

01029  
13

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMATICA Y TEATRO

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

EL DESVIO DE OBJETIVOS EN UN PROCESO ACTORAL:  
MI EXPERIENCIA

INFORME ACADEMICO  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADA EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO  
P R E S E N T A :  
SARA GUZMAN MORALES

ASESORA:  
LICENCIADA MARIA SOLEDAD RUIZ LOZA

2003

9





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Envío a la Dirección General de Bibliotecas  
UNAM a difundir en formato electrónico e impreso  
el contenido de mi trabajo recepcional  
NOMBRE: Sara Guzmán  
Morales  
FECHA: 23.06.03  
FIRMA: Sara Guzmán M

***El desvío de objetivos en un proceso actoral:***

***Mi experiencia***

INFORME ACADÉMICO  
que para obtener el título de

LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Presenta

Sara Guzmán Morales

ASESORA:  
Licenciada María Soledad Ruiz Loza

2003



**A mis compañeros de camino, quienes seguramente en forma individual y a su ritmo, danzaran en el tiempo preciso.**

**A Joel, Ilian y Yenig, por despertar en mí la pasión necesaria para concluir este ciclo de mi vida y porque siempre serán la otra parte de mí ser.**

**A eso que llaman Intento.**

Qué importa el tiempo sucesivo si en él hubo  
una plenitud, un éxtasis, una tarde.

J.L. Borges

## AGRADECIMIENTOS

A Soledad Ruiz.

Por su confianza, paciencia e invaluable asesoría, para la realización de este Informe.

A los maestros integrantes de mi sínodo:

Mtra. Aimée Wagner Mesa.

Profa. Marcela Zorrilla Velázquez.

Lic. Gonzalo Blanco Kiss.

Mtra. Yoalli Malpica López.

Por su apoyo académico y orientación.

A mi gran maestro Alberto Celarié.

Por enseñarme a ver la luz, contagiándome la pasión a la vida escénica.

A Ignacio Merino Lanzilotti, por su confianza y conocimiento.

A la Facultad de Filosofía y Letras.

Por abrir sus puertas, para asombrarme ante el conocimiento del ser.

A la Universidad Nacional Autónoma de México.

Por ser parte importante de mi libertad, al preparar mi mente y mi alma dentro del mundo de los conceptos y la expresión, por ser mi casa.

A Soledad, mi madre, por las noches interminables, esperando mi llegada.

Por su ejemplo de fuerza, valentía y trabajo.

A Manuel, mi padre, por su apoyo silencioso y su fragilidad.

A Mario, mi hermano, por impulsarme en mi camino, la actuación.

A Fily, mi alma gemela, por su calidez humana y su ayuda incondicional en mis viajes, así como en otros momentos de mi vida.

A mi hermana Alicia, por los bellos momentos que conservo de mi infancia y de otras épocas a su lado.

A Lolita, por el ejemplo de superación y las buenas aventuras.

A mi cuñada Alicia Sánchez, por su amistad, sus arrullos cálidos para Ilian y por darme la alegría de contemplar su vuelo.

A Florita, por todas sus atenciones en los momentos difíciles.

A esas reuniones maravillosas de los Sánchez, en las que Ilian es feliz.

A Juan Carlos, por todo el tiempo compartido.

A Claudia y Rolando, mis amigos, sé que puedo contar con ustedes.

## El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

### ÍNDICE

DEDICATORIA .....	III
AGRADECIMIENTOS .....	V
ÍNDICE .....	VI
INTRODUCCIÓN .....	1
ANTECEDENTES .....	5
<b>CAPÍTULO I. LAS TÉCNICAS UTILIZADAS COMO HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN EL PROCESO ACTORAL .....</b>	<b>12</b>
1.1 Preparación Inicial: Stanislavki, María Osipovna Krébel.....	12
1.1.2 María Osipovna Krébel.....	14
1.2 El cuarto camino: G.I. Gurdjef.....	20
1.3 El movimiento como arte: Rudolf Laban.....	28
1.4 La eutonia: Gerda Alexander.....	37
1.5 El método Feldenkrais.....	43
1.6 El camino del guerrero.....	51
<b>CAPÍTULO II. DE LA MARAVILLA A LA CONFUSIÓN .....</b>	<b>61</b>
2.1 Lo maravilloso.....	61
2.1.1 El encuentro <i>Antígona</i> y el viaje a Moscú.....	63

<b>El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia</b>	
2.1.2	El inicio del grupo..... 77
2.1.3	La construcción del personaje: <i>Fedra</i> y el viaje a Santiago de Chile..... 85
2.2	La confusión..... 118
2.2.1	En la búsqueda de un camino..... 119
2.2.2	¿Es teatro o no es teatro?..... 128
2.3	El descubrimiento..... 131
2.3.1	El desprendimiento: los ires y venires..... 135
<b>CAPÍTULO III. LA RECAPITULACIÓN ..... 142</b>	
3.1	Jugando a cazar..... 142
3.2	La recapitulación actoral..... 145
3.3	La recapitulación personal..... 148
3.4	La recapitulación dentro del grupo..... 149
3.5	Propuestas futuras para un grupo Independiente..... 153
<b>CONCLUSIONES ..... 156</b>	
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS ..... 161</b>	
<b>ANEXO 1. SEGUNDO FESTIVAL DE ESCUELAS INTERNACIONALES</b>	
	<b>PODIUM 91 ..... 165</b>
<b>ANEXO 2. INTERCAMBIO CULTURAL UNIVERSIDADES ARCIS-UNAM. 181</b>	

## INTRODUCCIÓN

En mi paso por la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, viví y practiqué la diversidad de métodos utilizados para el entrenamiento actoral, propios de la Facultad y en especial de la carrera de actuación. Algunas propuestas eran totalmente contradictorias, opuestas en forma radical, aunque siempre con la plena libertad de elección. La experimentación fue parte importante de mi proceso actoral, el darme cuenta que en el camino existía la posibilidad de explorar, de avanzar y descubrirme a mí misma, sin encasillar a la actriz o al ser dentro de la actriz., sino por el contrario, se podía tomar libremente el camino o los caminos a recorrer.

El presente informe académico acopia las experiencias más significativas en el plano profesional de las que fui participe por casi diez años.

Tuve la oportunidad de pertenecer a un *Grupo de Trabajo* que inició en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en el último semestre, con todas las intenciones de ser un Grupo Independiente y que fue degenerando hasta la dispersión total de los participantes.

Debido a los distintos acontecimientos que surgieron al paso de los años, el grupo se desvió de los objetivos iniciales, perdiendo todo contacto real con el teatro para enfocar su atención en forma exclusiva a ciertas disciplinas y filosofías que terminaron por causar una revolución ideológica y cambiar los paradigmas de cada integrante del grupo hasta el punto de convertirse en un caos en el que no se sabía si trabajábamos para hacer teatro o para ser mejores personas.

PAGINACIÓN

DISCONTINUA

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

Es por lo expuesto anteriormente, que surge en mí la inquietud de compartir mi experiencia en este proyecto en el que pretendo sustentar, a partir de mis vivencias los peligros en los que se puede caer al no tener claros los objetivos dentro de un grupo. En este informe académico mostraré el resultado de mi trabajo y describiré el desarrollo de mi proceso como actriz y como integrante del mencionado grupo.

Para iniciar, en el primer capítulo hablaremos de algunos caminos utilizados como herramientas de trabajo para entrenar al actor y que éste pueda alcanzar un desarrollo integral. En primer lugar, tenemos el método de Stanislavski quien revoluciona el teatro al proponer una forma de actuar vivencial y al que se propone como base de estudio en la preparación inicial de un actor dentro de la rama de actuación en la carrera de Literatura Dramática y Teatro. Las propuestas concretas de trabajo están basadas en la experiencias pedagógicas de María Osipovna<sup>1</sup> Knébel, alumna de Stanislavski., ya que en el último año de la carrera de actuación, tuve un acercamiento más directo con su influencia al asistir a clases con Alberto Celarié, alumno de la maestra Knébel y a quién posteriormente tuve la dicha de conocer en 1991 al asistir al Festival PODIUM 91 en Rusia. Además de que al regreso de mencionado viaje, aplicamos dentro del grupo los conocimientos pedagógicos legados en sus libros *Poética de la Pedagogía Teatral* y *El último Stanislavski*, utilizándolos como punto de partida para el entrenamiento dentro del grupo. Nos adentraremos en el mundo de la expresión corporal y de la

---

<sup>1</sup> Decidí escribir Osipovna, sin acento, como esta escrito en su libro *Poética de la Pedagogía Teatral*, editorial Siglo XXI. ya que en otras editoriales, como en la Editorial Fundamentos, aparece Osipovna con acento

autoconciencia del movimiento con autores como Gerda Alexander con la Eutonia, Moshe Feldenkrais y su Método. Rudolf von<sup>2</sup> Laban y los Factores de movimiento para finalmente pasar al aspecto ideológico y filosófico con el Cuarto camino de Gurdjieff y el Camino del Guerrero de Carlos Castaneda.

En el segundo capítulo detallaré dos viajes realizados por el grupo al extranjero. Uno a Moscú Rusia, al Encuentro de Escuelas Internacionales PODIUM 91 y al que fuimos invitados como parte del proceso actoral de fin de semestre con *Antígona* de Jean Anouilh y el otro a Santiago de Chile como intercambio cultural entre la Universidad de ARCIS y nosotros. Presentando fragmentos de distintas tragedias griegas, en mi caso fue *Fedra* de Racine. Narraré el proceso que seguí para la elaboración del personaje hasta su presentación en Santiago y cómo pasamos de lo maravilloso del grupo a la terrible confusión en la que nos involucramos así como por lógica la diáspora del grupo.

Finalmente el tercer capítulo está destinado para hacer una valoración de las vivencias dentro del grupo, de mi experiencia profesional así como personal y las propuestas necesarias para quien se interese en forma particular por escudriñar los problemas dentro de un grupo, así como aportar por medio de dichas experiencias un camino ya recorrido para futuros grupos teatrales.

Es importante mencionar que no puedo hablar en forma tajante de Víctimas y Villanos. Se trata de experiencias muy personales, más es interesante rescatar el trabajo desarrollado a lo largo de nueve años de preparación, en los que aprendí a conocerme, a descubrir al otro y a romper todas mis estructuras de vida

---

<sup>2</sup> En algunos libros solo aparece como Rudolf Laban sin incluir von.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

que hasta ese momento guardaba celosamente. Así mismo aporta una manera distinta de trabajar a la asimilada en la carrera, ya que nos apoyamos en diferentes métodos para entrenar primeramente el cuerpo, las emociones y el intelecto deseando obtener como resultado un ser íntegro, en este caso, un actor completo en busca de la creación artística., en mi caso hablaré del proceso actoral que seguí para la creación de Fedra y la identificación que logré con el personaje.

Intentamos juntos, como grupo, una danza. Una danza que definiera la esencia del grupo, pero ha pasado mucho tiempo y esa danza aún no se concreta...el tiempo es incorregible y ya no tengo energías para bailar al mismo ritmo, las melodías se confundieron en mi cabeza y mi pasión disminuyó; por lo que intentaré bailar sola, pero como si estuvieran presentes, como si de pronto...fuese impecable.

Es pues este informe un intento de danza, y de agradecimiento a quienes en forma extraña y sin proponérselo aportaron a mi ser un gramo de conciencia.

## ANTECEDENTES

Son extensos y variados los caminos que nos llevan al conocimiento consciente del hombre.

Es evidente que el hombre como parte del cosmos, no se percibe como una unidad integral, sino que se encuentra fragmentado, inmerso en un caos contradictorio; entre sus emociones y pensamientos, dando como resultado un cuerpo en crisis, como señala Gabriel Weisz, "Considerando las actuales circunstancias que vivimos el cuerpo se encuentra en crisis" (Weisz 1994: 11). Señala también que Artaud nos advertía de una época donde la expresión corporal queda sojuzgada por el armamento racionalista y las convenciones morales de la religión judeocristiana, que ubica al cuerpo como esencialmente negativo (Weisz 1994). Hablando del actor, éste no está exento de las contradicciones de nuestro siglo, no escapa del sometimiento del cuerpo por cuestiones ideológicas o de educación. Sin embargo, la formación del actor hoy en día busca ser integral, abarcando al individuo en forma totalizadora, entrenando su cuerpo, voz, intelecto, sensibilidad y energía. Y es precisamente en este punto; en donde las diversas disciplinas ideológicas y artísticas juegan un papel muy importante, mostrándonos alternativas para nuestro desarrollo en forma global. Ya que para ser realmente un actor, fuera del egocentrismo y el mero exhibicionismo, se necesita SER, ser un hombre íntegro en toda la extensión de la palabra y de esta forma dominar todos los elementos requeridos para la representación.

En una entrevista que Eugenio Barba le hace a Jerzy Grotowski, éste nos dice:

Creo que debe desarrollarse una anatomía especial del actor, por ejemplo, encontrar los diversos centros de concentración del cuerpo para lograr diferentes formas de actuación, buscando aquellas áreas corporales que en el actor sirven a menudo de fuentes de energía. La región lumbar, el abdomen y el área que rodea al plexo solar, funcionan constantemente como fuentes de energía (Barba en Grotowsky 2000:33).

Aquí Grotowski nos está diciendo, que para que el actor sea un instrumento eficaz en la labor artística, debe trabajar con su cuerpo ya que éste es la herramienta necesaria para comunicar y saber canalizar la energía del mismo.

Es maravilloso darnos cuenta que somos parte de algo inagotable del universo como la energía, que por nuestro cuerpo corre energía. Como la ley universal nos dice: La energía ni se crea ni se destruye, solamente sufre una transformación. Descubrí la energía de mi cuerpo en las clases de actuación del quinto semestre en la facultad, con la bioenergética<sup>3</sup>. Y hasta ese momento me percibí como alguien con capacidad de transformar esa energía, de materializarla por medio del arte.

Un actor debe saber, por medio de un conocimiento consciente de sí, como utilizar su energía, como distribuirla, de tal forma que le de liberación, por medio de la elaboración artística. No sólo es manejarla, sino transformarla, darle forma por medio del arte.

María Osipovna Knébel, nos comenta que su maestro Konstantín Serguéievich Stanislavski, se refería a la energía que el actor debía irradiar, como

---

<sup>3</sup> Estudio de los procesos mediante los cuales las células vivas utilizan, almacenan y liberan energía

"los rayos que se desprenden", aunque aclara que han sido estudiados poco debido a que Stanislavski no las formuló plenamente. También menciona que Chejov hablaba del mismo tema, pero con otras palabras, ya que éste siendo un actor genial, conocía la fuerza y la importancia de la energía, por lo que se refería a la energía como "ola de voluntad" (Knébel, 1991).

Las palabras "ola de voluntad" "rayos que se desprenden" y "energía interior" se refieren a la fuerza con la que nos dirigimos y sin la cual no es posible la creación. Precisamente en la energía nerviosa, que está dentro del artista y se desprende de él, se encuentra su talento. Esta energía se manifiesta en los pensamientos, en el sentimiento, en la *mise en scène* del cuerpo (Knébel 1991:90).

Knébel habla de tres puntos importantes que deben estar presentes en la tarea artística: La concentración, la voluntad y la energía, es decir una preparación fisiológica del artista para la creación (Knébel 1991). Es importante señalar, que un individuo no lo constituye solamente su cuerpo, sino que está estrechamente unido con sus emociones, sensaciones, pensamientos y sobre todo a su esencia, es decir, no puede pasar por alto que es un ser constituido de energía.

P. D. Ouspensky menciona que el hombre nace con ciertas características energéticas y es solo responsabilidad de éste asumirlas y acrecentarlas o degenerar.

Don Juan Matus, un indio yaqui, hacía referencia a la preparación del individuo narrando que su madre nació como india, vivió como india y murió como india, por lo que la persona que busca ser consciente, necesita trabajar para ello, no importa las circunstancias de su nacimiento, sino lo que hace después de éste.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

Basándonos en estas inquietudes, el actor como individuo, necesita acrecentar su percepción para después ser maravillosamente consciente de cada movimiento en el escenario y en general, de sus actos. Por estas razones me decidí con todas las ganas a trabajar en mi preparación, dentro de un lugar exclusivo como Casa Carpiña<sup>9</sup>, con un conjunto de personas interesadas en las mismas posibilidades que tal preparación nos brindaría.

El ser egresados de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras, nos abrió una puerta común, la seguridad de ser practicantes de algunos métodos ya asimilados a lo largo de la carrera, como las teorías de Stanislavski. El ser de ideas más abiertas y, sobre todo, saber que se podía seguir indagando en otros temas relacionados.

Es por esto que, iniciamos este informe, hablando de las diversas técnicas utilizadas para trabajar. Algunas de las cuales desconocíamos por completo y que no fue, sino hasta muchos años después, que en forma individual fuimos descubriendo.

Las teorías de Stanislavski nos aportaron una manera más natural para actuar. Aplicamos desde la carrera su método y sus ensayos con estudios, detallados en el primer capítulo. Esta manera de trabajar nos permitió una mayor identificación con el personaje y la posibilidad inagotable de crear a partir de nuestro ser, es decir, desde donde nos encontrábamos, como personas en la elaboración artística.

---

<sup>9</sup> El nombre original del lugar, ha sido modificado por respeto a las personas implicadas.

En la búsqueda del conocimiento y de este mundo asombroso, nos aventuramos en las teorías de Gurdjieff y el cuarto camino. Aplicamos a nuestro proceso la idea de una fragmentación en el hombre, de tal manera que el estar siempre observando fue una de nuestras primeras tareas. Se estableció al momento de improvisar el Stop o alto, en algún momento importante del trabajo, alguien en forma inesperada daba la señal para detener el ejercicio y en ese preciso momento se registraba todo lo que por el pensamiento o por la emociones del actor pasara.

Se hizo un eneagrama a la manera de Gurdjieff y se hablaba de una danza conjunta, sólo que desconocíamos los mecanismos para que este símbolo surtiera efecto. Ignoro si el guía del grupo, quien de una forma misteriosa, propuso elaborar el eneagrama, conocía la forma para su funcionamiento.

Viajando a Santiago de Chile, surgieron muchas contradicciones y demasiadas tensiones dentro del grupo. Con el transcurrir del tiempo nos dimos cuenta que funcionamos como objetos de estudio, pues sin darnos cuenta, el viaje fue solo el pretexto para aplicar las ideas de Gurdjieff al ponernos en situaciones extremas a las acostumbradas y ver como reaccionábamos.

Al regreso de Chile y conformado el grupo desde un año atrás, continuamos con nuestra preparación apoyándonos en la metodología de la maestra María Osipovna Knébel. Se incluyó el método de Gerda Alexander, La Eutonía. El Método Feldenkrais y las enseñanzas de don Juan a través de los escritos de Carlos Castaneda.

De la eutonía utilizamos los modelados con plastilina. Una de las primeras sesiones con el grupo, se nos pidió en forma individual, un registro de nuestro estado corporal con plastilina. El resultado ya no lo averiguamos, pues el representante del grupo se quedó con dichos modelados. Y el registro de un modelado final tampoco lo hubo, pues no trabajamos con metas específicas, por lo tanto tampoco hubo un número definido de sesiones para la práctica de la eutonía.

Las posiciones de control fueron parte importante del entrenamiento así como los ejercicios de ajuste en los que exploramos nuestra percepción por medio de varitas de bambú.

De Feldenkrais pusimos en práctica la Autoconciencia a través del movimiento, por medio de una serie de ejercicios reproducida en el primer capítulo.

De Rudolf von Laban y sus Factores de Movimiento, aprendimos de una manera libre a pautar el movimiento por medio de la observación en cualquier acción cotidiana y de las improvisaciones, en donde poníamos especial atención a un factor de movimiento determinado.

Los últimos años de permanencia en Casa Carpiña, me dieron la comprensión suficiente para darme cuenta que al transcurrir del tiempo había asimilado por completo los términos y la ideología básica de las enseñanzas de don Juan. Dentro del grupo y sin ser totalmente conscientes de estas ideologías, pusimos en práctica muchas de estas enseñanzas, pues al principio de la historia del grupo, el único que contaba con un conocimiento sobre estas enseñanzas, era

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I: Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

el líder, quien de una forma intencionada nos fue acercando al encuentro de prácticas y situaciones fuera de lo cotidiano.

Es por todo lo planteado anteriormente, que surge la necesidad de iniciar este Informe Académico con dichas teorías y filosofías, así como una breve reseña de sus fundadores.

Cabe mencionar que los puntos más importantes tratados en el primer capítulo, fueron parte de nuestro estudio llevado a la práctica, es decir, que de cada teoría o filosofía, menciono únicamente lo que fue llevado en el transcurso de varios años a la práctica.

Por último, es importante hacer hincapié, en que algunas filosofías no tienen nada que ver con el teatro, en apariencia, más siguiendo el objetivo de acrecentar la percepción y la conciencia del actor, éstas reúnen un caudal de gran valor para tal objetivo.

## CAPÍTULO I

### LAS TÉCNICAS UTILIZADAS COMO HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN EL PROCESO ACTORAL

"No hay papeles pequeños, sólo hay artistas pequeños".  
Stanislavski

#### 1.1 Preparación inicial: Stanislavski, María Osipovna Knébel.

Konstantín Serguéievich Stanislavski, nacido en Moscú en 1863-1938; hombre de múltiples facetas (Stanislavski 1981). Pues no sólo fue actor, sino director y autor de *Un actor se prepara*, *La construcción del personaje*, *Mi vida en el arte*, entre otros. Conocido mundialmente por ser el creador de una técnica interpretativa de enorme efecto sobre el arte dramático, además de desarrollar un sistema para la formación de actores altamente reconocido. Su sistema surge como un sumario de las mejores tradiciones realistas, consolidándose ante todo en el campo teatral de Rusia. La historia de su creación no se puede separar del camino innovador del Teatro de Arte de Moscú (MAT); se fue procesando durante la lucha del MAT por una reforma radical del arte escénico. En sus estudios del MAT, el sistema fue sometido a una alargada prueba de laboratorio. En su desarrollo y aplicación participaron Vladimir Nemiróvich-Dánchenko y alumnos de Stanislavski. De tal suerte que el sistema adquirió fama universal.

Los procedimientos pedagógicos y de creación planteados en el sistema, están determinados por los fines ideológicos y artísticos de su autor, como:

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

- Crear el primer teatro nacional de contenido moral.
- Accesible a todo el mundo, implicando un factor de educación social.
- El deseo de que el teatro soviético se convirtiera en atalaya del teatro mundial.

El valor de la obra de Stanislavski se encuentra en el conocimiento de las leyes objetivas de la creación artística. Y señala la existencia de condiciones y requisitos obligatorios para todo actor así, por ejemplo, no puede ser perfecto ni expresivo el trabajo del actor, si éste:

- No siente la pasión de una idea.
- Si no cuenta con una reserva de impresiones vitales.
- Atención firme.
- Imaginación.
- Adiestramiento corporal
- Dominio de la voz, etc.

Stanislavski no sólo puntualiza estas condiciones sino que ofrece vías y procedimientos determinados para su desarrollo y perfeccionamiento verificados en la práctica. Ser un hombre real, vivo en escena, observando las leyes de la naturaleza orgánica, es el principal objetivo de su sistema. "...el actor no debe aparentar que existe en el escenario, sino existir de verdad" (Stanislavski 1980:12). El fondo del sistema Stanislavskiano es crear una imagen escénica viva, trabajando a partir del espíritu creador del

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

intérprete que en este caso es el actor. Por lo que se puede considerar como un método de educación profesional.

Stanislavski es el precursor de un sistema pedagógico científico de la creación escénica. (Stanislavski 1980). Y es la razón por la que al iniciar la carrera de actuación en la Facultad de Filosofía y Letras, iniciamos una preparación partiendo de Stanislavski.

"No existe una sola obra de arte en la que no haya una meditación sobre la vida, ya sea en literatura, pintura, escultura o teatro".

María Osipovna Knébel

### **1.1.2 María Osipovna Knébel.**

María Osipovna Knébel 1898-1995, alumna de Konstantín Serguéievich Stanislavski y de Vladimir Nemirovich-Danchenko. Autora de *El último Stanislavski*, *La Palabra en la creación actoral* y *Poética de la pedagogía teatral*, dedicó gran parte de su vida a la enseñanza. Impartió clases en el Instituto Nacional de Arte Teatral (GUITIS), conocido hasta 1993 como Instituto Lunacharsky. Se trata del centro de formación teatral más prestigioso de la URSS y en la facultad de dirección del Instituto Estatal de Teatro y Guionistas

cinematógrafos (IETG) de Moscú. Trabajó en estas facultades hasta la última etapa de su vida.

En la evolución del Teatro de Arte de Moscú como proyecto en constante crecimiento, germina el "Sistema de las acciones físicas", que incluye el Método de análisis activo. Esta nueva estrategia de dirección fue recopilada por la Maestra Knébel en su libro *El último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel.*, en donde se narra la preparación a la que debe someterse un actor durante la primera etapa de los ensayos y cómo este método perfecciona los resultados en la puesta en escena.

El Teatro de Arte de Moscú instituyó como norma de trabajo inicial, el estudio de la obra alrededor de una mesa, anterior a los ensayos en el escenario. Esta manera de trabajar permitía al actor profundizar en el universo interno del personaje por lo que se hizo indispensable para todas las organizaciones teatrales de Moscú (Knébel 1999).

Stanislavski reorienta sus ensayos desde el trabajo de mesa al descubrir zonas sombrías, una de ellas era la pasividad del actor... "es inevitable que se vuelvan pasivos, no piensen, sigan las órdenes del director y, en consecuencia, se rompa el proceso en el que el actor figura como un creador artístico" (Knébel 1999:14). El director fomentaba la pasividad del actor abriendo directamente los caminos hacia el personaje en lugar de inducirlo a la construcción del mismo. "La inercia actoral es un mal muy peligroso para el arte" (Knébel 1999:14). Cuando la interpretación de un papel es mecánica definitivamente no hay vida en el personaje. "El director ha de saber poner al actor en ciertas condiciones que al

sentir éste su responsabilidad frente al papel, se vuelva activo al máximo" (Knébel 1999:15). Con frecuencia la mayoría de los directores inconsciente o conscientemente dejan brotar sus pretensiones de dominio sobre el actor, concibiendo a éste como una simple marioneta con hilos que puede mover a su antojo, pero no lo percibe como un creador artístico.

Constantín Serguéievich hablaba de la picardía pedagógica que consistía en que pese a la visión que el director tenga de la obra éste no debe presionar al actor, sino corregir con sutileza uniendo la búsqueda del actor con la del director (Knébel 1999).

El segundo abismo artificial con el que Stanislavski se encontró en la anterior forma de ensayar fue la brecha que se abría entre el lado físico y psíquico de la presencia del actor dentro de las circunstancias de la obra. Pues se dió cuenta que el actor sentado ante una mesa, analizando la obra de una manera racional, sólo le permitía mirar al personaje desde fuera, y por consiguiente al pararse en el escenario le resultaba muy difícil la actividad física. En el análisis artístico no se pueden separar los comportamientos interno y externo de una persona. Son insolubles.

El tercer abismo descubierto por Stanislavski fue el uso que se le da a la palabra en escena.

Stanislavski decía que el secreto de su método consistía en que durante un determinado periodo no permitía a los actores aprenderse el papel, salvándolos así de la absurda memorización formal, sino que los hacía introducirse en el subtexto y seguir la línea interna del papel. Con la memorización del texto las palabras pierden el sentido de su acción y se convierten en una <<gimnasia mecánica>>, en un

<<parloteo de sonidos aprendidos de memoria>>. Pues cuando el actor queda privado durante cierto tiempo de palabras ajenas, no tiene nada detrás de lo que ocultarse, e involuntariamente se mueve por la línea de acción. (Knébel 1999:27).

