ahora, a eso de expectativa de obra entera. Y además también te comentaba el tema de que consideraba que exponernos a creer todo eso, creo que hemos empezado tarde. El tema del tiempo creo que todos nos agobia, en especial a mí me agobia mucho porque creo que las cosas hay que hacerlas bien y es una cosa que me agobia mucho y aparte la idea, ha sido como una idea muy ambigua hasta..., durante todo el tiempo y yo creo que la idea, mi idea yo la he cogido realmente, llámese torpe si quieres, el sábado pasado que estuvimos aquí – perdón – el martes. Ahí concrete yo la idea y claro, concretar ahí la idea.
- El martes, ¿ahora, el de San Juan?
- Quedan cuatro clases, seis... Bueno, dije, a mí me da un poco de vértigo, no pretendo ser para nada exagerada pero no sé, a mí me gusta cuando voy a ver a alguien, no digo buenísimo ni mucho menos pero que veas a alguien (...) me ha gustado y a mí es lo que me gustaría ofrecer, no tengo más pretensiones y me agobia mucho la idea porque como que pienso que estamos atrapados y tengo miedo de que se acabe haciendo y no salga bien. (...)
- Vale... Bueno, ya voy a hablar, voy a hablar con ustedes porque ya pasó con la muestra, ¿te acuerdas que también estaban súper agobiados y fue muy bueno el día de la inauguración?
- Pero yo creo que aquí, Vero, hay un factor suerte
- No, no, vamos a hablar porque yo tengo todo acá, después les voy a contar un poquito. ¿Quieres decir algo más o te quedaste con algo?

- No, lo que pasa – no quiero decir nada más – pero sí que hay una cosa que es una sensación que lo tengo siempre, que tu me decías antes de teatro y bueno.... yo pienso que cuando hace algo... le gusta realmente el teatro, independientemente de que los otros sean mejor o peor, no puedes y queda así como estúpido lo que voy a decir, pero yo no puedo imaginar que vivo sin hacer teatro, porque pienso que a veces se crea una relación como de dependencia, es como que tiene que ir en tu vida, no en el teatro de la vida sino que has de... querer seguir explorando, quieres seguir teniendo esa vida en paralela en la que te permite lo que no te permites muchas veces. No siempre lo logras, pero cuando te lo permites, vale muchísimo, ¿no? Y creo que eso es, es como una dosis de energía y de vida y es como una compañía que yo pienso que solamente desde que empecé, no consigo que no esté presente.
- ¿Desde que empezaste...?
- En su momento...
- En su momento.
- No concibo que no esté, de alguna manera tiene que estar. Me resulta muy difícil definirlo pero creo que hay algo como muy mágico – insisto – independientemente de que los resultados que tu hagas sean mejor o peor, pero creo que cuando realmente cuando te gusta, hay algo ahí que (...) no me hace falta, me gusta salir aunque lo pase mal pero disfruto de ver acá a mis compañeros. Yo, venir acá es como estar pagando una mensualidad por cada martes, ver un trocito de teatro y pueden hacerlo mejor o peor porque estamos trabajando y porque un día tiene un día malo un día, otro el otro, da igual. O sea, diez minutos de teatro – es una tontería – yo el otro día estaba bastante hecha polvo y sabía perfectamente que lo único que podía hacer que yo, durante el tiempo que fuera, desconectar de todo lo que a cada uno le pueda agobiar era el teatro. Y efectivamente.
- ¿Hacerlo o mirarlo, o las dos cosas?
- Mirarlo. (...) en ese momento, me fui a ver y me transportó a otro lugar, entonces bueno, puede quedar como muy cursi pero está ahí.
- ¿Y qué te gusta de ver teatro?, ¿qué es lo que más te llama la atención?
- Yo creo que es que son sensaciones, son emociones que son, si está bien hecho, si transmiten son casi como tangibles, es algo muy cercano. El cine está como muy lejos y yo no soy muy emocionable en mi vida pero son... pues eso, todo es muy cercano, puedes encontrarte ahí con un montón de sensaciones y situaciones y de cosas que realmente con las que conectas pero con la diferencia de que los medios que todo ahí es muy cercano, que en el rostro de esa persona que te ha conmovido, es algo que está ahí y está a cinco metros de distancia. Entonces es todo como muy real, muy real pero no está aquí, está ahí y a veces está bien ponerlo ahí.
- ¿Al mirarlo y al hacerlo decís de la distancia?
- Sí, yo creo que está bien como momentáneamente sacarlo aquí y ponerlo ahí delante y lo pones ahí delante y entonces en ese momento (...)
- Está bueno esto.
- Con la tranquilidad, (...) el sufrimiento de alguien, (...) sabrá sufrir con el personaje pero no con él mismo. entonces es... Y aparte el teatro es emociones, es sensaciones y es muchas cosas que es muy humano y eso es lo que tú vas a ver, al ser humano en algún momento de su vida, en algún lugar y ver qué pasa.
- Me encanta, me encanta, valió mucho la pena la equivocación de la cita. Valió mucho, mucho.

Entrevista a Paola

- Ahora va. Muy bien. Bueno, lo dejo acá, olvídate que está esto. Lo primero que te iba a preguntar es cuánto hace que haces teatro.
- (...) hace dos años y medio.
- Sí, más o menos.
- Este curso, el anterior y medio.
- ¿En qué mes entraste?
- Marzo, abril.
- Ah, tarde, yo pensé que habías entrado antes. Vale, vale. ¿Te acuerdas lo que fue la primera vez de hacer teatro? ¿Habías hecho algo antes en algún lado?
- No, nada
- Nada. ¿Y esto de entrar, la primera vez a un espacio escénico, al actuar, te acuerdas la sensación?
- No me voy a olvidar en la vida. Porque una cosa es que yo siempre quería hacer teatro y nunca me atreví a hacer y bueno, ese año por temas personales fue como: venga, va, me lancé. Me atreví, cosa que no me había atrevido hacer antes y me acuerdo perfectamente del primer día de clases. Y fue, salí como siempre (...) un chute de adrenalina. Impresionante. Así el primer día fue... no creo que haya pasado tanto... me imagino por el yo haberme atrevido y por el... fue fuerte, sí.
- ¿Y cómo sentías la adrenalina a nivel físico?
- No sé, era como si la sangre me corría por dentro sin parar. No sé. (...) porque es un chute en las venas.
- ¿Y esto nunca te volvió a pasar?
- Tan fuerte, no.
- Tan fuerte no. ¿Y en cada representación, o en cada clase o con el público qué pasa?
- Sí, en... claro, tú te habitúas y es distinto también en clase. También me ha pasado pero es una cosa que me pasa menos quizás cuando estamos en clase pero cuando hay público, sí, me pasa... no tanto como el primer día pero sí que me pasa. Entre los nervios y el estar...
- ¿Qué pasa con esto de entrar en un personaje, de ser otra persona o poner tu cuerpo al servicio de otra cosa, de otra persona, de un personaje?
- No es fácil, no es fácil.
- ¿Por qué?
- Cuesta, aparte yo este año... antes (...) sobre un conflicto, ibas buscando – no sé qué – y la verdad me he buscado personajes, intentando ser bastante distintos a mí o en aspectos que yo sé que a mí me va a costar más. Por ejemplo Malena (...) otras muchas no o una Julieta que también, entonces me ha costado más este año y también estoy menos metida porque he estado más agobiada de tiempo, entonces se me ha hecho difícil.
- Pero en general qué te pasa con esto, qué sensaciones tienes de hacer un personaje diferente, ¿sabes? ¿Desde dónde lo construyes, desde la cabeza, o sea... hablando de la psicología del personaje, desde el cuerpo?
- Creo que primero desde la cabeza y el cuerpo es la parte que quizás me cuesta más. Y un poco ya lo tengo estructurado, entonces pongo pautas y es intentar vivirlo. (...) no sé, ir sintiéndolo pero me cuesta más.
- ¿Y Elena por ejemplo la coges desde el cuerpo, desde la actitud o desde dónde, o desde el sentir? En el caso de Elena.

- En el caso de Elena, es un poco lo que te he dicho. Primero te montas en la psicología del personaje y entonces luego, es ver cómo sería (...) Había una amiga que es lo más seductora que puedo tener y (...) para ver corporalmente o gestualmente lo que hacía. Entonces luego el cuerpo también, cuando – bueno o malo – cuando salgo a escena la verdad es que me olvido bastante de todo y si no lo tengo incorporado de alguna forma, no lo hago, tengo poca conciencia de ese momento.
- ¿Y el tiempo y el espacio en ese momento, lo sentís... hay alguna diferencia con el tiempo y el espacio en la vida cotidiana, de cuando entras y salís de escena?
- Como si no existiera. Yo me (...) totalmente, una de las cosas que me da mucha vergüenza, por ejemplo que era el hacer teatro, el público que te vea, es sorprendente porque es entrar, que estás ahí en cuestiones de segundos, pero luego no existe.
- ¿Algún personaje te dio algo a ti como persona?, ¿te devolvieron o sólo tú le das a los personajes?
- No, yo creo...no es que te de o que tu des pero buscarle, el entenderlo o el entrar, o el ver cómo se comportan te hace ver cosas, o por similitud o por oposición, por uno mismo. Yo creo que ahí sí es trabajo de cada uno saber que lo sacas a nivel personal, lo que se hace de la parte corporal como lo que se hace de la parte teatral, porque las dos cosas (...), a nivel personal.
- ¿Y a ti específicamente te modificó algo hacer teatro en tu vida? ¿Cómo lo incorporas? No sé, si hay algo que puedas decir.
- Algo que pueda decir.
- no, tranquila si...
- Si, algo así como pasa, concreto no... pero sí que voy sacando pequeñas cosas, desde lo corporal, de cómo reaccionas o cómo estás. (...) a los tres días, en otro sitio te pasa no sé qué y dices...tomar como más conciencia quizás de uno mismo, de la parte corporal que quizás yo la tengo más olvidada. Y bueno, es algo que también me gusta, me llena, me divierte y me hace sentir bien.
- ¿Y a nivel social?, ¿sentís un grupo de pertenencia?
- Si, creo que también ha sido un punto clave el del grupo. (...) Mariano quizás yo no hacemos... (...) a nivel personal lo que me ha aportado, quizás no salimos tanto con ellos como hacen muchos de ellos pero sí que la situación del grupo es muy fuerte.
- Ya lo último Pao, ¿con Chejov, qué te pasa con Chejov a vos? ¿Quieres contar algo del autor, del proceso? De la búsqueda....
- ¿Ahora en concreto, de lo que estamos haciendo ahora?
- Si.
- Yo he estado desubicada y entonces, yo personalmente... me va mejor unos límites y a partir de ahí ir jugando, luego se van ampliando, se van cambiando pero me sentía un poco... me gusta pero veo muy difícil lo que hablas tú del texto y del subtexto porque de hecho es lo que pasa en el día doscientas mil veces... pero representarlo en escena es como muy complicado, me parece.
- ¿Hay alguna diferencia a la hora que decís esto de la vida y de las distintas formas del texto y del subtexto en la vida cotidiana? ¿Vos crees que hay mucha diferencia entre el teatro y la vida cotidiana en la manera de actuar? ¿Entiendes la pregunta?
- Si. Claro, no deja... el teatro deja de ser lo que pasa en el día a día, lo que al no ser real o verdadero, pasa, no eres tú, no eres tú el que está muerto en la tabla, lo estás representando pero los conflictos y todo... es humano.
- ¿Y la actuación en sí? Por esto que dijiste que uno actúa el texto y el subtexto en la vida. ¿Tú crees que actuamos en la vida?
- Si, muchas veces.

- ¿Como en el teatro?
- Uno no es igual en el trabajo que en...
- ¿Pero hay alguna diferencia entre el teatro y los roles que hacemos?
- No te entiendo.
- Claro, por ejemplo venir a armar un personaje, encuentras alguna diferencia en el actuar, como acto, como acción, que cuando actúas de profe o de alumna, de pareja... ¿entiendes?
- Claro, en el teatro actúas como si... en lo otro eres tú.
- Es una diferencia.
- Claro.
- Puedes no ser consciente de cómo eres en tu vida, (...) de conciencia de cada uno, cómo se es en los distintos roles que tienes en la vida y vas preparado para hacer...
- (...)
- No se la pregunté a nadie pero tú me diste el pie. Ya está, te libero. Muy concreta.

Entrevista a Tamara

- Olvídate que está esto.
- Quédate tranquila.
- Primero vamos a las cosas formales. ¿Cuánto hace que estás en el mundo del teatro?
- Empecé con trece-catorce, tengo treinta y tres. (...) dos por ahí sin hacer nada (...)
- ¿Y por qué empezaste a hacer teatro, te acuerdas cuando eras chiquita?
- Empecé porque le enganché una broma a un amigo mío que hacía teatro, (...) un papel, una mentira y estaba (...) un rollo que cuando le dije que era mentira no se lo creía y mentira con mentira y al final me dijo: por qué no te metes en teatro y probé con el taller del instituto. (...)
- sea, empezó con una mentira, porque mentías bien.
- Claro, mentía de puta madre (...) Empecé con un rollo
- ¿Y qué sentiste de entrar a...?
- Me dieron La Zapatera Prodigiosa de García Lorca, La Zapatera, entonces no me daba miedo ni mirar el escenario.
- ¿A los trece-catorce años?
- A los trece-catorce años. Me acuerdo ahí porque miraba el escenario con una (...) personales, vivos, era pura pasión. (...)
- ¿Te acuerdas de que era lo que más te gustaba del hecho de actuar o del teatro?
- Yo si creo que a mí lo que me movió a actuar, a mí me movió ese personaje.
- La Zapatera.
- La Zapatera porque era un personaje muy fuerte, muy (...). Fue la primera vez que yo pude, bueno, yo también en mi vida soy un poco (...) pero a esa edad todavía no era tan... contestona ni tan de tener la cabeza tan perdida, no tan rebelde. Y el personaje, era tan fuerte la mujer (...) muy débil y no sé, la intensidad con que decía las palabras, el texto de García Lorca me llamó un montón, el poder mostrar, poder mostrar por primera vez un personaje que no era mío, una situación que yo en la vida ya había estado.
- ¿Y te acuerdas – siendo tan chiquita – que era entrar a nivel físico y emocional en otro personaje, de la sensación esta? De las primeras veces de entrar en otro personaje.

- ¿La sensación? Bueno, lo que recuerdo era que no pensaba nada yo, cosa que ahora no es así. Ahora mi personaje está pensando siempre, mi persona siempre está pensando por encima del personaje. Antes recuerdo que no pensaba nada. Agarraba el texto o improvisaba – da igual – y no... porque lo tomaba mucho más como juego, yo creo también. Y me gustaba la sensación de estar en alto, de tener mucha gente mirando, me encantaba, me encantaba esa situación.
- ¿Por qué decís ahora – que la diferencia de cuando eras adolescente – estás más, la persona piensa sobre el personaje?, ¿en qué lo sentís eso, en qué lo ves?
- Hombre, porque lo veo en mí, en mí cuando actúo, porque bloquea mucho lo que hago y simplemente porque vas ganando años, vas ganando conciencia de las cosas y vas viendo más tus defectos y vas jugando (...), cosa que cuando eres más pequeño no lo haces (...) y es como la conciencia la que te habla. Yo soy muy – no sé – muy exigente, soy muy con todos y conmigo más. Entonces siempre estoy juzgándome, siempre me miro desde un punto objetivo y o sea, me miro como desde afuera cuando actúo y a veces que no me pasa, hay veces que me meto mucho en el personaje y bien. Pero me cuesta y siempre estoy como buscando (...), necesito dejarme llevar.
- ¿Sentís que te cuesta dejarte llevar a veces?
- Claro, me cuesta.
- ¿A veces?
- A veces pero la mayoría de las veces. Cuando me dejo llevar, no lo pienso.
- ¿Y qué te pasa ahí, qué diferencia notas?
- Bueno, noto que... porque no soy yo, que no calculo cuándo tengo que soltar una lágrima, que me sale sola o no porque... eso lo pienso después, en el momento suelto el texto. Luego me doy cuenta de que estaba con el texto, hablaba el texto, mi personaje y el texto, nada más. No me paraba a pensar cómo estaba diciendo el texto o cómo estaba poniendo el cuerpo o cómo tal. (...)
- ¿Y qué expectativas tienes con el teatro?
- La expectativa, tanto y tanto y tanto. A mí me gustaría seguir haciendo teatro, hacer buen teatro. En cambio con la televisión más allá, por ahora no me llama la atención. Lo voy a hacer, claro, lo quiero hacer, lo tengo que hacer, he probado poco, pero (...) una buena compañía de teatro. Tener una compañía propia, eso me encantaría, más que (...) teatro y estudiar más, seguir estudiando. Luego si me sale una oportunidad de poder vivir de esto, bueno, no voy a presentar casting, no... hay ciertos círculos que no me muevo y no me muevo para ello, pero todavía no me llama la atención que lo voy a hacer (...) como otro recurso pero no lo hago como una... para mí la devoción es el teatro. No me llama tanto la atención verme en una televisión, la cámara no me llama la atención tanto como el teatro.
- ¿Y por qué, por qué crees que te pasa esto?
- Porque la respuesta en teatro es inmediata.
- La respuesta del público.

- La respuesta del público es inmediata y el público te alimenta, cuando estás cansando al público lo notas, (...) sólo los cortos – tampoco he hecho tanto – pero no he llegado al nivel de agarrar tanto un personaje como... creo que el teatro es un día donde se echa toda la carne al asador y eso mueve mucho más. Aparte todo el trabajo que has hecho mueve mucho más, mucha más adrenalina y mucha más expectativa por ese día nada más. Es como una competición, como ganar el trofeo o no ganarlo. En el cine o un corto te da más posibilidad a poder buscar los pequeños detalles, a mí me gusta la grandeza del teatro, es todo más fuerte y el público, poder tener contacto con el público, eso es brutal, es brutal. Ahí tiene que ser personaje (...)
- ¿Personaje en qué sentido lo decís?
- En el sentido de que estás al lado de una persona que tienes que llevarla a tu campo pero que es aquí y ahora y que te alimenta también. Te responde de una manera, de otra si sabes llevarlo y estás hablando cara a cara y ahí sí que no puedes salir de tu personaje. Yo, por lo menos, me moriría de vergüenza.
- Estás diciendo con respecto al público, ¿no?
- Claro.
- El personaje...
- Y el público. Eso no lo tiene la televisión y el cine. No trabajé en cine y televisión pero... (...) en el directo. A mí es lo que me gusta del teatro.
- Está bueno lo que decís de esta relación en vivo del personaje y el público. ¿Y se te ocurre algo pensando en qué pasa con la persona, o sea con Tamara y el personaje que representa? O sea, qué relación hay entre esto porque eres la misma persona. Si vos le tienes que explicar a la gente que no entiende nada del teatro...
- Qué relación hay entre yo y mi personaje.
- Si.
- Pues, es una relación siempre porque intento buscar personajes que me gusten y los personajes que me gustan son personajes que en mí se parecen en algo seguro, o me llaman la atención... generalmente son personajes fuertes. Eso quería cambiarlo porque he hecho sólo, la mayoría de los personajes que he hecho son fuertes, no tan débiles, con perfiles frágiles pero en el fondo personas fuertes también. Yo creo que todos los personajes tienen de sí algo de... o algo de que tu anheles, eso es más difícil de jugar.
- Que los personajes tengan cosas que tú no tienes.
- Claro. Eso es más difícil de jugarlo.
- ¿Es más difícil jugarlo, dijiste?
- Si. O sea, si tengo... yo como persona soy fuerte porque mi físico también acompaña porque mis formas (...) personajes fuertes. Claro, hacer de personas más débiles, tengo que cambiar mucho más, tengo que utilizar otras herramientas, otras armas que no las utilizaba normalmente para poder llegar a eso. Las armas (...) las tengo tomadas ya, ya de antelación porque (...) esa sensación con el texto y el conflicto que yo tenga, pueda ser otro totalmente diferentes, no tendrá nada que ver con un conflicto interno que yo tengo. Pero en algo siempre, yo creo que cualquier actor...o por lo menos intenta sacar algo del personaje en lo que se parezca a él o por ahí, de ahí arrancar, hacerlo un poco más suyo pero todos tienen algo tuyo.
- ¿Esto de alguna forma lo piensas... (...) el personaje tiene algo tuyo? ¿En qué te ves? O sea, podemos decir que hay una relación de la persona y el personaje claramente a partir de estas características que salen, que salen de ti en el personaje. ¿No es cierto?

