

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE ARTES
MENCIÓN ARTES ESCÉNICAS

REGISTRO DEL TALLER DE FORMACIÓN ACTORAL 2004-2006
DEL CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TALLER EXPERIMENTAL DE TEATRO:
APROXIMACIÓN A UNA CONCEPCIÓN PEDAGÓGICA

Tutor: Lic. Santiago Sánchez Espinoza

Br. Jariana Armas

Br. Ángel Ordaz

Caracas, octubre 2007

*A todos aquellos que se interesan en regalarse
con el hermoso acto de legar un conocimiento,
una noción, una creencia y hasta un silencio.
Para todos ustedes que enseñaron, enseñan y enseñarán.*

AGRADECIMIENTOS

Enseñar – aprender es parte esencial de la vida diaria, se encuentra en cualquier evento colectivo, social, cultural, desde la primera relación madre – hijo hasta el epitafio: se repite día tras día. Gracias maestros, alumnos, compañeros, amigos, familiares, por haber lanzado en nuestros corazones la valiosa semilla de la inspiración.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	i
PRIMERA PARTE: HISTORIA DEL CENTRO DE FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN ACTORAL	1
CAPÍTULO I: GÉNESIS DEL CENTRO DE FORMACIÓN	2
1. EDUARDO GIL	2
2. SENTIDO DE LO EXPERIMENTAL	4
3. EL ACTOR COMO PRINCIPAL MATERIA DE TRABAJO	6
4. PREPARADOS PARA LA NUEVA ETAPA	9
5. PRIMEROS ENCUENTROS DE FORMACIÓN	10
6. PRIMER EJERCICIO DE GERENCIA	11
7. ENCUENTRO CON ELIZABETH ALBAHACA Y TEO SPYCHALSKI	12
CAPÍTULO II: PRIMERAS EXPERIENCIAS COMO GRUPO DE FORMACIÓN	14
1. EL TALLER DE GENTE NUEVA	14
2. NUEVA INVESTIGACIÓN: TEXTO DRAMÁTICO	17
3. SEGUNDO ENCUENTRO CON ELIZABETH ALBAHACA	19
4. CONTINUACIÓN DEL PROYECTO SHAKESPEARE	22
CAPÍTULO III: FUNDACIÓN DEL CENTRO DE FORMACIÓN ACTORAL	23
1. PROYECTO EL ARTE DEL ACTOR	23
2. TALLERES DEL CENTRO DE FORMACIÓN ACTORAL	26
3. ÁREA CREATIVA: MONTAJES 1990 – 2004	29
SEGUNDA PARTE: REGISTRO COMPENDIO PRIMER AÑO (MARZO – DICIEMBRE 2004)	33
CAPÍTULO I: PRIMER PERÍODO	34
1. PRIMERAS SESIONES	34
2. EL ENTRENAMIENTO. ASOCIACIÓN, IMAGEN, MOVIMIENTO Y PRESENCIA	37
3. PRIMEROS EJERCICIOS DE ATENCIÓN	41

4. IMPULSO, RESPIRACIÓN Y VOZ	43
5. ENTRENAMIENTO CUERPO – VOZ	46
5.1. Secuencia de respiración de pie	46
5.2. Secuencia de respiración de piso con silbidito	47
6. PRIMEROS EJERCICIOS DE IMAGEN	48
7. EJERCICIOS DE RESONADORES	50
8. FIN DEL PRIMER PERÍODO	52
CAPÍTULO II: SEGUNDO PERÍODO	53
1. IMPULSO, CONTROL / DESCONTROL	53
2. IMPROVISACIONES	56
3. SEGUNDA ETAPA DE ENTRENAMIENTO	58
4 PRIMEROS EJERCICIOS CON LA PALABRA	65
5. CONTINUACIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA	66
6. ENCUENTRO CON EL CICLO FÍSICO DE GROTOWSKI	68
7. VOZ Y EMOCIÓN	69
8. CIERRE DEL PRIMER AÑO	71
CAPÍTULO III: TRABAJOS INDIVIDUALES. PRIMERA MUESTRA	73
1. INICIO DEL TRABAJO INDIVIDUAL	74
2. ENCUENTROS INDIVIDUALES CON CADA INSTRUCTOR	76
2.1. Guillermo Díaz Yuma	77
2.2. Ludwig Pineda	78
3. MUESTRA DE EJERCICIOS INDIVIDUALES	80
3.1. Utilización del espacio	80
3.2. Orden secuencial de los ejercicios	81
3.3. Presentación de los ejercicios	82
TERCERA PARTE: REGISTRO COMPENDIO SEGUNDO AÑO	83
(SEPTIEMBRE 2004 – DICIEMBRE 2005)	
CAPÍTULO I: PRIMER PERÍODO	84
1. PRIMEROS EJERCICIOS	85
1.1. Primera lectura grupal	85

1.2. Improvisaciones	87
1.3. Primer acercamiento a la escena grupal	88
1.4. Definición de puntos de trabajo	89
1.5. Tarea de la maleta	90
2. EL MOVIMIENTO	91
3. LA IMAGEN	92
4. LA PARTITURA	95
5. EL TEXTO	97
5.1. Adaptación	97
5.2. Trabajo de mesa	100
6. ESTUDIO DEL TEXTO	106
6.1. Jo Ha Kyu	106
6.2. El Eco Actoral	107
6.3. Cuadros	108
7. BUSCANDO RESONANCIAS	111
CAPÍTULO II: SEGUNDO PERÍODO	118
1. DE LA PALABRA AL MOVIMIENTO	118
2. LLEGADA DE UN NUEVO INSTRUCTOR	122
3. ÚLTIMA EXPLORACIÓN VOCAL	124
4. PROPUESTAS DE ESCENA	126
5. ETAPA FINAL DEL PROCESO. SEGUNDA MUESTRA	131
5.1. Muestra a los instructores: reincorporación de María Fernanda	132
5.2. Secuencia y utilización del espacio	133
5.3. Últimos detalles y muestra	136
5.4. Cuadro de escenas	137
CAPÍTULO III: ESCENAS DE LA MANO DE DOSTOIEVSKI	138
1. LA VIAJERA	138
2. LOS GANCHOS DEL INFIERNO	142
3. SABOREANDO EL COÑAC	145
4. LOS DOS JUNTOS	149
5. EN CASA DE LA SEÑORA KOKLAKOVA	154

INTRODUCCIÓN

El Taller Experimental de Teatro, desde sus inicios en los sótanos de la Universidad Central de Venezuela, centró su interés en la investigación para el desarrollo y la renovación del arte, considerando a la formación como una estrategia apropiada para la proyección y el redescubrimiento del mismo.

En el tiempo fue generando espacios destinados a exploraciones pedagógicas: el **TET con los niños**, dirigido a la población de menor edad, busca entre otras cosas dar a conocer el arte teatral, con un programa de talleres escolares y un Taller Montaje Infantil anual. El **Taller de Adolescentes** brinda a jóvenes un lugar para el desarrollo de sus inquietudes creativas con un Taller Montaje anual, y el **Centro de Formación e Investigación Actoral** comprende el espacio donde se desarrollan diversos talleres cortos, charlas, conferencias, encuentros y el Taller de Formación Actoral, de mayor extensión, y cuyo propósito principal es infundir en sus participantes la conciencia de la necesidad de un desarrollo continuo del oficio, a través del trabajo corporal, del estudio de la voz, el movimiento, el ritmo, la creatividad y la investigación.

En Venezuela, los Centros de Formación Actoral han ido mermando y cada vez existen menos agrupaciones teatrales e instituciones que mantienen un programa dedicado a la formación de actores. Considerando la relevancia de este suceso, que afecta, sin duda, el desarrollo de las artes escénicas, el presente trabajo de grado muestra el registro de una experiencia de formación del Centro de Creación Artística TET, para dar una aproximación a una posible pedagogía impartida por esta agrupación; al mismo tiempo busca despertar la reflexión sobre la importancia de la formación, tanto para ésta como para otras agrupaciones del teatro venezolano.

En las pocas instituciones o agrupaciones dedicadas a este aspecto, es muy escasa la iniciativa de organizar la información sobre las nociones impartidas o sobre experiencias en la investigación que pudieran nutrir de nuevos planteamientos. Tampoco se le da mucha importancia al aporte que puede generar la reflexión sobre los métodos utilizados, lo que dificulta la existencia de material documental.

Registrar un proceso de esta naturaleza representa la posibilidad de observar, de manera reflexiva, las áreas de interés sobre las que está investigando un determinado colectivo. Además sirve para mostrar la perspectiva que se va generando en las personas que viven dicha experiencia, considerando que el modo en que un grupo lleva a cabo sus procesos de formación puede dejar ver la manera en que éste se relaciona con el oficio.

El Centro de Creación Artística TET no establece un método definido para sus talleres de formación, quizás se parezca más a una “aproximación metódica”, como la referida por Jerzy Grotowski,¹ en la que se busca estudiar las diversas investigaciones realizadas en el tiempo, poniendo a prueba y explorando los límites y posibilidades de cada ejercicio o actividad. Por esta razón, el presente trabajo de grado, al igual que el taller, no pretende ser una receta actoral. Aunque contiene ejercicios técnicos, la intención es aproximarse a la experiencia particular de uno de los talleres de formación que llevó el grupo, partiendo de los diarios de trabajo de los que participaron en éste.

El Taller Experimental de Teatro es reconocido por haber sido el primer grupo venezolano en estudiar, por transmisión directa, oral y práctica, las nociones grotowskianas de preparación para el actor. Sus fundadores recibieron, de algunos de los herederos del trabajo desarrollado por el maestro Jerzy Grotowski, ciertas bases sobre las cuales inician su investigación teatral. Además de que es una agrupación que ha mantenido una labor artística

¹ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Pág.10

de 33 años continuos, lo que hace que sea particularmente distinguida entre los grupos venezolanos.

Uno de los aportes más valiosos del TET es la importancia de la formación para la consolidación de un colectivo, lo que se evidencia en que a lo largo de los años fueron constituyendo su elenco a partir de sus talleres.

El presente trabajo de grado muestra, como parte central, el registro de la experiencia de formación del curso 2004-2006 del **Centro de Formación e Investigación Actoral** del TET, el cual constó de tres períodos divididos de la siguiente manera: el primero y segundo, dedicados específicamente a brindar al participante las herramientas necesarias para abordar el tercero, correspondiente al proceso de puesta en escena de una obra determinada. El registro está centrado específicamente en los dos primeros períodos, que representan la apropiación de una manera de relacionarse con los problemas del actor, de abordar la creación e interpretación de un personaje según los principios explorados por esta agrupación.

En 1990, los integrantes del Centro de Creación Artística TET dedicados al área pedagógica, realizaron un proyecto guía para iniciar su programa de formación. Dicho proyecto contempla dos niveles de trabajo: el primero, denominado **nivel de pre-expresividad**, constituye el primer año del taller, está dedicado al entrenamiento para el desarrollo de las posibilidades corporales y vocales del participante de manera integral, buscando básicamente liberar la energía que conforma el instrumental propiamente expresivo. El **nivel de expresividad**, corresponde al segundo año y busca desarrollar lo que denominaron **El arte del actor**, a través del ensayo y la exploración del material que sustenta el fenómeno escénico.²

² CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor*. Proyecto de Formación (1990)

Para la organización del material obtenido de los diarios de los participantes, se encontró la primera y mayor dificultad de la investigación: el criterio para registrar la experiencia, de manera que se lograra aprehender con la mayor fidelidad.

Los diarios de trabajo de los alumnos ofrecieron múltiples visiones e interpretaciones acerca de lo vivido en el taller, donde cada una mostraba una mirada significativa de la experiencia. Al ser un material que en su realización no tuvo la intención de ser confrontado y mostrado en un registro colectivo (sino guardar el valor personal del proceso), enriqueció la investigación por la posibilidad de acercarse a las diferentes visiones individuales. Además, los autores del presente trabajo de grado fueron participantes observadores del taller, lo que generó que la realización del mismo estuviera en constante confrontación de visiones. Esto representó una dificultad en la forma en que se podía reconstruir una experiencia desde el punto de vista grupal. Por lo tanto, el registro se presenta como un proceso vivencial en el cual se conjugan diferentes voces.

En este Taller de Formación se hizo evidente el respeto al proceso individual. Cada participante formó parte de una especie de tren, que viajaba a un determinado tempo, pero en el que cada vagón iba tomando su propia velocidad, sin dejar de pertenecer al mismo tren. El presente registro intenta hacer un seguimiento a los rieles del tren, sin detenerse en el recorrido de cada vagón, pero con la conciencia de la participación de todos y la necesidad de los mismos para el trazo del camino.

Los diarios de trabajo no tuvieron una manera constante y continua de llevar la memoria del proceso. Cada período respondió a la forma de interpretar la experiencia, hubo momentos en los que no guardaron un orden en las sesiones y los trabajos desarrollados. Esta investigación busca llevar un registro cronológico, para orientar en el tiempo el tránsito de los niveles del taller y también guardar un orden en cuanto a las investigaciones en los temas de

trabajo. Se alteró la forma del registro en la medida en que aparecieron variaciones en la manera de los alumnos registrar las etapas.

Esta experiencia, en los dos primeros años, no representó un encuentro directo con una teoría específica. La naturaleza de este trabajo de grado busca registrar lo vivido por sus participantes, los cuales tuvieron un acercamiento a algunos conceptos introducidos, a partir del interés despertado en el curso de las etapas o niveles por los que transcurrió su proceso. Cada alumno fue descubriendo su forma particular de relacionarse con dichos términos: teórica, metódica o instintivamente. Hacer un tratado de conceptos podría fracturar la continuidad del trabajo. Sin embargo, es importante considerar que durante el proceso los instructores hicieron referencia a autores que pudieran explicar teóricamente lo que se buscó en algunas sesiones. Los primeros libros recomendados en el taller fueron *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski y *La construcción de un personaje* de Constantin Stanislavski. Luego se amplió la referencia teórica con los textos *El espacio vacío* y *La puerta abierta* de Peter Brook³.

El Taller intentó que el participante comprendiera lo que Jerzy Grotowski expone sobre la **vía negativa**, como una de las nociones que persigue desde sus inicios.

El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto? Sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión **vía negativa**: un proceso de eliminación.⁴

A lo largo del registro se encontrarán ejercicios y entrenamientos, que más allá de un desarrollo físico y muscular, buscan el despojo de bloqueos y formas aprendidas que obstaculizan las posibilidades creativas. Los instructores, al recomendar la lectura de este

³ Los textos referidos se encuentran en las fuentes.

⁴ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. p.94

libro, se acercaban a la esencia de la formación actoral, en donde cada día se descubren nuevas posibilidades y, al mismo tiempo, se debía trabajar en demoler la idea de haber conseguido algo.

El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere *darle* nada; al contrario, que se piensa *quitarle* mucho, arrebatándole aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus ‘buenos modales’.⁵

Para el registro se intentó recoger de los diarios, primero, las coincidencias en las actividades y ejercicios realizados en las sesiones, luego, las dudas, inquietudes, dificultades y logros, constantes en la mayoría de los alumnos, con el fin de obtener la visión de un participante imaginario o ideal, que reuniera las voces de los que vivieron la experiencia, ofreciendo posiblemente una mirada sobre el proceso colectivo.

A medida que en el taller se fueron realizando lecturas de fragmentos de textos, se integraron nuevas referencias teóricas que daban un asidero intelectual y que ampliaban la visión del trabajo. Por esto, en el presente registro, se encuentran reflexiones de dichos autores, intentando establecer conexiones con las preguntas o temas trabajados durante el taller y las experiencias desarrolladas por estos maestros.

En el proyecto original del Centro de Formación, el **nivel de disciplina expresiva** plantea una muestra al público de ejercicios individuales y de pareja. En el taller 2004-2006, hubo una muestra de ejercicios actorales al final de cada nivel. El registro contiene un apartado dedicado al estudio desarrollado en el proceso de cada una de estas muestras.

La frecuencia del taller fue de tres sesiones por semana: lunes, miércoles y viernes, contando con tres horas para cada sesión. En determinado momento, para la investigación

⁵ Ibidem. p.221

desarrollada con los ejercicios actorales, se requirió de mayor tiempo, lo que condujo a encuentros de trabajo fuera de las horas de las sesiones.

El trabajo de grado *Dicen que nació en Magdala: taller - montaje del teatro La Bacante basado en el relato de Marguerite Yourcenar, María Magdalena o la salvación, dirigido por Diana Peñalver 1999-2000*,⁶ realizado por el Lic. Marco Suniaga, sirvió de referencia en cuanto a metodología, puesto que es una de las pocas investigaciones destinadas a registrar un proceso creativo, que al igual que la presente, se propuso dejar constancia del modo en que un colectivo lleva a cabo un proyecto teatral en el que aparece la formación como uno de los temas de trabajo.

El Taller de Formación del TET no posee una manera única y rígida de desarrollarse, que funciona igual en todas las experiencias y para todos los participantes, más bien busca presentarse orgánicamente. Dirigiéndose hacia el mismo fin y nutriéndose de las mismas fuentes, cada proceso, individual y colectivo, posee características particulares.

El estudio de los diarios personales brindó la posibilidad de apreciar las diferencias y afinidades con el proyecto realizado en 1990, corroborando la existencia de unos principios de trabajo sobre la formación de actores. Ya que varios de los temas propuestos en el proyecto fueron encontrados como constantes en los diarios, en el inicio de cada etapa del proceso 2004-2006, se tendrá la enunciación de éstos para la etapa correspondiente.

Los diarios, quizá por las características del trabajo, presentaron vacíos en algunas etapas del taller, por tanto se tuvo que recurrir a la entrevista para completar la información sobre los puntos trabajados, particularmente en el proceso de los ejercicios actorales. Por otro lado, con esta herramienta, se intentó recoger la visión de los instructores buscando el interés

⁶ UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas (2000)

investigativo de cada uno e indagando en una posible metodología de trabajo en el Centro de Formación del TET.

En los archivos del grupo se encuentran materiales reflexivos sobre distintos procesos vividos, denominados *Hojas de TET*, que también fueron de utilidad para el presente trabajo, ya que contienen resonancias del pasado sobre las inquietudes referentes al entrenamiento físico y a la preparación del actor, presentes en el taller 2004 – 2006.

El trabajo de grado consta de cuatro partes que buscan ofrecer un acercamiento a lo que representa para el TET la investigación pedagógica. Cada una contiene capítulos para estructurar la información, intentando dar continuidad y coherencia al discurso, teniendo en cuenta que quizá la experiencia no fue vivida de esta manera en la historia y los procesos del TET.

La primera parte busca recorrer a lo largo de la experiencia del grupo el interés por la investigación y la formación, a partir de la relación con sus distintos momentos de creación y sus respectivos maestros, la cual da base al Centro de Formación e Investigación Actoral. Para esto se tomó como referencia, en primer lugar, el material desarrollado por el Lic. Arnaldo Mendoza en su trabajo de grado *Demonios, espectáculo teatral del Taller Experimental de Teatro, sobre la novela de Fiodor Dostoievski, dirigido por Elizabeth Albahaca en 1994*,⁷ donde desarrolla un capítulo destinado a la historia del TET. Además de documentos inéditos contenidos en los archivos del TET y algunas memorias de Guillermo Díaz Yuma, miembro fundador del grupo, quien arroja datos que apuntan a la historia del Centro de Formación e Investigación Actoral. La intención es dejar constancia de ella para que no se pierda en el tiempo.

⁷ UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA. Facultad de Humanidades y Educación. Caracas (2003)

La segunda parte está enfocada en el registro del primer año o período del Taller de Formación 2004-2006. Se contó con la colaboración de la mayoría de los participantes, quienes permitieron el uso de sus materiales o memorias del taller. A pesar de que algunos no llevaron un registro minucioso y continuo de todas las sesiones, y otros no concluyeron la experiencia, se presenta un compendio sustentado en las visiones que surgen de los diversos materiales con los que se contó. Esta parte comprende el primer período del proceso, que conformó, en su mayoría, una intensa investigación referente al trabajo corporal y llegó hasta la muestra de ejercicios actorales individuales. Este comprendió de marzo a diciembre de 2004, con una pausa en el mes de agosto.

En la tercera parte del trabajo, se presenta el registro correspondiente al segundo año o período del taller, en el cual la investigación se enfocó principalmente en exploraciones con la palabra y el texto, llegando a la muestra de ejercicios de escenas con dos o más personajes. El mismo comprendió de septiembre de 2004 a diciembre de 2005.

Este segundo período de formación inicia cuando aún no ha concluido el primero, sin embargo, en el registro se presenta una etapa seguida de la otra, para brindar mayor claridad en los puntos trabajados en cada una. También, hay que considerar que los diarios sufren modificaciones por estar paralelamente trabajando dos etapas al mismo tiempo.

La cuarta y última parte comprende una revisión sobre la investigación desarrollada por cada instructor del taller, intentando confrontar las visiones que tienen de algunos de los temas trabajados, con el proceso vivido durante el desarrollo de la experiencia. Guillermo Díaz Yuma y María Fernanda Ferro tienen una relación formativa más vinculada a la historia del grupo. Para los instructores Ludwig Pineda y Humberto Ortiz, se realiza una breve reseña de sus procesos formativos para brindar un acercamiento al origen de las herramientas que utilizan en el taller 2004-2006.

En la historia del Taller Experimental de Teatro se encuentra el origen de sus temas de investigación artística, sus influencias, su estética, su manera de concebir el arte. En el Centro de Formación esas inquietudes, desarrolladas y exploradas a través del tiempo, encuentran el lugar de revisión y reflexión, a la vez que representa el espacio para iniciar a un grupo de personas en el camino de la creación escénica. El estudio de una experiencia formativa del TET representa una posibilidad de acercarse al sentido que tiene para este colectivo el hecho creativo.

PRIMERA PARTE:

**HISTORIA DEL CENTRO DE FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN ACTORAL DEL
CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET**

CAPÍTULO I: GÉNESIS DEL CENTRO DE FORMACIÓN

1. EDUARDO GIL

El Centro de Formación e Investigación Actoral del Centro de Creación Artística TET, empieza a funcionar como programa permanente en el año 1990, cuando es dada al grupo la regencia del teatro Luis Peraza, lo que permite crear un centro dedicado a la formación de actores, por contar con un espacio para impartir la enseñanza teatral.

El nombre **Taller Experimental de Teatro** remite directamente a la formación e investigación teatral, lo cual lleva a preguntarse cuáles fueron las razones que impulsaron a su fundador, Eduardo Gil¹, a formar una agrupación que llevara este sello.

En Venezuela, como en el resto del mundo occidental, para la década de los sesenta, se presentaba un movimiento de cambio de viejos esquemas para dar paso a nuevas propuestas. En Caracas, la Universidad Central de Venezuela era el lugar donde se empezaban a gestar dichos cambios, con una cantidad prominente de jóvenes que tenían un papel protagónico en ese movimiento.

El Teatro Universitario (T.U.), bajo la dirección de Nicolás Curiel (entre los años 1956 – 1969), fue la punta de lanza en la revitalización del arte teatral. Presentó propuestas bajo el modelo de Bertolt Brecht, en quien basaba su investigación, rompiendo con los elementos que sustentaban el teatro de su época y proponiendo un teatro político, con una función más allá de la estética, que sirviera de canal para llegar a una reflexión profunda sobre la sociedad.

Estas propuestas encontraron correspondencia en las necesidades de la Venezuela de la época, y particularmente en la comunidad universitaria, que estaba profundamente comprometida con los cambios vividos.

¹ En adelante, Eduardo.

En el año 1964, Eduardo inicia su formación teatral cuando ingresa al Teatro Universitario de la UCV, en la reposición del espectáculo *Yo, Bertolt Brecht*.

Hasta 1969, participa en todos los montajes del T.U., tales como *Arlequín servidor de dos patronos*, *Espectáculo 64*, *Yo, William Shakespeare*, *Otelo*, *Los siete pecados capitales* y *El matrimonio de los burgueses*. Funda el Teatro de la Facultad de Odontología, con el montaje *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* y un Ciclo de Farsas Infantiles, con las cuales experimenta la transformación del espacio escénico y el uso de materiales novedosos en el tratamiento de la puesta en escena. Estas transformaciones consiguen el reconocimiento de la crítica teatral en el montaje *El Canto del Ídolo Lusitano* (1968) de Peter Weiss, con el T.U.

En ese año, es becado por el Centre Universitaire International De Formación Et Recherche Dramatique (**CUIFERD**), en la Universidad de Nancy, Lorraine, Francia.

En 1971, después de culminar sus estudios teatrales en Francia, es profesor de la Escuela Nacional de Teatro en Caracas y dirige los montajes *Los Persas* de Esquilo y *Vida y Muerte Severina*, de Joao Cabral de Meloneto.

2. SENTIDO DE LO EXPERIMENTAL

En sus trabajos con el T.U., Eduardo ya mostraba interés por el tema de lo experimental manifiesto en el cuidado prestado al cuerpo y la voz como elementos de expresión. Además, trajo material para investigar, producto de sus estudios en Francia con Michel Kokosovski, alumna del maestro Jerzy Grotowski.

Para 1972, presenta un proyecto a la Dirección de Cultura de la Universidad Central de Venezuela, en donde propone la creación de un grupo teatral con una línea de trabajo experimental. El 11 de diciembre de 1972, se crea bajo el seno de la UCV el **Taller Experimental de Teatro (TET)**. Para 1975, el órgano gubernamental encargado de la Escuela Nacional de Teatro INCIBA (Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes), pasa a ser CONAC (Consejo Nacional de la Cultura). Cambia también la metodología de la enseñanza teatral y la Escuela Nacional pasa a funcionar a manera de taller, utilizando nuevos pedagogos.

En una conversación que María Fernanda Ferro tuvo con Eduardo², este planteaba el significado del nombre de la agrupación, manifestando la siguiente interrogante: ¿por qué se llama al TET Taller Experimental de Teatro y no taller de teatro experimental?, expresa que para el momento de su fundación, la agrupación tenía el eje central en la investigación de los diversos elementos que constituyen la creación escénica, para llegar a la puesta a partir de un proceso formativo – investigativo. No se trataba solamente de poder trabajar estos nuevos elementos teatrales o de proponer nuevas combinaciones o codificaciones de los ya existentes, sino también de poder tener el tiempo y el espacio para la exploración teatral a modo de taller, y así acceder a nuevas maneras de la representación escénica.

Con este nuevo grupo, Eduardo cuenta con las condiciones necesarias para abrirse paso y llevar a cabo una investigación profunda sobre las propuestas teatrales expuestas por

² HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Centro de Formación Actoral*. María Fernanda Ferro (Mayo 2006)

Antonin Artaud en su libro *El teatro y su doble*. La búsqueda se centraba en conseguir en la escena una expresión real de vida, para ello las primeras sesiones de trabajo se supeditaban al entrenamiento y preparación del cuerpo y la voz, para hacer de los intérpretes verdaderos canales de expresión.

En esa búsqueda de la expresión real de vida, Eduardo sostenía que la dramaturgia debía provenir de los integrantes del grupo, de sus experiencias personales. La poesía brindaba posibilidades en las que podían combinarse expresiones personales de los intérpretes para darle más vida. De esta manera el Taller Experimental de Teatro, por la línea investigativa de su director, se funda como un grupo que no utilizaba texto dramático (en sus primeros trabajos), sino que los materiales surgían de improvisaciones. En una entrevista realizada a Eduardo por Newton Rauseo en 1982, expresa lo siguiente:

Hacer el teatro con la finalidad de representar solamente un texto (...), no nos resulta tan interesante como componer partiendo de la mayor libertad frente a la literatura, una nueva proposición de texto, (...) que esté más cercano al fondo de sentimientos, imágenes, recuerdos, sueños, intuiciones, que el actor tenga. (...) Si partes de lo que hay en ti íntimamente, esa experiencia te da como una luz en la cual tu encuentras afuera, (...) en el patrimonio artístico general, las cosas que van a sonar con la nota, con el color que tú y el grupo tienen en ese momento. De tal manera que haces un trabajo que está más en armonía con lo que hay en tu vivencia, en tu vivir.³

Es así como la dramaturgia de la primera obra realizada por el grupo, *¿Quién soy, quién no soy?* (1973), proviene de algunos poemas de Antonin Artaud combinados con sonidos onomatopéyicos conseguidos por los intérpretes durante las sesiones. Posteriormente, los trabajos realizados por el grupo continuaron profundizando en esta investigación de construir la dramaturgia a partir de asociaciones, canciones, juegos y vivencias de los intérpretes, combinados con textos poéticos.

³ HOJA DE TET. *Entrevista a Eduardo Gil por Newton Rauseo 1982* (Abril 1996)

3. EL ACTOR COMO PRINCIPAL MATERIA DE TRABAJO

El 11 de diciembre de 1972, en la galería de arte de la UCV, Eduardo presenta una charla destinada principalmente a la comunidad ucevista, donde expone las ideas sobre la investigación teatral que pretendía llevar a cabo con el Taller Experimental de Teatro. Realiza, durante la charla, la muestra de un ejercicio de acción-reacción, en el que propone un tema y a partir de éste, se da una improvisación donde participan dos de sus alumnos de la Escuela Nacional de Teatro (Guillermo Díaz Yuma y Edgar Díaz), y a la que se integra José Luis Kinsley, quien estaba como oyente en dicha charla y que pasa a pertenecer a la agrupación en sus inicios. En enero de 1973, se abre el proceso de inscripciones en donde entran: Newton Rauseo, Antonieta Colón, Pablo García y posteriormente, Francisco Salazar, quienes se quedan entre los que realizaron dicha audición.

En la primera etapa, el grupo se dedicó al trabajo de entrenamiento y exploración de las posibilidades físicas, vocales y expresivas de los integrantes (varios de estos abandonaron el trabajo al poco tiempo).

Dice Eduardo que el teatro está íntimamente ligado a una cosa corpórea, la materia con la que trabaja el teatro es con el cuerpo del hombre, visto como una totalidad que engloba no solo la materia física, sino también lo emocional, lo psicológico, lo empírico. Esa materia es un conjunto de elementos en sí misma, donde a partir de la investigación se puede acceder a una conciencia de lo vivido, se puede explorar el mundo interior de una manera profunda.

El teatro que resulta muy interesante de ver es el teatro en donde las personas están poniendo de su parte, de su vida interior (...), están utilizando esas acciones para dar salida a un mundo interior, (...) sobre el cual han hecho una investigación para dejar salir esos componentes del alma (...), están mostrando cosas que normalmente no alcanzamos a ver en lo cotidiano.⁴

⁴ Ibidem.

La exploración buscaba hacer que el intérprete con su presencia viva, íntegra, real, entrara en contacto consigo y a partir de allí desarrollara el trabajo expresivo hacia lo teatral. El trabajo no intentaba complacer a un público ávido de teatro, sino abrir las posibilidades de los participantes para llegar a convertirlos en reales canales de vida, y así hacer del teatro un hecho vivo, a partir de la dinámica de los cuerpos presentes en el escenario.

En el primer año se logra un conjunto de ejercicios teatrales que, por requerimiento de la Dirección de Cultura, fueron mostrados al público estudiantil en distintos espacios de la universidad.

En 1973, cuando el TET mantiene sus actividades regulares en la universidad, producen en orden cronológico los siguientes espectáculos: *¿Quién soy, quién no soy?, A Dios dedico este mambo, Ahora sí te llevo a fiestas y te mantengo de bailes, Improvisaciones, No me hables de prendas finas, que yo nací en la esmeralda.*

Los juegos, recuerdos, canciones, poemas, refranes, versos y todos los elementos presentes en la dramaturgia nacida en el Taller Experimental de Teatro, eran un sello que distinguía a este colectivo. El director junto al grupo iban dilucidando y codificando una forma particular de poner en funcionamiento la creación escénica, haciendo de su director, lo que denomina el Lic. Arnaldo Mendoza en su trabajo de grado “un creador poético de la escena”.⁵

En 1974, el grupo sólo produce el espectáculo *Así es la cosa*, y se dedica sobre todo al trabajo pedagógico. Muchos de los integrantes, para este momento, se habían retirado, algunos estaban realizando estudios en el exterior y otros desarrollándose en actividades distintas al quehacer teatral. Sumado a esto, la Dirección de Cultura de la UCV consideró que el Taller Experimental de Teatro no cumplía con sus expectativas, que eran producir constantemente

⁵ MENDOZA, Arnaldo. *Demonios, espectáculo teatral del Taller Experimental de Teatro, sobre la novela homónima de Fiodor Dostoievski, dirigida por Elizabeth Albahaca, en 1994.* Trabajo de grado. Caracas, Universidad Central de Venezuela. Pág. 14

variados espectáculos (forma en la que funcionaban el T.U. y el grupo de teatro para niños Ocho Tablas).

Esta metodología no correspondía con los principios acordados para la fundación del TET, que se basaban en la investigación y exploración para la producción artística, pero llevada en un proceso en el que el tiempo no estuviera delimitando el producto final y la premura por producir espectáculos no fuera un factor imperativo en el trabajo. Por estas razones y ya concluido el contrato con la universidad, el TET no continúa formando parte de la Dirección de Cultura y temporalmente no funciona como agrupación (ésta es la única interrupción que sufre el trabajo del grupo en toda su historia).

4. PREPARADOS PARA LA NUEVA ETAPA

En 1975, después del receso que vive la agrupación, Guillermo Díaz Yuma, Francisco Salazar, Newton Rauseo y Eduardo habían concluido (o estaban por concluir) sus estudios universitarios. A partir de conversaciones entre Guillermo Díaz Yuma y Eduardo, en 1976, deciden reagruparse de forma independiente, para así poder desarrollar la investigación iniciada en los primeros años. Realizan una convocatoria de la que quedan los siguientes: Edgar Díaz, Evelia Castillo, Keismer Vargas, Nancy Ocanto, Fidel Maimir, Guillermo Díaz Yuma, Newton Rauseo, Francisco Salazar y Eduardo, comienzan a trabajar en los espacios de Contradanza.

En ese mismo año, en el marco del Festival Internacional de Teatro, se realizan una serie de encuentros, talleres, charlas y conferencias. Algunos integrantes del TET (Guillermo Díaz Yuma y Francisco Salazar, principalmente) participan en el taller de voz del grupo Roy Hart y conocen el trabajo del Odin Teatret, con la asistencia a sus obras y por participar en algunas charlas y ensayos abiertos. El grupo estuvo como espectador o visitante en todas las actividades realizadas por estas dos agrupaciones, encuentros que aumentaron el interés por el trabajo experimental.

En las primeras sesiones después de este festival, Eduardo se separa de la agrupación, manifiesta su inquietud por dedicarse a la investigación de la puesta en escena, y el grupo tenía necesidad de seguir ahondando en los puntos trabajados durante la primera etapa.

5. PRIMEROS ENCUENTROS DE FORMACIÓN

En esta época, ya sin Eduardo y otros compañeros, los que permanecen en la agrupación desarrollan un trabajo sobre temas producto de lo onírico, a partir de las visiones de cada uno de los integrantes, centrándose en el sueño de uno de ellos, trabajo al que dan por nombre *Sueños y recuerdos* (1977). En 1978, el grupo peruano Cuatro Tablas organiza el III Encuentro Latinoamericano de Grupos en Ayacucho (Perú), para éste hubo una delegación venezolana invitada, donde estaban Contradanza, Macrodanza (que no pudo asistir), el escritor Luis Brito García, la psicóloga Alicia Arenas, Eduardo y el TET, que seguía investigando sobre *Sueños y recuerdos*.

En este encuentro, se confrontan los grupos y se realizan talleres para hacer un intercambio sobre las proposiciones y metodologías de trabajo de cada uno. Allí, el TET se encuentra de nuevo con el Roy Hart y el Odin Teatret, profundizando en las relaciones. Estando en Perú, el Taller Experimental de Teatro invita a Eduardo, con el trabajo desarrollado en estos dos años, a asumir nuevamente la dirección. Acepta y forma parte en la confrontación e intercambio.

En 1978, Eduardo es invitado a ser el asistente de Sylvain Corthay en un taller de cuatro meses llamado Búsqueda Teatral, dentro del marco del Festival Internacional de Teatro de Caracas. Esta actividad nutrió el trabajo del TET y representó un paréntesis en la nueva etapa del grupo, en donde Eduardo asumiría no solo la dirección sino también el nuevo montaje. Sylvain Corthay trabaja en este taller sobre elementos contenidos en el libro de Peter Brook *El espacio vacío*, herencia que el grupo desarrolló posteriormente y que se refleja en algunas escenas del siguiente montaje. En esta experiencia participaron como actores y colaboradores Guillermo Díaz Yuma, Francisco Salazar, Nancy Ocanto y Rosa María Orofino, quien pasa a pertenecer a la agrupación.

6. PRIMER EJERCICIO DE GERENCIA

Después de la salida de la UCV, el grupo trabaja en condiciones desfavorables por no contar con un espacio. Proponen como estrategia realizar un montaje con características muy específicas: que llegara a todo público, práctico a nivel de producción y que tuviera una calidad que proyectara al grupo en el ambiente teatral. Con esta realización se esperaba conseguir los recursos con los cuales obtener un espacio.

A los integrantes de ese momento, Rosa María Orofino, Nancy Ocanto, Francisco Salazar, Guillermo Díaz Yuma y Eduardo, se les propuso una serie de tareas para iniciar esta nueva línea de trabajo. Cada participante debía traer un tema, un cuento y una canción. Estas propuestas fueron la base sobre las cuales se investigó y con lo que Eduardo llegó a la puesta en escena de *Morir soñando* (1979-1980), para este proceso se integran al trabajo Marco Villarrubia, Mónica Cárdenas, Fernando Ivosky, Frances Ravart y Gilberto Márquez.

Terminado el montaje anterior, el grupo empezó a trabajar en *Casa de fuego*, el cual tiene por tema la casa abandonada y el otro, contenidos en una selección de poemas de autores venezolanos de la época, por los cuales Eduardo tenía gran respeto. En este montaje también participaron Lorena Cariani y Graciela Ferrari, quienes fueron invitadas por Eduardo y que pertenecieron al grupo durante un tiempo. Esta obra estuvo cargada de un gran sentido de la poética teatral sobre la que había estado trabajando Eduardo desde sus inicios.

En 1980, inician temporadas de los dos últimos espectáculos (*Morir soñando* y *Casa de fuego*), en distintos espacios teatrales de Caracas, después de regresar de su primera gira por Europa a fines de 1979, donde estuvieron en algunas ciudades de Francia, España y Portugal. Con ellos, se consigue un subsidio de Fundarte. Para fines de 1980, el grupo hace el ejercicio de su primera gerencia, alquila una casa en Santa Mónica en la que pueden continuar la investigación.

7. ENCUENTRO CON ELIZABETH ALBAHACA Y TEO SPYCHALSKI

El Taller Experimental de Teatro desde el principio había mantenido contacto con las nuevas propuestas teatrales, sobre todo las de carácter experimental. Uno de los fenómenos más resaltantes conocidos hasta ese momento era la investigación realizada por Jerzy Grotowski, en Polonia, con su grupo El Teatro Laboratorio, la cual generó varias metodologías de entrenamiento para el actor.

En 1981, Eduardo consigue que Elizabeth Albahaca⁶ y Teo Spsychalski⁷, quienes habían sido miembros de la agrupación polaca, trabajaran con el TET sus nociones de entrenamiento actoral.

El Taller Experimental de Teatro había sentado sus bases sobre la investigación teatral, pero también se denominaba como un espacio de encuentro para el desarrollo del arte dirigido a todo público. Aprovechando la presencia de estos maestros, el TET ofrece sus dos primeros talleres abiertos, denominados Seminario de Técnicas para el Actor y Experiencia Vigilia en Movimiento.

Elizabeth trabaja con el grupo en lo que corresponde al entrenamiento, los **ciclos físico y plástico** y ejercicios actorales; Teo en ejercicios actorales y en sesiones sobre la Vigilia en movimiento. El año 1981 representa el momento de mayor entrenamiento corporal, el trabajo con los ciclos se realiza de lunes a viernes hasta seis horas diarias, es el punto en el que la manera de llevar el acto creativo construyen las bases de una ética de trabajo.

Se está buscando la definición de una estética, para esto compartían los encuentros con la asistencia a conversaciones con el Grupo del Caribe, grupo de intelectuales que se dedicaba a dilucidar sobre la tragedia en el hombre latinoamericano integrado por: María Fernanda

⁶ En adelante Elizabeth

⁷ En adelante Teo

Palacios, Jaime López Sanz, Rafael Cadenas, Rafael López Pedraza y Rafael López Sanz entre otros, en la escuela de letras de la UCV.

El trabajo de los ciclos duró cuatro meses y el de preparación y ejercicios actorales dos meses más, donde entran la vigilia y lo desarrollado con Elizabeth y Teo. Además, casualmente, Guillermo Díaz Yuma es invitado en ese momento por el Actor's Lab de Toronto a participar en un taller sobre improvisaciones y los **ciclos físico y plástico** dictado por Ryszard Cieslak, quien fue el más alto exponente del trabajo de preparación actoral desarrollado por Jerzy Grotowski. A este taller asisten Guillermo Díaz Yuma y Francisco Salazar. Elizabeth, quien conducía su trabajo, veía de importancia capital la asistencia de estos dos miembros del grupo, puesto que Ryszard Cieslak había sido su guía en los inicios de su preparación con el Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski en Polonia. Años más tarde un integrante del Actor's Lab, llamado Perry Lewis, vino a Venezuela y trabajó con los integrantes del grupo nociones de entrenamiento físico, basadas en la experiencia con su grupo en Canadá.

Concluida esta época tan importante para el grupo en cuanto a formación y preparación, Teo y Elizabeth manifiestan a algunos de los integrantes, en conversaciones de evaluación del trabajo, que ya se tenía la suficiente madurez como para enfrentar un texto dramático.

A partir de la investigación desarrollada durante ese año, que estuvo alrededor del tema del Fausto de Goethe y el de Marlowe, Eduardo propone hacer con varios textos un collage con el cual estructura un libreto para montar el espectáculo *Por alto está el cielo en el mundo* (1982), trabajo con el que se integran al grupo José Manuel Guzmán y Mercedes Muñoz. Elizabeth y Teo parten a Canadá en ese mismo año.

CAPÍTULO II: PRIMERAS EXPERIENCIAS COMO GRUPO DE FORMACIÓN

1. EL TALLER DE GENTE NUEVA

La intervención de Elizabeth y Teo ayudó a una clarificación del proceso, puesto que el encuentro con estos maestros proporcionó una metodología de preparación. En este momento empieza una nueva etapa del grupo, es cuando inician su proceso como formadores de nuevos participantes.

En 1982, se abre el primer taller de jóvenes dictado por el TET, que tuvo por nombre El Taller de Gente Nueva. No se hizo una convocatoria abierta, se fue informando a personas cercanas al grupo. Esta iniciativa fue llevada por Eduardo exclusivamente. En un primer momento, el grupo no tuvo nada que ver con el taller, sólo que funcionaba en la sede. Posteriormente, se fueron integrando Guillermo Díaz Yuma, en el trabajo de los ciclos, y Francisco Salazar, en el de la voz. Eduardo decide tomarse un tiempo y separarse del trabajo, lo que llevó a Guillermo Díaz Yuma y a Francisco Salazar a encargarse del taller.

Para 1983, el grupo es invitado a estrenar en el Festival Internacional de Teatro. Eduardo dirige la puesta en escena de *El día del juicio en la tarde*, obra en la que el director lleva a la plena madurez su visión del texto teatral, construido a partir de la combinación de diversos elementos para lograr el texto dramático. Con ésta, Eduardo se despide por segunda y última vez de la dirección del Taller Experimental de Teatro; el grupo tenía la necesidad de profundizar en el trabajo de entrenamiento y preparación actoral, mientras que el fundador del proyecto veía su camino en la investigación de la puesta en escena.

Para este momento, los participantes del Taller de Gente Nueva empiezan a tener relación con las actividades creativas de la agrupación, no como intérpretes, sino en otros elementos que conforman la presentación de una obra. En este taller se iniciaron participantes

que no estuvieron hasta el final. A fines de 1983, el grupo se estabilizó y estuvo conformado por María Fernanda Ferro, Haydée Faverola, Corina Michelena, Ariana Tarhan y Francisco Díaz.

El trabajo del taller consistió en entrenamiento corporal a partir de los **ciclos físico y plástico**. Antes de estos se realizaba una preparación con una estructura propia, herencia de uno de los trabajos desarrollados por Eduardo con la señora Kokosovski en Francia. Había también algunos ejercicios provenientes del ámbito deportivo, sobre todo del atletismo. El trabajo de la voz provenía de ejercicios desarrollados por Eduardo, sumados a la experiencia de Francisco Salazar, quien era ya para este entonces cantante lírico, además de los conocimientos adquiridos en el trabajo realizado con el Roy Hart. Paralelamente se trabajaban ejercicios actorales.

En 1984, el grupo dicta su primer taller abierto al público llamado Eclipse de Luna. Los instructores de este taller fueron Marco Villarrubia, Mónica Cárdenas, Francisco Salazar y Guillermo Díaz Yuma. Esta fue su segunda experiencia como formadores. De este taller fueron invitados a formar parte de la agrupación Diana Peñalver, para profundizar en su formación actoral, y Carlos Sánchez Torrealba, como productor del grupo.

A la vez que se desarrollaba el taller se realizó la puesta en escena de *Por hondo que sea el mar profundo* (1984), en la que se invita a participar a Haydée Faverola, integrante del Taller de Gente Nueva. Esta obra surge como continuación de la línea investigativa iniciada en *Por alto está el cielo en el mundo* (1982), que había sido dirigida por Eduardo y luego pasó a ser dirección colectiva, teniendo como coordinadores del trabajo a Guillermo Díaz Yuma y Francisco Salazar. Para fines de este año, se elige como director de la agrupación a Francisco Salazar.

Con el fin de fortalecer el grupo y en vista de que culminaba la etapa de formación del Taller de Gente Nueva, se decide crear una estrategia de unión para que esta nueva generación formara parte del proyecto TET. Guillermo Díaz Yuma propone llevar a cabo el mismo esquema con el que se realizó *Morir soñando* (1979-1980), con este surge la puesta en escena de *Ahora seremos felices ahora podemos cantar* (1984-1985) dirigida por Guillermo Díaz Yuma y Francisco Salazar.

En este montaje todos los que estaban implicados con la agrupación tuvieron participación en el proceso. Los intérpretes fueron: Marco Villarrubia, Mónica Cárdenas, Haydée Faverola, María Fernanda Ferro, Francisco Díaz, Diana Peñalver, Guillermo Díaz Yuma y Francisco Salazar. La producción estuvo a cargo de Carlos Sánchez Torrealba. En la escenografía, vestuario y maquillaje, estuvieron además de Guillermo Díaz Yuma y Marco Villarrubia, Corina Michelena y Ariana Tarhan; en la iluminación y fotografía estuvo Newton Rauseo.

Al grupo se le pide desarrollar ejercicios a partir del tema de los cómicos de circo, con este proceso se juntan las dos generaciones, en una experiencia en la que se mostraba un colectivo con un altísimo potencial creativo y en el que todos sus integrantes formaban parte indivisible de un engranaje minuciosamente cuidado.

2. NUEVA INVESTIGACIÓN: TEXTO DRAMÁTICO

En el primer encuentro con Elizabeth y Teo el grupo realizó sus primeras investigaciones con textos dramáticos. Para 1985, la agrupación vivía la necesidad de montar una obra con un texto elaborado por un dramaturgo, ya no de la manera en que se habían realizado la mayoría de las primeras obras.

A partir de diversas lecturas es acogida la proposición de Francisco Salazar de montar la obra de Eugène Ionesco, *Jacobo o la sumisión* (1985-1986), en la que se integran las dos generaciones de actores nacidas en el Taller Experimental de Teatro. En ellos había gran comunicación escénica y comprensión de los códigos teatrales, además de ser un elenco con excelentes condiciones físicas, lo que generaba una presencia viva en el escenario que cautivó al público caraqueño y extranjero.

Con *Ahora seremos felices ahora podemos cantar* y *Jacobo o la sumisión* el grupo tiene su segunda gira a Europa, donde fueron invitados al festival FITEI (Festival Internacional de Expresión Ibérica) en noviembre de 1985. Visitan las ciudades de Oporto, Madrid, Cádiz y Málaga. En este festival el TET es reconocido como uno de los grupos más importantes del teatro venezolano.

Después de la gira realizan temporadas en espacios caraqueños hasta fines de 1986. Para este momento no contaban con la casa de Santa Mónica, ésta fue dejada por el grupo antes de viajar a Europa. Concluidas las temporadas de los dos últimos montajes, el grupo vive la partida de casi todos sus integrantes, quedando Guillermo Díaz Yuma, Francisco Salazar y María Fernanda Ferro solamente.

En 1987, alquilan un espacio en Colinas de Bello Monte e inician el tercer Taller de Formación, con el fin de crear un nuevo grupo de personas interesadas en continuar la investigación desarrollada por el TET durante 15 años. Este fue un taller montaje sobre textos

y música latinoamericanos y del Majabarata (compendio de relatos de la filosofía hindú), que culminó con la puesta en escena de *Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra* (1987), siendo el primer taller que concluye con una muestra de formación. Para dicho taller se reincorpora Carlos Sánchez Torrealba y se integra Gloria Núñez a la agrupación. En este participa Alma Blanco, quien posteriormente pasa a pertenecer al grupo.

3. SEGUNDO ENCUENTRO CON ELIZABETH ALBAHACA

En las primeras investigaciones, la mayoría de las obras estaban orientadas a la búsqueda del sentir del hombre, en un espacio y tiempo determinado. La exploración se daba a partir de la dramaturgia poética propuesta por Eduardo, la cual encontró resonancias en las conversaciones con el grupo del Caribe (en las que se hablaba de la tragedia en el hombre latinoamericano). En dichas conversaciones se tocó, entre otras historias, la del camino del *Tirano Aguirre* (personaje emblemático de la literatura latinoamericana). La indagación sobre una identidad histórica era uno de los temas más frecuentes en la poética del grupo, y llevados por la necesidad de la exploración con el texto dramático, en 1988, se le pide a Luis Masci realizar una versión teatral sobre el *Tirano Aguirre* en Venezuela.

Paralelamente se le propone a Elizabeth venir por segunda vez a trabajar con la agrupación llevando la dirección de este proyecto. Después de un mes de sesiones de trabajo de sala, ejercicios de mesa y de escenas con el texto del *Tirano Aguirre*, la maestra llega a la conclusión de que la forma de escritura del texto no le funciona para la investigación que pretende llevar a cabo. Le parece que el grupo está preparado para trabajar con un texto dramático de mayor envergadura. Si se iba a trabajar la palabra, se debía usar uno de los más grandes escritores de la dramaturgia universal. Después de revisar distintas opciones se llega al consenso de trabajar escenas de tres obras de William Shakespeare.

El proceso se inicia con la lectura de *La tragedia del Rey Ricardo III*, *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca* y *Macbeth* en lo que denominaron Proyecto Shakespeare. El trabajo condujo a quedarse solo con escenas de *La tragedia del Rey Ricardo III*.

Esta nueva línea de investigación estaba centrada en la relación del intérprete con el texto dramático, puntos sobre los que el grupo no había tenido confrontación profunda.

El trabajo de puesta en escena del *Tirano Aguirre* se cambia a proceso de formación con el proyecto Shakespeare. Elizabeth enfoca su trabajo en hacer consciente la relación intérprete-texto con trabajo de mesa y de improvisaciones. En esta investigación se buscaba la importancia de la historia, el desarrollo de las acciones, la no interpretación arbitraria y deliberada del texto, el texto cobrando vida en el actor, animándose en una relación dialéctica y respetuosa.