En la práctica real se tiende a memorizar primero el texto y se deja para ensayos posteriores la acción física, corriendo el riesgo de ser mecánico y caer en el temido cliché.

En el nuevo método el actor vuelve al texto constantemente para buscar su fusión con las acciones psicofísicas y la puesta en escena. El estudio se inicia a partir de la disección de la obra en escenas y las circunstancias dentro de las mismas. Se empieza por conocer la época en la que vive el personaje, y el ambiente en el que se desenvuelve. Las relaciones con los otros personajes, entender que éstos tienen pasado y tendrán un futuro, develar incógnitas, reflexionar y fantasear.

La forma más idónea de llegar a la esencia de la obra es en la esquematización de los hechos, sucesos y fábulas, sus consecuencias e interacciones. Una vez conocidas se propone la comparación entre las situaciones que se presentan en la obra con ejemplos tomados de la vida cotidiana. La identificación de sucesos de la obra en una secuencia lógica de continuidad con situaciones reales que haya vivido el actor sirve para que las acciones del personaje nazcan a partir de las acciones propias, logrando una representación orgánica. Cada estímulo debe generar una respuesta. Las preguntas empiezan a surgir del propio actor ¿Qué hago? ¿Por qué lo hago?.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

Antes de llegar a los estudios, se debe dividir la acción no sólo los sucesos principales, sino también los más pequeños, los secundarios, para que el actor no omita ninguna de las tareas internas o externas planteadas por el autor (Knébel 1999).

Se realiza una exploración racional de las ideas del autor, el papel, las circunstancias, situaciones, interrelaciones, iniciando los llamados "Ensayos con estudios". Este ejercicio se realiza antes que los actores memoricen su texto. Empiezan por la elección de una escena determinada. Las pautas son:

- Los intérpretes deben seguir las ideas del autor con frases improvisadas, sin preocuparse por el refinamiento de los parlamentos.
- Deben recordar la continuidad de los sucesos.
- No terminar la escena antes de tiempo.
- No pasar por alto ningún suceso importante.
- Al finalizar la escena, explicar al director como se sintieron.
- Volver al texto para comparar el desarrollo de la escena improvisada con la de la escena del escritor, verificando cuáles fueron los aciertos y cuáles fueron los errores en la secuencia de los hechos.

El primer ensayo con estudios, se lleva a cabo con todos los elementos requeridos, tanto de vestuario como de utilería así como de espacio, incluyendo

por supuesto la precisión del lugar y la ubicación de la época en la que la acción se desarrolla (Knébel 1999).

El éxito del ejercicio trae consigo el dominio conciente de las palabras del autor, permite un acceso efectivo a la obra "un aprendizaje...orgánico, para que el texto del autor se convierta en la única posibilidad de expresar el contenido interno de las imágenes creadas por el autor" (Knébel 1999:75). Este dominio conciente de la obra es muy importante, para no hacer una interpretación errónea, ya que es frecuente en los actores omitir, cambiar o remplazar palabras alterando el significado real.

Los ejercicios que se realizan en las clases de la maestra Knébel, aclaran varios conceptos de las investigaciones de Stanislavski, permitiéndonos ver la necesidad de que los estudiantes de dirección dominen todas las etapas de la creación de un personaje y alcanzar la comprensión necesaria del trabajo para de esta forma dirigir al actor.

En la *Poética de la pedagogía teatral*, se desarrolla como un extenso relato de sus métodos de enseñanza y las experiencias obtenidas durante el proceso enseñanza-aprendizaje.

Intentamos descubrir al artista que hay en él. Educar a un artista significa desarrollar en él un razonamiento a través de imágenes, descubrir su personalidad, fomentar en él la tendencia a la naturalidad (fundamento del arte) (Knébel, 1991:14).

Knébel muestra la atención que se debe dar al estudiante y ver más allá de la simple apariencia de la persona, ella ve a futuro no al estudiante, sino al artista.

Concede primordial importancia a la pintura dentro de sus métodos de enseñanza, pues ésta resulta de gran utilidad para despertar la creatividad de los estudiantes

En su obra destacan ejercicios basados en la improvisación para despertar y desarrollar en el alumno: la imaginación, la observación, la atención, los sentidos, la orientación en el espacio. Ejercicios grupales de adaptación, justificación de la posición y la comunicación.

Knébel menciona que algunos ejercicios fueron utilizados por Stanislavski y otros son ejercicios de Chéjov, aunque ya han sido asimilados y mejorados por la autora. Muestran el toque personal de la experiencia.

"Los caminos son los únicos medios  
para desarrollar las posibilidades ocultas  
en el hombre".

Gurdjieff

## **1.2 El cuarto camino: G.I. Gurdjieff.**

Giorgios Giorgiades Gurdjieff nace, según estudiosos, en el barrio griego de Alexandropol, Armenia, aproximadamente entre 1866 y 1877 se desconoce su fecha exacta. Como los grandes místicos, Gurdjieff no escribió al parecer ningún libro sino que fue a través de los escritos de sus alumnos que se dió a conocer al mundo, entre los que destacan Pedro D. Ouspensky.

Gurdjieff fue un viajero incansable que en su juventud recorrió ciudades como Creta, Tibet, India Jerusalén, Egipto y algunos del Asia central, donde realizó actividades tan distintas como, vendedor de alfombras, curar por hipnosis a

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

drogadictos y alcohólicos o pintor. En 1915 conoce a Ouspensky, quien será uno de sus seguidores más importantes durante varios años. Posteriormente escribe sus enseñanzas, para después formar su propio grupo.

Después de su llegada en 1912 a Rusia, Gurdjieff establece el Instituto para el desarrollo Armónico del Hombre. Debido a la Revolución de 1917 se traslada a diferentes lugares de la ex Unión Soviética para después pasar a Constantinopla (Turquía), un tiempo breve en Dresden (Alemania) y Fontainebleu (Francia) en 1923. Presenta en París sus Danzas sagradas y después en Nueva York con gran éxito. Muere el 29 de octubre de 1949 en Fontainebleu, Francia.

Llamado 'El Tigre de Turkestán', Gurdjieff estableció un sistema de ideas que buscan una evolución conciente de aquellos buscadores de un Camino que les permita "despertar" de lo cotidiano.

Gurdjieff sostenía la idea de que "La inmortalidad no es una propiedad con la que nace el hombre pero el hombre puede hacerse inmortal" (Ouspensky 1952:54). Muchas religiones y filosofías prometen al hombre obtener la inmortalidad como un galardón después de esta vida, por su obediencia y constancia al cumplir con ciertos mandamientos o reglas que involucran al cuerpo, a la mente o a las emociones, teniendo como objetivo primordial el sometimiento de dichos centros.

Para Gurdjieff existían cuatro caminos para lograr la inmortalidad:

1. El camino del Fakir. "Es la lucha por dominar el cuerpo físico; es el camino en el que se trabaja en la primera de las cuatro habitaciones. Se trata de un camino largo, difícil, incierto. El Fakir se esfuerza en desarrollar en sí una poderosa fuerza de voluntad física, de poder, de dominio del cuerpo" (Ouspensky 1952:54). Para Gurdjieff este poder se obtiene mediante sufrimientos del cuerpo, concentración y tortura del mismo sin desarrollar o controlar sus emociones e inteligencia.
2. El Camino del Monje. "Este es el camino de la fe, el camino del sentimiento religioso, del sacrificio religioso. Sólo un hombre de poderosas emociones religiosas y de poderosa imaginación religiosa puede convertirse en un "monje", en el verdadero sentido de la palabra" (Ouspensky 1952:56). En este camino Gurdjieff señala que el hombre logra controlar sus emociones, trabajando en la segunda habitación pero, descuidando su físico e intelecto que pueden quedar sin desarrollar.
3. El camino del Yogui. "Este es el camino del conocimiento, el camino de la mente. El camino del yogui consiste en trabajar en la tercera habitación y en tratar de llegar a la cuarta por medio del conocimiento" (Ouspensky 1952:57). Aquí se desarrolla la mente pero el cuerpo físico y las emociones no se ven beneficiadas en este camino. En estos tres caminos el hombre

debe alejarse y dejar todos sus apegos para llegar a su meta: dominio del cuerpo, las emociones y el conocimiento.

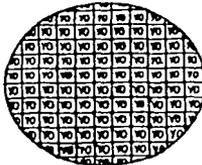
4. El Cuarto Camino o el camino del Ladino. "El cuarto camino no exige un retiro al desierto, no exige que el hombre lo abandone todo y que renuncie a lo que es su vida. El cuarto camino empieza mas allá del camino del yogui" (Ouspensky 1952:59). Pues el yogui es dueño de su mente exclusivamente. En este camino Gurdjieff reafirma, "uno puede mantenerse en este camino trabajando y sin alejarse de las condiciones normales de la vida, haciendo sus tareas corrientes, conservando todas las relaciones normales con la demás gente, sin renunciar a nada, sin abandonar nada" (Ouspensky 1952:60). Señala que en este camino el cuerpo, las emociones y la mente son desarrolladas en forma integral ya que abarca a la mente, al cuerpo a la emoción, "afecta simultáneamente todos los aspectos del ser" (Ouspensky 1952:60). El cuarto camino busca controlar todos los aspectos del ser sin que sólo se trabaje uno al máximo y se descuiden los restantes. Para Gurdjieff la persona que emprenda este camino necesita:

- "Entendimiento, comprensión" (Ouspensky 1952:60). El individuo no debe hacer nada sin un entendimiento claro de lo que está haciendo.

- "Puede individualizar el trabajo" (Ouspensky 1952:61). Ya que cada persona de acuerdo a su esencia trabaja lo que le es útil y descartando lo que no le sirve.

Finalmente, después de que el individuo logra el control de todas sus funciones corporales, emocionales e intelectuales, obtiene su "voluntad" (Ouspensky 1952:61) y con ésta, la capacidad para utilizarla a su antojo, desarrollando un conocimiento más perfecto.

Además, Gurdjieff argumentaba que el hombre no es una unidad sino una pluralidad. "El hombre es una pluralidad. Y su nombre es Legión" (Ouspensky 1952:74). Es por esta multiplicidad de los 'yo' que el hombre en realidad se encuentra dividido y no es capaz de comprenderse, pues en un momento puede ser una persona y un segundo después ser otra. En este sentido cada segundo, cada momento somos uno de los 'yo' múltiples. "El hombre no tiene un YO permanente e inmutable. Cada pensamiento, cada sensación, cada estado de ánimo habla de un 'yo' y en cada ocasión se trata de un 'yo' distinto. (Ouspensky 1952). Y aclara más adelante "En el hombre no hay una verdadera individualidad. El Hombre no tiene un Gran YO, un YO singular. El hombre está dividido en una multitud de pequeños 'yo'" (Ouspensky 1952:74). Esta concepción que Gurdjieff tiene del hombre, Pedro D. Ouspensky, la representa mejor en el siguiente esquema que a continuación reproduzco:



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Esquema general del hombre. Fig. 1

Fuente: Psicología de la posible evolución del hombre

(Ouspensky 2001:17).

*El hombre es una máquina, pero una máquina muy especial. Pues esta máquina, si las circunstancias se prestan a ello y es bien conducida, puede saber que es una máquina. Y si se da plena cuenta de ello, puede hallar los medios de cesar de ser una máquina (Ouspensky 2001:16).*

Para romper con la mecanicidad en el Hombre y llegar a tomar conciencia de su ser, Gurdjieff realizaba un ejercicio llamado 'alto', se llevaba a cabo bajo la dirección de una persona capacitada.

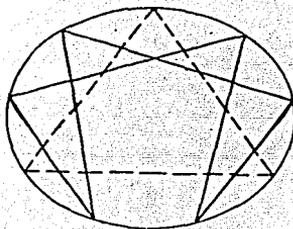
El ejercicio consistía en lo siguiente:

Un hombre está caminando, o sentado, o trabajando. En ese instante oye la señal. Un movimiento que había comenzado a hacer queda interrumpido por la señal inesperada o por la orden ¡alto!. Su cuerpo queda inmóvil y detenido *en medio de la transición de una postura a otra, en una posición a la que no está acostumbrado en la vida corriente*. Al sentirse en esta condición o sea una postura desusada, el hombre involuntariamente se ve a sí mismo desde nuevos ángulos, se ve y se observa de una forma nueva. (Ouspensky 1952: 440).

Este ejercicio obliga, a quien lo realiza, a registrar cada movimiento interno y "sirve para recordarse a sí mismo. El hombre tiene que recordarse a sí mismo a fin de no perder la señal, tiene que estar alerta a fin de no adoptar la postura más cómoda".(Ouspensky 1952:441). Este tipo de ejercicios requerían de una obediencia incondicional por parte del alumno. Sobre todo porque se practicaba en momentos de extremo riesgo.

Otro tema de relevancia es el Eneagrama. Para Gurdjieff el Eneagrama es un símbolo universal. "Todo conocimiento puede incluirse en el eneagrama y con su ayuda puede interpretarse" (Ouspensky 1952:368). El eneagrama es una forma de conocimiento entendiéndose como movimiento. "Este eneagrama es un diagrama del *movimiento perpetuo*, o sea de una máquina que está en movimiento eterno" (Ouspensky 1952:368). Todas las cosas pueden contenerse y estudiarse. Todos los seres vivos son un eneagrama representado por la siguiente figura:

Eneagrama



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Fuente: *Fragmentos de una enseñanza desconocida*. Fig. 2

(Ouspensky 1952:359).

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

El eneagrama fue utilizado por Gurdjieff en su Instituto de Francia en 1922. Sus discípulos se entrenaban en los bailes y ejercicios derviches, cuando en una ocasión, hizo trazar sobre el piso del salón de ensayos un gran eneagrama. Los estudiantes que tomaban parte del ejercicio, estaban colocados del 1 al 9 moviéndose en dirección de los números del período y girando en los puntos de intersección del eneagrama.

Gurdjieff mencionaba que para comprender el eneagrama, era necesario ponerlo en movimiento.

Para Gurdjieff, este símbolo representa la unidad de todas las cosas.

(...) la idea de la unidad de todas las cosas existe también en el pensamiento intelectual, pero esta idea de la unidad no puede expresarse ni en palabras ni mediante fórmulas lógicas en su relación exacta a la diversidad. (Ouspensky 1952:350).

Debido a la falta de precisión del lenguaje, las personas que poseían el conocimiento, utilizaron los 'mitos' y 'símbolos' para transmitir su idea de la unidad de una época a otra. Gurdjieff aclara que los 'mitos' fueron destinados a obrar sobre el centro superior de las emociones y los 'símbolos' sobre el centro superior del pensamiento y subraya que:

(...) están condenados al fracaso los intentos de comprender o explicar con la mente las fórmulas y las expresiones que presentan un resumen del contenido de esta idea de la unidad (Ouspensky 1952:351).

De esta manera el símbolo es una forma de concretizar el conocimiento de la idea de unidad en todas las cosas, de ahí la importancia del eneagrama, pues representa el símbolo de exacto o como lo llama Gurdjieff, "...es la *pedra filosofal*

*de los alquimistas*" (Ouspensky 1952:368). Gurdjieff incorporó diversos estudios hasta establecer formalmente nociones de esencia y personalidad para el estudio del eneagrama., y de forma similar a los estudios de los alquimistas, expone al mundo como un todo armónico, objetivo y unificado, bajo la perspectiva de: así como es arriba (en las relaciones energéticas del universo), es abajo (en las relaciones humanas y lo que les rodea en su entorno). La utilidad del eneagrama comienza desde el momento que facilita la auto comprensión y conocimiento del individuo. Conocerse a sí mismo establece las bases de una mejor aceptación y proyección de plan de vida personal.

"El arte del movimiento es prácticamente una disciplina autónoma que habla por sí misma y en la mayoría de los casos con su propio y especial idioma"  
Rudolf von Laban

### 1.3 El movimiento como arte: Rudolf von Laban.

Rudolf von Laban (1879-1958), Bailarín, profesor de ballet, connotado coreógrafo e investigador de las múltiples formas del movimiento es considerado padre de la danza moderna europea y el creador del sistema más extendido de notación de danza., quien llegó a establecer uno de los métodos más completos y de mayor aceptación a nivel mundial.

Nació en Pozsony (hoy Bratislava, Eslovaquia). Estudió en Munich y París y estableció su primer instituto coreográfico en Zúrich, durante la 1a. Guerra Mundial. Ideó una compleja teoría de la expresión del movimiento. Su método de notación

del movimiento humano, llamado actualmente Labanotación, queda perfilado en su *Kinetographic Laban (1928)*, que consiste en una serie de símbolos abstractos que muestran la dirección, el ritmo y el grado de movimiento de las diversas partes del cuerpo.

El sistema de LABANOTATION, puede anotar todos los cambios de movimiento del cuerpo, así como la trayectoria en el espacio y el flujo de la energía, las motivaciones de los movimientos, su expresión y cualidad (Genkel, 1990:IV).

De tal forma que es un método muy completo y nos demuestra que el movimiento humano puede ser pautado. Laban se convirtió en director de los Teatros Estatales Unidos en Berlín en 1930 y organizó la sección de danza de los juegos olímpicos en 1936. Ese año, todas sus actividades fueron prohibidas por el gobierno nazi. En 1939 se trasladó a Inglaterra, donde permaneció, enseñando e ideando ejercicios correctivos para obreros de las fábricas. Una experiencia determinante en la vida de Laban fue su participación en el proyecto del Monte Verità, ubicado en la ciudad de Ascona, entre los Alpes Suizos, donde una pareja de intelectuales fundó una colonia naturista buscando el retorno consciente a la naturaleza, llamado (Lebensreform) reforma de la vida, que podía alcanzarse por medio del vegetarianismo y nudismo, así como la liberación del hombre -entendido como unidad del cuerpo, el alma y el intelecto- a través del potencial físico e intelectual reprimido. El cuerpo fue el protagonista. Ahí Laban estableció una escuela filial a la que llamó Escuela de arte cooperativa individual de Monte Verità. En esta escuela, la teoría del movimiento de Laban se basó en los factores de

movilidad: el peso, el tiempo, el espacio y el flujo. Los cursos se dividieron en cuatro secciones: el arte del movimiento, el arte del sonido, el arte de la palabra y el arte de la forma. ([www.jornada.unam.mx](http://www.jornada.unam.mx)).

Para Laban el movimiento es un arte o es un arte el moverse, "el hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad" (Laban 1984:12). Explica también que el individuo se mueve hacia algo (que puede ser un objeto, persona o él mismo), que tiene un valor muy especial para él y ese movimiento está determinado por un objetivo tangible y otro intangible. Por lo que, el arte del movimiento en una escena se expresa a través del cuerpo, ya sea, teatro, danza, etc. y para poder expresar un estado de ánimo, una emoción, una situación, un carácter, etc., es necesario conocer los movimientos del cuerpo tanto individuales como grupales para que éste sea un instrumento eficaz. "Los movimientos del cuerpo pueden ser sumariamente divididos en: pasos, gestos de los brazos y las manos y expresiones faciales" (Laban 1984:39). En ocasiones estos tres conjuntos son agrupados con otras distinciones o movimientos instintivos que nos empujan a actuar.

Las acciones corporales de Laban se definen en base a las siguientes preguntas:

- a) ¿Qué parte del cuerpo es la que se mueve?
  - b) ¿En qué dirección o direcciones del espacio se ejerce el movimiento?
  - c) ¿A qué velocidad progresa el movimiento?
  - d) ¿Qué grado de energía muscular se emplea en el movimiento?
- (Laban 1984:46)

Las acciones corporales alteran las posiciones del cuerpo o partes de él y del espacio que lo rodea consumiendo tiempo y energía muscular.

Al movernos se crean cambios de relación con alguna cosa, persona o hasta nuestro cuerpo. Podemos distinguir tres fases: preparación, contacto real, y abandono.

- a) Preparación: Son las acciones del cuerpo como "mirar", "de la cara, manos, pies y pecho" (Laban 1984:128) . El bailarín eslavo describe este mirar como "dirigirse" al punto de interés y buscar el objeto, persona o uno mismo.
- b) Contacto real: Se refiere a la manera en que se toca el objeto o punto de interés y se produce por: tocar, deslizar, transferir el peso, portar, sostener.
- c) Abandono: Son "las acciones corporales que causan el abandono o dejar un objeto" (Laban 1984:129). Pueden ir en cualquier dirección mientras se realice en sentido contrario al objeto que se ha tocado.

El control por medio de la mente que el individuo hace de su cuerpo, le concede desarrollar distintas cualidades, "Los componentes que integran las distintas cualidades de esfuerzo resultan de una actitud interna (ya sea consciente o inconsciente) hacia los factores de movilidad. Peso, espacio, tiempo, y flujo" (Laban 1987:29). Entendiéndose por esfuerzo, los impulsos interiores que son capaces de originar el movimiento.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

Los seres humanos de cualquier época y condición social, pueden establecer redes de cualidades de esfuerzo cambiantes. El esfuerzo se manifiesta en las acciones corporales por medio de los factores motores quienes no siempre resultan significativos en conjunto, ya que al combinarse producen matices particulares (Laban 1987).

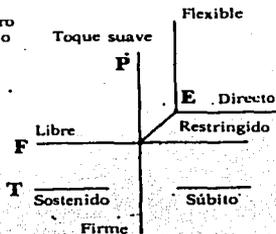
Laban establece un esquema para pautar el movimiento a partir de estos cuatro factores de movimiento como son: peso, espacio, tiempo y flujo y sus posibles combinaciones, dándonos una maravillosa forma de ver representado el movimiento humano en hojas de papel y lo más importante, saber que por medio de este movimiento podemos conocer la forma de ser de los individuos y su carácter, importantes tanto para la danza, y en este caso, para el teatro, pues por medio de dichos factores motores podemos caracterizar a un personaje.

### ESFUERZO

Estudios de los aspectos de peso, tiempo, espacio y flujo, que se necesitan para la comprensión del esfuerzo

La grafía del esfuerzo representando los cuatro factores del movimiento

P = Peso  
T = Tiempo  
E = Espacio  
F = Flujo  
cada uno con sus dos elementos:



Fuente: *El Dominio del Movimiento* . Fig.3

(Laban 1987:142).

Los elementos de esfuerzo se pueden definir de la siguiente manera:

#### Peso

- Esfuerzo firme: consiste en una fuerte resistencia al peso, y de una sensación de movimiento pesado.
- Esfuerzo suave: consiste en una resistencia débil al peso y de una sensación de movimiento ligero.

### Tiempo

- Esfuerzo súbito: consiste en una velocidad rápida, de una sensación de tiempo corto o un sentir de momentaneidad.
- Esfuerzo sostenido: consiste en una velocidad lenta, de una sensación de tiempo largo o de sentir interminable.

### Espacio

- Esfuerzo directo: consiste en una línea recta de dirección y de una sensación de estrechez.
- Esfuerzo flexible: consiste en una línea ondulante de dirección y de una sensación de movimiento manejable o dócil en su extensión en el espacio.

### Flujo

- Esfuerzo restringido: disposición a detener el fluir normal, sensación de hacer una pausa.
- Esfuerzo libre: fluir liberado de una sensación fluida. (Laban 1987).

Rudolf Laban también nos habla de ocho acciones de esfuerzo básico que son:

- 1) Presionar,
- 2) dar latigazos leves,
- 3) dar puñetazos o arremeter,

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

- 4) flotar o volar,
- 5) retorcerse,
- 6) dar toques ligeros,
- 7) hendir el aire y
- 8) deslizarse (Laban 1993).

Estas acciones de esfuerzo básico, representan un orden de combinaciones de los factores de movimiento de peso, tiempo y espacio.

También podemos referirnos a "ocho sensaciones de movimientos básicos" (Laban 1987:138). Son cualidades de la experiencia psicósomáticas, útiles en el análisis de las acciones corporales como las dos principales acciones de esfuerzo:

- a) Flotar,
- b) Arremeter.

a) Flotar.- sensación de movimiento: suspensión.

Experiencia psicósomática:

- de levedad ligera,
- de duración larga,
- de expansión manejable.

Las tres sensaciones de movimientos básicos que se relacionan con suspensión son:

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

**Relajarse.-** sensación de peso: se transforma en pesada.

Sus tres componentes son: pesado-dócil-largo.

**Excitarse.-** sensación de tiempo: se transforma en corta.

Sus tres componentes son: ligero-dócil-corto.

**Exaltarse.-** sensación de espacio: cambia como en un hilo.

Sus tres componente son: ligero-filiforme-largo.

b) **Arreometer.-** sensación de movimiento: caer

Experiencias psicósomáticas disminuidas como:

-la levedad pasa a ser pesada,

-la duración pasa a ser corta

-la expansión pasa a ser filiforme o como hilo.

Las tres sensaciones relacionadas con caer son:

**Estimularse.-**sensación de peso: cambia a ligera.

Sus tres componentes son: ligero-filiforme-corto.

Hundirse.- sensación de tiempo: cambia a larga.

Sus tres componentes son: pesado-filiforme-largo.

Derrumbarse.- sensación de espacio: ha cambiado a dócil.

Sus tres componentes son: pesado-dócil-corto  
(Laban:1987).

Las sensaciones de movimiento "son estados de ánimo, o talantes que brindan un color especial a las acciones corporales" (Laban 1987:140). Por todo lo ya expresado, hablar de el sistema de Laban implicaría un trabajo extenso y profundo que no es la intención de este informe, puesto que se saldría de los objetivos marcados., por lo que sólo esbozo de una manera breve dicha teoría.

"Aprender a sentir la realidad propia y del medio y mantener esa capacidad en la diversidad cotidiana es una de las primeras ventajas y obligaciones más importantes que ofrece la Eutonia".

Gerda Alexander

#### 1.4 La eutonia: Gerda Alexander.

Gerda Alexander nació en Wuppertal Alemania, en 1908. El origen y la evolución de su trabajo están vinculados con los acontecimientos de su vida. Su amor a la

música, la danza, el teatro, fue desarrollado y estimulado en su entorno familiar. Su enseñanza nace de las preguntas que ella misma formulaba, de su espíritu crítico, apoyado por su notable sentido de la observación. En 1933 radica en Copenhague (Dinamarca), lugar en que reside hasta su muerte en 1944. En 1940 funda la Escuela de Eutonía. Sus trabajos atrajeron la atención de médicos e investigadores en el campo de la salud, la danza, el deporte, el arte y la pedagogía. Desde entonces, Gerda Alexander y sus discípulos difundieron la Eutonía por Europa, América del Norte y países latinoamericanos ([www.eutonia.org.ar](http://www.eutonia.org.ar)).