- Si. (...), yo las situaciones de cada personaje, antes de formar un personaje yo creo que me miro qué me pasaría a mí en esa situación. Por ejemplo un personaje como el de Lady Diana, me veo en esa situación independientemente de que yo tenga la misma dependencia de ella, que yo pueda tener la misma dependencia que ella por un hombre o por algo, que también es algo importante porque por esa dependencia ella está ahí y es así. Pero, bueno, si (...) esas características que yo le veo (...) a ese personaje me miro, yo creo que me miro y veo qué me pasaría a mí, cómo me sentiría yo o no, cosas que he vivido porque no me gusta poner cosas que he vivido pero sí que he visto...
- Yo creo que intento ponerme primero yo en la situación de cómo me sentiría. Y yo creo que lo primero que agarro es el sentimiento, la emoción o aunque sea una emoción porque una obra puede... un personaje puede tener tres mil quinientas emociones en una misma obra pero bueno, empiezo con una, con la más potente que yo vea y a partir de ahí yo creo que ya luego es que es más formar el personaje, a completarlo, a...es mucho de analizar el texto también y de pensar cómo un personaje de esas características o... por qué hace lo que hace. Y bueno, ya después lo voy sacando – no sé –.
- ¿Pero lo piensas desde lo que siente el personaje?
- Si, claro. Le busco el sentimiento, busco esa emoción pero la que más se parece a la mía y luego ya actúo más de cabeza, analizo más eso...por qué actúa ese personaje así, como Lady Diana a ver pues, dependiendo también puedo cambiar. Por ejemplo cuando me toca un monólogo, teniendo en cuenta lo que ocurra antes, lo que ocurra después, lo mismo, en un principio puede cambiar la emoción pero es un trabajo que voy haciendo. No tengo claro el personaje desde el principio, no es algo que yo... voy descubriéndolo en el momento, tac, tac, tac, analizándolo, tac, tac, tac.
- sea, que no lo piensas de entrada... de entrada sería una emoción que te da el personaje.
- Si.
- Y después te dejas...
- Para hacerlo más mío.
- Para hacerlo más tuyo.
- Para hacerlo más mío, claro.
- Por ejemplo en el caso de tu último personaje...
- En el caso de Lady Diana, yo creo que lo que la hice más mía es la ambición que tenía y la pena por un ser querido, claro, ahí estamos todos, es fácil encontrar esa emoción. Pero luego la ambición que tenía ella por llegar a ser reina – como cualquier mujer – la llevé a un campo de una ambición que yo no haría eso pero puedo entender la ambición en otro sentido... la ambición, si tengo ambición y tengo ambición natural. O sea, igual que hay rivalidad entre la mujer, es una ambición por lo que sea.
- ¿Y vos llamas a la ambición, la emoción?
- Si.
- Decís que... en este sentido te referís a la emoción, no a la emoción de sentir; o ira o a la emoción de cómo va a estar el personaje, ¿eso lo descubriste después o también lo piensas antes? El estado emocional en el que va a estar.
- Eso es lo que yo también intento (...). Ahí la emoción primera es la emoción de pena por un ser querido porque ante de la ira, voy a poner la pena por un ser querido porque eso me va a traer ira y me va a traer todo lo demás. Y en lo que más (...) a mí el personaje o utilizaba yo era la ambición.

- (...) Ricardo o cuando le pasan cosas como mujer, ¿esa búsqueda la haces a priori o la haces mientras trabajas con...?
- Esa búsqueda la hago a priori pero, por eso lo que te decía, intento analizar todos mis personajes a priori, de por qué actúa de esa manera y por qué actúa de esa otra pero la acción con mi compañero puede ir cambiando, va cambiando. O sea, no puedo tenerlo tan canalizado porque, es más, escucho lo que me dice, le respondo a lo que mi compañero... mi compañero me alimenta ahí en ese momento. O sea, puedo tener buena (...) las partes del texto pero él me puede decir un pasaje de una manera que a mí me hace sentir otra cosa y ahí un poco lo voy construyendo.
- La construcción a partir del otro, con el otro.
- Si.
- sea, lo construyo yo pero reconozco que construyéndolo con mi compañero, hay muchas cosas a priori que yo ya he pensado y actuaría de esa manera pero... pues no, no porque su cuerpo en ese momento está más cerca mía y luego me dice el texto desde más cerca, más al oído y eso me hace sentir otra cosa, o me parece simplemente que queda mejor así. Pero yo intento buscar los personajes... siempre los analizo (...). O sea, me construyo yo bastante la obra antes de ir con el compañero.
- ¿Y qué es lo que buscas como actriz, qué es lo que te gusta lograr?
- ¿Lo que más me gusta lograr en el público?
- En el público o como actriz, lo que quieras. ¿Qué es lo que tu... búsqueda, qué buscas?
- Hombre, yo como actriz... a mí el teatro me gusta porque me encuentro mucho, me estudio muchísimo y me analizo un montón. O sea, me doy cuenta de que esa es la manera para poder actuar y analizar otros personajes y demás...
- Analizarte tú?
- Si.
- ¿Como persona?
- Si, claro. Mientras más controles tus ideas, mejor ordenada tengas tus ideas y más razonado tengas tus acciones y reacciones, más fácil te va a ser construir un personaje (...) en nada que se te ocurra. (...) puramente egoísta lo que busco. Yo cuando actúo, no actúo con público en verdad, (...) no llegaba a eso (...). Actúo por mí, no es que me mueve... me mueve la sensación, la adrenalina y de contra historias. Uno en el escenario puede hacer muchas cosas que en la calle uno es más tímido y me gusta profundizar en diferentes emociones, en diferentes historias y pensamientos y eso te saca un poco de la realidad y poder formar realidades, poder construir vida, poder construir... y si, bueno, actúo para mí pero me encanta sentir que al público le llegue, que se emocione pero cuando subo, subo para mí.
- ¿Encuentras alguna diferencia entre lo que son los procesos de ensayo o de clase y lo que es una representación, o incluso cuando ya estás con tu compañero en tu casa, o en un espacio y después vienen a mostrarlo en clase?, ¿hay alguna diferencia, cómo vivís eso?

- Hay una diferencia brutal. Brutal porque es la tensión, la tensión que ejerce el público que no lo ejerce... o sea, el mejor ensayo de todos, el mejor ensayo... para mí el estreno, la función es el mejor ensayo, el mejor de los ensayos. Todos los ensayos deberían de ser así y no creo que nunca un ensayo pueda ser como una función, por mucho (...) porque no estás escuchando al público ni sintiendo las sensaciones. A mí me gusta sentir que es como una prueba. También el público un examen, o sea frente al público un examen y en una clase es un borrón de eso, un boceto y aunque me lo tome en serio no lo puedo sentir de otra manera porque es imposible, porque uno no tiene al público adelante, están esperando algo. (...)
- ¿Y a nivel creativo, de investigación o de exploración, cuál es el lugar, el ámbito de exploración en el teatro? ¿Se entiende lo que te digo?
- No.
- ¿Dónde te sentís más cómoda para investigar? Por ejemplo cuando estabas haciendo Lady Diana, ¿en tu casa...?
- Yo me siento más cómoda en... casi te diría que en el escenario o en la sala que tenga yo en mi casa, porque cuesta mucho más si es una sala abierta, una sala de trabajo. Si es en el escenario mejor porque...si no sería una sala.
- ¿Y con público, con algún compañero que te mire o no hace falta?
- No, yo por mí prefiero que no, que en un principio mientras lo estoy preparando que no, prefiero que estén ahí los que están por ello, que están preparándolo conmigo, bien, si no; no. Cuando lo estoy preparando, cuando yo creo que más o menos tengo el boceto, si, me parece de puta madre que venga a vernos alguien, tiene que ser alguien pero mientras lo estoy preparando no. Es como el que pinta un cuadro, no le va a gustar lo que miren mientras lo está pintando.
- Tamara, ¿Y qué pasa con la ficción – eso que decías que al principio vos llegaste porque te mandó un amigo que te decía que mentías bien – qué pasa con la mentira, la verdad, la persona, el personaje, cómo te suena todo eso?
- De la mentira-verdad, bueno, me parece que... o sea, qué es lo que me parece la verdad, qué no me parece...
- No, no, no a nivel filosófico sino en el hecho de hacer un personaje. Hablamos mucho, hablamos sobre lo que es la verdad, y también a veces qué es verdad y qué no es verdad, cuál es el escenario y cuál es la vida. En esta relación entre el escenario y la vida...
- Ah, vale, vale. Mira, yo creo que hacemos de una mentira, hacemos verdad, eso es lo que hay que conseguir, de una mentira a verdad. La verdad es aquí y ahora, de creérselo. Yo creo que esa es la verdad a la que se refiere el teatro, a creértela por lo menos en ese momento. Y así es la realidad de que pueda crear pero...
- Con el tema Chejov, ¿cómo te ves, cómo..., qué te gustaría del proceso o qué esperas o cómo estás? Lo que quieras decir.
- A mí me gustaría, a mí me gustaría, me gusta Chejov porque, por todo eso del sujeto, creo que entiendo bastante bien lo que nos quería hacer expresar de él. Tengo ganas, ya que el personaje me gusta más... la verdad que de las obras que han mandado, tampoco hay ninguno... o sea, el que más me movía era el del oso. Me gustaría mucho poder improvisar con el personaje porque los conflictos internos que tiene son bastantes largos. Y me gustaría si, sacarlo un poco de contexto, de la obra, un poco de contexto manteniendo la línea de ella pero improvisar con él sin grupo. O sea, empezar con más de un personaje.
- ¿Y a nivel personal qué te mueve el personaje este?, ¿por qué es el que más te gustó?

- Yo creo que porque... por qué me gusto más... porque tiene los cojones bien puestos pero me parecía... me da mucho coraje, me dan mucho coraje esas mujeres que no son sometidas a los hombres, gritan, (...) cosa que yo no haría nunca pero me llamó la atención – lo que me gustó del personaje de ella – bueno, la moralidad tan fuerte que tiene, sus valores y sus ideales como mujer y son esos que yo no lo sumaría pero me gustó mucho porque los defiende a muerte. Ella está casada con un hijo de puta pero ella está casada con un hijo de puta, es su religión, su creencia, y lo lleva a muerte, al duelo lo lleva. Y me gusta, pues, pues que no te deja de sorprender (...) y que una vez más el amor mueve lo que sea porque mueve lo que sea.
- ¿En qué te ves parecida y en qué te ves diferente a ella?
- Me veo diferente a una dependencia tan fuerte por una persona y me veo parecida en no mucho porque tampoco... (...) bastante clara y me encantaría siempre llevarlo a ese punto. Y me veo parecido en que se engaña con el amor, ella lo utiliza como que está casada todavía, un poco se engaña, a ella le gusta un hombre de antelación pero ella se sigue engañando porque está casada. A mí me pasó eso pero no porque esté casada, soy libre un poco, la dependencia pero en el fondo (...). En eso es en lo que nos parecemos mi personaje y yo.
- Bonito, eh. Acuérdate de esto.
- (...)
- ¿Ahora estás enamorada?
- Si.
- ¿Ah, si?
- Claro. Pero tengo ganas de tomar en serio, tengo ganas. (...) y un poco eso, subirme más en el personaje todavía y caracterizarla porque siempre tiendo a hacer los personajes con mucha naturalidad también, o intento, (...) en agrandar un poco más los detalles, más teatro.
- ¿En ese sentido, los gestos cómo los vas a buscar?
- Probando, probar la forma de andar o tener en cuenta las características de ella también. O sea, es una señora, una señora un poco ya cansada de la vida no, pero creo que una señora que le gusta vivir bien vestida, no le gusta llamar la atención pero tiene una forma de moverse... ella ya trae una forma de moverse, una forma de mirar... Yo busco y voy probando pero de base me imagino una persona así.
- ¿Y la vas a empezar a construir desde el cuerpo o también desde algún punto de vista más emocional?
- (...) punto de vista emocional. Todos porque me tiene que mover el personaje y me mueve emocionalmente, no me mueve característicamente y a partir de ahí, (...) la forma de moverse, la forma de hablar, la mirada.
- ¿Y a este personaje, cómo la definirías emocionalmente?
- En un principio, emocionalmente sería fría, seria, no sé si es eso a lo que te refieres.
- Si, si.
- Fría, seria, siempre, no altiva, que llegue al poder pero una mujer ya de una edad un poco más intolerante. Intolerante por la edad que tiene; porque mientras más mayor, más intolerante (...), más claras tiene sus ideas y si, un poco así. A lo mejor puede darse un aspecto de creerse algo más de lo que es (...) Pero siempre mantiene mucho la compostura, la falsa careta.
- Vale, ¿quieres decir algo más?
- Arriba el teatro.
- Gracias.

Entrevista a Giovanni

- Bueno, lo primero que yo te quería preguntar es cómo llegaste a teatro; al teatro en sí, no acá. A teatro, a estudiar teatro.
- Bueno, a mí desde adolescente ya me había picado el hecho de interpretar, hice alguna cosa de interpretación pero muy intensivo y hace muchos años y siempre me quedé con las ganas de hacer algo más profundo, más de teatro, más que delante de las cámaras – no sé – veo que el teatro llena más. Y me lancé, me lancé a buscar y bueno, encontré la escuelita y a...
- ¿Y qué sentís, qué te pasa en el escenario? ¿Qué te pasó al principio cuando entraste, esa cosa de entrar a hacer otro personaje?, ¿te acuerdas la sensación de ponerte en el cuerpo del otro?
- Pues, de tener la ventaja de poder jugar a ser otra persona, de desconectarme de mi cabeza para ser otro, o sea para ser un poco libre en ese momento que estás actuando y no estar metido tan en la mente tuya propia y eso. Ser libre y poder hacer lo que te venga en el momento, tanto improvisado como... en el primer momento era más bien improvisado, pero es eso: me encontré con la... - cómo expresarlo – con la ilusión de poder jugar, o sea para mí fue como volver otra vez a mi niñez, a cuando era la hora del recreo y tocaba jugar y volar y te dejabas ir y te lo creías. Te metías ahí a jugar y daba igual, esa hora de recreo era tu juego y eras tú. O sea, era lo que viniera y fue un poco eso para mí, el volver otra vez a poder disfrutar ese rato que durara la clase y a ser un poco otra vez un niño, que cuando eres adulto lo reprimes por la sociedad, por muchas cosas; y me encontré con eso, con ese juego.
- ¿Y qué te pasa con la mirada del otro, de los compañeros y después del público? Tal vez si encuentras alguna diferencia o... en principio es esto: qué pasa con la mirada de afuera.
- Con la mirada del compañero, al principio cuesta más como integrarte con la persona hasta que no conectas un poco y hay un poco de confianza, pero incluso sin conocerla empatizas más porque sabes que la persona se encuentra en el mismo proceso que tú y va a hacer lo mismo. Y más con el público, choca más porque te sientes muy observado. O sea, que tu mirada, tu expresión, tu cuerpo va a ser juzgado por esa persona a base de si es creíble o no es creíble lo que estás haciendo y eso impone más que la mirada del compañero, para mí.
- ¿Qué diferencia encuentras con el público, o sea cuando hay muestra o cuando muestras en clase ante mi mirada, la mirada del docente y la mirada de tus compañeros? ¿Hay alguna diferencia o lo notas igual?
- No, o sea entre los compañeros la diferencia que noto que si muestro delante de los compañeros, contigo, pienso que se me valora de una manera más profesional, la manera de actuar o se están valorando otros aspectos como actor y delante de más público, la diferencia está en que van a ver cómo actúas y no ven tu proceso, si estás cometiendo un error, si has avanzado, tu proceso de actor y no me vale tanto. Por ejemplo, si a mí el público de una muestra grande me hace una crítica, como la crítica que me pueden hacer mis compañeros o tú como profesora, la valoro más. No tiene por qué el público que viene a hacer teatro, a lo mejor puede ser muy bueno con la crítica, que yo acepto todas las críticas que me hagan... o sea estoy expuesto ahí para que me hagan... para que te critiquen y tienes que aceptar lo que te digan, luego es como tu te las tomes; bien o mal.

- ¿Te acuerdas – tal vez pensando en este personaje o en el anterior de Shakespeare o el año pasado – desde dónde construís el personaje?, ¿desde la cabeza, la emoción?, ¿qué va primero? O sea, todo lo que puedas decir, cómo es esta cosa de ponerse en la piel del otro.
- Muy difícil. Súper complicada. O sea, a mí lo de Shakespeare además cuando lees el texto que decís: me lo tengo que hacer mío... que no se vea que es un texto, que son palabras que ha creado un dramaturgo y que me lo tengo que hacer yo como si lo estuviera pensando yo y diciéndolo como si fuera lo más natural del mundo. No lo sé, investigas, investigas para mí, de repetir, de ensayar una vez detrás de otra con el compañero. El hecho de cómo lo vas diciendo una vez detrás de otra, cómo empatizas con la mirada que tienes con él, cómo se mueve, cómo conectas con él. Eso hace que se vaya construyendo un poco más tu personaje, tu actitud, la actitud que tiene este personaje y te la vas creyendo más, te vas creyendo, vas pensando que tiene que ser así, que tiene que ir por ahí, por ese camino. Es ir construyéndolo a base de ir ensayándolo con el compañero y va saliendo, la forma de cómo puede fluir más natural el hecho de cómo tu creas que este personaje puede decir eso, que está sintiendo, que todo se basa en cómo lo ves tú, en una visión personal, en el hecho de (...). Empiezas a ensayar dirigiéndote tu mismo y el compañero cómo crees (...). Pero el hecho de conectar un poco con el personaje es un poco eso.
- Bárbaro. ¿Y la podemos decir que es en todos los ámbitos, mental... o sea con la lógica que piensa el personaje con lo que va sintiendo o qué priorizarías? Si podemos priorizar algo para ya hilar fino – no sé.
- Si, no, es el mismo proceso, te ayuda a tú crear tu película e imaginar (...) a lo mejor pensarías porque la actitud también te ayuda a darle una forma a esa persona y a creer que a lo mejor, pensaría de esa manera. Puede ser o no puede ser, o a lo mejor desde mi propia esencia, cada uno luego le puede aportar la visión que crea pero sí, es como lo vas construyendo, te ayuda a reflexionar y la actitud que vas poniendo tú delante de la escena te ayuda a plantearte eso también, cómo piensa, cómo tal...
- Y a ti como persona, uno dice una cosa es el personaje y otra cosa es la persona, ¿qué vínculo... te dan algo los personajes?
- Si. Ponerme en la piel, por el con el Shakespeare mismo, hacer de Otelo. Es un personaje tan duro, tan fuerte, tan rudo, yo para nada me parezco a él, es una persona que me cuesta mucho... bueno, es parte de mi proceso también personal, de mis cosas de mi vida, pero no sé, no se parece en nada a mí y me costó mucho romper un poco la barrera de ello, el personaje. Por ejemplo el hecho de meterme en una persona que sintiera celos y todo eso, yo en las relaciones que he tenido nunca he sabido lo que era tener celos. Lo dices y parece mentira...
- Si, si.
- El que no hayas tenido celos. No, porque con las personas que he estado he confiado y nunca he tenido ese sentimiento de dudar. O sea, yo tenía plena confianza y nunca se ha dado y el hecho de pensar cómo sería tener celos porque a tu mujer (...) lugar, de que tal... llegó un punto que me lo llegué a creer y eso me llevó a tocar porque... qué duro, te vuelves... te tienes que volver loco porque es tremendo...me pone la piel de gallina, te quedas con un carga de emoción, de rabia, de ira, y empiezan a surgir muchas cosas que a mí, en una relación nunca... no sé, hasta el momento, hasta el día de hoy, nunca las había palpado de esa manera, como el hecho de poder conectar con ese personaje, e imaginar cómo sentir eso, cómo conectar con esas emociones y me dio, pues, el hecho de jugarlo y de empalmar un poco y ponerme en el lugar de esa persona y pensar: qué mal que lo pasaría.
- Interesante. ¿Y ahora con Chejov, qué te va pasando?