En este segundo proceso de formación con Elizabeth, el Taller Experimental de Teatro localiza una nueva línea de investigación. El trabajo con el texto fue un tema que pasó a ser crucial desde este momento para el TET. Ludwig Pineda, quien había realizado una audición para el *Tirano Aguirre*, es invitado a participar en el proyecto Shakespeare. Marco Villarrubia y Mónica Cárdenas se reincorporan al trabajo.

La investigación del texto con *Ricardo III* produce tal calidad de escenas que Elizabeth le propone a Francisco Salazar (quien había sido su asistente), llevar la dirección del trabajo a una puesta en escena, proposición que es acogida gratamente por el grupo y que ponen en marcha inmediatamente.

A principio de 1989, es estrenada *La tragedia del Rey Ricardo III*, en la que participan Guillermo Díaz Yuma, Marco Villarrubia, Mónica Cárdenas, Haydée Faverola, María Fernanda Ferro, Carlos Sánchez Torrealba, Ludwig Pineda y Alma Blanco. Fue presentada en cuatro temporadas en distintos espacios caraqueños, estuvo en las ciudades de Mérida, San Cristóbal y Maracaibo por el circuito nacional de teatro y en el III Festival Latinoamericano de Arte y Cultura, Brasilia-Brasil (1989). *La tragedia del Rey Ricardo III* le mereció al grupo el elogio unánime de la crítica nacional, al punto de ser otorgado un reconocimiento por el Ministro de Cultura del momento, José Antonio Abreu, quien le concede a la agrupación la regencia del Teatro Luis Peraza, en Los Chaguaramos.

Para la invitación a Brasil, el grupo monta también una obra al estilo de los primeros tiempos, *Horma de cuatro puntos* (1989), montaje escrito a partir de un collage de textos de poetas venezolanos e iberoamericanos. Contó con la participación de los mismos intérpretes que estuvieron en *La Tragedia del Rey Ricardo III* más Gloria Núñez.

4. CONTINUACIÓN DEL PROYECTO SHAKESPEARE

En 1990, contando con la sede, se decide continuar con la investigación del proyecto Shakespeare y llevar a cabo la puesta en escena de *Hamlet, príncipe de Dinamarca*. En este trabajo estuvo presente el elenco antes mencionado, más Ricardo Anthés y Rubén Gómez, quienes pertenecían al cursante Taller de Formación.

Esta vez, Guillermo Díaz Yuma pasa a asumir la dirección del próximo montaje, y Francisco Salazar, a llevar el mayor peso actoral asumiendo el personaje principal de la obra. Posteriormente, Guillermo Díaz Yuma ocupa la dirección general del grupo. Era más coherente que quien fuera el director del proceso creativo llevara también la dirección general. En asamblea general se acuerda el cambio de roles.

Por ser un montaje con altísimas exigencias interpretativas, el director manifiesta su interés de emprender el trabajo con un proceso de entrenamiento actoral. Se convocó a una serie de especialistas relacionados con distintas disciplinas: artes marciales, acrobacia y trabajo de voz. Estos se dictaron de acuerdo a las exigencias del montaje, combinados con el trabajo de mesa, improvisación y puesta en escena.

El director mantiene conversaciones con Elizabeth, piensa que el grupo necesita alcanzar un nivel más alto de profesionalización y concluido el proceso de *Hamlet*, Elizabeth inicia el trabajo con *Ferdydurke*, adaptación de la obra literaria de Witold Gombrowicz, lo que fue su primera dirección y puesta en escena con el Taller Experimental de Teatro. Proceso que comienza en abril de 1991, mientras se está llevando a cabo el primer Taller de Formación desarrollado en el teatro Luis Peraza. Para este montaje Humberto Ortiz inicia su trabajo con el Taller Experimental de Teatro. Con esta obra, el grupo vive el inicio de una nueva línea de investigación basada en la puesta en escena de adaptaciones de clásicos universales del género novelístico, la cual será desarrollada más adelante.

CAPÍTULO III: FUNDACIÓN DEL CENTRO DE FORMACIÓN ACTORAL

1. PROYECTO EL ARTE DEL ACTOR

Para 1990, el grupo contaba con 18 años de trabajo explorando en tres áreas de la creación teatral: investigación, formación y montaje. Áreas que habían estado vinculadas de forma indivisible, porque todas correspondían a una constante exploración del sentir humano e indagación de sus potencialidades creativas en favor del crecimiento del arte teatral.

A partir de la revisión del alcance y la profundización en dichas áreas (sumado a las ventajas que suponían para el grupo la regencia de un espacio fijo), se funda de manera formal el Centro de Formación e Investigación Actoral, como un programa permanente del proyecto TET, dedicado exclusivamente al área de formación, ya que ésta había sido la vena principal del grupo.

Francisco Salazar, Guillermo Díaz Yuma y María Fernanda Ferro, recogen las características más importantes de las distintas experiencias pedagógicas vividas a través de los años, para dar forma al proyecto denominado **El Arte del Actor**, que será la base ideológica y metodológica para el trabajo que se desarrollará en los talleres del Centro de Formación Actoral.

En febrero de 1991, se inicia el primer Taller de Formación luego de la consolidación del Centro de Formación e Investigación Actoral, segundo taller realizado en el teatro Luis Peraza. Este proceso es coordinado por Francisco Salazar, siendo también el instructor que impartía el taller junto a María Fernanda Ferro, Guillermo Díaz Yuma y con la colaboración de Carlos Sánchez Torrealba.

Este taller, denominado El Arte del Actor, fue una experiencia de diez meses donde se trabajó entrenamiento del cuerpo-voz, improvisaciones, comprensión e interpretación del texto

dramático, investigación teórica y creación de personajes. El tema de la investigación era lo sobrenatural en el texto shakesperiano, en el que se llegó a la puesta en escena de *Morir, dormir... tal vez soñar*, en noviembre de 1991.

Este espectáculo contaba con textos de *La tempestad*, segunda parte de *El Rey Enrique IV*, *Sueño de una noche de verano*, *Romeo y Julieta*, segunda parte de *El Rey Enrique VI*, *Hamlet, príncipe de Dinamarca*, primera parte del *El Rey Enrique VI* y *Macbeth*, presentados en este orden.

Este fue el primer taller del Centro de Formación Actoral después de su formalización como programa permanente. La experiencia pedagógica del TET data desde sus inicios, teniendo su primer taller en 1982 con el de Gente Nueva. En 1987 es el primer taller en el que se llega a una muestra de formación con el montaje *Iban oscuros bajo la solitaria noche por la sombra*. Por tanto, esta es la segunda muestra del Centro de Formación e Investigación Actoral.

En una Hoja de TET (1991), publicación interna del grupo, Guillermo Díaz Yuma plasma su visión del proyecto TET, manifestando que no es sólo un colectivo dedicado a la investigación sobre los diversos problemas de la creación escénica, sino que es un centro donde las personas pueden encontrar un espacio para desarrollar sus inquietudes creativas, sobre todo las relacionadas a las artes escénicas.

En este sentido, el Taller Experimental de Teatro es un colectivo abocado a generar espacios de encuentro creativo con su entorno social. Lo que motiva que para el momento se le da el nombre de Centro de Creación Artística TET, clarificando la función social del grupo, entendida desde la necesidad espiritual y vital del hombre de vivenciar una experiencia estética.

Hasta este momento la dirección artística y formativa del grupo había estado a cargo de Francisco Salazar. A partir de ahora, con Guillermo Díaz Yuma en la dirección general se pasa a la coordinación del Centro de Formación Actoral a María Fernanda Ferro.

En los primeros años del grupo, el canal por el que se iniciaba la creación escénica era el actor, no sólo como medio de trabajo, sino también como materia viva de temas, llegando incluso a generar el material dramático a representar. Esta forma de enfrentar el hecho teatral podría ocultar una trampa, la de empezar a ver el teatro como un medio catártico o de solución de problemas personales, donde las fronteras entre la vida personal de cada individuo y su quehacer artístico se pierden, creando una especie de confusión en el que las cosas carecen de un espacio separado y autónomo.

Con el cambio de coordinación se busca enfocar el trabajo a la exploración del potencial propiamente creativo, abocándose exclusivamente a la investigación teatral.

2. TALLERES DEL CENTRO DE FORMACIÓN ACTORAL

En 1992, por diferencias en los criterios creativos y pedagógicos, Francisco Salazar decide dejar la agrupación. En 1993, se abren audiciones para iniciar el siguiente taller. Esta vez sería un proceso de tres años, siendo éste el primer taller de formación actoral llevado por el TET con esta característica, la cual se ha mantenido hasta el presente.

Con este grupo se realizaron dos muestras, la primera denominada *El asno de oro y sus sueños*. Fue un montaje que contaba con textos de distintos autores, entre los que estaban Plinio Apuleyo, William Shakespeare, Juan Rulfo, Fiodor Dostoievski y Marguerite Yourcenar. En esta primera parte del proceso los instructores fueron Marco Villarrubia, Guillermo Díaz Yuma y María Fernanda Ferro, también estuvieron implicados en asesorías y algunos ejercicios de entrenamiento Gloria Núñez y Francisco Díaz.

La segunda parte del proceso fue llevada por María Fernanda Ferro con la asesoría de Guillermo Díaz Yuma, hasta la puesta en escena de *La Boda* (1996) de Antón Chéjov, montaje que cierra el proceso de este grupo.

Durante los años 1997 y 1998, hubo un receso en los talleres de formación, ya que el trabajo creativo en el área de montaje fue muy exigente, no permitiendo a los pilares del Centro de Formación del grupo (Guillermo Díaz Yuma y María Fernanda Ferro), emprender un nuevo taller. Dichos montajes representaron una profundización en la investigación actoral, brindándoles nuevos materiales de trabajo en el área pedagógica.

No obstante, el TET con los niños, programa iniciado en los primeros años de regencia de teatro Luis Peraza, dedicado a la formación actoral de niños y preadolescentes, había mantenido sus actividades en esta época, junto a algunos talleres cortos, sobre todo sabatinos, en períodos de tiempo reducidos, en los que se llevaron investigaciones más localizadas de algunos integrantes de la agrupación.

En 1999, se inicia el segundo taller de tres años. Este proceso fue llevado por María Fernanda Ferro en la coordinación y como instructora, Guillermo Díaz Yuma y Ludwig Pineda como instructores. Con este grupo se realizaron también dos muestras, una para concluir la primera etapa del entrenamiento actoral, en donde cada instructor debía dirigir un ejercicio. Los textos trabajados para la muestra fueron escenas de *Las Criadas* de Jean Genet, *Leonce y Lena* de Georg Büchner y *Crimen y castigo* de Fiodor Dostoievski.

El montaje final estuvo a cargo de María Fernanda Ferro junto a Juan Andrés Cordido, alumno del taller que estaba interesado en la dirección teatral, con lo cual se le brinda la posibilidad de enfrentarse a los problemas correspondientes a la misma. Llevaron a cabo la puesta en escena de *Leonce y Lena* de Georg Büchner en noviembre de 2001.

Durante el 2002 y 2003 se realizaron diversos talleres, entre ellos estuvo uno llevado por Francisco Salazar que concluyó con la puesta en escena de *Faustus*, proceso en el que se exploró el tema del Fausto desde la perspectiva de diversos autores, culminando en junio de 2002.

A mitad del 2003, María Fernanda Ferro inicia un taller sabatino para todo tipo de público, con especial interés en personas sin experiencia en el quehacer teatral. La base del trabajo era realizar algunas exploraciones actorales, pero dadas las características del grupo, la instructora vio la posibilidad de tocar algunos de los temas contenidos en escenas de la novela *Los Hermanos Karamázov* de Fiodor Dostoievski, sobre la cual venía realizando estudios.

La dirección creativa del grupo mantiene conversaciones de reflexión sobre los dos talleres de tres años llevados por el Centro de Formación, con especial énfasis en el último, el cual ofreció una serie de interrogantes sobre el trabajo pedagógico. A partir de la revisión de dichas interrogantes se decide iniciar un tercer proceso de formación de tres años.

Durante el taller sabatino, se constata que la mayoría de los participantes estaban interesados en una investigación actoral, razón que moviliza a la instructora a invitar a algunos de ellos a participar en el taller de tres años.

A fines de octubre de 2003, se hace pública la convocatoria a audiciones para el próximo taller del Centro de Formación e Investigación Actoral del Centro de Creación Artística TET, motivo de registro y reflexión del presente trabajo de grado.

3. ÁREA CREATIVA: MONTAJES 1990 - 2004

Se hará una panorámica de los distintos procesos creativos concernientes a la agrupación desde la formalización del Centro de Formación Actoral, entendiendo que desde ese momento se establece una clara diferencia entre los montajes del elenco estable y los procesos de formación.

En 1991, como contrapartida por la regencia del teatro Luis Peraza, le es asignada al grupo la creación de la Compañía Regional de Teatro de Yaracuy, propuesta acogida positivamente, con la condición de tener absoluta libertad en la aplicación de los criterios para tal empresa.

Se decide llevar a cabo esta labor a manera de proceso creativo realizando un taller montaje. Se hizo la convocatoria, la audición, la selección de actores, para luego dar inicio al trabajo con el entrenamiento vocal, físico y las lecturas e interpretación de textos a la vez que se llevaban a cabo encuentros con cuentistas y músicos de la zona para realizar la dramaturgia del espectáculo, con una historia que tuviera sus raíces en la región.

Dicho trabajo dio como resultado el montaje de *Aquel Faustino Parra*, historia de un personaje emblemático de la idiosincrasia yaracuyana.

En 1991, se realizó la puesta en escena de *Ferdydurke* de Witold Gombrowicz, bajo la dirección de Elizabeth contando con la actuación de Alma Blanco, Mónica Cárdenas, Ricardo Anthés, Guillermo Díaz Yuma, Haydée Faverola, María Fernanda Ferro, Ludwig Pineda, Francisco Salazar, Carlos Sánchez Torrealba, Marco Villarrubia y Newton Rauseo; como miembros del elenco estable del TET y, como actores invitados estuvieron Efterpi Charalambidis, José Luis Blondet, Jesús Sosa del Taller de Formación y Humberto Ortiz quien pasa a pertenecer a la agrupación.

El siguiente proceso fue llevado también por Elizabeth, con la puesta en escena de *El sueño de la razón produce monstruos* (1993), basada en *El Proceso* de Franz Kafka. Contó con las actuaciones de Guillermo Díaz Yuma, Newton Rauseo, Marco Villarrubia, Carlos Sánchez Torrealba, Ludwig Pineda, Humberto Ortiz, María Fernanda Ferro y Haydée Faverola.

En 1994, llevaron a cabo la puesta en escena de *Demonios*, adaptación y dirección de Elizabeth, de la novela de Fiodor Dostoievski. Con este, suman tres los trabajos de investigación – puesta en escena sobre textos provenientes de clásicos universales de la literatura. Contó con la participación de cuatro miembros del Taller de Formación: Arnaldo Mendoza, María Angélica Toro, Jesús Sosa y Carlos del Castillo, quienes pasaron a pertenecer al elenco estable, exceptuando al último de ellos.

En 1995, se llevó a cabo la puesta en escena de *El diario de un loco*, la cual estuvo bajo la dirección de Eduardo, los intérpretes fueron: Carlos Sánchez Torrealba y Aura Elena Pizani, miembro también del Taller de Formación.

Demonios le mereció al grupo tres premios municipales de teatro: mejor actriz, mejor escenografía y mejor iluminación. Y el *Diario de un loco* le brindó el premio mejor actor del X Festival Internacional Experimental de El Cairo, Egipto, en 1998.

Para 1996, se volvió al trabajo con el texto dramático, con la puesta en escena de *Señorita Julia* de August Strindberg, bajo la dirección de Elizabeth. Actuaron María Fernanda Ferro, Humberto Ortiz y Alma Blanco.

En 1997, se llevó a cabo la puesta en escena de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, contando una vez más con la conducción de Elizabeth. La interpretación de los personajes estuvo a cargo de Ludwig Pineda, Guillermo Díaz Yuma, Carlos Sánchez Torrealba, Arnaldo Mendoza y Jesús Sosa. Para fines de este año, Guillermo Díaz Yuma realiza la dirección del

monólogo de Antón Chéjov *Sobre el daño que hace el tabaco*, el cual fue interpretado por Newton Rauseo. En este año le es otorgado al grupo el premio María Teresa Castillo, por su trayectoria y labor.

En 1998, para la celebración de los veinticinco años del grupo, se estableció una programación que contaba con la reposición de *Esperando a Godot*, *Señorita Julia*, *Sobre el daño que hace el tabaco* y *Aquel Faustino Parra*, las giras internacionales de *Señorita Julia* a España y Egipto, y *El diario de un Loco* a Egipto. El estreno del *Anillo de las hadas*, montaje perteneciente al programa permanente TET con los niños y la muestra del montaje del taller infantil *Viaje al brillante centro*, ambos bajo la dirección de Carlos Sánchez Torrealba y Ludwig Pineda. Cerrando la programación del año, se presentó el Pasacalle *Un camino de leyendas*, espectáculo a cargo de Gloria Núñez, basado en distintas expresiones folklóricas venezolanas.

En 1999, Elizabeth dirige su quinto montaje con la agrupación. Esta vez se profundiza en la investigación iniciada con el texto de Franz Kafka, haciendo una segunda puesta de la obra *El Proceso*, con una versión que esta vez fue llamada con el mismo nombre. El elenco en esta experiencia estuvo conformado por: Guillermo Díaz Yuma, Newton Rauseo, Carlos Sánchez Torrealba, Ludwig Pineda, Humberto Ortiz, Haydée Faverola, Jesús Sosa y como actor invitado Luigi Sciamanna.

También fue llevado un proceso bajo la dirección de Guillermo Díaz Yuma. Por segunda vez se trabaja un texto de Eugène Ionesco, *La lección*, contando con la participación de Humberto Ortiz, María Angélica Toro y Alma Blanco.

En el 2000, le es otorgado al grupo el premio FAMA, por El Teatro Rodante, proyecto de animación sociocultural basado en el intercambio creativo con distintas comunidades en

diversas regiones del país, a partir de sus vivencias y de la experiencia del TET en sus 27 años de actividades. Este estuvo en constante desarrollo durante todo este año.

Para este momento el grupo estaba conformado por Carlos Sánchez Torrealba, Ludwig Pineda, Arnaldo Mendoza, Humberto Ortiz, Gloria Núñez, Jesús Sosas, Guillermo Díaz Yuma, María Angélica Toro, María Fernanda Ferro, Marco Villarrubia y Alma Blanco.

En el 2001, se lleva a cabo la puesta en escena de *El Rey se muere*, tercer montaje de Eugène Ionesco llevado por el grupo, esta vez bajo la conducción de Elizabeth y teniendo como elenco a Carlos Sánchez Torrealba, Haydée Faverola, María Fernanda Ferro, Alma Blanco, Ludwig Pineda, Jesús Sosa y Arnaldo Mendoza.

El 2002 fue un año que contó con la vuelta de Eduardo para dirigir el montaje *El jardín de los cerezos*, de Antón Chéjov. Se inicia un proceso de trabajo con este autor, lo que conduce en ese mismo año a llevar a cabo el proyecto *Tres miradas a Chéjov*, basado en la dirección de tres obras cortas del autor ruso, por tres directores distintos, para ser mostradas en un mismo espectáculo: *Sobre el daño que hace el tabaco*, *Una petición de mano* y *El canto del cisne*, dirigidas por Guillermo Díaz Yuma, Juan José Martín (egresado del Centro de Formación), y Santiago Sánchez Espinoza, respectivamente. En el 2004, se suma al proyecto la puesta en escena de *El aniversario*, dirigida por Juan Andrés Cordido, egresado también del Centro de Formación.

Es para este momento, en marzo de 2004, cuando empieza a desarrollarse el Taller de Formación Actoral motivo del presente trabajo de grado.

Paralelamente se realizó la reposición, diez años después de su estreno, del montaje *Demonios*, dirigido por Elizabeth. Esta vez guiado por Humberto Ortiz y Guillermo Díaz Yuma.

SEGUNDA PARTE

REGISTRO COMPENDIO: PRIMER AÑO

(MARZO – DICIEMBRE 2004)

CAPÍTULO I: PRIMER PERÍODO

1. PRIMERAS SESIONES

El Taller de Formación en el período 2004 – 2006 brindó dos modalidades de ingreso: las audiciones y la participación en talleres o montajes con el grupo. La frecuencia del taller fue de tres días a la semana, tres horas diarias: lunes, miércoles y viernes de 1pm a 4pm.

El día lunes 29 de marzo de 2004 se inició la primera etapa, denominada en el proyecto (1990) Niveles de Disciplina Pre – Expresiva. Está dirigida a los siguientes puntos de trabajo:

- Desarrollo Corporal
- Reconocimiento de posibilidades y resistencias
- Toma de conciencia del aparato fonador
- Atención: Introducción a la relación acción-reacción / estímulo-respuesta.⁸

Marzo 2004

La instructora María Fernanda Ferro⁹ entró a la sala de ensayo y esperó que el grupo hiciera silencio. Los diez participantes hicieron un semicírculo frente a ella.

La experiencia se inicia desde el silencio, que será una herramienta, un principio, una filosofía en el taller. Cada alumno encontrará su propio silencio y una manera particular de relacionarse con él.

Es preciso hacer silencio en la escucha y en la mirada para descubrir las formas del silencio. El silencio suele ser una respiración que reclama atención. Es entonces como un suspiro, y en este suspirar tal vez sea posible modificar la forma en que se escucha, transformar el oído. Atender al silencio es escuchar lo que usualmente se escapa, lo que pasa desapercibido.¹⁰

⁸ CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor*. Proyecto de Formación (1990)

⁹ En adelante, María Fernanda

¹⁰ PARDO, Carmen. *Las formas del silencio* en <http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/Formas.html>

La sala de ensayo es el espacio de trabajo, que se debía reconocer y respetar al entrar. La instructora lo presentó como un lugar sagrado e invitó al grupo a conocerlo, a sentirlo. Se debía estar atento a cómo se sentían en este nuevo espacio, a diferencia de los espacios comúnmente transitados. Ver, tocar, oler, sentir cada rincón. Un período de tiempo para atender a los colores, las formas, las texturas, los sabores, los olores, abierto a recibir cualquier sensación.

Luego, cada uno dejaría salir suavemente un sonido para jugar con ritmos, tonos y volúmenes. Fue un encuentro con la posibilidad de imaginar y a partir de ésta producir sonidos, para luego construir una palabra de tres sílabas y relacionarse con lo que está afuera. Las palabras fueron: hoy, dajila, váselé, talismo, goticha, paleta, jikuri, pocilga, mamimun, asiga.

Finalmente en una hoja en blanco escribieron el nombre, algunas experiencias significativas (teatrales, de juegos o sueños), las perspectivas que cada uno tenía del taller, los libros de teatro leídos, la palabra descubierta en la exploración y un dibujo. Este pequeño ejercicio escrito fue un incentivo a llevar un diario durante todo el taller.

Para trabajar en este lugar sagrado se necesitaría preparar el cuerpo y la mente. Al comenzar cada sesión se realizaría un calentamiento individual en el que cada uno descubriría sus necesidades e intentaría darles respuesta a través de la preparación. Según María Fernanda, cada uno iría diseñando su calentamiento.

Abril 2004

...en el TET le hemos dado muchísima importancia al cuerpo. Ha sido el punto de partida, porque así como un pianista se ejercita sobre un instrumento que es el piano, el instrumento más inmediato del actor es su cuerpo y su voz. Es el receptáculo de todas sus posibilidades expresivas más inmediatas, más orgánicas. Es el primer instrumento con el cual trabaja.¹¹

¹¹ HOJA DE TET. *Reflexiones sobre el entrenamiento del actor*. (Junio 1999)

En esta segunda sesión los alumnos calentaron con las sugerencias dadas y luego empezaron a explorar posibilidades acrobáticas, paradas de mano, volteretas, reconociendo situaciones de riesgo, el temor a lastimarse y la necesidad de repetir para manejar “lo técnico” y conseguir fluidez.

El objetivo (de la acrobacia), tiene una serie de retos, psíquicamente implica vencer resistencias y miedos. La acrobacia tiene toda una forma técnica que hay que aprender, porque si no la dominas te puedes lastimar. Después empieza a surgir lo otro, lo que podría ser la fluidez del movimiento, la ruptura con la resistencia, porque el acto creativo significa un riesgo, y el riesgo del actor es un riesgo inmediato.¹²

La acrobacia es una puerta hacia el riesgo que constantemente debe ser confrontado y nunca resuelto. El entrenamiento corporal busca la ruptura de resistencias físicas y psíquicas en el trabajo creativo, y abre la posibilidad a una relación orgánica con la expresión artística, a un reconocimiento que va más allá de lo cotidiano, lo tradicional o lo racional, más allá de lo que se pueda hacer con las palabras. Estas primeras sesiones fueron una invitación a un modo de relación con el trabajo.

¹² Ibidem.

2. EL ENTRENAMIENTO. ASOCIACIÓN, IMAGEN, MOVIMIENTO Y PRESENCIA

Con el entrenamiento se inventa algo que no existía antes, una concepción por la que la presencia del actor es distinta a su quehacer cotidiano y ha de preparar cómo existir; el actor antes de representar debe existir, ha de tener una presencia que funcione para el espectador.¹³

Primer entrenamiento: Ciclo Básico de Piso

Miércoles 14

María Fernanda se desplaza como un “gato” por la sala de ensayo, los participantes imitan el movimiento. En silencio, a la expectativa y atentos, el objetivo era aprehender con exactitud los movimientos que ella realizaba. Sin explicaciones fue pasando de un movimiento a otro, de un **signo** a otro¹⁴. Cada movimiento tiene su centro motor en la cadera.

El **signo** es un lugar de exploración, se trata de estudiar desplazamientos en posiciones distintas a las cotidianas con la intención de una movilización psíquica en el alumno, lo cual representa una preparación para el entrenamiento con los ciclos de Jerzy Grotowski. Los alumnos deben trabajar varios puntos:

- Precisión en cada signo
- Impulso para cada movimiento
- Cambios de dirección y de velocidad
- Aumentar el nivel de atención
- Revisar que el cuerpo esté abierto, libre de tensiones y utilizar solo lo necesario para cada movimiento
- Continuidad y fluidez
- Atender a la respiración

¹³ BARBA, Eugenio. Artículo *El actor antes de representar debe existir* en revista Teatro CELCIT N° 11-12

¹⁴ Ver los signos de este ciclo en apéndice 1.

La **respiración** es la herramienta fundamental para el entrenamiento. Se debe tomar el aire, llevarlo hasta el diafragma y botarlo por la nariz. La fluidez del ciclo comienza por la respiración, no se debe aguantar o quedar sin aire, más bien buscar sin esfuerzo coordinar la acción del movimiento con la respiración.

Primer ejercicio de asociación:

Cada alumno recuerda un lugar agradable en el que estuvo alguna vez. Asociar no es sólo recordar o imaginar, es traer ese recuerdo al **aquí y ahora**. Se comenzó por imaginar que se está allí. El recuerdo permitiría rescatar la sensación que producía ese lugar, traerla consigo y transformar la sala de ensayo en lo que cada uno imaginó. Se atravesaba la sala de una pared a otra con la sensación en el cuerpo. Era buscar dentro de sí para después llevar afuera y permitir modificarse por esa sensación. Cuando se realizó con un texto recordado en ese momento, este se iría modificando y adaptando a la sensación que producía ese lugar. Lo importante no era **qué** se decía sino **cómo** se decía, la asociación modificaba y participaba del **cómo**.

...a través de la imaginación, yo juego con asociaciones o imágenes. A lo mejor estoy debajo del mar, o debajo de la lluvia, y esa agua cambia, es tranquila, es serena, pero de repente es una tormenta, es una ola. Empieza a colorearse de otra cosa, deja de ser técnica, ya empieza a funcionar la imaginación, la emoción del actor, que impulsa de alguna manera el trabajo, ese impulso es algo vivo...¹⁵

Primer ejercicio de imitación:

Caminando por el espacio cada uno busca en el grupo un modelo a imitar, para ello la observación debe ser delicada, no todos caminan igual, los movimientos de cada persona son distintos, particulares. Después de un tiempo, el que imita puede acercarse al imitado y comienza a buscar los detalles, mientras se va imaginando cómo piensa esa persona, cómo

¹⁵ HOJA DE TET. *Reflexiones sobre el entrenamiento del actor*. (Junio 1999)

habla, qué diría, qué siente. Para los alumnos fue una sorpresa ver la imagen que otro recibía de ellos y lograr percatarse de esas dos imágenes que cada individuo posee (la que tiene de sí mismo y la que proyecta).

La sesión culminó con una conversación grupal. Sentados todos en círculo, María Fernanda dijo que la exploración con el ciclo básico de piso, el ejercicio de asociación y el de imitación daban inicio a la investigación de cuatro palabras: **Asociación, Imagen, Movimiento y Presencia.**

Reconocimiento de dificultades:

Viernes 16

En el calentamiento individual la instructora pidió atender el centro del cuerpo (cerebro – espina), que es el canal que conecta a través de la columna la cervical con el sacro; activa las emociones (tronco y pecho), los instintos (vientre y sexo), y comunica lo racional, lo emotivo, lo instintivo formando un cuerpo **orgánico**.

Al situar la importancia del teatro en el actor, sus necesidades expresivas empiezan a ser menos racionales para ser de otro tipo. Se explora menos por la vía del discurso y más por la vía de la expresión orgánica, de las posibilidades expresivas del cuerpo en sí. Eso no quiere decir que uno deseché la parte racional, pero ya se empieza a entender de otra manera, como una totalidad. No es que la razón esté por un lado y el cuerpo por otro, sino que se plantea como una sola cosa.¹⁶

En el **ciclo básico de piso** los cuerpos presentaron tensiones extras (en el rostro, los hombros, los pies, las manos) que interrumpían la fluidez del movimiento o transformaban el signo en otra cosa. Algunos subrayan inquietudes en la investigación del **movimiento**, cómo desplazarse con los músculos relajados sin abandonar el cuerpo, cómo evitar hacer movimientos mecánicos si se repite una secuencia de movimientos. Otras dificultades que

¹⁶ Ibidem.

fueron apareciendo eran de coordinación: el movimiento con la respiración y las posiciones del cuerpo.

Cada movimiento requiere atención y apertura. Existe un colectivo y la apertura de los sentidos permitirá reconocer un lenguaje grupal. Allí es donde entra el trabajo con el ritmo, que más allá de proponer arbitrariamente se trata de atender y recibir de afuera estímulos que provoquen una modificación. En los primeros encuentros la mayoría de las dificultades fueron a nivel técnico, pero fue una etapa que se debía transitar obligatoriamente para pasar a otra cosa. Louani señala que “el conocimiento del cuerpo permite abandonarlo, se necesita conocerlo completamente para dejar de ser lo que se es y ser otro”. (Louani Rivero, diario de trabajo)

Segundo ejercicio de imitación:

Se realizó una seguidilla de imitación, el que está atrás debe repetir el movimiento que realiza el que está adelante. El que se encuentra en la punta de la seguidilla es el guía, luego pasa a la última posición, cediendo el rol al que estaba de segundo y así sucesivamente hasta que todos hayan guiado. Al ser guía se es responsable de todos los que lo siguen, por lo tanto se debe cuidar que se dé el trabajo en grupo, como reflexiona Lya en su registro:

Si el guía realiza movimientos complicados, los que se ubiquen justo detrás de él podrán aprehenderlos pero probablemente los últimos se pierdan, rompiendo así la seguidilla.
(Lya Bonilla, diario de trabajo)

Por último, en esta sesión María Fernanda pidió a uno de los participantes que improvisara un cuento para que el grupo lo representara, este narrador iría inventando una historia y describiendo al detalle la “caracterización de los personajes”. El resto del grupo exploraba con su cuerpo las descripciones dadas por el narrador.

3. PRIMEROS EJERCICIOS DE ATENCIÓN

Miércoles 21

Fue la primera clase con el instructor Guillermo Díaz Yuma¹⁷. Hubo nueve personas más que el primer día. Estas personas no pudieron realizar la audición, se entrevistaron con los instructores y fueron aceptados para iniciar el proceso durante un período de prueba.

Ejercicio 1:

En círculo, cada uno dice su nombre. El ejercicio comienza mirando a los ojos a la persona que se encuentra al lado, primero por la derecha, cada uno le dice su nombre. Es una presentación, es decir, Lorena le dice a Mercedes: Lorena, Mercedes le dice a José Miguel: Mercedes, y así sucesivamente. Luego, mirando a los ojos a la persona de la izquierda cada uno le dice el nombre, José Miguel le dice a Mercedes: Mercedes, Mercedes a Lorena: Lorena.

Después de varias repeticiones el instructor le pidió a uno de los alumnos que le dijera los nombres de todos. El alumno no recordó los 19 nombres que había escuchado, pero acertó la mayoría, descubriendo la existencia de memoria auditiva y la posibilidad de desarrollarla a partir de la atención, se trataba de estar aquí y ahora.

A la palabra se le agregó el movimiento, cada uno debía pasar al centro del círculo y con un movimiento llamar al compañero de la derecha. El movimiento no podía ser repetido y la palabra se dejaba modificar por el mismo. Los alumnos en el juego asociaron con la figura materna, fantasmas, locos, y finalmente memorizaron los nombres de cada uno.

Ejercicio 2:

Todos en círculo, el instructor le pidió a uno que dijera una oración: “nosotros jugábamos bajo un árbol”. Cada uno debía decir una palabra de ésta y así la oración iba recorriendo el círculo. Había que decirlo sin pausas buscando la fluidez de una frase

¹⁷ En adelante, Yuma.

pronunciada por una sola persona. Al equivocarse alguno, se comenzaba de nuevo en sentido contrario. Hubo muchas variaciones, una era decir la oración sin pronunciar una de las palabras (el silencio debía corresponder al tiempo que dura decirla), otra era pronunciar solo una palabra, otra fue agregar un movimiento o un sonido a cada palabra. A mayor dificultad la atención fue aumentando.

Ejercicio 3:

Cada uno pasó al centro con un movimiento y llamaba al que tenía a su derecha, este salía, copiaba el movimiento y lo transformaba para llamar al siguiente, así sucesivamente.

Imitar es copiar exactamente igual: ¿Cuántos pasos dio?, ¿Con qué pie empezó?, ¿Qué dedo movió?, ¿Cuántas veces parpadeó? Mientras que **interpretar** es crear un personaje basado en la interpretación que se hace de algo visto previamente. No es solo mirar sino VER, sentir (oír el ritmo, su respiración, su energía). Se trata de atender el todo. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Algunas anotaciones sobre temas que van apareciendo son:

“En lo simple está lo complejo. La acción sencilla conlleva mayor grado de atención, concentración y memoria.” (Lya Bonilla, diario de trabajo)

“¡Aquí – ahora – atento! El actor debe estar atento para captar todo (lo que se dice y lo que no se dice)”. (Héctor Castro, diario de trabajo)

“Es realizar una acción, no hacer como si se hace. Particularizar la acción permite la aparición de algo vivo. Permite hacer visible lo invisible.” (Louani Rivero, diario de trabajo)

Los ejercicios de atención comenzaron a generar resultados en la apertura de los sentidos. Los participantes lograban escuchar grandes cantidades de información al mismo tiempo, notaban la particularidad de los olores, se multiplicaron las tonalidades de los colores, las texturas, todo indicaba que habían entrado en un proceso de desarrollo. Yuma dijo que para la apertura de los sentidos era preciso entrenarlos.

4. IMPULSO, RESPIRACIÓN Y VOZ

Viernes 23

El espacio de trabajo también requiere de una preparación. María Fernanda invitó al grupo a barrer la sala de ensayo. Es una acción sencilla en donde debe haber conexión con el **adentro** y el **afuera**; si se atendía únicamente a la forma de barrer había descuido en lo que se barría, si se atendía sólo lo que se estaba barriendo se descuidaba el cuerpo generando tensiones.

¿Cómo se barre? De izquierda a derecha, flexionando las rodillas para una mejor fluidez, sin tensar. El movimiento surge del centro y las extremidades se mueven partiendo de este.

Luego María Fernanda hizo una serie de movimientos y con la observación e imitación, los alumnos empezaron a explorar cada uno de ellos para descubrir el **impulso**.

Hubo dos maneras: una, visualizar los movimientos, explorarlos en el cuerpo e investigar cómo conectaban con el impulso. La otra, probar el impulso en distintos puntos del cuerpo y dejarse llevar abiertamente hasta llegar al movimiento preciso¹⁸.

Primer ejercicio de respiración

Nuestra respiración tiene muchos secretos, cada emoción está asociada a un ritmo respiratorio, es el eslabón entre el cuerpo y la mente. La respiración **ujjayi** disminuye la actividad mental excesiva.¹⁹

María Fernanda enseñó esta técnica de respiración para trabajar la apertura de la laringe. Con la repetición de estos movimientos la voz saldría con mayor apoyo, claridad y proyección.²⁰

¹⁸ Ver secuencia de movimientos en apéndice 2.

¹⁹ DUNAND, Sylvie. *El arte de vivir*. En http://www.cuerpomente.com/tera_fic.jsp?ID_TERAPIA=15222

²⁰ Ver secuencia de movimientos en apéndice 3.

Los movimientos se debían realizar de manera suave, sin atropellar el cuerpo. La respiración desarrolla etapas a medida que se repite la secuencia de movimientos. Primero la respiración es con la boca cerrada (técnica de respiración **ujjayi**). La mandíbula debe estar totalmente relajada y cada uno debe imaginar que está abierta y exhalar por la boca aún cuando está cerrada. Aparecerá un sonido parecido a un soplo.

La respiración **ujjayi** significa ‘victoria suprema’. Para lograrla, mientras respiramos debemos permitir que el aire remolinee alrededor de la parte trasera de la garganta antes de continuar con su trayecto hacia los pulmones. Este remolineo crea un sonido especial. Este sonido (en el yoga) se convertirá en un mantra para enfocar tu mente.²¹

Cuando la boca está abierta se debe trabajar con la sensación que se obtuvo en la etapa de boca cerrada. Se sentirá que el cuello es un canal que protege la laringe, ésta se abre cada vez más, hasta que el aire que se expulsa deja de ser puro aire para ser aire con sonido y finalmente puro sonido.

Ejercicio de acción – reacción con la voz:

El grupo hizo un círculo y dos voluntarios pasaron al centro. Se colocaron uno frente al otro y uno de ellos emitió el sonido de la vocal A. El sonido es continuo, será detenido sólo para la toma de aire. El otro, con la palma de la mano, conducirá a variaciones:

Mano cerca = volumen bajo

Mano lejos = volumen alto

Mano arriba = tono agudo

Mano abajo = tono grave.

El sonido no debe ser forzado por la garganta, debe ser llevado por las respiraciones, desde el diafragma. En varias oportunidades el alumno que dejaba salir la voz terminaba dirigiendo al de la mano, al imponer lo que deseaba hacer. María Fernanda pidió que la voz

²¹ MICHELETTTO, Ariel. *El poder de sentirse siempre bien*. En <http://www.ashtangayoga.com.ar/index2.htm>

estuviera libre del control del alumno y al dejarse llevar por los movimientos que realice su compañero con la mano, abrir posibilidades de proyección y flexibilidad vocal.

Ejercicio de observación:

En el centro de la sala hay una mesa y sobre ella medio taco de billar. María Fernanda le pidió a uno de los participantes que entrara, hiciera algo con el taco y saliera. Algunos pasaron a repetir las acciones. Cada uno lo hizo distinto pero todos buscaban acercarse a lo que había hecho el primero. Pasó otro, la instructora pidió que realizara acciones sencillas. Cada vez había mayor atención. Se discutió sobre los movimientos que hizo el primero y todos pasaron a imitarlo: la cantidad de pasos, la colocación de los dedos, la pisada, el sonido al colocar el taco en la mesa. Cada vez la atención era más aguda y la retentiva visual y auditiva se fue afinando. María Fernanda pidió que se llevara esta experiencia a todas las áreas del día a día. Una de las alumnas recuerda:

Pasó un compañero que movió la mesa y el taco que estaba arriba lo puso abajo. Le tocaba el turno a una compañera y devolvió el taco a la posición inicial pero se le olvidó mover la mesa. Salí disparada a acomodar la mesa para arreglarle el ejercicio y en ese momento María Fernanda me miró y me dijo ‘Lya, ¿qué estás haciendo?’ y sentí haber profanado algo sagrado. Entendí que debo respetar el trabajo del otro aunque crea que lo estoy ayudando. (Lya Bonilla, entrevista)

María Fernanda explicó que Lya le había modificado el ejercicio a su compañera. Quizás por ese descuido, la alumna habría tenido la posibilidad de descubrir algo al encontrarse a la mitad del ejercicio y darse cuenta de la “equivocación”, pasaría algo real, estaría en problemas y por lo tanto su ejercicio captaría la atención de todo el grupo.

5. ENTRENAMIENTO CUERPO – VOZ

Lunes 26

Es la primera clase con el instructor Ludwig Pineda²². Cada uno debía escoger un lugar en el espacio donde pudieran estar de pie y frente a él.

El trabajo se iniciaba a partir de la alineación del cuerpo. Los pies deben estar paralelos a la cadera, con las rodillas semiflexionadas, la columna alineada desde el sacro hasta la cervical, la pelvis adentro, los hombros distendidos y la cabeza con vista al frente.

Luego se cierran los ojos y con la respiración buscar el centro del cuerpo inclinándolo un poco hacia delante, a los lados, hacia atrás, hasta encontrar un punto en donde esté apoyado en toda la planta de los pies. Al encontrar el centro, se abría los ojos.

5.1. Secuencia de respiración de pie

Ludwig señaló que por un tiempo se exploraría una secuencia de respiración y poco a poco el cuerpo la iría memorizando. Esta secuencia se fue aprendiendo en varias sesiones. Al inicio sólo enseñó tres movimientos, luego seis, y así en cada sesión hasta que finalmente se recogió una secuencia de veinte movimientos²³.

El objetivo es la apertura diafragmática, la proyección vocal y el reconocimiento del aparato fonador. Ludwig señaló que en la repetición de la secuencia aparecerían variaciones en la colocación de los pies, que tienen que ver con las posiciones de ballet. La secuencia se realizaría dos veces: la primera por el lado derecho y la segunda por el izquierdo.

La respiración para esta secuencia consistía en inhalar antes de cada movimiento y exhalar al ejecutarlo. La exhalación se realiza con la boca abierta y la lengua abajo.

²² En adelante, Ludwig.

²³ Ver secuencia de movimientos en apéndice 4.

5.2. Secuencia de respiración de piso con silbido

Todos comenzaron a caminar en círculo, fueron acelerando la velocidad hasta llegar a la carrera. El instructor pidió que cuando estuvieran cansados buscaran un lugar en el espacio y se acostaran boca arriba. Allí debían esperar que la respiración se normalizara. Se pasó a hacer la respiración de piso con silbido (pequeño sonido agudo que se produce con la exhalación del aire por la boca, con los dientes juntos). En cada exhalación se debía imaginar que el cuerpo se abría. Cada respiración debía estar coordinada con el movimiento y las exhalaciones se debían hacer con silbido.²⁴

Ejercicio de estímulo – respuesta:

Acostados boca arriba y sin hacer movimientos, inhalar lo necesario y dejar salir la voz con el aire, comenzando con la vocal “i”. Luego se exploró con la vocal “a” y el movimiento, atendiendo a vibraciones en algunas partes del cuerpo. Sin tensiones se debía llegar a estar de pie. Se fue dejando el sonido y el instructor colocó *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, invitó al grupo a desplazarse por el espacio respondiendo a los impulsos que surgían en el cuerpo a partir de la música y cuando cada uno lo sintiera dejaría salir un sonido. La música había acabado y las voces continuaron participando de la exploración, con palabras, vocales, monosílabos. Después de estar desplazándose libremente en el espacio terminaron en un círculo buscando orquestar todos los sonidos.

²⁴ Ver secuencia de movimientos en apéndice 5.

6. PRIMEROS EJERCICIOS DE IMAGEN

Ejercicio 1:

Miércoles 28

El grupo se dividió en dos (once y once), cada grupo hizo una fila y se colocaron de frente, así cada alumno tuvo una persona al frente. El instructor estuvo atento de que los alumnos no se apoyaran de la pared, ni se inclinaran sobre sus talones.

El primero de la fila A, camina alrededor de la sala y regresa a su lugar. El primero de la fila B lo imita. Héctor en su registro señala que “la idea era captar la mayor cantidad de detalles lo más rápidamente posible”. Luego se debía exagerar la imitación. La medida de exageración la llevaba Yuma, pidiendo cada vez más hasta deformar completamente la imagen del otro.

Ejercicio 2:

En el mismo orden, pasaba uno de los alumnos a caminar y su pareja decía cualquier palabra o imagen, el que estaba caminando debía reproducirla con su cuerpo. Algunas palabras eran: ventana, nube, fuego, bebé.

En algunos hubo prejuicio, “¿cómo voy a caminar como una ventana?”. El instructor invitó a la apertura para conectar con la imagen. La idea era abrir, conectar, dejar que la imagen penetrara.

Ejercicio 3:

A cada uno se entregó un papel con una palabra escrita. Yuma pidió que caminaran y exploraran con el cuerpo sobre esa palabra. En un momento pidió que apareciera el sonido. Atender y escuchar al grupo permitió que algunos logran comunicarse y relacionarse. La palabra del papel representaba una imagen para el trabajo.

Yuma pidió que formaran parejas, percibieran y descubrieran la imagen de ese compañero. Luego que se intercambiaran las imágenes. Con esa nueva imagen debían buscar relacionarse con otros compañeros y nuevamente intercambiar imágenes.

Ejercicio 4:

Tres voluntarios pasaron a ser narradores, el resto del grupo se dividió en dos, representando a dos familias. Los narradores debían inventar una historia. Cada vez que en la historia apareciera un personaje, un voluntario debía entrar al centro de la sala, escuchar atentamente la descripción de su personaje y jugar a representarlo.

Los narradores debían comenzar “En una casa, una noche fría...” y pasar a describir la atmósfera del sitio donde se celebraría una reunión con las dos familias. Los personajes debían ser descritos primero en su forma exterior, procurando detalles, luego una característica de su personalidad y por último asignarle una acción. El final debía ser la aparición de un asesino que los mataría uno por uno, sin que el resto se diera cuenta.

Ejercicio 5:

Mayo 2004

Viernes 14

A uno de los alumnos, Yuma le dio un papel con una oración escrita. Ésta implicaba un sujeto con varias características que el alumno debía representar para que el resto del grupo lo descubriera. No se trataba de narrar o de explicar, por lo tanto no se aceptaba mímica, se debía captar la imagen en unidad y representarla. Se jugó con oraciones como las siguientes: una señora gorda que camina como un gato, una bailarina que hace como un mono, un chamán que hace como un oso, una pereza que no puede cantar y que se cree perro.

Primero hay que tener clara la imagen en la cabeza para poderla reproducir. Si es clara la imagen es mucho más fácil para el que adivina (enviar algo preciso para recibir algo que somos capaces de interpretar). (Lya Bonilla, diario de trabajo)

7. EJERCICIOS DE RESONADORES

La tarea de los resonadores fisiológicos es amplificar el poder de conducción de sonido que se emite. Su función es comprimir la columna de aire en una parte especial del cuerpo seleccionada como amplificador para la voz; subjetivamente se tiene la impresión de que se está hablando con la parte del cuerpo en cuestión.²⁵

Lunes 3

En las sesiones de Ludwig se han realizado las secuencias de respiración. Los cuerpos están más abiertos y hay mayor fluidez. Recomendó imaginar que el cuerpo se abre con la respiración, de manera que el aire puede circular con mayor facilidad.

Ejercicio 1: secuencia con sonido

Se comenzó a explorar con la vocal “A” y se inició una secuencia (búsqueda de resonadores), en la cual el cuerpo busca posiciones cómodas para levantarse y ponerse de pie. En cada una se hace una pausa y se deja salir el sonido de la vocal “A” dos veces.²⁶

La atención debe estar en las vibraciones que produce el sonido en cada postura. Ubicar con las manos las zonas del cuerpo donde se perciben con mayor claridad y percatarse de la diferencia entre una postura y otra. La secuencia deberá fluir, el cuerpo no debe perder la relajación, para que el sonido pueda circular. En donde hay tensión no hay fluidez.

Ludwig manifestó que este trabajo ayuda a localizar y tomar conciencia de cada uno de los lugares del cuerpo en los que el sonido tiene mayores vibraciones. Con este ejercicio, se van explorando posiciones y movimientos que orgánicamente colocan la respiración en la parte baja, provocando la apertura de esos lugares para desarrollar las posibilidades vibratorias del sonido.

²⁵ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Pág. 116

²⁶ Ver secuencia de movimientos en apéndice 6.

Ejercicio 2: la ola

Consistía en hacer una ola con el cuerpo y en cada parte colocar una vocal, empezando con la pelvis hacia el frente y terminando por la cabeza:

U ---- Pelvis

A ---- Abdomen

O ---- Pecho

E ---- Garganta

I ---- Cabeza

La respiración comienza suave, inhalando y exhalando con cada vocal. Poco a poco se logra hacer el recorrido de la ola en una sola respiración usando todas las vocales.

8. FIN DEL PRIMER PERÍODO

Viernes 7

María Fernanda le encargó a Lya que iniciara la clase mientras ella llegaba, tomando en cuenta los primeros minutos para calentamiento y luego la revisión del ciclo básico de piso.

Lya expresa que en algunos momentos se sentía en posición aventajada por haber participado en algunos procesos de la agrupación, y recuerda que fue muy difícil entrar en contacto abierto con el grupo del taller.

Entregarse con sencillez y respeto al trabajo son las principales herramientas que se dan en esta primera etapa. Fomentar en cada alumno una relación de trabajo en donde la disciplina y el rigor son las bases de la formación es tan o más importante que la técnica enseñada.

Para el final de este primer período, los diarios revelan incertidumbre sobre la dirección del trabajo. Anotaciones como “no quejarse”, “no acomodarse la ropa”, “no auto-compadecerse”, son palabras que los instructores han dado y que para los alumnos fueron la llave de la puerta para algo nuevo y revelador, un orden que familiarizaba a los alumnos con el cuidado hacia el trabajo. El no apoyarse en la pared, el preparar tanto el cuerpo como el espacio de trabajo y la insistencia sobre el silencio, más allá de imponer disciplina fue interpretado como una manera de relacionarse con el trabajo desde el respeto y el compromiso.

El grupo estuvo en un periodo de toma de decisión. Para este mes ya muchos de los 22 que llegaron a estar decidieron no volver.

CAPÍTULO II: SEGUNDO PERÍODO

1. IMPULSO, CONTROL / DESCONTROL

Según el proyecto (1990) en esta etapa se profundiza en los puntos trabajados durante el primer período y se introducen nuevos elementos de investigación:

- Búsqueda del impulso creativo
- Elaboración de una partitura corporal y vocal precisa
- Relación con un objeto
- Relación entre precisión y organicidad
- Relación con el compañero dentro de una partitura
- Imagen dentro de una partitura (asociaciones)
- Acercamiento al contacto con la imagen a nivel individual y grupal²⁷.