"La palabra *eutonia* (del griego *eu* = bien, correcto, armonioso, y *tonos* = tensión) fue creada en 1957 para esta práctica" (Alexander 1998:29). Gerda es quien define etimológicamente la palabra eutonía y la da a conocer estableciendo que, "La eutonía es un camino de búsqueda de la unidad psicofísica del hombre dentro del mundo occidental. Desarrolla la capacidad creativa del individuo y su facultad de relación social, sin encerrarle en sí mismo, sino ampliando su conciencia" (Alexander 1998:29). De esta manera, la Eutonía además de ser un método es una actitud nueva ante el hombre y la vida. Alfons Rosenberg explica que por varios siglos, el hombre occidental a imitado métodos de relajación y de concientización de Oriente (Rosenberg en Alexander 1998). Por lo que la Eutonía se presenta como una alternativa nacida de Occidente. Una de las ventajas de la Eutonía es que se aplica en todos los momentos y actividades de la vida misma. "Interesa por igual a sanos y enfermos, a deportistas, a bailarines, a los que realizan un trabajo físico o un trabajo intelectual" (Alexander 1998:17). Ya que es

un método de concientización corporal que involucra al individuo y su forma de percibirse. Busca además cambiar los aspectos físicos, mentales y emocionales del hombre. "Las alteraciones internas cambian no sólo el estado físico, sino también el sentimental y la conciencia de la persona, es decir, el conjunto de la personalidad" (Alexander 1988:30). La eutonía es un método práctico que permite desde corrección de la postura hasta la conciencia física, sin que se pierda demasiada energía. El objetivo primordial de la eutonía es "la conciencia del espacio corporal que abarca los músculos, los órganos y la estructura ósea" (Alexander 1998:31). Gerda menciona que con la eutonía el individuo es capaz de sentir su estructura ósea y cómo se mueve. Para lograr sus propósitos la eutonía propone algunos ejercicios prácticos como:

1. El modelado y dibujos sobre la imagen y conciencia corporal. En este ejercicio se realizan dibujos o modelos en plastilina, donde el aprendiz se representa corporalmente al inicio y al término del conjunto de sesiones de eutonía, que pueden ser individuales o grupales. Buscando la conciencia del espacio corporal y que en general, casi nadie es capaz de representarse en forma exacta, lo que deja ver lo poco que el individuo se conoce y se percibe.
2. Las posiciones de Control. La finalidad de estas posiciones es que "nos permiten ver si nuestros músculos y tendones tienen la elasticidad y la longitud normales, condición primordial para el

movimiento ilimitado de las articulaciones así como para la postura y el movimiento libres". (Alexander 1998:115). Si se cumple con los requisitos, las posiciones de control pueden ser asimiladas automáticamente por niños o por ancianos sin ninguna dificultad. Pero si por el contrario, los músculos están atrofiados, las posiciones pueden resultar imposibles de practicar. En este sentido, la eutonía es una pedagogía del movimiento. Buscando:

(...) que cada alumno pueda descubrir sus propias posibilidades de movimiento y expresión y, al mismo tiempo, desarrollar sus capacidades artísticas y sociales mediante la regulación y adaptación consciente del tono (Alexander 1998:53).

Así el tono representa para Gerda Alexander, una forma en la que el cuerpo, los músculos y su tensión reflejan el estado de ánimo de las personas: Alegría, tristeza, etc. En los niños y animales su sensibilidad les permite percibir y sentir el tono de las personas.

3. Ejercicio de completar. El Alumno debe desde un punto de contacto, completar, la imagen de total en todas sus dimensiones Por ejemplo: con una vara de bambú<sup>10</sup>, el alumno tiene que medir con los ojos cerrados sus dimensiones partiendo de un punto de contacto ya sea en el centro o en el extremo de la vara y después comprobar con los

---

<sup>10</sup> Gerda Alexander menciona el empleo un palo de madera. Incluyo la vara de bambú por ser de madera y excelente transmisora de energía

## El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

### Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral

ojos abiertos las distancias (real e imaginaria) (Alexander 1998). Para con esto "desarrollar la toma de conciencia del espacio tridimensional corporal con su estructura ósea" (Alexander 1998:38). Y así desarrollar su capacidad de tacto y contacto con el mundo exterior. Debido a esto la Eutonía es un proceso dinámico, no estático que esta en constante renovación.



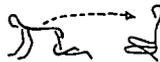
1. Sentado sobre los talones (pies paralelos), con los dedos de los pies flexionados, también el más pequeño.  
Control: movilidad de las articulaciones de los dedos de los pies



2. Como el anterior, pero esta vez el pie está en extensión.  
Control: como arriba



3. Sentarse en el suelo sobre los talones. Rodillas separadas.  
a) Posición de partida: Inclinarse hacia adelante articulando la cadera, hasta que el esternón toque el suelo.  
Control: rodillas, articulación de la cadera y músculos anteriores del muslo.  
c) Posición de partida: Inclinarse hacia atrás levemente sobre el hueso sacro y bajar rodando, vertebrax por vertebrax, hasta que todo el cuerpo, desde las rodillas hasta la nuca, repose sobre el suelo.



4. En cuatro patas, cruzar una rodilla por encima de la otra, luego sentarse entre las dos piernas sobre los isquiones.  
Control: parte exterior de los muslos y articulaciones de las rodillas y cadera



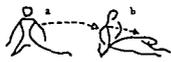
5. Sentado con las piernas cruzadas. Pie derecho apoyado sobre la ingle izquierda. Mantener la planta del pie hacia arriba. Inclinarse hacia adelante flexionando las articulaciones de la cadera.  
b) Los dos pies apoyados sobre las ingles.  
Inclinarse hacia adelante flexionando la articulación de la cadera.  
Control: articulaciones del pie, la rodilla y la cadera y la parte exterior del muslo y de la pierna.



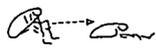
- b. Las rodillas están separadas y los pies uno delante del otro de manera que el talón de uno venga delante de la articulación del otro pie. Inclinarse hacia adelante hasta que la frente toque el suelo.  
Control: articulación del pie, rodilla y cadera. Interior de la musculatura de los muslos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**



7. Sentado sobre los talones  
 a) Puntos al alza en ángulo recto. Desplazarse despacio hacia el suelo  
 b) Rotación del tronco. Inclinarlo, desplazando la cadera, hasta la pierna apoyada.  
**Control:** entramiento de los músculos internos del muslo



8. Sentado con los pies en paralelo. El brazo cae la cabeza sobre los rodillos. Ensayamos estar en los rodillos manteniendo la cabeza sobre las manos hasta que las manos toquen el suelo.  
 b) El mismo ejercicio con la cabeza girada, de tal manera que la oreja derecha toque la rodilla izquierda y al contrario.  
**Control:** entramiento de toda la musculatura de la espalda (desde la nuca hasta el tórax) y de los músculos del cuello



9. Decúbito supino. Acercar los rodillos a las orejas.  
**Control:** músculos de la espalda y de la nuca



10. Decúbito supino  
 a) Manos detrás de la cabeza, rodillas dobladas, las plantas de los pies apoyadas en el suelo.  
 b) Las dos rodillas caen a la derecha, luego a la izquierda, sin levantar los hombros.  
**Control:** columna vertebral, músculos de la cadera, la cintura y brazos.



11. Decúbito lateral. Las dos rodillas apoyadas en el suelo. El tronco gira hasta el lado contrario hasta que el hombro y el brazo (deja generalmente) toquen el suelo.  
**Control:** músculos de la cadera, hombros y brazos. Movimiento de los riñones, columna vertebral, pelvis y muslos



12. Decúbito lateral. Ambas rodillas apoyadas en el suelo. El brazo derecho extendido formando un ángulo de 90° con el cuerpo. Suavemente el brazo apoyar la oreja derecha debajo del muslo. Rotación de la cabeza sin levantarla del suelo y, con muchos cuidados, llevar la nuca hasta el lugar donde antes estaba la oreja. Volver despacio a la posición inicial y repetir el ejercicio sobre el lado izquierdo.

Posiciones de Control  
 Fuente: La Eutonia. Fig. 4  
 (Alexander 1998: 116-119).

**TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN**

"Para modificar nuestra manera de actuar debemos modificar la imagen de nosotros mismos que llevamos dentro".

Moshe Feldenkrais.

### 1.5 El Método Feldenkrais.

Moshe Feldenkrais es el creador de un famoso método para mejorar la salud y elevar la conciencia sensorial. Él mismo nos explica que : "El Método Feldenkrais es un proceso educativo que busca tener un cuerpo organizado que se mueva con el mínimo de esfuerzo y el máximo de eficacia, no a través de la fuerza muscular, sino mejorando la conciencia de cómo funciona"(www.Feldenkrais.com.ar). Es un sistema de educación dinámico que nos acerca a la manera en que fuimos diseñados para movernos. Moshe Feldenkrais, utilizó al movimiento como el contexto para desarrollar el aprendizaje, pero no académico sino orgánico, es decir, un proceso similar al que en la primera etapa de la vida nos llevó a descubrir como gatear, caminar y hablar. En este sentido se intenta con este método lo siguiente: "La práctica permite que los movimientos alcancen gradualmente una calidad más refinada, se tornen más amplios y más fluidos que las articulaciones aumenten su flexibilidad y los músculos su habilidad natural para contraerse y elongarse según la acción a realizar lo requiera. Al dirigir la atención hacia los efectos que el movimiento desencadena, la persona aprende a conocerse, a desarrollar su 'autoconciencia'.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

El método tiene dos modalidades: La Autoconciencia a través del Movimiento (ATM) y la Integración Funcional (IF). La Asociación Feldenkrais de Argentina explica así: "En las clases de ATM el profesor guía verbalmente a los alumnos a través de una secuencia de movimientos lentos y suaves, los invita a explorar y tomar conciencia de la relación entre su manera de moverse, sentir, y pensar. Luego ofrece varias opciones para así poder aprender otras posibilidades de actuar en el mismo contexto" ([www.feldenkrais.com.ar](http://www.feldenkrais.com.ar)).

Feldenkrais nace el 6 de mayo de 1904 en Baranovitz, Rusia. Se convierte en sus años maduros en el primer europeo en obtener el segundo Dan en Judo.

En Francia establece el primer club de Judo de Francia. En este país y concretamente en París reside desde 1928 y se gradúa como físico e ingeniero mecánico y electrónico y obtiene su doctorado en la Sorbona mientras trabaja en el laboratorio de Frederic Juliot-Curie en las primeras investigaciones nucleares.

Durante la Segunda Guerra Mundial trabaja para los aliados y empieza a realizar estudios de anatomía, neurología y biología. En 1951 regresa a Israel y en 1954 comienza a dedicarse exclusivamente a un tema: cómo desarrollar la capacidad humana de aprendizaje o como el lo llama 'aprender a aprender'. Al estudiar la relación que existe entre el movimiento corporal y la manera de pensar, sentir, aprender y actuar en el mundo, establece las bases del Método Feldenkrais. Debido a esto llegan personas de todo el mundo a su instituto en Tel Aviv. Algunas buscando mejorar su salud, otras para ampliar su conocimiento. Trabaja con músicos, bailarines, atletas, políticos, niños y adultos. En 1972 lo

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

invitan a Estados Unidos para dar conferencias y hasta 1983 realiza trabajos para diseminar su método. Muere en Israel en 1984 ([www.feldenkrais.com.ar](http://www.feldenkrais.com.ar)).

Para Feldenkrais la clave de todo está en la autoimagen que se refiere a la manera en que:

Cada uno de nosotros habla, se mueve, piensa y siente en forma distinta, de acuerdo, en cada caso, con la imagen de sí mismo que se ha construido con los años (Feldenkrais 1997:19).

Por lo tanto si queremos modificar nuestra forma de ser, debemos modificar nuestra imagen que nosotros mismos nos hemos construido. Nuestra autoimagen tiene cuatro componentes que participan en toda acción: movimiento, sensación, sentimiento y pensamiento.

Feldenkrais menciona que actuamos de acuerdo a nuestra autoimagen. Y explica que ésta determinada por tres factores: herencia, educación y autoeducación. De estas tres sólo la autoeducación forma parte de nuestra propia elección, ya que las otras dos están fuera de nuestro control.

"La parte hereditaria es la más inmutable" (Feldenkrais 1997:11). Se refiere a las características biológicas y genéticas que tenemos al nacer ( estructura ósea, músculos, tejidos, etc.) y que el individuo no puede modificar.

"La educación determina el propio lenguaje y crea un patrón de conceptos y reacciones comunes a una sociedad dada" (Feldenkrais 1997:11). Feldenkrais establece que en una época, lugar y sociedad dada los patrones de cultura, lenguaje, valores, hábitos, etc., socializan al individuo y por lo tanto son necesarios.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

La autoeducación "...es decidida por la relación de las fuerzas de la personalidad heredada, las características individuales, el funcionamiento eficiente del sistema nervioso y la intensidad y persistencia de las influencias educacionales" (Feldenkrais 1997:12). Este factor es la clave del Método Feldenkrais, por que le da al individuo la posibilidad de seleccionar y aceptar el material para su aprendizaje o bien rechazarlo. Este factor se empieza a desarrollar espontáneamente en la infancia. Debido a esto la autoeducación puede cambiar nuestra autoimagen y modificar nuestra forma de actuar, sentir, y pensar.

Una de las críticas de Feldenkrais hacia la sociedad actual es su estandarización, su uniformidad y falta del individuo de poder elegir y tener espontaneidad.

La mayoría de los adultos viven hoy tras una máscara, la máscara de la personalidad que el individuo procura presentar a otros y a sí mismo, por lo que la individualidad entra en conflicto con los intereses de los medios de comunicación y de una sociedad donde el éxito significa ascender en la escala socioeconómica. (Feldenkrais 1997).

Debido a lo anterior para Moshe Feldenkrais, sólo la autoeducación que está en gran parte en nuestra voluntad, puede cambiar nuestra autoimagen (movimiento, sensación, sentimiento, y pensamiento) y por lo tanto cada uno de estos elementos no están separados, si no que actúan con diferente intensidad. Cuando un hombre ríe o se enoja, debe moverse, tener sensaciones y pensar. Pero además, "nuestra imagen nunca es estática. Cambia de una acción a otra, pero tales cambios poco a poco se transforman en hábitos; o sea, las acciones

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral

asumen un carácter fijo, invariable" (Feldenkrais 1997:20). Por lo que hay que transformar estos hábitos, mediante el cambio en la forma de actuar, ya que todo es un movimiento. Feldenkrais utilizaba ejercicios prácticos para estimular la auto imagen, se intenta la formación de mejores hábitos corporales así como el establecimiento de nuevas dimensiones de la conciencia, los ejercicios consisten en movimientos simples, fáciles y lentos, al alcance de personas de distintas edades. Se perfecciona la sensibilidad y la toma de conciencia del movimiento, con lo que se logra la eliminación del esfuerzo superfluo. A continuación muestro algunos tomados del libro de *Autoconciencia para el movimiento de Feldenkrais*:



Fig 5

Siéntese en el suelo y apóyese en las manos con las rodillas separadas y con las plantas de los pies en contacto entre si



Fig 6

Tiéndase de espaldas. Doble las rodillas. Cruce la pierna derecha sobre la rodilla izquierda.

Fuente: *Autoconciencia por el movimiento*. Fig. 5,6

(Feldenkrais 1997: 115).

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: MI experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

**Método Feldenkrais**



Fig. 7

Vuelva a la posición inicial, ambos pies en el suelo, cómodamente separados. Levante los brazos con las palmas tocándose como al aplaudir, los brazos levantados en el aire, con los codos rectos



Fig. 8

Levante el brazo izquierdo y pasando la mano derecha bajo la axila izquierda, tórnese el omóplato



Fig. 9

Rodillas dobladas en ángulo recto, las plantas de los pies hacia el techo. Imagínese que los tobillos y las rodillas están atados entre sí con un cordel. Incline ambas piernas



Fig. 10

Separa las rodillas hacia los lados, los pies descansando sobre sus bordes exteriores, la mano derecha, con la palma hacia arriba, las puntas de los dedos pasan bajo el talón derecho, el pulgar sigue con todos los demás dedos bajo talón. álcelo un poco.

*Fuente: Autoconciencia por el movimiento. Fig. 7, 8, 9, 10*

(Feldenkrais 1997: 116 – 117 ).

Método Feldenkrais



Fig 11

Tomese los dedos de los pies con la mano izquierda, de tal modo que el dedo más pequeño se apoye en la palma de esa mano



Fig 12

Siéntese de nuevo, mueva ligeramente su cuerpo a la derecha, de modo de que pueda apoyarse en el suelo con la rodilla y la pierna derecha, el pie izquierdo debe alejarse hacia la izquierda y quizás hacia atrás. A continuación incline la cabeza un poco más a la derecha, sobre la rodilla



Fig 13

La cabeza un poco mas a la derecha, sobre la rodilla cerca del suelo usted sentirá de pronto que rueda, rueda sobre su omóplato derecho, con la pierna izquierda en el aire y probablemente, también el pie izquierdo a la distancia del suelo



Fig 14

Desde la posición yacente, de espaldas, rueda hacia la derecha con la pierna izquierda equilibrando en cierta medida de su peso, su rodilla derecha toca el suelo la cabeza se acerca al suelo en la dirección de la rodilla, el peso de la rodilla izquierda le permite sentarse en la posición de la que había partido

Fuente: Autoconciencia por el movimiento. Fig. 11, 12, 13, 14

(Feldenkrais 1997: 118 – 119)

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

**Método Feldenkrais**



Fig 15

Levante el pie derecho por delante de usted. llévelo más arriba y en lo más alto curvélo para acercárselo. Baje la cabeza, es probable que pueda apoyar ese pie en algún punto muy cercano de la coronilla



Fig. 16

Mueva la mano y la cabeza a la derecha y desde esa posición mueva la cabeza, junto con los ojos, de nuevo hacia la izquierda, usted mira a la izquierda.



Fig 17

Siéntese en el suelo. Apóyese en la mano derecha, tienda hacia atrás doble la pierna izquierda hacia la izquierda, sobre el suelo, cerca de su nalga, el pie derecho cerca de usted en algún punto cercano a su rodilla izquierda. Levante la mano izquierda frente a sus ojos



Fig. 18

Siéntese de nuevo gire ambos hombros ala cabeza que pueda apoyarse, sobre la derecha con ambas manos

*Fuente: Autoconciencia por el movimiento. Fig. 15, 16, 17, 18*

(Feldenkrais 1997: 120 – 121).

"Un hombre de conocimiento, es alguien que ha seguido de verdad las penurias de aprender. Un hombre, que sin apuro, sin vacilación ha ido lo más lejos posible que puede desenredar los secretos del poder y el conocimiento".

Carlos Castaneda en  
*Las enseñanzas de don Juan*

## 1.6 El camino del guerrero.

Carlos Castaneda, antropólogo de quien se desconoce su lugar de nacimiento<sup>11</sup>, contactó con Juan Matus en la estación de autobuses de un pueblo fronterizo al parecer en Arizona, Estados Unidos, en la década de 1960 y desde ese momento hasta la muerte o 'partida' de don Juan, mantuvieron una estrecha relación.

Castaneda abandonó este mundo en abril de 1998. Escribió durante tres décadas: de 1968 a 1998, diez libros que van desde *Las Enseñanzas de don Juan (1968)*, hasta *El Lado Activo del Infinito (1998)*, obras antropológicas sobre los conocimientos de Juan Matus acerca de la 'Brujería', 'Chamanismo', 'Pases mágicos' etc., practicados por los antiguos mexicanos y transmitidos de generación en generación.

El Chaman Juan Matus estableció algunos conceptos importantes que engloban 'el conocimiento de los antiguos mexicanos'. Como son: Hombre de

---

<sup>11</sup> Algunas personas lo ubican como mexicano o de algún país sudamericano, incluso hay quienes afirman que es norteamericano

conocimiento, el camino del guerrero, ensañadores, acechadores, nagual y finalmente los pases mágicos que en la actualidad llevan el nombre de Tensegridad.

Entrar al mundo de don Juan implica modificar el concepto de pensar, sentir, ver y en general de vivir como hombres y mujeres occidentales que somos. Como decía Henry Miller: No hay acto más revolucionario que transformarse a sí mismo, en este sentido, nuestra batalla será siempre individual. Así el mundo de Don Juan tenía otras realidades, otras formas de percibir, en donde los seres humanos son huevos luminosos con fibras energéticas capaces de percibir energía pura del universo por medio de un punto color ambarino llamado 'punto de encaje', quien es el responsable de nuestra manera de ver y sentir la vida y de que estemos fijos en una sola realidad. Sólo los hombres de conocimiento, con el poder suficiente pueden mover y controlar su punto de encaje, son capaces de percibir y darse cuenta de otras realidades. Donde soñar o mejor dicho, Ensoñar, es un arte en donde los sueños son experiencias "reales" vivas, existiendo seres inorgánicos que vuelan alrededor de nosotros sin darnos cuenta en la realidad cotidiana, así como aliados que pueden ayudar o destruir, y donde la muerte es tan sólo un cambio de estado energético. Es decir, un mundo increíble, asombroso, misterioso para los hombres y mujeres occidentales. Según don Juan, los antiguos mexicanos habían logrado descubrir estas realidades mediante plantas alucinógenas, como el peyote o toluache, ya que los sensibilizaba, entrando en un estado de conciencia acrecentada, posteriormente se dejaron atrás los alucinógenos para remplazarlos por los 'pases mágicos', pues se dieron

cuenta que tienen la misma finalidad y no causan adicción. Las personas que lograban convertirse en hombres de conocimiento, podían manejar a su elección y antojo cualquier forma para entrar en una conciencia acrecentada.

Para don Juan, un Hombre de conocimiento, según Carlos Castaneda implicaba desarrollar siete premisas, que a lo largo de las enseñanzas de don Juan, están determinadas de la siguiente manera:

- 1) llegar a ser hombre de conocimiento era asunto de aprendizaje;
- 2) un hombre de conocimiento poseía intención rígida;
- 3) un hombre de conocimiento poseía claridad de mente;
- 4) llegar a ser hombre de conocimiento era asunto de labor esforzada;
- 5) un hombre de conocimiento era un guerrero;
- 6) llegar a ser un hombre de conocimiento era un proceso incesante;
- y 7) un hombre de conocimiento tenía un aliado (Castaneda 1991:227).

Estos puntos que señalados por Castaneda, son importantes para el hombre que buscaba en las enseñanzas de don Juan una guía en su preparación. Pues dichas enseñanzas cumplen con un objetivo y es: "producir un hombre de conocimiento" (Castaneda 1991:227). Para don Juan, un hombre de conocimiento no es cualquier persona, sino que el hombre de conocimiento se hace, formando parte de un entrenamiento largo y azaroso, dando como resultado una forma de conducta o una manera de comportarse distinta a lo ya conocido, es decir, a las distintas circunstancias no ordinarias. Para aspirar a ser un hombre de conocimiento, el practicante tiene que liberarse de los apegos físicos, materiales y emocionales dedicándose de lleno al aprendizaje.

Del hombre de conocimiento se desprende el Camino del Guerrero, siendo sólo una pequeña parte del proceso de enseñanza y del nivel de poder y

conocimiento que buscaba lograr don Juan en sus aprendices. Castaneda nos da algunos puntos sobre el guerrero.

La existencia de un hombre de conocimiento era una lucha incesante, y la idea de ser un guerrero, viviendo una vida de guerrero, le proporcionaba a uno los medios para alcanzar estabilidad emotiva (Castaneda 1991:233).

A lo largo de las enseñanzas de don Juan, se habla de que un guerrero no espera nada y pelea como si pelease su última batalla sobre la tierra, por lo tanto el mundo para este individuo deja de ser monótono para pasar a ser un mundo asombroso e interesante. Vivir así implica disciplina, un cambio de percepción de las cosas. Vivir así involucra ahorrar energía en lugar de malgastarla. Por lo que vivir como guerrero incluye toda una forma de vida.

Por otro lado, señala cuatro características que debe tener un hombre en guerra:

1) un hombre de conocimiento debía tener respeto; 2) debía tener miedo; 3) debía estar bien despierto; 4) debía confiar en sí mismo. Por tanto, ser guerrero era una forma de autodisciplina que subraya el logro individual, y sin embargo era una postura en la cual los intereses personales se reducían a un mínimo, pues en la mayoría de los casos el interés personal resultaba incompatible con el rigor necesario para ejecutar cualquier acto obligatorio prefijado (Castaneda 1991:233).

El ser guerrero, por tanto, era parte de una actitud de ser, en todos los actos que se realizaban dentro del grupo de don Juan. El perder la importancia personal es fundamental para quien desea seguir este camino.

Dentro del linaje de don Juan Matus, existen categorías de acuerdo a las posibilidades energéticas de cada individuo. Básicamente son tres tipos: ensoñadores, acechadores y naguales.

Ensoñadores: Por medio de una ardua disciplina se llega al control de los sueños. "Ensoñar es un proceso de despertar, de adquirir control" (Castaneda 1993:41). Al adquirir el control voluntario de los sueños se logra la percepción de otras realidades a través de los mismos. Para don Juan "Los sueños, si no son una puerta, son una compuerta a otros mundos. Como tal los sueños son un pasadizo con tráfico de doble sentido" (Castaneda 1993:42). Es decir, que el sueño es una actividad verdadera que puede ser vigilada y lo que se sueña es parte de otra realidad. Por lo que:

El ensueño únicamente puede ser experimentado. Ensoñar no es tener sueños, ni tampoco soñar despierto, ni desear, ni imaginarse nada. A través del ensueño podemos percibir otros mundos, los cuales podemos ciertamente describir, pero no podemos describir lo que nos hace percibirlos (Castaneda 1993:9).

Para llegar a este nivel de conocimiento, practicado por los brujos de la antigüedad, se requiere del movimiento del Punto de encaje, que "es una mancha de luz, y que alrededor de ella hay una especie de halo, un resplandor" (Castaneda 1993:19). Para mover este punto se usaba dar un golpe muy fuerte en la espalda, debajo de los omóplatos y sólo alguien con mucha energía, como un Nagual podía dar. En la actualidad este movimiento depende de la capacidad del individuo y su ahorro de energía. Ambos, el punto de encaje y el resplandor que lo rodea, aclara Castaneda más adelante "son la marca de la vida y la

conciencia, y que no hay rastro alguno de ellos en los seres muertos" (Castaneda 1993:20). Al concluir la vida este punto desaparece pues no se trabajó para desarrollar la conciencia.

Es importante señalar que este punto de encaje no se encuentra en el cuerpo físico, si no en el energético, con forma de huevo luminoso. "No tiene nada que ver con lo que normalmente percibimos como el cuerpo –dijo-. Es parte del huevo luminoso, el cual es nuestro ser energético" (Castaneda 1993:23). Es importante señalar que nos estamos refiriendo al punto de encaje como parte del cuerpo energético del hombre y que este punto de acuerdo al lugar en que se desplaza, es lo que hace la diferencia en nuestra forma de percibir la vida.

Los Ensoñadores desplazan el punto de encaje a voluntad, mientras que los Acechadores lo fijan en cualquier posición que se haya desplazado. Estas cualidades de movimiento son visibles en un niño aunque de una manera inconsciente, pero mediante la socialización y los hábitos, explica Castaneda, se va perdiendo.

El arte del acecho como ya lo dije antes, tiene que ver con la fijación del punto de encaje.

A través de la práctica, los brujos antiguos descubrieron que como es importante desplazar el punto de encaje, es aún de mayor importancia hacer que se quede fijo en su nueva posición, cualquiera que ésta fuere" (Castaneda 1993:91).

Un arte (ensoñar), no puede existir sin el otro, (acechar). El acechar se refiere al control de la conducta por parte del aprendiz y en este sentido tiene que ser un guerrero impecable. Castaneda define el arte de acechar como:

El arte del *acecho* es el enigma del corazón; el desconcierto que sienten los brujos al descubrir dos cosas: una, que el mundo parece ser inalterablemente objetivo y real debido a ciertas peculiaridades de nuestra percepción; Y la otra, que si se ponen en juego diferentes peculiaridades de nuestra percepción, ese mundo que parece ser inalterable objetivo y real, cambia (Castaneda 1987:15).

Don Juan reafirma que el *acecho* es como el arte de usar la conducta de un modo original, con propósitos específicos.

La conducta normal, en el mundo cotidiano es rutinaria. "Cualquier conducta que rompe con la rutina causa un efecto desacostumbrado en nuestro ser total" (Castaneda 1987:113). Es frecuente a lo largo de la obra de Carlos Castaneda, leer cómo don Juan y algunos aprendices, constantemente rompen la rutina. Pues en términos corrientes, es la rutina la que nos tiene estáticos sin poder percibir otras realidades.

Finalmente, las características de un *acechador* comprenden cuatro facetas: "el no tener compasión, el ser astuto, el tener paciencia y el ser simpático" (Castaneda 1988:97). Es decir, que un *acechador* tiene toda una estrategia a seguir para cualquier asunto en donde se ponga en juego su ser. Las mujeres son *acechadoras* por naturaleza debido a su constitución física.