- Con Chejov ha sido totalmente otra historia. O sea, de jugar a... como si dijera a aprovechar mi esencia, lo que es mi neutralidad como persona y dársela un poco al personaje como para seguir en esta línea que todo se queda en el subtexto, que no hace falta emocionarse con rabia, con ira y demostrarlo y expresarlo con esa exageración que puede ser un Shakespeare a lo mejor o no, la idea que yo tengo de Shakespeare o la diferencia de cómo actué en Otelo a este personaje de Chejov lo veo mucho más como la vida misma. O sea, todo más natural y esto me está llevando a una elaboración más costosa. O sea, pareciendo que es más normal porque tiene que ser más simple, a mí me cuesta más porque yo, a mí me ayuda a salir al escenario y jugar a ser otro, a no ser yo. A poder exagerar, a poder hacer lo que no hago en mi vida diaria; y para mí el hecho de salir a ser mucho más neutral, mucho más... se acerca más a mi forma de ser y eso me cuesta romperlo porque entonces, es como enfrentarme a mis conflictos de mi vida personal, de mis prejuicios; de si digo esto, qué pensarán y es como – no sé – a mí me está ayudando a nivel personal el personaje porque es como que a la hora de interpretarlo, puede acercarse a mi forma de ser y me ayuda a afrontar muchas cosas que son tonterías que uno tiene en la cabeza. Y luego, a la hora de tu día a día, te encuentras con la diferencia de que estás siendo tú y observas para eso llevártelo a la hora de ensayar y luego tienes que parecerte que ese personaje... En mi vida diaria me ayuda a comportarme de una manera, el hecho del teatro, ahora en este momento con el personaje de Chejov, el ser neutral, el decir las cosas cómo pasan y fluye, todo natural, el salir a interpretarlo me ayuda a avanzar en mi vida personal, a ver las cosas, a decirlo sin pensar tanto y eso, en mi vida personal me ayuda a observar y a salir a ensayar, a interpretar normal. O sea, no sé, es como un círculo que uno cosa lleva a la otra, y la otra lleva a la otra – no sé – es un poco raro de... me cuesta expresarlo.
- Si, si, está bueno, se va entendiendo bien.
- Al menos lo que... la visión, o sea la reflexión que me da, todo eso ahora en este momento...
- ¿Y con respecto a esto que dijiste de una especie de moral o de mirarte cómo pensar y de... cómo es esto?, ¿te vas observando también?
- Si, no, porque yo mismo en mi vida normal ante una situación que antes, a lo mejor me hubiera costado mucho más avanzar o llevarla por otro lugar que ahora la estoy llevando, pues yo mismo reacciono y digo: esto antes no lo hubiera hecho así. Me está ayudando el teatro a avanzar, a no pensar, a no bloquearme en el momento que a lo mejor quiero decir algo, me lo callo y me lo guardo. No, o sea, me viene a la cabeza y lo suelto y entonces en el momento que lo hago soy consciente de que hay un progreso en mí y digo: esto me ayuda a comportarme con naturalidad, me lo voy a llevar luego a la obra a interpretar también. O sea, todo está en la misma línea ahora mismo mi vida y el teatro, el comportamiento tiene que ser el mismo y no sé, es una relación que soy consciente, que me doy cuenta.
- Interesante, muy interesante. ¿Te está gustando Chejov?
- Si, mucho. Mucho, al principio pensaba: Uf, complicado. (...) Pero si porque está removiendo muchas cosas y también veo que es un avance a la hora de interpretar, o sea que está tocando cosas que son heavies, que las leo, que parecen simples, que es un texto a lo mejor simple y luego... lo que cuesta decir eso como si nada. Me está gustando mucho.
- Qué bueno. Con respecto, nosotros tenemos la clase dividida en dos partes básicamente, ¿quieres comentar algo de cada una en sí, de la primera parte que es más el instrumento, las formas y después más la técnica?

- Bueno, veo que es súper importante, que antes de empezar a soltar, a interpretar te relajes. O sea, que llegues del trabajo, de tu casa – de donde sea – y como dijimos el otro día, el hecho de vaciar, de soltar y dejar a un lado todo lo que llevas, toda la carga que llevas en el cuerpo, de presión, de tensión, de cabeza y los... porque a la hora de meterte en el personaje, tu tienes que hacer de otra persona y no vas a ser tu, no puedes demostrar tu carga, tu presión, tu cabeza para jugar a ser otro porque entonces vas a fallar. O no, a lo mejor no, (...) mejor lo puede hacer pero para mí, yo noto que me ayuda más, primero empezar a relajarte, a desconectar de tierra me ayuda luego a empezar la teoría-práctica.
- Vale. Ya estamos terminando pero esto que dijiste último, ¿vos qué crees, que nosotros a la hora de abordar un personaje trabajamos desde la propia expresividad o creamos una nueva o cómo es esto, esta relación?
- Esto crea un mar de dudas porque cada uno tiene la expresión que a cada uno le das las cosas que no es la misma, para todo el mundo. Al menos es lo que veo pero sí que tú, para interpretar algo que – no sé – algo que te haga reír, algo que te haga llorar, buscas un poco la emoción que tu has tenido, o sea lo que tu recuerdas de eso para llevarlo a cabo. Y a lo mejor hay emociones que pueden ser el papel de un maltratador – por poner un ejemplo – de algo que no te acerque a esa emoción porque nunca la has sentido, con lo que explicaba recién de los celos, que no tengas donde cogerte de ti mismo algo con lo que jugar y sentís que se te viene el mundo encima cuando no tienes dónde cogerte. O sea, no tienes referencia en ti mismo o en alguien para poder imitarlo, para buscar algo que se parezca. Pero yo creo que hay que jugarlo, que no tienes que cogerlo de lo que tú llevas porque – es lo que digo – a cada uno lo puede sentir y expresar de muchas maneras a la emoción, entonces yo creo que es investigar y no pensar, que no sea de cabeza porque entonces es muy forzado, no viene a cuento. Tú, a lo mejor piensas que es como tú lo sientes y no es así. Es como te nazca en ese momento y cómo te sientas más cómodo con la emoción y como en ese momento pienses que a lo mejor, pueda por ahí fluyendo más. Es como, yo creo que si, pienso que se acerca más a no buscar en ti, a no hurgar en ti porque además, encima si no... a lo mejor llevas un conflicto tú con las emociones, que luego no estás preparado para afrontarlas a la hora de... primero te tienes que curar tú de tus conflictos para llevarlas a cabo delante de – no sé – de gente o a la hora de interpretarlas. O sea, cuando tú estés cómodo con una emoción, la vas a poder jugar de una manera especial, pero si tú ya tienes un conflicto con una emoción que no te da buena onda, no la vas a poder jugar de ninguna manera porque te va a venir el recuerdo y que te van a fastidiar.
- Entonces no conviene.
- Yo creo que no conviene, no.
- Es decir, tenemos que esperar, ir al psicólogo...
- Yo creo que si, creo que si.
- Bueno, ¿Quieres contar algo más? Bueno, muchísimas gracias por estos veinticinco minutos de una muy buena entrevista.

Entrevista a Gustavo

- Bueno, lo primero que te voy a preguntar es cuánto hace que haces teatro
- Ya van dos años, en segundo años... empecé en septiembre así que faltarán unos meses para que hagan dos años.
- Vale...

- Empecé en septiembre con vos. Antes había hecho curso de verano...
- Eso te quería preguntar...
- (...)
- Ah, vale, vale, no me acordaba de eso.
- Y nada, después de dos meses... realmente vi que estaba bien pero no era lo que yo buscaba. Yo buscaba algo más parecido a esto.
- Vale.
- Porque allá era directamente contexto sin ningún tipo de ejercicios de cuerpo, ni nada...era directamente tirarnos más a la piscina con el cuerpo.
- sea que ya habías tenido una experiencia en escena.
- Sí, sí, mínimamente pero sin público siempre.
- Sin público.
- Pero sí.
- ¿Qué fue para vos la primera vez la sensación de entrar a una escena? No sé si te acuerdas la primera vez que fue entrar a hacer un personaje distinto a uno...
- Sin importar si había público o no, aunque fueran las improvisaciones...
- Claro, con tus compañeros. Es la primera vez, fuera de la escuela incluso, cuando empezaste en el colegio, la sensación de entrar a un escenario, a ser otra persona. No sé si te acuerdas.
- Sí, básicamente tengo que decir que me gusta, aunque me pone nervioso y es el hecho de estar expuesto un poco pero un poco también por mi trabajo, yo estaba acostumbrado a hacer presentaciones, a reuniones, o sea que el tema de estrategia frente al público no me afectaba. Ahora, el hecho de meterme en la piel de un personaje era algo completamente distinto para mí y me encantó, las pequeñas veces en las que sale porque lógicamente no sale todo el tiempo, las pequeñas veces que me puedo dejar llevar me gusta. Es una sensación, como si la tuviera que explicar, es como que el tiempo pasa muy rápido cuando estoy en esa otra persona, pasa volando y cuando quiero caer, cuando caigo en cuenta que soy otra vez yo, es como que eso, lo que acabo de hacer, como que no lo viví, que forma parte de un sueño o un recuerdo. En esos pequeños momentos no soy muy consciente. Si tuviera que contarlos, sería más o menos así, que pasa como un recuerdo.
- Está buenísimo
- Recuerdo de algo, que no lo actué, que parece que lo viví y entonces queda como un recuerdo. Pero ojo, quiero aclarar esto, que no me sale todo el tiempo, que son contadas esas veces.
- ¿Y con el público, cuando hay público?
- La diferencia está antes, es mucho más nervio pero cuando estoy realmente en el escenario, me doy cuenta que es lo mismo que esté el público, que estén los otros o que esté sólo. No tengo... no soy tan consciente de esa diferencia. No sé, quizás estando frente a trescientas personas sí pero, las veces que me tocó presentar acá las obras o mismo cuando hicimos lo de Teatofía que ya eran setenta personas, no me afecta. No soy consciente en ese momento de si hay dos, cuatro, ocho o veinte. Pero antes sí, no es lo mismo salir a improvisar entre nosotros que sabiendo que no la tengo que cargar frente a tanta gente o quedar... tengo que dar lo mejor de mí, después si se llevan algo o no, es...
- Claro.
- Pero antes sí que es diferente y paso mucho nervio, mucho nervio a todo nivel: físico, no puedo pensar con claridad, me parece que la voy a cagar como siempre pero después, una vez que arranco, no.

- Está bueno eh. ¿Qué personajes te gustaron más o cuál es tu vínculo con el personaje? ¿Qué me puedes contar de esto? Del personaje actual si quieres, de Chejov y después algún otro que te haya impactado.
- Si, a mí con el personaje que me siento más cómodo hasta ahora es Gregory que estoy haciendo ahora con Chejov porque es más contemporáneo, me costó mucho con Shakespeare, creo que nunca logré meterme del todo en la vida de este tipo Macbeth y entonces sí que me siento muy cómodo, disfruto mucho de esta escena, salga bien o no salga bien, yo la disfrute mucho. Entonces con el personaje que más cómodo me sentí es con este. Creo que por eso, por el lenguaje contemporáneo, por el texto también que hicimos una adaptación que no hicimos a raja tabla y entonces, claro, me es más fácil porque no tengo que ponerle tanto encima como en el caso de Shakespeare. Era un texto que muchas veces no lo entendía, los sabes, entonces me costaba más y acá tengo que ponerle menos cosas. Y después del otro que hicimos, básicamente fue (...) porque no pude hacer la primera presentación con el realismo argentino, que ahí supongo que me hubiese resultado más fácil todavía, más fácil con el texto.
- Si. ¿Qué es meterse para vos – esto que contabas antes – en la piel de un personaje, subir en escena? ¿Desde dónde lo abordas?
- Bueno, no sé si tengo un método para hacerlo, por lo menos que me sirva. Bueno, básicamente lo que más me... creo que el procedimiento que uso es apoyarme en el otro. Es decir, reaccionar a lo que dice el otro como lo haría mi personaje, a lo mejor yo no puedo pensar como mi personaje, pero cuando estoy en escena con otra persona y esa persona me dice algo, yo lo recibo más como el personaje. Y entonces ahí trato de reaccionar como reaccionaría él, con más ira o con otro tipo de reacciones que a lo mejor es la que yo usaría. Y eso a su vez es lo que más me gusta, poder reaccionar como otra persona. El juego este de, por un rato no ser yo con todas mis neurias sino poder despacharme como lo haría el personaje. Pero básicamente me sucede cuando estoy con otro en escena, en los viajes y todo no siento – quizás lo logre – pero no siento que logre realmente pensar como el personaje o sentir como el personaje.
- Vale. O sea que frente a la reacción del otro, te ayuda para alinear a vos mismo frente a...
- Se despierta una respuesta distinta a la que diría yo, entonces es el personaje.
- ¿Y desde la mente lo manejas, desde la emoción, el cuerpo?, ¿tienes conciencia de eso o no, o viene todo junto?
- A ver, déjame pensar un segundo.
- Si, ponte en situación a ver de dónde...
- ¿Cómo te activa a vos mismo ser otra persona.
- Yo creo que es más bien de lo emocional, de lo emocional y de las cosas, de los registros que tengo yo de mi vida. Entonces, un poco alguna... en algún punto lo que me está diciendo el otro me recuerda o me toca una fibra que me hace reaccionar... no porque la haya vivido pero a lo mejor la vi, a lo mejor la vi en una pantalla o en teatro, asociarlo con reacciones que ya presencié y que mi cuerpo por ahí las imita inconscientemente. Pero creo que es eso, tiendo a ser muy mental así que seguramente mucho pasa por la cabeza pero creo que también es por lo emocional más bien. Y cuerpo, no, cuerpo yo me veo mal. Me cuesta, estoy avanzando pero me cuesta mucho.
- ¿Sentís algo, qué te da el teatro en tu vida cotidiana, si es que te da algo? A vos como persona. Los personajes a Gustavo.

- A mí me da, si, si, me da... es un momento de liberación, de libertad total con respecto a lo que es... Con respecto a lo que es mi vida laboral. La verdad que mi vida personal afortunadamente pero con mucha lucha, he logrado encontrar mi lugar y tener mis cosas que las hago respetar muy tenazmente y las defiendo. Pero por ejemplo en mi vida laboral, no, completamente – si se quiere – limitado por un montón de cosas que tengo que... un montón de comportamiento que tengo que mantener a nivel de temas laborales, tema clientes, tema reuniones, tema de defender una idea técnica, no... y en cambio entonces el teatro me da una liberación total. Es muy frustrante cuando no te sale bien y te vuelves a casa muy mal y es... me pase un día trabajando, luego fui a teatro, me comí tres horas y ahora vuelvo peor. Pero bueno...
- Quién me manda...
- No son la mayoría de las veces, si fuese la mayoría de las veces a lo mejor no vendría más, no haría más teatro pero entonces se compensa con la vez que te salió bien porque vos lo sentiste, da un poco de lugar, mejor si te lo dicen. Si me lo decís vos, yo lo recibo mejor. Si me lo dicen mis compañeros también, en ese orden. más me importa que me lo digas vos, que me lo digan mis compañeros y después lo que diga yo. Entonces, ese día que te sale bien, se compensa con todas las demás que te salió mal y (...) un subidón muy fuerte, no me duermo hasta las dos de la mañana a lo mejor, me quedo con esa sensación de que eso, de que viví por un momento otra vida o que por lo menos pude transmitir algo, conectar en algún momento con el personaje. Es una sensación alucinante pero – te digo – pasa de vez en cuando.
- Yo veía que ya no lo querías ni tomar.
- Té de orégano no quiero.
- ¿Y de los ejercicios de clase, cuál te interesa más, qué línea te interesa más?
- Bueno, yo con los ejercicios de clase tengo un problema que es lo que te comenté varias veces, es un problema de bloque mental. Digamos, siento la mayor parte del tiempo que los hago mal, cuando en realidad no hay una forma de hacerlos bien o mal, es una forma de hacerlos pero yo creo que hay otros compañeros que tienen un acercamiento mucho más natural y lógico, entienden enseguida por qué se hace este ejercicio, qué es lo que se busca y yo no, me cuesta mucho entenderlos. Entonces, partiendo de la base que tengo un problema, el ejercicio donde más me gusta, con el que mejor me llevo es cuando alguna vez hemos hecho similar por ejemplo que tenemos mucho peso en el cuerpo, que caminamos por agua, que nos movemos por tal entorno, algo donde yo, con mis limitaciones de este tipo, lo puedo visualizar fácilmente y lo puedo hacer fácilmente. Luego, con otros ejercicios que tiene un objetivo mucho más subyacente, que no está tan claro me cuesta. Me cuesta, vamos, lo hago, siento que lo hago mal, no sé si lo hago bien o mal, es eso. Bueno, yo te lo planteé varias veces, también lo planteé con mis compañeros y es un tema que tengo que resolver yo, no es un problema del ejercicio en sí. Y entonces, por ejemplo ahora me he dado cuenta, he aprendido que si exagero mucho los movimientos durante el ejercicio, me queda incorporado una especie de... que después, claro, con el tema de los nervios, el texto y todo, se achica muchísimo más pero al hacerlos exagerado en el ejercicio me queda un cierto registro del cuerpo.
- Bien.
- Claro, la cosa que es todavía me veo muy... cuando tengo que pensar en otras cosas, el cuerpo que es lo que a mí me cuesta, queda enseguida chiquito digamos.
- ¿Qué pasa con el tema de la ficción y la realidad? O sea, cuando vos actúa sentís que estás haciendo un simulacro también o no... ¿cómo es esto de cuando entras a escena, tu vida ahí en la escena?

- A ver, cuando entro a escena es una cosa porque cuando entro a escena normalmente no entro adentro, me cuesta adaptarme unos segundos, a veces tardo unos minutos pero cuando entro a escena a lo mejor sí entro haciendo un simulacro pero de a poco me empiezo a meter... sentir el feedback del otro y entonces ahí... no, no, yo lo vivo, yo lo vivo hasta cierto punto; no es que no me llega algo emocional, veo difícil a que – qué sé yo – sin ir más lejos tuve hace poco que enfrentarme a la muerte de una amiga y me imagino que por más escena que hagamos de la muerte de una amiga yo no voy a sentir lo mismo, no lo voy a revivir. O sea, tengo muy claro la separación. No tengo ese nivel de conexión como veo que a lo mejor tiene otra gente que lo veo llorando o que le es muy fácil conectar de esa manera. Yo creo que soy consciente en todo momento de la diferencia, o parte de mi bloque también, que a lo mejor conscientemente yo lo dejo ir hasta ahí y no lo dejo pasar.
- No, no, hay que tener conciencia todo el tiempo. No puedes perder la conciencia. Tranquilo porque no es un bloqueo.
- Vale, vale.
- No, no. No, son cosas diferentes. (...)
- A ver, yo lugar que veo del teatro y lo veo en otras artes, yo también con el tema de la música y también el tema de la... tengo amigos que se dedican a las películas, a las películas 3D y muchas veces pasa por dar la ilusión de algo más que sentirlo de verdad. Dar la ilusión con miradas, con gestos, darle la ilusión a la gente de que está sintiendo eso, bueno, en realidad no lo sentí, habrá alguno que lo siente, yo no.
- Igual no trabajamos desde la emoción, eso te respondo ya, quédate tranquilo porque... pero en ese momento sí construir con el otro, decías antes.
- Sí, sí.
- ¿Esto podemos decir que es verdad?
- Sí, sí porque respondo de una manera que yo no respondería y respondo de una manera sin pensar, va directo la respuesta, entonces sí, sí, seguro. Cuando pasa, las veces que pasa está construido una realidad de ese momento. Sí, sí.
- ¿Por qué piensas que es tan difícil que pase esto, la sensación de la realidad en ese momento?
- Lo más difícil para mí es que actuar para mí es recordar un montón de cosas. Me imagino que para alguien que lleva mucho tiempo en esto o es bueno por naturaleza, eso no tiene que recordar tantas cosas sino que lo hace, lo tiene más incorporado. Entonces para mí actuar es acordarme el texto, acordarme que tengo que caminar, acordarme que tengo que levantar la cara, entonces todo ese tipo... mantener todo ese tipo de historia...
- Vale, vale.
- Me es un esfuerzo grande. Entonces a lo mejor, claro, no queda del todo fluido. Queda por momentos y ya mantener todo eso... pero bueno, no sé, supongo que eso es incorporar las cosas. Creo, sigo creyendo que actuar es hacer mil cosas a la vez, con el cuerpo, con tu cabeza y con el espíritu, entonces creo que una cosa es recordarlas y tenerlas pendientes todo el tiempo: Uy, ahora tengo que caminar, ahora tengo que hacer esto, ahora... y otra cosa es tenerlo más incorporado y ahí te puedes dejar mucho más.
- Buenísimo. Perfecto.
- ¿Ya está?
- Ya está.
- Qué fácil.
- ¿Quieres decir algo más?