Ejercicio 1:

Tratamos de eliminar la resistencia que el organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a la reacción externa. El impulso y la acción son concurrentes: el cuerpo se desvanece, se quema, y el espectador solo contempla una serie de impulsos visibles.²⁸

Miércoles 19

Yuma entró con un palo de escoba y lo colocó en el piso. Pidió que todo el grupo hiciera una fila y pasara sobre el palo sin pisarlo. Cada uno fue pasando hasta que dijo “igual al primero”. A varios les decía “no”, había algún detalle que les faltaba. Buscando ese detalle, en algún momento dejó de decir “no” y pidió más atención.

Luego el instructor tomó al primero de la fila y lo puso delante del palo, le pidió juntar los pies, dejar llevar la pelvis hacia delante flexionando las piernas hasta el límite de

²⁷ CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor*. Proyecto de Formación (1990)

²⁸ GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Pág. 11

flexibilidad de la columna, manteniendo la vista en un punto fijo al frente (haciendo la forma de un arco), luego soltar el cuerpo y dejarse llevar por el **impulso**. Mirada al frente, pelvis hacia delante, torso y cabeza hacia atrás, atento a la aparición de la necesidad de dispararse como una flecha.

Cuando el grupo se atrevió a dejarse caer, descubrió el límite del control y el descontrol. “Ese impulso es como una especie de “puyita” que aparecía al final de la columna, en una de las vértebras que lindan con el sacro.” (Héctor Castro, diario de trabajo)

Yuma conversó sobre la experiencia y subrayó la importancia del riesgo, del control en el descontrol. Se debe permitir la aparición del descontrol, y justo antes de caer, controlar. “El teatro es de riesgo. Uno siente un vacío de perder el control, así es como se puede sentir la vida. Si se controla antes de perder el control no se siente el vacío. No se llega a la vida.” (Jariana Armas, diario de trabajo)

Muchos se cayeron, lo que produjo miedo a arriesgarse nuevamente, el instructor dijo que era parte del ejercicio, que se volviera a buscar el riesgo, y pasar por encima de los miedos. Eso es lo que se debía rescatar, el valor de impulsarse como flechas teniendo la posibilidad de volver a caer.

Ejercicio 2:

Cada alumno pasó a una esquina de la sala y ahí se debía abandonar el cuerpo y desplomarse sin cuidar cómo caer. Cuando pasaron por segunda vez, Yuma dio una palmada y el grupo entendió que al oír la palmada, la caída debía ser detenida en el aire, con dos palmadas debía continuar. Luego pidió pasar en parejas, con las mismas pautas. Insistió en que debían verse a los ojos.

A una de las parejas le pidió repetir la posición acabada de hacer al detener la caída. La mirada del otro ayudó a recordar la relación que cada cuerpo tenía con el espacio. Recordaban la posición a partir de la del otro, para juntos armar el cuadro formado por las dos figuras.

Las siguientes parejas prestaron atención a los puntos de apoyo, a la distribución del peso, a las direcciones del cuerpo, para volver a llegar a esa posición cuando el instructor lo pidiera. Luego el grupo imaginó posibles situaciones al ver a sus dos compañeros, relacionando lo que veían con imágenes: de guerra, de amor, de amistad, inventaron historias, pensamientos que pudieran tener, encontraron afinidades con algunas escenas de películas y obras de teatro.

Las imágenes abrieron la posibilidad de asociar, también de memorizar a través de sensaciones provenientes del adentro – afuera, palabras que comienzan a estar presentes en las exploraciones (qué se siente, qué transmite, con qué se asocia, qué atmósfera aparece, qué se imagina).

2. IMPROVISACIONES

La vida interna del personaje refleja luz interior, causando momentos vivos en las relaciones entre personajes. El teatro: su riqueza se encuentra en el compilado de individualidades que buscan un objetivo. La magia de actuar se encuentra en el momento en que las diferentes individualidades logran una comunicación grupal, un mismo lenguaje. En ese momento se abre la puerta a lo imposible, se hace visible lo invisible. (Louani Rivero, diario de trabajo)

Viernes 21

La sala de ensayo es una taberna. Tiene una mesa y sobre ella una bolsa con dinero. Cada uno irá al vestuario y en 20 minutos volverá y entrará a esa taberna con un personaje. El objetivo es obtener la bolsa con dinero. María Fernanda señaló que para la creación del personaje se debe tener una historia, un objetivo y una acción. Se debe buscar lo particular y evitar lo general (por qué ahí y no en otro lugar, por qué ahora, qué ha pasado antes y qué puede pasar). Las relaciones surgirán sin esfuerzo, serán la consecuencia y no la causa de la presencia de los personajes.

Hay que profundizar en una sola cosa, mientras más sencilla mejor. Terminé teniendo demasiadas historias 'posibles', demasiada generalidad y no llegué a nada concreto. No se trata de pensar absolutamente todo lo que se va a hacer. Se trata de estar, entrar en el juego y no olvidarse del objetivo, ni de que existen otros personajes. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Cuando se encarna a un personaje se tiene que tener claro quién es, de dónde viene y a dónde va, para poder improvisar sobre ello. ¿Qué quiero? Se debe estar Adentro y Afuera. Poder verse desde afuera para ser capaz de darse cuenta qué se está haciendo y poderlo repetir de ser necesario. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Luego María Fernanda pidió que el grupo saliera de la sala de ensayo, se quitara el vestuario, y entrara cada uno como lo que es. Esta vez podían surgir relaciones por la bolsa con dinero o por cualquier otra cosa que pasara en el ejercicio.

Al entrar como yo mismo era difícil verme en el salón, era como actuar, entonces ¿era yo o era mi propia representación? Es algo muy ambiguo, pero muy interesante porque nos ayuda a aprender a vernos y a saber cómo somos realmente. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Luego María Fernanda pidió que uno de los alumnos tomara una maleta. Ésta representa algo valioso, todos la quieren y para obtenerla deben dar un presente sincero, libre de escoger. Podía ser una canción, un poema, una historia, un secreto, un baile o un gesto. El que tiene la maleta es libre de darla o no según lo que reciba. Lo importante era que fuese algo personal, un regalo que se le da a esa persona en particular.

Muchos comenzaron a hacer cualquier cosa para conseguir la maleta, yo en realidad me cerré pensando en qué cosa verdaderamente podía dar y finalmente dije que era difícil dar algo a personas que no eran muy ligadas a mí. Dicho esto me dieron la maleta. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Al finalizar, se conversó sobre conexiones que existen entre la improvisación, el juego, la sinceridad, la claridad de lo que se quiere en escena y la acción. Se comparó el primer ejercicio de improvisación y este último. La sencillez del último ejercicio permitió que todos exploraran vías para conseguir el objetivo. La entrega y la sinceridad fueron fundamentales. María Fernanda mencionó que algunos consiguieron dibujar una **presencia escénica** más clara y viva que la buscada en el ejercicio con la bolsa de dinero. Resaltó lo importante de tener presente el adentro – afuera.

En el teatro se juega, no hacer que soy, sino ser. La sinceridad abre los sentidos, lo verdadero para una percepción total. Sobre las tablas se caen las máscaras con las que sobrevivimos en la selva de concreto. Somos cuerpos puros, sin cerraduras, abiertos a recibir y aclarar. Materia virgen, transformable, moldeable por las sensaciones. (Louani Rivero, diario de trabajo).

Miércoles 26

En esta sesión Ludwig asignó una tarea para la semana siguiente, presentar un ejercicio corto con tres elementos: texto, canción y un objeto.

3. SEGUNDA ETAPA DE ENTRENAMIENTO

Ejercicio 1: ciclo básico de piso

Viernes 28

Durante la etapa anterior se estuvo revisando constantemente la parte técnica del entrenamiento, la respiración, la precisión del movimiento, la fluidez y la apertura. A partir de esta fecha se comenzó a explorar con asociaciones. María Fernanda, durante el entrenamiento con el **ciclo básico de piso**, hizo cambios de luz, colocó música (sonidos de agua, viento) y ubicó sensaciones concretas en puntos del espacio (en el centro hay fuego, en esquinas hielo, agua en el piso).

Hay que dejar que aparezcan asociaciones, la música genera una atmósfera. ¿Qué pasa con el cuerpo?, ¿qué aparece? El signo no se modifica. Surgió la imagen grupal de planetas de un universo con el signo de la zaranda. Los cuerpos están conectados y se escuchan. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

El siguiente paso fue jugar con el orden secuencial de los signos, según el impulso que surgiera de las sensaciones. “Sin la continuidad de la secuencia el grupo fluye, se suelta y van apareciendo asociaciones, todos conectan con imágenes diferentes.” (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

¿La libertad sin límite? Mientras más concreto el signo, mayor la libertad. Hay diferencia entre asociación e imagen. La asociación se da a partir de la conexión entre la mente y el cuerpo. Alternando los ritmos pueden aparecer asociaciones. Es como si cada uno maneja un mundo que se puede sentir desde afuera. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Ejercicio 2: respiración

Acostados boca arriba se hizo una relajación que consistió en llevar aire a cada zona que las manos tocaran: bajo vientre, abdomen, cintura, costillas flotantes, pecho clavicular, pectorales, diafragma. Luego se levantan poco a poco y suavemente, se vuelven a acostar, tomando conciencia de las partes del cuerpo que se accionan en el movimiento y llenándolo de

aire al tocarlas con las manos: el sexo, la lumbar, la cintura, el ombligo, las costillas flotantes, la espalda, el pecho, el cuello y la cabeza.

Ejercicio 3: trabajos individuales

Junio 2004

El 2 de junio estuvieron los tres instructores: María Fernanda, Yuma y Ludwig. Se hizo el calentamiento individual, se prepararon y voluntariamente cada uno fue pasando al centro a mostrar el ejercicio asignado la semana anterior.

A partir de esta sesión, se dividió el grupo para que cada alumno trabajara el ejercicio con uno de los tres instructores, fuera de los horarios de clase. Comenzó un proceso paralelo a las sesiones del taller, el cual será descrito más adelante.

Ejercicio 4: equilibrio

Viernes 4

El grupo realizó la secuencia de respiración **ujjayi**, se hicieron ejercicios para reforzar el centro y empezar a trabajar el equilibrio. Con la acrobacia (exploración de volteretas, paradas de mano y de cabeza) cada uno debía trabajar individualmente, en silencio y descubrir cómo hacer los movimientos, distribuir el peso, subir en las paradas y mantenerse, sondear el trabajo de equilibrio.

Miércoles 9

En el calentamiento individual, Yuma pidió no hablar entre compañeros, utilizar ese espacio para estar en silencio buscando conectarse consigo mismo.

En los ejercicios de calentamiento se inicia un viaje de concentración, de atención. Debe ser un trabajo individual y en silencio, para lograr una apertura y un estado propicio para el trabajo. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Ejercicio 5: riesgo

Consistía en lanzarse desde una mesa a los brazos del grupo. Se trataba de estar con el compañero, acompañarlo con la respiración. Se debía tener los ojos cerrados, el grupo lo recibía abajo con los brazos extendidos, debía estar atento y comunicarse en silencio. Luego se hizo cerrando los ojos todo el grupo, tanto el que está arriba en la mesa como los que están abajo recibiendo. La pauta que Yuma dio fue vencer el miedo racional.

Ejercicio 6: percepción

Yuma da unos minutos para que observen las manos de sus compañeros. Luego a un voluntario le venda los ojos, al tocar las manos de varios de sus compañeros deberá reconocerlos. Después en parejas, con los ojos cerrados, tocar y descubrir detalles del rostro de su compañero.

Yuma señala que se está ejercitando los sentidos. Pide que se sienten haciendo un círculo. En el centro se coloca una persona sentada con las rodillas flexionadas y los ojos vendados, en sus manos tiene un pañuelo que debe agarrar fuertemente. Otra persona estará fuera del círculo, hará dos vueltas en carrera y luego entrará para arrancarle el pañuelo. Se lo podrá quitar sólo cuando se encuentre de frente, ni de lado ni por detrás. La única defensa del vendado será dar la espalda al escuchar o percibir la cercanía del “cazador”.

Ejercicio 7: impulso

Viernes 11

Se exploraron algunos ejercicios de impulso, como el ya descrito en sesiones anteriores de atravesar el palo de escoba, donde se pone en riesgo el control / descontrol del cuerpo. Ese ejercicio se hizo con una variación que consistía en mantener la forma corporal que dejaba el impulso luego de pasar sobre el palo. En esa posición, cada uno asoció con imágenes según las sensaciones registradas y las posibilidades de moverse por el espacio. Cuando el cuerpo

sintiera la necesidad se emitiría un sonido. Algunas de las asociaciones que se registraron fueron: gigante aplastando casas, buscando alimento en el piso, cortejo de un macho, lucha, canto de apareamiento.

Colocarse en estado de perfecta disponibilidad, perder su cultura, su idioma, la utilización aprendida de su cuerpo. Desnudándose completamente... convertirse en lo neutro... lo anónimo... ser nadie. (Murobuski K. “Eclipse de la razón razonante, ser nadie” extraído de Louani Rivero, diario de trabajo)

Ejercicio 8: voz grupal

Miércoles 16

Con Ludwig ha habido un trabajo constante en las secuencias de respiración y algunos registran cambios en su voz, reconocen una mayor apertura. En la exploración de la secuencia con sonido (ubicación de los resonadores), el instructor pidió que el grupo se dividiera entre hombres y mujeres. La misma secuencia se comenzó a hacer por turnos. Primero el grupo de las mujeres, cuando ellas llegaban a estar de pie debían hacer silencio y escuchar al grupo de los hombres que comenzaba inmediatamente. Las indicaciones exigían una mayor atención al grupo al que se pertenece y buscar responder a un estímulo del otro grupo.

Para la semana siguiente, pidió que cada grupo se reuniera y creara una melodía con una partitura de movimientos para trabajarla en la siguiente sesión.

Miércoles 23

La asignación de la sesión anterior no fue trabajada, ya que los grupos no la prepararon. En círculo, Ludwig colocó música y pidió que en parejas entraran a relacionarse. Se daría un diálogo de acción - reacción y de estímulo – respuesta con el cuerpo y un sonido particular.

En ocasiones ni escuchamos ni entendemos a nuestro compañero, este trabajo nos permitirá hallar una mayor comprensión de lo que nos quiera comunicar el otro en escena. Según esto, responder a estímulos con reacciones reales. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Ejercicio 10: tempo - ritmo

Caminar en círculo buscando un ritmo grupal. Yuma marcó el tempo golpeando el piso con un palo. A cada paso se le daba un número del 1 al 4 que se repetía cada vez que terminaba (1 2 3 4 1 2 3 4...). A ciertos números se les agrega una palmada. Ej. 1 y 3 con palmada (p):

(1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4...)
(p p p p p p p p)

A otros números se les agrega un golpe en el piso. Ej. 1 y 3 con palmada (p), 4 con golpe (g):

(1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4...)
(p p g p p g p p g p p g...)

A otros números se le puede agregar la voz con un sonido. Para comenzar puede ser una vocal. Ej. 1 y 3 con palmada (p), 4 con golpe en el piso (g) y 2 con vocal A (v):

(1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4...)
(p v p g p v p g p v p g p v p g...)

En los espacios en blanco se pronuncia el número y se da el paso correspondiente al ritmo del grupo.

Uno de los compañeros pasa al centro, hace improvisaciones vocales y de palmadas. El grupo debe agudizar la conexión para no perder el trabajo conseguido. Estas series pueden variar y gradualmente se va aumentando la dificultad.

Ayuda a encontrar corporalmente un ritmo en la escena y a abrir nuestra atención. También ejercita la concentración, a no perder la conexión con nosotros mismos y con el grupo, pues el grupo debe ser uno solo. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Ejercicio 11: ciclo básico de piso

Viernes 25

Se realizó el entrenamiento del **ciclo básico de piso** guiado por María Fernanda durante dos horas. Luego se conversó sobre lo sucedido, revisando los puntos que tienen que ver con la resistencia y lo que sucede con el cuerpo y la mente al pasar la barrera del cansancio.

El trabajo con el cuerpo comienza cuando se explora lo desconocido. Ubicarse en un lugar cómodo o conocido bloquea el trabajo de asociación y por ende el proceso de descubrimiento. Conciencia del cuerpo, la atención en sí misma permite establecer relación con el otro (exterior). (Louani Rivero, diario de trabajo)

Ejercicio 12: asociación y voz

Lunes 28

Después de repasar las secuencias de respiración y de voz, se hizo un ejercicio con Ludwig: el grupo se dividió en cuatro elementos (fuego, aire, agua y tierra). Cada grupo se ubicó en un punto de la sala de ensayo haciendo cuatro estaciones y allí exploraron movimientos y sonidos en relación con el elemento asignado. Se hizo un circuito y cada grupo pasó por las distintas estaciones investigando en la transformación de un elemento a otro.

Luego se hizo un círculo, Ludwig nombró dos elementos y dos alumnos salieron a relacionarse entre ellos. La relación primero surgía sólo del movimiento, luego apareció la voz. Se trataba de escuchar y responder.

Ejercicio 13: memoria espacial

Julio 2004

Para la primera sesión de este mes, Yuma colocó seis (6) objetos en la sala y caminó alrededor de ellos. Pidió a uno de los alumnos que repitiera el recorrido. Un método que se utilizó para recordar, fue darle un número a cada objeto y realizar secuencias numéricas. Este

ejercicio se hizo a la inversa, dando el número primero y luego hacer el recorrido según la secuencia del mismo.

Otro de los ejercicios realizados consistió en colocar en el suelo varios aros, Yuma hizo un camino que se debía recorrer. Esta vez, los alumnos podían escoger entre repetir el recorrido o dibujarlo en una hoja. Yuma señalaba que con estos ejercicios se trabajaba la relación espacial.

Ejercicio 14: tempo – ritmo

Con María Fernanda se realizaron juegos de tempo – ritmo, esta vez con las notas musicales y guiándose con el piano. Se daba palmada en las notas blancas, voz en las negras y movimiento en las semicorcheas y las redondas.

Ejercicio 15: espacio – tiempo

Consistía en calcular el tiempo que duraba el recorrido de un aro por la sala de ensayo. Luego se debía realizar un movimiento utilizando el mismo tiempo. Una variante de este ejercicio era hacer el mismo recorrido del aro en el mismo tiempo.

Ejercicio 16: atención

El grupo está en círculo, con un aro se lo pasan de un extremo a otro. Poco a poco se aumenta la cantidad de aros, no se pueden caer, ni chocar entre sí. Poco a poco se iría encontrando la atención necesaria para hacer posible mantenerse en el juego. Al mismo tiempo se iba creando un ritmo grupal que lo permitiera.

4. PRIMEROS EJERCICIOS CON LA PALABRA

María Fernanda pide que cada uno se coloque de pie en un espacio de la sala de ensayo. Uno de los alumnos se acerca a otro y le dice una frase del texto de su trabajo individual. Al decírselo debe pensar en **darle** algo que será un **estímulo**. Este segundo, toma ese estímulo y le responde con su frase a un tercero y así cada uno con el estímulo - respuesta juega, buscando modificar la manera de decirlo y abrir posibilidades al sentido de la frase.

Luego con el texto del trabajo individual de uno de los alumnos realizó otro ejercicio, que consistía en colocar el texto en el espacio. Pegado a la pared el alumno imagina que en el espacio lo rodean círculos de distintos tamaños, uno muy cerca y va aumentando de tamaño. Había que colocar cada palabra del texto en cada uno de los círculos, sin pensar en qué se dice o cómo se dice, ir modificando la intensidad de la voz según lo necesario para llegar a cada círculo. No pensar en el sentido literal del texto, ni siquiera en hacer pausas en los signos de puntuación. Únicamente detenerse para tomar aire y buscar colocar el texto en las líneas imaginarias que dibuja cada círculo.

Al finalizar el mes de julio se hizo una conversación con María Fernanda, donde se revisó el trabajo desarrollado hasta el momento. Se informó a los alumnos de una pausa de cinco semanas, en la que el trabajo individual de monólogos (que se daba fuera de los horarios de clase), también estaría de receso. Se retomarían las clases y el trabajo individual, en el mes de septiembre.

5. CONTINUACIÓN DE LA SEGUNDA ETAPA

Septiembre 2004

Durante este mes el trabajo estuvo encauzado a la revisión de los puntos explorados hasta la pausa. A la primera sesión después de las vacaciones, asistieron sólo seis alumnos. Yuma retomó ejercicios de atención y concentración enfocándose sobre todo en el entrenamiento de tempo – ritmo. Al inicio hubo mucha dispersión.

No debemos abandonar el entrenamiento. Esta pausa de cinco semanas afecta el proceso. Perdí concentración. Al separarnos nos perdimos mucho en el tempo – ritmo, pero al acercarnos entrábamos en conexión. El trabajo fue intermitente. (Jariana Armas, diario de trabajo)

En las sesiones con Ludwig se realizaron entrenamientos de fortalecimiento del centro. Se retomó el trabajo de respiración con las distintas secuencias aprendidas. En la secuencia de apertura de resonadores, se comenzaba con la vocal “A” dejando que el cuerpo explorara nuevas posibilidades de movimientos y registros vocales.

Siempre que se busca la respiración abdominal – diafragmática (baja, profunda), la calidad de los sonidos y la dinámica cambia. Si conecto con imágenes y trabajo concentrado y sin juzgarme empiezo a descubrir territorios nuevos, sensaciones físicas no experimentadas; empieza a surgir una exploración más sincera. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Mariela Reyes participó de observadora:

Algunos pensaban en hacerlo bien, eso se ve. Otros no arriesgaban y otros jugaban sin pena. Se trata de explorar sintiendo, escuchando, percibiendo, hacia afuera y hacia adentro. En conexión con todo y conmigo. No encerrarme en mí misma. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Con María Fernanda se realizó, por primera vez, una sesión de tres horas con el ciclo básico de piso. Al retomar el trabajo hubo resistencia puesto que el grupo no estaba en sus mejores condiciones físicas, hacía meses que no se realizaba el entrenamiento.

Fue un poco difícil entrar en relación. Tal vez valga la pena no entender lo que está pasando. Sin embargo eso hoy me limitó. La próxima vez intentaré no entender pero proponiendo algo, ¿Cómo lograr que sea el cuerpo el que proponga? (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

El nivel de resistencia de casi todo el grupo fue muy bajo. El cansancio físico me llevó a un cansancio mental, quizás al revés. Una de las cosas que dijo el guía es trabajar con lo que tenemos, si estamos molestos, con eso; si estamos cansados, con eso. (Jariana Armas, diario de trabajo)

En una sesión con Yuma se trabajó una nueva secuencia de movimientos: parado / sentado / acostado / de lado / posición fetal izquierda/ boca arriba / posición fetal derecha / sentado / parado. A ésta se le llamó **espiral**.

Se debía soltar todas las tensiones sin detener el movimiento, evitando la velocidad, la idea de la continuidad era importante para este ejercicio. Yuma pidió que para registrar la experiencia se guiaran por tres preguntas: ¿Cómo me sentía antes del ejercicio?, ¿Cómo me sentía en el ejercicio? Y ¿Cómo me siento ahora?

Al principio intentaba hacerlo bien. No hacer esfuerzos, hacerlo fluido / respirando todo el tiempo. A mitad: logré hacer la secuencia en un tiempo lento sin esfuerzo. Al final: Estoy relajada, con sueño, sin tensión. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Cuando terminó el ejercicio me empezó a doler la cabeza. Durante: apareció la imagen del movimiento universal y de un microorganismo. Fue difícil coordinar respiración y movimiento, como si mi capacidad respiratoria no fuera suficiente. Me costaba conectar con un ritmo lento, necesitaba aumentar la velocidad. Fui entrando en más concentración. Sin luz me iba cayendo, no controlaba mi peso. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

A medida que se repetía, el peso fluía en todo el cuerpo. No sudé. Me mareé. Sin luz mi cuerpo perdió el control por no tener que estar pendiente de la velocidad. Terminé con las manos pesadas e infladas. (Louani Rivero, diario de trabajo)

Me sentía un poco indispuerto; comencé y luego de un rato me relajé. Me sentí muy bien, el cuerpo tomó el ritmo, sentí que el cuerpo no realizaba ningún esfuerzo, al final quedó como si me hubiese levantado en la mañana. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Tengo calor y la respiración me cuesta un poco más. Mi cabeza al principio dio vueltas, ahora no tanto. Los ojos me arden un poco, sobre todo con la luz. Y los colores resaltan más, es como si viera más colores que antes. En el ejercicio: a medida que pasaba el tiempo el cuerpo se hacía más pesado y necesitaba el apoyo de las manos para mantener equilibrio. Mi cabeza pasó de pensar en lo que estaba haciendo, luego tener muchas ideas y después pensar en nada. Los párpados cada vez me pesaban más y a veces ni los podía abrir. Cuando me acercaba a las paredes sentía “algo” en el estómago (esto fue muy curioso – como si la pared me rechazara por el estómago). (Jariana Armas, diario de trabajo)

7. ENCUENTRO CON EL CICLO FÍSICO DE GROTOWSKI

Octubre 2004

El lunes 4 de octubre, María Fernanda enseñó los signos del **ciclo físico** de Jerzy Grotowski. Al comenzar pidió atender a la respiración, buscar que el impulso de cada movimiento viniera de la cadera y la precisión en cada signo.

El ciclo comienza con **posición de inicio**. En cuclillas, con una mano sobre la otra, palmas hacia arriba y la cabeza relajada hacia delante, posición con la cual también culmina²⁹.

Se realizó el **ciclo físico** insistiendo en la precisión de los signos a pesar del cansancio. Se debe vigilar y estar consciente del espacio y de los compañeros. Atender a la respiración y a la continuidad en la relación con el otro.

En una sesión posterior, María Fernanda pidió a dos parejas romper la secuencia y realizar movimientos libres con los impulsos provocados por las relaciones. Luego regresar a la secuencia y así varias veces para que todos constataran si había o no relación.

Sólo quedamos 4 trabajando, y no sé si fue por la presión pero intenté relacionarme más con Héctor. Desde antes había logrado continuidad. Esto se acentuó pero no pude relacionarme hasta que María Fernanda pautó que rompiéramos el signo. En esos momentos me sentía libre, y no era problemático inventarse un movimiento. Ella me dijo que buscara cuáles son las posibles resistencias que tengo en el ciclo para que me sienta “libre” cuando lo rompo. Esa “libertad” puede no ser cierta. Sólo un par de veces sentí el impulso de continuar con algo después de un cambio, pero Héctor no me siguió; tal vez justamente porque no estábamos en relación. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

Este ciclo se estuvo explorando durante los meses octubre, noviembre y diciembre, bajo la misma dinámica con la que se trabajó el ciclo básico de piso.

²⁹ Ver los signos de este ciclo en apéndice 7.

7. VOZ Y EMOCIÓN

Ejercicio 1: regalar un recuerdo en una canción

Sentados en círculo, Ludwig pidió que cada uno recordara una canción de alguna experiencia vivida y se la entregara a los compañeros.

¡Cómo podemos darnos cuenta quién canta con el corazón abierto, amando cada palabra, cada nota que se canta! La sencillez y claridad hacen que llegemos a expresar y cantar con sentimiento. No forzar, empezar con poco volumen. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Aprecio cómo varios de mis compañeros pueden conectar con esa experiencia y transmitirla. Al escucharlos mi cuerpo registró sensaciones: Yo no supe cómo hacer para transmitirles a ellos lo que esta canción significó para mí. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Ejercicio 2: escuchando

1. El instructor enseña una melodía:

Ja	Un
Jayé, jayé	Macú inyá
Jayé, jayé	kothbiró
Jayé, jayé	querudoro que tala

2. Acostados boca arriba, sin abrir los labios se pronuncia la sílaba “em” continuamente. Sin mover el cuerpo y con los ojos abiertos se busca relajar para permitir la aparición de vibraciones.
3. Sonido con la letra “a”. Se busca el movimiento.
4. Con la sílaba “ju” se busca responder a los sonidos que provienen del espacio.
5. Con “ui” se busca la relación con algún compañero.
6. Con “uai” se busca imitar el sonido de algún instrumento.

Con los instrumentos se va formando una orquesta grupal y se comienza a cantar la canción aprendida. Algunos introducen la letra de la canción y otros continúan acompañando con los instrumentos en “uai”. “La canción debe salir sola, no impuesta, producto del impulso que se siente al escuchar los instrumentos.” (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Ejercicio 3: Trabajo en grupo

Con el coro de la canción *Arenita azul* de Lila Downs:

Arenita azul	Desde que te fuiste
deonde salió (2 veces)	no he visto flores (2 veces)
Anoche cayó lagua	Ni los pájaros cantan
La destapó (2 veces)	Ni el agua corre (2 veces)
	cooorre

El grupo se dividió en un bloque de alumnos y uno de alumnas, se ubicaron a los extremos del salón frente a frente. Un grupo comenzaba la primera parte de *Arenita azul* y el otro respondía con la segunda parte, cuando terminaba la respuesta cada grupo adelantaba un paso.

Ejercicio 4: Escuchando

El mismo ejercicio señalado anteriormente, esta vez con el coro de la canción de Lila Downs.

Cuando hicimos el **escuchando**... andaba muy pendiente de los demás, y no me permití pensar mucho. Tal vez valga la pena estar afuera, hasta que la honestidad de ese trabajo te permita empezar a explorar adentro. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

El viernes 29 de octubre, se realiza la segunda muestra de los trabajos individuales a los instructores y compañeros. Durante la siguiente semana, las sesiones del taller de formación fueron tomadas para que los alumnos trabajaran en sus ejercicios.

Noviembre 2004

El sábado 6 de noviembre se realiza la muestra final de los ejercicios individuales. Llevó por nombre *Solos*.

9. CIERRE DEL PRIMER AÑO

El 6 de diciembre se realiza una reunión de revisión del primer año del taller. Los aspectos destacados fueron:

Constante trabajo sobre la **precisión** del signo, en la imagen, en asociaciones, en la relación con el compañero, en el cansancio.

La **fluidez** tiene relación directa con la respiración y distensión. Mientras menos tensión muscular exista más apertura orgánica, mayor posibilidad de que aparezcan imágenes, asociaciones y relaciones.

El límite establecido permite la fluidez de la energía. El ciclo físico debe ir hacia la experiencia del ejercicio **el espiral**. Tomar cada acción concreta con la misma energía que se toma en el signo. En el momento del cansancio me desboco para montarme sobre el cansancio. María Fernanda dijo: la cuestión no es montarse por encima sino cabalgarlo. El ciclo de piso era más juego, mayor posibilidad de relación con el otro, el ciclo físico es un tanto solitario en relación al otro. (Louani Rivero, diario de trabajo)

La **energía** busca ser transformada, que aparezca un movimiento energético.

Antes salía muy agotada ahora salgo acelerada, con más energía. Me gustaría saber qué pasa cuando llevo esa energía a una escena. Siento que la imagen viene con el cuerpo. Antes pensaba que era al revés, primero la imagen y luego el cuerpo. (Mercedes Piñero, toma de notas de la revisión grupal)

El **entrenamiento** es un espacio para experimentar.

Mientras más me cuesta más consigo (imágenes y sensaciones distintas, llegar a lugares desconocidos). Cuando estoy cansada las imágenes vienen espontáneamente. (Mariela Reyes, toma de notas de la revisión grupal)

Romper esquemas y abrirse a lo desconocido. Tomar el **riesgo**.

No me parece difícil físicamente. Más que liberarme me ata. Cuando encuentro una conexión siento que el ciclo no me permite hacerlo. Me cuestiono. No he entendido qué debe pasar. Es muy rígido. No puedo hacer relaciones, no entiendo cómo hacerlo. Creo que es porque es una acción física repetitiva. (Juan Roberto Mikuski, toma de notas de la revisión grupal)

Me mueve mucha energía por dentro. Me desboco. Me llama mucho la atención cómo estar con el cuerpo. Me pregunto, ¿si no puedo hacer el ciclo físico, no puedo actuar? Veo que es muy importante aquí. Me pareció fuerte el cambio o el paso del ciclo de piso al físico. (Tomás Pablo, toma de notas de la revisión grupal)

Entrar en uno mismo para poder **conectar** consigo y con el otro.

Me pasa algo con la soledad del ciclo físico. La posición inicial me trae la imagen de la sumisión y esclavitud. Siento que el sitio no se da cuando estoy sola, sino que tengo que tener un guía. Es algo que toca en mí una fibra, el training es el detonante. (María Fernanda Cajaraville, toma de notas de la revisión grupal)

Me cuesta mucho conectarme con el training. Cuando hacemos el ciclo físico me viene el de piso. Me cuesta conectarme conmigo, cosa que no me pasaba con el ciclo de piso. (Ángel Ordaz, toma de notas de la revisión grupal)

¿Cómo llevar el trabajo del entrenamiento del ciclo físico al trabajo en la escena? ¿Qué se hace? ¿Cómo hacer para que siempre represente un riesgo cada signo? ¿Qué es lo que cambia? No desbocarse en contra del cansancio. Cabalgar con él. (Jariana Armas, diario de trabajo)

CAPÍTULO III: TRABAJOS INDIVIDUALES. PRIMERA MUESTRA

Como se señaló anteriormente, en la sesión del miércoles 26 de mayo de 2004, Ludwig asignó una tarea para la semana siguiente: traer un texto memorizado de 10 líneas aproximadamente, una canción y un elemento. Indicó que fuera un texto no trabajado.

El miércoles 2 de junio estuvieron los tres instructores, luego del calentamiento individual pidieron que se prepararan para mostrar los ejercicios. La presentación de 18 alumnos se llevó las 3 horas de sesión. Los textos fueron muy diversos, autores venezolanos, clásicos y textos escritos por los mismos alumnos.

Algunos de los trabajos fueron: el personaje Clitemnestra de León Febres Cordero, presentado por Louani Rivero. Mariela Reyes el personaje de Elvira de *El Día que me quieras*, de José Ignacio Cabrujas. Lya Bonilla seleccionó fragmentos del tango operita (opera en tango) *María de Buenos Aires*, con música de Astor Piazzolla y poesía de Horacio Ferrer. Desireé Lárez, Mercedes Piñero y María Fernanda Cajaraville escribieron sus propios textos. Juan Roberto Mikuski realizó una improvisación. Tomás Pablo trabajó el personaje Lucio Bueno de la obra *LSD* de Ibsen Martínez. Iván Pojomovsky hizo una propuesta del texto de Alexei Ivánovich de la novela *El jugador* de Fiodor Dostoievski.

Ángel Ordaz presentó el personaje Ivanov, Héctor Castro el personaje Borkin y Jariana Armas presentó Anna Petrovna, los tres de la obra *Ivanov* de Antón Chéjov.

1. INICIO DEL TRABAJO INDIVIDUAL

Junio y Julio:

Yuma trabajó en algunas sesiones del taller los ejercicios de Héctor, Lya y Nieri. Señaló la importancia de la observación del trabajo del compañero para el aprendizaje. Posteriormente se asignó un instructor a cada alumno. El trabajo personalizado se haría fuera de las horas de clase, paralelo a las sesiones del taller. Cada alumno en una hoja hizo un horario de tiempos libres para cuadrar los encuentros con su instructor.

La realización de los ejercicios no buscaba un resultado mostrable, sin embargo se abre la posibilidad de hacer una presentación pública en el mes de agosto, a familiares y amigos.

A Yuma le correspondía trabajar con:

Lya, Mercedes, Tomás, Nieri, Héctor y Mariela. A Tomás y a Mariela les sugirió buscar otro texto.

Yuma argumentaba que un actor o actriz debe evitar hacer papeles de edades mayores, que lo recomendable es trabajar con personajes que tengan al menos 5 años menos de lo que tenemos en ese momento. En vista de que estaba atrasada con respecto al grupo por este cambio, propuse trabajar con Gruschenka en el texto de 'La Cebolla' de la novela *Los Hermanos Karamázov* de Dostoievski, con el que ya había tenido al menos tres lecturas con María Fernanda los sábados... A ella le gustó la idea pero cuando se lo comenté a Yuma me dijo que buscara otro texto y fue entonces cuando María Fernanda me sugirió a Nastasia Osipovna de *El Idiota* del mismo autor. (Mariela Reyes, entrevista)

Ludwig trabajaría con:

Iván, Iker, Desireé, Silvia, Juan Roberto y Ángel.

A Desireé, quien había escrito su texto, le pidió agregar algún fragmento de una obra. Con el soliloquio de Cosme Paraima de *Acto Cultural* de José Ignacio Cabrujas, realizó una versión utilizando ambos textos.

A Juan Roberto, a raíz de su improvisación, le pide buscar un texto ya escrito, y él decide trabajar con Lanza de *Los Hidalgos de Verona* de William Shakespeare. A Ángel le

pidió cambiarlo, comenzó el trabajo con el Doctor Mijail Lvovich Astrov de *Tío Vania*, de Antón Chéjov.

A María Fernanda le correspondía trabajar con:

Sophía, José Eduardo, Louani, María Fernanda Cajaraville, Milfred y Jariana.

María Fernanda se encontraba indispuesta por lo que a partir de septiembre, sus trabajos individuales fueron guiados por Yuma (Louani y Jariana) y Ludwig (María Fernanda Cajaraville y José Eduardo). A María Fernanda Cajaraville, Ludwig le pide que busque un texto escrito por un dramaturgo y toma el texto *Días Felices* de Samuel Beckett. A Jariana, Yuma le pide cambiar su texto por uno que no haya trabajado anteriormente, escoge uno de Henrik Ibsen, *La Tumba del Guerrero*, y comienza a trabajar el personaje de Blanca. La fecha de la presentación fue pospuesta para el mes de noviembre.

Durante los meses de junio y julio, paralelo al trabajo con los monólogos, las sesiones en el Taller de Formación continuaron el entrenamiento con el ciclo de piso, investigando en asociaciones, imágenes e impulsos. Por otro lado la apertura del cuerpo y la voz con exploraciones en asociación. Ejercitando el oído y la coordinación con tempo – ritmo, juegos de atención, memoria espacial y ejercicios de tempo – espacio, introduciendo términos nuevos en la investigación como el tempo, el ritmo y el texto en movimiento.

2. ENCUENTROS INDIVIDUALES CON CADA INSTRUCTOR

Septiembre 2004

Hubo una pausa durante el mes de agosto y la primera semana de septiembre. Al inicio de las clases los ensayos individuales se concretan con Yuma y Ludwig.

Para Yuma, el ejercicio de los monólogos fue un período de conocer y reconocer al grupo de alumnos mediante una asignación concreta.

Lo que se busca es conocer a cada uno de los integrantes, que las potencialidades y talentos que tienen se manifiesten a partir del ejercicio. Ver cuál es su nivel imaginativo, su rigor. Más que todo el primer año es para conocer, que lo que se ha implementado en el programa, se refleje en el ejercicio.³⁰

El trabajo consistió en tomar las fantasías de los alumnos y darles forma. La noción de personaje se construía a partir de la imagen que cada uno tuviera del mismo. Lo que más interesaba era llevar esas fantasías a un punto de credibilidad en el que el alumno hiciera contacto con emociones, permitiendo la aparición de momentos vivos.

El propósito no es presentar, porque no se está buscando un resultado presentable, porque se está aprendiendo. Era la fantasía de cada uno, uno agarra esa fantasía y la encamina. Aunque esté de acuerdo o no, es lo que surge de cada uno, de su imaginación.³¹

La frecuencia de los ensayos fuera de las sesiones fue variada entre los alumnos. En algunos se presentan entre 3 y 6 encuentros mientras que en otros más de 6. Todo variaba según las consideraciones del instructor, las necesidades del alumno y sobre todo la disponibilidad del tiempo para el trabajo.

Se trabajó directamente en el espacio escénico, sin hacer lecturas previas, sino estudiando el texto, la acción, la situación en la escena a partir de cada propuesta.

³⁰ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (Mayo 2007)

³¹ Ibidem.

2.1. Guillermo Díaz Yuma

Lo que trabajaba eran cosas básicas de orden. Conciencia del espacio, de tu cuerpo, de tu voz. Una cosa que trabajamos siempre es el comienzo, desarrollo y final. Eso es un principio para que la gente pueda leer, “aquí empieza, aquí se desarrolla y aquí termina”. Después vienen cosas más complejas como la emoción, para que sea creíble, así sea entretenimiento tiene que estar vivo. Eso es lo que se busca.³²

Los alumnos que trabajaron con él recuerdan los siguientes puntos:

- **El texto:** conocer qué se decía en cada frase, de qué iba la situación del personaje y qué buscaba. No fijar una manera particular de decir o un tono, buscando dentro de cada frase una dirección, por medio de la imagen. Traer el texto al “aquí y ahora” y eliminar lo recitado o declamado. Es decir, intentar visualizar cada una de las imágenes que en el texto se encontraban, permitiendo que la “manera de decirlo” se modificara por ellas.
- **La partitura de movimiento:** es el vehículo para conectar con imágenes y asociaciones, buscando posibilidades que no dependan de variaciones externas sino más bien internas, en donde la imaginación se pone en movimiento al estar “atrapado” en una forma que se debe repetir una y otra vez.
- **El objeto:** relacionarse con él, recoger las sensaciones, identificarlas y permitirse la aparición de asociaciones y conexiones con el texto.
- **La relación con el público:** tomar conciencia de su presencia y dependiendo del ejercicio el instructor estableció vínculos, en algunos de manera explícita y en otros no, siempre buscando la dinámica de acción – reacción con el espectador. Por ejemplo, la sorpresa en el monólogo de Borkin, lo íntimo en el de Clitemnestra, el penetrar en cada uno de los presentes en María de Buenos Aires.

³² Ibidem.

- **El espacio:** buscar la imagen del lugar, relacionarse con el espacio mediante sensaciones concretas de distancias, temperaturas, olores, apertura a las sensaciones posibles partiendo de donde se encuentra el personaje y qué busca en ese lugar.
- **La imagen de la escena:** un impulso para comenzar la escena, para conectar con la primera acción y para conocer el recorrido, cómo comienza, adónde va y cómo termina.

2.2. Ludwig Pineda

La idea no era llevar al alumno a la creación de un personaje, sino pasar por la experiencia de la trayectoria para llegar a un personaje, y por eso se pudo dar la muestra. Hubo personas que no vivieron esa primera experiencia.³³

Los alumnos que trabajaron con él destacan los siguientes puntos:

- **El texto:** varió dependiendo de cada propuesta, presentándose dos modalidades: una buscaba inicialmente decir el texto neutral, sin hacer pausas para luego ir sutilmente encontrando los matices. La otra surge de estudiar el texto probando diferentes intenciones para cada frase y tomando conciencia de la diferencia entre una y otra, qué quiere decir y el subtexto que trae. Con respecto a los silencios o pausas, no hacerlos de no ser necesarios, pero si están presentes investigar qué significan y porqué están allí.
- **Improvisaciones:** La libertad en improvisaciones se daba en dos sentidos; por propuestas que surgían del alumno, situaciones o imágenes que deseaban probar, o, por situaciones planteadas por el instructor, que estuvieran asociadas o no a la escena.
- **Impulso del cuerpo-voz:** se investigó el impulso del cuerpo para conectar con el del texto, proponiendo situaciones físicas donde el cuerpo registra sensaciones y conecta con imágenes del texto, permitiendo que se modifique el decir. El impulso de la canción fue una búsqueda

³³ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Ludwig Pineda (Mayo 2007)

paralela. Encontrar de dónde surge la canción y para qué, dentro de la situación del personaje, como un vehículo que conecta la canción con las imágenes del texto.

- **La partitura de movimiento:** dentro de la libertad de las improvisaciones se fue buscando la acción en el movimiento, descartando los movimientos “sucios” y dejando los necesarios en cuanto a efectividad de intención. Uno de los ejercicios fue encadenar 5 acciones al texto para después, como en el caso de María Fernanda Cajaraville, estar inmóvil y buscar un movimiento interno.

- **La presencia escénica:** buscar que nunca desaparezca la intención del personaje. Ludwig advertía a los alumnos del riesgo de perder el trabajo por un descuido corporal. Siempre estar presente, aquí y ahora, a pesar de que el personaje esté relajado y suelto.

- **El tránsito de una acción a otra:** la continuidad y fluidez de la escena fue otro de los puntos. A través de las improvisaciones se definieron algunas acciones, el trabajo final era el ensamblaje de la escena, en donde coherentemente una acción llevaba a la otra, dibujando un tránsito que debía ser cuidadosamente tratado.

- **La voz:** la respiración diafragmática, el apoyo, la apertura vocal, la modulación y dicción fueron puntos de particular atención. Ejercicios para mejorar la modulación fueron frecuentes. Durante los encuentros no se hacían ejercicios de apertura vocal, pero Ludwig pedía que fuera de los ensayos se trabajara sobre ellos.

- **La comicidad:** en el caso de los personajes Lanza (Juan) y el Profesor de Filosofía (Desireé) éste fue un punto de investigación. Buscar el origen de lo cómico era la primera tarea. Ludwig insistía mucho en no imponer ni buscar hacer reír al público, la comicidad no debía ser algo forzado. “Da risa una situación particular en la medida en que al personaje le afecte” (Desireé Lárez, entrevista).

3. MUESTRA DE EJERCICIOS INDIVIDUALES

3.1. Utilización del espacio

El 29 de Octubre se realiza una muestra del trabajo al grupo e instructores en la sala de ensayo. A partir de allí, se reúnen y consideran el orden en el que se presentarán y el espacio que podrían utilizar para cada monólogo.

Los instructores estudiaron los ejercicios para organizar la muestra. Se decidió estructurarla en cuatro espacios del teatro, dependiendo de las características de cada uno. Se dio un orden de acuerdo al tema y la forma. Por ejemplo, el primer ejercicio era el de Desireé, un profesor de filosofía que va a iniciar una clase, se utilizó el espacio del foyer para recibir a los espectadores e introducirlos al recorrido. El segundo espacio fue la sala de ensayo, donde se mostraron varios ejercicios, para luego salir al patio común con el Colegio San Pedro, donde se presentaría el de Lya, en el que se debía usar una piscina llena de agua y luz natural del atardecer. El cuarto espacio fue la sala general (donde estaba la escenografía de *Demonios*, toda la sala estaba cubierta de tierra), porque el elemento de la tierra era acorde con el ejercicio de María Fernanda Cajaraville.

La semana siguiente fueron los ensayos en los distintos espacios, y el día viernes 5 de noviembre se tuvo un ensayo general.

3.2. Orden secuencial de los ejercicios

Los instructores decidieron cuál sería el grupo a participar en la muestra. De las quince personas que aparecen en el programa de mano como participantes del Taller de Formación, sólo ocho mostraron su trabajo. Algunos de los ejercicios no pudieron ser mostrados puesto que los elementos trabajados durante los ensayos no llegaron a la madurez necesaria para ser confrontados con el público, como José Eduardo, Iván, Mariela, Ángel y Jariana. Otros no llegaron siquiera a trabajar el ejercicio (Nieri Seijas y José Miguel Vivas) y el resto del grupo se retiró del taller antes de llegar a este punto.

La secuencia fue la siguiente:

Alumno	Ejercicio	Espacio
Desireé Lárez	<i>El profesor de filosofía</i>	Foyer del Teatro Luis Peraza
Juan Roberto Mikuski	<i>Los hidalgos de Verona</i> (Lanza)	Sala de ensayo
Mercedes Piñero	<i>La otra</i>	Sala de ensayo
Louani Rivero	<i>Clitemnestra</i>	Sala de ensayo
Héctor Castro	<i>Ivanov</i> (Borkin)	Sala de ensayo
Lya Bonilla	<i>María de Buenos Aires</i>	Espacio común con el Colegio San Pedro
María Fernanda Cajaraville	<i>Días felices</i> (Winnie)	Sala general
Tomás Pablo	<i>Hamlet, príncipe de Dinamarca</i> (Hamlet)	Sala de ensayo

3.3. Presentación de los ejercicios

El sábado 6 de noviembre se realizó la VII Muestra del Centro de Formación Actoral que llevó por nombre *Solos*. Finaliza el primer año del Taller de Formación 2004-2006, los instructores se reunieron y tomaron decisiones para el segundo año, que se había iniciado con algunos acercamientos a la novela *Los hermanos Karamázov* de Fiodor Dostoievski.

La semana siguiente se proyectó un video de la muestra, del cual quedan algunas reflexiones individuales.

Al vestirme tardé un poco en concentrarme, la algarabía de mis compañeros me perturbaba, sin embargo al rato repitiendo mi canción deje de escuchar afuera y se prendió la voz de adentro. No sé si todos hicieron silencio o logré la concentración. Busco la no tensión para permitir el flujo de sentimientos y sensaciones, permitiendo así momentos sinceros y vivos en escena. Donde las imposiciones vayan desapareciendo y el estar atento aquí y ahora permita identificar cada experiencia. Sonó mi canción, recordé las acotaciones por un momento y entré, al dar el primer paso dejé de pensar en lo que debía hacer para pensar en lo que hacía; caminar, arrodillarme sobre la tela, las velas, los fósforos. El no imponer una emoción determinada permitió que el texto viviera por sí mismo y le diera vida a esa mujer. El estar pensando en cada cosa a la vez me permitió trabajar con más imágenes. (Louani Rivero, diario de trabajo)

Sólo se vio cuando me metí en la piscina por la luz que entraba por la puerta. Nunca terminé de trabajar el texto, muy lejano aún. Antes de entrar lo repetía una y otra vez y salía mejor cada vez. Cuando estaba completamente relajada salía más fácil. La música ayudaba a meterme en un ritmo, a tener una intención, a encontrar la sensualidad que tiene este personaje. Cuando estaba el público me temblaron un poco las piernas y los brazos, incluso la voz. No podía dirigir el texto como antes porque no veía los rostros. Todo el mundo habla de una imagen muy bonita pero... ¿y el resto del trabajo? ¿Solo belleza estética? ¿Así es el teatro? Todo se juega en un solo instante, no hay otro día. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

TERCERA PARTE

REGISTRO COMPENDIO: SEGUNDO AÑO

(SEPTIEMBRE 2004 – DICIEMBRE 2005)

CAPÍTULO I. PRIMER PERÍODO

En el Proyecto de 1990, este período corresponde a los **niveles de disciplina expresiva** y comenzó en septiembre de 2004. El taller contuvo dos etapas: una desde el inicio hasta la muestra de *Solos*, y la otra, desde las primeras lecturas de los capítulos de la novela *Los hermanos Karamázov*, hasta la muestra de *De la mano de Dostoievski*.

Durante este nivel se busca desarrollar lo que el Taller Experimental de Teatro denominó **El arte del actor**. Se divide en dos etapas.

Los puntos de trabajo en la primera etapa son:

- Texto dramático
- Búsqueda de la energía cuerpo – voz – texto
- Presencia, continuidad, fluidez, dirección, resonancia.
- Emoción y texto, la estructura emocional (subtexto)
- Contención y control.³⁴

³⁴ CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor*. Proyecto de Formación (1990)

1. PRIMEROS EJERCICIOS

1.1. Primera lectura grupal

Lo mejor sucede cuando la obra la lee el autor o una persona que la conoce. Estas personas, aún siendo malos lectores, conocen el verdadero corazón de la obra y destacándolo le dan el sentido requerido. Lamentablemente, esta lectura, generalmente es hecha por una persona que no la conoce. En estos casos la obra se presenta maltratada a los futuros intérpretes. Es una pena porque la primera impresión penetra profundamente en el alma sensible del artista.³⁵

Septiembre 2004

El viernes 17 hubo la primera clase después del receso de agosto. Se dieron las coordenadas de lo que sería el proceso a partir de este momento: se continuaría el trabajo individual para la muestra de *Solos*, en el mes de noviembre; el entrenamiento actoral y paralelamente se iniciarían las lecturas, para la investigación concerniente a diálogos.