De esta manera, las *acechadoras* son las que se enfrentan al mundo cotidiano, a la conducta normal, las que tratan con la gente y que realizan sus actividades con fines específicos. Mientras que las *ensoñadoras* se mueven en el ámbito del ensueño, en otros mundos fuera del cotidiano y pueden tener cierta videncia, pero ambas son maneras de alcanzar un nivel de conocimiento, de ser Guerrero, para posteriormente ser Hombre de Conocimiento.

En la introducción del libro *Donde cruzan los brujos* de Taisha Abelar, Castaneda describe un poco sobre la preparación de Taisha como acechadora dentro del grupo de Don Juan, y señala:

Los ensoñadores son los brujos que poseen una facilidad intrínseca para penetrar en estados de conciencia acrecentada mediante el control de sus sueños normales. El entrenamiento desarrolla dicha facilidad hasta convertirla en un arte: el arte de ensoñar. Los acechadores, por su parte, son los brujos que poseen la facilidad nata de tratar con hechos; son capaces de entrar en estados de conciencia acrecentada mediante el manejo y control de su propio comportamiento. El entrenamiento como brujo, transforma esta capacidad natural en el arte del acecho (Castaneda en Abelar 1993: ix).

Desde luego que el concepto de brujo, nada tiene que ver con lo que conocemos hoy por brujería, sino al individuo que es capaz de despertar su conciencia y vivir dominando varias realidades de percepción, que el común de las personas no domina. En este caso se refiere a los seres excepcionales del linaje de don Juan Matus.

Ya establecido qué son los o las ensoñadoras y los o las acechadoras, hablaremos del guía, llamado Nagual.

(...) el nagual es el hombre o una mujer dotado de extraordinaria energía; un maestro dotado de sensatez, paciencia e increíble estabilidad emotiva; un brujo, al cual los videntes ven como una esfera luminosa con cuatro compartimentos, como si cuatro esferas luminosas estuvieran comprimidas unas contra las otras. Su extraordinaria energía les permite a los nagueles intermediar; les permite ser un viaducto que canaliza y transmite, a quien fuera, la paz, la armonía, la risa, el conocimiento, directamente de la fuente, del intento (Castaneda 1987:13).

El Nagual es capaz de manejar el ensueño y el acecho, es un ser íntegro que domina sus dos partes, el lado derecho o Tonal y el lado izquierdo o nagual de ahí su fortaleza. Es por estas razones que don Juan es el guía o nagual de un grupo conformado por diferentes categorías. Antes de su partida entrenó a Carlos Castaneda como nagual de su propio grupo formando una nueva generación de brujos.

Posterior a la partida de Don Juan Matus, los discípulos Carlos Castaneda, Carol Tiggs, Florinda Donner –Grau y Taisha Abelar, definieron con términos modernos y accesibles al mundo, parte de los conocimientos transmitidos por el nagual Matus, como Tensegridad. La Tensegridad es la versión moderna de ciertos movimientos llamados 'pases mágicos', desarrollados por chamanes indios que vivieron en México en tiempos previos a la Conquista española. El término que pertenece a la arquitectura y significa: la propiedad de armazones que emplean miembros de tensión continua y miembros de compresión discontinua, de tal manera que cada miembro opera con máxima eficacia y economía.

Decía don Juan que un guerrero debe amar este mundo, para que este mundo que parece tan común se abra y muestre sus prodigios (Castaneda 1998). Los discípulos de don Juan organizaron los conocimientos en series de ejercicios, buscando desarrollar el lado izquierdo y derecho del ser humano para acrecentar su energía.

Por medio de la Tensegridad, las enseñanzas de don Juan se abrieron al mundo, después de permanecer cerradas en forma exclusiva para sus

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo I. Las Técnicas Utilizadas como Herramientas de Trabajo en el Proceso Actoral**

practicantes. Buscando que cada individuo que se acerque a ellas, pueda aprovecharlas de acuerdo a sus posibilidades energéticas y de ser.

## CAPÍTULO II DE LA MARAVILLA A LA CONFUSIÓN

¿Tiene corazón este camino? Si tiene, el camino es bueno; si no, de nada sirve. Ningún camino lleva a ninguna parte, pero uno tiene corazón y el otro no. Uno te hace fuerte; el otro te debilita.

Carlos Castaneda en  
*Las enseñanzas de don Juan*

### 2.1 Lo maravilloso.

Lo maravilloso fue encontrarme muchos caminos, descubrir una persona distinta a la que me construí durante muchos años. Lo maravilloso fue regresar de una misión proselitista (enviada por La Iglesia Mormona) y encontrarme en la Facultad de Filosofía y Letras a los tres días de mi llegada queriendo reiniciar mi vida en el teatro. Experimentar la sensación de estar llena espiritualmente y sin embargo deslizarme precipitadamente a lo profano.

Lo maravilloso al descubrir toda la gama de posibilidades para crecer. Sentir que podía comprometerme con mi trabajo. Encontrarme seriamente confundida también fue maravilloso. Experimentar después de una aparente estabilidad (casi dos años siendo misionera y diecinueve más en la Iglesia) un caos extraordinario en el que el orden y los objetivos desaparecieron de mi vista totalmente.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión**

Lo maravilloso de soñar un sueño en el que el protagonista siempre serás tú. Encontrarme llena de pasión para con el teatro y buscarme sin encontrarme en los misteriosos y enredados caminos que se abrieron a mi paso.

Lo maravilloso de encontrarme en un grupo defendiéndome como una leona, y sintiéndome también un cachorro.

Lo maravilloso de encontrar en ese grupo a mis peores enemigos y amarlos con tanto celo y devoción.

Lo maravilloso de vivir sintiendo...sintiendo que amas, que odias, que traicionas y te traicionan, que ríes llorando y sueñas estando despierto.

Lo maravilloso de entregarte por completo a un ideal, a una forma, a un impulso, a un juego.

Lo maravilloso de encontrar sin saber que buscas y buscar quedándote con las manos vacías.

Lo maravilloso de encontrarme y perderme.

Lo maravilloso de destruirme y construirme. Morir y renacer como el ave Fénix.

Lo maravilloso de todo lo dicho, saberlo...entenderlo...intuirlo...guardar silencio y en algunas ocasiones dignas de los dioses...poder expresarlo y transformarlo en arte y por un instante, sentirme igual a los dioses, rayando el cielo...

"Que no tengo ganas de vivir...¿Quién se levantaba primero, por la mañana para sentir tan sólo el aire frío sobre la piel desnuda? ¿Quién se acostaba la última cuando no podía más de fatiga, para vivir otro poco de la noche? ¿Quién lloraba, desde muy pequeña, pensando que había tantos animalitos, tantas briznas de hierba en el prado y que no era posible cargar con todos?"

Jean Anouilh en *Antígona*.

### 2.1.1 El encuentro: *Antígona* y el viaje a Moscú.

De pronto, un día cualquiera, un día común, me encuentro con José Antonio<sup>1</sup> en la misma clase del séptimo semestre, de actuación. Llegué una semana después de estar conformado el grupo, pedí permiso para tomar la clase. Al iniciar la sesión el profesor pedía que se formara un gran círculo y todos los integrantes se tomaran de las manos al mismo tiempo que, en un grito al unísono se expresara como se sentían cada uno los involucrados. En esa ocasión el profesor Ramírez Carnero, pidió que los nuevos nos quedáramos fuera del círculo, pues iniciarían el ritual los que ya se conocían. Después nos integramos al círculo y curiosamente me acerque hasta José Antonio quien se encontraba tomado de las manos con Isabel., me puse en medio de los dos y rompí la cadena interponiéndome entre ambos. Desde esa ocasión nuestros destinos parecieron unirse.

No me sentía tan perteneciente a un grupo, tenía mis reservas, y en la clase me comportaba con cierta timidez, incluso los rechazaba en sus reuniones, al no

---

<sup>1</sup> Los nombres reales de los integrantes del grupo, han sido modificados por respeto a su intimidad

compartir el mismo estilo de vida, ellos por ejemplo, tomaban café y yo no. Sólo hasta el final fue que accedí a tomar un vaso de café en el cumpleaños del profesor Ramírez quién se despedía pues le ofrecieron un puesto mejor en el Instituto Nacional de Bellas Artes y ya tenía sustituto.

Con la partida del Profesor Ramírez Carnero, y la llegada del Alberto Celarié, se presentaron grandes cambios en mi apreciación del teatro y de mi forma de trabajar. La clase dió un giro importante al iniciar trabajando con una obra en concreto, *Antígona* de Jean Anouilh. Y a partir de esta obra canalizar toda la preparación actoral, para que al final mostráramos un resultado. La forma de motivarnos del nuevo profesor era extraordinaria, su personalidad, su manera de hablar y de dirigirnos a la creación artística tuvieron mucho que ver para encontrar otra manera de trabajar un personaje fuera de lo ya convencional. Y es que el profesor Alberto Celarié, siendo egresado del Instituto de Arte Teatral Lunacharsky (GUITIS), tenía toda la formación y la escuela que inició con Stanislavski y Danchenko en Rusia. De tal forma que aprendí por medio de la improvisación a descubrir el mundo interior del personaje de una manera vivencial.

En los primeros días de clases, iniciamos los llamados ensayos con estudio. En donde el profesor inició por leer completa la obra a trabajar. En este caso *Antígona* de Jean Anouilh. Posteriormente el maestro nos dijo que sólo trabajaríamos la primera parte de la obra. Improvisamos la mayor parte del semestre siguiendo sólo las ideas generales del autor y casi hasta el final del proceso nos pidió que la memorizáramos. Para la construcción de Antígona y de su relación con todos los personajes involucrados en la obra, fue necesario

construirle un pasado, preguntarse ¿Qué está haciendo Antígona? ¿Por qué lo hace? Y descubrir que el personaje es altamente rebelde.

Comprender...Es la única palabra que tenéis en la boca, todos vosotros, desde que soy pequeña. Había que comprender que no se puede tocar el agua, el agua hermosa, fugitiva y fría, porque moja las losas, ni la tierra porque mancha los vestidos. ¡Había que comprender que no se debe comer todo a la vez ni dar todo lo que se tiene en los bolsillos al mendigo, ni correr al viento hasta caer al suelo, ni beber cuando se tiene calor, ni bañarse cuando es demasiado temprano o demasiado tarde, pero no justo cuando se tienen ganas! Comprender. Siempre comprender. Yo no quiero comprender. Comprenderé cuando sea vieja. Si llego a vieja. Ahora no (Anouilh 1983:76).

Antígona jamás pretendió obedecer las leyes de los hombres. Es una persona que desafía con toda la conciencia su propio destino. Es alguien que jamás se conformaría con vivir la vida por vivirla y sentarse a envejecer sin sentido. Llena de pasión y dispuesta a obedecer las leyes éticas antes que las humanas. Un personaje con una forma diferente de ver la vida es siempre interesante. Sobre todo es una Antígona vigente, universal.

Una vez aclarada la concepción del personaje, buscamos objetos que tuvieran una relación íntima con el personaje. La canción que posiblemente tarareara al enterrar a su hermano sin permiso. El vestido que seguramente estaría revolcado por el acto de ir en la noche y escarbar ella misma. Los zapatos, el perfume preferido. Los juguetes que la acompañaron en la tremenda transición de la niñez a la adolescencia para después asomarse ligeramente a la vida adulta.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión**

A lo largo del proceso actoral, buscamos las cosas que pudieran ser amadas por Antígona y su relación con ellas, incluyendo desde luego a Hemón y a su hermana Ismene.

Antígona fue un trabajo arduo. Alberto fue el detonador de la búsqueda. Por primera vez en la carrera aprendí a construir un personaje por medio de la improvisación. Era una búsqueda continua. Pensar en el personaje, sentir como el personaje, hablar, caminar, vestirse con la piel del personaje. Escribí un diario siendo Antígona, con el objetivo de registrar sus estados de ánimo y conocerla internamente.

Me identifiqué plenamente con Antígona por su rebeldía y su valor, sin embargo me faltaban vivencias, que logré integrar en la obra al improvisar los acontecimientos más importantes, pasándolos a la vida común, como la calle, la familia, la casa etc. Alberto nos decía: que para que revivir a una Antígona, pero no la de hace siglos, debíamos buscar en la gente de ahora, en las calles, en cualquier parte en donde se encontrara hoy una Antígona.

Corríamos la escena sin movernos, sólo con la mente recordábamos cada suceso de la obra para no pasar por alto ninguno. Siempre que finalizábamos una improvisación o ejercicio el maestro nos llamaba en forma individual para verificar cómo lo habíamos vivido. Todos estos pasos forman parte del sistema de Stanislavski para construir un personaje en forma orgánica.

Uno de los momentos que experimenté más cercanos al personaje fue en clases. en un ensayo Alberto me dijo que improvisara y probara con una Antígona loca. Cuando entré al escenario e inicié un juego con el personaje, como una loca

que habla aparentemente por hablar y de pronto se para en seco para decir sus verdades, sentí que la sangre de Antígona corría por mis venas y pasé de ser una simple mortal que quiere interpretar un personaje, a ser el personaje en pleno siglo XX.

Aún recuerdo la emoción de Alberto al darse cuenta que sentí vivir dentro de mí al personaje, que inmediatamente llamó a todos los de la clase para escuchar sus comentarios. Y como es clásico en la carrera, en lugar de escuchar buenos comentarios por lo acertado del ejercicio, se concretaron a criticar lo mal que estuvo y que no concebían una Antígona loca, que como se me ocurría. Las cosas se pusieron mal y el maestro Celarié abandonó la clase precipitadamente mientras que yo con la emoción en la piel no pude sino llorar y en un segundo todo lo logrado se desvaneció como agua entre mis dedos. Tardé muchos meses en superarlo. Me llegó la inseguridad y el pensamiento de que yo como actriz, no valía la pena. Me sentía muy mala actriz. Alberto después me dijo que en la vida hay muchas trabas y que yo no podía sentarme a llorar y a sentirme ofendida. Sino que debía superarlo. Con el tiempo me enteré, por Isabel, que Celarié se sentía muy mal por haber convocado al grupo a emitir un juicio puesto que destruyeron y pisotearon mi proceso, sin saber que él me había indicado improvisar como lo hice.

Después de esta experiencia, hubo otra muy significativa. Ocurrió mucho tiempo después, cuando ya sabíamos de una invitación a Rusia. Y es que en el grupo ya teníamos muchos roces por las comisiones que se formaron y como

ocurre en todo grupo: unos trabajan más que otros. En nuestro grupo de cuatro integrantes ya no podíamos vernos. De tal forma que José Antonio propuso que nos viéramos para ensayar y hacer un ejercicio. La condición para entrar al ejercicio era llevar un cojín. Alicia era la que más problemas tenía con nosotros y no quiso entrar al ejercicio, argumentó que ya la confianza se había perdido y principalmente con José Antonio. Por lo que entramos tres. Ya en el ejercicio nos enteramos que se trataba de correr en forma circular dejando en el centro los cojines, en algún momento se debía hacer uso de ellos, a quien se quedara sin cojín se le pegaría con los restantes. La finalidad era desahogarse, sacar toda la basura que cargábamos. Nos pegamos con los cojines, dijimos palabras hirientes. Nunca supe con la razón cuando pasamos de los cojines a las manos libres. Fue un ejercicio muy duro. Terminamos llorando los tres, con verdaderos rasguños y golpes. Antes de terminar el ejercicio Alberto nos llamó para improvisar, ya que nos habíamos salido de la clase. No me pude recuperar del todo, entré a la escena llorando. El maestro no sabía que nos pasaba, pero en aquella ocasión actuamos utilizando el dolor y la tristeza, filtrándolo a la vida del personaje. Pensé que ojalá así fuese siempre sin necesidad de golpes, pues la actuación fue maravillosa y natural, y por supuesto que arreglamos nuestras diferencias.

Ya casi par terminar el octavo semestre y avanzados los ensayos de *Antígona*,. Alberto nos dió una gran sorpresa. Nos informó al grupo que, estaba invitado para ir a Rusia, al segundo Festival de escuelas Teatrales, PODIUM 91 y que el trabajo que estaba realizando con nosotros debía mostrarlo, pues como

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo II De la Maravilla a la Confusión

egresado del GUITIS, los pedagogos tenían interés en conocer el proceso actoral de sus alumnos. De tal suerte que el mundo volvió a dar otro giro y allí me encontraba, luchando por ganar un lugar para ir al Festival.

En el grupo se organizaron varias comisiones con el fin de reunir los fondos para asistir a tan esperado encuentro. Los puestos fueron los siguientes:

- Coordinación general: Héctor Molina
- Tesorero 1: Laura Rojas.
- Tesorero 2: Sara Guzmán.
- Trámites: Karina y Ada Fernández.
- Archivo: Jessica Guerra
- Relaciones Públicas: Rosaura González y José Antonio Hernández.

Vendimos casi de todo. Por ejemplo diseñamos el logotipo que utilizaríamos en playeras para venderlas en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, eran unas máscaras de la tragedia y la comedia, en la parte de atrás una estrella que decía casi famoso, hicimos infinidad de rifas. En una de las entradas de la Universidad, formamos el kilómetro del peso por medio de una figura en el piso. La gente al pasar dejaba una moneda sin importar el valor. Lo importante era participar.

También presentamos en algunas Facultades como la Facultad de Ingeniería, la Facultad de Química, la Facultad de Derecho, entre otras, de Ciudad Universitaria, la famosa *Pastorela Mexicana* de Miguel Sabido. Nos apoyaron

compañeros de la carrera, quienes no recibían ninguna remuneración, más que la satisfacción de desempolvarse y sentirse vivos dentro del escenario. Vendimos algunas funciones, otras más se dieron en los Talleres de Coyoacán y no faltó la presentación altruista para un asilo de ancianos. El tesorero era para variar José Antonio, y al trabajar en esta obra me di cuenta, cómo en forma individual nos acechaba, nos metía en su dinámica, pero sólo a ciertas personas de su interés por ejemplo a Héctor, pasaba horas hablando con él, conversando de cosas extrañas, dando a conocer poco a poco un lenguaje y una forma de vivir desconocida para nosotros. Hablaba de las enseñanzas de don Juan, pero nosotros lo ignorábamos. Yo por ejemplo, no me quedaba a las reuniones que organizaban. José Alberto me decía que fuera más flexible, que abriera mis horizontes, mi espacio, para poder ver más allá de lo que percibía. No cedi fácil, pues para mí eran chicos con vicios.

El Departamento de Teatro y Danza nos apoyó para comprar dos boletos de avión, ya que nuestra principal preocupación era el pasaje, ya que en Moscú nos darían transporte, hospedaje y comida pero no los boletos de avión. Por lo que Alejandro Aura, titular del Departamento de Teatro y Danza nos ayudó con estos boletos.

Iniciamos en forma muy idealista visitas a diferentes compañías con el propósito de ser patrocinados, pero ¡a quién le va a interesar un grupo de perfectos desconocidos!, aunque les explicamos que representaríamos al país. Por ejemplo: La Compañía Coca-Cola, ofreció apoyarnos llevando al aeropuerto una botella gigante con su logotipo y eso era todo. Finalmente nos dimos cuenta

que la única manera de conseguir doce pasajes era trabajando en todo, vendiendo de todo como una venta de garaje, rifando de todo. Al final lo hicimos, estábamos arriba de un avión de Aeroflot doce personas del grupo quienes trabajamos con todo entusiasmo hasta alcanzar la meta. El Festival en Moscú.

El segundo Festival Internacional de Escuelas Teatrales Podium 91 tuvo lugar del 15 al 25 de abril de 1991 en Moscú-Rusia. Fue Patrocinado por La Unión de Activistas Teatrales de la República Federativa Socialista de Rusia, el Ministerio de Cultura de la URSS. Ministerios de Cultura de la República Federativa Socialista de Rusia y el Comité Central del Komsomol.

La dirección general quedó a cargo de Serguei Danilian.

El Festival Internacional se realizaba en la Unión Soviética cada dos años, de tal forma que fuimos afortunados al ser el único grupo latinoamericano que asistió.

A este encuentro asistieron las siguientes delegaciones:

- Universidad de Carolina del Norte y de Chicago Illinois de E.U.A.
- Escuela de Arte Dramático Beit Zwi de Israel.
- Departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM<sup>2</sup>. Invitación especial a la obra *La conferencia* de Geovani Galeas, dirigida por Alberto Celarié con actores egresados del INBA de México.
- Academia de Música y Arte Dramático de Londres. Estas fueron las participaciones Internacionales.

---

<sup>2</sup> Ahora "Colegio de Literatura Dramática y Teatro"

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión**

Las siguientes son algunas de las participaciones nacionales de ocho escuelas rusas que asistieron:

- GUITIS: Instituto de Arte Teatral Lunacharsky.
- Nemirovich-Danchenko Actor's Studio de la Academia de Arte Teatral de Moscú.
- Escuela Superior de Teatro Shchepkin del Maly Teatro, entre otras participaciones.

La agenda de presentaciones y clases (no sólo hubo representaciones, sino también clases abiertas) se anexan al final de este informe.

Las participaciones fueron muy diversas, desde trabajos muy convencionales, pero con cierto nivel actoral, (algunos definitivamente amateurs), hasta otros que sin ser trabajos profesionales mostraron propuestas interesantes a nivel escénico.

Los representantes de Israel mostraron *Escenas de un matrimonio* de Bergman, el 19 de abril por la noche. La puesta en escena fue "más forma que contenido, más sofisticación que verdad en el escenario; trabajo sobrio y de trazo fino, pero vacío, a muchos nos dejó indiferentes" (Iglesias, en *Correo Escénico* 1991:49). Y es que el ritmo de la obra también era excesivamente lento, con poco movimiento actoral, todo transcurrió en una mesa tomando el té. Lo más curioso fue que al clausurar el Festival, se le entregó un reconocimiento a la mejor actriz a esta delegación, causando molestias en casi todos los participantes, ya que no era el objetivo del Festival.

Las obras presentadas por la delegación de Estados Unidos fueron: *El destino de la clase hambrienta* de Sam Shepard (U. Carolina del Norte) y *The flat laugh* de Richard Morelli (U. de Illinois). La primera propuesta fue "muy convencional con algunos momentos interesantes en el trabajo actoral, pero con grandes fallas en la ambientación y atmósfera" (Iglesias en Correo Escénico 1991:49). El segundo trabajo fue amateur, la temática aborda un problema social muy vigente en los Estados Unidos de los 50's. La tragedia del hombre blanco que descubre que lleva sangre negra. La historia no nos llega a involucrar, incluso abusan de la escenografía; demasiadas luces y de la música. Nada interesante.

Por nuestra parte. La delegación mexicana. Sentimos gran expectación por parte de los rusos. Para empezar, no podían creer que fuéramos mexicanos, pues no era un acontecimiento cotidiano encontrarse con algún mexicano. Recuerdo que cuando llegamos a la conferencia de prensa se abalanzaron contra nosotros y nos bombardeaban con luces, cámaras y todo tipo de preguntas, claro está en ruso, por lo que nos asignaron tres traductoras, era un ambiente muy explosivo. Incluso pellizcaron a una compañera para saber sino estaban soñando y si era verdad lo que estaba aconteciendo.

Presentamos tres versiones de la primera escena de *Antígona*, de Jean Anouilh como proceso de trabajo.

La primera versión mostró una Antígona suave y lírica, de aliento poético y erótico. La segunda Antígona fue interpretada como una chiquilla juguetona e impulsiva que sin embargo es capaz de una decisión enorme. En la tercera versión, ceremoniosa y ritual, vimos una Antígona doliente que asume concientemente todo el peso del condenado a muerte" (Iglesias en Correo Escénico 1991:50).

Mi participación en el Festival Internacional fue la Antígona juguetona, quien aparentemente lo toma todo con absoluta tranquilidad y alegría, en la escena se podían observar globos y todo tipo de juguetes, sencillos y de cuerda, así como una cajita musical. La presentación de Antígona era lúdica pero a mitad de la obra hay un giro en el ritmo volviéndose más lento. José Antonio quien interpretaba a Hemón y Yo después de tanto jugar, en forma natural nos deteníamos y un gran silencio nos envolvía dejando ver con toda transparencia el hilo tan frágil entre la vida y la muerte. Recibí algunas opiniones interesantes, ya que la Antígona que presenté era una chiquilla que estaba por convertirse en mujer. Se manejó un medio desnudo y a la gente le gustó la transparencia y limpieza del alma reflejado en ese acto. Y el ritmo tan cambiante. Fue importante saber que este ritmo lo percibieron un grupo de sordo-mudos que también trabajaban en la representación de la misma obra en Moscú.

Por mi cabeza nunca pasó hacer un desnudo. Alberto fue muy sabio al manejar el asunto, pues en los ensayos pidió que me pusieran una venda como especie de corsé, pues según él, así lo usaban en los tiempos de Antígona, había un cambio de ropa, pues el personaje llegaba sucio del bosque, con tierra y había que cambiarlo en escena, así es que me quedaba con la venda y calzones por segundos. Así se presentó el examen final del semestre. Pero ya en el avión, en pleno vuelo... Alberto se acerca y me dice: -Antígona saldrá sin venda. Yo ya no pude hacer nada, solo exclame...-¿Yo?...¡la hermana. Guzmán! Finalmente salió bien. Y para mí fue un desnudo artístico que se llevó un largo proceso. De tal suerte que fue muy natural y mucha gente opinó lo mismo.

Aún recuerdo que el vestido utilizado para Antígona unas horas antes de la presentación. Salí a la calle a ensuciarlo y llenarlo de lodo, pues José Alberto era el encargado de ese vestido y supuestamente lo había mandado a la tintorería para que lo mancharan y pareciera sucio. Sin embargo el vestido estaba limpio y él argumentó que con el calor del avión se borraron los manchas. Lo más absurdo fue que le creí. Salí al escenario con el vestido mojado, con el frío de Moscú en la piel, pues era la función de la noche. Para terminar mi día, antes de entrar a escena, Alberto me dice en voz baja que suba la actuación pues la primera presentación estuvo muy baja. No debió decirlo pues entré sin mucha concentración y preocupada.

Las escuelas rusas que se presentaron nos dieron muestra de la vigencia del sistema que creó Stanislavski. Cada una forma parte de este mismo tronco. Sobresalieron los trabajos del GUITIS: *La duodécima noche o noche de Epifanía* de Shakespeare y *Vladimir de Tercer orden* de Gogol. Los actores eran alumnos de dicho instituto del tercer grado. En estas presentaciones se deja ver el trabajo de equipo, la preparación integral que los artistas poseen y la construcción minuciosa de personajes vivos que se mueven libremente. Fue maravilloso observar que todos cantaban ópera y tenían gran plasticidad corporal. Además que nos llevaban una gran ventaja pues a nivel pedagógico es casi personal la preparación de los actores.

No sólo hubo representaciones en el Festival, también clases abiertas como la del segundo grado del GUITIS, quienes presentaron las siguientes escenas de 15 minutos cada una:

La primera de los *Hermanos Karamazov*, la segunda fue *Crimen y castigo*, después *El idiota* y por último una escena de la versión rusa de *El mago de Oz*. Todos salimos maravillados por la capacidad y el talento de esos muchachos, fundamentada en un disciplina completa gracias a la instrucción de excelentes pedagogos: Boris Jvostov, Olga Iakushkina (Iglesias en Correo Escénico 1991:51).

Las clases en general fueron un gran regalo. Recuerdo la clase de los sordomudos con gran admiración ya que en cuanto la maestra tocaba el piano, ellos iniciaban la representación y justo al sonar la última nota, ellos finalizaban. Platicamos con la pedagoga y nos habló que se trabajaba con ellos con ayuda de pelotas para desarrollar el ritmo interno. Fueron muy provechosas estas clases pues incluso José Antonio tomó muchos de los ejercicios de ajuste presentados para ponerlos en práctica dentro del grupo.