- No, un poco hacía rato que habíamos querido quedar y después no pude y después te lo mandé por mail, que el tema por ejemplo para mí de Shakespeare si bien desde el punto de vista actoral, para mí no fue una conexión importante, por ejemplo yo me puse a leer Shakespeare como loco y me rompió la cabeza, entonces yo por lo menos rescato esa etapa, rescato eso. No sólo vengo acá, a lo mejor a seguir la escena de Shakespeare, si puedo incorporar todo esto también. Y lo mismo ahora con Chejov, todavía lo que leí no me dio ganas como para leerme... aunque no sé si Chejov son todas obras de teatro...
- No, el también tiene literatura...
- Novelas, ensayos...
- Si.
- Vale, no he ido todavía por ahí pero está muy bueno también que hagas esto porque, claro, a gente que nunca bebió de eso, abrir una puerta y es algo más para llenarse y para disfrutar.
- Buenísimo, me alegro mucho. Gracias Gus, muchísimas gracias por la entrevista, por haber venido.

Entrevista a Laia

- No, olvídate que está esto. Yo voy controlando. Yo lo miro un poco porque no tuve buenas experiencias pero no hay ningún problema.
- Vale.
- Olvídate, olvídate que se graba bien. No, lo primero que te voy a preguntar es... ¿vos empezaste en la escuelita teatro?
- Si.
- ¿Cómo se te ocurrió empezar teatro?
- Porque se mezclaban dos cosas, las ganas que había tenido siempre de hacer algo así y no me había decidido nunca, vamos, que yo siempre quería hacer algo pero no haces nada y que como más va, más tímida era y sabes que tienes que pararlo...
- Cuanto más crecías, digamos.
- Si, y pues, todas esas cosas.
- ¿Y qué te pasó la primera vez que entraste a un escenario?, ¿te acuerdas la sensación de estar en un espacio diferente, de actuar ante tus compañeros la primera vez que pasaste?
- No me acuerdo muy bien pero era una improvisación, claro, y me sentí muy patosa, me sentí muy patosa pero muy divertido. Y además como todos estábamos de cero, divertido.
- ¿Y el hecho de hacer un personaje diferente a ti?
- Me cuesta mucho hacer personajes diferentes a mí, entonces es ahí donde estoy. Creo que nunca he conseguido separar – creo que alguna vez lo hemos hablado – no he conseguido separar la Laia de los personajes que hago. No me sé aprovechar de la situación de estar actuando para separarme de lo que yo soy o de lo que pienso con lo que estoy representando.
- ¿Y eso cómo sería en lo práctico? Por ejemplo ahora con el personaje que estás haciendo.
- Pues a veces buscas en ti situaciones paralelas para mostrar mejor lo que el personaje está... buscas cuándo tú has sentido como el personaje para representarlo mejor.

- Vale. Y esto, claro, lo que haces es identificarte más con el... contigo, en vez de liberar.
- Exacto.
- Vale, vale.
- ¿Hay algún personaje que te haya mostrado algo diferente a ti, que te haya sorprendido?
- El de Lady Macbeth era muy diferente a mí, por eso también me ha costado mucho... creo que no acabé de representarlo todo lo bien (...) el aprendizaje pero no salió lo que yo quería que saliera.
- ¿Qué querías?
- Una diva, una mujerona, no me he sentido así. Si no te sientes así, es imposible que se vea, transmitir eso.
- sea que el tránsito en creerte la Lady Macbeth te costaba, podríamos decir. El creerte que podías ser Laia sino la Lady Macbeth.
- Si.
- ¿Alguna vez te olvidaste de Laia y pudiste fluir con el personaje?
- Si, en ocasiones, en ocasiones pero no conseguí nunca separarlo, me está pasando más ahora.
- ¿Qué te está pasando ahora?
- Ahora me está pasando que estoy comenzando más a sentir como el personaje que como con Laia
- Con Nina.
- Si, porque – no sé – desde el principio entendí muy bien qué era el personaje a mi manera pero bueno, lo que entendí es lo que me siento bastante como el personaje y no como Laia, por primera vez en estos casi dos años. Supongo que pasará si continuo formándome, depende del personaje. Hay personajes que no me voy a sentir una diva y no sé por qué no entré, a la final es sentirse como una diva y aprovechar la posibilidad de dejarte ir porque al final estás actuando pero bueno, si no me sentía, no sé. Pero con Nina si.
- ¿Y qué puedes decir de Nina? ¿Desde dónde la empezaste a construir, desde el texto, desde la emoción, la técnica, desde dónde?
- La comenzamos a construir con Luis trabajando el texto, aunque hagamos la última escena empezamos a trabajar desde el principio tanto su personaje como el mío, cómo había evolucionado en la obra, qué sentía a lo largo de la obra para entender bien cómo se sentían al final. Entonces la empezamos analizando el texto y bueno, lo de la locura salió de improviso pero con Luis hay mucha escucha y si él no me hubiera seguido, no me hubiera escuchado no hubiera... salió de la casualidad y si Luis no hubiera estado atento a lo que a mí me salía, no hubiéramos podido seguir por ahí. Lo hubiéramos parado o qué pasa.
- Eso sería en un proceso de ensayo...
- Aquí salió.
- Acá, conmigo.
- Si, si. habíamos ensayado y no habíamos ensayado este y cuando salimos – no sé por qué – me salió así y al ver que tú tampoco me parabas, me dejé ir completamente y eso es lo que salió.
- sea, cuando me decís que con Nina empezaste a trabajar el texto, ¿se fijaban en el sentir del personaje, en los objetivos del personaje o en qué? Cuando analizan el texto, ¿qué miraban?
- Sobre todo en el sentir del personaje.

- ¿Qué sería el sentir?
- En el caso de Nina era la ilusión de una persona joven, que tiene toda la vida por delante, con mucha ilusión y los palos que parece que la vida le va dando, como se siente al final destrozada (...) antes.
- Laia, ¿qué pasa cuando aparece el público?
- Pues que me coge un subidón, tiemblo mucho pero lo incorporo mucho al personaje y me encanta.
- ¿Qué sensación, qué te pasa como persona o como actriz?
- Vivo mucho más... por ejemplo con Macbeth, personalmente la vez que más lo disfruté fue con el público porque no sé, casualmente quizás los personajes que he hecho, he podido aprovechar la sensación de nervios y de temblor porque tiemblo en el caso de Lady Macbeth, estaba enfadada con mi marido y aquí estás con miedo de ver a una persona, lo he incorporado al personaje pero me encanta la sensación. Me gusta.
- Es diferente – me imagino en los ensayos con tus compañeros, ¿no?
- Si.
- Pero igual, una cosa es en el ensayo y otra cosa es con tu compañero, con tus compañeros en clase y con público.
- (...) lo hice yo con compañeros y con el público. Si, con los compañeros es diferente porque ellos juzgan –como si dijéramos – pero en el fondo nos ayudamos todos y por aquí o por allá. El público no va a guiar, va a ver lo que va a ver y no saben el proceso de cuánto curro ha habido detrás, entonces (...) los nervios una cosa que te salga bien. aquí pueden decir (...), sale un proceso y también depende del tipo de gente. En concreto en esta clase son súper respetuosos y ayudan mucho, es decir yo siempre digo que con ellos se aprende muchísimo porque te ayudan, te dan su opinión y no es siempre una crítica de aquella que no puedas encajar.
- ¿Y en tu vida hubo algún cambio a partir de estar haciendo teatro?
- Si.
- ¿En qué?
- Yo siempre lo digo, cambio que seguro será a mejor pero que te lo planteaste diferente, no sé. yo creo que es a mejor pero (...) más problemático, te planteas las cosas de otra manera, no sé por qué, no me preguntes por qué. Después yo te voy a preguntar a ti por qué me preguntas tú esto, seguro que esto debe pasar a menudo, pero que te planteas las cosas diferentes pero empiezo a ver lo positivo de planteártelo diferente. Es decir, que las cosas se tienen que plantear, no sé... que a veces no sé qué relación tiene con el teatro pero que no pasas por la vida (...) te planteas mucho más las cosas.
- ¿Y esto cómo se traduce en tu vida? Si se puede saber, con tu pareja, cuando hablas con alguien, tu trabajo, en qué se traduce.
- Pues mucho más escucha de la que tenía pero también mucho más reclamo de escucha de la que reclamaba. Aquí estoy yo que antes no siempre lo hacía, antes estaba mucho más pendiente de los demás que de mí. Y desde que estoy aquí – no sé si es causalidad, no creo – reclamo mucho más. No es que no me dedicaran atención ni mucho menos, era yo la que no me dedicaba atención y entonces, esos cambios de una persona que está mucho por los demás a una que dice (...) pero también creo que los demás estén por mí, sí que lo reclamo mucho más.
- Interesante.
- Por eso digo que al principio esto es mágico porque no sé qué pasa pero al final es dónde se va a ver quién me quiere dar la atención y al momento no me quejo.

- ¿Empezaste a ir más a teatro o te disparo ganas de ver teatro?
- Sí, y disfruto más cuando voy al teatro, lo que pasa es que por falta de tiempo...
- Claro, claro.
- No aprovecho como debería pero sí.
- Y lo último que te quería preguntar tiene que ver con qué momentos de la clase o qué ejercicios o qué te resultó realmente – si te puedes acordar de alguna línea de las que trabajamos – más significativo.
- De las que trabajamos...
- Como trabajo personal, más allá del ejercicio. En momentos que te hayas... te haya movido.
- Yo creo que justamente el verbalizar cosas que no... yo creo que ahí está, fue como destapar una (...), hacernos verbalizar cosas que sentimos y no paren, no paren (...) dices: bueno, (...)
- Qué bueno.
- Eso sobre todo y para los personajes, los viajes. Con Nina lo del viaje no lo aproveché tanto porque lo tengo súper claro lo que... cuando es algo, sé lo que Nina siente.
- Vale. Bueno, ¿quieres decir algo más de Chejov? ¿Qué te pasó con Chejov en sí, con el autor?
- Es que no me gusta leerlo pero me gusta verlo e interpretarlo. Es curioso, o sea me ha resultado aburrido La Gaviota y después cuando interpretas decía: qué bonito. Y lo mismo cuando hemos ido a ver – cómo se llama...
- A Veronese, Daniel Veronese.
- Lo que lees, cuando lo has leído, no es lo que mismo que lo que ves (...) su texto, me gusta mucho.
- Conceptualmente qué te queda, el subtexto, qué otro tipo de herramienta técnica.
- ¿En Chejov?
- Sí, sobre todo en Chejov. Que te acuerdes, eh
- Ni idea, yo creo que hay muchos momentos en los que no se dice nada pero pasan muchas cosas, ese subtexto no te sé decir. No te sé decir.
- Vale, vale, nada más. Era eso, es esto la entrevista. ¿Cómo te sentiste?
- Bien, bien.
- Súper clara.

Entrevista a Luca

- (...) Bueno, ahí está. Entonces, lo primero que te voy a preguntar es cuánto hace que estudias teatro.
- Menos estos años, dos cursos contigo.
- ¿Y cómo llegaste a estudiar teatro, qué fue el bichito que se te metió?

- Bueno, tenía una vida con mucho trabajo, rutina, (...) creciendo. Llegó un punto que necesitaba algo para (...) y entonces buscaba posibilidades de que lo que podía encontrar y he pensado algo que me ayude con el arte, para sacar algo de artística. No toco instrumentos, nunca me he metido en la música, entonces ya lo elimine porque era demasiada inversión de aprender un instrumento – no sé – no era exactamente lo que creo que me iría bien y el teatro era algo que estaba en la mente por atrás, también porque lo he hecho una vez en la escuela, cuando era muy poco más joven y lo disfruté mucho porque en la escuela he hecho un curso y lo pasé muy bien porque (...) escuela – no sé – es como que me olvidé de este hasta que buscaba algo y ha vuelto. Y gracias a Dios, no sé, estoy muy feliz que he encontrado esto.
- ¡Y por qué, qué es lo que te pasa cuando...?
- Me ayudó mucho, me ayuda mucho más a sentir y no pensar y dejar ir, desafío también, para mí es un grande saffio todo de hacer diferentes papeles o cosas diferentes, cambiar y decir: mira, esto es algo que nunca he sentido, como es te personaje. Entonces me gustaría probar ese personaje y ver si puedo hacerlo. Por ejemplo, me gusta, me deja la oportunidad de perderme un poco y olvidarme de todo. Es un momento, cuando estás fuera de la cabeza y sólo lo que estás haciendo y creo que es importante.
- ¿Cómo es ese proceso de meterte en otro, en un personaje?, ¿desde dónde lo haces, qué es para ti eso?
- Bueno, primero desde entender muy bien la obra, (...) nosotros hacemos obras y si no lo entiendes muy bien, es imposible. Por ejemplo, en mi actuación ayer, por ejemplo, hace unos días estaba solo leyendo y repasando y realmente tratando de entender bien y me he dado cuenta que, como yo entendía una frase pequeña, como yo lo entendía y cómo es, son dos cosas... yo lo entendía de diferente manera, entonces cuando yo lo he leído, digo: espera: este realmente está diciendo esto y este me ayudó a poder sentirlo y entonces, decirlo y sentirlo, demostrarlo más cómo era. Primera cosa es entender bien la obra, esa es una cosa. Otro proceso es poner – para mí – ensayar mucho, lo más que ensayes es más fácil de ponerlo... yo creo de lo que he visto. Pero también es investigar, cuando leo la obra tengo una imagen en mi cabeza de cómo es, es cómo si veo una película, una imagen en al cabeza, entonces si te pone en la imagen, en vez de mirarlo es ponerte dentro. Es como yo lo veo, no sé si es así. Y...
- Y en esa película, desde dónde entras, desde el cuerpo, o sea el personaje... Primero entenderlo dijiste y después... ¿cómo lo haces, lo juegas y ese juego desde dónde empieza, desde el juego, desde el ser, desde la acción, la emoción o desde dónde?
- Antes era más de pensar, ahora estoy pensando mucho menos – creo – es intentar moverme, es sentir moverme como esta persona se siente.
- ¿Pero moverte o sentir? Son cosas diferentes. A ver, piensa eso. Yo sé que es difícil lo que estoy preguntando pero...

- Para mí el movimiento es muy importante, es muy importante. Si yo estoy sentado y no me muevo de una manera, tengo que moverme y creo que me ayuda mucho. Y de mover, después empiezo a sentir. Creo que los sentimientos vienen después, si me muevo... si... a mí me gusta partir con el movimiento, por eso también no me gusta estar parado mucho pero tampoco quiero mover (...) yo veo que es mal porque no sabe lo que tiene que hacer, y es claro. Entonces intento ver y estar en movimiento y acción es una razón que tiene un feeling por qué me muevo así y me siento así o me muevo así y me acuerdo que es porque me siento así. A veces puede partir primero del feeling, después movimiento. No sé. pero a veces si no estoy metido, empezar a moverme y si esa persona se mueve, después vienen los feelings de (...), igual más mental último, si viene mental – no lo sé – la parte menta, estoy pensando, (...) no lo pienso mucho.
- ¿Y el personaje va pensando cosas? Una cosa es Luca y una cosa es el personaje.
- El personaje, si piensa... Buena pregunta, tengo que pensar más en esto. Si no, pero yo creo que sí porque como ensayando con Giovanni por ejemplo, él ha probado diferentes registros también, igual no (...) tanto pero el registro que tenía ensayando y ayer era mejor ensayando y él está...conoce este, entonces cuando cambia de registro, también cambio. Entonces creo que es porque el personaje se adapta naturalmente al otro.
- Al otro.
- Naturalmente. Claro, si pasa algo que no está ensayado y lo recibes de una manera y continuas actuando naturalmente, es porque el personaje lo decide – creo – no es como que él (...) tengo que hacer eso, no funciona. No funciona. Si lo estás pensando mucho, yo veo – en estos dos últimos años – que no funciona. Y se ve que es como que estás diciendo el texto y lo reconozco claro. Tienes que creerlo y ponerte dentro y es cómo lo crees, como es real y si no, no funciona. Y realmente me pasa a mí, cuando empiezo igual me cuesta pero en segundos, un minuto ya me olvido de lo que hay alrededor o lo que pasa alrededor, es como (...) en esto, estoy ahí realmente.
- A ver si podemos, no sé si puedes hilar muy fino pero, ¿puedes registrar el momento o qué hay que hacer para entrar al personaje? ¿En qué te apoyas, qué te ayuda? El otro, el compañero, el entorno, el personaje...
- Primero la respiración. Yo he notado, por ejemplo ayer, empecé, estaba la pared es como que mi corazón iba muy rápido, los silencios son muy importantes para mí, especialmente empezando con silencio o empezar con un poco de libertad, de mover y hacer cosas para que puedas tranquilizar, para tranquilizarse y respirar. Entonces por ejemplo ayer cuando estaba la pared, yo estaba más en la respiración para tranquilizarme, para bajar el ritmo del corazón porque está claro, no era cómodo que estaba un poco nervioso. Yo intento siempre de entrar y estar tranquilo. Entonces, antes respirar mucho y sacarse... respirar fuera e intentar de estar muy tranquilo, eso para mí es fundamental al principio de la interpretación. Y después dejar ir, no pensar tanto. Estar preparado, si no... yo sé que si estoy muy bien preparado como conozco, sé lo que tengo que hacer, decir como naturalmente y ya no me pongo nervioso o muy poco al principio pero pasa rápido. Pero sí yo sé que no estoy preparado y entro sabiendo que no he preparado, que no he ensayado me pongo nervioso y va muy mal la cosa. Entonces yo sé muy bien las dos cosas, primero estar bien preparado, confianza, es que no voy a fallar. Igual, si fallo algo lo descubro de una manera y porque lo entiendo muy bien porque estoy muy bien preparado. Después cuando estoy aquí, la desesperación y (...)
- En los ensayos que haces fuera de aquí, ¿cómo aparecen las cosas?
- ¿Como cómo aparecen las cosas?