María Fernanda explicó que traía, desde hacía varios años, una investigación sobre la novela *Los hermanos Karamázov* de Fiodor Dostoievski. Esta fue llevada a un taller sabatino que venía realizando desde diciembre de 2003, proceso en el que participaban varios de los integrantes del Taller de Formación: Mariela, Lya, Mercedes, Héctor, Tomás y Ángel. Los personajes estaban asignados y gran parte del trabajo de dramaturgia ya había sido realizado en esos encuentros.

Mariela Reyes estaba trabajando sobre el personaje Agrafevna Alexandrovna (Gruschenka), Lya Bonilla sobre Katherina Ivanovna (Katia), Tomás Pablo a Fiodor Karamázov (padre), Héctor Castro a Alexei Fiodorovich Karamázov (Aliosha – hijo), Mercedes Piñero sobre Lisa Koklakova y Ángel Ordaz sobre Dimitri Fiodorovich Karamázov.

³⁵ HOJA DE TET. *El método de las acciones físicas K.S. Stanislavski*. (Abril 2004)

Se realiza la primera lectura grupal de los capítulos *El de antaño* y *El delirio*. María Fernanda da las siguientes pautas para comenzar la lectura:

- a) Poner los pies en el piso
- b) Las manos apoyadas sobre la mesa
- c) La columna alineada
- d) Mirar el texto (de forma global)
- e) Esperar que todos estén en silencio y dispuestos para la lectura
- f) Respetar los signos de puntuación
- g) Leer en voz baja, sin proyección. Lo necesario para que el grupo escuche
- h) Evitar las lecturas automáticas o mecánicas
- i) Evitar interpretar o darle intención al texto y
- j) Que cada palabra del texto resuene dentro del lector.

Colocar intenciones al texto desde la primera lectura puede cerrar las posibilidades a imágenes que aún no aparecen y que podrían modificar el sentido de cada personaje. En las primeras lecturas no existe libertad de expresar imágenes o sensaciones, pero el cuerpo es un contenedor de todas ellas y debe recogerlas para utilizarlas en el momento preciso.

Con estos capítulos se haría un trabajo grupal de improvisaciones para construir una escena llamada *El delirio*. Cada uno escribió las imágenes, sensaciones o preguntas que arrojó la lectura. María Fernanda compartió imágenes sobre las que ella había estado explorando: la última cena, la crucifixión, los azotes, el carnaval, la confesión.

1.2. Improvisaciones:

Ejercicio 1: el interrogatorio

Viernes 24

A los alumnos que ya tenían asignado personaje se les pidió traer vestuario para realizar un ejercicio que se había iniciado en el taller de los sábados. Consistía en ser interrogado por una audiencia conformada por todos los compañeros. A Ángel se le pidió prepararse para realizar el ejercicio, una vez vestido como su personaje se inició el interrogatorio.

- ¿Quién eres?
- ¿Por qué estás aquí?
- ¿Qué pasó la noche anterior?
- ¿Qué pasó con tu padre?

Las preguntas inesperadas llevaron al participante a tomar conciencia de la situación del personaje y de hechos aparentemente irrelevantes. En el transcurso del ejercicio se fue dando una mayor claridad en sensaciones, que al principio pudieron ser borrosas, pero luego fueron tomando fuerza interior.

Esta improvisación se realizó con el personaje Dimitri Fiodorovich Karamázov y sirvió de estudio para el capítulo *Las tribulaciones de un alma*, que condujo a la escena *La confesión de Dimitri*.

Ejercicio 2: ¿Existe Dios?

El grupo se dividió en dos y se hizo un debate en torno al tema religioso. Un grupo debía argumentar la existencia de Dios y el otro la no existencia. Luego, Tomás, Héctor e Iván interpretaron los personajes correspondientes al padre (Fiodor) y dos de sus hijos (Alexei e

Iván respectivamente). El padre interrogaría a sus hijos sobre la existencia de Dios y cada uno tomaría posiciones distintas.

Yo no estaba en personaje, pero no fue difícil entrar en relación. Escuchando atentamente y sumergido en el debate, las palabras salían sin ser forzadas. Estaba muy calmado y con los brazos sueltos, y estuve siempre afuera, casi nunca adentro. ¿Cómo traer a la escena otras motivaciones e intenciones que vienen con el trabajo de personaje y que no se exponen literalmente? (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

La improvisación fue un estudio de la escena *Saboreando el coñac*. A partir de ésta, María Fernanda le pidió a Iván comenzar a estudiar el personaje de Iván Fiodorovich Karamázov.

1.3. Primer acercamiento a la escena grupal

Octubre 2004

El 11 de octubre, María Fernanda le pidió a Mariela que le enseñara al grupo la canción *Bocca di rosa* de Fabrizio De Andre'. Cada uno registró en su diario la letra de la canción como era pronunciada. Esta canción sería trabajada en la escena grupal *El delirio*. Desde esta fecha hasta noviembre, el trabajo con los ejercicios individuales de *Solos* tuvo su mayor intensidad por lo que hubo un receso en el trabajo con la escena grupal.

En las sesiones de Ludwig se trabajó con la canción *Bocca di rosa*, buscando el ritmo en el cuerpo sin bailar, consistía en conseguir los impulsos de la canción. Ludwig pidió escuchar y dejarse llevar por la armonía y el ritmo. Con esa canción se realizó el ejercicio de Estímulo / Respuesta, en donde el grupo de alumnos se coloca frente a las alumnas, un grupo dice una parte y el otro responde con la otra parte, en cada respuesta el grupo avanzaba un paso y así ambos grupos se iban acercando cada vez más.

Cuando nos hacemos más niños los ejercicios son más fáciles. Siempre escuchar y ver es la clave para relacionarse. Abrir los sentidos para vincularse. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

1.4. Definición de puntos de trabajo

Al haber pasado la primera muestra del taller (*Solos*), se exponen los puntos a trabajar para el nuevo período. La investigación se realizará en trabajo de diálogos, escenas de dos o más personajes y una escena grupal. Seguirán las improvisaciones y los temas serán los estudiados en las lecturas.

Para este período es invitado Oswaldo Maccio, que había estado en el taller de los sábados manteniendo una cercana relación con el trabajo de dramaturgia realizado con las escenas trabajadas en ese proceso.

Se haría la adaptación de los capítulos *El de antaño* y *El delirio* para llevarlos a la escena grupal. Serían agregados algunos personajes femeninos. María Fernanda sugirió partir del personaje Gruschenka e investigar en autores como Reinaldo Arenas y su novela *El palacio de las blanquísimas mofetas*.

En la adaptación, según palabras de María Fernanda, cuando cada uno trabaja la dramaturgia de su escena la estudia desde otro punto de vista; ésta resuena y se va asimilando el mundo interior de la novela. Se les dijo a Louani, Mercedes y Jariana que iban a trabajar con escenas de las novelas *El idiota*, *El adolescente* y *Demonios* de Fiodor Dostoievski.

1.5. Tarea de la maleta

El 6 de diciembre se asignó para enero de 2005 varias tareas:

- Leer las novelas de Fiodor Dostoievski: *Los hermanos Karamázov* (todo el grupo), *El idiota* (Louani), *El adolescente* (Mercedes) y *Demonios* (Jariana).
- De los capítulos *El de antaño* y *El delirio* de la novela *Los hermanos Karamázov*, realizar un maleta de imágenes para trabajar y probar en improvisaciones (música, historias, palabras, situaciones, objetos, sensaciones, vestuario, dibujos, olores, sueños, colores)
- Estudiar en los capítulos lo que sucede ¿qué pasa?, ¿cuál es la acción?
- Las mujeres hacer una historia en orientación con el personaje Gruschenka.
- Los hombres hacer las historias de unos personajes polacos que aparecen en el capítulo *El de antaño*.

Después del 12 de diciembre hubo una pausa de dos meses. Por problemas de reparaciones en la sala de ensayo del Teatro Luis Peraza, las actividades no pudieron iniciarse hasta la segunda semana del mes de febrero.

2. EL MOVIMIENTO

Febrero 2005

Lunes 14

María Fernanda pidió que en el calentamiento, cada uno buscara conectar el movimiento con los pensamientos que aparecían. Para cada pensamiento habría un cambio de movimiento. Luego se hizo el ciclo físico con la misma pauta.

Viernes 18

Con Ludwig se trabajó la secuencia de respiración de piso con silbido, luego se trabajó el sonido con esta secuencia para después explorar con movimientos libres a partir de un color o una palabra. El instructor puntualizó en no forzar el sonido o el movimiento, buscar la fluidez que permitiera que ambos fueran producto de la imagen y la respiración.

Al finalizar la sesión asignó buscar 5 imágenes pictóricas y un texto corto, preferiblemente no teatral.

3. LA IMAGEN

Lunes 21

Para esta sesión María Fernanda había pedido que todos trajeran el material (la maleta). No asistió el grupo completo. Cada uno buscó un lugar en el espacio y allí debía preparar un altar con todo el material recogido.

Mariela colocó una de las canciones que trajo en su material y con la música cada uno empezó a construir su altar de imágenes. Mientras tanto María Fernanda iba pasando de altar en altar observando el material y entregando una hoja en blanco y un lápiz.

Fotografías, postales, vestuarios, libros, perfumes, hojas, pétalos, dibujos, poemas, eran parte del material, que al ser organizado se cargaba de significado. Había pequeños y grandes altares, en rincones, esquinas, en el centro, círculos, rectángulos, triángulos, en cada uno había algo apreciable y valioso.

Cuando se sintiera culminado el altar, se tomaría el lápiz y se pasaría en silencio por el de cada compañero. En la hoja se anotarían las palabras, impresiones, imágenes y sensaciones generadas por la experiencia. Ese material quedaría en el teatro para tenerlo a la mano cuando se volviera a realizar la actividad.

Al finalizar, María Fernanda informó al grupo que por un tiempo no asistiría a las sesiones como instructora, pero estaría a la disposición como coordinadora del taller para cualquier consulta o asesoría. Yuma explicaría la dinámica de ahora en adelante.

Miércoles 23

Yuma informó que a partir de ese momento los lunes no se trabajaría con María Fernanda. Algunos lunes él podría conducir la sesión, otros, el espacio estaría disponible para entrenar y realizar tareas asignadas. Pidió que se le informara sobre el trabajo realizado con

María Fernanda para él retomarlos. También señaló que el taller de los sábados ya no se realizaría.

Se hizo la lectura de la escena grupal y pidió que cada uno fuera trabajando con los personajes asignados. Se seleccionaron algunas escenas trabajadas en el taller de los sábados, para incluirlas en la investigación de este segundo año. No todas fueron escogidas, lo que produjo incomodidad en algunos. Yuma atendió esas inquietudes con las siguientes palabras:

Cada quien es testigo de su trabajo. Actuar no es el fin, sino abrir las ventanas del contacto. En el teatro nada se pierde, todo se gana. Amas tu trabajo, pero no te adueñas de él. Hay que ser egoístas con lo que se hace, pero hay que compartirlo. El beneficio fue para ti primero y luego lo muestras, se lo entregas a otro y permites que el otro haga algo con eso. (Oswaldo Maccio, diario de trabajo)

Esta sesión movilizó mucho a los estudiantes y después de clases se reunieron para conversar sobre la situación. En los registros el grupo expresa sentir descoordinación en el taller y molestias al respecto, pero esa reunión arrojó reflexiones sobre la disposición al trabajo. Llegaron a la conclusión de la existencia de apatía y desgano, pero al mismo tiempo reconocieron la participación activa que, desde el comienzo, los instructores le han dado a cada uno de los alumnos y consideran que:

- * No hay que esperar las propuestas de los guías para proponer cosas nuevas.
- * Trabajar con mayor rigor y riesgo.
- * Si éste no es el espacio para equivocarse entonces ¿cuál es? Hay que atreverse.
- * Cuidar el espacio de taller, no solo físico, sino temporal y espiritual. Tiene vida.

Lunes 28

A raíz de la conversación con Yuma, no todos los alumnos asisten a la sesión de este lunes. Los que asistieron realizaron el calentamiento individual y entre todos organizaron sus maletas para repetir la actividad de los altares. Es una exploración individual del personaje y al mismo tiempo grupal de la escena *El delirio*. Se realizó igual que la sesión pasada, algunos

colocaron música, y cada uno escogió un espacio para mostrar sus imágenes. Se hizo también el ritual de las hojas y el lápiz.

Comencé el calentamiento, no quería moverme, pero quería trabajar. Hice algo muy suave. Jugué un poco con mi cuerpo. Estaba triste. No fue ningún profesor. Repetimos la actividad del altar. Ángel Lya Héctor Desireé Oswaldo Tomás Louani Jariana. Caminar por el espacio. Escoger un lugar para nuestro altar (colocar allí toda nuestra maleta). Observarlo. Recorrer los otros altares. Escribir si nos provoca. Cuando comenzó el recorrido puse música. Aliosha rezaba su rosario. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Me dio resultados muy hermosos y me ayudó a conocer o descubrir más a Aliosha. Descubrí su sensibilidad, su respeto a lo sagrado, su profunda fe y la aceptación que tiene ante los demás; además su esperanza de que todo tiene un final, en el que cada uno se dará cuenta de sus verdades. En aquella improvisación en la cual todo se convirtió en un lugar de pecado, lleno de banalidades, con bailes y canciones profanas y con todas aquellas mujeres perdidas en la oscuridad, Aliosha estuvo todo el tiempo tentado, pero sin embargo su constante lucha le permitió orar, cantar y dedicar algunas oraciones por aquellas almas. Aliosha estuvo retirado y viendo todo aquel alboroto, en momentos sintió ganas de explotar, cantar y bailar con los demás, pero en realidad lo que pensaba era en el final, ¿a dónde nos puede llevar todo esto? (Héctor Castro, diario de trabajo)

En esta escena hay un desatar de deseos, furia, pasiones. Veo las miserias y grandezas de la humanidad. Es una situación sin control. La música empuja los cuerpos, los seduce, los transforma en animales. Los sonidos fueron muy sugerentes, salidos del estómago, de las entrañas. Risas, gritos, algarabía, golpes, látigos, oraciones, cantos. Demonios emergen de los altares. Las caricias estimulan, todos reaccionan a ellas. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

4. LA PARTITURA

Marzo 2005

Miércoles 2

Se conversó con Yuma sobre el trabajo de partitura. Hubo dos palabras que él dijo refiriéndose a ésta: **motivación** y **precisión**. La imagen, la esencia del personaje y sus motivaciones fueron la base de la conversación. Cada uno manifestó sus inquietudes pero no a todos les contestó, dejando claro que no era el momento para entender racionalmente ciertas cosas. Uno de los alumnos preguntó cómo hacer para repetir la experiencia vivida en el ensayo. El instructor señaló que el actor debe estar siempre muy consciente, debe saber lo que hace, cuándo lo hace y porqué lo hace. Ningún movimiento está desprovisto de intención.

Al actuar no debe hacerse ningún movimiento porque sí. Sus movimientos deben tener siempre una intención y estar relacionados con el contenido del papel. La acción intencionada y productiva excluirá automáticamente a la afectación, a la pose y otros peligros semejantes.³⁶

Al hacer la partitura, cada acción debe estar sostenida por una imagen o asociación, eso ayudará a regresar a la partitura en caso de perderse. Se trata de llevar lo intangible a lo tangible, no es un trabajo meramente intelectual. Hay que tener cuidado con mecanizar la estructura, aunque arbitrariamente no se pueden modificar las acciones después de haberlas fijado, se debe trabajar para profundizar en la imagen o asociación y ahondar en el sentimiento que ellas producen, así se estarán reavivando las relaciones entre personajes.

Yuma dice que ‘todos tenemos dramas, eso sirve para el teatro, lo que cambia es el dibujo, ya no importa qué fue ese drama, tú posees el sentimiento y lo utilizas porque lo conoces. La situación es distinta pero el sentimiento es el mismo’. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

El pilar de los personajes será la partitura: las motivaciones, las acciones y la precisión. Esto es sobre lo que se debe profundizar en cada ensayo, no buscar repetir sensaciones

³⁶ STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial: pág. 66

encontradas anteriormente. Siempre pasarán cosas distintas, aunque la partitura sea la misma. Uno de los alumnos preguntó por lo que no se sabe del personaje, si era algo que el actor debía “resolver” en algún momento o imaginarse las respuestas. Yuma contestó que ésa era la materia prima. Las incógnitas llenan de vida al personaje, y no hay nada que “resolver”, se deben buscar esas respuestas en escena, en el trabajo y eso debe ser constante hasta la última función.

Con Ludwig, en una sesión posterior, se trabajó con las cinco imágenes que había pedido. Cada uno pasó al centro y el instructor iba dando pautas. La primera era mostrar con el cuerpo cuáles eran las 5 imágenes. Pasó uno a hacer lo que pedía el instructor, como segunda indicación le mandó a armar una secuencia de movimientos donde pasara de una imagen a otra de manera fluida y sin detenerse. La tercera indicación fue agregar el sonido de vocales a la secuencia, dejando el sonido sólo para la toma de aire. Luego que pasara otro alumno.

Le hizo las mismas indicaciones y pidió insertar el texto que se había aprendido. Pidió que el primero volviera a entrar y estaban ambos haciendo la secuencia de sus imágenes con sus respectivos textos. La pauta era la misma que con las vocales, no proyectar, detener el sonido sólo para respirar, no interpretar. No fragmentar el texto según las posiciones, al contrario, buscar fluidez en el movimiento y en el texto. Cada uno pasó individualmente y luego todos al mismo tiempo trabajaron con las pautas. Al final de la sesión se asignó una pauta más: buscar una acción concreta para cada movimiento de la secuencia, que sea independiente del contenido explícito de la imagen.

El actor se entrena para conocer su cuerpo y mantenerlo vivo. Utiliza su torpeza con agilidad, es un ser inteligente, trabaja con su cuerpo y capacidad de imaginar. ¿Cuál es la diferencia entre el juego y el proceso creativo? El teatro es una estructura, es un agujero por donde entramos a conocer el universo. Una sociedad o un individuo que no reflexiona, no madura. El teatro ayuda a reflexionar. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

5. EL TEXTO

5.1. Adaptación

Yuma asignó un trabajo para dentro de tres sesiones, consistía en traer un cuento de la novela, otro sobre la historia del personaje y otro sobre cada escena a trabajar. De estos cuentos se realizaría el trabajo de dramaturgia, la adaptación del texto literario al texto dramático.

Al realizar la asignación los alumnos tendrían que tomar en cuenta:

- El porqué de la escena
- Qué es lo que busca cada personaje
- Cómo transcurre la acción

La literatura busca un efecto distinto al teatro. Yuma señaló que la literatura requiere de herramientas descriptivas y reiteraciones para asegurar la claridad y el seguimiento del lector. El teatro no necesita ser explicativo porque su inmediatez no lo permite, las reiteraciones pueden estorbar o incomodar al espectador. Por eso, se debía recortar algunas partes para conseguir mayor efectividad en el porqué de la escena y en lo que buscaba cada personaje.

Viernes 4

Yuma intentó leer la escena *El delirio*, pero no estaba el grupo completo. Preguntó qué escena tenía el elenco completo para iniciar el trabajo. A partir de esta fecha empezó un proceso de lecturas de las escenas, para limpiar las adaptaciones.

En casa de la señora Koklakova, cuando Aliosha habla con Lisa con respecto a aquella carta que le escribe, sucedió algo muy extraño. Cuando le dice que la carta puede hacerse realidad, sentí ganas de llorar, la voz se me quebró pero no dejé que sucediera nada más. No estoy seguro si esa sensación es por la esperanza que le daba a Lisa, o por las esperanzas que me doy a mí mismo; lo que sé es que la carta contiene algo que afecta a Aliosha. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Miércoles 9

Se hizo una reunión con Yuma, María Fernanda y Ludwig. En vista de las reuniones realizadas por los alumnos fuera del taller, uno de los puntos a tratar fue que los inconvenientes del trabajo debían ser discutidos dentro de la sala y no fuera de ella. Cada alumno manifestó sus inquietudes y molestias por las sesiones sin instructor, y sobre todo por la ruptura del proceso llevado por María Fernanda. Se discutieron los conflictos presentados por los distintos textos trabajados durante este período.

Se mencionó la dificultad de adaptar los textos obviando la cantidad de detalles y referentes presentados por el autor. Algunos expusieron los problemas para relacionarse con una sensibilidad que podría tener que ver con el sentir ruso.

Muchos de los inconvenientes presentados para este momento tenían que ver con un modo de relacionarse con el trabajo, la disposición para las actividades había determinado la poca relación encontrada con los textos.

María Fernanda habló de la posibilidad de cambiar de obra, trabajar algún autor venezolano de ser necesario. A partir de este momento la coordinación del Centro de Formación sería llevada con mayor rigor, de haber sesiones en las que no estuviera presente ningún instructor se colocarían asignaciones específicas. Finalmente se decidió continuar el proceso con el material trabajado hasta el momento.

Lunes 14

Yuma estuvo revisando la adaptación de las escenas. En algunas insistió en la necesidad de recortar. Se realizó la lectura pensando en lo efectivo de la escena. La atención estaba en la dramaturgia.

En la escena *La viajera* de la novela *Demonios*, pidió a los alumnos (Oswaldo y Jariana) quitar las acotaciones. Solo considerar las indicaciones de pausa porque “allí hay algo

que descubrir”. El final no estuvo terminado, el instructor pidió que ambos se sentaran a discutir cómo sería ese final, revisar cómo se podía resolver teatralmente el parto y la presencia del recién nacido.

Luego se leyó la escena *Los ganchos del infierno* (Tomás y Héctor/Oswaldo), uno de los alumnos conectó con una emoción muy fuerte que lo obligó a abandonar la sala de ensayo.

Yuma habló de la conexión con lo auténtico. Dijo que no importa la imagen o asociación que se tenga, lo importante es la conexión. Y señaló que lo que sucede en la sala de ensayo debe quedar allí, lo mejor es evitar salir, pero de lo contrario debe volverse y terminar lo sucedido.

Esperó a que el alumno entrara, luego se leyó la escena *Los dos juntos* (Lya, Mariela, Héctor/Oswaldo). Y por último *La pesadilla de Iván* (Tomás e Iván). Sobre esta última señaló que por su extensión debían estudiarse las ideas repetidas o sobre-explicadas, para reducirla y hacer más efectivo el sentido de la misma.

Una puerta se abrió con esto y algo de nosotros tiene que endurecerse. ¿Cuáles son los límites de compartir el material? Yo no puedo decir mi secreto. El cómo cada uno ve la escena sí se puede decir, las razones no. (Oswaldo Maccio, diario de trabajo)

5.2. Trabajo de mesa

Miércoles 16

Se continuó el trabajo de lecturas con Ludwig y Yuma. Se leyeron tres escenas *Conmoción en la sala* (Lya, Iván, Héctor/Oswaldo, Desireé, Mercedes), *En casa de la señora Koklakova* (Mercedes, Desireé, Héctor/Oswaldo) y *Las tribulaciones de un alma* que más adelante se llamó *La confesión de Dimitri* (Tomás y Ángel). Ludwig estuvo escuchando y Yuma iba dando indicaciones. Atender a los signos de puntuación y las pausas correspondientes. Los puntos suspensivos son distintos a la coma y el punto, por lo tanto las pausas no son iguales. Hay que descubrir el porqué de cada signo, qué quiere decir y qué tipo de silencio es.

El instructor recomendó leer el texto en casa en voz baja o mentalmente, otra forma podía ser hacer un sonido con la boca que no sea la pronunciación exacta de las palabras. Lo importante era evitar las lecturas en voz alta para que el oído no memorizara la forma del decir. Por eso recomendó tener a alguien afuera escuchando la lectura y guiando el ejercicio.

Ludwig se retiró y Yuma leyó al grupo dos textos. Un fragmento de *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles* de Sergio Méndez, y de *La puerta abierta* de Peter Brook.

A medida que van pasando los años, estoy cada vez más convencido de lo importante que es para los actores, que son recelosos e hipersensibles por naturaleza, saber que están totalmente protegidos por el silencio, la intimidad y el secreto. (...) A partir de ese punto empiezas a sentir la fuerza que te ayuda a abrirte hacia ti mismo y hacia los demás.³⁷

Luego inició una conversación en donde se fue reflexionando y valorando la necesidad de proteger el trabajo, volviendo continuamente al silencio y al respeto.

El trabajo con el texto: ¿qué se busca, qué se quiere lograr, desde qué lugar se debe comenzar el trabajo? La acción física debe acentuar algo que se quiere decir. El exceso de acciones entorpece el entendimiento del texto. (Louani Rivero, diario de trabajo)

³⁷ BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Pág. 116

Peter Brook, el secreto: cuando trabajemos en parejas no debemos contarle todo. Hay algo que debemos guardar para nosotros, que es la esencia del personaje. Si lo contamos todo, se va esa esencia. Se pierde la curiosidad en el otro, deja de ser vivo. (Jariana Armas, diario de trabajo)

No compartir con nadie el ‘secreto’ del personaje, no revelar a nadie su esencia. La intuición nos avisa qué debemos decir. En un texto bien hecho, estemos o no conectados con su contenido, los verbos y las palabras nos vibran. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Viernes 18

En el calentamiento individual los alumnos han ido explorando el movimiento con música. Esta vez fue música árabe, aparecieron impulsos, juegos, situaciones. Había mayor disposición al trabajo.

Con Yuma y Ludwig se continúa el trabajo de lecturas. La primera fue de la escena *Conmoción en la sala* (Desireé, Lya, Iván, Mercedes y Héctor/Oswaldo).

Para esta lectura Yuma señaló las siguientes pautas:

- Signos de exclamación sin interpretación pero con un poco más de volumen.
- Hay que tener cuidado con las subidas de tono al final y el cantadito con los signos de puntuación. Las entonaciones hacia arriba no tienen dirección, remiten a un pasado y no a un aquí y ahora.
- No fijar intenciones, se está explorando el texto, debe haber la flexibilidad necesaria para la segunda etapa del trabajo.

Luego se leyó *En casa de la señora Koklakova* (Desireé, Héctor/Oswaldo y Mercedes).

- Las oraciones deben ser directas pero no todas iguales.
- Los puntos suspensivos y los signos de interrogación representan pausas llenas de significado. Hacer variaciones en el tiempo de la pausa en cada signo de puntuación, ninguna pausa es igual.
- No se pueden perder las primeras pautas a medida que se van agregando nuevas.

- Luego de varias lecturas, mirar al compañero después de cada signo de puntuación. El tiempo lo decide el lector, sólo que no puede ser el mismo en cada mirada.
- No subir la voz.
- No pensar tanto, sino descubrir las maneras para comunicarse con el texto.

Oswaldo y Jariana presentaron la adaptación de *La viajera* según las recomendaciones dadas por Yuma y se consideró ya terminada.

En la lectura de *La confesión de Dimitri* (Tomás y Ángel) se discutió sobre inquietudes que continuaban apareciendo en relación con la lectura neutra. Yuma explicó: neutro no es plano. En la neutralidad existe una libertad, una flexibilidad. No tengo predeterminado qué es lo que quiero descubrir, pero estoy en la búsqueda. Con el ejercicio de la lectura, poco a poco la neutralidad va desapareciendo y el texto comienza a tomar cuerpo en las voces de los actores. Al principio se busca conexión con la palabra, sus resonancias en cada uno.

Una palabra no comienza como palabra, sino que es un producto final que se inicia como impulso, estimulado por la actitud y conducta que dictan la necesidad de expresión. Este proceso se realiza en el interior del dramaturgo, y se repite dentro del actor. Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible.³⁸

La neutralidad es un espacio libre dado por el **aquí y ahora**. Todo lo que surge ahí no puede ser predeterminado. La conexión con ese espacio es lo que permite que surjan, a través de la palabra: imágenes, sensaciones, sonidos, intenciones. La diferencia con las lecturas planas es que en ellas no se toma en cuenta el valor de la palabra y la pausa, no se busca la resonancia de cada una, más bien pareciese que se controla la lectura convirtiéndola en algo rígido y mecánico, sin movimiento, sin vida.

³⁸ BROOK, Peter. *El espacio vacío*. Pág. 10

La lectura es un terreno para explorar posibilidades sin imponer ni reprimir (extremos de los que hay que cuidarse). Abrir las posibilidades y probar, por ejemplo, hacer una lectura utilizando diferentes intenciones en los signos de puntuación.

En el taller de los sábados María Fernanda enseñó una manera de estudiar el texto que varios utilizaron en sus escenas:

1. Separar y definir las unidades de sentido de toda la escena. Puede ser una división por bloques.
2. En cada bloque ahondar más estudiando ¿qué quiere decir cada frase? (subtexto / imagen)

En las primeras lecturas realizadas en el Taller de Formación, se jugó con velocidades, volúmenes, tiempos específicos en las pausas, darle dirección a cada palabra y leer correctamente, es decir, seguir los signos de puntuación correspondiente al sentido de la oración. Al incluir las miradas, después de cada signo, los alumnos registraron que apareció un toque de inseguridad que llenó de nuevas sensaciones.

Lunes 28

Al comenzar la sesión, Yuma leyó otro fragmento del libro *La puerta abierta* de Peter Brook.

Un actor debe tener un cuerpo que refleje su estilo (...) En un actor es muy importante ser físicamente llamativo, ser una imagen del mundo; deben existir los actores pequeños y gordos, los altos y esbeltos, los que se deslizan con desenvoltura y los que se mueven pesadamente. Esto es necesario porque es la vida lo que mostramos, tanto la interior como la externa, inseparables la una de la otra. Para obtener una expresión de la vida externa se necesitan tipos fuertemente marcados, ya que cada uno de nosotros representa a cierto tipo de hombre o mujer. Pero es muy importante – y ahí es donde estriba la relación con el actor oriental – que el cuerpo gordo y torpe y el joven y ágil tengan una sensibilidad igualmente desarrollada.³⁹

³⁹ BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Pág. 29

Se conversó y reflexionó sobre la lectura y las posibilidades de cada individuo, considerando que dentro de cada ser humano existe un cruel, un héroe, un tonto, un traidor, sólo se debía encontrar el ‘destapador’ que activara ese carácter.

Luego se hizo una lectura de *La viajera* (Oswaldo, Jariana). Lo primero era conectar con el texto, ser materia moldeable y entrar en situación. Se comenzó con la pauta de leer neutro. Se leyó un pedazo de la escena y se repitió varias veces sin indicaciones. Después Yuma pidió bajar cada vez más el volumen de la voz, tomando en cuenta cada oración del texto y dejándose llevar.

En otro fragmento leído por Yuma de *La puerta abierta* de Peter Brook, se dice que un buen ejercicio es leer varias veces en voz baja y tener paciencia para que cada palabra resuene. Para la comprensión de un personaje no debe haber prejuicios, se debe leer neutro tantas veces como sea posible. De manera orgánica el personaje irá penetrando en el actor.

Luego Yuma pidió a los alumnos de la escena visualizar la situación. ¿Dónde está ella y cómo llega? ¿Dónde está él y qué pasa con la llegada de ella?

¿qué hace que me conecte? que sé lo que pasa y la situación, ahora debemos dejarnos llevar por el texto. Los signos de interrogación te permiten la conexión, nada más con la lógica de los signos de puntuación se encuentra un ritmo, un tempo. Cuando lees y te conmueves es porque estás conectado, he allí el poder del verbo. (Héctor Castro, diario de trabajo)

El texto me dice lo que pasa. Las palabras describen el lugar, la situación; el verbo, la acción. Bajar el volumen cuando leemos para buscar el sentido. Necesitamos el cuento. ¿Qué está haciendo allí? ¿De dónde viene? ¿Por qué? Crear el cuadro a medida que se desarrolla la escena. Lo importante no es lo que puedo hacer, es saber qué es lo que no se puede hacer. Hay un espacio de libertad para el actor. La libertad para el ser humano no existe (todo tiene un límite). (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Yuma pidió hacer una lectura, no en la mesa sino en el espacio. Para ello había que explorar cómo sería el inicio de la escena *La viajera*. Explicó que ese era otro modo de conectar con la situación. Leer el texto sobre la acción (moviéndose). Estuvo trabajando sobre una frase “franca y honradamente”, hacía repetir el texto una y otra vez, buscando las

resonancias de esas palabras. Se repitió varias veces y luego el instructor pidió que regresaran a la mesa y leyeran registrando la experiencia vivida con la lectura en movimiento.

Los signos de puntuación te muestran el tempo y la situación. No conectarse con lo preconcebido. Leer en tono bajo, susurrado. Cuando se sube la voz estamos imponiendo. La libertad absoluta no existe. El texto tiene que conmoverte, afectarte. Tienes que buscar en qué te afecta. Hacerlo repetidas veces para que la conexión sea orgánica y personal. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Hay momentos en los que te dicen algo y lo tomas como una verdad absoluta, sin ponerlo en duda, sin relativizar, y haciendo eso puedes cerrarte el paso a nuevas posibilidades. Todo hay que ponerlo en duda. Atento cuando aparecen imágenes y uno las bloquea. 'Hay que abrir las ventanas del contacto'. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Se leyeron las escenas *Los dos juntos* (Lya, Mariela, Héctor/Oswaldo) y *La pesadilla de Iván* (Tomás e Iván). Se inició una conversación sobre la novela. Yuma habló de los arquetipos que podían encontrarse en los tres hermanos: el sensual (Dimitri), el religioso (Aliosha) y el intelectual (Iván). Investigar sobre los arquetipos puede ser una entrada a los personajes, a partir de lo que es el otro se determina la relación. Surgen preguntas, por ejemplo, ¿cómo Gruschenka se relacionaría con Aliosha? Cada personaje presenta un matiz distinto en cada circunstancia, no es blanco ni negro, está lleno de tonos, colores y capas. Pero cada uno tiene un carácter, un color que predomina siempre, de ahí surge el centro del personaje.

Miércoles 30

Con Ludwig se leyeron tres escenas: *La pesadilla de Iván* (Tomás e Iván), *Los dos juntos* (Lya, Mariela, Héctor/Oswaldo) y *En casa de la señora Koklakova* (Desireé, Héctor/Oswaldo, Mercedes). Indicó la importancia de la respiración en la lectura, en cada frase y en cada palabra. Respirar lo necesario para que se entendiera la oración completa.

En el momento que se dice un texto y encontramos un signo de puntuación que cambia la idea no significa una pausa hueca. No hay palabras, más las ideas no se paralizan, ni los movimientos. (Mariela reyes, diario de trabajo)

6. ESTUDIO DEL TEXTO

6.1. Jo Ha Kyu

Abril 2005

Se hizo la lectura en voz baja de *En casa de la señora Koklakova* (Desireé, Mercedes, Héctor/Oswaldo). Al terminar, Yuma le preguntó a cada uno qué sabían de los personajes en la escena. Los alumnos estuvieron comentando sobre lo que cada uno creía que sucedía con su personaje. Yuma salió de la sala de ensayo, entró de nuevo con unos folios y le pidió a los alumnos que copiaran lo que había escrito allí. En el folio había por título **Jo Ha Kyu**.

El **Jo Ha Kyu** es uno de los principios estéticos más importantes del teatro japonés. En el Teatro Noh aplican este principio en “la organización del programa de un día, en la composición de cada obra, en la categorización de las diferentes partes del espacio escénico y en la forma de determinar los ritmos básicos dentro de cada obra”⁴⁰. Este principio fue presentado al grupo como una herramienta para el trabajo de texto, utilizándolo en el sentido que representa Comienzo - Desarrollo - Final. Todo tiene **jo-ha-kyu**, la obra, la escena, el parlamento, las frases y cada verbo.

Jo significa comienzo, refiriéndose a una posición, lo que implica que es un elemento espacial; **Ha** significa "ruptura", que sugiere la destrucción de un estado existente y por tanto es un elemento de desorden; y **Kyu** quiere decir rápido, refiriéndose a velocidad, como un elemento temporal. Podría parecer incongruente si unimos el significado literal de estos tres elementos, pero debemos tener en cuenta que este principio estético trasciende las jerarquías lingüísticas, creando así un concepto estético de gran profundidad. Si pudiésemos definirlo, diríamos que es la unificación de espacio y tiempo, por medio de un elemento de ruptura. En el Noh, cada obra está gobernada por este principio. Se aplica tanto a la forma en que los segmentos de música y danza son combinados para crear una obra, como también a la forma en que el actor maneja la intensidad, el estilo y la técnica de interpretación. En cuanto al argumento y desarrollo de la obra, **Jo** es la introducción, **Ha** es el desarrollo, y **Kyu** es la conclusión, y esto tiene una relación estrecha con la música, su ritmo y velocidad.⁴¹

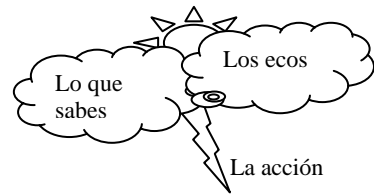
⁴⁰ MARTÍNEZ, Mauricio. *Artes escénicas de Japón*
<http://www.japonartescenicas.org/estetica/principios/johakyu.html>

⁴¹ Ibidem.

En el folio había un cuadro que señalaba este principio. La obra completa se divide en tres partes (comienzo – desarrollo – final), dentro de cada parte se debe definir el **jo – ha – kyu** hasta trabajarlo específicamente en cada escena, cada párrafo, cada oración. Se debe ir desde la obra completa hasta encontrar en cada oración el comienzo – desarrollo y final (Obra / Actos / Escena / Partes de la escena / Ideas / Oraciones / Palabras / Palabra).⁴²

6.2. El Eco Actoral

En el siguiente folio había un dibujo que todos copiaron.



A un lado había dos preguntas **¿Qué es?** y **¿Cómo es?**

Lo que sabes es lo que se conoce del personaje; su historia, sus acciones, las razones, la información que proporciona la obra y el director.

Los Ecos son las resonancias de la palabra cuando se lee. Es quizás lo que no se puede explicar racionalmente, es la respuesta de los sentidos, lo que pasa dentro de cada uno.

La Acción es lo que surge del encuentro entre **lo que sabes** y **los ecos**.

El **¿qué es?**, es lo que pasa en la escena, la acción en verbo, en palabra. Luego viene el **¿cómo es?** que tiene que ver con una manera, una forma que viene de lo que se ha conseguido del personaje.

⁴² Ver cuadro # 1 en Apéndice 8.

Sobre la lectura de Peter Brook, Héctor registra “ésta es la verdadera libertad, lo que viene del exterior y lo que hay adentro, forman una perfecta combinación”. A esta técnica se le llamó **El eco actoral**.

6.3. Cuadros

En la parte de abajo del folio había un cuadro dividido en: **Texto, Intención, Imagen o Asociación, Material y Notas**. Cada espacio se iría llenando con el tiempo, a medida que transcurrieran los ensayos y los estudios individuales.⁴³

En **Intención**: se coloca lo que se hace o se quiere hacer con el texto en cada frase. ¿Qué pasa cuando se lee? ¿Cómo están los personajes? ¿Cuál es la emoción?

En **Imagen o Asociación**: se colocan las imágenes, sensaciones o asociaciones que se tienen al decir el texto. Puede haber una imagen de la escena definiéndola y dándole un tono particular. La idea es encontrar una imagen para la acción de cada texto.

Se presentaron dudas en cuanto a la diferencia entre imagen y asociación. Yuma señaló que la asociación puede entenderse como un momento vivido por el actor, algo que remite a una situación o una experiencia que le pertenece a él solamente. Mientras que la imagen es un concepto conocido por todos, la conforma una sola palabra y es universal, aunque el actor tenga una relación personal con la misma.

En la parte del **material** se puede anotar todo lo inclasificable, los objetos que se utilizan, el vestuario que se imagina, el material de interés que surja de la novela o de los ensayos. Y en las **notas** se colocarían las acotaciones dadas por el director o las cosas que el actor necesita tener presente en la lectura del texto.

⁴³ Ver cuadro # 2 en Apéndice 8.

Más abajo había otro cuadro más pequeño que tenía dos eslabones: **Subtexto**, donde se debía colocar la estructura emocional de la escena, las motivaciones subyacentes del texto; y **Acción**, lo que el personaje hace para satisfacer sus motivaciones.⁴⁴

El último cuadro contenía: **Acción, Objetivo y Conflicto**, para destacar el general y los específicos de cada uno.⁴⁵

Luego se leyó la primera parte de la escena *La viajera* (Oswaldo, Jariana) y por primera vez, Yuma le pide a uno de los alumnos su opinión, “estaban un poquito más en situación que la sesión pasada” dijo.

Meterse al texto es entrar en la situación, con la ayuda de lo que sé y el eco de esas palabras en mí, para que se produzca la acción – reacción. La acción produce el cómo es. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Lo que hace accionar es una palabra. La palabra es acción. No es ponerse a pensar en las imágenes sino leer, al leer se logra la conexión. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Se hizo una revisión del número de escenas que se trabajarán y las que le corresponden a cada alumno:

De *Los hermanos Karamázov*:

1. *Saboreando el coñac*. Tomás, Iván y Héctor
2. *Los ganchos del infierno*. Tomás y Héctor u Oswaldo
3. *La confesión de Dimitri*. Ángel y Tomás
4. *Conmoción en la sala*. Lya, Héctor, Iván y Desireé
5. *La pesadilla de Iván*. Tomás e Iván
6. *La cebolla*. Mariela, Héctor u Oswaldo
7. *Los dos juntos*. Lya, Mariela y Héctor u Oswaldo
8. *En casa de la señora Koklakova*. Desireé, Mercedes y Héctor u Oswaldo

⁴⁴ Ver cuadro # 3 en Apéndice 8.

⁴⁵ Ver cuadro # 4 en Apéndice 8.

9. *El delirio*. Todos.

De *El idiota*:

10. *Nastasia y Aglaya*. Louani, Jariana y posiblemente Héctor

De *Demonios*:

11. *La viajera*. Oswaldo y Jariana

7. BUSCANDO RESONANCIAS

Miércoles 6

Yuma colocó de nuevo el folio del **Jo Ha Kyu**. En la lectura del texto pidió que cada uno tuviera una imagen del lugar y del personaje. Las lecturas de esta sesión fueron *La pesadilla de Iván* y *La cebolla*. En ambas estuvo trabajando la dirección del texto, el aquí y ahora, repitiendo oración por oración.

Leímos la escena *La cebolla*, después de tanto tiempo sin leer se fueron cosas que habían. Sin embargo, en el texto más largo hubo ecos, sensaciones, definirlo totalmente no puedo ahora, pero sé que ocurrió algo que debo buscar más a fondo; era como llorar por haber escuchado aquella confesión y la sensación de prestarle ayuda muy parecida a la reacción que tuve en la improvisación de las confesiones con las muchachas en el taller de los sábados. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Yuma mandó a ver tres películas de Ingmar Bergman, *Gritos y susurros*, *La pasión de Ana y Fanni* y *Alexander*. Dichas proyecciones podían realizarse los días lunes en el horario del taller y utilizar los equipos audiovisuales del teatro.

Viernes 8

Se leyeron, en voz baja, los textos *Nastasia y Aglaya* y *Los dos juntos*. Yuma pidió a los alumnos prestar atención a las lecturas de los compañeros, acotando que haciendo esto también había aprendizaje. El texto puede estudiarse desde el movimiento a la palabra y de la palabra al movimiento, como ha sido el proceso de estudio en el segundo período del taller de formación.

En la lectura de *Nastasia y Aglaya* les preguntó a las alumnas qué imagen tenían de la escena. Pidió que cada una escribiera alguna experiencia asociada a una sensación de peligro, y antes de leer el texto recordar esa situación.

En la escena *Los dos juntos*, Aliosha fue leído por Oswaldo. Yuma le pidió a los participantes de la escena buscar la acción - reacción en la palabra, responder con dirección,

identificando a quién se le dice cada texto y al mismo tiempo buscando el porqué. Estas fueron exploraciones de la acción.

¿Cómo se construye el personaje? ¿A partir de uno: colocándose en situación y pensando “cómo reaccionaría yo”? ¿O construyéndolo fuera de mí, con una imagen que no es la mía, ni se vincula a mi posibilidad de reaccionar? (Oswaldo Maccio, diario de trabajo)

Lunes 11

Con Yuma se vio la película *Gritos y susurros* de Ingmar Bergman.

Miércoles 13

Se leyó *La viajera*, Yuma pidió no contener las imágenes, sensaciones o asociaciones, permitiendo que aparecieran abiertamente. Ahora la acción – reacción se daría sin la contención de impulsos, cada frase debía ser una reacción a lo que iba sucediendo. Había que dejarse llevar por la lectura.

La intención viene de lo que significa cada frase. Cuando se lee no se piensa sino que se acciona. Abrimos al impulso y surge la reacción. No bloquearla, ni juzgarla. No pensar en lo que está pasando sino dejarse llevar. Por lo que se dice y por eso que no está dicho. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Luego, *Los dos juntos* con Héctor leyendo a Aliosha. Yuma pidió que todos sentados hicieran una lectura en voz baja. Para la segunda lectura le pidió a Héctor que se pusiera de pie mientras que Mariela y Lya seguían sentadas, dijo que debía haber más compromiso en la lectura.

Al principio la conversación fue pausada, tranquila, luego al contarle lo que pasó con Dimitri y Fiodor, sentí un apresuramiento, reviví aquel momento. Al final de la escena fue muy duro cómo Gruschenka ofendió a Katia y la hizo llorar, eso me conmovió mucho, me llenó de una energía distinta, tenía algo pesado, sentí rabia con Gruschenka y conecté con el impulso de pedirle que se fuera. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Viernes 15

Con Ludwig, después del calentamiento, se hizo la secuencia de piso con silbidito. Luego con la respiración se introdujo la voz, y poco a poco el movimiento. La idea era

conectar movimiento y voz en relación con el grupo. Ludwig pidió caminar por la sala de ensayo en varias velocidades, de lento pasaba a rápido y luego a lento nuevamente. En algunos momentos pedía detener el movimiento y en la posición que se encontrara cada uno emitir un sonido en voz baja.

Jugué con la voz y salieron cosas que antes no había oído. Al principio estuve trabajando con las imágenes de la escena pero no pasaba nada. Después empecé a dejarme llevar solo por la posición y la voz, más técnico y menos emotivo. No forcé imagen ni asociación alguna, sólo voz y la posición. De repente conecté con una emoción, no sé de dónde vino ni cómo describirla pero fue un dolor muy fuerte al oír a mis compañeros y al sentir las vibraciones de nuestros cuerpos. Eso que pasó me puede servir para la escena. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Luego se continuó la investigación con la secuencia de imágenes. Cada uno pasó a explorar la asignación de una acción concreta para cada imagen, buscando no perder la fluidez de un movimiento a otro.

¿Cómo no volverse mecánico en una partitura de movimiento? ¿Cómo puedo profundizar en las asociaciones e imágenes? Nunca perder la atención a la respiración. (Jariana Armas, diario de trabajo)

Al principio sentí conexión con las imágenes, el movimiento y la respiración. Cuando vino el sonido sentí que podía jugar con varios ritmos y tonalidades, la respiración continuaba fluida y luego vino la palabra, allí hubo desconexión del cuerpo para darle atención a la palabra. Al repetirlo varias veces logré dominar el movimiento y la palabra. El mismo texto me daba imágenes con los movimientos. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Las indicaciones fueron respirar y luego aumentar la velocidad sin perder la precisión del movimiento y de las acciones de cada imagen.

Miércoles 20

En las sesiones se leía entre una y tres escenas. Algunos alumnos pasaban tiempo sin leer y sólo escuchaban a sus compañeros. En esta sesión solamente se leyó *La viajera* y *Los dos juntos*. Muchas veces la lectura de escenas dependía de la asistencia de los alumnos.

Hoy quisiera leer mi texto a ver si encuentro algunas resonancias, también quisiera encontrar nuevas imágenes. Al repetir el texto debe hacerse como si fuera la primera vez; hay que estar en relación con: el texto, la situación, el momento, el suceso, el compañero. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

En la lectura, Yuma preguntó qué siente el personaje por el otro, cómo está el personaje antes de la escena y cuál es el objetivo del personaje. Preguntó sobre la energía de cada personaje, y explicó que para conectar con la energía, se debe tener una imagen que puede venir de la palabra o del movimiento. El actor debe ponerse a la disposición, ponerse al servicio de la escena.

En la lectura se exploró cambiar de velocidades y volúmenes. Yuma se colocó al lado del que leía y como si fuese un metrónomo daba el tiempo de la pausa de cada signo de puntuación.

Viernes 22

Se leyó *La confesión de Dimitri* y *La cebolla*. Yuma buscaba que conectaran con la situación y particularizaran cada frase, aunque sea la misma debe representar algo distinto. El instructor sigue haciendo preguntas a los alumnos, ¿qué quiere el personaje? ¿Cuál es la imagen de la escena? ¿Qué siente el personaje por el otro? ¿Por qué hace las cosas que hace?

Miércoles 27

Se leyó *En casa de la señora Koklakova*, después de la lectura se hicieron las preguntas anteriores. Algunos se dieron cuenta de hechos que están referidos en las escenas y que son importantes para la comprensión de la situación. Yuma pidió que los alumnos profundizaran más lo que siente cada personaje por el otro. Aliosha, Lisa y Koklakova se relacionan de maneras distintas.

Hay que darle la medida justa a cada palabra. Me está llamando la atención ver cómo es el proceso de cada uno en la mesa de lectura. La vida se conecta con el texto. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Luego se leyó *Nastasia* y *Aglaya* de la novela *El idiota*. Yuma pidió no comenzar la lectura sin tener precisa la imagen o asociación previa. Al finalizar la primera lectura preguntó sobre la novela, quiénes eran y qué sentían por la otra. Habló de la **contención** en cada uno de

los personajes (Nastasia, Aglaya y Liov). Luego preguntó sobre la importancia de la escena en la novela, pidió traer un objeto que representara una amenaza, y verificó si cada una había escrito la experiencia personal asociada con la escena, para leerla antes de comenzar.

Se leyó *Los dos juntos*

Esta escena es un juego de seducción, una lucha de escorpiones, cada una se luce ante la otra para demostrar quién se arriesga más. Se acarician para demostrarse que no tienen miedo de acercarse, se amenazan. La situación llega a un momento de desequilibrio. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Yuma les sugirió, que antes de leer recordaran imágenes o asociaciones que tuvieran sobre los personajes o la escena y se hicieran preguntas.

Para el lunes siguiente, el grupo se encargaría de alquilar la película *La pasión de Ana* de Ingmar Bergman, para verla en la sala de ensayo. Ese día no vendría ningún instructor pero las pautas eran ver la película sentados en sillas, y recoger todo al terminar.

Mayo 2005

Lunes 2

Se vio la película *La pasión de Ana* siguiendo las pautas dadas por Yuma. Para esta fecha el grupo está constituido por once participantes: Mercedes, Louani, Lya, Desireé, Mariela, Jariana, Héctor, Tomás, Iván, Oswaldo y Ángel. A esta sesión faltaron tres.

Los alumnos registraron imágenes de la película relacionadas con sus escenas.

La película fue muy desesperanzadora. Todos los personajes mienten, quieren matarse los unos a los otros. Todos fingen. Es desagradable. Se quejan de que sus vidas están vacías, les falta algo. Se tienen lástima. No entender la película desespera. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Miércoles 4

Se leyeron las escenas *Los dos juntos* y *Saboreando el coñac*. Yuma pidió al grupo buscar una imagen o asociación para cada una de las frases del texto. Con el proceso se iría

consiguiendo una secuencia de imágenes. Luego trabajó en buscar la contradicción en los personajes.

Al comenzar la lectura sólo preocuparse por el estado del personaje (escena anterior, estado de ánimo, impulso, motivación, deseo, objetivo) para lograr la sucesión de cambios que se dan en Katia durante la escena: alegría, desilusión, dolor, seguridad, certeza, dueña de sí, resuelta, amorosa, indignada, herida, ira. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Pidió para la próxima sesión comenzar a mostrar propuestas de movimiento de las escenas.