La única molestia de este encuentro de escuelas teatrales fue en la clausura, como ya lo había mencionado, pues se dieron premios y reconocimientos sin ser el objetivo del Festival, pues las escuelas estaban reunidas para mostrar el proceso actoral en vías de la representación. Observándose claramente un favoritismo por el grupo de Tel Aviv. Algunas personas mencionaron que era lógico éste favoritismo ya que muchos rusos estaban emigrando a Israel.

No puedo dejar de mencionar que comprendí el por qué Rusia es cuna e inspiración de grandes artistas y es que el ambiente es muy nostálgico, invita a la creación. Su gente es fría como el clima y se siente una profunda melancolía. Los jóvenes preparados no tienen la oportunidad de salir y han perdido las ilusiones.

Nuestras traductoras eran de esos jóvenes. Sabían tres idiomas y conocían perfectamente de arte. Pero no tenían para comer y no conocían la carne., mucho menos tenían esperanzas de salir de ese Moscú en transición.

La maravilla fue que de pronto me encontraba perteneciendo a un grupo. Personas totalmente distintas pero con un mismo sueño: Crecer como artistas y sentir el deseo de seguir preparándonos. Conformarnos como un verdadero grupo independiente. Teníamos las ganas, la ayuda pedagógica con Alberto y un lugar de trabajo que José Antonio consiguió, lo que faltaba era un verdadero misterio, pues tendríamos que trabajar para verlo en forma objetiva y nosotros ya estábamos encarrilados, incluso aprendimos a organizarnos para sostener al grupo en el aspecto económico. El regreso era simplemente emocionante al saber que nuestra preparación no terminaría en Moscú, sino que era el inicio de un camino que se abre .

"Tú mismo debes convertirte en el  
cambio que deseas ver en el mundo".  
Mahatma Gandhi

### 2.1.2 El inicio del grupo.

Al regreso de Moscú, José Antonio ya había hablado con varios de los que formaríamos el grupo. Algunas personas no fueron incluidas. En mi caso la invitación se me hizo desde Rusia. Acepté gustosa y llena de ilusión. Ya que mi objetivo era continuar con mi preparación actoral y hacer teatro.

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo II De la Maravilla a la Confusión

Junio 3 de 1991.

Después de muchos planes y proyectos, hoy nos vimos. Sentí un nerviosismo general, por el inicio. Omar llegó tarde pero, Alejandra mucho más.

Conocí la Casa Carpiña y el salón de danza que desde hoy será nuestro espacio. Reunidos ya todos, hablamos nuevamente de nuestros compromisos y objetivos. Dimos a conocer a Omar y Alejandra nuestra manera de trabajar con Alberto Celarié, y como integrarnos como grupo, puesto que ellos se adherían a nosotros y nosotros a ellos.

De momento los sentí tan ajenos y sentía que invadían mi espacio, me porté incluso algo agresiva, pero después pasó.

A las 7:00 p.m. empezamos también con nuestra primera clase de Tai-chi. Fue muy interesante, hicimos ejercicios de calentamiento muy distintos a los conocidos y al terminar hicimos formas de animales, en este caso estamos trabajando con la forma del León, nos sentimos muy bien aunque apaleados.

Al finalizar me tocó trapear el salón de danza y al salir José Antonio se separó del grupo para quedarse con Omar y Alejandra (Guzmán 1992).

Desde el inicio empezamos a ser disciplinados con el espacio, aunque sin una conciencia plena de limpiarlo y no dejar rastro o huellas de permanencia.

Al encuentro acudieron Rosaura, Laura, Ada, Jessica, Héctor, Karina José Antonio y Yo.

Llegamos al acuerdo de vernos tres veces a la semana: Lunes, miércoles y jueves. Se habló de asesoramiento por parte de Alberto Celarié. De la posibilidad de que él fuera a nuestro espacio para continuar con la preparación. Existían muchos planes. Incluso se hizo una lista de autores teóricos que utilizaríamos como: Stanislavski, Vagtangov, Danchenko, Barba, Peter Brook, Gabriel Weisz, Augusto Boal, Tadashi Susuki, entre otros.

Contratamos un maestro para recibir clases particulares de Tai-chi cada tercer día. Pensamos que por ser el Tai-chi una disciplina de artes marciales con movimientos suaves al exterior pero de un gran manejo de energía y fuerza al interior, nos ayudaría en la flexibilidad corporal así como en la expresión del mismo. Era muy interesante aprender formas de animales y expresarlas con el cuerpo, además de que en un momento dado eran un arma para la defensa personal. El profesor se entusiasmó con nuestro progreso y quería llevarnos a un encuentro de esta disciplina para hacer una muestra con algunos contrincantes. Nos molestamos, pues no era nuestro objetivo exhibirnos en una lucha, sino que era una forma de disciplinar nuestro cuerpo y tener paz en nuestra mente.

Tomamos tres meses clases y después abandonamos el camino pues nos resultaba costoso y no estábamos trabajando en nada específico.

A la par de todos estos planes, inicié (por invitación personal de José Antonio), con otro grupo de personas una preparación diferente a la del grupo representativo de Moscú, en el mismo lugar pero en días diferentes. No entendía esta división de días y de grupos, pero me emocionaba pues siempre me gustó el misterio, lo desconocido para sentirme viva. Así fue que al día siguiente volví a Casa Carpiña. El espacio era diferente, pues las personas eran otras, algunas como Héctor y Verónica ya las conocía, pero en el caso de Marcela Suárez, era la primera vez que la veía.

Junio 4 de mayo de 1991.

Hoy martes inicié el trabajo con La madre. Llegué al salón de danza de la Casa Carpiña y al entrar encontré a los demás con

quienes compartiré el proceso. Estaba el tímido Héctor y Verónica y ????

José Antonio sonrió y nos puso a hacer ejercicio, algunos de los que hicimos los vi en Moscú y trabajamos por parejas, tenía gran inquietud por trabajar. Lo más significativo fue que nos puso a trabajar en nuestro espacio vital y de trabajo. Yo cerré los ojos e inicié mi recorrido, me aferré a un rincón pues el aire frío que entraba por la puerta me hizo sentir muy bien. José Antonio dice que ese no es aun mi sitio ni el de mis compañeros. Héctor no encontró el espacio ideal, lo dejamos solo y Juan nos explicó en que consistía el trabajo. Nos habló de una preparación como de guerreros<sup>3</sup>, en la que aprenderemos a no entregarnos a nada ni a nadie, a ser inaccesibles para poder llenar el vacío y ser luminosos. De esta forma podremos ser buenos actores o lo que queramos ser. Un guerrero no se deja llevar sólo por necesidad y a la izquierda siempre lleva a su muerte, cuando uno la mira aprende a ser humilde.

Después nos dejó y se fue con Héctor al salón de danza, sentí celos, porque a él le pone más atención, me sentí relegada, pero a la vez pensé que un Guerrero no tiene apegos y me marché con Verónica y.....Marcela, a quien conocí en ese momento (Guzmán 1992).

José Antonio se hacía llamar La madre, en algunos momentos por ejemplo, estábamos platicando y de pronto cambiaba la expresión facial y el tono de voz y seguía conversando, pero hablaba entonces de ser un guerrero y de que él había tenido muchas crías algunas de las cuales tuvo que abortar. De tal forma que yo pasé a ser una de sus crías.

Viernes 7 de junio de 1991.

La reunión de hoy fue sumamente importante, trabajamos por compañeros. Yo trabajé con Verónica y hoy se integró Jessica. Hicimos un largo calentamiento, trabajamos con las manos

---

<sup>3</sup> Escuchábamos a José Antonio hablar del Guerrero y su preparación, sin saber que la información la tomaba de los libros de Carlos Castaneda.

figurando un capullo que se hace flor y trabajamos la respiración natural del cuerpo.

José Antonio nos explicó más del guerrero, de nuestra preparación. Me habló de las leyes del universo y la influencia que tienen en nosotros. Hablamos de tres fuerzas.-La trinidad, de los puntos cardinales, de las octavas tanto en notas como en leyes universales. Hablamos de los niños que tenemos dentro y que nos han dejado un vacío, de la posibilidad que todos tenemos de recibir conocimiento, pero que es indispensable que asuma el ser una guerrera, aún cuando tenga que modificar muchas cosas.

Me dijo que para ser guerrera antes tengo que ser cazadora de energía, que debo trabajar todo el tiempo en mí y para empezar un cazador observa con cada ojo, para mirar los diferentes planos de la realidad, debo medir mi territorio y no entregarme a nada, ni a los mormones, ni al mismo José Antonio. Tengo que trabajar mucho. A Héctor lo va a instruir los martes y a mí con las chicas los viernes (Guzmán 1992).

De pronto tuve la sensación de vivir en dos planos totalmente diferentes. Ya que con el grupo de los lunes trabajaba otras cosas y los martes y viernes eran como un velo opaco que sólo podía ser traspasado por algunos.

Volviendo a la narración de los ensayos con el primer grupo, diré que empezaron los roces personales con Rosaura, Laura, Karina y Ada, quienes no se ajustaban a la manera de trabajar de José Antonio, pues se daban cuenta cómo nos manejaba. Lo que él aprobaba era bueno y lo que le parecía absurdo era lo peor. El Omar y José Antonio se la pasaban criticando a todo mundo y decían groserías al por mayor, principalmente Omar, pero José lo seguía. Era parte de nuestra preparación tener un calentamiento preparado para iniciar la sección y los únicos calentamientos valiosos resultaban ser siempre los de José Antonio, los demás eran superficiales. Registré el primero que yo di:

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II De la Maravilla a la Confusión**

Miércoles 12 de junio de 1991.

Me siento fatal, me doy cuenta de lo mediocre que soy. Mi ejercicio de viaje imaginario no funcionó y me sentí como la peor tonta que hay en el mundo.

José Antonio dijo que mi improvisación con Jessica eran mamadas y Omar mencionó que no había compromiso en el trabajo y que sólo he reído como tonta. Y sin embargo mi experiencia fue otra, tuve miedo de acercarme a Jessica y mi cuerpo me estorbaba para comunicar algo, me sentí torpe.

Cuando me tocó el calentamiento hasta la música se me olvidó poner. Casi todo el grupo evadió el ejercicio, porque según ellos los tuve en mala postura. José Antonio se inventó otra historia. Laura, Karina, Héctor y el Omar estuvieron indiferentes. Rosaura junto con Jessica fueron las únicas que cooperaron.

José Antonio me reclamó el casi uso que hice de ellos y mi mal humor para con los ejercicios. Antes de terminar José Antonio y los demás se empezaron a reír. Yo reclamé, el por qué a mí si me decían que hacía mamadas y sin embargo ellos sí tenían derecho a justificarse. Juan me dijo que ese era el bache de mi trabajo, el ser tan sensible a las palabras y me dijo que siempre he sido dispersa en el trabajo.

Me pregunto ahora yo ¿En dónde he estado? ¿Por qué me evado tanto?...y pensé abandonar todo de golpe, pero mi coraje me lo impide, no me deja hacerlo. Estoy triste, avergonzada (Guzmán 1992).

Como estos días hubo muchos a lo largo de los años.

Queríamos que Celarié se hiciera responsable de nuestro grupo. Al inicio el seguía asesorándonos, incluso nos visitaba en el lugar destinado a nuestros ensayos, pero poco a poco nos fuimos distanciando, pues él tenía muchas ocupaciones y nos aconsejaba continuar trabajando por nuestra cuenta. Claro que desde tiempo atrás ya se dirigían a José Antonio como el líder del grupo. Por lo que a él le hacían todas las observaciones de nuestro grupo.

Por estos días Alberto nos habló de un proyecto en el restaurante El Fritz. Nos dijo que conocía al dueño, que eran amigos y le había encargado asesorar el lugar ya que contaba con un pequeño escenario en el que podríamos presentar distintas obras. Nos organizamos, empezamos a tomar clases y a restaurar el lugar que estaba algo descuidado. La idea era presentar las distintas versiones de *Antígona* y continuar con la puesta en escena de otras obras. El maestro llamó a trabajar a otro grupo que recientemente se había formado y que eran parte de sus nuevos alumnos de la Facultad.

Manejaríamos a nuestro antojo El Fritz. Desde la organización hasta las presentaciones. Las comisiones empezaron a funcionar nuevamente. Rosaura y yo visitamos varias empresas con el propósito de ser patrocinados. Nuevamente fuimos ingenuas, pues quién arriesga su dinero ante unos perfectos desconocidos. Sólo tuvimos suerte con una persona que nos ayudó con mil pesos de su bolso: La Sra. Tamayo, quien decía amar profundamente el teatro, incluso ella misma nos llevó a buscar patrocinador con el dueño de la tienda Buenavista, sin obtener resultados. Rosaura se apoderó de este dinero argumentando que era para su equipo.

Trabajamos en el logotipo de presentación y ya teníamos el nombre para el lugar... 'El desván de las quimeras'.

Al parecer todo marchaba sobre ruedas. Trabajábamos con Alberto unos días y otro días nos veíamos por separado con José Antonio. En nuestro espacio ensayábamos bajo la dirección de Alberto Celarié *La Traición* de Harold Pinter y en forma particular algún personaje que nos llamara la atención. Por mi parte inicié

con *Fedra* de Racine. También se nos invitó a colaborar en la revista Correo Escénico ya que Celarié era el director.

Se sentía una gran euforia...pero, empezó el aterrizaje. Alberto discutió acaloradamente por el espacio del Fritz con el director de una obra, *El apando*, llegando incluso a los golpes. De un solo tajo se concluyó toda relación con El Fritz y junto con él las visitas de Alberto. El trabajo se quedó en el aire. José Antonio influyó para que dejáramos en paz a Celarié, argumentando que éste no se hacía responsable de lo que generaba y que debíamos continuar solos. Era increíble el solo pensar que Alberto hubiese tenido tal arrebato. En fin, así sucedió.

Tiempo atrás, los conflictos entre José Antonio y las chicas del primer grupo llegaron al límite, no sé si fue José Antonio que argumentaba que no trabajaban y que sus improvisaciones eran por encima, es decir, muy superficiales o la desilusión de las chicas que ya no veían para donde íbamos, lo cierto es que un día de ensayos al finalizar, José Antonio dijo que se acababa todo, pues el dueño de Casa Carpiña ya no le extendería un nuevo permiso, pues estábamos a prueba. Esa noche, Rosaura, Laura, Karina y Ada se fueron juntas por la avenida Insurgentes, desvaneciéndose ante mis ojos. Yo esperé a que saliera José Antonio y me fui con él, tiempo después nos alcanzaron Jessica y Héctor. Caminamos por una calle empedrada en silencio, era un silencio como de muerte...antes de despedirnos el líder nos dijo: mañana nos vemos...sonrei y me marché.

"El artista florece en la adversidad".  
El Marqués de Sade

### 2.1.3 La construcción del personaje: *Fedra* y el viaje a Santiago de Chile.

Con la ausencia de Laura, Karina, Rosaura y Ada, el segundo grupo se convirtió en el único. Ahora nos encontrábamos diario en Casa Carpiña para continuar con la aventura. El trabajo con Alberto disminuyó. Continuábamos ensayando *La Traición*, de Harold Pinter y teníamos muchos problemas para hacerlo. Héctor llegaba siempre tarde o no aparecía, las personas del grupo estaban cansadas de estos ensayos improductivos y por mi parte, me encontraba con grandes bloqueos morales y contradicciones, había un gran bache insalvable. Alberto no estaba para dirigir, de tal suerte que fuimos abandonando el trabajo hasta que no lo ensayamos más.

Los nuevos integrantes del grupo eran: Verónica, Marcela Suárez e Isabel Castillo quien desde el inicio fue muy voluble y surgió entre nosotros un rechazo natural para con ella. Isabel llegó sin ser invitada unas semanas después argumentando tener un acuerdo con José Antonio desde la universidad. El pacto consistía en que cuando José Antonio tuviera un grupo la invitaría a ser parte del mismo, como no lo hizo, ella se había invitado sola y ahora era parte del grupo. Los integrantes antiguos eran: Jessica Guerra, Héctor Molina, José Antonio Hernández y yo Sara Guzmán. Haciendo un total de siete integrantes, cinco mujeres y dos hombres.

Al inicio del grupo, se volvieron a establecer objetivos, dejando claro que continuaríamos trabajando por nuestro desarrollo integral. El calentamiento al inicio de cada sesión era importante y éste variaría pues se iría rolando para que cada elemento del grupo se hiciera responsable del calentamiento.

La segunda parte consistía en tomar una escena o personaje para trabajar de cualquier obra e improvisar como Alberto nos había enseñado. La puntualidad era importante, así como el cuidado del espacio. No entrar con zapatos al salón de danza, ya que el piso es de duela, no fumar durante la estancia en Casa Carpiña, estar atentos y en ropa de trabajo. Se instituyó también limpiar el espacio antes de abandonar el salón.

Se eligieron distintos personajes para ser representados. Jessica se identificó con Casandra, Verónica con Electra, Isabel con Medea, Marcela con Fedra, Héctor no definió su personaje, José Antonio con Hipólito y nuevamente Fedra para mi.

Por otra parte, la mujer desconocida que encontré en el salón de danza el día en que acudí en forma individual a Casa Carpiña, resultó ser mi mejor amiga y compañera de trabajo.-Marcela... No recuerdo como fue, lo cierto es que me encontraba unida en forma mimética, transparente para con Marcela Suárez. Ella era mi complemento, era la fuerza que me impulsaba a las locuras, junto a ella y con ella, me atreví a desafiar mis límites, desde los actos más sencillos hasta los más intrépidos, desquiciados y osados.

Esta amistad empezó a hacer mucho ruido dentro del grupo, principalmente entre José Antonio y Isabel, quienes frecuentemente se molestaban y no perdían

ninguna oportunidad para molestarnos y expresar su inconformidad por el supuesto muégano o mancuerna que se estaba dando entre nosotras y que no debía existir. Pues la pretensión del grupo no era ser amigos. Incluso nos decían abiertamente que les caímos gordas al vernos juntas. Lo cierto es que, Marcela y yo nos veíamos todos los días desde la mañana. Visitábamos librerías, leíamos a Borges e improvisábamos locuras en la calle y luego finalizábamos en Casa Carpiña. De tal forma que cuando José Antonio llegaba, pues solía ser el primero, nosotras ya estábamos en Casa Carpiña improvisando y esto los descontrolaba, y les molestaba pues perdían poder sobre nosotras.

En una ocasión, al inicio del taller, fueron las primeras semanas del mes de agosto, cuando se nos ocurrió hacer una travesura. La idea fue de Marcela y como niña sin infancia la seguí. Existen unas escaleras para llegar al salón de ensayos muy estrechas y retorcidas. Marcela y yo nos salimos de un ensayo, de pronto ya estábamos acomodando unos hilos de coser muy delgados en las escaleras, a la altura del cuerpo medio de una persona. Estos hilos iban cruzados y puesto que era de noche, no se percibían con facilidad. Al terminar de colocarlos volvimos al salón. Esperamos con un silencio de complicidad. ¿Quién de nuestros compañeros saldría primero? La fortuna se hizo presente. Isabel quien ya nos tenía cansadas con su aire de dominio, abandonó el salón de una manera precipitada, incluso iba molesta. De pronto se escuchó un tremendo golpe y alguien muy molesto que se quejó. Salimos corriendo, Isabel estaba en el suelo maldiciendo a grito abierto, con tal de que la escucháramos. Marcela y yo nos mirábamos con extrañeza y complicidad pues en realidad los hilos eran muy

débiles, fácil de romperse y jamás los pusimos a la altura de los pies, como aseguraba Isabel. Sin embargo bastó para que se armara un pleito tremendo. Ella nos miraba a Marcela y a mí con un odio y decía injurias para ver a quien le quedaba el saco. José Antonio empezó a presionarnos para que habláramos, quería saber inmediatamente quién era el o la culpable. Nosotras, callábamos y por dentro reíamos. Por mi parte, no me sentía tan contenta, estaba asustada y llorando, no sabía que nos pasaría. Al día siguiente, José Antonio nos estaba esperando y después de muchos disparates, nos interrogaba, presionando para saber la verdad. Al final de la tarde nos corrió de Casa Carpiña. Esa fue la primera vez de muchas ocasiones en las que me corrió. Me recuerdo en posición de loto, arriba de una silla llorando. Marcela quien siempre fue más astuta, estaba serena y en ocasiones se reía y negaba toda confabulación. José Antonio siempre tuvo la disculpa de tomar decisiones por el grupo, pues como él había pedido el espacio de Casa Carpiña para trabajar, él nos podía correr en el momento que quisiera.

Ese día salí sin vida, arrepentida por la travesura que maximizaron y con una tremenda ansiedad, pero curiosamente acompañada... Marcela, mi cómplice iba a mi lado.

Al día siguiente con cierto dolor de importancia personal, regresé a Casa Carpiña. Marcela hizo lo mismo. Recordamos que José Antonio nos ponía muchas trampas para ver hasta dónde llegábamos y si éramos capaces de defender nuestra posición y nuestra estancia o simplemente huíamos dando la vuelta sin regresar.

Inicié el trabajo de Fedra con pasión. Escogí éste personaje por ser Fedra una mujer impulsiva, racional, capaz de saltar los límites establecidos con tal de obtener lo que desea. Es un ser que sufre en forma muy retorcida pero que puede desarrollar una gran pasión. Me llamaba la atención que siendo hija del sol fuera tan humana, al grado de ser movida por bajas pasiones. El personaje de Fedra rayaba entre lo divino y lo profano. Por mi parte, me sentía igual que ella. Después de ser misionera y vivir estrictamente las reglas eclesiásticas, me encontraba llena de preguntas, de contradicciones, con diferentes sensaciones, sintiendo un ser aprisionado que busca liberarse. El sólo hecho de haber estudiado teatro era ya un arrebató a la sensatez, una locura.

Con gran entusiasmo y muchas contradicciones en mi cabeza inicié dando lectura completa a la obra, como Alberto Celarié nos había enseñado. Me pregunté ¿Qué es lo divino y lo profano para Sara? ¿Cómo acercarme a este personaje? Forzosamente necesitaba arriesgar las cosas más significativas para sentir lo que este personaje experimentaba al estar parado entre una delgada línea divisoria. Entre su amor irracional y su deber, entre la vida y la muerte, entre la luz y la claridad. Así es que, reuní algunas pertenencias que consideraba intocables, como un diario que escribí desde la preparatoria y que concluí el último día en la misión, las cartas que entregaba como informes al Presidente Armando Gaona<sup>4</sup>, el libro de recuerdos, las agendas de la misión, el libro de himnos Todo tenía que ver con mi vida en la misión. Para mí eran sagrados. Los guardé en una

---

<sup>4</sup> Armando Gaona fue por año y medio mi Presidente de misión en Hermosillo, Sonora. Durante este tiempo, tenía que escribirle cada semana un informe, reportando todo lo acontecido.

mochila que constantemente cargaba, esperando el momento oportuno de salir a la luz y ver qué podía pasar.

El primer acercamiento que tuve con Fedra fue un jueves 1° de agosto. La improvisación la realicé en silencio, no hablé, más bien trabajé las sensaciones y en un impulso de soledad, me embarré la cara y todo el cuerpo de lápiz labial y plátano. Por primera vez en esta improvisación me dejé ver. Surgieron muchas sensaciones y sentimientos. A partir de esta experiencia, me dejé llevar por la intuición y conforme repetía en forma constante la escena agregando objetos y situaciones, el personaje y la escena se consolidaron.

Las prácticas vivenciales para construirle un presente y un futuro a Fedra se hicieron constantes, al grado de maquinar una experiencia tras otra. Marcela me acompañaba en la mayoría de éstas prácticas ya que trabajábamos juntas.

Viernes 25 de octubre de 1991.

Hoy fue muy significativo, me encontré con Marcela en el metro Puebla de la línea nueve y nos fuimos a la línea de Jamaica, bajamos una estación después, en Santa Anita, con la intención de hacer una improvisación. Cantar en el metro. Salimos, recorrimos las calles por dos horas, platicamos de nosotras, del trabajo. Me sentí acompañada, feliz a su lado. Me dijo que José Antonio esta preocupado por mi actitud, porque se siente ligado a mi. Se siente culpable. Me sentí importante.

Después regresamos al metro con el propósito de cantar, nos pasamos como media hora más decidiéndonos. Nos embarramos las manos con tierra india. Nos leímos las manos. Leímos a Borges para calmar los nervios. No sabíamos si nos atreveríamos a hacerlo. La canción ni siquiera podíamos ensayarla, porque inmediatamente nos reíamos. Había un tipo que se acercaba como queriendo molestar y nos miraba como si fuéramos locas y nosotras lo mirábamos como loco a él. Llegó una niña y una pareja de viejitos y empezamos a ensayar la canción. Era una sensación nunca antes experimentada. Finalmente nos decidimos a entrar en el vagón y no nos

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo II De la Maravilla a la Confusión

atrevimos a cantar, se me hacían tan ajenos, tan fríos. , Nos bajamos en Jamaica y fue en los pasillos de Jamaica en dirección a la línea nueve que empezamos a cantar sin preocupación hasta llegar al trasbordo. Fue muy agradable sentirnos en libertad. La canción la involucramos con Fedra loca, con necesidad de ensuciarse, una reina envuelta en lo común, al ver muerto a Hipólito y no saber como calmar su desesperación. Conectamos la canción con el cementerio, pero nos perdimos y no lo encontramos.

Volviendo a la canción, cantamos en el pasillo y así cantando entramos en el vagón del metro y después cambiamos a esta canción:

Venía por el camino, cargando a rastras su ayer,  
tuvo noches de frío, días y noches sin miel.  
Cae en su pelo la nieve, y ya el invierno se fue,  
dicen que llora un loco, desde que alguien se le fue.  
En que miente al cantar y da coplas al mar y habla de locura,  
a veces corre de tras del viento que al pasar, moja su piel desnuda.

Una mañana, le vi llorar, en aquel cementerio le fui a buscar.  
Lo encontré dormido, me acerqué hasta él sin hacer ruido,  
en su rostro noté, algo distinto, vi grabado en su piel, en poema sencillo, en que mentía al cantar,  
y daba coplas al mar y hablaba de locura, a veces corre detrás,  
del viento que al pasar mojaba su piel desnuda...  
No nos atrevimos a cantarla muy alto, pero la gente nos oía y estaba intrigada. Todo era silencio, me recargué en el tubo y comencé a jugar con mis dedos y cuando mencionaba la palabra locura, abría más los ojos y luego saqué de la bolsa de mi falda un espejo y mientras cantaba, los miraba. Fue impresionante, porque había silencios en los que sentí angustia. Sentí más pobre loca a Fedra. Bajamos sin pedir dinero y me sentí ligera, habiendo experimentado otra manera de ver cómo Fedra se ensucia en su dolor y locura. Sentí soledad cada vez que los vagones del metro pasaban en dirección contraria (Guzmán 1992).

Cuando comenté con Marcela lo sucedido, ella me dijo que por su parte se sintió inhibida y pensó que en realidad yo estaba loca.

Viví muchas sensaciones para con Fedra. Me gustó compartirlo con Marcela, me gustó que ella me compartiera su experiencia también. Me gustó

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo II De la Maravilla a la Confusión

porque nos arriesgamos, no al máximo, pero nos sirvió mucho, de eso estoy segura.

Con el transcurrir de los días, me permitía arriesgar más y más mi persona y algunos de mis secretos. Estaba decidida a destruir mis propios bloqueos y rebasar mis límites. En una ocasión, mientras improvisaba, evoqué aspectos que me marcaron en la misión y recordé que en mi mochila tenía papeles relacionados con el tema, no lo pensé y en un arrebatado impulso me salí del salón de danza, busqué un libro de recuerdos y cartas en la mochila y regresé al escenario, sucedió así:

Martes 3 de septiembre de 1991.