- Claro, ¿cómo aparece la escena, cómo se construye la escena?
- Nosotros, yo últimamente lo estoy haciendo... bueno, primero preparando, aprendiendo el texto y diciéndolo, repitiendo el texto sin moverme, sentado, con las luces apagadas e intentar de decirlo y entender bien lo que pasa, no sólo memorizar pero entender lo que pasa porque después es más fácil para memorizarlo, si lo entiendes es más fácil. Y después empezar ensayando y repetir, repetir, repetir y después también... a mí me gusta grabarlo y mirarlo y con Giovanni lo hemos hecho mucho ensayando y después hemos grabado, lo hemos mirado, hemos criticado, se veía de afuera lo que iba bien, lo que no iba bien, entonces cambiarlo o repetirlo, mirarlo, hablándolo, repetir, ensayar, grabándolo, mirándolo de afuera y siempre cambiando. Y lo hemos grabado cinco veces en total en dos días diferentes y repetir mirándolo y también mirándolo ayuda a aprenderlo mejor porque lo estás escuchando. Yo lo miro a él... cuando lo miro es más fácil para mí para memorizar mi texto y casi el texto como saberlo muy bien. Pero se ve, para mí verlo de afuera es... a mí me ayudó mucho, creo, no sé si es positivo o no, no sé si deberíamos hacerlo pero a mí me gusta verlo de afuera, veo acciones, veo cómo estoy de pie o la espalda o... hay cosas que se ven que no están bien, que no estamos... Y después cuando se hace, notamos también la parte positiva. Entonces, para mí grabándolo y mirándolo y ver lo que... ideas que vienen de lo que cambiar, de lo que mantener, para mí verlo de afuera ayuda mucho.
- Totalmente, puede ser muy... lo voy a pensar eso.
- Y depende, porque hay gente que no le gusta mirarlo, a mí por ejemplo es divertido y para mí ayuda muchísimo, poder verlo de diferentes puntos de vista, de los puntos de vista de la clase que lo está mirando, por ejemplo cuando te dan consejos. Por ejemplo, la última vez había ensayado, yo llego tarde, eran las diez y media y (...) el lunes a la tarde, era un día largo, tenía que estar antes, llegó tarde, entonces no estaba muy metido pero digo: quiero hacerlo, dos veces, tres veces más por la confianza por hoy que no debemos olvidar y lo grabamos, terminamos y rápido acabamos. Entonces, esta cosa de no pensar tanto, de poner, hacerlo e irse también le hemos visto... Y Giovanni lo había estudiado, su parte, el registro que él quería cambiar, como el pensaba que debía hacerlo, entonces cuando hemos terminado de grabarlo dos veces... bueno, si, yo he pensado mal, mal, mal y cuando lo hemos visto, hemos visto lo bueno que era, que realmente era el mejor que hasta el lunes, el mejor que hemos hecho cuando no lo pensamos demasiado. Entré, lo he hecho y yo pensaba que era mal porque no estaba muy metido, pensando (...) después lo hemos visto muy natural, muy bien y hemos aprendido muchísimo el lunes de mirarlo, de decir: mira esto, está muy bien. Y después, Giovanni por ejemplo quería mejorar para que se entienda mejor, las palabras, y cuando lo miramos se ve la diferencia de la primera, que antes ponía atención en su voz y después se dio la segunda (...) segunda, se ve la diferencia en postura, es más claro, para mí eso es muy importante.
- Está bien. Y ya voy a terminar que sé que te tienes que ir. ¿Te pasa algo especial con Chejov, qué puedes decir?
- Al principio... porque yo he leído unas obras, yo pensaba mucho... no sé por qué estamos haciendo esto, no veía nada adentro, no es que no veo nada, leyendo un poco rápido es como que no me...
- No te entusiasmaba...

- No, pero después más y más y más y nos habían dicho cómico y yo pensaba: ¿cómico? Yo no veo nada de cómico en este, un poco era el oso, he visto algo cómico ahí pero tampoco mucho. Pero a más y más que lo leo y lo ensayamos y lo estudio, veo que es muy cómico, no sé, realista, es un poco como ridículo alguna vez y me gusta. Me gusta, es un desafío, es que yo no critico, no tengo... no es que no tengo (...), no tengo experiencia para pensar si es mejor que estudiemos esto, es que yo confío totalmente y tomo todo como un desafío (...) perfecto. Tu dices hacemos esto, se puede hacer bien esto: perfecto (...) se puede hacer bien este, perfecto. Para mí es un desafío cualquier cosa, que yo pueda hacerlo y también ver (...) está bien mi cien, he podido lograr algo o estoy muy lejos de lo que debería lograr alguien haciendo esto. Para mí, no sé, me gusta Chejov y creo que estoy entendiendo bastante, me estoy sorprendiendo bastante, que no sé, no me daba cuenta al principio pero veo esto. Pero realmente, yo te quería preguntar a ti, por qué Chejov, por qué estos papeles y no... hay otras escuelas y gente que hace otras obras...
- No, esto va a ir cambiando pero yo este año elegí Chejov porque está muy bien para aprender la estructura, la estructura técnica que estamos aprendiendo con teatro, que es un lado que digo, por otro lado es ver qué pasa abajo, cómo se construye con el otro la teatralidad que en Chejov está muy claro. No me importa tanto el personaje sino como el personaje sale de ti, desde una lupa que ponemos... tú te pones al servicio de personaje pero no es algo impuesto de arriba, desde las características psicológicas sino que tiene que ver más con cómo se construye el vínculo con el otro.
- Vale.
- Es muy... y es ir muy finamente al conflicto.
- Si, cuando tú hablas a veces de – no sé – de términos técnicos o de surrealismo o de cosas así, creo que por el idioma también pero por falta de experiencia, es como que yo no entiendo cómo... no sé si entiendo bien pero no sé si el trabajo que estoy haciendo es en línea con lo que tú quieres que nosotros aprendamos.
- Si, si, si.
- Que hay términos que Mariano, Vanesa, gente que habla y sabe unas cosas por experiencia al teatro, es porque yo no sé ese tipo de cosas. No conozco muchos directores, obras, tengo poca experiencia, entonces a veces yo no sé si estoy en el correcto camino porque no tengo mucha experiencia...a veces cuando tú hablas y explicas, no sé, eso que acabas de decir de por qué Chejov, es que no sé si yo realmente lo entiendo. Pero si lo entiendo o no, tú puedes decir cuando estoy en el escenario, si estoy entendiendo o no, si estoy aprendiendo lo que quieras que aprenda o no. Yo no sé si estoy aprendiendo.
- Si no te lo diría, yo no... no me dejan mentir – como dice un amigo mío – yo veo lo que hay y tú estás muy bien, fue una muy buena pasada la de ayer. Lo demás estaría bueno que cada vez aprendas más de lo que estamos hablando...
- Claro.
- Lo que pasa es que hace poco... el año que viene te van a bajar más fichas, eso lleva años... Vanesa no... (...) en todas las clases y Mariano es el tercer año, entonces hay una diferencia.
- Si.
- Esta es la diferencia, que llevan más tiempo, pero el año que viene lo tienen que saber, ya ustedes.

- Bueno, este año me siento que he avanzado en comparación del año pasado... me acuerdo de mis primeras clases que no... no sé, mirando atrás y miro... sintiendo las primeras cosas, me hubiera gustado por ahí volver a hacer cosas ahora para... se ve... yo me siento que estoy aprendiendo algo.
- Bueno, genial, buenísima entrevista. Veintidós minutos, perfecto.
- ¿Cuánto?
- Veintidós.

Entrevista a Luis

- Ahí está. Bueno, lo primero que te quiero preguntar es cómo se te ocurrió empezar con tu formación como actor. Lo que salga, vos tranquilo, empieza a asociar...
- A mí siempre me ha gustado, me ha gustado mucho lo relacionado con lo artístico pero encima de un escenario, dentro del ámbito del escenario pero quizás me lo planteé en un momento importante además para mí, que necesitaba probarme un poco, era como un reto. Sabía que detrás de todo esto había mucho más, que no era hacer teatro: ja ja, que no era tan superficial, tan frívolo sino que había mucho más detrás de todo esto, con mucho trabajo, que no sé quedaba solamente en lo que se ve por fuera. También por superar ciertas cosas mías como complejo al ridículo que lo tenía altísimo, pero altísimo... un sentido del ridículo pero exagerado. Para mí era muy importante enfrentarme a eso, que yo no sabía, voy a probar porque gustarme, me gusta mucho verlo y, ¿yo seré capaz?, ¿seré capaz de enfrentarme a esto de que no me importe la visión que tengan de mí los que me están viendo? O sea, para mí fue un reto, un desafío, probarme un poco a pesar de que me gustaba, probarme. Lo que pasa es, bueno, lo que yo pensaba del teatro cuando empecé, a lo que pienso ahora mismo es que no tiene nada que ver, pero nada que ver.
- ¿Qué pensabas y que piensas? Está bueno.
- sea, yo sabía que sí, que había un estudio de los personajes, un estudio del texto pero ni lo relacionaba ni con el cuerpo... O sea, para mí el contexto de cuerpo, de organicidad y todo eso; para mí era algo totalmente... es que no tenía ni idea. Y por otro lado, la dimensión humana que se adquiere y se trabaja con el teatro, me parece bestial, a mí personalmente me ha servido mucho, me está sirviendo.
- ¿A qué te referís con esta dimensión humana?

- El conocimiento, o sea, el estudio de la observación, los comportamientos humanos, ¿no? O sea, me parece bestial, me parece muy bestia. Ya te digo, personalmente me sirve, esa sensación de estar siempre tomándole juicio a la persona que tienes enfrente para crear empatía, para no crear... esa necesidad de estar escuchando continuamente, no solamente escuchando lo que dicen sino observando el comportamiento, la expresión corporal de la persona que tienes al otro lado, en mi vida personal yo lo aplico, yo lo aplico. Me parece que es bestial, a mí personalmente me aporta muchísimo, me aporta en conflictos familiares, conflictos laborales, en lo que sea, y realmente es algo que lo he adquirido aquí. O sea, por eso para mí el tema del teatro – me di cuenta – que me está llevando muchísimo más lejos de lo que yo me pensaba y siempre más lejos. Sin ir más lejos hace quince días tuve una discusión con mi padre, y al día siguiente me llamó él y yo estaba cabreado pero muy cabreado y cuando me llame, le suelto... estaba enfadado, realmente enfadado. Y me llamó y realmente vi el tono, de su forma y me paré. A lo mejor de otra forma hubiera sido si le hubiera dicho lo que hubiera pensado, en realidad tenía guardado para decirle, pero (...) la forma en la que me está viniendo es diferente, ver lo que... y pude manejar la situación de manera que fue incluso bueno hablarlo.
- Qué bueno.
- Yo, esto luego lo pensé, estaba en la playa... esto es algo, yo tuve la sensación: esto me lo ha aportado el teatro, esto de escuchar, esperar a la otra persona, en qué plan viene. Lo que te decía, tomarle el pulso, eso y muchas cosas... Yo, por ejemplo creo que, equilibrio (...) pero sí que me siento mucho mejor. Tengo una etapa actualmente, aunque profesionalmente vaya muy agobiante, pero personalmente me encuentro muy bien y yo creo que también es algo que el teatro me está aportando. Y yo creo que yo siempre he sido bastante más racional que emocional o es lo que yo me pienso, a lo mejor era emocional y no lo sabía, no lo sacaba tanto. A lo mejor lo tenía y no había buscado y el hecho de estar trabajando muchos elementos dramáticos, mucha... toda la parte emocional, a mí también me está ayudando porque me está cargando... me está ayudando a darme cuenta que también lo tengo, que tengo más ingredientes de los que yo me pensaba; y que en cierto modo, también te hace una persona más completa. Tengo una sensación como de más equilibrio, más compensación. Por eso te digo que el teatro a mí me aporta muchísimo y mi definición, mi contexto de teatro ha cambiado muchísimo desde que empecé, que era como un reto, como un desafío como un: a ver si soy capaz de hacer eso que tanto me gusta y que yo me veo... que es imposible. Ahora que veo que puedo hacer cosas, pero es que además personalmente tiene una trascendencia... no sé, algo así liviano, que estás... ¿entiendes? Y es importante, yo a la gente le digo. O sea, yo a la gente le digo la importancia del teatro porque realmente te da una dimensión de las situaciones y de las personas que sé que puedes adquirirlas en otras cosas, pero el teatro te aporta muchísimo. Para mí es realmente bueno.
- Qué bueno. ¿Te acuerdas la primera vez que te subiste a un escenario, qué pasó, qué te pasó a ti?
- La primera vez...
- las primeras veces, cuando empezabas a ser otra persona, o a construir un personaje, o qué pasaba contigo en... ¿Tú antes hiciste teatro, antes de venir acá?
- No, nunca, lo primero que he hecho es contigo, nunca había hecho nada. ¿Pero te refieres a la primera vez que me subo a través de un ejercicio o desde una cosa mostrada en público?
- No, las dos cosas. Primero con un ejercicio y después con la muestra al público, las dos sensaciones.

–Pues, la primera sensación fue realmente sorpresa porque fue en la segunda clase que tuvimos contigo – la segunda o la tercera clase – que yo alucinaba... porque yo ya en la primera aluciné porque dije: cómo es capaz de que saquemos tantas cosas de nosotros que yo estoy negando, (...). Claro, como la primera parte trabajamos la relajación; bailamos, eso nos desinhibe, luego salimos, nos soltamos, de una manera como más libre, como más... improvisamos sin problemas. Pero claro, a medida que iban pasando las clases, me parece que fue en la tercera clase que me hiciste hacer un ejercicio de improvisación con una chica, planteaban una situación y yo me había quedado en la ducha pero sin agua y lleno de jabón, no podía desenjabonarme. Tenía que ir a casa de mi vecina para que me duchara yo, en su ducha y claro, ella lo rechaza diciendo que el marido era muy celoso, no sé qué historias hay... y realmente me salía sin problemas, que le daba... que aquí no terminaba, que la historia podría prolongarse, no tenía fin y la pasaba bien y encima estaba como relajado, como muy... encima veía que la gente que nos estaba viendo, los compañeros se lo pasaban bien. Entonces, la sensación fue realmente muy gratificante porque dije: joder, si he sido capaz de darle forma a algo de la nada, realmente vi un resultado ahí que ha estado bien. Me gustó mucho, la situación fue muy buena, fue muy buena. Y en cuanto a la primera vez que hicimos algo con público, fue la primera muestra el año pasado que lo hacía con Laia, (...) bestial, porque es la primera vez que te enfrentas y sientes nervios, miedo, por mucho que lo hubieras ensayado en clase, estaba familia mía y viendo (...), me importaba muchísimo.

–Claro

–Su opinión y lo que fuera... quería que saliera muy bien y tenía muchos miedos, la voz, el cuerpo, (...) y cuando realmente sale, es bestial. El (...) es para mí una de las mejores sensaciones que he sentido en mi vida, es una sensación pero muy bestia, de felicidad total, que mis hermanas me lo decían. O sea, yo soy muy expresivo y todo, decían: es que la sonrisa con la que saliste a saludar, era bestia, la sensación es muy buena.

–Y ya cuando te vas poniendo en la piel de un personaje – para decirlo así - ya cuando empezamos a trabajar texto, ¿qué pasó ahí?

- Pues, realmente me di cuenta que no sabíamos que hacer con eso, no sabíamos que hacer con el texto, que empiezas a echar mano de otra cosa. Pero claro, yo la primera vez que hice algo con texto fue lo del Pereyra del Camino Negro, pero noto que fue muy gratificante para mí, fue muy fácil. Fue fácil en el sentido de que, para mí la parte... lo más contrario a lo que soy yo, es lo más fácil... hacer algo exagerado, histriónico, muy salvaje, me siento muy sencillo (...), abordarlo no me cuesta mucho. Me costó quizás más entrar en la situación... entender al personaje, entrar en la psicología del personaje y darme cuenta de que realmente era un buen tío, eso fue lo que más me costó. Llegar a él, meterle el dedo y sacar (...), que vos me fueras dando indicaciones, ir investigando... eso fue lo que más me costó. Porque claro, en aquella época todavía no era yo tan consciente de ese vacío del actor, nunca tan consciente. Yo tenía que (...) y sacando, todavía no era tan consciente como para abordar un personaje de una manera más metódica, sino que me quedaba con lo más básico y a partir de ahí, iba investigando, iba sacando aristas al personaje. Es ahora (...) dentro de nuestras limitaciones, sí que vas adquiriendo más consciencia de cómo abordarlo, de cómo llegar a él. Eso cuesta mucho, es muy difícil porque lo que sí me doy cuenta de que por muy neutro que quiera ser a la hora de abordarlo, de lo que hablaba no del vacío del actor, esa neutralidad pienso yo que por muy neutro que quiera ser, es muy difícil cortar el cordón umbilical que te une a ti como persona al personaje, es súper difícil. Es muy difícil, le intentas pero es bastante complicado.
- Y este cordón umbilical, en qué tú, no en tu experiencia, ¿te sientes más reflejado? ¿En qué te sientes más con este cordón, reflejado?
- Que está en algunas emociones del personaje, en algunas emociones que sí, que te unen a él.
- ¿Cómo sería esto?
- A ver, yo creo que todos los personajes son concretos, las emociones básicas yo creo que (...), la tristeza, el amor, la rabia, hasta cierto odio... yo creo que en las emociones importantes siempre hay alguna emoción en la que tú te ves reflejado en él y eso es muy difícil... a lo mejor la emoción sí que la tiene y a lo mejor no la habría y no tendrías que buscar paralelismos... o sea, siempre hay algún paralelismo, eso es lo que habría que romper. No buscarlo, aunque (...) lo que sale, pues ese paralelismo es lo que da lugar a que ese cordón umbilical no lo rompas, es medio complicado.
- Y eso se traduce en qué, ¿en expresión, en el personaje? O sea, esa emoción...
- No necesariamente en la expresión pero sí cuando estás estudiando el texto o cuando estás investigando determinadas situaciones. Pues sí, que inconscientemente las vinculas a cosas tuyas, pero luego no tiene por qué salir la misma expresión en escena, pero sí que las vinculas a hechos tuyos, sí que lo relacionas y seguramente el vacío será si no puedes relacionarlo a nada, a ir totalmente neutro...
- No, no exactamente. No, no, ya vamos a... No, no, no, el vacío tiene que ver más con una actitud de entrar a explorar con lo que uno tiene, no desde el vacío...
- Bien.
- Un vacío que te permita ser más esponja.
- Claro, que te permita entrar a un espacio vacío lo más libre que puedas, sin tanta mente, de esto se trata más.
- Que no te condicione nada.
- Claro, que no te condiciones, que no estés con la crítica, que no te estés – a la hora de agarrar un personaje – que no lo tengas agarrado de la mente, cómo tiene que actuar, sino empezar a explorar libremente con el otro.

- Bien.
- A este nivel, yo ahora voy a hablar del vacío porque me parece que no está quedando claro. Voy a ver si escribo algo.
- Vale, es muy interesante, pasa que yo encuentro que es difícil llegar a él, difícilísimo y dudo mucho que incluso muchos actores profesionales lo consigan.
- Si.
- Es muy difícil
- Claro, (...)
- Si, es muy difícil por lo que te digo, cortar el cordón umbilical es difícil, siempre sale algo tuyo, alguna situación, algo que repite que no tiene por qué condicionarte en la expresividad, pero sí que hay hechos que...
- ¿Pero la expresividad desde dónde la construyes? Si hablamos también de... perdón, pero estoy mirando a Vanesa que viene con (...) ¿Estas son horas de llegar?
- Perdón, Luís. Vamos afuera. Agarra la silla. Nos vamos acá porque si no ahí... No, lo que te estaba preguntando es cómo crees que sale esta expresividad. O sea, cómo crees que es esta expresividad, de dónde sale, ¿es tuya, la construyes, cómo es?
- Yo creo que la gran mayoría (...) es espontánea, sale de una manera espontánea. O sea, esa expresividad no te la planteas, quizás sí que te planteas acciones en un momento dado pero la expresividad en la acción...
- ¿Pero tú te ves reflejado en esta expresión? Por ejemplo cuando te sale la ira, cuando... ¿o no, son formas nuevas?, ¿son formas que nunca salieron de ti y te sorprenden? O, por ejemplo a la hora de enfadarte, cuando se enfada tu personaje, ¿es una forma de enfado que a ti te resulta conocida o hay formas nuevas en eso?
- Hay formas nuevas, hay formas nuevas, totalmente. Formas nuevas y además que – yo eso ya lo noté el año pasado con el Pereyra, ya lo sentía – me impresiona, yo mismo me impresionaba y decía: pero, cómo en los ensayos porque realmente no me veía reflejado en al gran mayoría de ocasiones, de la forma así salvaje que tenía de hablar o dirigirme o de expresarme, no lo veía, no me veía. Ahí estaba el alucine que tenía yo mismo, era alucinante. Y mi propia familia cuando me vio me dijo... mi hermano mayor que es súper crítico, que cuando hicimos lo de Shakespeare me puso a caer de un burro. Alucinó, él se esperaba algo así porque realmente cuando hice lo de (...) no eras tú, es que no eras tú, estaba lo interesante...
- El hermano claro.
- Claro, pero cuando vio lo de Shakespeare no le pareció lo mismo, de que veía cierta... no veía mucha credibilidad en el personaje que hacía y dijo que me faltaba bastante trabajo y todo esto pero bueno... que en otra ocasión. Decís que es verdad que el tema de la expresividad sí que lo observo, que me salen muchas cosas que son muy nuevas para mí, muy nuevas, reacciones, historias que no soy tan así.
- ¿Y eso en ti cómo vuelve, cómo vuelve a Luís esas reacciones de personas? Vuelven de alguna forma o qué pasa después con eso en tu vida, pasa algo, ¿o no, o queda ahí?
- Lo que te decía antes, me enriquecen porque lo que tengo, es otras formas de expresarme, de moverme, incluso de sentir. Otras cosas, por eso yo te comentaba antes lo del equilibrio, porque me completa como ser humano, me completa, me complementa o que yo, por lo menos siempre he pensado que era bastante más cerebral, más racional esta parte emocional que sale así (...), yo realmente pienso que es bueno, no quiero cortarla, que siga.
- Luís, ¿y con Chejov qué te está pasando?