Viernes 6

Se leyó *Conmoción en la sala*

¿Cómo me enciendo? Pregunté a Yuma, y ante la impotencia de no encontrar una manera de decir las cosas, comencé a llorar. Estoy nerviosa, cuando me siento en la mesa temo por lo que pueda pasar, expuesta allí. ¿Será que Katia igualmente no quisiera estar expuesta de esa manera? Su nerviosismo y excitación llegan a la histeria. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Apareció la fragilidad, el temblor, el llanto. No sé. Lya me ayudó. Verla así y saber lo que su personaje se está haciendo a sí mismo, me llevó a un estado extraño. (Oswaldo Maccio, diario de trabajo)

Miércoles 11

El lunes no hubo sesión, no asistió ningún instructor y los alumnos conversaron de aprovechar el espacio para entrenar. Mientras algunos entrenaban en la sala de ensayo, otros ensayaban sus escenas en distintos espacios del teatro.

La última media hora se me ocurrió trabajar con Mariela. Empezamos a movernos con el ciclo básico de piso y soltábamos el texto cuando queríamos ('Querida amiga' 'Encantadora maga' 'Esta deliciosa mano') de muchas maneras y con acciones concretas ('no eres nadie' 'anda' 'vete'). Algunas veces sentía que salían las frases auténticas, con el impulso y la intención precisa. Disfruté mucho el ciclo, no quería parar. La sonrisa de placer salió sola. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Viernes 13

La sesión la dirigió Ludwig, se hizo la secuencia de respiración de piso con silbido. Luego se realizó otra secuencia de respiración en donde se recogía el cuerpo en posición fetal

al inhalar, y al exhalar se abría estirando las extremidades. Suavemente se fue aumentando la velocidad, atendiendo a no cortar la respiración y a coordinarla con el movimiento.

Se caminó por el espacio, Ludwig colocó música y se exploraron los impulsos que se despertaban en el cuerpo a partir de lo escuchado. Para incorporar la voz, el instructor pidió que libremente jugaran, buscando un sonido que armonizara con la música y al oírse entre todos crear una orquesta donde cada uno fuera un instrumento. Así lo hicieron formando un círculo, uno por uno entraba al centro a improvisar sobre el sonido conseguido por el grupo con la música. Al final se quedaron sin la música y sólo se escuchaban las voces. Poco a poco bajaban la voz mientras se acostaban boca arriba, unidos por la cabeza, hasta desaparecer el sonido quedando la exhalación del aire.

Cuando no se escucha al grupo, no se abre la voz, no se siente el cuerpo, se pierde la magia y la conexión. Es clarísimo cuando la cabeza empieza a intervenir. Cuando arriesgo, exploro posibilidades que no conozco. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Se hizo una pausa, luego se revisó el trabajo de la secuencia de imágenes. Cada uno en un espacio comenzó a buscar fluidez y diferentes velocidades. Luego en voz baja decir el texto y buscar conectar la palabra con el movimiento, sin intenciones y sin detenerse, para después asociar la imagen con la acción. Cada uno pasó al centro a trabajar individualmente. Ludwig les pedía repetir la secuencia de imágenes con el texto, recordando las pautas anteriores. En un momento pidió detenerse y decir el texto pensando en el movimiento de la secuencia. A algunos les pidió cerrar los ojos para que imaginaran que su cuerpo estaba pasando por todas las imágenes y acciones trabajadas. Los alumnos vieron y sintieron que el ejercicio producía un movimiento interno que llenaba de matices las palabras.

CAPÍTULO II. SEGUNDO PERÍODO

1. DE LA PALABRA AL MOVIMIENTO

La segunda etapa de este segundo nivel tiene como objetivo, en el proyecto⁴⁶, transformar los impulsos del texto, el espacio, el compañero y las imágenes interiores; en la expresión de los personajes, imágenes y situaciones dramáticas en el trabajo con diálogos, buscando:

- El ritmo interno del texto
- Descubrir el sentido del autor
- Investigar sobre la imagen, la emoción y la memoria
- Explorar en la construcción de un personaje
- Liberar la energía expresiva y su relación consigo misma, el otro y el grupo
- Las relaciones espaciales y temporales de la expresión

Miércoles 18

Se presentó la primera propuesta de movimiento de la primera parte de la escena *La viajera*. Yuma señaló que se debía atender a la coherencia del texto en toda la escena. Luego preguntó al grupo cuáles momentos llamaron la atención y el porqué.

Los momentos que sostienen la escena son aquellos en los que no se sabe qué va a pasar, ¿qué es lo que debo tener presente? Mantener la sensación real que genera un impulso real. Cuando se usa un elemento que funciona hay que cuidarlo. A partir de cómo se sienten, se prueba la lógica de movimientos. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

¿Cómo mantener la situación? ¿Qué es lo que tengo que tener presente? De lo que se está diciendo viene el impulso de sentarse, pararse, trasladarse. La escena se construye de pequeños detalles. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

⁴⁶ CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor*. Proyecto de Formación (1990)

Se presentó la propuesta de la escena *Los ganchos del infierno*.

La acción debe acompañarse de la palabra. En el teatro la gente ve lo que no se ve, lo que no van a vivir afuera. La imagen es un dibujo, un cuadro, un retrato que me da la sensación que estoy buscando. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Fiodor y Gruschenka se parecen, ambos le hablan a Aliosha del infierno. Estas 2 energías tienen algo en común. El disfrute de la vida, del mundo pagano. La conciencia de sus malas obras. Ellos mismos se condenan. Atención al humor. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

¿Cómo hago que el otro vea lo que yo tengo por dentro? La imagen es una reflexión, es algo de lo cual puedo hablar. Yuma dijo que en el teatro se hace lo que no se puede ver, es una invitación a ver en un corto lapso de tiempo algo que para verlo costaría toda una vida. El texto es concretar ideas, seres humanos encontrándose, comunicándose. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

La imagen puede cambiar. La intención en el montaje no debe cambiar en las funciones pero la imagen puede variar para enriquecer la intención. Las imágenes pueden tener color, textura, espesor, dimensiones, temperatura. Lograr percibir las con todos sus componentes. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Miércoles 25

Yuma trabajó con *Los dos juntos*, introdujo acciones para comenzar a mover la escena en el espacio. Antes de comenzar pidió a Lya que corriera por la sala de ensayo y cuando quisiera se detuviera a decir la primera frase, dejarse llevar y contener la emoción. Yuma señaló que se iría construyendo el cauce de los acontecimientos, los cambios no son drásticos es algo paulatino que va creciendo desde el inicio de la escena.

Viernes 27

Cada uno calentó el cuerpo y con Ludwig se hizo la secuencia de respiración de piso con silbido. Luego pidió explorar con el cuerpo y la voz las cinco vocales, un movimiento concreto que expresara a cada vocal. Se jugó con esas pautas y con la música comenzaron a aparecer impulsos en el cuerpo, sin la voz, buscando continuidad en el movimiento. Pidió que pensarán en una palabra y trabajaran el movimiento en relación con ella. Aparecieron relaciones entre compañeros. Ludwig pidió introducir el sonido y luego repetir la palabra.

Poco a poco, cada uno se iría acostando con la sensación producida por el trabajo con la imagen, la palabra y la relación.

Junio 2005

Miércoles 1

Mariela presentó la propuesta de movimiento de la escena *La cebolla*. Oswaldo mostró sus imágenes de la escena *Los dos juntos*, asignación que Yuma había pautado anteriormente.

Una de las alumnas se inquietó por la exposición de las imágenes, le preocupaba que no hubiese secretos con el compañero, Yuma señaló que las imágenes pueden mostrarse sin ser explicadas, buscando la manera de no ser literal. La asignación busca verificar el trabajo. La alumna preguntó si ella podía no estar en la exposición de las imágenes de las escenas en las que ella trabajaba, para no interpretar los secretos de sus compañeros de escena. Yuma le dijo que podía. Para esta actividad había que tener en cuenta el **eco actoral** y el **jo ha kyu**.

Se presentó la propuesta de *La confesión de Dimitri*, luego Yuma preguntó al grupo qué parte llamó la atención, cuál sintieron más real, cuál se hizo emotiva y en qué momento no fue creíble.

Yuma dijo: debe haber un camino en el que se conecte la primera frase con la segunda y ésta con la tercera. Hay un constante recitar, excepto en momentos donde hay conexión con la imagen y la acción. Los textos son directos cuando surgen desde la imagen, deben ser impulsados desde la convicción. Hay que dejar salir la naturaleza de Dimitri, responder a las exigencias del texto, dejar que aparezca la pasión, la locura, la embriaguez, la violencia, la lujuria. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Viernes 3

Con Ludwig se hizo un ejercicio en donde cada uno estaría de pie. Imaginar que el cuerpo está compuesto por listones de madera y respirar bajo y profundo, luego buscar que el cuerpo rompa todos los listones estirándose. Se repitió varias veces.

Se comenzó a caminar en círculo hasta llegar a la carrera y al agotarse cada uno se acostaría y esperaría a que se regulara la respiración. Allí se trabajó la secuencia de los resonadores, se hizo dos veces y luego se hizo el ejercicio de la ola.

Cada uno comenzó a hablar en jergonza y a comunicarse con alguno del grupo, Ludwig pedía atención y apertura, es un juego y mientras más libres se sintieran más fluiría la comunicación. Cambiaron de pareja y luego pasaron de dos en dos a mostrar la relación que habían conseguido.

Viernes 10

En el calentamiento Lya, Mariela y Héctor entrenaron con el ciclo de piso, buscando imágenes y asociaciones para la escena *Los dos juntos*, luego Yuma trabajó con ellos.

Al parar el ejercicio noté que estaba muy molesta, que en el fondo lo que quería era pegar y dañar a Katia. Salió la ironía y la burla. La acorralaba, jugaba con eso, era como un insecto al cual una araña perseguía, la envolvía en un juego. No es una oponente fácil. Siempre tengo la sensación de perder, hasta que me pongo a jugar. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

2. LLEGADA DE UN NUEVO INSTRUCTOR

Lunes 13

A partir de esta fecha Humberto Ortiz⁴⁷ estaría como instructor del taller, coordinando el trabajo de tres escenas *Conmoción en la sala*, *En casa de la señora Koklakova* y *La viajera*.

Comenzó el trabajo con lectura de mesa de las escenas, pidió evitar la monotonía, meter en cada frase las imágenes que ya habían conseguido. Habló de lo que ocurría, los detalles que movilizan las acciones de los personajes.

En la escena *En casa de la señora Koklakova*, preguntó qué sabían del milagro al que hacía referencia el texto. Aunque se tenga la adaptación lista, pidió revisar constantemente el texto original, siempre hay cosas que se descubren en la lectura. Hay que estudiar detalladamente cuál es la intención, para qué se dice cada palabra, qué se busca con eso. Se habló de los temas presentes en la conversación de la escena y de las posibles razones para pasar de uno a otro.

Con *La viajera*, pidió que leyeran imaginando que hacían las acciones físicas que ya tenían en la propuesta. Estuvo ahondando en la energía de los personajes y en la situación de “extremo riesgo” que ambos presentan. Conversó sobre la historia de ambas situaciones y habló de la tensión que se debía explorar en el personaje femenino y la ternura en el masculino, ambos buscando tonos graves en la voz. Ésta debía reflejar la situación en la que se encuentran. También, en esta escena, se habló de los temas tocados en la conversación. Recomendó investigar sobre el trabajo del cuerpo en la mujer embarazada, atendiendo al peso y al equilibrio.

⁴⁷ En adelante, Humberto.

Miércoles 15

Con Yuma se estuvo trabajando el inicio de las escenas: qué ocurre antes y qué motiva a los personajes a accionar. El instructor llamó la atención por las inasistencias, hizo algunas advertencias a varios alumnos, razón por la cual no pudo ser trabajada la escena grupal. Lya trajo un vestuario como propuesta para su personaje. Se leyó la escena *Los dos juntos*.

El préstamo para la escena es total, se entrega toda la emoción, toda la vitalidad, toda la energía, cuando termina la escena se acaba el préstamo y hay que cortar con el personaje. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Yuma sugirió que antes de comenzar la escena, el personaje Katia estuviese en una acción (tocar piano / servir el té / recoger cosas). También comenzar a incorporar el movimiento.

Yuma dijo que en la imagen se reacciona. No me detengo en la imagen ni me sumerjo porque se hace muy interior. Reacciono con la imagen. Me dejo llevar por la imagen, lo que importa es lo que pasa aquí y ahora. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

A partir de ahora, cada instructor va a trabajar con un grupo de escenas:

Humberto: *En casa de la señora Koklakova / Conmoción en la sala / La viajera*

Ludwig: *La confesión de Dimitri / La pesadilla de Iván / Nastasia y Aglaya*

Yuma: *Los dos juntos / Saboreando el coñac / La cebolla / Los ganchos del infierno*

3. ÚLTIMA EXPLORACIÓN VOCAL

Viernes 17

Una vez más se trabajó con la imagen del bambú, buscando convertir el cuerpo en una caja de resonancia. Luego de exhalar puro aire se incorporaría la voz junto con el movimiento. Al quedar de pie, Ludwig pidió abrir la boca a una distancia correspondiente al grosor de dos dedos (índice y medio), y con esa apertura exhalar el sonido con la vocal A. Luego dio las instrucciones del próximo ejercicio:

Con el movimiento, cada uno se iría compactando con el otro, hasta formar una molécula con todo el grupo, que iría girando, y al dar la pauta sucedería una explosión de átomos que se dispararían en el espacio girando sobre sí mismo y abriendo la voz.

Acostados, respirando, fuimos sacando la voz hasta sentir que estaba totalmente abierta. La sensación era como tener un bambú que atravesaba nuestra traquea, garganta, cabeza y desde el centro salía la voz. Pusieron música y poco a poco a través del movimiento fuimos sacando la voz. Nos pidieron agruparnos, imaginando que éramos una gran molécula, bien compactados, una masa, en el momento que sintiéramos, esta molécula iba a estallar separándose en átomos. Al desprendernos, daríamos vueltas sin parar y esa explosión produciría sonidos. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Mientras hacía el ejercicio me concentraba en sacar las vocales desde abajo, era bajo volumen pero estaba vibrando todo mi cuerpo. Nos paramos y de pie con los 2 dedos en la boca abrimos la laringe y comenzamos a sonar las vocales (pies paralelos). Sentía resonar mis brazos, era como un bambú, como decía Ludwig. Intenté hacer vibrar el sonido de los pies, para eso me afiné del piso muy fuerte, tratando de presionar hacia abajo y hacia arriba a la vez, con el ombligo dentro. Allí la voz comenzó a abrirse, luego nos puso música y empezamos a movernos. Mis movimientos eran un poco torpes por los dolores musculares, pero eran libres. Cuando empecé con la “a” estaba completamente abierta. Luego comencé a jugar con las vocales (A – O – E) La U y la I fueron más difíciles. Después se hizo un círculo con todos muy juntos. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Todo comenzó en una mole de roca. Mucha presión. Hasta que explota y nos dispersamos a girar. Como planetas. Mucho dolor. Después del miedo, la rabia. Se parecía a la alegría. Parece mentira. Es tragedia o algo similar. La tierra llora. (Oswaldo Maccio, diario de trabajo)

A partir de este momento los encuentros con Ludwig, estarán centrados también en el trabajo con las escenas, realizándose en cada uno un calentamiento vocal al iniciar la sesión.

En la escena *La confesión de Dimitri*, Ludwig señaló que se debe buscar conectar los impulsos del cuerpo con cada una de las actividades físicas, el estar sentado debe sostenerse por un trabajo interior, una imagen, una razón o una intención.

Luego vio la escena *La viajera* (Yuma había informado que todas las escenas podían ser revisadas por Ludwig para precisar el trabajo vocal y de respiración). Le hizo algunas correcciones de proyección y dicción. Dijo que para el espectador no debe ser difícil escuchar lo que se dice, puesto que esto dificultaría la conexión con la situación de los personajes.

4. PROPUESTAS DE ESCENA

Lunes 20

Esta fue la segunda sesión con Humberto, estuvo trabajando con dos escenas. En *Conmoción en la sala* se leyó varias veces el texto, a uno de los alumnos le pidió hablar como un extranjero y a los otros tres aumentar la velocidad. Luego hizo un círculo con sillas, debían caminar adentro mientras leían el texto sin tropezar ni detenerse, sin dejar espacios vacíos. Después dio la pauta de acelerar la velocidad y cambiar de dirección con seguridad. Se redujo el espacio, ahí se les permitió bajar la velocidad, sin perder la comprensión del texto.

El poder del texto está en el centro del cuerpo, la palabra debe salir de allí. Humberto indicó buscar dirección y velocidad en el espacio, luego pidió que se sentaran y leyeran el texto lo más lento posible, abriéndose a la sensación que cada uno tenía, buscando un sentimiento verdadero.

El cansancio y la aceleración ayudan a encenderse para lograr el ritmo de la escena. Lograr que el texto salga con una dirección. Tengo que apoyar todo el tiempo, que la voz salga siempre grave y fuerte. Con la voz sostenida, apoyada, meter el abdomen, el texto salía sin música. Humberto me pregunta: ¿Qué es lo que está diciendo ella? ¿Qué es lo esencial? ¿Qué es lo más elevado? ¿De qué habla? ¿Cuál es la frase que más le afecta? Él me dijo que la frase era ‘Yo seré el Dios al que él dirigirá sus oraciones’. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Para la escena *En casa de la señora Koklakova*, Louani leyó el personaje Lisa, ya que Mercedes se retiró del taller. Humberto pidió leer sin imponer las fantasías que cada uno tiene de los personajes, dejando ver cómo va apareciendo la imagen que el texto arroja, escuchando al otro relajadamente. Al estudiar el texto, buscar las palabras que señalan la acción del personaje, dijo que generalmente son los verbos.

Trabajó con Desireé un ritmo distinto por tema, le señaló tres temas y le pidió jugar con el ritmo, eso daría un temperamento distinto a cada uno. Otro ejercicio fue asignarle acciones específicas a cada tema (burlarse, chismear, contar un chiste), para visualizar el

movimiento del texto al ser ubicado en contextos distintos. Explicó que, técnicamente, cuando se cambia de idea o de tema, se cambia el tono, la voz, la intención, la manera de hablar, muchas veces sin ser consciente. El actor trabaja para construir esas variaciones de forma natural. Los personajes pueden estar en un estado emotivo límite, pero cada frase es un nuevo matiz dentro de ese estado. También señaló que por ahora lo que más importaba era la fluidez en la lectura. Habló sobre las distintas maneras de memorizar el texto, leer muchas veces o escribirlo, siempre estudiando la intención de las palabras, el subtexto.

Después destacó puntos en común en los personajes de las novelas *El idiota* y *Los hermanos Karamázov*, señalando que Aglaya y Katia, Gruschenka y Nastasia, Aliosha y el príncipe Liov, eran de energías muy similares respectivamente. Todos están en una constante lucha interna por los sentimientos contradictorios que en ellos anidan, ésta es la que los moviliza a accionar.

Miércoles 22

Se trabajó la escena *La pesadilla de Iván* con Yuma, los alumnos presentaron una propuesta.

Si la acción no es clara es difícil que las imágenes pasen y el espectador pueda tener una conexión con el hecho que se muestra. Se veían dos mundos aislados, no había relación ni escucha entre ellos y eso es un problema. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Luego presentaron su propuesta los alumnos de las escenas *La confesión de Dimitri* y *Los dos juntos* (Aliosha en esta escena lo realizaría Oswald, junto a Lya y Mariela).

Hacen pausas como buscando la mejor manera de decir. La escucha, la atención en el compañero dan fuerza a la acción, a la tarea que tenemos, a la acción que estamos desempeñando. Esa atención corresponde también a la importancia de la acción y de la fuerza de ésta depende la calidad de las imágenes. Cuando no se tiene la energía necesaria para el ejercicio no se inicia hasta que se tenga. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Lunes 27

Se trabajó con Humberto la escena *La viajera*, luego *Conmoción en la sala*. En ambas se buscó concretar la primera acción de la escena.

Miércoles 29

Se leyeron con Yuma *Los ganchos del infierno* y *Saboreando el coñac*.

En el momento de la epilepsia me dio mucho miedo, sentí que me podría perder, me dio miedo la pérdida de mi conciencia, de mi razón. Sin embargo, en la próxima vez hay que dejarse llevar, dejar pasar lo que tenga que pasar, sin parar ni contener nada. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Yuma dijo: hay que conservar lo que surge de lo desconocido, cuando se mecanice y/o se vuelve un efecto, ya no sirve. Los impulsos no hay que racionalizarlos. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Julio 2005

Viernes 1

Con Ludwig se realizó la secuencia de respiración de piso con silbido y luego la secuencia de los resonadores (levantarse – acostarse). Luego se quedó trabajando con la escena *La confesión de Dimitri* atendiendo al ritmo de la escena, al trabajo vocal, al estado emocional del personaje, los momentos climáticos de la escena y la precisión de las acciones.

El resto del grupo se organizó para ensayar sus escenas en otros espacios.

Si se tiene una buena preparación, pero no se entra a escena con una acción clara no sirve de nada, si no es clara la acción, la preparación se diluye. Cuál es el objetivo que moviliza la entrada a la escena. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Miércoles 13

Ensayo de *Los dos juntos* con Yuma. Las acotaciones:

Tenemos que contener más. Buscar lo que mueve la acción, las razones, lo que da sentido a la escena. Acciones: servir agua, después de saludar, así lo dijo. Piano (terminar golpeando las teclas). Llamar a Gruschenka sin voltear. Buscar cuál es la verdadera forma de tocarla, besarla. Lo que está por debajo de eso. Intenciones. (Lya Bonilla, diario de trabajo)

Bajar la gestualidad, lo que le sucede a Gruschenka es más interior. En este caso es primero la palabra y luego la acción, porque ella es malvada. El cuerpo no la delata. Buscar la sensualidad fuera de mí, no moverme como yo. ¿Cómo es la sensualidad de este personaje? El texto genera imágenes invisibles a los ojos pero visibles a la comprensión en un espacio imaginario. Producir – generar estas imágenes, hacer que aparezca lo invisible es lo que lo hace un hecho vivo. (Mariela Reyes, diario de trabajo)

Lunes 18

Se trabajó con Humberto las escenas *Conmoción en la sala* y *En casa de la señora*

Koklakova.

En conmoción en la sala hay dos momentos generales para Aliosha, uno es una rabia que tiene con Katia e Iván al pensar que ellos no se dicen la verdad, y luego que Katia le cuenta el relato de lo que hizo Dimitri con el viejo en la plaza, entra en el segundo momento que es la culpa. Trabajar con un elemento, intenciones con el otro, acciones y reacciones con el otro. Memoria, intenciones y sentidos. Cuidar los finales, tienden a repetirse. (Héctor Castro, diario de trabajo)

Mientras se ensayaba *En casa de la señora Koklakova*, Lya e Iván estuvieron relacionándose a partir del ciclo físico. Luego en el trabajo con la escena, Humberto les pidió hacer una improvisación sobre el momento previo, lo que sería la despedida de Iván y Katia.

Trabajo que fue incorporado a la escena.

Viernes 22

Ludwig ensayó la escena *La pesadilla de Iván*.

Ahondar en la imagen de la pesadilla, el enfrentarse a los propios demonios. Tiene que aparecer el estado de Iván, el de lucha interior. Ludwig me dijo que todos los estados del diablo son de Iván. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

Para el mes de agosto, hay una pausa en el taller, sin embargo, se tiene previsto continuar el trabajo con los alumnos que puedan asistir.

Agosto 2005

En *La viajera*, con Humberto, se hicieron improvisaciones en relación con el comienzo de la escena, buscando acercarse a los términos descritos en la novela, en cuanto a voz y situación. Durante este mes se dieron uno o dos encuentros semanales intentando concretar las

acciones de cada texto y cada movimiento, en la primera parte de la escena. Se conversó sobre los porqués y para qué, tomando en cuenta las sensaciones y así se fue precisando la partitura de acciones de la escena. Se comienza a improvisar sobre la segunda parte de la escena.

En *La pesadilla de Iván*, se ahondaron en las intenciones de los personajes. Ludwig estuvo trabajando el cuestionar al personaje, no juzgarlo, sino indagar en sus motivaciones, siempre buscando comprenderlo cada vez más, no conformarse con lo hallado sino estar abierto a descubrir lo inesperado.

Tomás trajo unas raquetas de playa y ensayamos pasando el texto mientras jugábamos pelota de playa. Hay que dejar y parar cuando algo no funciona. El ojo que está viendo no es un ojo que juzga sino que acompaña. Ludwig dice que cuando surge una imagen que no te permite decir el texto, no hay que descartarla, pero hay que buscar también lo que sirve para decir el texto. Dice que lo fundamental de Iván es el 'estado'. Hay que buscar imágenes que llenen eso, concentrarse en lo previo, en el porqué de ese estado. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

En la escena *La confesión de Dimitri*, se buscó precisar la partitura en bloques de sentido y sus respectivas acciones.

5. ETAPA FINAL DEL PROCESO. SEGUNDA MUESTRA

Septiembre 2005

Lunes 12

Para esta fecha se incorporó el resto del grupo, comenzaron las clases nuevamente. Se les informó que dentro de un mes se haría una muestra de las escenas a instructores y compañeros.

Humberto trabajó *Conmoción en la sala*.

Iván debe tener un elemento en las manos. La imagen de la discusión puede ser la de dos extremos de una liga estirándose. Hubo dos lecturas, la primera muy emocional, los textos, sin embargo, se aplanaron, porque uno se monta en la emoción y confía sólo en ella para decirlos. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

Trabajar con el cuerpo no es tan solo “conseguir” una forma corporal específica sino jugar para que surjan imágenes como en el ciclo físico. Humberto dice que se puede trabajar memoria e intención al mismo tiempo, pero no entonación. Se puede entender qué se dice pero no cómo se dice mientras memorizas. Que la intención guíe la entonación, no pensar en cómo suena lo que digo, sino en qué causa lo que digo, qué quiere el personaje que cause. ¿Cuáles son los ‘tempos’ de Iván en cada escena, cada diálogo? (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

Para esta fecha Louani se ha retirado del taller, el personaje Lisa en la escena *En casa de la señora Koklakova* lo comienza a leer Jariana. La escena de *Nastasia y Aglaya* no se continuará trabajando.

Cuando uno se ha convertido en alguien distinto, se da el permiso de tratar distinto a quienes actúan contigo y también al público, con quienes no tienes porqué mantener las mismas pautas de relación que mantienes normalmente. La máscara del personaje es la que permite usar cosas y emociones que, si bien son tuyas, no te atreves a mostrar cotidianamente. (Iván Pojomovsky, diario de trabajo)

Viernes 23

Yuma revisó la escena *La confesión de Dimitri*.

Repaso de partitura, si la partitura es clara y limpia se pueden precisar las acciones, las imágenes y los sentimientos. Hay que trabajar en limpiar la partitura de la escena. (Ángel Ordaz, diario de trabajo)

Miércoles 28

Yuma trabajó la escena *Saboreando el coñac* precisando las acciones de la partitura de movimiento, siempre en relación a las intenciones del personaje. Recordó a Iván que debía estar más atento para no perder las acotaciones. Señaló al grupo la importancia de buscar la manera de trabajar con nuevas pautas sin desechar las anteriormente dadas.

Viernes 30

Con Ludwig se realizó la secuencia de respiración de piso con silbido y luego se comenzó a explorar con la voz. Dio la pauta de sumergirse en una imagen y de explorarla con el cuerpo. Luego traer al personaje y llenarlo con una voz, en relación con el trabajo corporal de la imagen. Pidió buscar una melodía con los sonidos. La siguiente indicación fue recordar una palabra del texto y explorar con ella. De allí, envió a cada uno a ensayar su escena mientras él trabajaba con *La Pesadilla de Iván* realizando ejercicios de improvisación, probando distintas situaciones.

5.1. Muestra a los instructores: reincorporación de María Fernanda

Octubre 2005

Miércoles 12

Se realizó la muestra de las escenas a los instructores y compañeros. Para esta fecha María Fernanda se reincorpora al trabajo.

Martes 18

María Fernanda y Yuma trabajaron en *Saboreando el coñac*. Una de las cosas que viene a profundizar María Fernanda son las contradicciones de los personajes y las escenas, que permitiera la aparición del conflicto, la extrañeza, lo extra-cotidiano.

5.2. Secuencia y utilización del espacio

Noviembre 2005

El miércoles 2, se realizó una reunión con los instructores María Fernanda y Yuma. Se pautó una fecha aproximada para la muestra. El sábado 25 de noviembre sería para algunos familiares de los alumnos y amigos del Taller Experimental de Teatro. El domingo 26 de noviembre, para invitados.

Se habló de los cambios de algunas escenas, los personajes se van a dibujar con más fuerza. María Fernanda habló de las capas que los sustentan y dijo que se trabajará en aumentarlas. Los instructores tomaron la decisión de agregar una última escena para darle cierre a la muestra. María Fernanda le pide a Oswaldo seleccionar fragmentos del discurso de Aliosha en la piedra con el que cierra la novela *Los hermanos Karamázov*. Ella trabaja los personajes femeninos y la propuesta escénica de la mayoría de las escenas. La muestra cerrará el proceso del segundo año de formación. A la semana siguiente se decidió cambiar la fecha quedando para el sábado 16 y domingo 17 de diciembre.

Los horarios de ensayos aumentaron, lo que suscitaba mayor entrega entre compañeros de escena durante y fuera de ellos, mayor precisión en cuanto a la disciplina y la asimilación de los puntos de trabajo tocados. María Fernanda intervino en la puesta de la mayoría de las escenas buscando unificar estéticamente las ideas, imágenes o temas investigados por ella desde los inicios del proyecto.

Creo que fue un cambio significativo a cada una de las escenas y me di cuenta cuán claro como puesta podía yo tener *Los hermanos Karamázov*. Digamos que cuando veía las escenas me conectaba. Fueron cosas así como la escena del piano, centré el piano, puse al público alrededor y le metí mano a las actuaciones, sobre todo creo que a las mujeres, porque eran las que más tenía claras.⁴⁸

⁴⁸ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. María Fernanda Ferro (Mayo 2007)

Las escenas *Saboreando el coñac*, *En casa de la señora Koklakova* y *Conmoción en la Sala*, se acercaban más a una situación cotidiana. Con la aprobación de los instructores que llevaban la orientación de dichas escenas, María Fernanda modifica las propuestas buscando mayor tensión entre los personajes:

Centrar y separar, fue lo que hice en las escenas. (...) Eso viene de Elizabeth con *Demonios*. En *Demonios* me di cuenta que cuando ella alejó a los personajes (...) el drama se tensó. (...) *Los hermanos Karamázov* tiene el peligro de irse hacia el drama novelesco, y se corre el riesgo de quedar en lo melodramático. Por ejemplo, la escena del padre con los dos hijos (*Saboreando el Coñac*): el padre está atrás como figura central, dominante, y los dos hijos a los lados sin moverse. Antes era una situación cotidiana, ellos se servían unos tragos y estaban muy cerca. (...) Inmediatamente aparece el conflicto entre los tres y uno puede ver a cada uno en su dimensión. (...) Si uno posaba la mirada en Aliosha, empezaba a ver el mundo de Aliosha absolutamente solitario. Eran tres soledades, también eso, el tema de la soledad, también me metí por ahí.⁴⁹

Luego de esas modificaciones se comenzó a ensayar con la nueva disposición escénica y se cuadraron los horarios de los ensayos generales.

Miércoles 14 de diciembre: ensayo general de 1pm en adelante

Jueves 15 de diciembre: desde las 12m.

Viernes 16 de diciembre: de 1pm en adelante.

Se cuadró el orden de la secuencia de escenas y los espacios a utilizar para la muestra. Serían en total cinco espacios: la sala de ensayo, la sala general (dividida en tres) y la cripta (parte trasera del teatro Luis Peraza, espacio común con el Colegio San Pedro).

Las escenas tomadas de la novela *Los hermanos Karamázov* fueron extraídas y adaptadas de la editorial Aguilar, traducción de Irene y Laura Andresco publicada en Madrid en el año 1960. También fue revisada la traducción de la editorial Edaf, hecha por R. Ledesma Miranda publicada en Madrid 1991. La escena de la novela *Demonios* fue tomada de las

⁴⁹ Ibidem.

Obras Completas de Dostoievski, tomo II, editorial Aguilar, traducción de Rafael Cansinos Assens, publicada en Madrid en el año 1982.

Durante los encuentros del taller de los sábados, y determinado por el grupo que participó en éste, María Fernanda Ferro seleccionó los textos y junto a Oswaldo Maccio hicieron las primeras versiones buscando adaptar la novela a la dramaturgia.

La posibilidad de nuestro trabajo en torno a eso siempre fue la de despojar el texto de todo lo que era descriptivo y narrativo, convertir eso en acotaciones imprescindibles que determinaran la acción y en diálogos. De tener un capítulo de una novela a tener una posible escena. Hubo trabajo de transcripción cuando había un vacío, porque había partes en las que ya había ocurrido un evento en la novela, que ya había sido relatado antes. Entonces, por ejemplo, en la escena *Los dos juntos* dice ‘aquí en esta parte Aliosha describe lo que le hizo Dimitri a su padre’, es decir, el diálogo de la novela no lo decía, eso lo tuvimos que narrar.⁵⁰

⁵⁰ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski (muestra de formación): entrevista a los alumnos*. Oswaldo Maccio (Mayo 2007)

5.3. Últimos detalles y muestra

María Fernanda trabajó con la escena *Conmoción en la sala*, sobre el estado de Iván Karamázov. Le señaló al alumno que buscara en el dolor de cabeza la sucesión de las frases, la continuidad de su pensamiento y los impulsos de sus decisiones.

Durante noviembre y los primeros días del mes de diciembre, el trabajo de cada escena fue de mucha intensidad, cada una trabajada por separado, hasta llegar a la semana de la muestra, en la que se realizaron ensayos de todas las escenas en conjunto en los espacios correspondientes. A partir de este trabajo grupal se precisaron detalles de algunas escenas, la participación de María Fernanda influye en el sentido de la muestra y la relación de cada una, vista dentro del conjunto.

Los días jueves 14 y viernes 15 de diciembre, se realizaron ensayos generales, la muestra duraba 3 horas y 30 minutos. Se decide estructurarla en dos partes: desde *La viajera* hasta *En casa de la señora Koklakova*, intermedio de 10 minutos y luego, desde *Conmoción en la sala* hasta *Aliosha al lado de la piedra*.

El día sábado 16 de diciembre en la mañana, se pauta un ensayo de la escena *La confesión de Dimitri* para hacer modificaciones en la disposición escénica. En la tarde cuando llegó el resto del grupo, se les indicó participar durante el recorrido del público desde la escena anterior (*La pesadilla de Iván*) a ésta, haciendo intervenciones relacionadas con el juicio de Dimitri Karamázov.

Hubo dos funciones, el sábado 16 y el domingo 17 de diciembre a las 4pm. Se cerró así el período correspondiente a los **niveles de disciplina expresiva** del Taller de Formación Actoral del Centro de Creación Artística TET.

5.4. Cuadro de escenas

Escena	Ubicación en la novela	Alumnos	Espacio
<i>La viajera</i>	Tercera Parte Capítulo V – La viajera (I)	Oswaldo / Jariana	1
<i>Los ganchos del infierno</i>	Primera Parte Libro I – Historia de una familia IV – El tercer hijo: Aliosha	Tomás / Oswaldo	3
<i>Saboreando el coñac</i>	Primera Parte Libro III – Los Sensuales VIII – Saboreando el Coñac	Tomás / Iván / Héctor	2
<i>Los dos juntos</i>	Primera Parte Libro III – Los Sensuales X – Los Dos Juntos	Lya / Mariela / Oswaldo	4
<i>En casa de la señora Koklakova</i>	Segunda Parte Libro IV – Conmociones IV – En casa de la señora Koklakova	Desireé / Héctor / Jariana	2
<i>Conmoción en la sala</i>	Segunda Parte Libro IV – Conmociones V – Conmoción en la Sala	Lya / Héctor / Iván / Desireé	2
<i>La cebolla</i>	Tercera Parte Libro VII – Aliosha III – La Cebolla	Mariela / Héctor	3
<i>La pesadilla de Iván</i>	Cuarta Parte Libro XI – Iván Fiodorovich IX – El Diablo. Alucinación de Iván Fiodorovich	Tomás / Iván	5
<i>La confesión de Dimitri</i>	Tercera Parte Libro IX – Instrucción del Sumario III – Las tribulaciones de un alma. Primera Tribulación	Tomás / Ángel	3
<i>Aliosha al lado de la piedra</i>	Epílogo III – Entierro de Iliuscha. Alocución al lado de la piedra	Oswaldo	2

Espacio 1: Sala General, detrás de las gradas. Debajo de la cabina técnica.

Espacio 2: Sala General, frente a las gradas. Primera mitad del escenario.

Espacio 3: Sala General, detrás del telón. Segunda mitad del escenario.

Espacio 4: Sala de Ensayo.

Espacio 5: Cripta (espacio común con el Colegio San Pedro).

CAPÍTULO III: ESCENAS DE LA MANO DE DOSTOIEVSKI

Con cada escena de *De la mano de Dostoievski* se realizó un proceso de trabajo distinto, que coincide en algunos puntos y en otros no, dependiendo de los participantes y los instructores que intervinieron en los diferentes momentos. Los nombres utilizados para cada una de éstas fueron tomados, en su mayoría, de los utilizados en las novelas, exceptuando la escena *La confesión de Dimitri*, que en la novela el capítulo lleva por nombre “Las tribulaciones de un alma. Primera tribulación”.

1. LA VIAJERA

Personajes: Iván Schátov y María Schátova. Schátov perteneció a un grupo revolucionario y se fue dando cuenta de los atropellos cometidos por éste. En el momento de la escena está siendo víctima de un acoso para que devuelva una imprenta, con la que se reprodujo material propagandístico. Es una persona introvertida, humilde y sensible.⁵¹ María (esposa de Schátov), regresa después de tres años de haberlo abandonado por irse con el líder del grupo, de quien está embarazada. Es una persona de carácter tajante e irascible.

Lugar de la acción en la novela: habitación de Schátov.

Resumen de la escena: Schátov no puede conciliar el sueño, se encuentra en un estado febril. Llega María Schátova (después de 3 años) a pedirle posada, la recibe y en medio de la confusión percibe un malestar en ella. Que vuelva y lo busque le despierta una profunda ternura. Está embarazada y aparecen las primeras contracciones. María supone que Schátov se ha dado cuenta, pero no es así, él la quiere ayudar pero no sabe cómo. Los dolores van aumentando mientras discuten varios temas políticos y religiosos. Cuando se acerca el parto, ella le informa de su estado. María exhala maldiciones manifestando su nihilismo, mientras Schátov se inclina en una esquina a rezar.

⁵¹ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Oswaldo Maccio (Mayo 2007)

Adaptación: Se escogieron fragmentos del capítulo para crear continuidad de pensamientos y acciones. Se suprimieron interacciones de Schátov con otros personajes fuera de la habitación. En la versión se elaboró un soliloquio de Schátov a partir de pensamientos aislados que se muestran en la novela. El capítulo finaliza con el nacimiento asistido por una comadrona, esto se suprimió en la escena.

Puntos de trabajo con los instructores:

El proceso comenzó con exploraciones de lecturas con Yuma. Luego se continuó con Humberto, quien llevó la escena hasta la muestra. Hubo una sesión en la que Ludwig hizo orientaciones para el trabajo vocal.

Con Yuma: se leía en voz baja y luego se discutía sobre la adaptación. Al mismo tiempo se trabajaba el sentido de los signos de puntuación. “Se empezó a apagar la luz y a prender las velas. A buscar el cansancio de María Schátova y el de Schátov. Se mostró la primera maqueta de movimientos.”⁵² Se trabajó sobre el inicio de la escena y el estado en el que se encuentran los personajes antes de comenzar la acción.

Con Humberto: se trabajó sobre la situación previa a la escena, la pesadilla o delirio de Schátov. Luego fue agregado un texto que le dio mayor sentido a posteriores diálogos. En las lecturas buscaba la dirección e intenciones. Se revisaron las motivaciones de cada parlamento en relación con la novela, lo que ocurre esa noche y el sentido político que determinan las acciones. Trabajó el cuerpo de los personajes.

Hicimos un ejercicio sobre la postura, la impaciencia, la desesperación de alguien solo en su cama, sabiendo que lo están persiguiendo, la cosa febril, el delirio, fue mi trabajo con Humberto que de ahí llegamos a la postura retorcida, acostado en la cama.⁵³

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

Con el cuerpo de María se estudió el caminar, considerando el peso y el equilibrio, indagando sobre lo creíble de que Schátov no se percatara de su embarazo.

En el período de ensayos, la escena se dividió en dos partes: la primera, desde la pesadilla de Schátov y la llegada de María hasta que ambos quedan dormidos. La segunda parte iniciaba con la primera contracción que los despierta, hasta el final de la escena (que es la tercera y última contracción – justo antes de nacer el niño).

En relación con la palabra, Humberto trabajó las acciones físicas y la intención. El movimiento es palabra.

Trabajó sobre acciones, acciones físicas concretas, que surgían de la palabra y que cargaban a la palabra, por ejemplo, la búsqueda debajo de la cama de algo que se perdió, el hecho de que se caigan unos fósforos, todo eso cómo tiñen a la palabra o cómo la palabra aparece para dar lugar a la acción.⁵⁴

Espacio escénico: un rectángulo pequeño, con una puerta. Había sugerida una entrada, con una cama al lado. Lo que rodeaba a la cama, era el resto del espacio que hacía un pasillo frente a ella limitado por una mesita en la esquina.⁵⁵



Elementos escénicos: una cama, una almohada cuadrada y pequeña, un banco que hacía las veces de mesita. Sobre el banco: velas, fósforos, una especie de estufa o “samovar” para calentar agua, jarrita, tacitas. Papeles y libros.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibidem.

Vestuario: Iván Schátov utilizó: pantalón grueso color marrón, una franela gris, sobre eso un fular negro, una chaqueta de pana verde, en la cabeza un gorrito y las botas que eran de Schátov en el montaje *Demonios* del TET. María Schátova utilizó: un vestido ancho y largo color tierra, manga larga, con detalles bordados en las mangas, el cuello y la barriga, una chaqueta marrón y botas negras.

Iluminación: buscaba reproducir la luz de la luna que entra por una ventana. Se utilizó un reflector en uno de los laterales con gelatina azul. Fue necesario un reflector frontal color ámbar para iluminar dentro de la escena. También se contaba con la iluminación de dos velas.

2. LOS GANCHOS DEL INFIERNO

Personajes: Fiodor Karamázov y su hijo menor Alexei Fiodorovich Karamázov (Aliosha). Fiodor, terrateniente corrompido, lleva una vida mundana en contacto con su sensualidad.⁵⁶ Aliosha, joven que se quiere formar en un monasterio en busca de algo que alimente su alma y que canalice hacia el bien toda su fuerza.

Aliosha es una especie de conciencia, una especie de narrador también, a la luz de quien se leen todas las cosas que pasan en la novela (...) Es el único que tiene algo de qué agarrarse y entiendo que eso es algo como una suerte de fe, una honestidad hacia sí mismo.⁵⁷

Lugar de la acción en la novela: casa de Fiodor Karamázov.

Resumen de la escena: Aliosha le ha comunicado a Fiodor que va a ingresar a un monasterio. Al inicio de la escena Fiodor se presenta deprimido por el anuncio de Aliosha. Cuando éste entra “Fiodor le plantea su duda acerca de la existencia o no de un posible castigo para su alma”⁵⁸, cuestiona la vida de los monjes y sus conocimientos sobre el infierno. Burlonamente le pide a Aliosha que en cuanto sepa le informe cómo será su castigo. Finalmente lo deja ir con la certeza de que regresará a su lado. Aliosha le escucha mientras va ordenando la ropa que está regada por el espacio y se despide con un abrazo.

Adaptación: se escogió el soliloquio del padre, que es sólo un fragmento de un capítulo de la primera parte de la novela y algunos pensamientos aislados dentro de ese capítulo.

Puntos de trabajo con los instructores:

Esta escena se trabajó con Yuma. Se hicieron varias lecturas del texto donde aparecieron constantemente conexiones con estados emocionales, o lo que Yuma llamó conexión con lo auténtico.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Ibidem.

Ésta fue una de las escenas que creo que menos se trabajó con Yuma. Más la trabajamos Tomás y yo en soledad, cuando coincidían nuestros horarios. (...) Como Tomás tuvo una lectura muy honda de ese texto, creo que Yuma intervino muy específicamente, hicimos varias propuestas y luego de quedarnos con una, Yuma marcó las acciones.⁵⁹

El trabajo buscaba canalizar las emociones que surgían de las lecturas del texto, en relación con el espacio. El padre, en la mayor parte, estaba de espaldas a Aliosha y al frente había un espejo. La comunicación visual entre los personajes se daba a través del mismo.

Espacio escénico: el ejercicio se mostró en el tercer espacio dispuesto. Era rectangular, donde se dibujaba una diagonal. En un extremo estaba Fiodor con el espejo y en el otro Aliosha. El público estaba dispuesto a los lados de esa diagonal.

Elementos escénicos: un banco redondo de madera, un banco rectangular en el que Aliosha iba colocando las cosas, una silla alta en la que había: un espejo de medio cuerpo, un manto negro con el que se cubría el espejo, una vela encendida, una copa, un polvo blanco que sugería cocaína y una botella. En el piso estaba la ropa de Fiodor: pantalón, medias, zapatos, correa, camisa, corbata, chaqueta.



El vestuario: Aliosha utilizó un pantalón negro, camisa blanca con cuello corto, un crucifijo que caía atrás con una borla y zapatos negros. Fiodor estaba cubierto sólo por una bata verde con detalles en amarillo y dorado y unas pantuflas.

⁵⁹ Ibidem.



Iluminación: al iniciar la escena era la de una vela. Cuando entra Aliosha aparecía una iluminación tenue sobre el banco donde él colocaba las cosas. “Era como el afuera y la intimidad de Fiodor”⁶⁰. Al finalizar se apagaba la vela.

⁶⁰ Ibidem.

3. SABOREANDO EL COÑAC

Personajes: Fiodor y sus hijos Alexei (Aliosha) e Iván y al final aparece Dimitri (Mitia), el mayor de los hijos. Iván es el segundo hijo de Fiodor, el más intelectual, profundamente ateo y con una visión crítica de los esquemas sociales, religiosos y políticos del país. Dimitri es un hombre enamorado de los placeres, pasional e impulsivo.

Lugar de la acción en la novela: casa de Fiodor Karamázov.

Resumen de la escena: están Iván y Alexei sentados, esperando a su padre, mientras él viene bebiendo coñac con una copa y una botella. Coloca en sus hijos la duda sobre la existencia de Dios, iniciando un debate entre el ateo y el creyente. Insinúa actos impuros sobre el starets del monasterio. Luego revela a sus hijos cómo en el pasado maltrataba a la madre de ellos. A Aliosha le da un ataque epiléptico y mientras lo atienden aparece Dimitri como una figura. Fiodor estalla en pánico, aterrado porque Dimitri lo va a matar.

Adaptación: en la novela el capítulo inicia con exclamaciones de Fiodor, quien echa a Grigori Vasilievich y a su hijo Smerdiakov (sus criados). En la muestra, estos personajes no están presentes pero se mantienen las palabras de Fiodor. Al final del capítulo en la novela, Dimitri entra buscando a Gruschenka, golpea al viejo criado para que lo deje entrar, amenaza de muerte a Fiodor y también arremete contra él hasta dejarlo inconsciente. En la muestra sólo aparece.

Puntos de trabajo con los instructores:

Esta escena fue trabajada sobre todo con Yuma. Al finalizar María Fernanda intervino fundamentalmente en la disposición espacial y la concepción de los personajes.

Con Yuma: se trabajó una primera propuesta de movimientos. Luego de lecturas, los alumnos fueron presentando distintas posibilidades de puesta hasta que finalmente se llegó a

una. Yuma fue precisando acciones y buscando la manera de conectar los cuerpos de los intérpretes con una imagen del personaje, colocándolos en posiciones específicas.

Él mandó que Iván doblara las piernas en una posición muy específica, en esa posición empezaron a aparecer imágenes y un tono de Iván que yo no había entendido.⁶¹

En esa primera propuesta se buscaba la relación familiar entre los personajes. Estaban lo suficientemente cerca como para que el padre le sirviera los tragos sin necesidad de levantarse. Había contacto amistoso, el padre les tocaba el hombro o los abrazaba.

Yuma buscaba que cada fragmento del texto tuviera imágenes precisas. Para Iván y Aliosha las palabras del padre significaban cosas distintas y provocaban sensaciones distintas. Es por eso que a lo largo de la escena Aliosha iba conteniendo emociones que eran encauzadas hacia el ataque epiléptico, mientras Iván socializaba con Fiodor a través de la ironía. Cuando María Fernanda interviene en esta escena colocó a Iván en un sitio de contención, un estado violento interno que se trabajó con mayor claridad.

Con Yuma, Iván tenía un tono político, el centro por supuesto era la existencia de Dios pero María Fernanda cuando ve la escena nos dice que es necesario que asomen otras características como el carácter violento y la intención de matar a Fiodor.⁶²

La partitura de movimientos con Yuma se fue afinando. Héctor recuerda que con Tomás hubo un trabajo preciso de relación entre la palabra y las acciones con la botella y la copa. Cada acción modificaba la palabra. Con Iván se buscaba una actitud del personaje, relacionar el movimiento, la posición corporal, con un estado reflexivo.

Yuma sigue trabajando con Iván una cosa de actitud más que todo: de cómo sentarse en la silla, cómo poner el pie, cómo cruzar las piernas, cómo agarrar la copa. Conmigo era una cosa más contemplativa, el personaje está ahí viendo todo, observando, cargándose hasta el momento en el que le da el ataque.⁶³

⁶¹ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Iván Pojomovsky (Mayo 2007)

⁶² Ibidem.

⁶³ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Héctor Castro (Mayo 2007)

Con María Fernanda: se empezó a trabajar otra disposición espacial. Los personajes cobraron mayor importancia individual y se buscó su significado como imagen en la escena. Lo de mayor interés era el debate entre los hijos sobre la existencia de Dios y para ello cada uno debía mostrar una posición clara, coherente y contrastante.

Otro tema fue el trabajo de la emoción dentro de la partitura. Hacia el final de la escena aparecían emociones fuertes. María Fernanda dio acotaciones precisas en cuanto al trabajo vocal (bajar el volumen o decir las palabras de manera más pausada en una determinada frase), lo cual permitía recoger la emoción y crear un tránsito por el cual se podía llevar la emoción de la mano.

Espacio escénico: María Fernanda modificó la disposición del espacio buscando mayor tensión entre los personajes. Ella los separa colocándolos en los extremos de un posible triángulo, evidenciando con mayor claridad el universo de cada personaje. Buscó llevar al espacio el conflicto de la relación entre ellos.



Ella trae la idea de separar a los hermanos y de que el público pudiera ver mejor la reacción de cada personaje. (...) Ella quería que a un lado, en un extremo del escenario, estuviera el mundo religioso de Aliosha, al otro lado Iván, que era el ateo, y en el centro el padre que es el que pone en discusión estos dos polos.⁶⁴

La soledad del hombre inmerso en sus creencias fue otro tema tratado por María Fernanda en esta escena. Al separar a los personajes aparecen las soledades de cada uno.