Hoy fue un día extremadamente pesado y difícil. Entre tantas cosas, hoy improvisé y fue la cosa más difícil, aun no puedo despojarme de todo lo que me surgió, empecé haciendo una carta a Hipólito y recordé observarme, y me produjo nervios, ganas de correr, después vi mi libro de recuerdos, no pude contener el llanto en toda la escena, hablé con Dios, me enojé, lloré, comente a él mi conflicto y también le confesé que soy desobediente y que me siento muy lejos de él y como Fedra sucia de tan limpia. Dejé ver mis investiduras, quemé las cartas del Presidente Armando Gaona. Primero las rompí y luego salí a quemarlas y con las cenizas tuve la sensación de embarrármelas pero no me atreví, por no ensuciar las investiduras

Pude Observarme por muchos momentos, y me vi, allí, con trampas, queriendo reír para evitar que saliera todo, me quedé con muchas cosas dentro. Me vi niña para solucionar el riesgo y me aburrí yo misma. Experimenté la impotencia que me da vivir. No supe como concluir, porque aún el conflicto existe. Siento profunda tristeza que me consume huesos y espíritu y a la vez cierto alivio. Me duele haber hablado con Dios así (Guzmán 1992).

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión**

En estas líneas se puede percibir que un caos empezaba en mi cabeza a crecer. José Antonio me hablaba todo el tiempo del camino del guerrero, de lo que era bueno y malo en sus términos, de los apegos, del gramo de oportunidad que cada persona tiene para evolucionar etc. Mis mundos chocaban constantemente, me sentía dividida entre un mundo por explorar y mi mundo religioso con todas sus limitaciones.

Marcela y yo solíamos improvisar todo lo que se nos ocurría sobre Fedra. Ya que ella también estaba trabajando el mismo personaje. Hubo muchos encuentros, era como trabajar paralelamente aunque con toques distintos. En una ocasión nos pusimos de acuerdo para encontrarnos en avenida Universidad, cerca del metro Miguel Ángel de Quevedo a las dos en punto. La aventura era que seríamos Fedra y al coincidir en el tiempo, a ver qué pasaba.

Recuerdo que ese día salí desde mi casa con un vestido de terciopelo negro, digno de una Fedra elegante. Las uñas postizas no podían faltar así como las grandes pestañas. El perfume delicado, pero sobre todo el caminar firme y erguido. Con esta personalidad subí al microbús rumbo al metro. En el trayecto con la mirada dura, sintiéndome Fedra, recorrí los rostros ajenos y sin importancia. Era el ojo firme de una reina y en el interior un movimiento retorcido lo decía todo. Las personas me miraban de reojo intrigadas, había algo en el aire, se respiraba, pero no sabían que era. En el metro experimenté la sensación de vacío causado por la gente. El observarlos como masas sin forma caminando hacia una misma dirección y tener el impulso de salir, era como cuando Fedra se escapa por un momento de la rutina y se decide a confesarle a Hipólito su amor. Cómo escapar

de su destino después de ser un regalo una recompensa para Teseo. Con estos pensamientos llegué a la cita. Caminé por un tiempo y me sentí buscando todo el tiempo a Hipólito sin que éste llegara. Al final, después de mucho tiempo me fui a Casa Carpiña. No me encontré con Marcela. Ella me aseguró que acudió a la cita. Yo sabía que no fue así y sin embargo trabajé, pensando que el destino de Hipólito y Fedra jamás se unirían.

Una de las experiencias que me acercó más a Fedra, fue cuando caminando sin rumbo con Marcela, nos encontramos de pronto en la Iglesia que esta frente al Samborn de los azulejos en el centro. Era un domingo, nuestro vestuario no era apropiado pues andábamos en pantalón corto, playera desfajada y tenis. Entramos a la iglesia, de inmediato los feligreses nos observaron por nuestra apariencia, quisimos pasar desapercibidas pero fue imposible ya que llegamos en el momento de las confesiones y sólo nosotras estábamos sentadas esperando una señal para algo. Me sentía ridícula pues tenía como diez años que no entraba a una Iglesia católica. Marcela me miró y con una señal de ojos entendí que podía probar confesarme. Titubee un poco y después accedí, mi compañera se fue hacia el confesionario que estaba a la derecha y yo me fui al de la izquierda. Ya de rodillas, en el confesionario no entendía como iniciar la conversación pues en la parte superior del mueble había un letrero explicando los pasos para iniciar la confesión pero yo los confundí todos, de tal forma que inicié hablando y dije:

-sin pecado concebido, el sacerdote se molestó e inicio su interrogatorio

-¿hace cuanto que no vienes a misa?

-Muchos años Padre.

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia  
Capítulo II De la Maravilla a la Confusión

-¿Cómo es que no sabes ni cómo empezar?

¡Seguramente vives en unión libre!, cuándo el Sacerdote me dijo estas palabras inmediatamente pensé en Fedra, no iba con la intención de hacerlo, pero las circunstancias se habían puesto de mi lado, así es que hablé como si Fedra se estuviera confesando. – Sí, Padre, vivo en unión libre,

-Ah ya lo sabía, exclamó con rabia,

- ¿Y por qué no te has casado?

-Es que no lo quiero, no quiero a mi esposo,

-¿Cómo?

-Sí, es que me obligaron.

-¿Pero quién te va a obligar?

-Mi familia.

-¿Pero ya no eres una niña, cómo es posible... cuántos años tienes? Treinta,

-treinta años.

-¡Ahí está. ¡Ya no eres tan chiquita! ¿Por qué lo hicieron?

-Por dinero.

-Mira lo que vamos a hacer, es que debes acudir a la capilla más cercana a tu casa y casarte, porque estas viviendo en pecado...en pecado me oíste y yo así no puedo confesarte.

-Padre, pero es que yo no amo a mi esposo...

-¡Ahí está! Entonces... qué vamos hacer, déjate de esas cosas y cástate en la capilla más cercana y lo antes posible.

-Pero es que yo amo a otro hombre.

-¿Cómo? Pero ¿Quién es?

-Bueno la cosa es, que es más joven que él, lo conocí sin querer es su hijo.

-¡Definitivamente estás mal! Vives en pecado, así no puedo confesarte, arregla tu vida y luego vienes.

-Padre, pero estoy arrepentida.

-No puedo confesarte, vete. Con estas palabras terminó la conversación. Por mi mente pasó la idea de debatir con él en términos bíblicos, pero contuve el impulso. Salí casi llorando de la Iglesia, en realidad me sentí muy sucia, jamás me habían hecho sentir tan pecadora, al grado de correrme y no querer confesarme. También sentí rabia pues pensé que si el hecho hubiese sido real, en la Iglesia, que se supone debe ser un bálsamo para el alma, el perdón no existe. Por momentos me sentí muy avergonzada por entrar y contar la vida de Fedra y hacer enojar al sacerdote que ya era una persona mayor. En fin... a Marcela le fue mejor, ya que el sacerdote siendo más joven y menos regañón le aconsejó acercarse a la Iglesia y tomar pláticas constantes para aliviar la tristeza de su alma.

Finalmente esta sensación de estar sucia por dentro y por fuera la atesoré por mucho tiempo y me sirvió para recordarla en el momento en que improvisaba Fedra.

Domingo 17 de noviembre de 1991.

Hoy me vi con Marcela. Llegué como veinte minutos después y en el transcurso del camino me decía a mí misma, si yo tenía algo que hacer con Marcela. Al llegar estaba arreglada como siempre, me sentí bien con ella.

Traía material para el trabajo, leímos sobre Teseo y descubrimos que Medea fue amante de Teseo, esto es que se puede buscar una conexión con Isabel. Hablamos de Fedra,

nos interesa trabajar algo específico para tener mayor oportunidad de explotar cualquier recurso.

Marcela me está permitiendo entrar en su espacio y conocer cosas de ella, de Borges quien es su escritor predilecto y el deseo de conocer su obra me ha invadido. Tengo la gran decisión de atragantarme y de saciar mi hambre, esta hambre que últimamente he experimentado (Guzmán 1992).

Tiempo después, la relación con Marcela empezó a decaer. Isabel se interpuso, claro, aconsejada por José Antonio, pues convinieron en acabar con la mancuerna, como solían llamarnos. Ahora Marcela se juntaba con Isabel y juntas improvisaban, me sentía traicionada y utilizada, pues en el fondo Marcela siempre resultaba ser más astuta que yo. La distancia me permitió observar que en el grupo jamás podría acomodarme, siempre había sorpresas por resolver y detalles de personalidad que pulir.

Una vez reunidos todos los elementos materiales y sentimentales, me dediqué a pulir la escena. La Fedra que yo presenté ante el grupo y algunos invitados especiales, hablaba poco. Aparecía en escena con un vestido de terciopelo negro, zapatos de tacón alto, medias negras, un libro de cantos entre los brazos. En la escena se encontraba una charola plateada con cartas escritas a Hipólito. Fedra entonaba alguna canción sacra mientras recordaba a Hipólito, leía cartas, se derrumbaba por dentro, era un momento íntimo con ella misma. De la pasividad pasaba en un impulso a la angustia, a la desesperación, al dolor y a la furia, justo en ese momento, rompía las cartas, se arrancaba con las uñas las medias, prendía fuego a los himnos y cartas. Se convertía en piromaniaca. Del gran volcán, del fuego purificador se alcanzaban a vislumbrar las cenizas. Fedra

interpretaba una danza alrededor de la charola con fuego, descalza, retando al fuego sin dejar ver un solo gesto de dolor, sino por el contrario se fundía con las llamas quienes eran tan ardientes como su cólera y su dolor. En medio de este baile se desgarraba el vestido para terminar desnuda, transparente y completamente negra pues se embarraba las cenizas revolcándose en ellas con movimientos de latigazos, como si ella misma se flagelara. Buscando una expiación a sus pasiones. Las cenizas eran un placer y una penitencia. Cuando el impulso era libre, solía hablar de su reinado subiéndose al balcón más cercano para que con grandes gritos el pueblo la escuchara. Al final volvía a la cordura, se vestía, recogía las cenizas, las guardaba. Limpiaba todo rastro que pudiera quedar y se marchaba en completo silencio.

José Antonio nos habló de hacer un alto cuando improvisáramos para registrar cada movimiento corporal, observarnos en el momento y recordarnos con el fin de actuar conscientemente. De tal suerte que a veces en los momentos más intensos de la escena, alguno de los espectadores gritaba ¡STOP! Y tenía que quedar congelada, suspendida de todo movimiento y respiración para registrar todo lo que pasaba dentro de Sara en el aquí y ahora. Volvía al ritmo suspendido de la escena en cuanto otra voz me lo indicara. Estas ideas del stop, eran experimento que José Antonio tomaba de las enseñanzas de Gurdjieff, ya que este hombre ponía a prueba a sus discípulos en situaciones adversas les gritaba stop. para probar su control y su capacidad de observación. Así fue como los ensayos de Fedra se convirtieron en una práctica fascinante, pues mi atención debía ser múltiple.

La escena de Fedra la presenté algunas veces, incluso Ignacio Merino Lanzilotti fue uno de los espectadores e invitados especiales. Al final solía conversar con José Antonio, sólo a él le daba sus impresiones reales, ya que lo consideraba el jefe del grupo. Ignacio quedó maravillado con Fedra, sólo que yo lo supe muchos años después, cuando José Antonio me confesó que mi trabajo era tan bueno que si lo hubiese visto un productor, seguramente se interesaría en él. Y que Merino Lanzilotti pensaba que como actriz tenía una gran proyección en el escenario, que la escena era estupenda... Me sentí halagada, pero... de qué sirve años después, cuando ya no estás en el mismo punto.

Ignacio nos hizo la observación de que el trabajo llegó a un nivel muy alto, pero fue más que nada de una manera intuitiva y que ahora el trabajo era llegar al mismo nivel pero con técnica.

Desde los primeros meses de integración del nuevo grupo, José Antonio nos habló de una invitación para llevar lo que estábamos trabajando a Santiago de Chile.

Viernes 23 de agosto de 1991.

Hoy José nos comentó después del calentamiento, que ayer le llegó una invitación a Chile, para llevar una obra. Quedamos en trabajar con fuerza para estructurar lo de Fedra y otros ejercicios para llevarlos para abril del 92. Trabajaremos con esmero (Guzmán 1992).

Fue una alegría general, pues para algunos era la primera experiencia de salir, y para los que ya habíamos salido era una continuación del impulso generado con nuestra participación en Rusia, así es que la euforia volvió a resurgir.

El desvío de objetivos en un proceso actoral: MI experiencia  
Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión

El viaje a Santiago de Chile volvió a prender una chispa en el movimiento interno del grupo. Se organizaron nuevamente comisiones y se inició una vez más la vendimia; principalmente las playeras, cada semana José Antonio nos daba una cantidad por igual de éstas y nos ponía fecha para entregar el dinero correspondiente, siempre había problemas con José Antonio cuando el dinero no se entregaba a tiempo. Nos decía frecuentemente que el dinero era lo de menos, lo más importante era el compromiso establecido y si no era en el día exacto, aunque fuese un minuto después o al otro día, ya no era lo mismo, y por tanto no habías cumplido tu palabra. Nos presionábamos mucho por ser puntuales, principalmente las personas que ya habíamos asumido la experiencia de trabajar con metas u objetivos. Volvimos a recurrir a las rifas y bazares aunque no surtieron el mismo efecto, pues no trabajábamos al parejo. José Antonio a menudo argumentaba que no importaba quien daba el 99% y quien el 1%, lo importante era tener el 100%.

Justo al mes de habernos comunicado sobre el viaje a Chile, José Antonio estaba viajando para allá, con el fin de hacer todos los convenios y tramites necesarios con los interesados, que en este caso se planteaba como un intercambio entre la Universidad de Arcis y nosotros representando a la UNAM.

Miércoles 25 de septiembre de 1991.

Llegué a Casa Carpiña y todo es tan diferente sin José Antonio, hasta el aire que se respira. Héctor no llegó al ensayo de la Traición y sólo practicamos Tai-chí, pero Marcela y Isabel estaban en una pose muy mala, sin ganas en general. No hay entusiasmo por trabajar.

De pronto experimenté que lo único que nos mantiene unidas es José Antonio y sin él todas nos hemos mostrado

flojas, indiferentes. Sentí que no tengo nada que compartir con ellas (Guzmán 1992).

José Antonio se fue a Santiago de Chile tan solo un día atrás y ya todo era un verdadero lío entre nosotros, los que nos quedamos. No sabíamos como gobernarnos y perdíamos el tiempo en pensar que hacer. Me sentía muy mal pues en realidad, cada momento me preguntaba si tenía algo que hacer con ellos, pues les recordaré que este grupo se formó por invitación personal de José Antonio sin en realidad conocernos. Al único que todos conocíamos y con quien hablamos trabajado independientemente era con José Antonio, así es que cuando éste se fue nos quedamos pasmados.

A su regreso vivíamos entusiasmados por saber como le fue y porque en el fondo se acababa el peso de no saber que hacer con nosotros, ya que aunque José Antonio lo negara siempre funcionó como el líder y detrás de él estaba Isabel, quienes constantemente se peleaban por el poder y el mando.

Miércoles 25 de octubre de 1991.

Un día muy esperado, llegué a Casa Carpiña con nerviosismo, pensando que ya había llegado José Antonio, pero fui la primera en llegar y él no se apareció en todo el ensayo de Fausto, me sentí mal pero me resigné. Verónica me llevó una mamila y un chupón para jugar y lo hicimos. Era todo muy extraño. Héctor no llegó y ayer tampoco. Como a las 7:00 p.m. aproximadamente se apareció José Antonio y todas nos alegramos. Me regresó un collar y un anillo que le di para la buena suerte, sentí muy feo, me pareció que despreciaba mi regalo. Nos trajo pequeñas bolsitas de piel a todas.

No paré de observarlo y observarme todo el tiempo. La actitud de Jessica era de quejarse de todo y de expresar que ella sí cumplió con todo. Marcela le dio un regalo: unas plumas. Verónica estaba contenta y Isabel también. Por mi parte sentía

alegría y contención a la vez, quería gritarle cuanto lo extrañé, comentar todo lo que vi. Comenté que yo no quería actuar, sino trabajar con el equipo técnico. No me hizo caso.

Nos contó que dejó crías en Chile (Guzmán 1992).

Haciendo referencia a sus ideas de ser una gran madre.

A su regreso nos mostró unas cartas en las que se menciona un señor Alexandre Franetti, quién fungía como director de la Organización Cultural Mexicana A.C. y Laboratorio Teatral Independiente de Buenos Aires, quién era el responsable de este encuentro cultural entre las dos universidades y que sólo José Antonio conocía. Nos mostró una carta en la que el Rector de la Universidad de ARCIS, agradecía al Sr. Franetti por la invitación a la comunidad chilena a través de la Escuela de Teatro de Arcis. El compromiso quedó a cargo de la maestra Alejandra Gutiérrez quién tiempo atrás fue maestra en la UNAM, en el Departamento de Teatro y quién para variar sólo José Antonio conocía.

Por lo que la maestra Gutiérrez mandó al Sr. Alexander Franetti una carta detallando los términos en los que se llevaría a cabo el intercambio entre dichas Universidades. Cartas que se anexan al final de este informe.

Con el camino ya preparado por José Antonio, lo único que restaba era conseguir el dinero para solventar el viaje, ya que a diferencia de Moscú, en donde se nos dio todo excepto el viaje en avión que corrió por nuestra cuenta, aquí sólo se nos ofrecía hospedaje. De tal forma que trabajamos más intenso tanto en las improvisaciones como en las comisiones.

Desde que José Antonio nos avisó de la invitación a Chile, se iniciaron los planes a futuro. Visitamos algunas agencias para apartar los boletos de avión con

anticipación, tramitando finalmente con Lan-Chile. La única condición para que nos respetaran el precio de los boletos, era pagar por lo menos uno y los demás boletos, tendríamos las facilidades de pagarlos a plazos hasta el momento de nuestra salida. Aquí iniciaron nuestros problemas en el ámbito administrativo, pues no contábamos con el dinero para ese primer boleto, nadie en el grupo tenía un trabajo que le remunerara dinero y de nuestras ventas aun no teníamos el dinero. . Así es que, platicando con José Antonio se me ocurrió la brillante idea de pedirle dinero a mi hermano Francisco, quién siempre terminaba por complacerme en mis peticiones, fue así que de una tarjeta de crédito de mi hermano, sacamos el dinero para pagar la mitad del primer boleto, la otra parte la dio José Antonio. Nos sentimos realmente contentos por este paso.

José Antonio quedó muy formal de darme el dinero quince días después, pero la realidad fue otra; conforme pasaba el tiempo y las ventas empezaban a tener remuneración, el dinero se destinaba para cubrir otras necesidades del grupo, pasaron muchos meses y José Antonio no destinaba dinero para pagarme a mi hermano, argumentando estar en la misma situación, ya que según él se le debía también a su hermana y a un tal Michael quién vivía en EE.UU. y de quién José Antonio había utilizado también su tarjeta, jamás mencionó José Antonio haberle pedido a su hermana. Planeamos hacer un bazar y de lo que se sacara pagarle a mi hermano, vendimos muchas cosas, desde ropa hasta aparatos, al final de esta actividad, José Antonio no me dio ningún dinero, pues mencionó que lo que se debía a su hermana era más apremiante que lo mío. De pronto el problema se había convertido de mi propiedad, yo estaba enfurecida,

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II De la Maravilla a la Confusión**

decepcionada del grupo, pues nadie se preocupaba por hacer algo para pagar. Incluso ya no les preocupaba si vendían o no playeras, existía una indiferencia muy marcada en el grupo, mientras que José Antonio y yo vivíamos peleando por las deudas.

En una sesión de trabajo, al preguntar cuando podrían darme algo de dinero, José Antonio me dijo que esa deuda era mi problema y los demás integrantes del grupo no hicieron más que callar.

Jueves 28 de noviembre de 1991.

El hombre tiene que sobrevivir y el que lo logra es el más astuto, fuerte y sin contemplaciones. De pronto soy una fiel creyente del hombre aun con toda su vileza y me digo: -tonta cría, aún no has aprendido, aún caes en tu propia torpeza. Débil mortal, soy arrastrada por un torbellino de emociones y sensaciones. Muriéndome de soledad, dándome cuenta que soy el sueño de otro humano que sueña. El vacío se apodera por completo de mí, me duele tanto engaño, tanto inducir, tanto llorar. Aún cuando el grupo me hubiese pagado un minuto después, ya no es el tiempo y algo muy frágil se rompió y me he vuelto muy incrédula.

José mencionó que era mi problema, y yo me dije: finalmente se convirtió en mi problema. No sé cómo desahogar este dolor, es como si de pronto se hubiesen despedazado los dioses entre mis manos.

Todo el tiempo me invadió una frase: Tus acciones no me dejan escuchar lo que dicen tus palabras. Observo cómo mi cuerpo se cierra a cada una de tus palabras (Guzmán 1992).

¿Cómo iba a ser mi problema, si di el dinero al grupo? No podía aceptar en mi cabeza estas acciones tan contradictorias.

José Antonio le pagó a su hermana con lo que vendimos, pero no fue así para con mi hermano. En un acto de desesperación busqué trabajo por mi cuenta

para solventar la deuda sin buenos resultados, pues los trabajos eran de tiempo completo y yo simplemente no podía. Después de mucho insistir y en un acto de 'humildad', José Antonio donó al grupo un abrigo que no le gustaba algo estropeado para que se vendiera y de esta forma pagar, la sorpresa fue que nadie se hizo responsable de la venta y como yo era la del problema, pues me moví para venderlo, pasó algún tiempo y con bastante trabajo lo vendí al director de primaria de una de mis hermanas y con esa venta saldé la deuda, no por completo, pero sí la mitad.

Pensé que con esta experiencia había aprendido la lección, y que no volvería a meter las manos al fuego por el grupo, pero no fue así. Pues a la primera oportunidad volví a caer. Esta vez fue con dos boletos más. Por iniciativa propia decidí junto con Jessica, a quién pedí que me acompañara, visitar nuevamente al Maestro Alejandro Aura, encargado de Teatro y Danza; José Antonio y Isabel hablaban entre pasillos, como chisme de señoras lavanderas, y decían que no nos creían capaces de conseguir en Teatro y Danza algo, que lo creerían si se tratase de ellos, que solían ser más seguros y sabían como hablar.. Me picaron la cresta y el orgullo y después de entrevistarnos con Alejandro Aura y algunas visitas a Teatro y Danza, logramos que nos dieran un cheque para pagar dos boletos más. El maestro Aura se mostró muy interesado y escuchó el proyecto con mucha atención. Lo curioso de todo esto es que un boleto iba con el nombre de Jessica y el otro con el de Marcela por instrucciones de José Antonio, pues yo ya era egresada de la Universidad y necesitaban matriculas recientes. Con el

aporte del primer boleto y éstos últimos, ya había contribuido con tres boletos de los cuales ninguno fue para mí.

José Antonio administraba el dinero y todos los trámites necesarios para el viaje. Lan-Chile nos regaló pasaje y medio, incluyendo tres boletos más totalmente pagados de Omar, Carmina Hidalgo y Cristina, quienes fueron invitados por José Antonio en calidad de equipo técnico y con la condición de que pagaran todo su boleto. Aún así salimos mal. En mi caso pagué todavía la mitad de mi boleto, yo le decía a José Antonio que ya había aportado tres y él me contestaba que no tenía ninguno mío y que lo que yo en realidad trabajé para el grupo. Nunca supimos que pasó con el dinero de las ventas y los boletos, lo cierto es que el día en que nos íbamos, en el aeropuerto, faltaba Marcela quién llegó muy tarde, ya para abordar el avión, con su mochila de la escuela y sin ganas de ir. Marcela le tenía que dar a José Antonio dinero para su boleto, lo más curioso es que ella ya había pagado uno y aparte tenía el de Teatro y Danza que estaba con su nombre. Fue un verdadero caos. Se dejaba ver que detrás de todo esto, algo pasó con José Antonio y el dinero. Marcela... fue a Chile casi obligada, sin dinero y sin entusiasmo.

De alguna forma la mayoría del grupo había perdido el entusiasmo en algún punto del proceso. Los más felices eran Omar, Carmina y Cristina, quienes viajaban por cuestiones personales más que de apoyo técnico, pues a decir verdad, ninguno de los trabajos que concretamos llevaban luces, mucho menos las grandes escenografías o vestuarios, por el contrario, los elementos eran muy rudimentarios.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II. De la Maravilla a la Confusión**

Después de muchos conflictos y de un trabajo largo, por fin salimos rumbo a Santiago de Chile. Nos sentíamos reanimados pues finalmente se hacía realidad otro proyecto.

José Antonio nos serviría de guía a nuestra llegada, ya que conocía la ciudad y viajó quince días antes de nuestra llegada a Chile para arreglar los últimos detalles. Por lo que no hubo gran alboroto como sucedió en Moscú.

El primer encuentro se llevaría a cabo en la Universidad de ARCIS, por lo que nos dirigimos inmediatamente al lugar indicado. La maestra Alejandra Gutiérrez y un grupo de estudiantes de teatro nos estaban esperando en su salón. Nos dieron la bienvenida y mutuamente nos presentamos, después explicaron cómo nos acomodarían y con quién de los presentes nos iríamos, pues los alumnos serían los encargados de darnos alojamiento en sus respectivos hogares.

Una mirada de desconcierto surgió inmediatamente en la mayoría de nuestro grupo, pues pensamos que todos estaríamos juntos en un hotel o albergue, como ocurrió en Rusia. Por lo que nuestro equipo se dividió ese día quedando muy lejos unos de otros, a horas de distancia. No fue nada práctico. A la mañana siguiente nos encontramos todos en la Universidad y decidimos que no era bueno estar tan separados. Se decidió por votación general buscar un albergue para permanecer juntos. Lógicamente los compañeros chilenos se sintieron mal por esta resolución, pues ellos habían hecho todos los ajustes necesarios para hospedarnos en sus casas.

Ese mismo día, José Antonio consiguió que nos quedáramos en un albergue y pagamos por adelantado los quince días de estancia en este lugar. Al principio fue muy emocionante llegar, pues la mayoría de nosotros nunca había estado en un albergue, pero después, todo cambió. Este albergue no tenía todos los servicios y nos sentíamos incómodos. Las habitaciones eran muy pequeñas. Recuerdo que compartí habitación con Cristina, Marcela y Carmina. Estábamos cuatro por habitación. Para variar nuestras relaciones personales no iban tan bien. Toda la vida le caí mal a Carmina, Marcela se comportaba totalmente distinta y se juntaba mucho con Carmina. Cristina me irritaba con sus quejas todo el tiempo. Los quince días fueron un verdadero infiernito. Les daban las dos o tres de la mañana jugando cartas y fumando. Casi para concluir los quince días, me senté a llorar en el sillón de una pequeña sala de estar, pidiendo que se me cambiara de cuarto pues no aguantaba más.

Por iniciativa de varios compañeros, iniciamos la búsqueda de un nuevo albergue. José Antonio nos decía que no había, pues todos estaban a su máxima capacidad y que se apartaban con mucha anticipación, además de que todos eran iguales. Claro que era una perfecta mentira, pues encontramos uno sin mucho buscar y mil veces mejor. Sin pensarlo nos cambiamos. Por mi parte viví más tranquila pues en esta ocasión compartí una habitación para dos personas con Jessica, quien siempre fue más tranquila. Me libré del humo y las desveladas.

El intercambio estaba planeado para quince días, sin embargo permanecimos un mes en Chile. José Antonio nos salió con el cuento de no haber vuelos y bueno ya que nos costó trabajo llegar hasta allí, ¿por qué no quedarnos?

Lo trágico fue que a la semana de nuestra llegada ya habíamos concluido las presentaciones y las clases. No había mucho por hacer. Nos dedicamos a pasear y conocer. Por mi parte, me encontraba molesta pues nada de lo que José Antonio nos había dicho que sería el intercambio había funcionado.