- Es increíble, por un lado todo lo que aprendes de una forma diferente de hacer teatro, todo el tema del subtexto, todo el trabajo que estamos haciendo del subtexto me parece bestial. Lo que tú decías ayer, es que es más importante que el texto, es que es increíble investigar en todo eso, es súper enriquecedor, me está encantando. Y a mí personalmente, porque vuelvo a lo de antes, esa chejovismo – por decirlo de alguna manera entre comillas – es más sutil, eso de sugerir y no mostrar, eso lo encuentro interesantísimo a nivel personal. Hice una pasada y funciona, funciona, que ya lo estoy comprobando yo.
- ¿A qué nivel? Cuéntame
- (...) paso la mayor parte del día en el profesional, sirve de mucho, sirve de mucho.
- ¿En qué notas que te está sirviendo?
- Porque no eres agresivo, porque no es que es agresivo pero estás diciendo verdades como (...), estás avisando, estás... y la gente realmente... La gente, claro, con todos los temas de agresividad lo rechaza, es lógico también, a la gente no le vengas dándole caña y todo eso porque la gente te dice: (...) pero si le entras de una manera mucho más sutil, les entras de una manera como más suave, diciéndoles lo mismo en el fondo porque estás diciéndole de todo, a mi jefa por ejemplo porque realmente su reacción es diferente. Y te sirve, sacas más, sacas más. Y sí que te sirve, el chejovismo es todo un movimiento.
- Acá vamos a poner pancartas...
- Sí, es una pasada... es alucinante, es una caña... (...) se sale de mi planteamiento inicial, te devuelve con creces la energía, el tiempo y todo lo que tú le dediques. Crea adicción.
- Y sí, es un antes y un después. Es algo en la vida de uno. No sé, a mí me cambió la vida. Es como decir: Uau, es como varios mundos son posibles, como que puedo hacer lo que quiera de...
- Además, yo me acuerdo frases que tú nos decías el año pasado en el curso, a principio del curso eso de que las oyes, te entran, se te quedan pero no... necesitas más tiempo para asimilarlas y ahora las noto. Me acuerdo que al principio decías: felicidades, que sois muy valientes por hacer esto, por no quedaros viendo pasar las flores. O sea, y ahora es cuando lo veo claro.
- Ser protagonista, ¿no?
- Claro. Ya te digo, esto del teatro te devuelve con creces lo que tú inviertes. Está muy bien como terapia incluso, no es que no necesitemos tratamiento, es que uno incluso está mejor, ¿por qué no? Necesitamos exteriorizar muchísimas cosas que no sabemos que las tenemos, complementarnos – lo que te decía antes – de una manera muy constructiva, de una manera... está muy bien.
- Estamos terminando pero lo que te quería preguntar es cómo elegís un personaje. O sea, qué es lo que cuando hablamos: me vibra tal cosa. ¿Cómo lo elegís?

- Eso lo tengo muy claro, cómo lo elijo y por qué lo elijo a ese personaje. Por ejemplo, en mi caso de Chejov, yo tenía muy claro que yo era muy capaz de hacer cosas muy grandes porque son diferentes a mi personalidad, a mi forma de actuar y todo eso pero no era tan capaz de hacer cosas tan pequeñas, de reducir las cosas, me costaba muchísimo. O lo mejor personajes tan emocionales, tan emotivos con una densidad tan fuerte en algunas emociones. Yo siempre voy un poco a un plan reto, para mí lo de la barrieta tenía esas condiciones porque me llevó a elegir esa parte que la historia me guste pero quería algo que realmente me hiciera trabajar, poder superar eso y lo siguiente será otra prueba, algo que me permita sacar cosas que me cuestan más, cosas que... sobre todo un plan reto, un plan aprender, esa es una cosa que tengo muy clara. Las cosas por las que elijo algo; que sea siempre para aprender, para mejorar, para construir.
- El personaje... ¿a ti o el personaje?, ¿Lo piensas a nivel creativo o piensas también en ti?
- Pienso en mí pero como algo más secundario, pienso más en desarrollar la capacidad para poder hacerlo bien. ¿Yo tengo esa capacidad? No, me va a costar, necesito trabajar mucho para conseguirlo, para gozar de él. Luego, evidentemente personalmente también te aporta, pero sí que busco el reto, sino sería muy fácil...
- ¿A nivel creativo?
- Claro, creativo si fuera siempre a hacer Pereyra, salir chillando por ahí o... sería más fácil, siempre lo mismo. Pienso que lo interesante es buscar cosas bien diferentes, que te permitan llegar a un nivel de versatilidad que eso es lo que creo que es muy interesante para un actor, ser muy versátil; poder controlar, poder reproducir emociones, poder sentir las, vivirlas, no siempre las mismas... eso es lo que más claro que tengo a la hora de elegir por qué hago algo.
- ¿A dónde te gustaría llegar... tienes pensado?
- No tengo meta, no tengo meta a ninguna, a seguir formándome. O sea, ni prisa tampoco, como no tengo meta, no tengo prisa pero no dejarlo, no quiero dejar porque – ya te digo – lo que me ha aportado ha sido todo un descubrimiento. Es jodido llegar a esta edad y descubrir esto ahora... es muy fuerte. Cumpló 40 años en agosto.
- No me digas.
- 40 años.
- Muy bien, muy bien, es una muy buena edad...
- Que a los 40 años – no sé – no me importa, no me importa, ni tengo ningún complejo...
- Me agarra escalofrío.
- Ni pienso dejarlo pero qué pena que las personas nos demos cuenta tan tarde...
- No, no lo pienses así. Piénsalo al revés, Luís. Mira, por como es el propio sistema, muchos chicos jóvenes (...) con este tema porque tienen que hacer – como digo yo – nunca hagan de Papá Noel en el Corte Inglés, en la Argentina peor (...) pleno verano y se quemaron y lo dejan. La madurez de (...) Vero, acuérdate lo que decía el maestro: Que un actor empieza a los 40 años porque es muy complejo (...), es tan complejo; la muerte, el cuerpo y todo que la madurez la empiezas a tener a partir de los 40. Me agarró escalofríos porque es así, ¿vos no sentís que tienes un nivel mucho más – a todo nivel – que a uno le bajan fichas y está mucho más lúcido que hace diez años? En teatro se requiere mucha...
- Yo no soy de los que volvería atrás, yo no volvería atrás.
- Yo tampoco, a nivel mental...

- Y mi estado actual pero – insisto – mi estado actual se debe mucho al teatro. Me siento como muy equilibrado, me siento bien. Me siento mejor.
- Genial, ya estamos, hicimos treinta minutos de entrevista y era eso. Era esto.
- Está muy bien.
- Te agradezco un montón.

Entrevista a Vanesa

- Tenlo tú. Ven más cerquita.
- Bueno, (...) esta entrevista – como yo te decía – es anónima y lo importante es que empieces a... son preguntas abiertas y que empieces a decir lo que realmente te sale de corazón, así me sirve. Si no, no me sirve.
- Bueno.
- Entonces lo primero que te voy a preguntar es por qué te acercaste a hacer teatro, no mires esto, olvídate de esto.
- No, no estoy mirando nada. Por qué me acerqué a hacer teatro. Porque tenía ganas de explorar mi cuerpo, eso fue.
- ¿Y dónde empezaste?, ¿en Argentina hiciste algo?
- No, nunca hice teatro.
- Y acá se te ocurrió, ¿cómo, viste un cartel, cómo fue?
- Yo tenía pensado hacer teatro pero no me animaba.
- ¿Y por qué teatro?
- Por qué teatro, porque me parecía que expresión corporal no, danza no me gusta, o sea no me gusta. Y teatro me gustaba que tenía un toque dramático – no sé – algo que me gustaba, como contra una historia – no sé – algo. Y me gustaba, me interesaba pero siempre lo dejaba pasar, lo dejaba pasar y un día me fui caminando y encontré el cartelito de la escuelita y no sé por qué, porque llamaba a otras escuelas de teatro y nada me gustaba y esta la enganché. La busqué, escribí un mail, me contestaste ahí al toque y ya está, estoy. A la semana ya estaba en la escuela.
- ¿Y qué pasó cuando...? No sé si te acuerdas lo que fue el primer día de entrar así en un personaje o estar en un escenario. Si te acuerdas...
- Me acuerdo que el primer día llegué, que tenía olor a pata y estaba con mucha vergüenza porque tenía unas sandalias que daban mucho olor. Estaba María Jesús y había otra gente y me pareció muy interesante el comienzo, esta cosa de relajarse. De eso me acuerdo mucho, de los masajes porque yo no estoy acostumbrada a que me toquen, entonces era como que: Ay... y encima me pusiste con un chico que era chico chico. Y digo: Ay, caramba y me acuerdo quién era el chico y todo. Entonces digo: Caramba, mira cómo son las cosas. Y me gustó y digo: entrégate, este es el momento, no me dejé de llevar por la situación. Y después pasar al escenario estaba muy nerviosa, era un sinfín, no sabía qué hacer – qué sé yo – y dijiste: Bueno, tranquilos que sea lo sea y ya fui y que sea lo que sea y me divertí. Me divertí mucho.
- ¿Qué sensación tienes al entrar al escenario? O sea, ¿qué puedes decir de esta sensación de hacer un personaje?
- Es raro porque cuando yo entro al escenario no soy yo. Eso es lo que siento, que no soy yo.
- ¿Qué eres?
- Que soy otra persona, soy el personaje con toda su vida, con toda su vida atrás.

- ¿Esa vida de dónde sale?
- De mi imaginación.
- sea, vos te imaginas una vida...
- Claro, me imagino el momento del personaje. Digo: Bueno, ¿hoy qué día tuvo? Cuando hice Alicia, yo pensaba: fue a una conferencia, qué ropa se puso, cuántas veces se bañó al día, qué hizo con sus hijos, cuántos besos le dio a sus hijos, qué pensaba en la conferencia que ella hablaba de moralidad, justo en el colectivo una casualidad que se encuentra con este chico estudiante de abogacía. Qué le pasa como mujer, esta situación. O sea, repaso mentalmente como si tuviese la vivencia del día completo de ese personaje, antes de entrar al personaje lo vivo así. No sé, yo lo hago así y me olvido, me olvido de mi día que mi día tiene su historia, sino que me concentro en estudiar en qué olores habrá sentido, fue a la verdulería, qué hizo, qué compró, preparó la comida para el día siguiente, qué ropa se puso, la planchó o no. Esas cosas, me imagino el día tal cual. A qué hora se levanta, cómo, estaba Daniel al lado de ella – en el caso del personaje este – qué le pasa cuando se levanta.
- ¿Y vos cuando entraste sentís el personaje?
- Si, me olvido de todo, ni siquiera... creo que ni siquiera siento... o sea, ya soy el personaje, es eso lo que me pasa. Diferente con el personaje de Shakespeare que hice... el ama me costó un poco porque era una persona más grande. Era como que me costaba... la vida de él la tenía, el día de ella la tenía, de todo esto: las vivencias que tenía y todo pero me costaba el cuerpo ponérselo porque era una mujer grande, hablar como el personaje me costó un poco, me costó más. Pero una vez que ya estaba adentro del escenario es como que me sentía insegura, no sé si porque lo trabajé poco tiempo porque lo trabajé poco tiempo y el otro lo trabajé más y entonces me sentía... el cuerpo lo sentía un poco inseguro con este personaje más grande, porque no sabía exacto dónde poner la columna, cómo hacer con los hombros, qué fuerza tengo que tener al levantarme. Eso me dio un poco de inseguridad porque no lo tenía tan ensayado, lo demás no. Lo demás lo tenía, cómo pensaba, que quería, que no quería.
- ¿Y con Chejov?
- Y, con Chejov no entiendo qué me pasa.
- ¿Por qué, por qué estás en proceso?
- Si, es según lo que haga. Siento que como cuando leo el texto, lo veo como muy claro, como que tengo que ser de una forma y cuando lo llevo al cuerpo eso no dice nada y yo siento que estoy haciendo un esfuerzo muy grande para mover... si estoy en quietud, muevo mucha energía adentro para... este personaje tiene como mucha ira adentro acumulada, siento, estoy trabajando, como esa bronca y de golpe se siente incomodado frente a la presencia de un hombre y quiere aparentar que está tranquila pero en realidad la energía que mueve el cuerpo y la tensión que tiene y todo, yo la estoy trabajando y no se ve y me frustró mucho pero bueno, va por ahí. Entonces digo: bueno, tendré que buscar otra cosa. Yo no lo veo haciendo acciones domésticas ni mucho menos, lo veo como una mujer mucho más de una vida tranquila, más formal, más lady. Entonces, (...) una taza de té, pero también, me quedo con la taza de té, en la punta de la silla toda tensa, que el ojo se me está saliendo con la presión que tiene porque estoy trabajando... la tensión la tengo adentro del cuerpo pero no se ve y eso me asusta por un lado. Por otro lado digo: algo no estoy haciendo bien porque si no ve, no puede ser que yo viva tanto por dentro y que no se vea.
- ¿Pero desde dónde construís un personaje?

- Este, este porque todos los demás son diferentes, no sé si porque el texto es diferente, no sé, si porque me agarro de cosas diferentes. Este, cuando lo leí me estoy apoyando en al historia, en cómo es, de dónde viene ella. Es una mujer de dinero, quedó viuda, ella tomó la decisión de quedarse sola y serle fiel aunque, por una cuestión social más que nada, orgullo, tomo esas pequeñas cosas de cómo es la historia y ahí empecé a armar el personaje.
- Pero a la hora de actuar con tu compañero, ¿qué es lo que pasa? ¿Desde dónde construís la escena?
- Bueno, en principio lo pensé yo sola y después lo que intento es jugar con mi compañero acerca de qué pasa. Si yo soy una persona así, qué pasa con el otro que es distinto, pero me parece que jugamos solos los dos porque todavía estamos como definiéndonos y no nos vemos, no nos vemos.
- ¿Como no se ven?
- Es como que estamos, escuchamos el texto, lo razonamos pero no es con él, es con el texto, no es físico, no es cuerpo. Tal vez eso es... no sabemos por dónde ir, estamos ahí un poco... yo todavía estoy delimitando mi personaje que de golpe me cuesta, no sé, tiene como pico que de golpe explota y vuelve a la forma. Explota y vuelve a la forma, todo el tiempo es como que quiere gritar y se contiene. Quiere hacer y de golpe patatea y de golpe explota y se le tira encima, lo empuja, lo quiere sacar de la casa de una forma como muy infantil por momentos. Yo lo veo así. Y digo: bueno, los quiebres, esos quiebres, idas y vueltas son difíciles para mí esa contención que tiene mucha rabia ella hacia los hombres. En ese caso yo ya me hice la película mental de que si el hombre viene a pedirme dinero, es porque se iba de fiesta con mi marido y era seguramente el compañero que se iba con las mujeres. No sé, lo tengo ahí como identificado con una forma así como el hombre, el amigo, el clásico amigo que lo llevaba de fiesta al marido.
- Vane, ¿qué pasa en la construcción?, ¿qué pasa cuando vos entras en escena con Chejov? Con Chejov, vamos a centrarnos en Chejov
- ¿Qué pasa con Chejov. Yo necesito unos minutos para respirar y sentirme más personaje, cuando estoy en el ensayo. Necesito cinco o seis minutos de estar, recorrer el lugar, sentir el lugar, tener la presencia del lugar donde estoy para ambientarme. Si es mi casa, mi casa; si es el jardín, el jardín; si es la casa del vecino, la casa del vecino. Sentir el espacio. Y después, a partir de ahí me voy poniendo en quién soy yo. Una vez que tengo el espacio digo: Ah, yo soy esta, estoy en este espacio y me quiero dejar sorprender. La idea es, por más que sepa el texto, lo que yo quiero es que me sorprenda. O sea, es como que me quiero olvidar del texto por más que lo sepa o por ahí tengo una estructura, sé por dónde vamos pero quiero olvidarme, la idea es que quiero olvidarme. Cuando me acuerdo el texto, la he cagado porque no me sorprende y ya no doy. No puedo, ya no tiene gracia. Es como que todas las veces es la primera vez, es como si fuese el primer encuentro, es como si fuese el primer diálogo que tengo, para mí es así. Yo lo interpreto así.
- Sí, si, si. Esa es la idea, que vos me digas lo que... ¿Qué diferencia encontras con público o sin público un ensayo o una función?
- La verdad que no encuentro mucha diferencia. Tal vez en el ensayo la diferencia que encuentro es que sé que me pueden interrumpir y que yo puedo interrumpir y sé que me puedo enojar y que no pasa nada. Y con el público sé que no, que me voy a divertir y que salga lo que salga, no intento juzgarme tanto. En los ensayos me permito exigirme más y cuando hay público, digo: ya esta, ya está, ahora a divertirse y no pensar porque si pienso y me empiezo a... no lo disfruto y claramente cuando hay público me gusta divertirme porque me relajo y no pienso en el público.