⁶⁴ Ibidem.

Era más claro el problema de los bandos (...) La escena en la primera propuesta trabajada con Yuma, era mucho más cercana, parecía una familia conversando, una familia tensa. En cambio con María Fernanda las emociones que estaban en juego se fueron a una cosa más primaria.⁶⁵

Elementos escénicos: dos bancos para los hijos, una silla para el padre, dos copas y dos botellas.

Vestuario: Fiodor llevaba el mismo vestuario de la escena anterior. Iván, un pantalón azul marino, una camisa manga larga azul claro y zapatos negros de tacón. Aliosha, un hábito de monje marrón oscuro, un cordón amarrado a la cintura, una capilla que es una especie de capucha que tapa hombros y cabeza, un rosario y unas sandalias de color marrón.

Iluminación: un foco de luz para cada personaje. En el momento en que Iván se acercaba al padre, aumentaba el círculo de luz bañándolo suavemente. En la entrada de Dimitri hay otro foco. Lo que buscaba la iluminación era destacar los vértices del triángulo.



⁶⁵ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Iván Pojomovsky (Mayo 2007)

4. LOS DOS JUNTOS

Personajes: Alexei Karamázov (Aliosha), Katherina Ivanovna (Katia) y Agrafevna Alexandrovna (Gruschenka). Katia, prometida de Dimitri, una mujer de la aristocracia, delicada y orgullosa, a la que nada se le ha negado. Gruschenka, una de las mujeres más apetecibles de la ciudad, de carácter enérgico, orgullosa y desvergonzada, tiene relación con distintos hombres de poder, juega con su sensualidad para seducirlos. Dimitri y ella están enamorados.

Lugar de la acción en la novela: casa de Katherina Ivanovna.

Resumen de la escena: Aliosha va a casa de Katia porque Dimitri le pide que rompa su compromiso, y le cuenta que su hermano entró violentamente a casa de su padre buscando a Gruschenka. Katia le informa que sabe lo que está ocurriendo y le asegura que ésta no se casará con Dimitri, su discurso aumenta en adulaciones, hasta el momento en el que la llama, ya que estaba escondida. Busca menospreciarla, dándole excesivas caricias pero Gruschenka la humilla, diciéndole que se burlará de ella junto a Dimitri. Katia va a golpearla, Aliosha la detiene y pide a Gruschenka que se marche, lo hace dejando a su oponente en una furia vergonzosa. Para el final de la escena Katia le pide a Aliosha que la deje sola y vuelva al día siguiente.

Adaptación: en la escena se agrega una acción inicial que no aparece en la novela: Katia está tocando el piano antes de la llegada de Aliosha. En la novela, al enterarse de la llegada de Aliosha las dos corren de un lado a otro buscando dónde esconder a Gruschenka. Al final del capítulo de la novela aparecen unos personajes que son las tías de Katia, quienes fueron suprimidas en la adaptación.

Puntos trabajados con los instructores:

Esta escena la trabajó Yuma durante todo el proceso y al final María Fernanda intervino en la puesta en escena y la concepción de los personajes femeninos.

Con Yuma: hubo un período de trabajo de mesa sobre todo de la primera parte de la escena. El texto se trabajó en dos partes, todo el primer diálogo de Katia con Aliosha y luego la entrada de Gruschenka marca la segunda parte. La primera parte se trabajó buscando el estado emocional del personaje. Yuma pedía no preocuparse por lo que sucede después sino por el inicio de la escena, lo demás vendría en una cadena de acción / reacción.

A partir de la asignación de Yuma, elaboraron una partitura de movimientos. Buscando seguir la propuesta de la novela plantearon un espacio similar a una sala de estar, el cual se conservó hasta el final, en la muestra. Sin embargo, la propuesta de movimientos con María Fernanda se fue modificando, hasta el final del proceso.

Esas son cosas que se superponen, al final el trabajo termina siendo una forma continua, plegada, que tú la atraviesas, entonces lo que está expandido termina siendo como un acordeón que está atravesado por un hilo de por medio. Es como una suma de capas.⁶⁶

Yuma con la partitura de movimientos siguió trabajando en el inicio y en cómo afecta el ritmo de la escena. Pidió buscar dentro de la escena una acción del personaje que conectara con la exaltación, que sirviera de preparación. Finalmente propuso utilizar el piano de pared para que Katia lo tocara al inicio de la escena.

Yuma planteó la forma de tocarnos, un poco el baile. Él montó prácticamente toda la escena y lo que hacíamos era pasarla muchas veces y él corregía detalles, se buscaba lograr la organicidad dentro de esa partitura.⁶⁷

⁶⁶ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Oswaldo Maccio (Mayo 2007)

⁶⁷ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Mariela Reyes (Mayo 2007)



Trabajó las intenciones de Katia en relación a Gruschenka. Eso hacía que el diálogo entre Aliosha y Katia se diera de una forma particular, el punto de atención no estaba del todo en Aliosha, sino en el sitio donde se encontraba escondida Gruschenka.

Con María Fernanda: se hacen modificaciones del espacio buscando conexión con nuevas imágenes. Por ejemplo, el piano lo colocó en el centro de la escena. Alrededor de él se daba el primer diálogo entre Katia y Gruschenka, una persecución que lo rodeaba y lo hacía participar de la escena. Puso a Katherina a tocarlo, no sólo al inicio, sino también durante los diálogos. Introdujo el piano en la escena con una acción precisa de relación con Gruschenka, revelando la verdadera intención de Katia, el subtexto de lo que hace.

Cuando ella toca el piano durante la escena también está dejándose ver. No era simplemente un fondo musical, había una intención, por ejemplo, (...) Katia con sus palabras adula la belleza de Gruschenka mientras que en el piano se burla de ella al tocar una melodía infantil.⁶⁸



Yuma estuvo muy interesado en el inicio de la escena. María Fernanda trabajó sobre el final, el estado en que queda Katia después de las ofensas de Gruschenka. Aclaró las

⁶⁸ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Lya Bonilla (Mayo 2007)

motivaciones de los personajes dando firmeza a las acciones. Buscaba el desarrollo de la escena, al comienzo una aparente distensión que se va tensando hasta que revienta al final.

Lo que pasa con los procesos de ensayos es que creo que se van agotando las herramientas, una cosa que funciona un día no funciona otro día, entonces lo que pasó con María Fernanda fue como un renovar, ella nos estaba dando casi las mismas herramientas que nos dieron antes, pero ella nos inyectó vida, nos hizo saber que lo que faltaba a la escena era que pasaran cosas.⁶⁹

Buscó la toma de conciencia de lo que sucede en el cuerpo en un estado emocional determinado. María Fernanda estudió el movimiento y su relación con las intenciones y motivaciones del personaje. Al hacerse consciente de las acciones del personaje, puede ser que el material de trabajo no sea tan incorpóreo, efímero y abstracto.

Ella empezó a reproducir lo que yo había hecho, me dijo qué cosas había hecho y porqué. Fue estudiar los gestos que uno tiene cuando entra en un estado así. Pero unas cosas funcionaban a veces y a veces no, yo no entendía. Me ayudaba pero no sabía cómo agarrarlo.⁷⁰

Espacio escénico: En el centro estaba el piano, los movimientos tenían relación con el espacio en función de éste. La disposición del público era circular hasta donde fuera perceptible para el espectador. El espacio era centrado y cerrado, limitado por el público.



Elementos escénicos: un piano, su banco, una silla de madera una mesita con un mantel tejido, sobre la que estaba una bandeja con una tetera y dos tazas de té. En el piso una alfombra verde con arabescos.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Ibidem.

Vestuario: Aliosha usó el mismo vestuario de la escena *Los ganchos del infierno*. Katia llevaba una falda larga negra, sobre ella un vestido verde oscuro, un cinturón negro, una cadena, zarcillos discretos y zapatos de tacón negros. Gruschenka llevaba una falda vino tinto, un corsé blanco con detalles en azul y zapatos de tacón muy altos.

Iluminación: Era un foco cenital sobre toda la escena que daba una atmósfera cálida, íntima. Caía sobre el piano y rebotaba iluminando suavemente el resto del espacio. Un cenital de frente para que los rostros no estuviesen tan ensombrecidos.

5. EN CASA DE LA SEÑORA KOKLAKOVA

Personajes: Katherina Osipovna viuda de Koklakov (Koklakova), Liza Koklakova y Alexei Karamázov (Aliosha). La señora Koklakova, dama de alta posición social, nerviosa, con gran preocupación sobre cuestionamientos de la fe, dice amar a la humanidad en general pero detesta al hombre como individuo, le gusta ayudar al prójimo siempre que reciba reconocimientos por ello. Liza es una adolescente anémica y paralítica desde hace 6 meses. Lee los libros prohibidos de su madre, está poseída por un deseo de maldad y pareciera que constantemente lucha entre el bien y el mal. Aliosha y ella se conocen desde pequeños.

Lugar de la acción en la novela: casa de la señora Koklakova.

Resumen de la escena: Al llegar Aliosha, Koklakova le habla de los temas que le angustian. Hay un enfrentamiento entre madre e hija por la presencia de él, hasta que éste interrumpe pidiendo una venda para su dedo herido. Liza sale de su escondite en un ataque de pánico, manda a su madre a buscar vendas y agua destilada. Estando a solas, Aliosha le confiesa que piensa casarse con ella al morir el starets y al cumplir la mayoría de edad. Llega Koklakova y Liza comienza a burlarse de Aliosha. La señora Koklakova, avergonzada, le informa a Aliosha que Katia lo espera en la siguiente habitación. Éste decide ir y Liza lo echa del lugar y se retira del salón. Aliosha va al encuentro.

Adaptación: el personaje de servicio que atiende a Liza se suprime en la adaptación. La narración de lo que le ocurre a Aliosha con el dedo fue agregada de otro capítulo, ya que en la novela, el autor sólo dice “le hizo un relato exacto aunque abreviado”⁷¹ de lo ocurrido. Al finalizar el capítulo en la novela, Koklakova se marcha junto a Aliosha al encuentro de Katia, mientras que en la escena Aliosha se queda viendo a la señora Koklakova y es ella que impacientemente le pide que se marche.

⁷¹ DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamázov*. Pág. 226

Puntos de trabajo con los instructores:

Esta escena fue trabajada por Yuma al inicio. Luego se le encargó a Humberto y durante su proceso recibió recomendaciones de María Fernanda, Ludwig y Yuma nuevamente.

Con Yuma: se realizaron lecturas buscando neutralidad, atendiendo a los signos de puntuación. Se hizo una investigación particular en el tiempo de pausa para cada signo. Llenar de significado cada pausa buscando los motivos que hay en los puntos suspensivos, por ejemplo. Después de varias lecturas con estas pautas, se comenzó a permitir que en la palabra aparecieran las sensaciones recibidas por el intercambio de miradas.

Con Humberto: se realizaron lecturas para estudiar el texto probando distintas intenciones, por ejemplo, Koklakova y Liza relacionándose como si contaran chistes y Aliosha hablando con acento extranjero. Eso le dio otra sonoridad al texto, el sentido de las frases se amplió, aparecieron intenciones contrarias a las literales y cobró vida. Se estudió el texto buscando el subtexto (la intención que tiene el personaje al decir cada frase) y las motivaciones.

De los juegos realizados con el texto surgió la importancia de la relación entre personajes, cómo se ve modificada por la presencia de otra persona, por ejemplo: Aliosha habla con Koklakova ¿qué sucede cuando se percata de que Liza escucha?, ¿cómo se relaciona Koklakova con Aliosha y luego con Liza en presencia de Aliosha?

Humberto pide una propuesta de movimiento y a partir de ahí comienza a trabajar la relación de los personajes con su cuerpo. Se trabajó cómo camina, cómo se sienta, a qué se parece, buscando asociar con animales.

Era una Koklakova muy nerviosa, como un gallito o una ardillita, como saltadito el hablar y muy rapidito. El nervio estaba en la forma, en la velocidad del caminar y del hablar.⁷²

⁷² HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos.* Desireé Lárez (Mayo 2007)

Humberto pidió investigar qué elemento concreto podría utilizar el personaje y cómo sería la relación con él. Koklakova comenzó a trabajar con un abanico, era un elemento que le dio la posibilidad de explorar con velocidades y con la expresión de su estado anímico, construyendo una partitura.

... que fuese una extensión material de Koklakova, de su estado nervioso y de sus sentimientos. Él pedía explorar con cambios de velocidad, trabajar con el elemento fuera de los ensayos para que el abanico cobrara vida. Se buscó armar una partitura de motivaciones con el abanico: dependiendo de las frases había más velocidad o golpes al cerrarlo, como si él estuviera hablando.⁷³

Con María Fernanda: se modificó el espacio de la puesta quedando lo necesario para la acción. En esta nueva propuesta los personajes durante toda la escena estaban de pie, excepto Liza que siempre estaría en la silla de ruedas. En la propuesta anterior, Koklakova entra acompañada de Aliosha; a partir de este momento, Koklakova está sola en el escenario y aparece Aliosha. María Fernanda y Humberto trabajan juntos el inicio, él en Aliosha y ella en Koklakova.

Humberto me dio la imagen de un ángel que entraba, que baja del cielo a entrar a la casa de Koklakova (...) Llegaba, caminaba detrás de ella, la tocaba y aparecía el ángel.⁷⁴

Al estar Koklakova sola en el escenario se comienza a transformar la imagen del personaje. María Fernanda suprime la velocidad del movimiento y del hablar. Le pide buscar asociaciones o imágenes que le ayuden a conseguir un estado nervioso interior.

Pasa a ser más calmada, ensimismada, María Fernanda me dio la imagen de una niña que estaba muerta o que veía un fantasma. Que cerrara los ojos, recordara y al abrirlos lentamente comenzara a decir el texto (...) El estado nervioso de Koklakova (...) va de explorar con una expresividad máxima, que llega al punto del ridículo, hasta un nerviosismo contenido como al borde de la explosión.⁷⁵

⁷³ Ibidem.

⁷⁴ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Héctor Castro (Mayo 2007)

⁷⁵ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Desireé Lárez (Mayo 2007)

Los primeros parlamentos fueron revisados por María Fernanda, ella decide eliminar varios textos, cada frase debía tener relación con el estado emocional del personaje. Al tener claro el inicio del personaje, el estado en el que comienza la escena, es probable que se haya creado una imagen de la escena.



Con la entrada de Liza se interrumpe ese estado, esa energía, y los personajes pasan a otra situación. Koklakova estalla en un estado nervioso por la intervención de Liza. María Fernanda buscaba afinar la relación de personajes, resaltar los momentos de debilidad de Aliosha frente a ciertas mujeres. En esta escena, exploró un Aliosha en estado de confesión, entregándose al amor, que no viene de lo sensual sino de lo espiritual, de la piedad que Liza pueda despertar en él.



Con Yuma: en su segunda intervención, trabajó la relación de los personajes a partir de una partitura vocal y de tiempos en las pausas. Buscó que de la sonoridad de los personajes se dibujara la tensión de la relación entre madre e hija, haciendo un contraste de tonos:

mientras Liza utilizaba el agudo, Koklakova debía responder con el grave. El estado nervioso de ambas debía sentirse en sus voces, que variaban de tonos, según el tema y la emoción.

Con Ludwig: se trabajó la proyección vocal y la respiración en escena, tomar conciencia de la cantidad de aire que necesita el cuerpo para decir una frase, que con el tiempo y la práctica podría hacerse orgánico.

Espacio escénico: su característica fundamental era el vacío, solo se encontraba en una esquina una mesa. Lo demás se remitía a la presencia y movimientos de los personajes. En el centro estaba Koklakova de pie y sola. Entraba Aliosha detrás de ella y cuando salía Liza lo hacía desde el lado derecho del escenario. Al final queda Koklakova nuevamente sola.

Elementos escénicos: un banco rectangular que sugiere una mesa, una bandeja, una jarra con agua y un vaso. Luego otra bandeja de madera con un jarrón de agua y vendas. Por último la silla de ruedas.

Vestuario: Aliosha llevaba el mismo vestuario utilizado en *Saboreando el coñac*. La señora Koklakova llevó un vestido verde con escote, un chal beige, un collar con piedras preciosas, el abanico, unos zarcillos elegantes pero discretos y unos tacones negros. Liza usaba un vestido color vino tinto con el pecho cubierto, usaba medias completas color ostra y botines beige.

Iluminación: comenzaba con un rayo de luz directamente al rostro de Koklakova. Cuando aparece Aliosha, se va introduciendo al espacio iluminado. Con la entrada de Liza se ilumina todo el espacio escénico, al recogerse el movimiento y quedar solos Liza y Aliosha aparecen focos de luz para cada uno. Cuando entra Koklakova hay iluminación general hasta el final de la escena.

6. CONMOCIÓN EN LA SALA

Personajes: La señora Koklakova, Aliosha, Iván y Katherina Ivanovna (Katia).

Lugar de la acción en la novela: otra sala de la casa de la señora Koklakova.

Resumen de la escena: Iván decide marcharse luego de una conversación con Katia.

Llega Aliosha con Koklakova. Katia desea saber la opinión de Aliosha sobre la decisión que acaba de tomar, de continuar al lado de Dimitri a pesar de sus ofensas y traiciones. Iván irónicamente expone que apoya la decisión y le informa que se va de la ciudad. Katia se altera y responde con aparente alegría. Aliosha declara que Katia e Iván ocultan sus verdaderos sentimientos. Iván intenta desmentir lo que ha dicho Aliosha, confiesa amar a Katia y se despide humillándola por su orgullo. Katia se va a otra habitación y regresa pidiéndole a Aliosha llevar un dinero a un señor que hace unos días Dimitri ultrajó. Aliosha queda turbado y Koklakova intercede por Katia.

Adaptación: Hasta donde se realizó la escena se muestra el sentido completo del capítulo que es la relación entre Iván y Katia. El último parlamento de Katia fue resumido porque había mucha narración. Fueron sustraídos los detalles, dejando sólo la información necesaria para mantener la coherencia.

Puntos de trabajo con los instructores:

Esta escena fue trabajada al principio con Yuma, luego con Humberto. Al final hubo una sesión en donde Yuma y María Fernanda trabajaron juntos.

Con Yuma: el proceso de lecturas fue corto, sin embargo, se buscaron las mismas pautas que en otras escenas: bajo volumen, atender a los signos de puntuación, intercambiar miradas, la emotividad del personaje y su estado al comenzar la escena.

Con Humberto: se hicieron lecturas buscando qué quiere el personaje, cuál es la intención. Trabajó el estado emocional de los personajes y cómo eso va de la mano con la

palabra. La palabra sale de una forma distinta, cargada de emoción sin dejar de lado la intención.

Humberto (en Koklakova) trabajó mucho la impaciencia y la rabia en aumento porque siente que hablan estupideces, que Katia se engaña a sí misma y está ansiosa de intervenir. Él marcó caminatas rapiditas, de un lado a otro, el chal que se movía, los tacones y el abanico.⁷⁶

Eran exploraciones de imágenes que tenía de los personajes y quería probar. Hizo varios ejercicios de lecturas con movimientos, por ejemplo, dentro de un espacio limitado tenían que correr sin tropezar ni dejar de leer. Se trabaja la atención en relación con el espacio y el compañero.

La escena giraba en torno a los sentimientos de Katia, por lo que el estudio del texto se hizo por fragmentos que tenían que ver con esos sentimientos. Las emociones de Iván eran siempre en reacción a las intenciones de Katia, debían responder a una interpretación que hace Iván de las palabras de ella. Para finalmente dejar salir las emociones contenidas, con el tono irónico característico de este personaje.

Se trabajó sobre todo la primera parte, casi nunca hubo ensayos de la escena completa. Se comenzaba, él paraba y se volvía a comenzar, paraba y de nuevo. Él hacía mucho eso en la rabia de Iván y en las emociones contenidas de Katherina. Aliosha y Koklakova casi no se tocaban. Se estudiaba cada frase. Humberto cuidaba mucho que cada frase estuviera dicha realmente.⁷⁷

El trabajo con los personajes Katia e Iván fue sobre la emoción en la palabra. En Aliosha y Koklakova fue más la emoción en el silencio. Por ser personajes de pocos parlamentos, el trabajo de ellos fue orientado más hacia una presencia escénica.

Cuando Katia comienza a hablar, Aliosha tenía un hilo de pensamiento, un monólogo interior. (...) Humberto estaba trabajando conmigo una vida dentro de lo pasivo. Yo no hacía nada, solo escuchando, pero Humberto me dijo que tenía que estar muy vivo. (...) Él me hablaba de la mirada que venía de ese monólogo interno, que reaccionaba a lo que ocurría afuera. Me decía que buscara cómo estar vivo.⁷⁸

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Héctor Castro (Mayo 2007)

Con María Fernanda: se abrió el espacio escénico separando a los personajes. Trabajó el personaje de Katia buscando la manera de canalizar la emotividad hacia la tensión entre los personajes, asociada a la relación con la disposición escénica (Katia en el medio y los dos hermanos a los lados).



Le da una imagen a Lya, le cuenta una fábula para ésta escena, que era de un burro que le ponen 3 Kg. de paja a cada lado. El burro se muere por no saber a cual montón de paja ir, porque no se decide. Algo así era la imagen que ella tenía de Katia, que tiene el amor de un lado y el hacer lo que se debe hacer del otro.⁷⁹

Los movimientos se redujeron al mínimo. Koklakova, que antes caminaba de un lado a otro, fue colocada durante toda la escena sentada detrás de los espectadores y la intervención de ella era desde un lugar distanciado, una especie de voz de la conciencia que continuamente le muestra un espejo a Katia.

Me dijeron que imaginara que mi voz traspasaba las paredes y que llegaba a la sala general. Al principio era muy exagerado pero luego se recogió. Era una Koklakova burlándose tanto de Katia que llegaba a ridiculizarla y humillarla.⁸⁰

Con Koklakova, María Fernanda trabajó la relación del cuerpo y la emoción. Sugirió encorvar la columna, abrir un poco las piernas, dejar caer los brazos, la cabeza y con la respiración decir el texto suave y lentamente.

Espacio escénico: Katia estaba en el centro, entre los hermanos, al lado izquierdo tenía a Aliosha y al derecho a Iván. El público estaba dispuesto en media luna. Detrás de los espectadores estaba la señora Koklakova.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos.* Desireé Lárez (Mayo 2007)

Elementos escénicos: dos bancos redondos, uno acolchado y una pequeña bolsa llena de monedas.

Vestuario: el mismo de las escenas anteriores.

Iluminación: había cuatro puntos, el mayor foco lo tenía Katia, los hermanos tenían una intensidad menor y la señora Koklakova un foco muy tenue, casi no se percibía. Al final cuando entra Katia a darle el dinero a Aliosha había un cambio, se iluminaban sólo los rostros y el resto queda a oscuras.



7. LA CEBOLLA

Personajes: Fiodor, Alexei (Aliosha) y Agrafevna Alexandrovna (Gruschenka).

Lugar de la acción en la novela: la pieza de Gruschenka.

Resumen de la escena: Fiodor y Gruschenka juegan sensualmente en la habitación de ella cuando tocan la puerta y Fiodor huye. Entra Aliosha, quien viene deprimido por la muerte del starets de su monasterio y descubre en ella a una hermana. Gruschenka le cuenta una fábula en donde una mujer pecadora estuvo a punto de ser salvada y por no ayudar a otros cayó en un lago de fuego de donde no pudo salir jamás. Le pide a Aliosha que no la considere buena, empieza a cuestionarse y al mismo tiempo se siente seducida. Ella espera una señal para ir al encuentro de su primer amor, quien la había abandonado 5 años antes. Descubre por Aliosha la capacidad de perdonar. Finalmente le pide que se marche y la deje sola, recoge sus cosas y sale.

Adaptación: en la novela Aliosha llega a casa de Gruschenka con otro seminarista, Rakitín, quien fue suprimido. En la versión hay diálogos entre Rakitín y Gruschenka que fueron pasados a Aliosha. En la novela no ocurre el momento de Gruschenka con Fiodor, ella está esperando el aviso de su primer amor, en compañía de Fenia, su doncella. Quien también fue suprimida.

Puntos de trabajo con los instructores:

Esta escena fue trabajada por Yuma y al final María Fernanda.

Con Yuma: se realizaron tres lecturas y pidió que trajeran una propuesta de movimientos. A partir de ese material comenzó a ordenar y descartó algunas cosas que no funcionaban.

En el texto de Gruschenka pidió buscar la mínima expresión, que no fuese grandilocuente sino más interior, para conseguir resonancias de las palabras.

A medida que se modificaba la partitura de movimientos fueron apareciendo nuevas proposiciones, como el baile de Gruschenka en donde comienza a trabajarse la emoción. Al principio las acotaciones eran técnicas, se buscaba construir una partitura de movimientos precisa y clara, revisando cada texto y los movimientos que los determinaban: las miradas, la dirección del cuerpo en el espacio, las acciones físicas. Trabajar la precisión de la partitura haría posible la aparición del personaje, en la particularidad de lo que hace y cómo lo hace.

No era un estudio profundo del personaje, sino una cosa muy simple, el comportamiento del personaje hace el personaje. Ella tenía muchos movimientos y sacaba muchos elementos. Se trabajó más que todo la partitura de esos movimientos.⁸¹

Luego se introdujo el baile en la última parte de la escena y se comenzó a buscar conectar con una emoción, por ejemplo, la embriaguez que debía tener Gruschenka y la exaltación, el movimiento con las motivaciones para llegar a una sensación específica.

Me llevó a un estado emocional en la parte final del baile, donde me explicaba el porqué yo tenía que girar tantas veces y que eso me iba a producir la sensación que yo necesitaba para caer al piso y decir el texto desde ahí.⁸²

Como preparación a la escena, Yuma pidió agregar un baile inicial que sirviera para conectar con el estado del personaje, la cual fue modificándose hasta que se transformó completamente con la intervención de María Fernanda.

Con María Fernanda: el espacio regresa un poco a la propuesta inicial, el cuento de la cebolla comienza a trabajarlo asociando con la violación. Luego la preparación pasa a ser una pequeña escena introductoria entre Fiodor y Gruschenka. Ellos estaban en un juego de seducción y eran sorprendidos por el toque de la puerta.

⁸¹ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Héctor Castro (Mayo 2007)

⁸² HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Mariela Reyes (Mayo 2007)



Ella planteaba que la preparación inicial no me funcionaba, tenía una idea desde que comenzó el trabajo de los Karamázov, quería justamente esa escena donde Fiodor y Gruschenka tenían una especie de encuentro sexual, le pareció que esa escena quedaba perfectamente allí y que eso me iba a funcionar como actriz para entrar en una excitación que era necesaria para comenzar la escena.⁸³

Trabajó la modificación de los objetivos a partir de la relación entre los personajes.

Aliosha entra con un propósito y el encuentro con Gruschenka lo transformaba. Con Gruschenka sucedía lo mismo, ella intentaba seducirlo pero la energía de Aliosha la modificaba.

Espacio escénico: era rectangular, con dos puertas: la izquierda, por donde entraba Aliosha, daba a un pasillo que conducía a los camerinos del teatro; la derecha, por donde salía Fiodor, comunicaba con la sala de ensayo. Los elementos estaban dispuestos a los lados, dejando en el centro un vacío donde se realizaba el baile entre otros movimientos. El público estaba dispuesto en el espacio en forma de “L”, a lo largo de la escena y detrás de la cama.



⁸³ Ibidem.

Elementos escénicos: una cama, una mesita con un radio y dos velas, una caja con objetos personales: perfume, velas, pañuelos, cadenas. Una mesa más grande sobre la que había: un mantel tejido, una botella, dos vasos y una vela. Dos bancos y una maleta.

Vestuario: Aliosha llevaba el mismo vestuario de la escena *Conmoción en la sala*. Gruschenka en esta escena llevaba una falda fucsia, una camisa negra con escote, encima un corsé negro e iba descalza.

Iluminación: Era tenue, buscaba calidez, “la sensualidad a través de la luz que tiene la vela.”⁸⁴ Cuando llega Aliosha se iba iluminando más el espacio. La mayor iluminación estaba en el centro.



⁸⁴ Ibidem.

8. LA PESADILLA DE IVÁN

Personajes: Iván Karamázov y el diablo.

Lugar de la acción en la novela: habitación de Iván Karamázov.

Resumen de la escena: Smerdiakov acababa de confesarle a Iván haber asesinado a Fiodor. En estado de delirio Iván tiene una alucinación en la que lo visita el diablo. Intenta convencerse de que lo que sucede no es real, pero su interlocutor busca argumentar su existencia. En su discurso utiliza estrategias para confundir e irritar a Iván, logra interesarle y a pesar de la resistencia de éste, va introduciendo el tema que más lo atormenta, su ateísmo. Al irle recordando sus ideas del pasado y el discurso con el que llegó a la ciudad, la crisis de Iván se desencadena. Aparece el deseo de quitarse la vida. En ese momento llega Aliosha y desde afuera le informa que Smerdiakov se ha suicidado.

Adaptación: en la novela el capítulo es bastante extenso. Se eliminaron textos, el criterio utilizado por Yuma era “efectividad”. Se buscó concentrar la idea que se exponía en cada parlamento, sustrayendo reiteraciones. Con la escena se debía mostrar la relación de los personajes, más allá de hacer un planteamiento filosófico. En el capítulo hay más diálogo que descripciones, Iván no intenta suicidarse, eso surgió en los ensayos. En ese capítulo lo que sucede es que Iván se tapa los oídos para no escuchar y le lanza una copa a su interlocutor para agredirlo.

Puntos de trabajo con los instructores:

Al principio se hizo un período de lecturas con Yuma, luego Ludwig fue quien condujo el ejercicio hasta la muestra.

Con Yuma: se realizaron las primeras lecturas para reconocer el texto y afinar la adaptación. En la primera propuesta de movimientos la atención estuvo todavía en la extensión de la escena, por lo que no se trabajó en la partitura.

Con Ludwig: se probaron distintas propuestas escénicas durante un largo de tiempo. Las acotaciones fueron siempre en relación a lo que veía en los ensayos, encauzando las asociaciones, imágenes o reflexiones que surgían en el trabajo.

Ludwig no decía ‘aquí tiene que pasar esto o aquello’, simplemente veía lo que mostrábamos, nos decía cuando algo no estaba llegando a un punto o cuando estaba descontento con alguna parte del trabajo ‘Iván está muy lloroso’, ‘ese diálogo no está siendo honesto’. Pero en términos de contenido o de los sitios a los que tenía que llegar la escena, era una cuestión de proceso actoral.⁸⁵

Estas propuestas marcaron un período de exploración del texto, buscando la modificación del sentido de la escena al llevarla a un contexto distinto. El trabajo fue generando la necesidad de conectar una partitura de movimiento en donde el cuerpo tuviera motivaciones concretas.

El rigor de los ensayos fue lo que otorgó una concepción del personaje. En el juego de buscar otras visiones de la escena, se fue creando la dinámica de la relación de los personajes. Se puede decir que la concepción de personaje en esta escena surge de la relación de Iván con el diablo.

Al principio era muy quejoso y mediante el proceso me fui dando cuenta que eso era una cosa mía (...) ¿Qué tiene uno y cómo llevar eso a lo que el personaje necesita y la escena necesita? Iván fue progresivamente agarrando violencia y además fuerza.⁸⁶

Se trabajó en imágenes para cada parlamento y en la imagen del sacrificio como determinante para la puesta en escena. Se buscó hacer consciente de que cada palabra, cada frase, tiene una necesidad de ser dicha en ese momento en particular.

Ludwig hace énfasis en el trabajo personal ‘tú tienes que estar muy claro del porqué Iván dice esto’ ‘¿por qué justamente en ese momento tiene la necesidad de decir esas cosas?’, para él era muy importante que todo el texto estuviera cargado, que no hubieran frases dichas sólo para continuar con la escena.⁸⁷

⁸⁵ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Iván Pojomovsky (Mayo 2007)

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ Ibidem.

Se debía estudiar la relación del personaje con cada referente mencionado en el texto. Para Iván cada cosa que mencionaba el diablo tenía un significado, una imagen que surgía a partir de la relación con cada tema. Por ejemplo, si mencionaba a Katia ¿qué significaba ella para él? Si mencionaba a Dios ¿qué significaba para Iván?

El cuerpo se trabajó en relación con la palabra, al principio con todas las propuestas se exploraron muchos movimientos en donde se podía o no tener contacto físico. Al final el movimiento se redujo y se buscó que el cuerpo apoyara a la palabra realizando sólo los movimientos imprescindibles.



Espacio escénico: había un altar y el techo estaba pintado con imágenes religiosas. Iván permanecía acostado sobre el altar y el diablo era el único que tenía desplazamientos. El espacio era pequeño y a los lados había escombros. El público estaba sentado frente al altar. Había una puerta por la que entraba y salía el diablo y de donde Aliosha anunciaba la muerte de Smerdiakov.

Elementos escénicos: velas, una silla alta, una pistola y una hoja que lee el diablo.

Vestuario: Iván usaba el mismo vestuario en todas las escenas, en esta escena estaba más desarreglado. El diablo llevaba una franela, pantalón, saco y zapatos negros.

Iluminación: había velas en el altar, en el piso y en algunos puntos de la pared, además un bombillo por uno de los lados.

9. LA CONFESIÓN DE DIMITRI

Personajes: Dimitri Fiodorovich Karamázov (Mítia) y Nikolai Parfiónovich, juez de instrucción, encargado de tomar las declaraciones y hacer las investigaciones referentes a los crímenes sucedidos en la localidad donde se desarrolla la novela.

Lugar de la acción en la novela: posada en el pueblo de Mocroie donde es apresado Dimitri.

Resumen de la escena: El juez de instrucción entra en la habitación e inicia el interrogatorio a Dimitri, primer sospechoso del asesinato de Fiodor. Dimitri cree que se le está acusando de la muerte de Grigori (a quien golpeó y dejó sin conocimiento mientras buscaba frenéticamente a Gruschenka en la casa de su padre), lugar donde Fiodor fue encontrado muerto más tarde. Al enterarse de que Grigori vive, se siente seguro de su inocencia y mientras Nikolai le muestra las pruebas que lo inculpan, él alega ser inocente. Dimitri enfrenta la situación diciendo ser una persona honorable y se pone a la disposición para continuar el interrogatorio hasta demostrar su inocencia.

Adaptación: en la novela hay otros personajes que se suprimen quedando solamente el juez y el acusado. La escena es un fragmento de la primera de tres tribulaciones. En la novela Gruschenka está presente al inicio del interrogatorio y esta intervención fue suprimida, más adelante, cuando se concreta la puesta en el espacio, ella junto a otros personajes estuvieron presentes en el interrogatorio.

Puntos de trabajo con los instructores:

Al principio con Yuma. Luego con Ludwig. El primer día de la muestra al público, María Fernanda y Yuma hacen modificaciones.

Con Yuma: Las primeras lecturas buscaban descubrir el sentido de cada frase y sus resonancias. Se presentó una primera propuesta de movimientos en la que Yuma señaló los

momentos que estaban cargados por una imagen y una acción. Trabajó en la concreción de la imagen y la intención de cada texto.

Con Ludwig: se trabajó primero la voz y la proyección. Ludwig continuó trabajando con la primera propuesta de movimientos y buscó precisar la presencia escénica pidiendo atención al cuerpo en cada posición. Por ejemplo, si el personaje fumaba debía haber una manera particular de hacerlo, cuántas veces aspiraba, cómo agarraba el cigarro, cómo botaba la ceniza, además de buscarle el sentido a la acción, qué lo motivaba, de dónde venía la necesidad. Se buscaba que cada movimiento estuviera en relación con la situación del personaje. Las motivaciones debían estar claras para la precisión de la partitura. Se investigó en las cosas que pueden hacerse cuando el trabajo no fluye y se estanca.

Se buscó en la precisión vocal la precisión de la acción. El trabajo de la emoción fue a partir de la respiración, intentando no forzar ni tensar el cuerpo. Se indagó en hacer consciente que la tensión interrumpe la fluidez de la energía y la emoción.



Durante toda la escena se estuvo trabajando, en el caso de Dimitri, el contener la emoción y luego soltar explosivamente.



Con María Fernanda y Yuma: modificaron la propuesta a partir de la apertura del espacio. Colocando a Nikolai a un extremo de la escena y a Dimitri al otro, sentado en una silla, sin levantarse hasta el final. El sentido de la escena era poner en evidencia el universo del personaje Dimitri Karamázov.

Se redujo la partitura de movimientos, los momentos de explosión y contención se llevaron a la mínima expresión, buscando que las explosiones fueran más internas. María Fernanda lo llamó ‘bajar la emoción del pecho al vientre’.

Espacio escénico: era un rectángulo, en un extremo se encontraba el escritorio y la silla de Nikolai y en el otro, la silla del acusado. El público estuvo dispuesto en ambos lados, dibujando un pasillo entre los dos personajes. Durante toda la escena los personajes permanecían en sus lugares.

Elementos escénicos: un escritorio, dos sillas, un vaso, una jarra con agua, una máquina de escribir, una carpeta con expediente y fotografías, cigarrillos y encendedor.

Vestuario: Dimitri: pantalón verde de tachones, camisa marrón y botas de obrero muy raídas. Nikolai: un traje de saco y corbata de color gris, lentes de lectura y zapatos formales.

Iluminación: un foco para cada personaje y luz tenue en el pasillo.

10. ALIOSHA AL LADO DE LA PIEDRA

Personaje: Alexei Karamázov.

Lugar de la acción en la novela: la piedra sepulcral del niño Iliusha.

Breve historia de la escena: Aliosha da unas palabras de despedida. Recuerda la historia de lo ocurrido con sus hermanos e informa que se marchará de la ciudad pronto. Pero desea, antes, hacer un compromiso con los oyentes y les pide que aunque no comprendan no olviden estas palabras:

Sepan que no hay nada más noble, más fuerte, más bueno, más sano ni más útil en la vida que un buen recuerdo, sobre todo si procede de la infancia, de la casa paterna. Les han hablado mucho de su educación, pero un recuerdo santo, conservado desde la infancia, es quizá la mejor educación. Si se hace provisión de tales recuerdos para toda la vida, se está definitivamente salvado.⁸⁸

Adaptación: es un fragmento del capítulo de la novela que narra el entierro de Iliusha.

Están presentes unos escolares que responden con exclamaciones cortas, que para la muestra se suprimieron.

Puntos de trabajo con los instructores:

Ésta no fue una escena que se trabajó durante el proceso. María Fernanda la anexó al final, cuando interviene en la concepción del montaje, para dar cierre a la muestra. Las indicaciones eran: leer el texto y de vez en cuando mirar al público.

Se las decía a la gente que venían detrás de mí, porque yo los invitaba, yo los tenía que invitar a ese otro espacio y una vez que terminaba tenía que pararme y abrir la puerta para que salieran.⁸⁹

Espacio escénico: se utilizó la sala general, desde la escena anterior Aliosha se traía al público y les pedía sentarse alrededor de la piedra.

⁸⁸ DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamázov*. Pág. 803

⁸⁹ HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski: entrevistas a los alumnos*. Oswaldo Maccio (Mayo 2007)

Elementos escénicos: una piedra grande (elemento escénico del montaje *Esperando a Godot* realizado en 1997). Aliosha llevaba un cuaderno en el que había transcrito el texto para leerlo.

Vestuario: el mismo que utiliza en *Los ganchos del infierno*.

Iluminación: era ambiente general, incluso las luces de trabajo de la sala general estaban encendidas, buscando romper con lo teatral.



11. CONSIDERACIONES

Los aspectos creativos y los que podrían ser considerados de producción surgieron de los participantes del Centro de Formación, sus guías, y de la colaboración de algunos miembros del TET:

Louani Rivero, quien se había retirado a mediados del segundo período, realizó el diseño del material que se utilizó como programa de mano y operó las luces durante algunos ensayos generales y en las funciones, Mónica Quintero la asistió (posteriormente participó en el montaje del último año de formación). Jesús Sosa, miembro del elenco estable del grupo, tomó las fotografías en un ensayo general (las últimas modificaciones en vestuario y puesta no aparecen en las utilizadas en el presente trabajo de grado). Rubén Castillo, para entonces encargado del archivo fílmico del TET, realizó una grabación de partes de algunas escenas de la función del domingo 17 de diciembre. El diseño de iluminación estuvo a cargo de Yuma, el montaje de luces lo llevaron a cabo algunos alumnos del taller con la asistencia de Isidro Moreno, así como la disposición de las gradas, colocación de los telones, acondicionamiento de la cripta y el espacio debajo de la cabina técnica.

En los ensayos generales, el grupo, coordinado por Yuma, se organizó para los cambios en la disposición escénica de los espacios utilizados. Mientras el público se encontraba en uno de los espacios, los alumnos que no participaban en la escena, estaban preparando los de las siguientes escenas. Se buscó emplear los mismos elementos escénicos pero dispuestos de manera distinta, intentando utilizar sólo los necesarios para determinar acciones, en este sentido se planificó específicamente quiénes se encargarían de trasladar y disponer los elementos y los asientos para el público. Todos los elementos surgieron de las propuestas hechas por los alumnos y la mayoría pertenecían al depósito del TET.

El vestuario presentó una relación particular con el participante, surgió de propuestas para los ensayos y siempre buscando la modificación del cuerpo, conseguir una imagen. Pero no sólo una imagen externa, se buscaba recibir sensaciones específicas que conectaran con algo particular del personaje. Por tales razones, los dos intérpretes de Aliosha llevaban vestuarios distintos, cada uno tuvo una relación personal con la imagen religiosa.

Para el final del proceso, Yuma pidió buscar en las escenas una estética en la que no se definiera una época precisa, más bien atemporal. Algunos vestuarios fueron obtenidos en el depósito, otros mandados a hacer por los alumnos y otros conseguidos por distintos medios.

El trabajo con los distintos instructores brindó múltiples herramientas y maneras de abordar la concepción de personajes y escenas. Cada instructor tuvo una visión particular. Entre ellos se reunían y discutían sobre interpretaciones y medios para canalizar la exploración. Para cada participante se hizo evidente las particularidades de la investigación con cada uno de los instructores, tomando en cuenta que en la mayoría de las escenas participaron los cuatro. Para todos era de gran importancia el trabajo con la imagen, con la emoción, y con una manera personal de involucrarse con la situación del personaje.

Existió un interés común en puntos particulares, como: el inicio de la escena, los principios de comienzo-desarrollo-final, el estado emocional del personaje (cómo comienza, se desarrolla y cómo termina) y la partitura de movimientos. Sin embargo, hubo diferencias en la manera de abordar esos temas y en la asimilación por parte de los alumnos.

En enero de 2006, concluidos los dos primeros años de formación, se realizó una reunión de evaluación del proceso de *De la mano de Dostoievski*. Se discutieron, principalmente, tres puntos: la revisión personal del trabajo, la idea de remontarlo para ese año y propuestas de dirección para el montaje de graduación. Cada alumno expuso sus impresiones

del trabajo, inquietudes, confusiones, certezas, necesidades, temas que pasaron a ser puntos de reflexión. Por ejemplo, el trabajo con la emoción:

La relación que tuve con Aliosha fue muy estrecha, me hizo pensar y reflexionar sobre mí mismo, y mis recuerdos. Comencé a torturarme el corazón antes de los ensayos, literalmente, me torturaba con recuerdos que tenía guardados (...) creo que en este punto es cuando los sentidos son sinceros y puros. Creo que en ese momento somos también actores que trabajan para descubrirse y descubrir lo que es el teatro. (Héctor Castro, evaluación enero 2006)

Esta reunión permitió que cada alumno revisara cuáles eran las dificultades y los hallazgos descubiertos. Se insistió en la importancia de revisar, reflexionar e indagar sobre aquello que se necesita para continuar el crecimiento y la formación.

Me gustaría más trabajo con la palabra, siento que no he tocado muchas cosas en relación a este tema, quizás otros de mis compañeros sí lo han hecho. La dirección, la palabra desde adentro. (Desireé Lárez, evaluación enero 2006)

También se habló sobre las dificultades en relación con lo encontrado en cada ensayo, lo incómodo y difícil que pudo ser retomar en cada sesión las emociones del personaje. No faltó la desesperación y frustración de que no pasara lo que tenía que pasar en el **aquí y ahora** de la escena. La inseguridad de que el trabajo presentara un sostén emocional fue, en algunos casos, tema de preocupación.

Términos trabajados durante las sesiones, aún después de la muestra, siguen siendo temas de investigación: la imagen, la asociación, la presencia, el trabajo físico y el entrenamiento del cuerpo y la voz. La manera de relacionarse que tiene Yuma, María Fernanda, Ludwig y Humberto, con cada uno de estos términos, está determinada por su investigación actoral. Es posible que la formación en el taller vaya encauzada a establecer un primer contacto con estos términos. Y cada participante deberá trabajar para construir su relación con ellos y de ser posible profundizar en la investigación.

Me llama la atención de este lugar el respeto al proceso personal y particular de cada uno por parte de los maestros, lo que en algunos momentos generó resistencia, por no saber qué se me estaba pidiendo o a qué se me estaba invitando. Constantemente estaba en un terreno incómodo, inseguro y de miedo. (...) Muchas veces le pregunté cosas muy directas a Yuma y él no me daba respuestas y al no dármelas había una clara intención, en el proceso, en el tiempo, había cosas que tenía que descubrir. (Ángel Ordaz, evaluación enero 2006)

Al revisar los puntos de trabajo de las escenas de la muestra *De la mano de Dostoievski*, se ofrece la oportunidad de ver la relación que se tenía con las herramientas dadas y en qué términos se estaba iniciando esa relación.

CUARTA PARTE

INSTRUCTORES DEL TALLER 2004-2006

El Taller Experimental de Teatro surge de la inquietud de Eduardo Gil por indagar en propuestas de carácter experimental para la creación escénica. El nacimiento del grupo estuvo motivado por el interés particular de un creador. De igual forma cada proceso creativo del TET en su historia, ha estado vinculado a la investigación individual o colectiva sobre puntos específicos referentes al quehacer teatral.

Con los procesos de formación vividos por el grupo se ha mantenido también esta relación, el TET siempre se ha puesto al servicio de las investigaciones llevadas por sus maestros. Primero fue Eduardo Gil, posteriormente Elizabeth Albahaca y Teo Spsychalski, finalmente Francisco Salazar y Guillermo Díaz Yuma, para así conformar la historia de su investigación - formación.

Con la consolidación del Centro de Formación se establece el espacio para llevar, de manera profunda, las investigaciones particulares de cada instructor. Cada taller sigue principios específicos que tienen resonancias de la historia del TET. Sin embargo, confrontan esos principios con las particularidades de cada grupo y de los instructores, para los cuales resulta importante dejar una herencia del trabajo desarrollado a lo largo del tiempo.

El Centro de Formación lo que quiere es dejar a la gente que participa, sean nuevos o viejos estudiantes, la manera de trabajar que se ha desarrollado durante mucho tiempo en el TET, que va cambiando según van avanzando los años. No siempre se aplica lo mismo porque depende del interés que tengan como estudio los coordinadores del taller. Sin embargo tiene unos puntos básicos, que son: el trabajo corporal, el trabajo sobre la voz-cuerpo, el trabajo de texto y el trabajo sobre la imaginación.⁹⁰

La forma en la que funciona no es igual a la de una escuela. No busca pasar una receta para la creación, sino relacionar al participante con la manera en la que la agrupación se vincula con el hecho teatral y despertar, al mismo tiempo, el deseo de desarrollar una investigación particular con las herramientas exploradas.

⁹⁰ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (2007)

La escuela tiene materias, como un liceo. En un taller es lo contrario porque la acción es la que te va dictando. De la intuición, la imaginación y el estudio de la coordinación sobre la acción, van surgiendo los temas, las actividades que van a hacerse, lo que sería en la escuela las materias que podrías ver. Va más sobre la acción, la acción es la que generalmente produce la otra acción.⁹¹

El Taller Experimental de Teatro, en sus primeros años, basó su investigación en la búsqueda de la relación del actor con su cuerpo como principal instrumento creativo. Esta base se ha mantenido hasta la actualidad como una de las premisas fundamentales para el inicio del trabajo en formación.

Sin ejercicio los músculos degeneran, pero al revitalizar sus funciones, al dinamizarlos, llegamos a hacer nuevos movimientos, a experimentar sensaciones nuevas, a crear posibilidades sutiles de acción y expresión. Estos ejercicios contribuyen a hacer su aparato físico más móvil, flexible, expresivo e incluso más sensible.⁹²

Preparar el cuerpo para que sea un canal con el cual iniciar el trabajo creativo es el primer paso dentro de lo que significa la experiencia con el Centro de Formación del TET. El proceso de entrenamiento o preparación física, el período de ejercicios actorales y la exploración con la palabra tuvo sus particularidades en cada uno de los instructores del taller.

⁹¹ Ibidem.

⁹² STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Pág. 59

CAPÍTULO I: GUILLERMO DÍAZ YUMA

Para Yuma, la experiencia en el primer año de formación implica una etapa de reconocimiento del grupo. Las primeras sesiones representan la verdadera audición, el momento en el que se puede ver a cada participante en acción, su relación con el trabajo del cuerpo, su imaginación y el contacto grupal.

Las primeras exploraciones con Yuma, en el taller 2004-2006, se iniciaron con tres características fundamentales: primero, el reconocimiento a partir de una relación con lo lúdico. Segundo, despertar la atención para tener un contacto con la memoria a través de la conciencia del espacio, de sí mismo y del colectivo. Tercero, la relación entre juego, atención, palabra y movimiento para la acción-reacción inmediata.

Para Yuma, el juego es una herramienta que genera la apertura del participante dejando salir el potencial y las limitaciones de cada uno, dando una perspectiva más clara del grupo con el que se está iniciando el proceso.

La atención y la apertura fueron los elementos que sostuvieron los primeros ejercicios en el taller, dejando la impresión de que el acierto o desacierto dependía de estos factores. Hubo por un lado, la invitación al cuidado sobre éstos, y por otro, la toma de conciencia por parte de los alumnos de su relación con ellos.

El trabajo con Yuma, en las primeras sesiones de entrenamiento, estuvo enmarcado por la necesidad de llevar la apertura sensorial a su más alto nivel. Los ejercicios parecían ser sencillos, pero a medida que iban avanzando, los niveles de exigencia de atención, de apertura y de memoria, eran cada vez mayor. Siempre que se lograba superar las dificultades, Yuma daba una nueva pauta, lo que provocaba que constantemente se estuviera trabajando.

A partir del juego, los participantes se pusieron en contacto, aunque sin ser mencionadas verbalmente, con nociones como: estructura, superar obstáculos, sentido de

perder o ganar algo (riesgo), alerta en relación con el grupo y el objetivo, sentido del disfrute en el trabajo, el no preparar lo que se hace sino responder de forma inmediata a lo que se necesita para conseguir el objetivo y la posibilidad del desbloqueo a partir de la atención sobre el juego, olvidándose de la tensión por sentirse observado.

De juegos de atención se pasó a ejercicios de imitación. Los temas de trabajo se fueron desarrollando por etapas y representaron una continuación de los tocados anteriormente. Se empezó a estudiar, de manera más consciente, la relación del individuo consigo y con el grupo.

En la imitación se buscaba reproducir cada detalle del compañero, afinando el sentido de **relación espacial**. Entre más atento se estaba al otro, a su cuerpo en el espacio, y a sí mismo, más eficaz se era. En esas exploraciones, como un segundo nivel, se pidió que la observación fuera más allá de lo que se percibía visual y auditivamente, que se tratara de apreciar la actitud, la energía del otro. El trabajo radicó en transformar la energía propia en la del otro. No se buscaba formar imitadores, sino la posibilidad de movilización interior a partir de la observación.