Se pusieron a disposición nuestra algunos espacios para ensayos y presentaciones, pero no eran funcionales para nosotros ya que algunos de estos espacios estaban cubiertos con duela y nuestras escenas requerían espacios en los que pudiéramos quemar papeles, embarrar barro, tirar agua, etc., sin preocuparnos por causar algún accidente. Uno de los compañeros chilenos nos propuso hacer los arreglos para que nos prestaran una fábrica abandonada. Un día antes de la función lo estábamos lavando, pues estaba bastante sucio. Lo interesante fue poder movernos en diferentes espacios e hilar las escenas de manera simultánea, dejando que el espectador se moviera en diferentes direcciones adquiriendo la sensación de encontrarse en un laberinto. Cada uno de los integrantes del grupo, llevaba una escena del personaje deseado, pero no era una obra completa, sino fragmentos de distintas tragedias, de manera que la fábrica se convirtió en un espacio de representación en el que trabajamos desde el calentamiento con los espectadores, hasta el momento en que se pasó a la representación de cada escena. Al final se abrió una sesión de preguntas y respuestas. Algunos espectadores chilenos, estaban literalmente pasmados y me preguntaron sobre el proceso del personaje. Mencionaron que algunos lloraron sin saber exactamente qué les producía dolor al ver la escena. Las cenizas y el fuego fueron interesantes para ellos.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II De la Maravilla a la Confusión**

Asistimos a clases de Eutonía, realizamos improvisaciones en los espacios abiertos de la Universidad de ARCIS y se organizó una conferencia con todos los alumnos de la Universidad para tratar los temas como el Plan de Estudios de nuestra carrera en la UNAM.

Se nos dió entrada libre a espectáculos de cartelera.

La maestra Alejandra Gutiérrez, organizó clases abiertas en las que pudimos apreciar el manejo corporal de sus alumnos, quienes tenían un dominio pleno del mismo gracias a la Eutonía. Lo que nos presentaron fueron trabajos de relación y ajuste con el otro, dejando que una parte del cuerpo los llevara. Era fijar un punto de atención en cualquier parte del cuerpo y dejar que éste fuera el eje del movimiento corporal. La música era importante para los movimientos y el ritmo del ejercicio. Observamos que para la preparación de estos ejercicios se utilizaron varitas de bambú ya que son buenas transmisoras de energía.

Al asistir a diversas representaciones de cartelera, nos dimos cuenta que los temas centrales eran: Pablo Neruda y el Golpe de Estado de Augusto Pinochet

Conocimos a la maestra Karina Muñoz, quién entrenaba a los actores en la voz, por medio de pelotas de pin-pon. Utilizaba la eutonía como base de su entrenamiento. El director del grupo era Andrés Pérez. La residencia para sus ensayos era el Teatro la 'Esmeralda', al final de la representación, hubo una sesión especial para nosotros de preguntas y respuestas. Este grupo se presentó aquí, en México en 1992 con la obra *La Negra Esther*. Tienen influencia del teatro 'Du Soleil' (Canadá).

Visitamos a la maestra de voz pues organizó una reunión en su casa. Invitó algunas personas para que habláramos de la universidad y de nuestra formación. Había una intención velada al invitarnos, ya que la profesora quería venir a México y dar clases aquí. José Antonio y Isabel le consiguieron contactos en el INBA y actualmente imparte clases en esta institución.

Entablamos una buena charla con una chicas bailarinas, quienes trabajaban e interpretaban la danza de acuerdo a sus sueños. Ellas nos hablaron de la presión política tan fuerte que aun se experimenta en Santiago de Chile y cómo la gente tiene aun miedo de salir a las calles.

El frío me pareció más intenso que en Moscú, pues no teníamos calefacción en los cuartos y en ocasiones había que bañarse con agua fría al no contar con gas. La mayoría del grupo se enfermó. Las lluvias duraban sin parar hasta una semana o más. Aún así la gente salía y vivía como cualquier día soleado acostumbrados a una llovizna constante.

A pesar de ser un lugar maravilloso, de construcciones estilo europeo y calles hermosamente trazadas, se respiraba un aire de intranquilidad. Las calles vacías a las diez de la noche. Sábados y domingos todo cerrado (comercios, restaurantes etc.), constantemente nos preguntábamos ¿A dónde se va la gente estos días?. Parecía un pueblo fantasma. Y qué decir de los paseos por el parque, en cualquier dirección en la que volteara había pequeños grupos de guardias preparados con rifles para responder a la menor provocación. En una ocasión saliendo de una función como a las once de la noche, escuchamos como unos guardias se preguntaron el uno al otro -¿qué, los paramos?, inmediatamente

preparamos nuestro pasaporte y pasamos con cierto temor, esperando que nos detuvieran y es que éramos once personas con gran alboroto a una hora inapropiada. No era de extrañarse que llamáramos la atención de los militares, quienes nos permitieron pasar con cierto aire de extrañeza y desconfianza.

En cualquier lugar había militares. Pinochet ya no estaba de moda pero a su paso dejó grandes secuelas. La gente se quedó acostumbrada a los toques de queda, de modo que después de las diez de la noche las calles estaban abandonadas y raro era al que se le veía transitar después de estas horas. En el Metro, en el autobús, todo era silencio, voces bajas. Había una sensación latente de estar vigilado. Era como si estuviesen muertos en vida.

En el Centro de Santiago existe una antorcha encendida que simboliza la libertad, esta antorcha está custodiada y no dejan que la gente se acerque. Uno se pregunta ¿Cuál libertad? Las chicas bailarinas nos comentaron que en la época de Pinochet, los jóvenes apagaban constantemente esta antorcha en señal de protesta y por eso era altamente vigilada. De allí que los temas de cartelera teatral abarcaran tan sólo dos temas; Pablo Neruda y el abuso militar.

Tuvimos la oportunidad de visitar la casa de Pablo Neruda en Mar Negro, y aunque ahora es un museo, su esencia continua allí, a orillas del mar, un mar muy frío. Se puede apreciar una recámara con vista al mar en forma circular, una hermosa biblioteca con ornamentos de distintos países, incluso partes de un barco y piedras semipreciosas como el lapislázuli incrustadas en una pared, así como una vasta colección de botellas de todo tipo, forma, color y tamaño. Es un lugar lleno de inspiración.

Y hablando de los temas militares. Recuerdo la presentación de un grupo de actores quienes actuaban en forma muy natural, dejando ver todos los maltratos y abusos en la época de Pinochet. El trato en prisión, el comportamiento de los militares. Se daban en escena una gran patada en el trasero. Era una patada real que se veía que dolía mucho. Un militar se la daba a un preso en forma muy cruel y brutal. Al final de la función, cuando platicamos con los actores., ellos nos comentaron que para no tener la predisposición del golpe y su dolor, cada día cambiaban el destinatario y no sabían a quien le tocaría la patada hasta el momento mismo de la escena. Era toda una estrategia para que siempre se viera ante el público muy natural.

El ambiente en esta gira, resultó de lo mas tenso que pueda existir. Frecuentemente pensaba que en mi país pese a todos los problema económicos y políticos, vivía con libertad, pues podía ir al parque o asistir a cualquier evento sin que me sintiera vigilada y mi vista podía recorrer cada lugar sin que me encontrara en cada instante militares reunidos en pequeños grupos, preparados para cualquier eventualidad.

Busqué la Iglesia Mormona y me sorprendí de igual manera, pues para ir a los servicios<sup>12</sup> antes tuve que pasar con el obispo quien me interrogó y anotó todos mis datos en una libreta; Número de pasaporte, lugar de procedencia, objetivos de estancia en el país etc., Y no sólo se conformó con los míos, pidió también los de mis compañeros. Después me di cuenta que al lado de la capilla,

---

<sup>12</sup> En la Iglesia Mormona le llaman servicios a las reuniones que se llevan acabo cada domingo y en la que participan tanto niños como adultos.

había una escuela militar, desde allí los vigilaban. Si veían alguna persona extraña preguntaban en la capilla por ellos o los tachaban de enemigos.

En la capilla conocí a una chilena que nos brindó su apoyo, con toda intención, ya que estaba casada con un mexicano, tenía dos pequeñas y vivían en un solo cuarto. Ella tenía la esperanza de que nosotros le ayudáramos a volver a México, pues pensaron que al vivir en Chile la vida sería más fácil y fue al contrario. El dinero que el señor recibía no les alcanzaba pues aquí en Santiago era más cara la vida que en México. A cambio de esta posible ayuda, nos alimentó varias veces, pues según la mujer, su esposo estaba muy avergonzado de que en Chile estuviéramos sufriendo al no cumplir con lo prometido las personas del intercambio. Lo cierto es que nos sirvió mucho, pues no contábamos en forma grupal con suficiente dinero para aguantar un mes, por lo que estábamos envueltos en una crisis económica.

Una mañana, muy fría por cierto, la hermana nos llevó al mercado para economizar. Me acompañó Marcela. Lo que no sabíamos es que el mercado estaba muy lejos y que la Sra. traía dos diablos para cargar costales, pues también compraría el mandado de su casera<sup>13</sup>. Caminamos como veinte minutos para llegar al metro, viajamos en metro con los diablos, cuando llegamos al mercado en realidad era como la Merced de aquí, sólo que la gente era ligera, pues eran los mismos campesinos quienes vendían en el mercado sus cosechas. El colorido de frutas frescas y verduras era impresionante, hermoso, difícil de explicar con palabras. Se dejaba ver una gran alegría que brotaba como de la

<sup>13</sup> Le llamaba así a la persona que le rentaba el cuarto

tierra en medio de tanto bullicio. Recuerdo ahora con mucha risa que la Hna. llenó dos costales y colocó uno en cada diablo y las que cargamos semejantes bultos fuimos Marcela y yo. En cada lugar donde nos deteníamos, se nos congelaban las manos y los pies, aun teniendo guantes, y en mi caso botas. El frío, que dolía, hacía más difícil el trabajo de conducir los diablos por la calle y a falta de experiencia yo me caí en plena avenida como cuatro veces. Marcela me quería matar por esto y sólo con su mirada me mataba y me resucitaba en el trayecto. Yo me sentía muy molesta, no entendía cómo se le ocurría a una persona ponernos a cargar así, ni en mi casa lo hice y jamás salí con un diablo, estaba enfurecida, casi no hablaba, no sabía como interpretarlo. Cuando por fin llegamos al albergue, después de dejar en su casa a la Hna., me fui directo a mi cuarto a llorar, pues justo cuando entrábamos, después de la experiencia matutina, los compañeros del grupo estaban en la sala felices, viendo la televisión y esperando la comida que nosotras les entregaríamos. Cuando prepararon los alimentos se olvidaron con toda intención de que yo no había comido y arrasaron con todo y cuando salí, no había comida. Me sentí un gusano queriendo redimir a la humanidad. A partir de ese día comprendí que no tenía porqué involucrarme en tantos líos para que el grupo estuviera bien y más aun molestar a otras personas.

La hermana, me buscaba a toda hora y empezó a ser molesto pues no me dejaba libertad para moverme. Tuve que negarme algunas veces y me siguió hasta el final de la aventura. Prometimos ayudarle a nuestro regreso. Pero al volver el asunto se quedó en mis manos. Comenté el problema con algunos

personas claves en la Iglesia, pero no me hicieron caso. Después se olvidó y nunca más retomamos el asunto.

La convivencia entre nosotros se volvió caótica después de la primera semana, pues como ya lo mencioné, el encuentro que duraría quince días entre presentaciones y ponencias, duró una semana después de la cual no hubo más que hacer sino pasear. Me volví compradora compulsiva y solo pensaba en ir al mercado de Santa Lucía situado en el centro de Santiago, en busca de alguna baratija.

Hicimos gran amistad con los teatreros del intercambio, pero solo fue a ese nivel nuestro intercambio cultural. Héctor platicaba mucho con ellos y aunque era una persona con cierto compromiso social, pues vivía en unión libre, a los chicos les decía que no tenía compromiso alguno, incluso la última noche antes de nuestro regreso pasó toda la noche cantando con ellos.

Isabel se mostró casi todo el tiempo distante, hacia adentro. En repetidas ocasiones se salía sola, sin avisar y regresaba tarde.

Marcela hizo buena mancuerna con Carmina y pasaban el tiempo jugando cartas, platicando sus hazañas o fumando. Las últimas semanas Marcela se volvió hacia adentro, su comportamiento era muy extraño. No quería ni sentarse a comer con el grupo. José Antonio la sacaba de su cuarto molesta. Seguramente porque ya no tenía dinero. Pues ella se aventuró al viaje sin muchos recursos.

Héctor en el cotorreo.

José Antonio observando todo. Y actuando como el líder.

Omar, paseando con un amor al que fue a buscar hasta allá.

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: MI experiencia**  
**Capítulo II De la Maravilla a la Confusión**

Cristina, en su mundo buscando vestigios de su padre quien era corresponsal en la época de Pinochet y de quien nunca volvió a saber.

Por mi parte me sentía sin muchas ganas de entablar amistad con alguien. Me vi lejana. Me surgió la personalidad de la misionera recta que esta lejos de casa. En fin con toda esta variedad nos aguantamos un mes. En mi primer arranque de rebeldía por regresar a casa pues no le veía sentido permanecer en un lugar en el que ya no habla más por hacer, José Antonio me dijo-nos vamos todos al mismo tiempo, ¡ oh quéj...! quiere decir que quien tiene más pinole traga más! Me sentí miserable...y no hice más que esperar el grandioso día de la despedida.

En cuanto el avión piso tierra mexicana, nos emocionamos. Las lágrimas rodaron de mis ojos. Nos dimos un tiempo para descansar. Marcela...no volvió al grupo...y Yo...no quise saber más del teatro, así es que busqué trabajo en una empresa farmacéutica, me contrataron como Auxiliar Administrativo de Ventas y me fui de la vista de José Antonio un año.

Al principio resultaba emocionante conocer cosas nuevas, como manejar la computadora, o hablar de medicinas, pero después ya que lo había aprendido me vino el aburrimiento y se me echó encima la nostalgia por el grupo y el Teatro. Abandoné el trabajo para ingresar con un grupo en el Teatro Libanés, trabajando en la Sirenita. Fue fatal pues no me supe ajustar a ellos. Querían que actuara igual que la persona que dejó el puesto. Me sentía una actriz titere y los compañeros comían y fumaban en los intermedios, lo veían como una chambita y me preguntaba ¿Esto es arte? ¿Dónde quedó la disciplina? Terminé mal, me

corrieron. Con este vacío y una intensa hambre de hacer teatro de sentirme como Juan Salvador Gaviota, con mi manada, volví nuevamente a Casa Carpiña....Había personas nuevas, estaban Cristian, Rolando, Flor etc... José Antonio me recibió con gusto. Iniciamos nuevamente un lazo...irrompible...

"El hombre ha nacido libre y en todas partes está encadenado".  
J.J. Rousseau

## 2.2 La confusión

La confusión en mi mente. El Caos convertido en materia.- Mi cuerpo...

La idea primera de tener un camino trazado, firme, directo y después la incertidumbre, la inseguridad, los remolinos internos dando mil vueltas.

La idea de que como Fausto, me atreví a escudriñar y urguir en lugares que estaban velados, pero que como todo ser irreverente estaba allí fascinada, transparente, ingenuamente transparente.

Como Adán en el jardín del Edén, probé el fruto prohibido y de pronto, al paso. los caminos se abrieron...los caminé...aún no termino la marcha.

Al paso apareció el vacío. "En el vacío está la virtud, y no existe el mal. La sabiduría tiene existencia, el principio tiene existencia, el Camino tiene existencia, pero el espíritu es la nada: es el Vacío" (Musashi 1989:124). Al paso apareció el espíritu, mi espíritu volcado en mi pasión hecha añicos, cenizas...papeles...historia.

"El mayor riesgo de la vida es el no experimentar".  
Anónimo

### 2.2.1 En la búsqueda de un camino.

Después de la experiencia de Chile, se abrió una llaga en el corazón del grupo. José Antonio nos mencionó un viaje más a Cuba, pero ya no sufrió el mismo efecto que con los viajes anteriores y nadie de los integrantes se atrevió a organizar algo. Como si de pronto la vida hubiera dado un giro, nos encontrábamos sin alas para volar.

Iniciamos un nuevo ciclo lleno de posibilidades, con las herramientas necesarias para crecer, pero con un guía manipulador y mentiroso.

Los intercambios culturales a Moscú y a Chile nos abrieron un panorama más amplio en cuanto a la preparación actoral, nos dimos cuenta que nos hacía falta trabajar más el cuerpo, la atención, la observación y todos los mecanismos que nos llevaran a ser unos artistas íntegros. "Ser capaces de percibir toda la riqueza que nos regala la vida y el arte es la primera y principal tarea para todo aquel que quiere vivir en el arte" (Knébel 1991:35). La percepción para nosotros se volvió uno de los ejercicios más importantes, ya que por medio de la observación y de las sensaciones experimentadas tanto emocionales como corporales nos darían la posibilidad de ser un poco más conscientes al percibir nuestro entorno y sobre todo poder recordarnos. El manejo del conocimiento en el grupo fue

bastante complicado, tras una escena o un ejercicio se involucraban grandes emociones y la personalidad salía a flote con todos sus mecanismos de defensa.

Cada sesión en Casa Carpiña iniciaba a las 6:00 p.m. en punto. Allí en el salón de danza se nos podía ver en ropa de trabajo, sentados en círculo hablando de cómo nos percibíamos al momento de iniciar el trabajo, para que el otro, el compañero, supiera a qué atenerse con cada actitud en particular. Con frecuencia teníamos problemas para iniciar el diálogo pues nos sentíamos forzados a expresar nuestro sentir e inmediatamente nuestro cuerpo lo expresaba cerrándose.

Después de esta incomodidad, formábamos un círculo de pie, caminando y fijando un punto de atención en la nuca de nuestro compañero, a la par que trabajábamos pies, tobillos, brazos, piernas, pelvis, cabeza, en diferentes combinaciones y propuestas. El sentido de dirección cambiaba conforme se indicara, ya fuera con palmadas o en forma verbal. Incluso para finalizar esta parte, corríamos en diferentes sentidos incluyendo de espaldas, con los ojos vendados en otras ocasiones.

Utilizamos un tiempo el ejercicio del gato de Grotowski, para calentamiento rápido y general.

Los ejercicios de equilibrio propuestos por José Antonio eran en ocasiones traumáticos. Pues algunas veces teníamos que trabajarlos con personas de un peso totalmente diferente al nuestro y había que encontrar el punto exacto de equilibrio. Estos ejercicios los observamos en Moscú y después José Antonio vino a practicarlos con nosotros. Lo más importante de estos ejercicios es encontrar un

punto de apoyo y nivelar pesos. No es de fuerza sino de emplear una especie de palanca y cierta tensión muscular.

Practicamos casi todos los ejercicios extractados por María Osipovna Knébel<sup>8</sup> como:

- ❖ Los círculos de atención auditiva: "Les pido concentrar la atención en los ruidos que les rodean, luego, dando palmadas como señal, les pido pasar a los ruidos fuera de la ventana del salón" (Knébel 1991:36). La atención es un factor muy importante en el entrenamiento de un actor, es el primer eslabón de una larga cadena que nos conducirá a la creación artística. Estos ejercicios los experimentamos miles de veces, los sonidos y ruidos que escuchábamos, generalmente en la vida cotidiana no los percibimos. En escena se debe tener la atención tan desarrollada como para escuchar el movimiento y los ruidos del mundo en constante cambio y la capacidad de responder.
- ❖ Ejercicio para entrenar la memoria auditiva: "Cada uno de los alumnos coloca frente a él una silla; alguno de ellos comienza un pasaje rítmico con palmadas o golpeando la silla frente a él. Otro alumno repite lo escuchado y tabletea el propio, etc. El que se distraiga o no repita correctamente sale del juego" Knébel 1991:37). No utilizábamos la silla, sino que en círculo

---

<sup>8</sup> *Poética de la pedagogía teatral* de María Osipovna Knébel llegó a mis manos muchos años después. fue entonces cuando me di cuenta de donde sacaba José Antonio sus ejercicios

iniciábamos algún ritmo con las manos y el compañero tenía que imitar el sonido y agregar el propio.

- ❖ Memorizar y responder preguntas al mismo tiempo: "Se pide al estudiante que memorice una poesía o un párrafo en prosa. Se le da tiempo para que se concentre y penetre en el estudio del material. Después, bajo la indicación del maestro, el resto de los alumnos le hace las preguntas más variadas, completamente ajenas al texto que está memorizando. Las preguntas deben ser sencillas y el estudiante debe poder responderlas en pocas palabras" (Knébel 1991:46). Este ejercicio por lo general nos resultaba complicado pues al responder a las preguntas del compañero, que casi siempre eran directas, se nos olvidaba continuar la memorización o por estar preocupados en memorizar respondíamos en forma muy chistosa, como robots o simplemente con frases entre-cortadas y muy pausadas.
- ❖ Ejercicio de tacto: "El órgano del tacto son los dedos. Al estudiante se le tapan los ojos y se le hace tocar la superficie de una mesa, la silla, los portafolios, la pared, y después relata los detalles de cada superficie estudiada" (Knébel 1991:47). Era sorprendente ver como por medio del tacto podías descubrir un mundo oculto para los ojos. Ofrecíamos en el grupo cualquier cosa como piedras, tierra, talco, arena, palos, comida, ropa, objetos, etc., para adivinar desde su textura, forma, tamaño, hasta su color. Incluso caminábamos por diferentes espacios e incluíamos el olfato pues

nos traía a la memoria asociaciones e imágenes importantes y de esta forma nos entrenábamos en la atención múltiple.

- ❖ Ejercicio para saber orientarse en el espacio: "Un estudiante hace un pasillo con sillas y mesas. Los estudiantes estudian el camino por el que tendrán que transitar con los ojos cubiertos. Deben ir y volver, pero el tocar una silla o una mesa los obliga a abandonar el juego" (Knébel 1991:49). El pasillo que José Antonio hacía para este ejercicio estaba a nivel del suelo con sillas, y algún otro material a la mano como cajas, mochilas etc., en forma de laberinto. Es un ejercicio difícil pues si no sientes el espacio, puedes chocar con cualquier cosa y lastimarte, aunque en el grupo siempre había alguien para vigilar, en este caso eran las personas que salían del juego por no encontrar el camino convirtiéndose en vigilantes.
- ❖ Justificación de la posición: "Se les dice a los estudiantes: apoyen la mano derecha en el suelo, levanten la izquierda, vuelvan la cabeza haciendo que sus ojos vean los dedos de la mano extendida. Justifiquen ahora la posición de su cuerpo" (Knébel 1991:59). Es importante que la justificación venga del interior, razonando el porqué se encuentra en esa posición y qué hacer con la posición. Una variante es correr en círculo y cuando se dé la señal de alto, permanecer en la posición en que se congeló la acción y justificarla. En el grupo incluimos una forma más para el ejercicio. La primera persona justifica su acción, una segunda persona observa y cuando esté segura de haber captado la idea, puede pasar y modificar la acción y el ritmo; una tercera persona se incluye y da un giro total a la presentación. En algunas

ocasiones incluíamos una pequeña introspección partiendo de la posición congelada de la persona, ésta tenía que describir cada movimiento corporal que realizaría en forma verbal haciendo conscientes cada una de sus acciones.

- ❖ Esculturas grupales: "Consiste en hacer entre varios alumnos una escultura que se construye en forma de improvisación. Un estudiante sale al escenario y toma una posición cualquiera. El resto del grupo trata de descubrir cuál es su idea. El primero que lo logra pasa y se coloca a su lado. De su posición dependerán las que tomen los siguientes estudiantes. Para controlar el trabajo se nombra a un director" (Knébel 1991:60-61). Teníamos que estar muy atentos en este ejercicio, pues se necesita entender la propuesta del compañero antes de pasar a proponer un nuevo movimiento: para la formación de la escultura, es importante este ejercicio porque implica un grado alto de observación y de ajuste con los compañeros así como de comunicación.
- ❖ Fábulas: "Incluyen bosquejos de pequeñas historias dramáticas. La comunicación debe ser el eslabón principal de la fábula, pero sin palabras" (Knébel 1991: 68). Generalmente practicábamos este ejercicio con sonidos e hilando una historia entre todos. La historia podía ser coherente o lo más loca posible, no importaba, lo importante era no perder la secuencia y la comunicación.
- ❖ Ejercicios con verbos, sustantivos: "Suponemos que tenemos una pelota que arrojamos a otro estudiante. El que la arroja dice un sustantivo y el que

la recibe un verbo. Por ejemplo el primero dice "pájaro" y el que la recibe dice "vuela". Otro ejercicio para los estudiantes sentados: cada uno dice una palabra, por ejemplo un sustantivo, y el siguiente dice otro que de alguna manera esté relacionado con el anterior. Por ejemplo, invierno, nieve". (Knébel 1991:68). Estos ejercicios son parte del entrenamiento para la imaginación, requieren un grado de pensamiento así como de concentración, ya que quien repita lo ya dicho sale del juego. Solían ser muy divertidos y todo el tiempo nos ponían a prueba.

Los ejercicios kinestésicos aprendidos en el séptimo semestre de la carrera de Literatura Dramática y Teatro con Ramírez Carnero, también fueron parte importante en nuestra preparación. Las prácticas más frecuentes fueron:

- ❖ Manejo de dos tejas, elaboradas por el propio alumno con cualquier trapo y rellenas de lentejas, arroz o frijoles, con la condición de no ser ni muy pesadas ni muy ligeras. Preferentemente del tamaño de la palma de la mano. Trabajábamos por parejas intercambiando las tejas con distintas manos por ejemplo si lanzaba la teja a mi compañero con la mano derecha, el la recibía con la izquierda; al lanzar su teja yo la recibía con la izquierda y lanzaba con la derecha, luego se podía intercambiar el orden y el sentido de dirección. Se podían lanzar en distintas direcciones y el cuerpo tenía que cazarlas sin utilizar la vista. Lo más importante era no mirar la tejas, sino percibir las, de tal forma que el punto de atención estaba ubicado en la vista del compañero y no en las tejas. La utilidad de estas tejas era la

preparación en la percepción del espacio. Para hacer más interesante el ejercicio, cuando las tejas caían al suelo registrábamos la última posición del cuerpo antes de que las tejas cayeran y al acumular varias formas distintas, se ensayaban en forma consciente cada movimiento con el compañero y se agregaba algún sonido, con el objetivo de presentar al final del ejercicio una historia con cierto grado de complejidad y coherencia. Las pelotas y las pañoletas se utilizaban de la misma forma cambiando solo la percepción por la forma del objeto y sus distintos pesos. Incluso con las pañoletas se podían realizar movimientos corporales más amplios introduciendo música, pues las pañoletas son las más ligeras de los tres elementos. Los reflejos son parte importante de estos ejercicios. Una vez dominada la técnica por parejas se pueden trabajar formado pequeños grupos en constante movimiento intercalando tejas, pelotas y pañoletas.

Tomamos varios cursos informales con Ignacio Merino Lanzilotti sobre Los Factores Motores de Laban, pero en septiembre de 1993 Ignacio impartió un curso más formal finalizando con la entrega de diplomas de participación y a la que asistieron algunos invitados del profesor quienes se integraron en forma temporal a nuestro grupo.

En la primer clase nos habló de la posibilidad de pautar el movimiento para la actuación siguiendo el método de Rudolf Laban y que es poco conocido en teatro, éste método fue creado para la danza, pero no significa que sea exclusivo. Nos habló de que el actor debe formarse en movimientos naturales sin que sean

tan rígidos. Experimentamos con las formas, las texturas, los colores, es decir, iniciamos el curso con ejercicios relacionados con los diversos sentidos, tales como el tacto, el olfato, el gusto, etc., el único sentido poco utilizado fue el de la vista, pues daría paso a una racionalización mecánica del ejercicio.