- ¿Y qué te pasa con Chejov como autor?
- A mí me parece muy interesante. O sea, de las cosas que he leído – no he leído todo como me hubiera gustado – de las cosas que he leído, me gusta. Me gusta sentir que en aquella época había estos textos que son muy sutiles pero que dicen tanto, acerca de la igualdad del hombre y la mujer, la posición de la mujer dentro del contexto. No sé, uno se imagina la sociedad rusa en aquella época y no era nada fácil, al menos el rol de la mujer y él tiene – este texto – que habla de la mujer, de la igualdad, las igualdades entre hombre y mujer, de los derechos; las injusticias que se viven tanto para hombres como para mujeres en el sentido culturales, cuánto uno tiene que resignar por dinero, para ser feliz, que en realidad es lo que todo el mundo quiere es eso. Y todos los personajes son personajes que son como muy apagados, están buscando la felicidad y siempre hay algo que no, hay un deber ser, hay algo que no lo deja, hay algo que: no sé, me tengo que casar porque es lo que hay que hacer. Me tengo que quedar viuda, bueno, porque no me puedo casar otra vez ni me puedo enamorar porque es lo que hay que hacer, todas esas cosas. Me pasa eso con Chejov que me parece inteligente igual. ¿Cómo lo cuenta? Tiene unos palos ahí y la historia esta del cisne me parece súper triste, la del actor que habla con el tira línea y me parece una realidad de artista durísima que tampoco se ha avanzado tanto, depende dónde sigue siendo así.
- ¿Y a vos como persona qué te llega de Chejov?, ¿te devuelve algo el personaje o no? ¿Qué pasa entre esta ida y vuelta entre persona y personaje?
- Este personaje en realidad, a ver, Elena... A mí Elena, lo que me gusta de Elena es... lo que me aporta, que por ahí a mí es lo que me cuesta que es salirme de las formas, salirte de la estructura y de golpe: Ah, irte a las manos, pegarle a alguien porque yo no lo haría, jamás. Entonces de golpe tener la fuerza de decir: ¡Ándate a cagar! y pum, pegarle a alguien, o no sé, tomar la decisión de irse a duelo – lo que sea – con alguien y estar muy segura de todo y no le importa nada, realmente es... digo: Bueno, epa, está bueno, decir: bueno, hasta acá llegué. Listo, vayámonos y que eso encima provoque otra cosa, que te haga mover otra estructura de ideas... porque a partir de eso el otro genera que se enamore y viene y me propone y a mí me mueve el piso a partir de eso, digo: epa, qué fuerte, ¿no? Este movimiento de energías que de golpe causa romper una estructura tan... en la que estamos en el molde, está bueno.
- ¿Y a vos qué te pasa con este personaje, qué te da?
- Ahora miedo.
- Del personaje de Elena.
- Sí. ¿Sabes que yo había pensado en Elena como escritora? Como que la mujer escribe, como que escribe poesía una cosa así, esa poesía cursi, pero como que escribe poesía pero es como su secreto. Por eso, se la ve muy para adentro, un personaje muy para adentro y muy triste. Muy triste en el sentido de que no se deja sorprender, que ya le sorprende nada; hasta que venga un hombre a su casa, le indigna, le molesta. Le viene a pedir dinero porque era el amigo – como te decía – el compañero de fiesta de su marido, le vino a pedir dinero, ella quiere terminar con esta historia. Entonces le dice: Mira, toma, el dinero está acá, ahora váyase y es como que ya ni... el tipo viene y le cuenta, no le conmueve, le da igual. Ella quiere que se vaya y que se vaya. Es como que le incomoda su presencia, obviamente porque es un hombre extraño en su casa, pero es como que (...) la sorprendan, se le instala en la casa, es ahí cuando dice: Epa, esto es en serio, tengo que tomar las armas y bueno, ahí me tiro encima a sacarlo. Pero hasta ahí es como que casi indiferente, le da igual.
- sea, vos lo construís al personaje desde lo mental, desde cómo te imaginas que tiene que actuar y hacer.

- Bueno, después lo (...) pero al principio cuando leía el texto era como que yo la veía así.
- Pero las ves desde lo psíquico, digamos.
- Y, puede ser que la esté razonando porque al leerlo y armar la estructura la veo así.
- Y cuándo llevas este esquema a tu compañero, ¿qué es lo que pasa?
- No funciona porque él está buscando por otro lado, no hay coincidencia. Lo que él está buscando – no sé – es distinto porque yo escucho lo que él dice, veo su cuerpo, veo todo y actúo en consecuencia, actúo desde eso que yo he construido. Y como me decía Mariano el otro día: Pero Vane, él es violento y actúas igual, él es simpático y actúas igual. Claro, yo soy la misma y la situación es la misma y soy indiferente. O sea, me lo dice más simpático, me lo dice más agresivo pero me está pidiendo dinero y yo soy la misma, si te voy a pagar. Fuera.
- ¿Y Mariano qué te criticaba?
- No, Mariano me decía que faltaba algo pero que no sabe qué. Y yo tampoco sé porque yo también me doy cuenta que falta algo, que le de un poco como de vida, que no sea tan para adentro porque lo estoy haciendo muy de adentro y eso que yo la paso mal. Bueno, la pasó mal en el momento de actuar, yo tengo muy tenso el cuerpo. O sea, yo gasto muchísima energía, a mí me desgasta muchísimo hacer esta escena, yo lo siento. Ahora estoy siguiendo la línea de Juan Urraco, esta cosa de llevar al límite la expresión del cuerpo – y qué sé yo – y estoy tensa, y estoy sentada en la puntita de la silla, no como tan cómoda, sino que estoy gastando energía, y me llama la atención que Mariano me dice: No se ve nada. No se ve nada, es que yo no lo puedo creer. No lo puedo creer.
- Está buscando que se vea.

- Es que... porque para mí si estoy mostrando muchísimo pero claro, se ve que el proceso es interno todavía, que lo tengo que sacar de alguna manera y no sé cómo, me siento incapaz por ahora. Entonces, bueno, me faltan algunos elementos, una taza de té para jugar y cosas y... pero es como que vuelvo siempre a lo mismo, otra vez como al molde. Como que tengo muy claro que esta mujer es así y cuando quiero olvidarme que esta mujer es así, es como que vuelvo, todo me lleva así. Yo trato de jugar a la cosa de que estaba jugando con una taza, una cuchara y es como que poniéndome nerviosa con eso, no le creo. Es como que yo tengo asumido, cuando leí el texto: esta mujer es así y punto. Y la veo en ciertas partes muy parecida a lo que yo haría cuando me toca la situación, me ha pasado que alguien me reclame algo y es como actúe en esa primera parte sobre todo, soy muy (...), soy muy (...) y tal vez no sirve. Es que no sé por dónde ir a buscarlo ahora. Miro gente en la calle, estoy mirando situaciones, pruebo cosas distintas y cuando lo estoy probando, vuelvo otra vez a lo mismo y digo...me da mucha porque digo: cómo puede ser que no termine que sin querer vuelvo a lo mismo otra vez, y otra vez a lo mismo y lo estoy buscando, estoy tratando de buscar otras cosas y vuelvo otra vez a lo mismo, como un elástico que se estira y vuelve otra vez, vuelve otra vez. Y es un poco frustrante, decís: cómo puede ser. Se supone que estoy entrenando para que no me pasen estas cosas y otra vez y otra vez, y es raro. Es raro, cambio el vestuario porque digo: será el vestuario. Cambio la acción, he cambiado todo y siempre vuelvo a lo mismo. Decidí hacer leer una revista de moda, decidí pintarme las uñas en escena, las uñas de los pies porque digo: Vamos a hacer esto pero no, vuelvo a lo mismo. No sé si me resulta más cómodo, más práctico, es que no sé. No sé y yo gasto mucha energía, (...) el sábado cuando estaba pasando la escena te da tanta presión porque tenía mucha bronca... estaba contenida y no sé... Mariano me dice: No se vio nada. Digo: Madre mía, es desgatar tanta energía derrochada. Ahora sí que no sé por dónde ir así que bueno.
- Bueno, mil gracias. Damos por concluida. Espero que se haya grabado el resto.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

- Althabe, Gérard (1999), “Hacia una antropología del presente”, en: *Antropología del Presente*, Althabe, Gérard y Félix Schuster (comps.), Buenos Aires, Edicial S. A., pp. 11-21.
- Arico, José (1982), *Marx y América latina*, México, Alianza.
- Artaud, Antonin (1976[1964]), *El teatro y su doble*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ----- (1976), *Textos*, Buenos Aires, López Crespo.
- Bachelard, Gaston (1965[1957]), *La poética del espacio*, México, Breviarios Fondo de Cultura Económica.
- Banu, Georges (2006), *Peter Brook. Hacia un teatro primero*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- Barba, Eugenio (1986), *Caballo de plata*, México, edición especial de la revista escénica, UNAM.
- ----- (1987), *Más allá de las islas flotantes*, Buenos Aires, Firpo & Dobal.
- ----- (2000), *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia*, Barcelona, Octaedro.
- ----- (2005), *La canoa de papel. Tratado de Antropología teatral* Buenos Aires, Catálogos.
- ----- (2006), “El reto es evitar que la fama me convierta en monumento”, entrevista a Eugenio Barba. Enviado por el [CELCIT](#) (08/04/06), en: portal Remiendo Teatro.
- Barth, Fredrik (1976 [1969]), *Los grupos étnicos y sus fronteras*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1983), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bateson, Gregory (1972), *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books.
- Battersby, Christine (1993), “Her body/ Her boundaries: Gender and the metaphysics of containment”, en: Benjamín, Andre (ed), *Journal of the philosophy and the visual arts (Special issue: The body)*, pp. 31-39.

- Baty, Gaston, y R. Chavance (1992), *El arte teatral*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bayardo, Rubens (1990), "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro", trabajo realizado para el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- ----- (1991), "Un teatro y dos propuestas: Corrientes y el off", trabajo realizado para el Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bentley, Eric (ed.) (1968), *The Theory of the Modern Stage*, London, Penguin.
- ----- (1964), *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós.
- Blacking, John (1977), *The anthropology of the Body*, London, Academic Press.
- Braun, Edward (1979), *The Theatre of Meyerhold. Revolution on Modern Stage*, London, Methuen.
- ----- (1992), *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.
- Beattie, John (1978), "El campo del ritual", en: *Otras culturas*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 264-310.
- Béhar, Henri (1971), *Sobre el teatro dadá y surrealista*, Barcelona, Barral.
- Berger, Peter L. y Luckmann, Thomas (1979 [1968]), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Berreman, Gerald D. (1962), *Behind Many Mask*, California, Society for Applied Anthropology, Monografía N° 4.
- Birdwhistell, Ray, L. (1964), "Lecture on Kinesics", Second Linguistic-Kinesic Conference, Nov. 4-7, *American Anthropologist*, Vol. 74, Nos. 1-2, pp. 192-193.
- ----- (1970), *Kinesics and context*, Philadelphia, Universidad de Pennsylvania Press.
- Bobes Naves, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus. 2º edición corregida y ampliada: Madrid, Arco/Libros, 1997.
- ----- (2001), *Semiótica del teatro. Análisis comparativo de los espacios en el teatro europeo*, Madrid, Arco/Libros.
- Boissevain, Jeremy (1978), *Friends of Friends. Networks, Manipulators and Coalitions*. Blackwell, Oxford.

- Bonfil, Guillermo (1987), *México profundo: una civilización negada*, México, Grijalbo.
- Bourdieu, Pierre (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Paris, Droz.
- ----- (1991 [1980]). *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- ----- (1982), *Leçon sur la Leçon*, Paris, Minuit.
- ----- (1988a), *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa.
- ----- (1988b), *La Distinción*, Madrid, Taurus-Alfaguara.
- ----- (1989), *La Noblesse d'État: grandes écoles et esprit de corps*, Paris, Minuit.
- ----- (1990), *Sociología y Cultura*, México, Grijalbo.
- ----- (1999[1993]), *La Miseria del Mundo*, Madrid, Akal.
- ----- (1997[1994]), *Razones Prácticas. Sobre la Teoría de la Acción*, Barcelona, Anagrama.
- ----- (1999) "El espacio para los puntos de vista", *Revista Proposiciones*, núm. 29: Historias y relatos de vida. Investigación y práctica en las ciencias sociales, Santiago de Chile, Ediciones Sur, pp. 12-14.
- ----- (2003), *Creencia artística y bienes simbólicos, elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires/ Córdoba, Aurelia Rivera.
- ----- (2008 [1997]), "Espacio social y espacio simbólico", en: *Capital cultural, escuela y espacio social*, Iztapalapa, Siglo XXI, pp.23-40.
- Bourdieu, P., Chamboredon, J.C. y Passeron, J.C. (1983 [1968]), *Le Métier de Sociologue. Préalables épistémologiques*, Paris, Mouton.
- Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (1977), *La Reproducción*, Barcelona, Laia.
- Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc J. D (1995), *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo.
- Bovin, Mette (1998), "Performance nómada ¿cultura peculiar? Performances étnicas exóticas entre los Nómades WoDaaBe de Níger", en: Felicia Hughes-Freeland y Mary M. Crain (Edit.), *Recasting Ritual, Performance, media, identity*, Londres, Routledge.
- Braun, Edward (1986), *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*, Buenos Aires, Galerna.
- Breyer, Gastón (1968), *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

- Brislin, Richard W. (1981), *Cross-cultural encounters. Face-to-face Interaction*, Pergamon Press, Nova York.
- Brook, Peter (1993 [1969]): *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, Colección Nexos.
- ----- (1994), *La puerta abierta*, Barcelona, Alba.
- Brunner, José Joaquín (1998), *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2002), "Modernidad", en: *Términos críticos de Sociología de la Cultura*, Carlos Altamirano (director), Buenos Aires, Paidós, pp.173-180.
- Bürger, Peter (1997), *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Burns, Tom (1992), *Erving Goffman*. Routledge, Londres.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge.
- ----- (1993), "Introduction; bodies that matter", en: Butler, J. *Bodies that Matter*, Nueva York, Routledge, pp. 1-55.
- Carlson, Marvin (1984), *Theories of the Theatre*, Cornell University Press.
- ----- (2004), *Performance. A Critical Introduction*, New York, Routledge.
- Case, Sue-Ellen, y Janelle Reinelt (eds.) (1991), *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*, Iowa, University of Iowa Press, 1991.
- Chancerel, León (1963), *Panorama del teatro desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Chartier, Roger (1980): "Science sociale et découpage régional. Note sur deux débats 1820-1920", en: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, N° 35, pp. 27-36.
- ----- (1991), *The cultural origins of the french revolution*, Durham, Duke University Press.
- ----- (1992), *El mundo como representación*, Barcelona, Gedisa.
- Chéjov, Antón P. (1994), *Obras Cortas: Sobre el daño que hace el tabaco, El camino Real, El Oso, El pedido de mano, El Aniversario*, Buenos Aires, Fray Mocho.
- ----- (1977), *Obras Inmortales: Tio Vania, La Gaviota*, Madrid, EDAF.

- Chevrel, Yves, (1982), *Le naturalisme*, Paris, PUF.
- Cicourel, Aaron (1972): "Basic and normative rules in the negotiation of status and role", in SUDNOW, D. (ed.) *Studies in social interaction*, New York, The Free Press, pp.229-258.
- Cirlot, Lourdes (ed.) (1995), *Primeras vanguardias artísticas*, Barcelona, Labor.
- Citro, Silvia (2003), *Cuerpos significantes: Una etnografía dialéctica con los toba takshik*. Tesis de Doctorado en Antropología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Clark, Barrett H., y Freedley, George (eds.) (1947), *A History of Modern Drama*, Nueva York, Appleton-Century Co.
- Clifford, James y Marcus, George E (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Londres, University of California Press.
- Collins, R. (1984), "Riflessioni sul passaggio delle generazioni intellettuali", en: *Rassegna italiana di sociología*, XXV, n. 3, pp. 351-369.
- Condominas, Georges (1991), *Lo exótico es cotidiano*, Gijón, Júcar.
- Cox, Cristián (1989), "Poder, conocimiento y sistemas educacionales: un modelo de análisis y cinco proposiciones para un programa de investigación sobre transmisión cultural escolar en Chile", Porto Alegre, *Educacion y realidad*.
- Csikszentmihalyi, M. (1996), *Fluir (Flow). Una psicología de la felicidad* Barcelona, Kairós.
- Csordas, Thomas (1993), "Somatic modes of attention", en: *Cultural Anthropology* 8 (2), pp.135-156.
- ----- (1994), *The sacred self: A cultural phenomenology of charismatic healing*, Berkeley and Los Angeles, The University of California Press.
- D'Aquili, Eugene G., & Laughlin, Charles D., & McManus, John (1979), *The spectrum of ritual: a biogenetic structural analysis*, Nueva York, Columbia University Press.
- Da Matta, Roberto (1989), "A propósito de microescenas y macrodramas sobre el problema del espacio y del poder en Brasil", Caracas, Nueva Sociedad.
- Davidson R., Kabat-Zinn J, Schumacher J, Rosenkranz M, Muller D, Santorelli SF, et al. (2003), "Alterations in brain and immune function produced by mindfulness meditation", en: *Psychosom Med* 65 (4): 564–570, [PubMed: 12883106].

- De Biasi, Rocco (1995), "Cornici". *Aut Aut*, n. 269, pp. 5-15.
- De Coppet, Daniel (Ed.) (1992), *Understanding Rituals*, Londres/Nueva York, Routledge.
- Delgado Ruiz, Manuel (1997), "Acció i valor simbólico en Assaig de Teatre 5/6", pp. 231-248, Universitat de Barcelona, Institut Català d'Antropologia.
- ----- (1999) "Anonimat i ciutadania. Dret a la indiferencia en contextos urbans". *Revista Catalana de Sociologia* 10, pp. 9–22.
- Demarcy, Richardn (1973), *Eléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions.
- Demoulié, Camile (1996), *Nietzsche y Artaud. Para una ética de la crueldad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- De Marinis, Marco (1999), *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro de la Crudeltá (1945-1948)*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro.
- ----- (2005), "Artaud y el Segundo Teatro de la Crueldad", en: *En busca del actor y espectador*, Buenos Aires, Galerna. pp. 163-178.
- Díaz Cruz, Rodrigo (1998). *Archipiélago de rituales. Teorías antropológicas del ritual*, Barcelona, Anthropos.
- Diéguez, Ileana (2007), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, BHTO.
- Dilthey, Wilhelm (1948), *Introducción a las ciencias del espíritu* Madrid, Espasa Calpe.
- Douglas, Mary (1988 [1970]), *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid, Alianza.
- ----- (1991 [1966]). *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI.
- Drew, P. y Wooton A. (1988), *Erving Goffman. Exploring the Interaction Order*, Cambridge, Polity Press.
- Dubatti, Jorge (1995), *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.
- ----- (2001), "Modelo de periodización para una historia del teatro europeo (siglos V-XX)", *Revista Celcit*, N°18. Soporte electrónico: www.celcit.org.ar.
- ----- (2007), *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.

- ----- (2008), *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.
- Durkheim, Émile (1987 [1893]), *La división del trabajo social*, Madrid, Akal.
- ----- (1964), *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Dédalo.
- ----- (1976), *Educación como socialización*, Salamanca, Sígueme.
- ----- (2002[1912]), *Las formas elementales de la vida religiosa* Madrid, Akal.
- Duvignaud, Jean (1981), *Sociología del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Umberto (1988), "El signo teatral", en: *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, Editorial Lumen, pp. 42-49 y pp. 84-96.
- Ehrenzweig, Antón (1969), *Psicoanálisis de la Percepción artística*, Barcelona, Gustavo Gili.
- ----- (1973), *El orden oculto del arte*, Barcelona, Editorial Labor.
- Elam, Keith (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen.
- Elías, Norberto (1982[1969]), *La sociedad cortesana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Escribano, Xavier (2004), *Sujeto encarnado y expresión creadora en el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty*, Barcelona, Prohom Edicions.
- Esslin, Martin (1988), *The Field of Drama. How the Signs of Drama create Meaning on Stage and Screen*, London, Methuen Drama.
- Fache Leal, Ondina (org) (1995), *Corpo e significado: ensaios de antropología social*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS.
- Féral, Josette (2002), "Teatro y público: una cuestión de recepción", en: *Investigación Teatral*. Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, N° 2 (julio-diciembre 2002), pp. 27-43.
- Fernández, James (1992), "About 'moradas vitales'. A Micro-Ethnographic essay on essence and provenance and other vectors in the negotiation of identity in asturian village life", *Cultures*, Revista asturiana de cultura, 2, pp.59-105.
- Finter, Helga (2006), *El espacio subjetivo. Antonin Artaud y la utopía del teatro*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur.
- Firth, Raymond (comp.) (1974 [1967]), *Temas de antropología económica*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Fitzpatrick, Tim (1986), "Playscript Analysis, Performance Analysis. Towards a Theoretical Model", en: *Gestos*, N° 2, pp. 13-28.
- Fish, Stanley (1980), *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, pp. 1-17.
- Foucault, Michel 1983 (1963), *El Nacimiento de la Clínica*, Madrid, Siglo XXI.
- ----- 1987 (1975). *Vigilar y castigar*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ----- 1995 (1976), *Historia de la Sexualidad. 1 La Voluntad de Saber*, Madrid, Siglo XXI.
- Freud, Sigmund (1973[1913]), *Tótem y tabú*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ----- (1977) "Al di lá del principio del placere" en: *Opere 1917-1923 (Lío e lés e altri scritti)* vol. IX, Turín, Boringhieri.
- ----- (2001 [1915]), "Pulsiones y destinos de pulsión", en: *Sigmund Freud Obras Completas*, XIV, Buenos Aires, Amorrortu.
- Frigolé, Joan (1995), *Un etnólogo en el teatro*, Barcelona, Muchnik.
- Gadamer, Hans-George (1960), *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme.
- García Barrientos, José Luis (1991), *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas
- García Canclini, Néstor (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Nueva Imagen.
- ----- (1984), "Cursos y Conferencias 3", Secretaría de Bienestar estudiantil y Extensión Universitaria, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Garland, Eric (2007), "The meaning of mindfulness: A second-order cybernetics of stress, metacognition, and Coping", en: *Complementary Health Practice Review* 12(1):15–30.
- Geertz, Clifford (1998 [1973]), *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- ----- (1983), *Local knowledge*, Nueva York, Basic Books.
- ----- (1997), *El antropólogo como autor*. Paidós Ibérica. 1997
- Geertz, Clifford y Clifford, James (1991), *El surgimiento de la antropología posmoderna*, México, Gedisa.