Estos primeros ejercicios, llevaron a una forma diferente de percepción que se fue modificando mientras se hacía consciente. Primero era percatarse de la variedad de detalles que rodean la vida diaria y que los automatismos de la cotidianidad hacen imperceptibles. Luego se empezó a notar que el trabajo generaba una forma distinta de relación con el entorno. En la medida en que se estaba más atento y abierto, se podía tener un contacto más cercano y auténtico con el compañero, creando la conciencia de lo **individual** y lo **colectivo**.

El licenciado Arnaldo Mendoza manifiesta, en su trabajo de grado, que uno de los puntos característicos que justifican la persistencia del TET en el tiempo, no es la repetición

del signo o lenguaje propio de una estética, sino la calidad e interpretación de cada uno de sus integrantes.

Para el grupo era claro que cada uno tenía que cumplir, como ser humano, un proceso de aprendizaje y apertura en sí mismo. Aunque éste se dé en el mismo tiempo y espacio que otros, en algo es distinto al proceso de los demás. Ese algo lo tiene cada participante, cuando él descubre que le pertenece, que es de su propiedad, él representa conscientemente una individualidad dentro de un colectivo que crea un lenguaje escénico.⁹³

El paso del tiempo ha hecho conscientes, a los integrantes del TET, de la importancia de la asimilación individual de las herramientas para la creación de un lenguaje propio. La belleza de un conjunto radica en la posibilidad de apreciar cada uno de sus elementos ensamblados como partes de una totalidad. En esa primera etapa de entrenamiento, pareciera que Yuma intentaba despertar en el participante la conciencia de su relación individual y personal con el trabajo, para poder entrar en contacto con la unidad que conformaba el grupo, buscando generar una **energía colectiva**.

Yuma inició otros ejercicios que han sido denominados, en el registro del primer año, **ejercicios de imagen**. Los puntos trabajados anteriormente fueron los que sostuvieron este nuevo entrenamiento: la atención, la apertura, la observación y la memoria.

El énfasis en la apertura en los primeros ejercicios, luego la movilización interior en los de imitación, revelan la importancia que tuvo para este guía el trabajo con la **imagen**. “Actuar no es el fin, sino abrir las ventanas del contacto.”⁹⁴ Para Yuma, la apertura es la que brinda la posibilidad de tener un acercamiento a algo que está dentro de cada uno: recuerdos, sentimientos e ideas, que pertenecen al imaginario individual.

⁹³ MENDOZA, Arnaldo. *Demonios, espectáculo teatral de taller experimental de teatro, sobre la novela homónima de Fiodor Dostoievski, dirigida por Elizabeth Albahaca. En 1994*. Caracas, Universidad Central de Venezuela (2000). Pág. 22

⁹⁴ Ver capítulo I de la segunda parte.

Considera que la imagen es “la forma simbólica de algo”⁹⁵, que representa una cosa en particular, para cada individuo. Él usa el ejemplo de Cristo, que en esta cultura puede ser una imagen que simboliza lo religioso, pero para cada quien tiene sus connotaciones particulares. El trabajo con la imagen esta íntimamente ligado a un conocimiento interno.

Cuando se habla de la **imagen**, es una referencia con el conocimiento de tu vida, la historia de donde vives y del mundo, pero repercute en la psique. (...) Son cosas que están dentro de cada uno, en el inconsciente, son referencias culturales, referencias de tu historia (...) no es solamente un recuerdo, el recuerdo tiene una imagen, que puede ser en movimiento o puede ser como una foto.⁹⁶

En el taller, Yuma introdujo ejercicios para acercar al grupo a la noción de imagen a partir de una relación corporal, en la que ésta viene a ser un compendio de significados perceptibles, no de manera narrativa sino como unidad. Haciéndose presente en el cuerpo como una totalidad. Por ejemplo, en el ejercicio 5 descrito en el presente registro⁹⁷, se debía identificar qué era el sujeto que se quería representar y un conflicto o contradicción particular, lo que generaba la dificultad para el que lo hacía. Esto llenaba de complejidad y hacía difícil la aparición de simples reproducciones. Mientras más absurda era la oración, más rica e interesante resultaba como imagen.

Yuma destacó que al no tener clara la imagen, el personaje no se puede ver, en cambio, con la claridad y precisión necesarias, el espectador recibiría el significado concreto de la imagen. Con este ejercicio se buscó relacionar al participante con la noción de **imagen del personaje**.

En los ejercicios de **impulso**, lo significativo fue descubrir que el lanzarse a un espacio vacío proporcionaba la posibilidad de encontrar un lugar de trabajo. Esto tiene relación con las

⁹⁵ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (Mayo 2007)

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ Ver capítulo I de la segunda parte. Pág. 59

reflexiones que Peter Brook hace sobre el espacio vacío y la importancia de evitar la seguridad en el proceso creativo.

El espacio se llena de auténtica creatividad cuando uno no busca seguridad. (...) El auténtico proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición. Esto significa aceptar el miedo. Toda demolición crea un espacio peligroso en el que hay menos muletas y apoyos.⁹⁸

Yuma intentó despertar la importancia de la noción de riesgo, en donde las seguridades no forman la base para el trabajo. La aparición de nuevas dificultades colocaba a los participantes en un terreno movedizo, en el que siempre había algo por resolver; según Yuma, constantemente se debía estar en el límite del control y el descontrol.

Otro de los aspectos fundamentales en estos ejercicios fue la repetición, para que apareciera la posibilidad de arriesgarse nuevamente, poniendo al alumno en contacto con su miedo y en la necesidad de vencerlo. Yuma señalaba la relación de los ejercicios con el teatro: por ejemplo, en éste, acotó que en el teatro son siempre las mismas palabras, los mismos movimientos; pero para que sea un hecho vivo, constantemente debe haber un riesgo, un peligro, y hacer cada función como si fuera la última vez.

En los primeros encuentros con Yuma, las sesiones tenían dos partes: una de entrenamiento con el ciclo básico de piso y otra con ejercicios de apertura y atención, ambas relacionadas al trabajo corporal.

Se parte del trabajo físico para llegar a sitios desconocidos, por eso en los ciclos se usan signos que no son cotidianos. Por no ser cotidianos, tú no les buscas explicación intelectual sino que los haces y te llevan a una imaginación, a unas asociaciones, a unas imágenes y relaciones más primitivas de la esencia del ser humano.⁹⁹

⁹⁸ BROOK, Peter. *La puerta abierta* pág. 34.

⁹⁹ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (Mayo 2007)

En el entrenamiento con el **ciclo básico de piso**, Yuma trabajaba sobre la importancia de la **precisión en el signo**, se debía tener cuidado de no ensuciarlo, no irse por el camino fácil y caer en la trampa de buscar hacerlo cómodamente.

Por ejemplo, en algunas sesiones se pasaba de un signo a otro con una señal dada por él. Luego permitió no seguir el orden secuencial y la mayoría de los alumnos no pasaban por los signos más difíciles (rana, tornillo), se quedaban repitiendo los aparentemente más sencillos (gato, araña). La imprecisión aparecía por la tendencia a buscar el lugar cómodo, donde la dificultad era menor.

Para Yuma, la **precisión** es fundamental porque pone en contacto con lugares desconocidos y es allí donde está el material propio y auténtico de cada individuo. El esfuerzo físico no buscaba la plasticidad, el fortalecimiento o la belleza del cuerpo, sino la exploración de la materia emotiva y psíquica, consciente e inconsciente de cada participante.

En el trabajo de los ciclos hubo un estudio sobre la imaginación, la precisión del signo se debía convertir en una cárcel, donde la libertad se diera internamente. Al repetir cíclicamente los signos, el cuerpo se iría tiñendo de una calidad particular proveniente de distintas energías, impulsos, imágenes o asociaciones, según los procesos imaginativos de cada uno, en relación con cada signo.

El trabajo con los ciclos estuvo encauzado a buscar un movimiento interior a partir de un contacto con referentes personales, conscientes o inconscientes. Esta búsqueda fue trabajada desde el intento por conectar el movimiento con asociaciones o imágenes.

La asociación, según Yuma, puede ser una vía para conectar con la imagen. Pero en el desarrollo del taller ambos términos despertaron en los alumnos inquietudes que no fueron esclarecidas teóricamente.

La diferencia que existe entre una y otra, según Yuma, radica en que la **asociación** viene de un referente personal, parte del movimiento y de un proceso consciente. La **imagen** también tiene que ver con un referente personal, con la historia de quien la tiene, está en la psique, pero a diferencia de la **asociación** aparece de manera inconsciente generando significados y resonancias. Se intenta asociar para llegar a una imagen.¹⁰⁰

En el Taller de Formación 2004-2006, pareciera que Yuma buscaba que el participante encontrara su relación con ambos términos, no desde un lugar intelectual sino a partir del entrenamiento. Sin embargo, esto no fue entendido de esa manera, en los registros y entrevistas de los alumnos se percibe la inquietud de no saber a qué se refería específicamente cada término.

Con el entrenamiento del **ciclo físico** de Grotowski, las dificultades fueron de otra índole, el **ciclo básico de piso** representó una preparación para entrar en este nuevo ciclo. Con Yuma, al principio, el trabajo estuvo orientado a conseguir la precisión de cada signo, y la transición de uno a otro manteniendo la continuidad, sin rupturas ni movimientos parásitos.

En el momento de enseñar cada signo, Yuma lo hacía una sola vez para que los alumnos lo vieran, luego dejaba que el grupo lo explorara hasta que paraba, corregía y tomaba al que tuviera más precisión, para que los demás pudieran verlo. Decía que en la observación había aprendizaje, de lo que no se debe hacer. Sin embargo, resaltaba que con el tiempo cada cuerpo se iría apropiando de esos signos y ciclos. Dicha acotación provenía de la curiosidad surgida en los alumnos, por ver las diferencias en cada instructor.

El entrenamiento corporal del Centro de Formación, para Yuma, va dirigido al actor y no al teatro en sí, pero influye en la manera de vivirlo, puesto que busca hacer consciente al participante de su presencia real y vital, para ponerla al servicio del acto creativo.

¹⁰⁰ Ibidem.

El TET, según Yuma, mantiene la ética del trabajo creativo que busca llevar el hecho teatral a un acto más cercano de quien lo realiza, a partir de algunas herramientas provenientes del estudio realizado por Jerzy Grotowski, como lo son los ciclos de entrenamiento.

Si tú te acercas más a ti, al acto humano, tienes que ser más sincero con el acto, del porqué lo estás haciendo. Tienes que ser más sincero contigo y a quién se lo diriges, ahí tiene que haber una honestidad, una ética de qué es lo que estoy haciendo, del porqué es éste trabajo, tiene que ver con una manera de ver la vida.¹⁰¹

A partir de estas nociones, constantemente estaba llamando a la reflexión sobre el teatro que se quería hacer, decía que la forma desarrollada en este centro no era la única, pero respondía a una manera particular. Cada uno de los participantes debía reflexionar sobre la forma en la que pretendía relacionarse con dicho fenómeno.

Al retomar las sesiones en febrero, luego de finalizar el primer período, la investigación tomó otro rumbo, ya no se enfatizó en el trabajo físico y el interés por las exploraciones con el texto y la palabra cobraron mayor importancia. Yuma señala que en el grupo del taller anterior al que ocupa el presente trabajo, la exploración física fue un tema central, en el grupo 2004-2006, para el segundo período, se buscó que la palabra movilizara al cuerpo, a la imaginación y que fuera el lugar para investigar los temas trabajados durante el proceso del primer período.

Luego de tener claro que se iban a trabajar escenas de algunas obras de Fiodor Dostoievski, Yuma revisó durante un tiempo prolongado la comprensión del texto, las adaptaciones o versiones, en donde lo fundamental era encontrar la precisión de la acción, quitar lo narrativo o literario propio de la novela. Estudio que se acercaba más a la visión del dramaturgo en la que se debía estar atento a todos los detalles de la escena: la situación de

¹⁰¹ Ibidem.

cada personaje, lo que ocurre, el lugar, el momento, las relaciones, las motivaciones y el sentido de la misma.

Luego, empezó la exploración con el fin de colocar al alumno en la situación concreta de su personaje. Para este acercamiento, inició un proceso de lecturas en voz baja en el que el trabajo se centraba en localizar el significado de los signos de puntuación buscando una resonancia interna de la palabra. Indagó en varios puntos referentes al texto. Por un lado, intentó que el alumno no se fuera por el camino fácil de usar la primera interpretación, sino que descubriera los distintos sentidos ocultos detrás del mismo. Por otro, al disminuir la posibilidad de una expresión arbitraria se creaba una especie de cárcel en la que psíquicamente se producía un movimiento imaginario, cuyas resonancias repercutían involuntariamente en cada palabra. Al igual que en los ciclos, las palabras pasaron a ser signos que cobraban significado a partir de las resonancias y conexiones imaginarias encontradas por el participante.

Para este momento las sesiones ya no estaban divididas en dos partes, sino que eran dedicadas en su totalidad a la lectura de algunas escenas. Al final, los participantes exponían sus interrogantes al instructor. A pesar de no brindar muchas explicaciones, en este período, trajo lecturas de varios fragmentos de *La puerta abierta* de Peter Brook y *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles* de Sergio Méndez.

Aunque el texto esté escrito para ser dicho con firmeza, a menudo es necesario ensayar en la más absoluta intimidad para no disipar nuestra energía. Sin embargo, cuando los actores están acostumbrados a empezar apiñados en torno a una mesa, protegidos por pañuelos y tazas de café, es esencial todo lo contrario, liberar la creatividad de todo el cuerpo mediante el movimiento y la improvisación. (...) ¿Cómo se logra que ésta expresión íntima siga creciendo hasta llenar un vasto espacio sin traicionarse? ¿Cómo se eleva el tono de voz sin distorsionar la relación? Es realmente difícil: es la paradoja de la interpretación.¹⁰²

¹⁰² BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Pág. 44

Parece que en Yuma lo esencial para iniciar la relación con el texto, era buscar una intimidad entre el participante y cada palabra a partir del trabajo en voz baja, para encontrar resonancias. Luego, realizó improvisaciones sobre el inicio de las escenas y pedía volver a la mesa y revivir las sensaciones experimentadas, a lo que denominó lectura en movimiento, destacándola como otra manera de conectar con la situación del personaje. Posteriormente, pidió propuestas de partitura.

Las primeras propuestas de escena buscaban que la palabra en movimiento encontrara nuevos significados, con lo que se sabía del personaje y las imágenes generadas por el texto se podían diseñar las acciones de la escena y, a partir de esos bocetos, llegar a la creación de un orden lógico de partitura, sobre el cual se estuvo investigando hasta el final del proceso.

Toda acción tiene una justificación o tiene un porqué, y tú puedes hacer diseño sobre esa acción, que en teatro aparentemente es cotidiana, por ejemplo un personaje está fumando, entonces ese personaje tiene un diseño con el fumar, yo tengo una palabra y cuando fumo escribo esa palabra y esos son los movimientos de mi fumar, pero nadie se da cuenta de que la estoy escribiendo, sino que dentro de las acciones él está escribiendo. Estructura las acciones, les da un orden, no es casual, él tiene una intención pero además tiene una forma, ésa es su partitura.¹⁰³

Una de las herramientas fundamentales fue buscar un orden de acciones y de intenciones contenidas en el texto, a partir del principio comienzo – desarrollo – final (**jo - ha - kyu**), que se puede llevar desde lo general hasta el detalle más específico. Insistió en la colocación de una imagen para cada texto creando un sustento imaginario para el personaje y la conexión de las palabras del autor con un referente personal.

La palabra es música. (...) si (el actor) se abre camino hasta el alma misma de las palabras de su personaje, me lleva consigo a los lugares escondidos de la composición del autor, así como a los lugares escondidos de su propia alma. Cuando un actor añade el vívido adorno del sonido al contenido vivo de las palabras, me hace presentir en una visión interna las imágenes que ha formado en su propia imaginación creadora.¹⁰⁴

¹⁰³ HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (Mayo 2007)

¹⁰⁴ STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Pág. 108

Las dificultades para diferenciar la asociación de la imagen, que aparecieron en el período del entrenamiento corporal, durante el trabajo de texto también se hicieron presentes. Sin embargo, cualquiera de éstas, debía estar cargada del significado necesario para incidir emotivamente sobre el alumno.

Lo que se busca en formación, es que eso sea auténtico, que sea verdadero, que te pertenezca, que surja de impulsos propios, pero que estén colocados en la referencia del texto, por eso es que el trabajo de mesa fue tan largo. Si no se hubiera hecho eso, al llevarlos a la acción no sabrían qué estaban diciendo. Por eso es que en esa muestra (*De la mano de Dostoievski*), que no tenía una historia, tú pasabas de una escena a otra y encontrabas una coherencia, porque eran individuos a los que les estaba pasando algo en esas relaciones: por la situación con el compañero en ese espacio, con lo que estaban haciendo. Eso tiene un sentido para ti y tú te apropias de ese sentido sabiéndote otro.¹⁰⁵

En el trabajo con las escenas, Yuma realizó una investigación particular con cada alumno, determinada por la escena o el personaje correspondiente. En algunas, consideró necesario mayor frecuencia de ensayos que en otras.

Hubo diferencias en la manera de conducir el trabajo. Por ejemplo, en *La cebolla* el énfasis estuvo en la precisión de cada movimiento, dándole una estructura emocional al personaje. En cambio, en *Los dos juntos*, la precisión en los diferentes momentos emotivos por los que pasaba el personaje era el punto clave para el desarrollo hacia el final de la escena. Después de tener un boceto de estructura debía precisarse y buscar la organicidad dentro de ella, que fuera vivo.

En las lecturas, Yuma destacaba el momento en el que empezaban a aparecer emociones reales, señalando que eso debía estar desde el principio hasta el final de manera progresiva. Hubo especial atención en el estado inicial de cada personaje, y durante el proceso probó distintas acciones que pudieran conectar a los alumnos con la situación inicial. Más

¹⁰⁵ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de Formación 2004-2006*. Guillermo Díaz Yuma (Mayo 2007)

adelante, definió una acción precisa para incluir dentro de las escenas que sirviera de preparación, buscando que se desarrollara en una cadena de **acción – reacción**.

A partir de la cantidad de ejercicios trabajados y las sesiones para el proceso de cada escena, Yuma intentó hacer entender al grupo que se necesitaba tiempo para llevar a cabo una experiencia artística, que todo proceso requiere un **tiempo** y un **tempo**, para que madure y llegue a un fruto de calidad. A través de las exploraciones con las escenas se pudieron percibir algunos frutos de las herramientas dadas, porque se creó en los participantes una noción de la **presencia escénica** que, según Yuma, es una energía humana que se pone a la disposición del acto creativo.

Todo lo que se estudia en formación, los ejercicios, el trabajo, es para tener y crear una presencia escénica, una presencia corporal, una presencia vital. En otras palabras es estar vivo, los cinco sentidos plenos, a la disposición.¹⁰⁶

La experiencia de mostrar el trabajo tuvo que ver, fundamentalmente, con el reconocimiento de los temas estudiados durante el proceso. Después de las exploraciones realizadas con los distintos instructores, ver la manera en la que el trabajo de cada período incide en los participantes, sus cuerpos, su relación con el espacio, con el compañero y con la imaginación, generando la noción de “estar en escena”.

Era tener conciencia del movimiento en escena, de las acciones en escena. Los alumnos proponían cómo iba a ser su puesta, ese era parte de su proceso creativo. A partir de allí, cómo se mueven en esa puesta, cómo hablan, como se relacionan, que tiene que ver con el contenido de los textos. La intención no era hacer escena sino que los alumnos aprendieran a estar en una escena.¹⁰⁷

Los puntos o temas trabajados en los primeros ejercicios de juego, imagen, control – descontrol, relación espacial, fueron retomados en los ejercicios de escenas de manera no explícita.

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ Ibidem.

Las características que más distinguieron a este guía fueron, en primer lugar, la atención que prestó a la memoria como elemento indispensable para el trabajo; luego, el intento de pasar al estudiante la necesidad de crear un orden, tanto en el entrenamiento como en la escena, enfatizando en lo que significa la precisión en la estructura o partitura del trabajo creativo. Después, la búsqueda de que el material encontrado, momento a momento estuviera vivo, conectado a emociones y sensaciones reales. Por último, que cada individuo es distinto y por tanto demanda una atención personal para conectar con su sensibilidad particular.

Durante todo el proceso, por parte de Yuma, las explicaciones fueron muy escasas, parecía que estuviera buscando que el alumno se acercara a los temas como un descubrimiento personal y no como una receta dada, lo que generaba un desconcierto para enfrentar tanto el trabajo de entrenamiento como el de escenas. Sin embargo, después de revisar el proceso, se siente que la manera que tiene Yuma de abordar el trabajo está dictada por la intuición. Siendo ésta la que generó las acciones para explorar las diferentes inquietudes aparecidas en el grupo. A partir de ella iba desarrollando cada ejercicio del taller y estableciendo los puntos o temas trabajados con cada participante.

El trabajo de Yuma estaba enfocado a cada uno de los individuos como un elemento único e irrepetible, en el cual el proceso tenía su manera particular de operar, buscando al mismo tiempo crear la conciencia de pertenencia a un colectivo, en el que cada una de sus acciones tendría repercusión.

CAPÍTULO II: MARÍA FERNANDA FERRO

Para María Fernanda el Centro de Formación es la columna vertebral del grupo, puesto que desde sus inicios ha sido la base de la investigación en el trabajo creativo. Ha sido el espacio de estudio, de riesgo, de pregunta, de revitalización del oficio, de poner a prueba la experiencia.

Al igual que Yuma, María Fernanda considera que lo experimental de este centro está en que no posee las características de una escuela, sino que la enseñanza teatral va de la mano con la investigación que llevan sus instructores, lo que hace que constantemente se estén renovando las herramientas.

En la primera sesión del taller 2004-2006, expuso los principios para iniciar el trabajo. En los diarios se percibe la importancia del silencio como una forma de estar atento y a la expectativa, además de buscar una noción de respeto.

El grupo entró conversando, María Fernanda invitó a tomar el lugar de trabajo con respeto, y a establecer con éste una relación distinta de la que se puede tener con cualquier otro espacio. Desde el silencio y la apertura se inició la investigación.

Insistió en la importancia de la preparación para comenzar la sesión: en grupo se acondicionaría el espacio e individualmente se calentaría, buscando lo necesario para disponerse al trabajo. Esto determinó una especie de ritual que debía continuar durante todo el taller.

Inició el reconocimiento a partir de sentir el espacio y al grupo. Una exploración que fue del cuerpo hasta la aparición de la voz, formando una palabra con la unión de tres sílabas. Esta palabra no buscó un sentido racional, su significado estaba en que era el resultado de la experiencia de ese primer encuentro. Con esta instructora, el discurso y el acercamiento intelectual fueron las vías menos buscadas.

Esta primera sesión se relaciona con la manera en la que María Fernanda desarrolló su investigación en el taller. El primer período lo orientó a exploraciones físicas y el segundo, al estudio e investigación con la palabra y el texto.

Para el momento de su ingreso al TET (1982), la investigación estaba enfocada al entrenamiento físico, en el que la búsqueda del impulso y el trabajo con la imagen eran fundamentales. Éstos son los temas sobre los que indaga con mayor atención en su experiencia pedagógica.

El entrenamiento corporal, para María Fernanda, busca en primer lugar poner al participante en contacto con una experiencia física, que intenta abrir la percepción.

Al hacerle descubrir al estudiante una nueva u olvidada forma de percibir éste empieza a tratar el espacio como un sitio casi infantil, en el sentido del descubrimiento que un niño podría hacer de ese lugar.¹⁰⁸

En la segunda sesión, introdujo los distintos temas de investigación, diversificando las posibilidades con el entrenamiento corporal: observación, respiración, impulso, imagen, asociación, movimiento y presencia, pidiendo especial atención a los cuatro últimos términos, que se convertirían en guías de la investigación durante el primer período.

Los encuentros con esta instructora representaron espacios de descubrimiento en los que se pasaba por varios tópicos en cada sesión. Con Yuma había la impresión de ir paso a paso, mientras que con María Fernanda parecía que el descubrimiento personal y grupal tenía que ver con el impacto de lo que se revelaba en el momento, en el aquí y ahora del ejercicio.

La primera herramienta que introdujo en el taller fue el **ciclo básico de piso**, el cual brindó un espacio para investigar los temas antes mencionados. A partir de la observación y repetición los alumnos debían aprehender cada movimiento. María Fernanda realizaba cada signo una y otra vez para que visualmente se pudieran apreciar los detalles. En la manera que

¹⁰⁸ HOJA DE TET. *Entrevista a los instructores del Centro de Formación Actoral*. María Fernanda Ferro (2006)

tenía de ejecutarlos se podía percibir una energía particular, lo que revelaba que no se trataba del movimiento por sí solo, sino que había una motivación, un impulso preciso. Esto estimulaba a los participantes a continuar explorando en la búsqueda de ese impulso.

Resaltaba la importancia de la respiración para la fluidez de cada movimiento, como primer canal de conexión con impulsos reales sin excesiva tensión muscular.

El entrenamiento con María Fernanda buscó crear la conciencia del compromiso y la entrega. Confrontó al alumno con su propia vitalidad, haciéndole entender que es un trabajo con grandes exigencias, no sólo físicas, sino también psicológicas y hasta vitales.

El tiempo de entrenamiento con el ciclo básico de piso, en cada sesión, fue aumentando a medida que se iban superando las resistencias y encontrando sitios de trabajo en el cansancio, donde el control se hacía inestable y aparecía la posibilidad del descontrol. Al principio las resistencias tuvieron que ver con el no poder realizar los ejercicios o signos, a medida que se trabajaba para conseguirlo, se caía en cuenta de que las dificultades para enfrentarse con ese entrenamiento eran más mentales que físicas.

María Fernanda fue quien introdujo el entrenamiento con los ciclos. En los primeros meses con el ciclo básico de piso y, para octubre del primer período, el ciclo físico de Grotowski. En ambos, hubo varias etapas: primero, se trataba de aprender los movimientos, superar las dificultades y mantener la continuidad en el paso de un signo a otro. Posteriormente, se buscaba conectar el movimiento con el imaginario, se comenzó a hacer contacto con asociaciones. Luego, dejar la secuencia para entrar en relación con el grupo y el espacio; para finalmente poder romper con los signos y responder a impulsos surgidos por las relaciones. Etapa a la que se llegó sólo con el ciclo físico.

Trabajó los ciclos buscando distintas vías o ejercicios con la intención de movilizar el imaginario del participante. Atendía las necesidades individuales dentro del trabajo, por

ejemplo, en algunos momentos se le acercaba a algún alumno para darle acotaciones, a partir de esas indicaciones individuales buscaba la movilización grupal, la cual se podía dar cuando había en el colectivo la sensibilidad y apertura necesarias.

Al descubrir la capacidad de vencer miedos y resistencias a través del trabajo corporal, había un estado de satisfacción que cambiaba la relación, no sólo con el trabajo creativo sino también con el resto de los ámbitos de la vida.

Con el **ciclo básico de piso**, logró apreciar las características del grupo. Para María Fernanda, comenzar el trabajo en los talleres con este entrenamiento genera la visión para orientar la investigación. Considera que éste es el primer momento de contacto, de saber si el grupo conecta con sitios orgánicos o con sitios racionales. Al principio parece que es un entrenamiento del cuerpo en sí, pero lo que se busca es una conexión interna a partir del cuerpo¹⁰⁹.

En este período de trabajo surgieron muchas preguntas acerca del entrenamiento, sin embargo, según María Fernanda, no hay que dar respuestas intelectuales, sino crear un espacio de contacto con sitios propios no conocidos a partir de la experiencia corporal.

Desde las primeras sesiones, empezó a explorar lo que ocupó gran parte de su investigación en este primer período, el estudio sobre el impulso.

Es una línea en donde se trabajaba principalmente una búsqueda del impulso, una investigación sobre la acción física del actor, que sigo manteniendo, sobre las acciones físicas, o sea el **training** (...) en donde se hace mucho énfasis en el impulso orgánico como centro para la acción física del actor.¹¹⁰

Los primeros ejercicios buscaron desbloquear el cuerpo para hacer posible el contacto con el impulso orgánico, que para María Fernanda debe ser una vida llevada por la naturaleza.

¹⁰⁹ HOJA DE TET. *Entrevista a los instructores del Centro de Formación Actoral*. María Fernanda Ferro (2006)

¹¹⁰ Ibidem.

No es mental, a través del cuerpo se puede llegar a una vía de exploración de ese impulso hacia la acción física.

Aparte de los ciclos, brindó herramientas para conocer la estructura corporal, por ejemplo, el trabajo de **centro**, las exploraciones sobre el cerebro-espina y las revisiones del cuerpo como una totalidad abierta y desbloqueada. María Fernanda trabajó con especial énfasis en tomar conciencia de que se posee un centro, que es el punto donde se originan todos los impulsos. Trabajarlo conscientemente con la intención de despertarlo y fortalecerlo generaría una organicidad y vitalidad que no posee un cuerpo sin entrenamiento.

Es la primera que realizó, dentro del taller, ejercicios en los que la memoria debía hacer presente una experiencia vivida, buscando la importancia del significado de ese momento, poniendo al participante en contacto con lo que, para esta instructora, es la **asociación:**

Es cuando relaciono algo físico que estoy haciendo con una memoria. Es acerca de la memoria, pero no la memoria emotiva de la que habla Stanislavski, yo creo que es más amplia, puede ser una memoria visual, asocié algo que vi en algún momento y lo traigo.¹¹¹

En el entrenamiento, a través de asociaciones, se buscaba conectar con los impulsos que daban la precisión necesaria al movimiento para convertirlo en signo. María Fernanda, al ver el cuerpo del alumno identificaba cuando había signo; si no estaba, ofrecía asociaciones que particularizaran los movimientos para hacer posible la aparición del impulso que hace preciso el signo.

Estas asociaciones buscaban conectar el pensamiento con la acción física, el movimiento relacionado a la memoria y a los sentidos. Para ello utilizaba exploraciones con sonidos, texturas, temperaturas, sabores y olores. Por ejemplo, el trabajo con temperaturas: si

¹¹¹ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de formación 2004-2006*. María Fernanda Ferro (Mayo 2007)

era caliente pedía imaginar de dónde venía ese calor, podía ser fuego, el calor inmediato impulsaba mayor velocidad para no quemarse. Otra asociación podía ser que esa temperatura venía de la arena, el calor surgía luego de varios segundos en un mismo lugar, había una sensación a la que se debía reaccionar. Cada alumno imaginaba cualquier situación para trabajar con la indicación.

Las situaciones imaginadas o recordadas ayudaban a visualizar un sentido del movimiento, por ejemplo: se hala una campana, se aplastan uvas con los pies, se arrancan raíces de la tierra. Éstas fueron propuestas por la instructora para que, posteriormente, cada uno fuera encontrando sus propias asociaciones. Se trataba de conectar con el impulso del movimiento a través de la **asociación**.

Para María Fernanda fue fundamental que se tomara conciencia de cuál era el sitio individual de trabajo. Durante el período de entrenamiento físico hacía revisiones, en las que colocaba al grupo en círculo e iba pasando alumno por alumno a realizar el ciclo para localizar en cada signo lo que a cada uno le tocaba investigar. Generalmente, enfatizaba en la búsqueda continua del riesgo, los lugares en los que había mayor dificultad física y el límite que distanciaba al alumno de la comodidad.

Después de varias exploraciones con el ciclo, buscando estos puntos de trabajo, pasó a investigar las relaciones surgidas durante el entrenamiento. Permitted la aparición de los signos sin cuidar el orden secuencial, debían ser producto de los impulsos y dependían de la relación con el grupo. El trabajo comenzó a buscar un contacto con el sentido de **imagen grupal**, ya no eran solamente exploraciones individuales sino que se asociaba en relación al colectivo.

Más adelante, permitió la libertad de romper con el ciclo, buscando que el impulso de la relación llevara al cuerpo a hacer otros movimientos. No aparecía un signo, pero se reaccionaba con una acción concreta en respuesta a lo que sucedía, por ejemplo, correr, huir,

perseguir, acorralar. Los temas de trabajo explorados en el taller se pusieron en práctica para estudiar lo que podría ser la relación entre dos personajes.

El entrenamiento con el **ciclo básico de piso** representó, para los participantes, un lugar de reconocimiento personal y la preparación para el **ciclo físico** de Grotowski. Además de despertar la capacidad imaginativa, abrió al juego para generar relaciones. Al entrar en el **ciclo físico**, los alumnos manifestaron algunas dificultades que aparecieron en la transición de un ciclo a otro: por ejemplo, las relaciones entre compañeros con este nuevo ciclo.

Los signos del **ciclo básico de piso** generaban desplazamientos en el espacio, se estaba en movimiento hacia alguna dirección. En el **ciclo físico** la mayoría de los signos se realizaban en un mismo lugar, con dos excepciones; las volteretas y el signo de gusano. Esto quizás producía el obstáculo para relacionarse, lo que revela que en el ciclo anterior pudo haber el engaño de creer estar en relación por el acercamiento físico. María Fernanda señaló que estar en relación no dependía de la cercanía, se podía estar alejado del compañero, y tener más relación que dos personas que estaban una frente a la otra. La relación dependía de atender y responder.

Utilizaba ejemplos de lo que sucedía entre algunos compañeros cuando realizaban el ciclo, destacando los momentos en los que había escucha, atención, respuesta inmediata, compañía, desbloqueo, precisión, decisión, intención; que podían ser apreciados claramente por los alumnos a partir de la observación.

Según María Fernanda, lo que buscó el entrenamiento físico en el taller 2004-2006, fue la creación en el alumno de una **presencia escénica**, que reuniera la mayoría de los aspectos tocados en el primer período de formación, para luego ser confrontado con el trabajo de escenas.

La presencia se buscaba desde varios sitios, desde el sitio físico, porque el actor debe tener un cuerpo presente, que sepa estar allí. Presencia significa también estar en situación. Está relacionada con la escucha. Cuando hay presencia hay escucha, hay atención.¹¹²

El entrenamiento de la primera etapa centró su interés en la preparación del cuerpo y la psique del participante como una totalidad, buscando la relación entre los procesos físicos y los procesos internos.

El actor debe tener un cuerpo preparado, no al estilo del gimnasta, sino para poder accionar y reaccionar en escena. Eso requiere de un entrenamiento que lleve a ese sitio. Es la búsqueda de que el estudiante se sensibilice o se entregue en sitios desconocidos o sitios de peligro.¹¹³

Al igual que Yuma, manifiesta que en el taller que ocupa esta investigación, el trabajo estuvo más asociado a ejercicios actorales que a exploraciones a partir del trabajo físico. Desde el primer período mostró interés en el trabajo con la palabra, buscando la movilización de la misma. Paralelo a los ciclos, realizó ejercicios de exploración con el texto que se estaba trabajando para *Solos*. En éstos se buscaba la neutralidad, no imponer un sentido, no forzar una emoción, los ejercicios exigían la dirección del decir a alguien concreto y responder al estímulo producido por esa persona, en ese momento.

Para el período de trabajo con *De la mano de Dostoievski*, María Fernanda retoma el tema de la neutralidad, no pensar en el sentido literal de la oración y buscar que la palabra cobre cuerpo en quien la dice. Esto suponía una lectura sin imposiciones, en la que el texto generaba imágenes que debían ser recogidas interiormente para luego ser exploradas. Da unas pautas a seguir para la lectura, una forma particular orientada a la búsqueda de resonancias.

La exploración del altar de imágenes movilizó en los participantes una energía proveniente del **imaginario grupal**, empezaron a aparecer conexiones que aclararon un poco cuál era el acercamiento individual a la obra. Esto contribuyó a la sensibilización del grupo y

¹¹² Ibidem.

¹¹³ HOJA DE TET. *Entrevista a los instructores del Centro de Formación Actoral*. María Fernanda Ferro (2006)

representó otra vía para conectar con el universo de significados propuesto por el autor con el que se estaba investigando.

Para ese momento, María Fernanda se retiró temporalmente del taller y la investigación continuó con los otros instructores. A su regreso, retomó el trabajo y realizó modificaciones significativas en la mayoría de las escenas. Durante el período de ensayos, los instructores Yuma, Ludwig y Humberto lograron un material que María Fernanda recogió y transformó para los últimos días del proceso. Confrontó las imágenes que tenía sobre los personajes y la novela dándole forma y significado a la puesta en escena.

Su vuelta representó un período de exploración sobre las distintas visiones de los personajes y escenas, lo cual dio un giro al trabajo. El material conseguido tuvo que ser condensado con este nuevo imaginario que se introducía a la investigación. Los alumnos se enfrentaron a modificaciones de ritmos, de relaciones espaciales, llegando incluso a transformar la concepción de los personajes.

Una característica del trabajo fue lo que ella llamó bajar la emoción del pecho al vientre. Buscaba que la palabra surgiera de una conexión con una emoción real que proviniera de la imagen, y no del esfuerzo por hacer aparecer la emoción. La palabra debía estar conectada con la imagen, pero desde la contención y no desde la explosión emotiva.

Este proceso fue introducido por el interés personal de María Fernanda, quién venía desarrollando una investigación sobre los temas contenidos en la novela *Los hermanos Karamázov* de Fiodor Dostoievski. Es por esto que, en el momento en el que regresa, propuso nuevas imágenes para llevar a los personajes a la concepción que ella tenía de los mismos.

Desde la imagen, buscó una mayor profundidad en la conexión con la particularidad de la situación de los personajes, dándole al espacio y al movimiento un significado. Por ejemplo, en la escena *Saboreando el Coñac*, la distancia física de los personajes y la reducción de

movimientos, produjo que se atendiera al significado de la imagen que cada uno representaba, esclareciendo la particular relación entre uno y otro. Dio asociaciones referentes al espacio buscando conectar con la situación escénica, por ejemplo la relación de Katerina Ivanovna con Aliosha e Iván en *Conmoción en la sala*, donde el conflicto aparecía desde una conexión con los personajes a partir de la relación espacial. María Fernanda considera que la imagen aparece cuando una asociación deja de ser una idea y se hace presente en el cuerpo, entra y lo modifica.¹¹⁴

En la experiencia pedagógica del Taller de Formación en el que se llegó a la muestra de *La boda* de Chéjov (1996), la investigación estuvo encauzada al trabajo con la palabra llevada por el impulso, lo que originaba una velocidad corporal. En el taller 2004-2006, específicamente el proceso que concierne a la muestra *De la mano de Dostoievski*, se buscó un impulso contenido, generado por la imagen del personaje y de la escena, que imprimiera una emoción interna que los movilizara a accionar.

En el taller 2004-2006, María Fernanda se caracterizó por brindar los momentos de movilización de la investigación, se reconocen tres momentos cuya participación fue fundamental. Desde el inicio introdujo el trabajo de entrenamiento físico, despertando la sensibilidad corporal al brindar posibilidades de descubrimiento individual y colectivo. Este proceso tuvo una interrupción a partir del momento en que comienza a ausentarse, puesto que las exploraciones se orientaron hacia los temas trabajados por los otros instructores.

Cuando retomó las sesiones, en septiembre de 2004, la investigación se movilizó hacia el trabajo de lecturas de texto con la novela *Los hermanos Karamázov*, determinando así el proceso del siguiente período. Introdujo un nuevo entrenamiento corporal (el ciclo físico de

¹¹⁴ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de formación 2004-2006*. María Fernanda Ferro (Mayo 2007)

Grotowski). Cuando se retiró momentáneamente, las exploraciones con el texto quedan en manos de los otros instructores, pero el ciclo físico es abandonado como entrenamiento grupal y espacio de investigación. Su tercera participación fue contundente en la etapa final de *De la mano de Dostoievski*, cerrando el proceso y proponiendo para el último año tener la experiencia con un director que entre alumnos e instructores fuera escogido.

Con María Fernanda se percibió cómo el Centro de Formación se ve afectado por los inconvenientes económicos y los procesos creativos de sus coordinadores o instructores, que en algunos momentos los obliga a abandonar el proceso de formación dejando interrumpida la investigación.

Por otro lado, esta instructora se caracterizó por darle importancia a la reflexión grupal. Cada cierto tiempo, presentó la necesidad de hacer un corte reflexivo sobre el proceso, en donde cada participante exponía su opinión, señalando discrepancias, descubrimientos o expectativas. La reflexión durante el proceso, tanto en las muestras como en las sesiones de entrenamiento, fue para María Fernanda una manera de acercarse a la vivencia del participante, para estudiar y probar formas de aproximarlos a la experiencia viva del teatro. Para los alumnos estas evaluaciones representaron el espacio de comprensión del proceso en el que se encontraban.

CAPÍTULO III: LUDWIG PINEDA

Ludwig ingresa al Centro de Creación Artística TET en el año 1989, para el proyecto Lope de Aguirre. Su primera experiencia teatral fue con Eduardo Gil en el proyecto Prisma, en el que tiene su primer contacto con los ciclos de entrenamiento de Grotowski y con el trabajo físico.

Se interesó en el trabajo vocal, y apareció la necesidad de formarse con mayor exigencia y profundidad para enseñar o compartir dicho conocimiento. En el proceso de montaje de la obra *Esperando a Godot* (1997), Ludwig conversa con la profesora Felicia Canetti, quien era la encargada de este tema en la Compañía Nacional de Teatro, y le plantea que lo forme como instructor. Ella lo prepara y durante el proceso de *Esperando a Godot*, Ludwig se encarga de conducir al elenco en el calentamiento vocal. Con esta experiencia comienza a formarse como pedagogo.

Para ese momento había en el grupo la intención de que todos los miembros del elenco, que pudieran o sintieran la necesidad, se enfrentaran a la experiencia pedagógica con el fin de revisar sus procesos creativos individuales y como parte de su proceso de aprendizaje. Ludwig manifiesta el deseo de transmitir los conocimientos adquiridos y de continuar en la investigación de este tema, e ingresa como instructor al Taller de Formación anterior al que ocupa el presente trabajo de grado.

Su labor en el taller 2004-2006 se enfocó en la exploración del cuerpo en busca del reconocimiento del aparato fonador. La primera etapa se basó en la apropiación de herramientas para poner al participante en contacto con su cuerpo-voz. Éstas estuvieron orientadas al estudio de la respiración a través de secuencias de movimientos (los ciclos de respiración).

La presencia de varias secuencias respondió al hecho de que cada cuerpo es distinto y por tanto tiene procesos diferentes. Las herramientas para desarrollar la apertura a través de la respiración funcionan de manera diferente en cada participante.

En los ciclos de respiración los movimientos implicaron la toma de conciencia de la participación de todo el cuerpo, con la finalidad de entender el cuerpo funcionando como un instrumento constituido por muchas partes.

La repetición de las secuencias llevó al alumno a comprender que los resultados aparecerían a medida que se avanzara en el trabajo, creando una noción de proceso. Hizo consciente la manera en que la respiración abría el cuerpo, generando nuevas posibilidades. Lo primero que se buscaba era la fluidez, el punto de partida fue la relajación. Ludwig pidió revisar constantemente el cuerpo, que estuviera distendido, puesto que la tensión cortaba la energía, no permitiendo que la respiración fluyera. A partir de la **atención** se detectaban los puntos de tensión y los momentos en que la respiración revelaba un cambio o descubrimiento.

El siguiente aspecto de investigación con Ludwig fue la búsqueda de los **resonadores**. Con el trabajo de respiración aparecía sutilmente el sonido y se debían localizar las partes del cuerpo en las que se encontraran pequeñas vibraciones, producidas por la columna de aire. Progresivamente irían aumentando a partir del **movimiento**, posibilitando la amplificación del sonido.

En una entrevista, Ludwig señala que es fundamental el movimiento en el trabajo vocal, porque es el que libera y relaja al cuerpo.¹¹⁵ En las sesiones, se pasó de una búsqueda de relajación, a partir de la conciencia de las partes del cuerpo, a la distensión a través del movimiento.

¹¹⁵ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de formación 2004-2006*. Ludwig Pineda (Mayo 2007)

Con la secuencia de los resonadores y el ejercicio de la ola, se estuvo buscando, durante un período prolongado, mayor precisión en las vibraciones a la vez que su aparición fuera cada vez más voluntaria.

El ejercicio de la ola es una manera de registrar las posibilidades que tiene la voz de vibrar en todo el cuerpo, es decir, yo conduzco mi voz, no es que mi voz sale únicamente por una vibración de mis cuerdas vocales y porque mi laringe está abierta (...) Es un modo de comprobación para el estudiante, que él sienta, palpe incluso, que esas vocales vibran en todo el cuerpo.¹¹⁶

El trabajo con las vocales fue un ejercicio que partía de la enseñanza de bases técnicas, para que posteriormente el alumno fuera encontrando una relación personal con la exploración de su voz y su cuerpo.

La diferencia en cada vocal es técnica, hay vocales abiertas y vocales cerradas, la idea es siempre trabajar con que todas son abiertas, pero hay que tomar en cuenta que las abiertas A, O y E suenan diferente a la I y a la U, éstas cierran la laringe, la glotis y los elementos anatómicos del aparato vocal (...) No hay una estructura fija, el trabajo es corroborar que en esos sitios vibran las vocales, todas las vocales se pueden hacer vibrar en todas las zonas.¹¹⁷

Con el grupo 2004-2006, Ludwig trabajó las vocales y resonadores partiendo de una estructura: la U en la pelvis, la A en la zona abdominal, la O en el pecho, la E en la garganta y la I hacia el cielo de la boca. La ubicación de las vocales buscaba mayor vibración en ese lugar, al imaginar la vibración en ese sitio específico para que se convirtiera en una sensación física o tangible.

El trabajo con Ludwig representó una constante movilización interior, independientemente de que aparecieran o no los resultados buscados por el ejercicio de cada sesión, los alumnos experimentaron descubrimientos con las exploraciones realizadas. El trabajo suponía ubicar la vibración del cuerpo, a la vez que se prestaba atención a que estuviera relajado, distendido y abierto, lo que pudo haber conducido a la aparición

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ Ibidem.

inconsciente de conexiones internas o personales, que se reflejaban en la transformación de la calidad vocal. Descubrir las vibraciones del cuerpo y que la voz se transformaba a partir de una conexión entre el cuerpo y lo interior, fue uno de los mayores hallazgos del proceso.

En ejercicios como “escuchando” o “la orquesta”, aparecían conexiones no racionales. La apropiación de los principios técnicos para el trabajo vocal, en una primera instancia, creó las condiciones para que aparecieran relaciones desconocidas e inesperadas; consigo, el grupo y el espacio.

El trabajo desarrollado buscó crear la conciencia de que la voz es un transmisor de energías, ideas, intenciones e imágenes. Iba más allá del significado literal de las palabras, más bien tuvo que ver con la relación que establecía el alumno con su cuerpo como aparato fonador, para dar vida al personaje con una calidad vocal precisa. Las palabras tienen conexiones con sonidos e imágenes interiores que imprimen un significado mayor al cuidado que debe prestárseles.

Las letras, las sílabas, las palabras, no han sido inventadas por el hombre, le fueron sugeridas por sus instintos, sus impulsos, por la naturaleza misma, por el tiempo y el lugar concreto. (...) ¿Se dan ustedes cuenta de que el claro sonido de la A hace que se libere una sensación interior? Este sonido está relacionado con ciertas experiencias interiores profundas que buscan una exteriorización y que salen fácilmente a flote desde los recovecos de nuestro pecho. (...) ¿No notan ustedes que esas olas vocales llevan consigo partículas de ustedes? No son vocales vacías, tienen un contenido espiritual.¹¹⁸

En el trabajo de Ludwig la **imagen** jugó un papel fundamental para el descubrimiento y la apertura vocal. Por ejemplo, la ola era una imagen con la que se debía conectar para poder realizar la exploración. En otro ejercicio, hizo alusión al bambú como un referente imaginario para entrar en una relación sensorial.

Usar la imagen de la ola, conducía a un movimiento continuo y fluido, a partir del cual el cuerpo se abría a través de la relajación. La imagen conectaba con un referente personal que

¹¹⁸ STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Pág. 113

implicaba una relación entre el cuerpo y la psique. Con esto, Ludwig construyó un canal por el cual el participante pasaba por las pautas dadas con un sustento imaginario que enriquecía la exploración, propiciando la aparición de nuevas imágenes. No se trabajaba la voz desde un lugar meramente técnico, la apertura y proyección vocal dependían de la calidad de la conexión que se establecía con la imaginación.

El alumno no debía estar pensando durante el ejercicio en las modificaciones de la voz, sino dejarse llevar por el contacto con la imagen sugerida. La preocupación intelectual sobre los resultados de los ejercicios estuvo presente, Ludwig señalaba que dicha inquietud lo que hacía era generar tensiones bloqueando la posibilidad de descubrimiento.

En el ejercicio de la secuencia de imágenes se buscaba ir del contacto con la imagen y el movimiento a la aparición de la voz. La **palabra** surgía con la respiración, sostenida por la imagen y por una acción que generaban movilización interior. De la parte técnica se pasaba a un trabajo de imaginación con el movimiento y de ahí surgía la palabra. Para este instructor la imagen estuvo en relación directa con una noción de movimiento. La palabra no sólo tuvo que ver con lo que generaba en cuanto a significados, sino también con un componente técnico para sostener el texto dicho en escena. Los alumnos tuvieron la posibilidad de trabajar el cuerpo y la voz como una unidad.

Yo insistí mucho en el trabajo con la palabra. Que fuera dicha con certeza y convicción, que fuera entendida aparte del sostén emocional e imaginario que debía tener, (...) con el agregado que a la vez trabajaba las intenciones por la parte técnica vocal (...). Sostener la palabra a través de la emoción, pero también a través de la respiración y de la proyección de la voz.¹¹⁹

En los ejercicios de escucha, a partir de exploraciones sonoras relacionadas con el cuerpo a través del movimiento y el desplazamiento por el espacio, se debía atender también a lo que se iba generando en el otro, propiciando la importancia de la relación con lo **individual**

¹¹⁹ HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de formación 2004-2006*. Ludwig Pineda (Mayo 2007)

y lo **colectivo** en el trabajo vocal. En estos ejercicios buscó que se diera el contacto a partir de escuchar abierta y atentamente, para responder con el impulso generado, sin prepararse ni ensimismarse.

En los ejercicios actorales, Ludwig mantuvo interés en el punto de vista técnico: apoyo vocal, dicción, proyección y respiración. Señalaba dificultades sobre las que los alumnos debían trabajar fuera de las sesiones con las herramientas exploradas. Estos ejercicios buscaban poner en contacto al participante con lo que implicaba el tránsito de la creación de personajes y escenas.

Se produjo por la necesidad de que haya un primer acercamiento a eso, no es una fórmula que existe, sino que después de un tiempo preparatorio, se crea la conveniencia y la necesidad de que comiencen a tocar ciertos sitios de creación de personaje que les permite empezar a vincularse con lo que implica ese proceso.¹²⁰

Indagó en la aproximación a los personajes a partir de dos vías: el trabajo de mesa, buscando la comprensión de los textos y la apropiación de imágenes; y el estudio de propuestas de movimientos, explorando acciones orgánicas en la relación entre personajes. Insistió en mantener la claridad y precisión en el trabajo vocal producto de la especificidad de lo que se quiere transmitir.

En cada sesión con Ludwig había una estructura de trabajo que contenía dos partes: primero, ejercicios relacionados con la respiración, en donde poco a poco se iba introduciendo la voz; luego, exploraciones del cuerpo – voz en el espacio, en busca de impulsos, relaciones o imágenes. En una etapa posterior, se buscaba la exaltación de la carrera para luego relajar, lo que permitía la apertura y el contacto con los resonadores corporales.