- Giacché, Piergiorgio (2010), “Los verbos transitivos del Teatro. Mirar Teatro” en: *Antropología: horizontes estéticos*, Carmelo Lisón Tolosana (Ed.) Barcelona, Editorial Anthhropos, pp.153-181.
- Giddens, Anthony (1984), *The constitution of society*, Los Ángeles, Universidad de California Press.
- ----- (1988), “Goffman as a systematic social theorist”, en: Drew, P., Wootton, A. (eds.), pp 250-293.
- Giella, Miguel Angel (1980), "Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981", *Teatro y Sociedad*, año 4, no. 8, Buenos Aires, Editorial Espacio.
- Giglioli, Pier (1990), *Rituale, interazione, vita quotidiana. Saggi su Goffman e Garfinkel*, Bolonia, Clueb.
- Girard, René (1998[1977]), *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona.
- Giroux, Henry (1983), “Theories of reproduction and resistance in the new sociology of education. A Critical Analysis”, *Harvard Educational Review*, 53 (3), pp. 257-293.
- Goffman, Erving (2006 [1959]), *La presentación de la persona en la vida cotidiana* Buenos Aires, Amorrortu.
- ----- (1961a), *Asylums*, Nueva York, Doubleday Anchor Books.
- ----- (1961b), “Role distance”, en: *Encounters*, Nueva York, Macmillan.
- ----- (1963), *Behavior in Public Places. Notes on the Social Organization of Gatherings*, Glencoe, Macmillan.
- ----- (1964), “The Neglected Situation”, en: *American Anthropologist*, 66, n. 6. Parte II: 133-136.
- ----- (1974). *Frame Analysis*. Nueva York: Harper & Row.
- ----- (1982[1967]), *Interaction Ritual*, Londres, Penguin.
- ----- (1983), “Interaction Order”, en: *American Sociological Review*, 48: 1-17.
- ----- (1988[1971]), *Relaciones en público*, Madrid, Alianza.
- ----- (1974), *Frame Analysis*. Nueva York: Harper & Row.
- ----- (1989), *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ----- (1991), *Los momentos y sus hombres*, Barcelona Paidós.

- ----- (2001), *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu.
- González Aja, Claudia (2008), “La Angustia. El vacío estructurante”. Trabajo sobre el seminario 10 de Jacques Lacan, Instituto del Campo Freudiano -Sección Clínica de Barcelona-Seminario del Campo Freudiano.
- Gouldner, Alvin (1973), *La sociología actual: Renovación y crítica*, Madrid, Alianza Universidad.
- Gourdon, Anne Marie (1982), *Theatre, Public, Perception*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique.
- Gramsci, Antonio (1984), Cuadernos 10 y 11, en: *Cuadernos de la cárcel*. Edición crítica a cargo de Valentino Gerratana (Tomo 4), México, Ediciones Era
- ----- (2004), *Antología*, Manuel Sacristán (ed.), Buenos Aires, Siglo XXI.
- Grotowski, Jerzy (1982 [1968]), *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI.
- ----- (1988), “Performer, Workcenter of Jerzy Grotowski”, Centro di Lavoro di Jerzo Grotowski Pontevedra, Italia: Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale, pp. 36-41, Panfleto distribuido privadamente.
- Guattari, Félix, y Rolnik, Suely (2006), *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón
- Guber, Roxana (1991), *El salvaje metropolitano*, Buenos Aires, Legasa.
- Habermas, Jürgen (1984), *The theory of communicative action*, Boston, Beacon Press.
- Hammersley, Martyn (1994), “Reflexividad y naturalismo en la etnografía”, en: *Dialogando*, N° 4, Santiago de Chile.
- Hannerz, Ulf (1992) *Cultural Complexity. Studies in the Social Organization of Meaning*, Nueva York, Columbia University Press.
- Hauser, Arnold (1979), *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona, Guadarrama.
- Heller, Agnes (1970), *Historia y vida cotidiana*, Barcelona, Grijalbo.
- ----- (1977), *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Grijalbo.
- Héritier, Françoise (1991a), “El espermatozoide y la sangre: en torno a algunas teorías antiguas sobre su génesis y relaciones”, en: Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, pp. 159-174.

- ----- (1991b.), “Mujeres ancianas, mujeres de corazón de hombre, mujeres de peso”, en: Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi (eds.) *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, pp. 281-299.
- Herrera Gómez M. y Soriano Miras, M. (2004), “La teoría de la acción social en Erving Goffman”, en: Papers 73, Universidad de Granada, pp. 59-79
- Hubert, H. y Mauss, M. (1979 [1902]). "Esbozo de una teoría general de la magia", a *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos: 45-154.
- Holzel B., Ott U, Gard T, Hempel H, Weygandt M, Morgen K, et al. (2008), “Investigation of mindfulness meditation practitioners with voxel-based morphometry”, en: *Social Cognitive and Affective Neuroscience*, 3(1):55–61. [PubMed: 19015095].
- Hughes-Freeland, Felicia y Mary M. Crain (Edit.) (1988), *Recasting Ritual, Performance, media, identity*, Londres, Routledge.
- Innes, Chistopher (1992), *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jacquot, Jean (comp.) (1967), *El teatro moderno*, Buenos Aires, Eudeba.
- Jaques, Elliot (1973), "El método del socioanálisis en los cambios sociales", en: *Revista De Psicología y Psicoterapia de grupo*, No. 1, Buenos Aires.
- Jauss, Hans R. (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona, Península.
- Jodelet, Denise (1993), "La representación social. Algunos conceptos y teorías", *Psicología Social II en Serge Moscovici*, Barcelona, Paidós, pp.469-494.
- Joseph, Isaac (1999), *Erving Goffman y la microsociología*. Gedisa, Barcelona.
- Kahn, J. S. (comp.) (1975) *El concepto de cultura: textos fundamentales*. Barcelona. Anagrama.
- Keller-Cohen, Deborah (1993), “Rethinking literacy: comparing colonial and contemporary America”, en: *Anthropology and education Quarterly*, 19 (2), pp. 115-138.
- Lacan, Jacques, (1987[1964]), “La pulsión parcial y su circuito” (pp. 181-193), Capítulo XIV, en: *Seminario II, Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis* (ed. rev.). Buenos Aires, Editorial Paidós.
- ----- (1996), *Radiofonía y Televisión*, Barcelona, Anagrama.
- Laplanche, J. y Pontalis, J.B. (1981), *Diccionario de psicoanálisis*, Barcelona, Labor.

- Law, Alma, y Mel Gordon, (1996), *Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics: Actor Training in Revolutionary Russia*, North Carolina, McFarland.
- Lazar S., Kerr C., Wasserman R., Gray J., Greve D., Treadway M., et al. (2005), “Meditation experience is associated with increased cortical thickness” en: *Neuroreport* 16(17): 1893–1897, [PubMed: 16272874].
- Leach, Edmund (1989). *Cultura y comunicación. La lógica de conexión de los símbolos*, Madrid, Siglo XXI.
- Leiris, Michel (1989 [1954]). *La possession et ses aspects théâtraux chez les Ethiopiens de Gondar*, París, Fata Morgana.
- Levi-Strauss, Claude (1964), *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ----- (1991), “Finale”, *Mitológicas. IV. El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, pp. 565-628.
- Levine, Lawrence (1988), *Highbrow-Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- Lévy-Bruhl, Lucien (1972 [1922]), *La Mentalidad Primitiva*, Buenos Aires, La Pléyade.
- Lock, Margaret (1989), “Words of fear, words of power: nerves and the awakening of political consciousness”, en: *Medical Anthropology*. 11, pp. 79-90.
- Lojo, María Rosa (1997), *El símbolo: poéticas, teorías, metatextos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MacCannell, D. (1990), “The Descent of the Ego”, en: RIGGINS, S. (ed.): 19-40.
- MacGowan, K., y W. Melnitz (1965), *Las edades de oro del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ----- (1965), *La escena viviente*, Buenos Aires, Eudeba.
- Maestro, Jesús G. (2004) “Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral”, in Jeremy Robbins y Edwin Williamson (eds.), *Bulletin of Spanish Studies. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 48, 4-5, pp.599-611.
- Maffesoli, Michael (1990), *El tiempo de las tribus*, Barcelona, Icaria.
- Magarshack, David (1986), *Stanislavski. A Life*, London, Faber and Faber.

- Marx, Karl (1974), *Manuscritos: Economía y filosofía*, Madrid, Alianza, pp. 105-115, en: *Textos del Diccionario de filosofía en CD-ROM*. Barcelona, Empresa Editorial Herder.
- Masotta, Oscar (2004), *Revolución en el Arte*, Buenos Aires, Edahasa.
- Mauro, Karina (2008), “Informe I. El sistema Stanislavski”, en: portal Alternativa Teatral Buenos Aires.
- ----- (2008), “Informe II. El Método de Lee Strasberg. Stanislavski y después.”, en: portal Alternativa Teatral Buenos Aires.
- Mauss, Marcel (1979 [1936]), *Sociología y Antropología*, Madrid Tecnos.
- Mauss, Marcel y Hubert, Henri (2010 [1902]), *El sacrificio. Magia, mito y razón*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Mead, George H. (1982 [1934]), *Espíritu, persona y sociedad*, Barcelona, Paidós.
- Mendoza, P., Barrientos, M. (2008), “La práctica y residencia como un espacio de convergencias de la construcción de los roles docente- residente-docente”, ponencia presentada en las III Jornadas Nacionales, Prácticas y Residencias en la formación docente, Córdoba, Argentina.
- Menke, Christoph (1997), *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Madrid, Visor.
- Merleau Ponty, Maurice (1975 [1945]), *Fenomenología de la percepción* Barcelona, Península.
- Merton, Robert (1968), *Social Theory and Social Action*, Nueva York, The Free Press.
- Métraux, Alfred (1988 [1958]), *Vodú* Buenos Aires, Editorial Sur.
- Mockel, Albert (1962), *Esthétique du symbolisme*, Bruselas, Palais des Académies.
- Moore, Sally (2000 [1978]), *Law as Process*, Hamburg, International African Institute.
- Nachmanovitch, Stephen (1990), *Freeplay, la improvisación en el arte y en la vida*, Buenos Aires, Planeta.
- Ortiz, Renato (1994), *Mundialización y cultura*, México, Alianza Editorial.
- ----- (1996), *Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

- Osinski, Zbigniew (1991), "Grotowski Blazes the Trails: From objective drama to ritual arts", TDR, The drama review 35 (1), pp.95-112.
- Pallini, Verónica (1997), "Un enfoque antropológico sobre políticas culturales. El teatro municipal general San Martín", tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
- ----- (2008), "El teatro como ritual antropología de la performance: una mirada sobre las posibilidades que ofrece la práctica teatral contemporánea", trabajo de investigación para obtener el DEA, Programa de Doctorado de Antropología Social y Cultural, Facultad de Geografía e Historia Universidad de Barcelona.
- Park, Robert Ezra (1950), *Race and Culture*, Glencoe, III, The Free Press, pp. 249.
- Parsons, Talcott (1973), " Culture and social system revisited", en: L. Schneider y C. Bonjean (Eds), *The idea of culture in the social science*, Nueva York, Cambridge University Press.
- Pavis, Patrice (1997 [1984]), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós.
- ----- (1994), *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo* (sel. y trad. Desiderio Navarro), UNEAC, Casa de las Américas y Embajada de Francia en Cuba.
- ----- (1998), *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*, Santiago de Chile, Lom Ediciones y Universidad Arcis.
- ----- (2000), *El análisis de espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- ----- (2009), *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin.
- Pellettieri, Osvaldo (1980), "Teatro Independiente: Utopía, continuidad y ruptura", *Teatro y Sociedad*, año 4, no. 8, Buenos Aires, Editorial Espacio.
- Penna, Maura (1992), *O que faz ser nordestino, Identidades Sociais, interesses e "escandalo"* Eurundina, Brasil, Cortez Editora.
- Piaget, Jean (1964), *Seis estudios de psicología*, Buenos Aires, Ariel.
- Quinn, N. y Holland, D. (1987), "Culture and cognition", en: D. Holland y N. Quinn (Eds.), *Cultural models y language and thought*, Nueva York, Cambridge University Press.

- Radcliffe-Brown, Alfred (1986), *Estructura y función en la sociedad primitiva* Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Rest, Jaime (1967), *El teatro moderno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Ricoeur, Paul (1999 [1965]), *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI.
- Rivera, Virgilio Ariel (1989), *La composición dramática. Estructura y cánones de los siete géneros*, México, Grupo Editorial Gaceta.
- Rockwell, Elsie (1982), “Los usos escolares de la lengua escrita”, en: E. Ferreiro y M. Gómez Palacio (comps.), *Nuevas perspectivas sobre los procesos de lectura y escritura*, México, Siglo XXI.
- ----- (1997), “La dinámica cultural en la escuela”, en: *Hacia un curriculum cultural: un enfoque vygotskiano*, Amelia Alvarez (coord.), Madrid, Infancia y Aprendizaje, pp. 21- 38.
- Rockwell, E. y Ezpeleta, J. (1983), “La escuela: relato de un proceso de construcción teórica”, Sao Paulo, ponencia presentada en seminario CLACSO sobre educación.
- Rodrigues, Juan Carlos (1979), *Tabu do corpo*, Río de Janeiro, Achiame.
- Rudnitzky, Konstantin (1988), *Russian and Soviet Theatre 1905-1932*, New York, H.N.Abrams. Russell Brown, John (ed.) (1997), *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Ruiz, Borja (2010), “Teatro, homeostasis y contemporaneidad”, en: Revista digital ARTEZ Bilbao.
- Russell Taylor (1968), *Teatro de la ira*, Buenos Aires, Paidós.
- Safa, Patricia (2002), “El concepto de habitus de Pierre Bourdieu y el estudio de las culturas populares en México”, en: Revista Universidad de Guadalajara, N° 24.
- Sánchez, José Antonio (1994), *Dramaturgias de la imagen*, Murcia/Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- ----- (comp.) (1999), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal. Scarduelli, Pietro (1988), *Dioses, espíritus, ancestros. Elementos para la comprensión de sistemas rituales*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Schechner, Richard (1990), "Magnitudes of performance", en: Richard Schechner (2000) *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Schechner y Willa Appel (edit.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, University Press.
- Schütz, Alfred (1973), *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- ----- (1974), *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Selden, Samuel (1960), *La escena en acción*, Buenos Aires, Eudeba.
- Serrano, Raúl (1982), *Dialéctica del trabajo creador del actor*, México, Cartago.
- ----- (2004), *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Atuel.
- Serreau, Genevieve (1967), *Historia del "Nouveau Théâtre"*, México, Siglo XXI.
- Shweder, R. y Levine R. A. (Eds.) (1984), *Culture theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Sontag, Susan (2007), "Una aproximación a Artaud", en: *Bajo el signo de Saturno*, Buenos Aires, Debolsillo.
- Souriau, Etienne (1950), *Les deux cents milles situations dramatiques*, Paris, Flammarion.
- Stanislavski, Constantin (1974), *La preparación del actor*, Buenos Aires, La Pléyade.
- ----- (1977), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Quetzal.
- ----- (1980), *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Buenos Aires, Quetzal.
- ----- (1993), *Obras Completas*, Buenos Aires, Quetzal.
- ----- (1993), *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Quetzal.
- Steiner, George (1970), *La muerte de la tragedia*, Caracas, Monte.
- Strasberg, Lee (1989), *Un sueño de pasión*, Buenos Aires. Emecé.
- Szondi, Peter (1994), *Teoría del drama moderno*, Barcelona, Destino.
- Tcherkezoff, Serge (1986), "Logique rituelle, logique du tout" *L'homme*, XXVI/4, pp. 91-117.
- Temkine, Raymonde (1974), *Grotowski*, Caracas, Monte Avila.

- Thénon, Luis (2002), “La formación del actor-investigador. Práctica teatrológica. Definición. Objetivos. Pautas metodológicas”, en: *Investigación Teatral*, Revista de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, N° 2 (julio-diciembre 2002), pp. 11-25.
- Toro, Fernando de (1987), *Semiótica del teatro*, Buenos Aires, Galerna.
- ----- (ed) (1999), *Intersecciones: Ensayos sobre teatro. Semiótica, antropología, teatro latinoamericano, post modernidad, feminismo, post colonialidad*. Madrid, Iberoamericana.
- Turner, Victor (1999 [1980]), *La selva de los símbolos*, Ithaca, Siglo XXI.
- ----- (1982), *From Ritual to Theatre. The Human seriousness of play*, Performing Arts Journal Publication.
- ----- (1985), *Anthropology as Experience, On the edge of the Bush* en Edith L.B. Turner (ed.), University of Arizona Press.
- ----- (1986), *Antropología de la Performance* Tucson, University of Arizona Press.
- ----- (1988) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid, Taurus, (versión castellana revisada por Beatriz García Ríos).
- ----- “Are there universals of performance in myth, ritual and drama? ¿Existen universales de performance en el mito, el ritual y el drama?”, en: Richard Schechner y Willa Appel (1990) (edit), *By Maenas of Performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, University Press.
- ----- (1999) *La selva de los símbolo*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Valenzuela, José Luis (2000), *Antropología teatral y acciones físicas. notas para un entrenamiento del actor*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Colección: El país teatral.
- Van Gennep, Arnold, (2000 [1909]): *Los Ritos de Paso*, Madrid, Alianza.
- Velasco Sánchez, Antonio (2000), *Una poética de la dirección e interpretación teatral: el sistema de Stanislavski*, Universidad de Granada, Grupo de Investigación Teoría de la Literatura.
- Vicente, Isabel (2000), “Estudio preliminar y edición de A. Chejov”, *La gaviota, El tío Vania, Las tres hermanas, El jardín de los cerezos*, Madrid, Cátedra.

- Viveiros de Castro, Eduardo (1987), "A fabricacao do corpo na sociedade xinguana", en: Pacheco de Oliveira (comp): *Sociedades indígenas e indigenismo no Brasil*. Río de Janeiro: Marco Zero.
- Webb, E.J. et al. (2001), *Unobtrusive Measures: Nonreactive Research in Social Sciences*, Rand McNally, Chicago.
- Weber, Max (2002[1922]), *Economía y Sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ----- (2001), *Ensayos sobre metodología sociológica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Weisz, Gabriel (1994), *Palacio chamánico. Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, México, Escenología.
- Williams, Raymond (1980 [1977]), *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.
- ----- (1982), *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Buenos Aires, Paidós.
- Willis, Paul (1980), "Notas sobre Método", en Hall, Stuart et. al. (eds.), *Culture, Media, Language*, Londres, Hutchinson, pp. 88-95.
- Winnicott, D.W. (1971), *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications.
- Woolgar, Steve (1982), "Laboratory studies: A comment on the state of the art", *Social Studies of Science*, 12, pp. 481-498.
- ----- (1988), "Reflexivity is the ethnographer of the text", en: *Knowledge and reflexivity: New Frontiers in the Sociology of Knowledge*, Woolgar, Steve y Malcom Ashmore (eds.), London, Sage, pp. 14-33
- Zola, Emile (2002), *El naturalismo*, Barcelona, Península.