Otro de los temas trabajado por este instructor fue conectar el impulso de la voz con el impulso corporal. Al principio la utilización de música quizás buscaba despertar en el alumno

¹²⁰ Ibidem.

estímulos reales producto de las sensaciones. Ese trabajo fue generando una atención en el estudiante que se profundizó, posteriormente, en los ejercicios de relaciones. La revisión de manera individual y por parejas, representó la posibilidad de visualizar la relación entre cuerpos en la que, a diferencia del entrenamiento con los ciclos, había un impulso no solo del cuerpo sino del cuerpo – voz, al que se debía reaccionar.

Con Ludwig, cada sesión tenía que ver con una parte técnica muy precisa y formal, que permitió un registro claro y detallado. También contempló una parte de relaciones y movimiento o descubrimiento interior, de la cual se obtuvo un material menos aprehensible.

En este instructor, al igual que en María Fernanda, había un cuidado y un seguimiento del proceso individual a partir de acotaciones o sugerencias que daba a los alumnos en el desarrollo de las sesiones. El objetivo era descubrir los sitios de trabajo o momentos en los que se revelaba algún cambio.

La investigación de Ludwig se caracterizó por la búsqueda de la conexión del cuerpo - voz con una movilidad interna precisa y real, producto de los diversos ejercicios y herramientas exploradas, intentando que fueran asimiladas por el cuerpo para que apareciera una palabra viva.

Después de muchos años entiendes cuál es el significado de esa búsqueda, hacia dónde conduce el entrenamiento de ese cuerpo que tiene una historia, una vida, una experiencia y que se confronta con el proceso con una cantidad de elementos propios que le permiten vislumbrar posibilidades conocidas o no.¹²¹

¹²¹ Ibidem.

CAPÍTULO IV: HUMBERTO ORTIZ

Ingresa al TET en 1991 para el montaje *Ferdidurke* dirigido por Elizabeth Albahaca. Entre 1984 y 1986 realizó el Taller Actoral Permanente del CELCIT bajo la dirección del Grupo Actoral' 80 (GA80) donde obtuvo herramientas para el trabajo de texto, que están relacionadas con el estudio de los núcleos de acción, las acciones específicas, las motivaciones y los objetivos del personaje. Luego realizó el curso de Profesionalización Actoral, en el proyecto Prisma, bajo la dirección de Eduardo Gil (1987-1989).

En su experiencia en el TET, con los trabajos desarrollados por Elizabeth, tuvo la posibilidad de indagar en la concepción del personaje como imagen. La investigación estuvo orientada más hacia lo simbólico de cada detalle, dentro del universo de significados de la obra, que a las motivaciones contenidas en el texto.

En *El sueño de la razón produce monstruos* yo era el cura, no era tanto qué quería el cura como personaje sino qué podía significar mi gestualidad, mi presencia. Trabajé bastante con símbolos, buscando imágenes y los textos eran relacionados más con imágenes que con acciones, más que con intenciones.¹²²

Durante el montaje *Demonios* (1994), identificó con mayor claridad el interés en puntos de investigación referentes al trabajo con la imagen y lo simbólico, que le sirvieron para procesos posteriores. A fines del 2004, el TET decide remontar *Demonios*, Humberto junto a Yuma toman la coordinación del trabajo, con asesoría a distancia de la directora. Esta experiencia lo colocó nuevamente en el estudio de la obra de Dostoievski.

Debido al retiro temporal de María Fernanda, se consideró la posibilidad de invitar a un instructor que pudiera aportar herramientas al proceso durante el segundo período del taller. Por esta razón, deciden invitar a Humberto, puesto que el trabajo era sobre escenas de obras de

¹²² HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Taller de formación 2004-2006*. Humberto Ortiz (Mayo 2007)

Fiodor Dostoievski. Ésta fue su primera experiencia pedagógica en el Centro de Formación del TET.

Su primera relación con el entrenamiento corporal fue en un taller corto realizado por Guillermo Díaz Yuma. Posteriormente, fuera del TET, trabajó durante más de 4 años con Eduardo Gil. También tuvo experiencias de entrenamiento físico con Diana Peñalver, Francisco Díaz y algunos talleres con Perry Lewis. Afirma que es importante el trabajo físico para el actor, puesto que pone en contacto con impulsos orgánicos y concretos que sólo el trabajo con el texto no siempre proporciona.

Para el proceso de *De la mano de Dostoievski* se le asignan tres escenas (*La viajera*, *En casa de la señora Koklakova* y *Conmoción en la sala*). Su investigación se centró en el trabajo de la palabra y la emotividad, llevadas hasta el final sin que una descuidara a la otra. Si había una emoción fuerte, no se podía desatender la claridad del texto, se debía entender el sentido y la intención del mismo. Sin embargo, cada frase debía tener un sostén emocional preciso. Se trataba de ir llevando a las dos de la mano, ir encontrando el punto exacto en el que las dos encajaran perfectamente.

En el momento en que inicia su participación en el taller, ya se habían realizado varias lecturas de las escenas con Yuma. Lo primero que Humberto buscó fue detectar el sitio de trabajo en el que se encontraban, cada una estaba en un lugar diferente, lo que motivó que el proceso fuese distinto.

Para la escena *En casa de la señora Koklakova*, el trabajo se inició con lecturas de mesa en las que daba acotaciones, buscando movilizar la comprensión que hasta el momento se tenía de los personajes, al mismo tiempo que se discutía sobre los acontecimientos de la escena para el estudio de las intenciones.

En *Conmoción en la sala*, el proceso inició con lecturas en movimiento, en donde la atención a la velocidad, al espacio y al grupo, buscaba que la participación del cuerpo modificara el decir.

En *La viajera*, se regresó al estudio de la novela para precisar la situación previa, la relación de los personajes, el sentido de las acciones y las palabras; a la vez que se buscaba confrontar la coherencia que los participantes daban a la utilización del espacio con las descripciones que ofrecía la novela.

Ya que los textos eran adaptaciones, en todas las escenas fue importante regresar al libro, estudiar en las palabras del autor, en las descripciones de los lugares y de las situaciones, nuevas sensaciones, nuevas imágenes que pudieran aparecer.

Más adelante, Humberto trabajó concretamente la situación previa de los personajes, explorar en el espacio qué estaban haciendo y probar cómo eran esas acciones. Por ejemplo, junto a Oswaldo buscó dilucidar lo que ocurre con Iván Schátov antes de que María Schátova tocara la puerta. Estudiando la manera en que Dostoievski narra esa situación, se logró visualizar la impresión que hace en Schátov la llegada de ella. En *Conmoción en la sala*, con Lya e Iván, se exploró el inicio de la escena, el primer intento de despedida de Iván Karamázov y Katerina Ivanovna.

Para Humberto, la **imagen** es un concepto difícil de precisar, se encuentra relacionada con algo que está en movimiento, no es estática, sino una cosa que puede ir creciendo o moviéndose de lugar, en donde lo fundamental es que afecte de alguna manera.

Pienso que imagen es intuición. Está muy ligado a algo no formado determinadamente pero que uno va elaborando con la imaginación interiormente. Yo hoy en día cuando hablo de imagen en el teatro, no estoy hablando, por ejemplo, de la imagen del abanico y va y representa el abanico, sino el abanico qué significa afectivamente en el actor, cuál es la movilidad intuitiva, afectiva.¹²³

¹²³ Ibidem.

En el personaje de la señora Koklakova buscó la expresión del estado nervioso en la manifestación del cuerpo, una imagen que tuvo que ver con la velocidad, incluso de la palabra. Como si el cuerpo constantemente debía estar hablando, estar diciendo lo que el personaje no decía verbalmente. Trabajó con varias formas de relación entre la palabra y el cuerpo, en algunos casos a partir de la situación previa, en otros desde el movimiento, siempre buscando la imagen concreta del personaje.

Para Humberto la **imagen** no es cerrada, formal en sí misma, es un elemento que se mueve dentro del actor, que lo sensibiliza, lo afecta, le produce algo. Sea una sensación, una emoción o un impulso, genera reflexiones, en donde aparecen recuerdos, vivencias pasadas, ideas y anhelos que representan, para éste instructor, las **asociaciones**.

La asociación está directamente relacionada con la imagen, me parece a mí. Tiene que ver con las reflexiones íntimas que esas imágenes van elaborando en uno. Para mí es eso. Yo hago asociaciones de la imagen, de una imagen que me va produciendo afectividad, movilidad afectiva, también me va produciendo necesariamente reflexiones sobre las cosas.¹²⁴

Para Humberto, las imágenes y asociaciones debían estar a la disposición de la situación escénica. El alumno al estar en una circunstancia particular, el momento escénico, debía entregarse, con sus imágenes y asociaciones, al aquí y ahora.

Por ejemplo, con Aliosha en *Conmoción en la Sala*, trabajó una especie de monólogo interior que buscaba modificar el cuerpo y, a pesar del estado de reposo y descanso, lo hiciera estar en conexión activa con la situación, generando una **presencia escénica**. Era involucrar los pensamientos, imágenes o asociaciones con lo que estaba ocurriendo en la escena, había una constante búsqueda de movimiento interior.

Para este instructor, cada gesto, cada **movimiento** debía cobrar vida, significado, en escena, porque esas eran las verdaderas palabras del personaje. En el trabajo de elaboración de

¹²⁴ Ibidem.

partitura, buscó las razones específicas para cada movimiento. Sostenía que en escena no debía existir ningún movimiento vacío o carente de sentido, debía estar en relación con la situación del personaje para hacerlo creíble. Por ejemplo en *La viajera*, Schátov intentaba encender una vela, con los nervios y el impacto por la llegada de María, los fósforos se le caían repetidas veces, provocando un momento escénico que parecía absurdo pero que cargaba de tensión la relación de los personajes.

Cuando hablo del gesto equiparo el gesto y la palabra en el mismo sitio, son el material de trabajo del actor. Cada gesto significa algo. Sé que es exagerado pero pensando en Artaud, cada movimiento es una sílaba de una palabra, que tiene un sentido, un significado. Puesto así parece encerrar, puede ser esclavo con la organicidad del actor, el trabajo está ahí, es el material que se va estructurando para levantar la pieza, los movimientos de los actores como la palabra. Es el material con que se trabaja una puesta en escena. Así como el óleo con la pintura, el movimiento es el material a trabajar.¹²⁵

El movimiento por sí solo no dice nada, es vacío, tiene que estar sustentado en una acción interior. “El movimiento es lo exterior, la acción es lo interior.”¹²⁶

En los primeros ejercicios del proceso de *De la mano de Dostoievski*, Humberto llevó el texto al espacio, y comenzó a hacer exploraciones de movimiento. A partir de los impulsos surgidos en el cuerpo se hicieron ejercicios para asociar con animales y otros referentes para buscar el caminar, la presencia, la manera de ver, la forma en la que los personajes se relacionaban con el espacio.

A través del trabajo corporal buscó la **energía del personaje**. Al llevar la palabra al cuerpo estaba relacionando las características de los personajes con la imagen que producían, para conseguir una energía particular expresada en el movimiento. Por ejemplo: la tensión extrema de María Schátova, los nervios de la señora Koklakova, la maldad juguetona de Liza.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

La puesta en escena de *De la mano de Dostoievski* fue un ejercicio en el que Humberto se puso a la disposición del Centro de Formación, para ampliar las herramientas dadas en el taller, sobre todo las relacionadas a la investigación con el texto.

El proceso reveló que para Humberto el trabajo con la palabra tuvo que ver con una noción de movimiento y de imagen, de las situaciones escénicas y los personajes. No era sólo lo que se decía verbalmente, sino que el cuerpo, la imaginación, el impulso, el movimiento, la voz, los pensamientos y la emoción, integrados como partes de una totalidad, llenaban de significado la expresión.

Con Humberto, hubo el espacio para la confrontación de ideas, intuiciones, visiones y apreciaciones sobre los personajes y escenas, donde se buscaba la comprensión de las imágenes y situaciones. Por otro lado, exploraba las razones lógicas sobre las que sustentaba la utilización o la supresión de algunos elementos, por lo que se sentía claridad en las exigencias o los materiales sobre los que pretendía trabajar. La impresión que deja el trabajo de Humberto en el grupo es la de un guía que busca que cada alumno reconozca su proceso individual, entendiendo que las indicaciones o herramientas dadas funcionan de manera diferente en cada uno.

CONCLUSIONES

Existen muchas maneras de ver el arte teatral puesto que cada tendencia o estilo responde a inquietudes o necesidades de una época, con condiciones y características específicas. El TET no escapa de esto, ha desarrollado en su historia una forma entre muchas otras, que no excluye ni niega a ninguna, es sólo una manera más de ver y vivir el hecho creativo.

El taller 2004-2006 representó una experiencia concreta que fue de utilidad para realizar el registro y brindar así un acercamiento a la investigación concerniente a la formación teatral que tiene el Centro de Creación Artística TET. Éste contuvo características que respondieron al momento y las condiciones propias del grupo.

Los diarios de trabajo mostraron diferencias en cada uno de los períodos: para los primeros meses del taller se contó con un registro detallado de los ejercicios; para la etapa final, el relato se volvió cada vez más subjetivo, casi en su totalidad estaba constituido por reflexiones, preguntas e inquietudes sobre el trabajo individual.

El taller presentó dos partes sustantivamente diferenciadas: una parte técnica, clara en su registro, que preparó y sensibilizó al alumno para entrar en la segunda parte, cuando la emotividad y los procesos internos conformaron un material menos aprehensible y con mayores dificultades para ser registrado.

En las entrevistas se observó la claridad con la que los alumnos podían hablar de la experiencia pasada. Cada participante arrojó reflexiones diferentes a las registradas en sus diarios. Esto evidencia porque los instructores insistían en llevar un diario, al cual se pudiera acceder en el futuro, ya que la percepción con el tiempo modifica la memoria de lo ocurrido. Luego de dos años, los participantes tenían una visión más clara de los elementos trabajados

durante el taller pero sin conservar los detalles y la continuidad en la manera en que se dio el proceso.

La necesidad de reconstruir la historia del Taller de Formación 2004-2006, produjo una forma de organizar la información que buscó dar coherencia a la experiencia, aunque quizás en el momento de su desarrollo no se percibió un orden sistemático de estudio de los diferentes temas. Esto revela que el registro es un camino para descubrir y dar un sustento racional al proceso de formación, a partir del cual se puede continuar investigando.

Por otro lado, el registro no tiene la posibilidad de aprehender lo que la experiencia significó para cada participante e instructor, sólo ofrece un acercamiento reflexivo.

Las conclusiones arrojadas por el presente trabajo de grado, por las razones anteriormente enunciadas, son provisionales, a la vez que significan un material para confrontar con diferentes procesos de formación y creación, tanto del TET como de otras agrupaciones teatrales.

En el taller 2004 – 2006, el trabajo se inició con marcado énfasis en el tema del entrenamiento corporal, desarrollándose con características específicas en cada instructor y ejercicio. La importancia de éste es difícil de precisar intelectual o racionalmente en un primer momento, sin embargo, se intuye que buscó en el participante la posibilidad de reaccionar a situaciones de una manera más orgánica a la que se aprecia cotidianamente, consciente de todo el cuerpo y de un centro motor que impulsa cada movimiento.

Con los ejercicios desarrollados, de manera progresiva, se despertó algo que se podría llamar una imaginación corporal, que no significó traer recuerdos o ideas para relacionarlos con lo que se hacía, herramienta también utilizada en el taller, sino que surgieran de forma inesperada, producto de las exploraciones físicas.

El entrenamiento supuso, además del descubrimiento o sensibilización individual, la atención sobre el colectivo. Los ciclos y ejercicios del taller revelaron dificultades y hallazgos en la medida en que existió la posibilidad de confrontación y observación sobre el otro. Había una investigación grupal llevada por el guía, mientras que al mismo tiempo cada participante exploraba algo en la actividad, permitiendo el descubrimiento colectivo. En cada sesión se trabajaba sobre temas concretos como el impulso, la atención, secuencias de movimientos, precisión, acción, emoción, partitura y relación, que generaban descubrimientos individual y colectivamente.

El entrenamiento corporal representó para los participantes el lugar para enfrentarse a riesgos y temores, que pudieron ser reconocidos para luego ser superados o aceptados. Esto proporcionó una sensación que abría a posibilidades que antes se pensaban irrealizables, por ejemplo, la resistencia física, el equilibrio o la acrobacia. Con la forma en que fue realizado dicho entrenamiento se puso en contacto al grupo con una noción de proceso, en el que la paciencia, la constancia, la confianza en el guía, en el trabajo y el cuidado sobre éste, con el tiempo, hizo aparecer una calidad humana emparentada con una noción de verdad o realidad, en la cual las herramientas y la técnica están supeditadas a la aparición del hecho vivo.

Ese intento se relaciona con la búsqueda de lo que los instructores llamaron asociaciones o imágenes; que podían ser recuerdos, sueños, anhelos o formas simbólicas que están dentro de cada persona y que logran vincular con su emotividad.

En un comienzo, la **asociación** fue un tema que se estudió a partir de ejercicios donde se exploraban sensaciones pasadas. Muchas veces se valoró el trabajo con ésta por la calidad emotiva que podía conceder. La manera de conectar con los ejercicios fue a través de la apertura sensorial. La imaginación jugó un papel importante, la sensación surgía más del

cuerpo reaccionando a lo de afuera que de una búsqueda mental. La asociación tuvo que ver con la relación entre cuerpo, recuerdo y sensaciones producidas.

Cada participante buscó establecer su relación personal con este término, al igual que los instructores. Lo importante de la asociación fue que representó una posibilidad de conectar con algo personal que llevara a una movilidad emotiva particular, fuese un recuerdo, una sensación o una reflexión.

Durante el taller se introdujo, desde las primeras sesiones, la investigación con la **imagen**. No había un concepto definido de ésta, a pesar de que fue un referente sobre el cual se hizo mucho énfasis. Al igual que con la **asociación**, cada participante debía encontrar su relación con ella. Sin embargo, para el segundo período, la imagen representó otra forma de conexión con referentes personales que brindaran una calidad vital concreta al trabajo desarrollado.

La investigación con estos términos se llevó a niveles más profundos durante el trabajo de texto, en el que se debían localizar tanto imágenes como asociaciones que afectaran emotivamente al participante para acercarlo a la sensibilidad del personaje.

En los registros aparecen dudas e inquietudes sobre lo que significa una y otra, quizá porque ambas buscan una movilidad emotiva. La **imagen** y la **asociación** son referentes profundos que provienen de la psique de quien las experimenta, y tienen que ver con el significado particular generado por algún signo propuesto o surgido del inconsciente.

Estas definiciones fueron obtenidas en las entrevistas realizadas a los instructores proporcionando la manera en la que éstos se relacionan con ellas, sin embargo, en los registros de las sesiones se percibe que durante el proceso no existió una definición concreta. Pareciera que no se buscó conectar a los alumnos con conceptos inmóviles y bien diferenciados, sino

que por el contrario, cada uno entrara en conflicto con ellos para que se generaran preguntas, y el trabajo impulsara la vida que necesitaban descubrir.

La sensibilización física que se realizó en un primer momento posteriormente se trasladó al trabajo de construcción de escenas y personajes, buscando localizar lo que los instructores llamaron “el momento vivo”, que para los participantes fue conectar con una sensación personal real. Es posible que por esa búsqueda de localizar la emoción real y la conexión consigo mismo, en el proceso de *De la mano de Dostoievski*, existió la preocupación del participante por lograr algo que tenía que venir de él mismo, y quizás en algunos casos dejar de lado la escucha y la atención al afuera, punto sobre el que se insistió en el trabajo del primer período, pero en el que hubo una insistencia menor para el segundo período.

Uno de los temas más importante de esta experiencia en específico fue el trabajo con **la palabra** y las resonancias producidas por ésta.

Cuando se empieza el período de lecturas de escenas, no se está trabajando para sí mismo, como en el caso del ejercicio individual, en el que los encuentros eran a solas con el instructor, sino que hay una relación entre compañeros y además existe la posibilidad de ver otras escenas, generando interrogantes en relación con la creación de personajes, lo que representó otra forma de aprendizaje dentro del taller.

El taller contempló un primer período dedicado a una cantidad de ejercicios físicos que quizá intentaron despertar la necesidad de comunicarse a través de nuevos canales o vías, desde un lugar más orgánico. Para después, al trabajar la palabra, que estuviese cargada de impulso, sustentada en un cuerpo vivo y preparado. La palabra es una herramienta de comunicación y para el TET es de gran importancia dentro del trabajo creativo, lo cual se manifestó en la atención prestada a ésta en el taller de formación, no sólo en cuanto a tiempo, sino también en la cantidad de herramientas y vías exploradas.

Para la segunda etapa se buscó poner la palabra en movimiento, la palabra en imagen. Trabajar con textos de Fiodor Dostoievski representó una posibilidad interesante de investigación sobre la imagen, quizás porque es uno de los autores en los que se perciben contradicciones entre ideas, palabras y acciones de los personajes; dándole profundidad a los conflictos del ser humano en el sentido universal del término. Desde este punto de vista, las dificultades presentes en los textos de Fiodor Dostoievski encontraron resonancias en los alumnos a partir del momento en el que el trabajo condujo a ir más allá de las distinciones culturales propias de la sociedad y el momento en que fueron escritas. En la experiencia de Formación 2004-2006 se trabajó primero la imagen en el cuerpo y luego en la palabra.

Un punto en común para los instructores fue buscar que cuerpo, voz, imaginación y emoción formaran una totalidad que funcionara de manera armónica y en donde a partir de ésta se conectara con asociaciones y con imágenes, para entrar en relación con personajes y escenas.

En lo referente al entrenamiento con Ludwig, las asociaciones y las imágenes fueron exploradas con la respiración y el **movimiento**. El registro de las sesiones con este instructor, quizá por ese carácter técnico que mantuvo hasta el final del taller, sufrió modificaciones pero mantuvo continuidad. A diferencia de lo sucedido con los otros instructores, en quienes el trabajo, a medida que avanzaba, parecía hacerse cada vez más difícil de registrar.

La **emoción** como tema de investigación fue fundamental para el taller. Podría decirse que el período de entrenamiento fue la búsqueda de la sensibilización del cuerpo y de la psique para luego entrar en contacto con emociones, las cuales se investigaron de manera más profunda en los ejercicios actorales. Cada instructor buscó vías para conectar la palabra con imágenes, asociaciones y acciones que dibujaran a los personajes y a las situaciones, dándole

un sustento emocional concreto, sabiendo que se contaba con un grupo sensibilizado para el trabajo.

El entrenamiento actoral del Centro de Formación busca, como una constante para sus instructores, crear la conciencia de la **presencia escénica**, en donde se conjugan los temas investigados durante el taller. Ésta implica una apertura en la cual todos los sentidos están vivos y atentos para reaccionar ante el hecho creativo. No responde a la puesta en práctica esquemática y metódica de las herramientas aprendidas, sino más bien a una manera en la que ellas se vuelven parte del alumno de forma casi inconsciente y afloran en el proceso de creación de un personaje, poniendo en contacto la imaginación con la situación particular de la escena. Quizás, por la falta de reflexión sobre lo explorado durante el primer periodo y el intento porque el participante encontrara su relación personal con la experiencia, sin respuestas y explicaciones intelectuales, en el trabajo con escenas existió la sensación de no tener herramientas.

Los instructores, por su investigación pedagógica, utilizan como materiales de lectura a algunos maestros del teatro moderno, como Peter Brook, Constantin Stanislavski, Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, en respuesta a las inquietudes surgidas dentro del grupo por los distintos ejercicios y temas trabajados. Pareciera que constantemente los participantes estuvieran buscando entender el trabajo desarrollado y los instructores despertar en ellos el interés reflexivo.

En la primera parte del presente trabajo de grado, se realizó una recopilación histórica de la experiencia del Centro de Creación Artística TET, que muestra los orígenes de las herramientas, técnicas, principios e intereses investigativos que posee el grupo y que fueron llevados particularmente al Taller de Formación 2004-2006.

Una parte del taller tuvo que ver con el entrenamiento del cuerpo, la voz y la formación del intérprete como un individuo creador del material necesario para la experiencia teatral, lo cual encuentra resonancias con el trabajo desarrollado por Eduardo Gil durante los primeros años. Después se pasa a una etapa de entrenamiento físico e imaginativo con herramientas heredadas de Elizabeth Albahaca, Teo Spsychalski, Ryszard Cieslak y Perry Lewis como los ciclos físico y de piso, entrenamiento desarrollado en el taller sobre todo con María Fernanda. Estas experiencias, junto a las vividas con Eduardo Gil, nutrieron al grupo de una ética para el trabajo teatral, que recuerda a la del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski, y que se convirtió en una base fundamental para el Centro de Formación. Con Sylvain Corthay, Yuma adquirió conocimientos del trabajo de Peter Brook sobre el Espacio Vacío, por otro lado, junto a Fidel Maimir tuvo la posibilidad de explorar herramientas sobre la relación espacial que llevó al taller. Con Francisco Salazar, Eduardo Gil, Adriana Rojas y Felicia Canetti, el grupo desarrolló el material referente al trabajo vocal, explorado en el taller con Ludwig.

Por otro lado, se realizaron ejercicios actorales al modo en que fueron vividos algunos procesos creativos de puesta en escena del grupo. *Solos* surge de ejercicios a partir de un texto, una canción, un objeto, producto de la fantasía del participante. Para *De la mano de Dostoievski* se realiza la adaptación de textos literarios, herencia también de Elizabeth Albahaca. Por último, en el tercer año, el proceso de formación concluye con el montaje de un texto dramático, investigación sobre la cual el TET ha tenido distintos referentes.

Lo desarrollado durante el Taller de Formación 2004-2006, tiene las bases históricas de la experiencia vivida por el grupo. Cada ejercicio estaba pensado y había sido estudiado e investigado por los instructores, lo que permitió apreciar la existencia de unos principios que sostienen la enseñanza teatral del TET, y que el intento de crear en el participante la noción de

proceso responde al hecho de que el Centro de Formación es el resultado de las investigaciones creativas que ha vivido el grupo en su proceso histórico.

Según los instructores, el Centro de Formación representa el espacio donde pueden investigar sus inquietudes artísticas, lo cual es una fortaleza, pero también puede ser una debilidad. Cuando el TET en su historia se ha encontrado en los momentos de mayor exigencia creativa, ha habido una merma en el trabajo del taller, al igual que las dificultades económicas de los coordinadores e instructores han repercutido en la investigación de formación, lo que hace que no exista una presencia garantizada de los instructores desde el comienzo hasta el final del proceso. En los momentos en los que alguno de los instructores debe abandonar temporal o totalmente el trabajo, se interrumpe la investigación que viene desarrollando. Por esto en el Centro de Formación no se pueda hablar de un método sistemático de la enseñanza, sino más bien presenta un carácter orgánico y depende de las condiciones en que se vayan dando las etapas del proceso.

En el taller 2004-2006, dicha organicidad representó la posibilidad de trabajo con un nuevo instructor que movilizó la investigación del grupo. En vista de la experiencia tenida en el segundo período, en donde hubo cuatro instructores, se percibió lo valioso de explorar distintas formas de llegar a la concepción de escenas y personajes. Por lo que se consideró, por primera vez en la historia del Centro de Formación Actoral, la posibilidad de invitar a un director a realizar el montaje del último año.

En el taller se sintió un respeto al proceso individual de los participantes, se hizo evidente que la forma de operar no tenía como estructura un programa rígido que se relacionaba con el grupo como si todos los individuos fueran iguales, más bien buscó que cada uno encontrara su camino dentro de la investigación, entendiendo que para el TET existen unos temas de trabajo fundamentales para la relación creativa con el hecho escénico.

Con este trabajo de grado, se considera substancial que en el Taller de Formación se lleve un registro detallado y se abra el espacio para la revisión y reflexión de lo significa el proceso individual y colectivo, siempre que sea al servicio del teatro y con el objeto de llegar humana y vivamente a cada una de las personas que asisten a la representación.

Más allá de ser un taller para formarse como actor, la experiencia se convirtió en el descubrimiento de una forma de vida a partir del conocimiento personal. En los registros se siente que la asistencia a las sesiones no sólo presentaba el interés por aprender un método actoral, sino que había muchos aspectos personales que fueron tomando nuevas dimensiones.

El espacio del taller de formación buscó crear una ética con el proceso, donde las bases para el trabajo y las relaciones se daban a partir del respeto, lo cual se percibe en la manera que tuvieron los instructores de guiar las sesiones. Cada uno de ellos recordaba la constante búsqueda de vida y el **sentido humano** que posee el teatro. Quizás por esta razón queda la sensación de que este centro, para los participantes del Taller 2004-2006, representó algo más que un lugar para la formación actoral, en donde las palabras “actuar no es el fin, sino abrir las ventanas del contacto”, adquieren un significado más profundo, un vehículo para la revelación.

FUENTES

BIBLIOGRÁFICAS

- BROOK, Peter. *El Espacio Vacío*. Ediciones Península: Barcelona (1986)
- BROOK, Peter. *La puerta abierta*. Editorial Alba: Barcelona (s/f)
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamázov*. Editorial Edaf: Madrid (1991)
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Los hermanos Karamázov*. Editorial Aguilar: Madrid (1960)
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Demonios*. En: *Obras Completas*, tomo II. Editorial Aguilar: Madrid (1982)
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo veintiuno editores: México (2000)
- STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Alianza Editorial: Madrid (1975)
- STANISLAVSKI, Constantin. *La construcción del personaje*. Editorial Diana: México (1992)

HEMEROGRÁFICAS

- SIMÓN, Adolfo. *Entrevista a Eugenio Barba: El Actor antes de representar debe existir*. En: Revista de teatrología, técnicas y reflexión sobre la práctica teatral iberoamericana **Teatro CELCIT**, Año 9, N° 11-12. Buenos Aires (1999)
- BANU, George. *Brook – Grotowski*. En: cuadernos de investigación teatral **Primer Acto**, Separata del N° 229. Madrid (1989)

TRABAJOS DE GRADO

- MENDOZA, Arnaldo. *Demonios, espectáculo teatral del Taller Experimental de Teatro, sobre la novela homónima de Fiodor Dostoievski dirigida por Elizabeth Albahaca, en 1994*. Caracas, Universidad Central de Venezuela (2000)
- SUNIAGA, Marco. *Dicen que nació en Magdala: taller - montaje del teatro La Bacante basado en el relato de Marguerite Yourcenar, María Magdalena o la salvación, dirigido por Diana Peñalver 1999-2000*. Caracas, Universidad de Venezuela (2003)

INTERNET

DUNAND, Sylvie. *El arte de vivir.*

http://www.cuerpomente.com/tera_fic.jsp?ID_TERAPIA=15222 (13-01-07)

MARTÍNEZ, Mauricio. *Artes escénicas de Japón*

<http://www.japonartescenic.org/estetica/principios/johakyu.html> (29-01-07)

PARDO, Carmen. *Las formas del silencio*

<http://www.uclm.es/artesonoro/olobo3/Carmen/Formas.html> (9-01-07)

MICHELETTO, Ariel. *El poder de sentirse siempre bien.*

<http://www.ashtangayoga.com.ar/index2.htm> (13-01-07)

ARCHIVO TET

CENTRO DE CREACIÓN ARTÍSTICA TET. *El arte del actor.* Proyecto de Formación (1990)

HOJA DE TET. *Entrevista a Eduardo Gil por Newton Rauseo 1982* (Abril 1996)

HOJA DE TET. *Reflexiones sobre el entrenamiento del actor.* (Junio 1999)

HOJA DE TET. *El Método de las acciones físicas K.S. Stanislavski.* (Abril 2004)

HOJA DE TET. *Entrevista a instructores del Centro de Formación Actoral* (Mayo 2006)

HOJA DE TET. *Solos (muestra de Formación): entrevista a los alumnos* (Diciembre 2006)

HOJA DE TET. *Entrevistas a instructores del Taller de Formación 2004-2006* (Mayo 2007)

HOJA DE TET. *De la mano de Dostoievski (muestra de Formación): entrevistas a los alumnos* (Mayo 2007)

INÉDITAS

ARMAS, Jariana. *Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.* (Primer y segundo año)

BONILLA, Lya. *Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.* (Primer y segundo año)

CASTRO, Héctor. *Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.* (Primer y segundo año)

MACCIO, Oswaldo. Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.
(Segundo año)

ORDAZ, Ángel. Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.
(Primer y segundo año)

POJOMOVSKY, Iván. Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 –
2006. (Primer y segundo año)

REYES, Mariela. Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.
(Primer y segundo año)

RIVERO, Louani. Diario de trabajo del Taller de Formación del TET período 2004 – 2006.
(Primer año)

APÉNDICE 1

SIGNOS DEL CICLO BÁSICO DE PISO:

- 1) **Gato:** apoyarse en las rodillas y las manos. El desplazamiento debe coordinar la pierna izquierda con el brazo derecho y viceversa.



- 2) **Araña o Mesa:** con la vista hacia el cielo apoyarse en las manos y los pies, elevando la cadera hacia arriba, no más arriba del nivel de hombros y rodillas.



- 3) **Rana:** sentado sobre los talones y con las manos apoyadas al suelo, se realiza un salto que eleva la cadera y se desplaza hacia delante.



- 4) **Me estiro a tocar un punto:** acostado boca arriba con las rodillas flexionadas y los brazos a los lados del cuerpo, la mano derecha sale en dirección hacia el hombro izquierdo elevando la cadera. Luego la mano izquierda hacia el lado derecho.



- 5) **Giro:** acostado boca arriba con los brazos extendidos por encima de la cabeza girar hacia un lado empezando por la cadera y dejando llevar el resto de las extremidades.



- 6) **Gorila:** colocarse de pie y tocar el piso con las manos sin flexionar las piernas. Desplazarse coordinando brazo derecho con pierna izquierda y viceversa. La cadera se impulsa hacia arriba.



- 7) **Tornillo:** comienza similar a la Araña (Signo #2), a diferencia de que la cadera no está hacia arriba sino más bien al ras del suelo (sin tocarlo), y se impulsa la cadera para dar un giro completo (360°) en el aire y volver a caer en la posición inicial.



- 8) **Cazador** o **Lagartija:** acostado boca abajo y con ayuda de las extremidades (brazos y piernas) se realiza el desplazamiento.



- 9) **Zaranda:** sentado en posición de indio con ambos pies (planta con planta) sujetos con las manos, girar por uno de los lados, apoyando glúteo, torso y espalda, hasta llegar a la posición de inicio y siguiendo un movimiento continuo (se hace por ambos lados).



- 10) **Vuelta canela:** estando en cuclillas o sentado sobre las rodillas, girar hacia el frente metiendo el brazo y la cabeza hacia la cadera del lado contrario, y dejarse llevar.



- 11) **El enano:** estando en cuclillas desplazarse con las rodillas flexionadas.



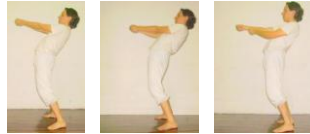
APÉNDICE 2

SECUENCIA DE EXPLORACIÓN DEL IMPULSO:

***El papagayo:** La imagen es la de volar un papagayo que se mantiene en el aire. El movimiento es suave y el impulso parte de la cadera.



***Halando la cuerda:** hay una cuerda al frente que es sujeta por ambas manos para llevar el cuerpo hacia delante pero éste se resiste por la cadera. Otros lo llaman el caballo porque es similar a cabalgar. El impulso es un látigo que aparece del choque entre esa cuerda y la resistencia de la cadera.



***Centro:** es parecido al anterior pero la cuerda que se hala está atada a la pelvis y no a las manos. Parecido a una rana que salta en dos patas.



***Caminar agachado:** (signo # 11 del ciclo básico de piso)

***Impulso del sacro:** acostados boca arriba con las rodillas flexionadas, los brazos a los lados y desde la pelvis surge el impulso en dirección al cielo. Esa cuerda hala la pelvis hacia arriba. Bajar vértebra por vértebra.



APÉNDICE 3

SECUENCIA DE RESPIRACIÓN *UJJAYI*:

- Sentado sobre los empeines, las manos toman los tobillos y el brazo dibuja un círculo alrededor del cuerpo, regresando a tomar el tobillo correspondiente. Se inhala antes de comenzar el movimiento y se exhala durante el mismo.
- En la misma posición se colocan las manos y la cabeza en el piso. Se masajea el cuello suavemente. El impulso surge de la cadera.
- En la misma posición del movimiento del impulso del sacro, se eleva la cadera exhalando y bajando se inhala.
- En la posición anterior, se masajea el sacro con suavidad impulsando hacia arriba y hacia abajo sin despegar la cadera del piso.
- De pie con las piernas en paralelo a la cadera, desciende el tronco llevando las manos al piso. Se relaja el cuello y los hombros.
- En la misma posición, se flexionan las rodillas inhalando y se exhala estirando las piernas.
- Luego se flexiona solo la rodilla derecha, el brazo izquierdo sube recto en dirección al cielo, la mirada lo sigue. Luego con pierna izquierda y mano derecha.
- Acostado boca arriba, inhalar subiendo a vela. Bajar vértebra por vértebra.

APÉNDICE 4

SECUENCIA DE RESPIRACIÓN DE PIE:

1. Inhalar. Al exhalar se estiran las piernas y curvando la columna los brazos se extienden hacia el frente en forma de abrazo.
2. Se inhala y al exhalar se alinea la columna, los brazos bajan por los lados.
3. Inhalar, desde el ombligo sale el brazo derecho y pasando por arriba de la cabeza se dirige hacia el lado izquierdo. Exhalar estirando el brazo. Inhalar y exhalar regresando. Luego con el brazo izquierdo.
4. Inhalar y al exhalar el torso va descendiendo desde la cabeza, las piernas quedan estiradas.
5. Inhalar flexionando las rodillas y exhalar estirándolas. (2 veces)
6. Inhalar y al exhalar gira el torso hacia el lado derecho. Brazos por encima de la cabeza. Inhalar y exhalar regresando a la posición anterior. Luego al lado izquierdo.
7. Inhalar y exhalar estirando las piernas. Inhalar y al exhalar se flexiona solo la pierna derecha. Inhalar y al exhalar se estira. Luego con la pierna izquierda.

 Variación: (en la segunda repetición de la secuencia) inhalar y al exhalar se flexiona la pierna izquierda, el brazo derecho sube al cielo, la mirada lo sigue.

 Inhalar y al exhalar regresa. Luego con pierna derecha y mano izquierda.
8. Inhalar y exhalar flexionando rodillas y levantando el tronco hasta quedar de pie.
9. Inhalar subiendo los hombros y estirando piernas, al exhalar bajar hombros y flexionar un poco las rodillas.

10. Inhalar estirando piernas y moviendo los hombros en forma circular hacia atrás.
Exhalar mientras descienden hombros, flexionando las rodillas. (2 veces)
11. Inhalar estirando piernas y levantando brazo derecho por el frente y hacia atrás, al descender el brazo exhalar y flexionar piernas. Luego con brazo izquierdo.
12. Inhalar y al exhalar levantar el cuerpo en punta y los brazos abiertos en cruz. Inhalar y exhalar descendiendo hasta flexionar las rodillas.
13. Inhalar y subir brazos al frente y al exhalar se estiran desde los omóplatos. Inhalar llevando los brazos en cruz y bajando la espalda recta hasta estar perpendicular con las piernas (en posición L), al exhalar dejar caer brazos y espalda con piernas estiradas.
14. Inhalar y exhalar levantando la cabeza hacia el frente. (2 veces)
15. Inhalar y exhalar flexionando rodillas hasta llegar a cuclillas. Inhalar y exhalar levantando en punta de pie. Inhalar y exhalar regresando el talón al piso. (2 veces)
16. Inhalar y exhalar estirando piernas sin dejar de tocar el piso. Llevar el cuerpo a posición carpa. Inhalar colocando pies en punta y exhalar tocando el piso con el talón (2 veces)
17. Inhalar colocando pies en punta y metiendo cabeza y exhalar llevando el talón al piso y sacando la cabeza al frente. (2 veces)
18. Inhalar flexionando rodillas y llevando la cadera hacia atrás. Exhalar llevando la cadera hacia abajo y hacia delante, flexionando brazos y después estirándolos junto con las piernas. Inhalar y llevar la cadera a la posición carpa. (3 veces)
19. Inhalar y al exhalar colocarse en signo *gato* del ciclo básico de piso. Inhalar metiendo la cabeza y contrayendo pecho y exhalar sacando la cabeza hacia arriba y abriendo el pecho. (3 veces).

20. Sentarse sobre los tobillos con el torso apoyado en las rodillas y los brazos extendidos hacia el frente (posición diamante). Hacer tres respiraciones. Luego sentarse y levantarse.

APÉNDICE 5

SECUENCIA DE RESPIRACIÓN DE PISO CON SILBIDITO:

- Acostarse boca arriba y los brazos a los lados del cuerpo. Sin movimiento, relajar cada parte del cuerpo.
- Inhalar levantando una pierna y bajar exhalando. Luego con la otra pierna (2 veces).
- Inhalar sentándose, quedando con las piernas estiradas y los brazos en dirección al cielo. Al exhalar bajar los brazos a la punta de los pies, regresar colocando vértebra por vértebra. (2 veces).
- Al inhalar ir a vela. Se contiene el aire y cuando el instructor lo indique se exhala con fuerza “arrastrando vísceras”. (3 veces)
- Para regresar se inhala y al exhalar desciende la columna vértebra por vértebra, hasta las caderas, allí se inhala y el descenso de las piernas es con silbido.
- Se da media vuelta quedando boca abajo y se realizan las respiraciones con silbido primero con cada pierna, luego las dos juntas.
- Con la inhalación sube el torso y se exhala para descender.
- Con la inhalación sube el torso ayudado de brazos y se exhala para descender.
- Suben con la inhalación torso, piernas, brazos en cruz y descienden al exhalar.
- Media vuelta y quedando boca arriba se colocan los brazos estirados por encima de la cabeza. Al inhalar se contiene el aire y se exhala lo más suave y lento posible. Al terminar los brazos van alrededor del cuerpo.

APÉNDICE 6

SECUENCIA DE RESPIRACIÓN EN BUSCA DE RESONADORES:

- Acostado boca arriba.
- De lado en posición fetal.
- Sentado, apoyándose en los brazos.
- En signo **gato** del ciclo básico de piso.
- En cuclillas con manos apoyadas en el piso.
- Piernas semiflexionadas y con las manos apoyadas en el piso (o cerca).
- De pie con rodillas flexionadas y la cabeza caída.
- De pie con cuerpo y cabeza alineados.
- Devolverse para comenzar de nuevo.

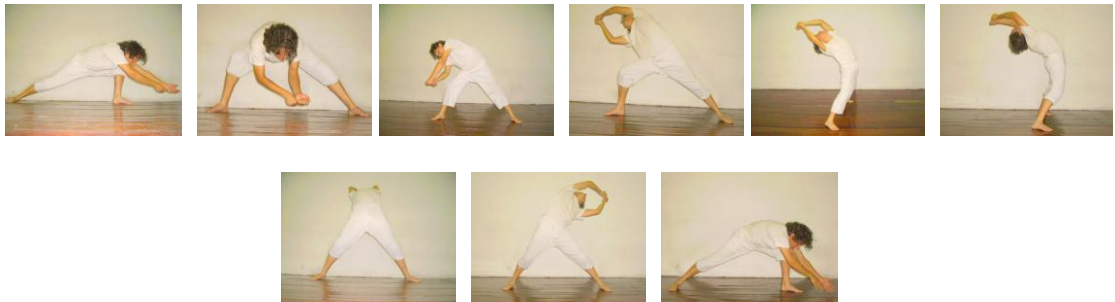
APÉNDICE 7

SIGNOS DEL CICLO FÍSICO:

1. **Posición de Inicio:** en cuclillas, una mano sobre la otra, palmas hacia arriba y la cabeza caída hacia delante.



2. **Halar y girar:** con piernas abiertas halar por uno de los lados del piso una cuerda y girar por encima de la cabeza hasta colocarlo en el mismo punto. Luego por el otro lado.



3. **Danza de arlequín o Balancín:** Pie derecho en punta con rodilla flexionada y pie izquierdo en talón con pierna estirada. Balancear el cuerpo intercambiando la posición de las piernas.



4. Sentarse y acostarse.



5. **Medio arco:** sube el pecho haciendo arco y baja.



6. **Medio puente:** ayudado con piernas se eleva la cadera hacia el techo y baja.



7. **Puente:** ayudado con piernas y brazos se eleva la cadera hacia el techo y baja.



8. **Vuelta de tabaco:** desde la cadera se impulsa el cuerpo para voltearse y quedar boca abajo.



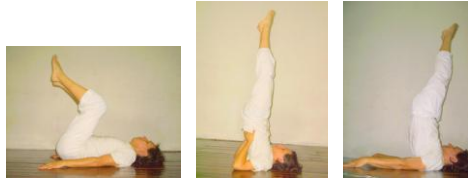
9. **Gusano:** Acostado boca abajo y con apoyo en pies y manos el cuerpo se traslada haciendo ondulaciones de gusanos. Comienza en pies, se eleva la cadera y la curva continúa hasta la cabeza.



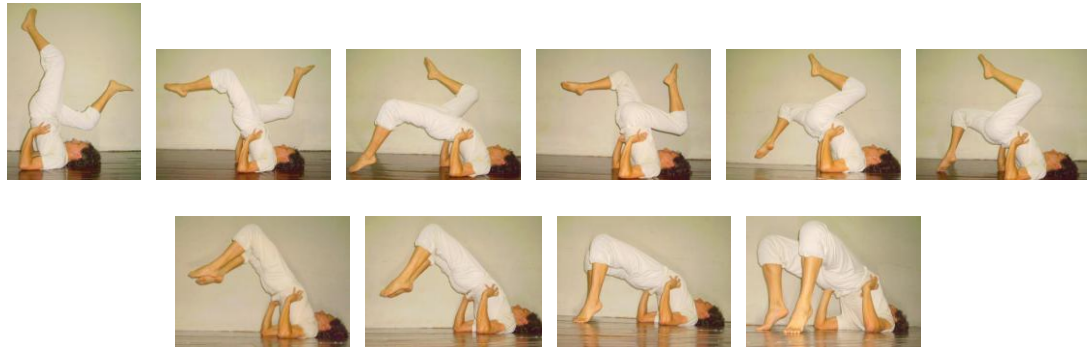
10. **Vuelta de tabaco.**



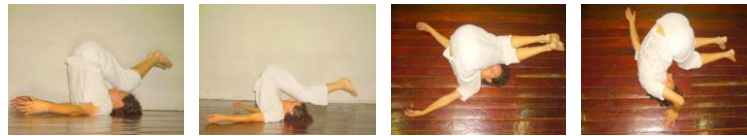
11. **Vela:** suben ambos pies despegando la cadera del suelo.



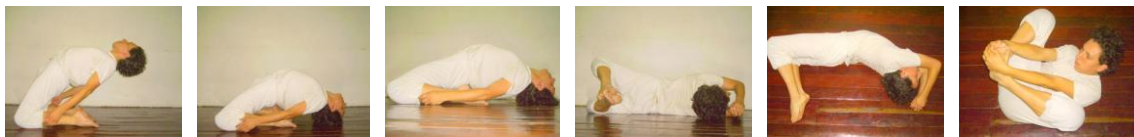
12. **En vela - punta de pie:** estando la cadera arriba buscar tocar el piso con la punta del pie, el equilibrio se busca estirando la otra pierna hacia el lado contrario. Cambiar la pierna y luego hacerlo con las dos.



13. **Voltereta:** hacia atrás y quedar arrodillado.



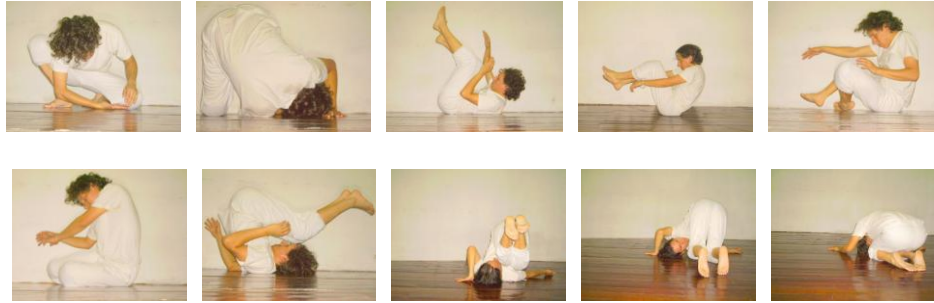
14. **Balaceo:** estando de rodillas balancear 2 veces hacia atrás y en la tercera bajar hasta el piso. Girar hacia un lado y con impulso tomar ambos pies con las manos.



15. **Zaranda:** igual al signo del Ciclo Básico de Piso.



16. **Volteretas:** vueltas hacia delante y hacia atrás.



17. **Paradas de cabeza:** el apoyo con el piso consiste en hacer un triángulo:

- Triángulo Cabeza (arriba) – Codos (manos en la cabeza).



- Triángulo Cabeza (arriba) – Manos (codos en el aire).



- Triángulo Cabeza (lado) – Mano (codo al aire) – Hombro (codo y mano en piso)



18. **Gato:** acostado boca abajo, con las piernas de lado, subir a posición de carpa. Hacer tres círculos por cada lado desde la cadera. La cabeza gira en sentido contrario.



19. **Patadas de gato:** de posición carpa descender el cuerpo al ras del suelo, patear de un lado y luego del otro. El signo culmina subiendo a carpa y descendiendo suavemente.



20. **Campana:** una cuerda hala la cadera hacia arriba, las manos acompañan el movimiento que es pendular, buscando ponerse de pie. Luego ir a **posición de inicio**.



APÉNDICE 8

CUADROS PARA EL TRABAJO DE TEXTO

Cuadro # 1:

Obra	Comienzo	Desarrollo						Final
Actos		C	D				F	
Escenas			C	D			F	
Partes de la Escena			C	D		F		
Ideas			C	D		F		
Oraciones			C	D		F		
Palabras				c	d	f		
Palabra (verbo)				c	d	f		

Cuadro # 2:

Texto	Intención	Imagen o Asociación	Material	Notas

Cuadro # 3:

Texto	Subtexto	Acción

Cuadro # 4:

	Objetivo	Conflicto	Acción
General			
Específico			

6. CONMOCIÓN EN LA SALA	159
7. LA CEBOLLA	163
8. LA PESADILLA DE IVÁN	167
9. LA CONFESIÓN DE DIMITRI	170
10. ALIOSHA AL LADO DE LA PIEDRA	173
11. CONSIDERACIONES	175
CUARTA PARTE: INSTRUCTORES DEL TALLER 2004-2006	179
CAPÍTULO I: GUILLERMO DÍAZ YUMA	182
CAPÍTULO II: MARÍA FERNANDA FERRO	195
CAPÍTULO III: LUDWIG PINEDA	196
CAPÍTULO IV: HUMBERTO ORTIZ	213
CONCLUSIONES	219
FUENTES	229
APÉNDICE 1. Signos del Ciclo Básico de Piso	232
APÉNDICE 2. Secuencia de exploración del Impulso	235
APÉNDICE 3. Secuencia de respiración <i>ujjayi</i>	236
APÉNDICE 4. Secuencia de respiración de pie	237
APÉNDICE 5. Secuencia de respiración de piso con silbido	240
APÉNDICE 6. Secuencia de respiración en busca de resonadores	241
APÉNDICE 7. Signos del ciclo físico	242
APÉNDICE 8. Cuadros para el trabajo de texto	247