Se utilizaron distintas esencias distribuidas en pequeños frascos, sin que la vista nos obstaculizara las sensaciones, percibíamos los aromas y registrábamos en una hoja lo primero que pasaba por nuestra mente, lo mismo hicimos al tocar objetos con diferentes texturas, tamaños, formas y colores. El objetivo era despertar en nosotros la memoria emotiva por medio de los sentidos.

Las clases que siguieron fueron enriquecedoras al relacionarnos con otras personas quienes no formaban parte del grupo. Trabajamos improvisando con una intención específica al resaltar algún factor motor en particular.

Analizamos algunas películas de Mario Moreno Cantinflas para observar sus factores de movimiento, incluyendo algunas películas clásicas como *Ricardo III*. Estudiamos el esquema de Laban y las prácticas las realizábamos en la calle, con alguna persona que llamara nuestra atención. Incluso en una ocasión el profesor propuso el ejercicio de cambiar de rol social y experimentar el movimiento corporal al cambiar de sexo, es decir, las mujeres disfrazarse de hombres y los hombres de mujeres y salir a la calle sintiendo el papel. El ejercicio fue todo un éxito, pues los que improvisaron se dieron cuenta que automáticamente el movimiento cambia, su cuerpo se ajustaba a las necesidades del rol.

"Ve, sin saber dónde;  
Trae, sin saber qué;  
El sendero es largo, el camino es desconocido;  
El héroe sabe cómo llegar allí por sí mismo en solitario".  
G.I. Gurdjieff

### 2.2.2 ¿Es teatro o no es teatro?

Cuando disminuyeron las prácticas teatrales, es decir, las improvisaciones con distintas técnicas, entramos como grupo a una nueva etapa, en la que ya no teníamos claros los objetivos que nos unieron como grupo. La mayor parte del tiempo se nos iba platicando, cuando los temas se agotaban se producía un gran silencio y después de muchos esfuerzos iniciábamos algún tipo de calentamiento.

En ocasiones no podíamos romper el bloque y las horas transcurrían hasta que finalmente llegaba la hora de volver a casa. Nos costaba mucho trabajo tomar la iniciativa para emprender algo. Casi siempre era Isabel la que tomaba el tiempo en las improvisaciones y a veces solía ser la única que trabajaba. Nuestros comentarios con respecto a las improvisaciones a veces estaban cargados de un tinte de importancia personal, dejando de ser objetivos. No había un trabajo concreto y en muchas ocasiones en forma individual y en grupo nos saltaban a la mente las preguntas como: ¿Cuál es el objetivo de trabajar con este grupo tan compacto? ¿estoy aquí por costumbre o verdaderamente tengo algo que aportar? ¿o quizá solo sea el sentir que hacemos algo? Aunque en realidad no lo haga. Nos dimos cuenta que la idea del grupo funcionaba como amortiguador, pues aunque la pasáramos platicando, sentíamos que estábamos trabajando.

Por mi parte, las contradicciones y las constantes preguntas fueron cavando un hoyo muy profundo en mi trabajo actoral. Improvisaba algunas veces y éstas eran ocurrencias momentáneas como: revivir lo experimentado de una marcha en la que participé relacionada con el 2 de octubre del 68. Si me sentía muy triste o en un caos interno, lo pasaba a improvisar. Pero ya no había un rumbo trazado y claro. Con frecuencia me sentía perdida, sin saber si lo que hacíamos era teatro o solo una manera de ocuparnos.

Jessica y yo, improvisábamos temas relacionados con los cuatro puntos cardinales, o la esquematización de algunas iniciaciones Tibetanas, ya que ambas asistíamos a cursos de Budismo Mahayana<sup>9</sup>, tomando varias iniciaciones en el transcurso, en mi caso, de aproximadamente cinco años. Pero nuestras improvisaciones resultaban aisladas y sin mucho sentido. No había un conflicto real, ni un hilo dramático, pues no eran trabajos basados en alguna dramaturgia.

Mi compañera Mahayana y yo, pasamos por momentos muy críticos al cuestionarnos: si la representación en escena de vidas cotidianas en donde se resaltarán todos los matices humanos con sus vicios ¿nos estarían generando karmas negativos?<sup>10</sup> Nuestra confusión era cada día más acentuada, pues la maestra Lama Ana Victoria, nos decía que para no generar cosas negativas, trabajáramos obras infantiles.

<sup>9</sup> En el curso de la historia del Budismo, aparecen dos corrientes principales de pensamiento, Mahayana y Hinayana. La palabra Mahayana, significa "el Gran Vehículo" que puede aceptar a todos los seres que sufren en este mundo de nacimientos y muertes, y que puede conducir a todos ellos, sin discriminación, al estado de Iluminación

<sup>10</sup> Karma. Ley de causa y efecto. Todo lo que generamos puede acumularse por varias vidas, ya sean cosas positivas o negativas

Sumado a estos baches racionales y psicológicos, estaban los conceptos de Las enseñanzas de don Juan dando vueltas en nuestras cabezas, así como en mi muy particular caso, la Iglesia Mormona y sus preceptos. Llegamos al punto de no querer actuar. Jessica siempre fue más inhibida para actuar y casi siempre funcionó como asistente o ayudante de escenografía. Por mi parte, simplemente me negué a improvisar o si lo hacía nunca fue con la misma intensidad del primer año en el grupo.

Hubo un intento como grupo de salir del polvo, tiempo después de regresar de Chile. Llevamos a la representación *El Tercer Fausto*. El director fue José Antonio y la Producción estuvo a cargo de Casa Carpiña. Sentíamos felicidad porque por primera vez no vaciaríamos nuestros bolsillos, sino que más bien nos pagarían. José Antonio y en general el grupo no quedamos muy contentos con la puesta en escena, incluso se presentó muy pocas veces en Casa Carpiña. Lo único honorable fue que Verónica salió en el *Tiempo Libre* nominada como la mejor actuación juvenil del momento.

El segundo intento fue cuando Isabel y yo trabajamos en *Una niña se columpiaba* de González Dávila. Propusimos a José Antonio la dirección, pero según él nunca hubo el tiempo propicio para dirigirla, así es que sin director nos lanzamos a la aventura, pusimos actuación, dinero y esfuerzo. Al final salimos perdiendo dinero. Al trabajo le faltó un director. Nos sentíamos felices y con aire de fracaso al mismo tiempo. Lo único positivo fue que nos demostramos, que aún podíamos trabajar en el teatro. En los ensayos mencionábamos con frecuencia que trabajaríamos, si era preciso morir en el intento lo haríamos, aunque fuera lo

último que hiciéramos. Nuestras palabras fueron realidad, pues no volví a trabajar con Isabel a partir de esa obra.

En mi interior me sentía como las fuertes olas del mar, en constante agitación, movida sin remedio por la gravedad. Confusa, sin saber qué camino tomar, sin objetivos claros, sin poder confiar en mis compañeros y con una profundo vacío para hacer teatro ¿Qué podía ofrecer en tales circunstancias? Mi levedad como ser.

"Cuando no podemos soñar más, morimos".  
Emma Goldman

### 2.3 El descubrimiento.

José Antonio jugaba a percibirse como un ser misterioso y de pronto nos empezó ha hablar de mujeres Chac moles y de que éstas estaban representadas en los Atlantes de Tula., pues no eran hombres sino mujeres con mucha energía quienes tenían la responsabilidad de resguardar en este caso el sitio de poder, que son las pirámides. Se reía de las personas que cada año van a cargar energía a estos lugares, pues en realidad en lugar de cargar dejan energía, pues las pirámides son grandes captadoras de energía. Así hablaba y nosotros nos encontrábamos intrigados y asombrados con esas mujeres maravillosas.

Un día en el que sólo estábamos él y yo, pues las reuniones en Casa Carpiña empezaron a ser casi individuales, pues nos daba por faltar, Juan me

enseñó una serie de movimientos que me servirían para silenciarme y reunir energía. Estaba fascinada, era algo novedoso pues me gustaba el misterio, incluso me dijo que era la única que los sabía. Me sentía como tocada por los dioses, aunque con cierta reserva. Mencionaba mucho a los Chac moles y no entendíamos de donde procedía la información y a qué se refería con exactitud. Hasta que días después, descubrí que las Chac moles eran un grupo de mujeres rastreadoras de energía del grupo de Carlos Castaneda y que habían impartido un curso llamado Tensegridad, aquí en la ciudad de México. Me enteré por un amigo que trabajaba en el aeropuerto redactando las notas periodísticas más importantes sobre el lugar y como yo le platicué sobre lo que José Antonio decía de los Chac moles, pues él encontró un artículo sobre la tensegridad e inmediatamente me lo llevó.

Al descubrir este curso tan velado, de un solo tajo comprendí que José Antonio no era la maravilla a la que yo tenía en alto, pues finalmente descubría que sólo repetía como perico lo que ya estaba escrito y que eran parte de personas integras y completas, pero que él no lo era. Entendí luego entonces que los ejercicios que me había mostrado correspondían a estos cursos. Sin demora llegué por la tarde a Casa Carpiña y frente a todos le dije- ya sé quienes son los chacmoles. Sonrió un poco incrédulo. Después mencioné la palabra Tensegridad, por lo que él comprendió de qué le hablaba.

En una especie de improvisación se quitó la ropa. Estaba en cucullas y aún recuerdo cómo se quitó la playera y se quedó tranquilo y nos dijo que se iba...nos quedamos perplejos sin saber qué hacer. Al final pidió hablar conmigo y me dijo

que yo me quedara a cargo del grupo. Que les enseñara los ejercicios y que siguiéramos trabajando. Me dio miedo el sólo pensar que yo sería responsable de ellos. Mencioné que no me sentía segura para enseñar los ejercicios, pues ni yo misma los recordaba por completo.

Aparentemente se fue de Casa Carpiña y del grupo, pero en realidad solo fue una manera de disfrazar la situación, pues ahora teníamos muchos cuestionamientos y él no los quiso enfrentar.

El grupo en general estaba relajado, pero volvimos a caer en la apatía, en el no saber qué hacer ni en qué emplear nuestro tiempo. Cada quien hizo lo que quiso. Hasta nos dimos el lujo de tomar clases en la carrera de dramaturgia. Por supuesto que no me responsabilicé del grupo y nadie lo intentó. No les enseñé los ejercicios, pues sólo los había practicado una vez.

Percibíamos que su partida se había dado por no responsabilizarse de todo lo que había generado y hablado, el solo pensar en la confrontación ya resultaba un verdadero desgaste de energía.

Su partida era ficticia, pues seguía al tanto de los movimientos que dábamos. No regresó de golpe al grupo, sino muy sutilmente después de un mes. Primero lo veíamos individualmente en días que él señalaba y nos daba instrucciones. Poco a poco se fue insertando nuevamente hasta que sin notarlo, volvimos a caer en lo mismo, moviéndonos al ritmo que él nos marcaba.

Para estas fechas ya nos habíamos enterado que el viaje a Santiago de Chile fue planeado por José Antonio con el objetivo de sacarnos de nuestra comodidad y observarnos cómo nos comportábamos ante situaciones adversas.

Fuimos seis tontos a su manejo. Con el tiempo nos dimos cuenta que actuó bajo la influencia de las experiencias de Gurdjieff, quien ponía a prueba constante a sus discípulos, para que llegaran al tope de su capacidad y observarlos en sus intentos por observarse. Un día los invitaba a cenar y ponía mucha comida, los hacía comer hasta el hastío y él no comía.

Lo más importante de esta historia fue que con gran dolor descubrimos que caíamos una y otra vez en sus redes, que bailábamos a su antojo y que contradictoriamente ya no confiábamos en él. A partir de estos descubrimientos se acabó el trabajo grupal en su esencia, aunque seguíamos asistiendo con regularidad, ya no podíamos esforzarnos como en el inicio.

José Antonio pasó a ser de un hombre interesante, el ser más repetitivo y mentiroso del que teníamos que estar conscientes para saber cuándo y bajo qué circunstancias creerle.

Desde el momento que me enteré de dónde sacaba la información sobre el guerrero, como por arte de magia fueron apareciendo uno a uno los libros de Carlos Castaneda y sus compañeras como Florinda Donner y Taisha Abelar. Pasé del dolor a la indignación al saber que algunas experiencias propias de Taisha, narradas en su libro *Donde cruzan los brujos*, habían formado parte de mi propia experiencia, pues sin yo sospecharlo José Antonio las había leído y aplicado en mi persona.

La situación había salido del control de José Antonio y ahora nos mostrábamos incrédulos en muchos aspectos. Lo malo es que sin darnos cuenta

también nos habíamos salido del propósito inicial que era hacer teatro y estábamos sumergidos ahora en miles de ideas contradictorias, navegando en diferentes planos.

Lo más llamativo fue que me encantó la idea de la Tensegridad y tomé varios cursos en donde también asistieron Isabel, Rolando, José Antonio y yo. La única que no se acercó a estos encuentros fue Jessica, quien tenía ciertos prejuicios por las enseñanzas ya mencionadas del Budismo.

"...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando;  
y se quedará mi huerto, con su verde árbol, y con su pozo blanco...  
Se morirán aquellos que me amaron; y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado, mi espíritu errará, nostálgico..."

Juan Ramón Jiménez

### 2.3.1 El desprendimiento: los ires y venires.

Fueron muchas veces las que me fui de Casa Carpiña y del grupo. Mis partidas correspondían siempre a la tensión acumulada de mucho tiempo y a la espera inútil de cambiar. José Antonio sabía cómo sacarme de mis casillas en forma tal que terminaba llorando, diciendo que ya estaba harta, cansada con una sensación de sentirme atrapada en mi propio cuerpo y siendo víctima de mis propias emociones. Perdía muy rápido el control de la situación y me mostraba demasiado transparente. En muchas ocasiones me senti desprotegida, sin amigos y no había nadie en quien confiar. Me parecía que todo el tiempo se luchaba por

ver quien podía más, o quien controlaba mejor. Lo más frustrante y lleno de gracia es que después de mis constantes huidas siempre había un retorno, un nuevo inicio.

Una de las primera veces que salí corriendo fue cuando regresamos de Santiago de Chile. Sentía que ya no tenía nada más que decir, pues toda la pasión se había quemado con Fedra. Y no me quedaban fuerzas para creerle a José Antonio. Volví como ya lo mencioné en el capítulo de Fedra, después de un año, con muchas ganas de reanudar en un trabajo comprometido y con las personas que ya sabían como trabajaba.

Volví a irme cuando José Antonio me presionó al grado de no resistir más. Recuerdo que todavía me habló por teléfono, pues solía hablar horas después de que nos veíamos en Casa Carpiña, me daba la una de la mañana o dos hablando o alegando con él. Ese día quedé de recoger mis cosas a una hora y en realidad me adelanté una hora pasando por mis cosas antes para no darle la oportunidad de convencerme. Dejé en un pizarrón de corcho el poema de *Los heraldos negros* de César Vallejo y me marché. Una sesión antes habíamos reñido fuertemente y no tenía la intención de permanecer ni un segundo más en el grupo. Volví tiempo después y cuando esto sucedió, José Antonio me recibió feliz, yo estaba callada y tranquila de pronto se escuchó una música, era la canción de La Valentina, que me dedicaba, resaltando que si podía morir mañana, porque no de una vez, bajo la lucha que nuevamente había elegido al regresar. Ante ese inesperado recibimiento me senti humilde y feliz.

Otra de mis huidas fue cuando le pedí a José Antonio mi carta del servicio social, pues él, años atrás me había dicho que podía exténdermela sin ningún problema. Mis intentos por obtener esa carta fallaron drásticamente cuando me confesó no poder hacerlo y recordé que en dos ocasiones ya estaba cumpliendo con el servicio social y en las dos ocasiones él me dijo que para qué malgastaba tiempo y energía, si con el trabajo en Casa Carpiña, él podía dármela y yo le creí, saliéndome primeramente de la Coordinación de CCH en la UNAM y a mitad del servicio del CITRU. No podía creer que una vez más me hubiera dejado involucrar en sus planes. La desilusión fue muy grande y mi mente volvía al diálogo interno de estar verdaderamente harta y de preguntarme ¿Qué haces aquí? ¿A dónde vas con todo esto?, pues me encontraba estancada después de tanto trabajo, con un cuerpo cerrado y una absoluta sensación de fracaso. Me salió el coraje y me fui por mis propios medios a obtener esa carta. Me aceptaron en el PUEG (Programa Universitario de Estudios de Género) y después de seis meses concluí el tan postergado servicio social. No recuerdo como me encontré con José Antonio una vez más, lo que sí sé es que volví a creer en sus palabras y regresé a Casa Carpiña nuevamente, sólo que llegamos a un acuerdo: Mencionó José Antonio, con todo el conocimiento que tenía de mi persona, que Sara una vez que se promete no regresar a un sitio lo hace, y para no tener problemas con este personaje y no sentir que había cedido una vez más, mis visitas a Casa Carpiña las haría disfrazada. Acepté con una luz de ilusión en la mirada e inicié la invención de mi personaje. Le puse Xóchitl, incluso cuando hablaba por teléfono con José Antonio lo buscaba como Xóchitl no como Sara. Solía usar casi siempre

el cabello corto y mi vestuario eran playeras y mallones, así es que para Xóchitl me ponía una peluca de cabellos lacios y largos, una falda larga florida, sombrero para que no se percataran que era peluca y lentes. En el brazo me puse un tatuaje de fantasía que se quitaba con el agua. Caminaba con pasos firmes al entrar a Casa Carpiña y con los ojos casi cerrados dando la idea de una vista muy dañada. La voz la ensayé más gruesa y casi agresiva. Fue asombroso, pero pasé por Casa Carpiña sin ser advertida o descubierta aproximadamente un año. No me quedé más que maravillarme pues incluso el Sr. Roberto<sup>10</sup> que me conocía muy bien no me reconocía con el vestuario y me saludaba con expectación y nerviosismo. Dejé el atuendo cuando estuve a punto de ser descubierta por la administradora del lugar, ya que nos encontramos en una ocasión casi frente a frente, tuve que cambiar inmediatamente mi manera de caminar, pero como toda mujer intuyó que podía ser Sara. Abandoné desde ese día el disfraz.

En cada partida se iba conmigo un asunto no resuelto que me hacía volver a Casa Carpiña. José Antonio hablaba siempre de mí y mencionaba que me iba como las criadas. No fui la única que se fue y volvió. Lo mismo pasó con Isabel, con Rolando, con Héctor a quien ya no sacó boleto de regreso, así como con Flor, Cristian, y finalmente Jessica. Desde luego que los superé por las tantas veces que me fui y las misma que volví.

---

<sup>10</sup> El Sr. Roberto cuidaba las entradas y salidas de la Casa Carpiña. Era la última persona que veíamos al salir pues él tenía las llaves de todo el lugar

Mis compañeros tenían la idea de que me fui hace muchos años, nunca se dieron cuenta que asistía disfrazada, pues nos correspondían días diferentes en sesiones individuales.

La última ocasión en que estuve en Casa Carpiña fue hace dos años. Cuando mi destino dio otro giro. Recuerdo que concluía tres años de actividades, dando clases en una Preparatoria, El Benemérito de la Américas, por cierto administrada por Mormones, quienes nunca me dejaron ser libre con mis clases de literatura y menos con algunas obras llevadas a escena, por lo que me encontraba libre de esa presión pero totalmente destrozada, pues finalmente mis dioses se transformaron en una vaga sombra. Me encontré con José Antonio en Casa Carpiña y le pedí que me acompañara a la Casa de Cultura Reyes Heróles, para inscribirme a un curso de actuación y televisión, ya había pasado por una entrevista y sólo me hacía falta pagar. Platicamos largamente entre si ir o no ir al curso, entre si demandar o no al Benemérito, pues no me querían finiquitar por los tres años trabajados. Finalmente salimos, casi a la hora del cierre de inscripciones y por el camino nos abrazó una gran tormenta, yo quería tomar taxi saliendo de la estación Viveros de la línea tres del metro y José Antonio prefirió que no, total que caminamos y cuando la tormenta fue más fuerte corrimos hasta llegar al lugar. Llegué empapada, escurriendo completamente y lo peor fue que no me inscribí pues faltaba sacar dinero del banco y éste ya estaba por cerrar. Solo pedí permiso para volver al día siguiente. Caminamos por el centro de Coyoacán, nos detuvimos en un puesto donde preparan café y chocolate, tomamos chocolate caliente. José Antonio me sugirió no racionalizar tanto las cosas y actuar como

cuando corrimos vivos con la lluvia. Tenía la sensación de que no nos veíamos por mucho tiempo. Fuimos al mercado de Coyoacán para comprar unas violetas silvestres pero ya estaba cerrado, me recordó que en Moscú yo le compré un ramo de violetas silvestres, ya no lo recordaba y me sentí tranquila, a gusto, en paz, después de que en Casa Carpiña estuve a punto de gritarle muchas cosas, pues una vez más, manejó a su antojo el dinero que nos pagaron por un taller de teatro para aficionados, que duró un año en Topilejo, supuestamente el pago demoró mucho en salir, cuando salió me dijo que Carmina Hidalgo, amiga de él se lo había gastado, pues fue ella la que cobró, ya que el recibo de honorarios era de ella. Ese día en un pequeño salón de Casa Carpiña yo le pagué cien dólares que le debía y pregunté por última vez sobre el pago, a lo que me respondió molesto - no sé nada, no ha habido nada. Recuerdo que me mi cuerpo se tensó y apreté los labios para no mencionar más, pues me parecía que caía una y otra vez en lo mismo, era algo tan repetitivo y mecánico que ya no estaba dispuesta a repetir la escena una vez más. Así es que al finalizar nuestro encuentro me encontraba serena pues yo como siempre había saldado mis deudas y podía marchar tranquila. Nos despedimos con un beso en la mejilla y no volví a Casa Carpiña.

El desprendimiento grupal se originó, cuando José Antonio nos convocó a reunirnos y en una sesión especial nos dijo que el grupo se desintegraría, pues ya no estábamos de acuerdo en muchas cosas y lo principal ya no trabajábamos. Preparó una mesa con diferentes tés, café y galletas para convivir y cerrar supuestamente el ciclo. El ambiente en general era muy tenso y sólo suavizado por el convivio. Nos dijo que sólo nos podía desear suerte en nuestro camino. Nos

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia**  
**Capítulo II De la Maravilla a la Confusión**

relamos, pues no podíamos creer que el grupo se terminara así, pero nadie hizo nada para impedirlo, estábamos cansados de nosotros mismos. En realidad esa fue la última vez que nos vimos como grupo, porque a partir de ese momento iniciamos un trabajo individual, propuesto por José Antonio. Nosotros teníamos que hablarle por teléfono a José Antonio para apartar uno o dos días a la semana para nuestro trabajo, él nos decía si ya estaba ocupado o no. Al llegar a Casa Carpiña, José Antonio nos decía que la responsabilidad del espacio y del trabajo era nuestra, pues nosotros habíamos solicitado trabajar y él sólo era una especie de guía. Fue así como perdimos todo contacto con el teatro y pasamos a otra etapa, que nada tenía que ver con la actuación y a la que llamé El juego del guerrero que trataré en el siguiente capítulo.

Dónde guardo tu espejo, tu cigarro  
Dónde guardo tu sueño tras de mi  
Dónde guardo tu aroma, tus enfados  
Y tu loca carrera por vivir

Dónde guardo tu nombre de mar  
Que de tarde me busca y me vuelve a encontrar  
Dónde guardo tantos años  
Tantos sueños que no fueron más allá

Dónde guardo tu voz de crucigrama  
Tu nobleza, tu eterna discusión  
Tu silencio, tus cuentas, tu esperanza  
La distancia que de pronto nos perdió

Dónde guardo tu azúcar, tu sal  
Que me ha dado y robado de pronto la paz  
Dónde guardo tantos años  
Tantos sueños que no fueron más allá

*Dónde Guardo, Alejandro Filio.*

### CAPÍTULO III

## LA RECAPITULACIÓN

"Quien mira hacia fuera.  
Sueña: Quien mira hacia  
dentro. Despierta".

C.G. Jung

#### 3.1 Jugando a cazar.

En forma individual continuamos asistiendo a Casa Carpiña, inmersos en un círculo vicioso sin aparente salida, como si de pronto murieras y renacieras una y otra vez en una especie de Samsara<sup>1</sup>. Aunque no nos veíamos como grupo, se podía percibir la presencia de los demás integrantes, sólo que éstos asistían en días diferentes. De una manera aislada, cada uno de nosotros acudíamos al encuentro de nuestro propio "trabajo", entrecomillo trabajo, pues en lo que se refiere a los aspectos teatrales, estábamos a kilómetros de distancia. El escenario artístico y de experimentación, estaba completamente cerrado u olvidado en algún rincón de nuestro propio armario, para dar paso exclusivo al crecimiento espiritual, ya que en forma lúdica emprendimos la tarea de creernos cazadores. "El cazador ha de ser..... resistente a la fatiga y a las inclemencias del tiempo, incansable en el andar y capaz de sufrir sin gran quebranto ni mortificación, el hambre, la sed, el

<sup>1</sup> Para el Budismo Mahayana, la Rueda del Samsara es una rueda ciclica de sufrimientos, reencamando una y otra vez sin elección.

frío, el calor, etc.; tener buen oído y excelente vista... y lo más indispensable una firme voluntad y una constancia tenaz y duradera" (Aramburu 1964:28). El cazador es pues un ser dotado de muchas cualidades y dentro del mundo espiritual es una persona que tiene perfecto control de sus actos. El solo hecho de pensar en igualarnos era ya un gran atrevimiento. José Antonio se asumió casi como un gurú en lugar de director teatral.

Debíamos cazar en forma personal nuestras sesiones, como ya mencioné en el capítulo anterior, hablábamos por teléfono a José Antonio y le proponíamos día hora y en ocasiones un lugar diferente a Casa Carpiña, él por su cuenta se encargaba de supervisar dichas sesiones fungiendo como un guía y haciéndonos responsables en apariencia de las horas que pasábamos en Casa Carpiña, la realidad era otra, pues siempre terminaba dirigiendo él. Por ejemplo, yo siempre fui muy obsesiva con el tiempo y cuando asistía a una sesión le indicaba cuantas horas iba a permanecer en el lugar y a qué horas me retiraba, cosa que le molestaba mucho pues me decía que un cazador da la vida por la batalla y no estaba entregando lo mejor de mí al estar preocupada con el tiempo. Que debía actuar como un cazador, con gran ira respondía \_pero...yo no soy cazador. \_No me importa, como si lo fueras. Empezaba entonces entre nosotros una serie de roces por estas posturas tan forzadas, pues nunca estuve tan convencida para jugar como juegan los niños, creyendo que el juego es una realidad. Dicho juego se prestó una vez más en nuestras historias a la manipulación ya que cuando surgían problemas, debíamos aguantar pues dentro del espacio éramos para José Antonio cazadores y él solo un asesor.

Así fue que nos sumergimos en el mundo del 'como si', como si fueras cazador..., como si fueras un ser completo..., como si fueras...etc.

En esta etapa ya sabíamos que estas ideas eran de los libros de Carlos Castaneda. El guía ponía el juego y nosotros lo seguíamos. Así fue como en el transcurrir del tiempo hicimos varias tareas como en mi caso particular: mantener en armonía un espacio específico de Casa Carpiña. Entrar por determinada puerta a ciertas horas del día, respirar al llegar de una forma particular. Darle importancia a la construcción de unos objetos como : una caja de madera, un arnés, una flauta hecha con bambú, una banda con piedras de río, un antifaz. Teníamos también una jicara y una vara de bambú para familiarizarnos con su sonido y con su esencia. Y una larga lista por hacer con todos los nombres de las personas que a lo largo de nuestras vidas conocimos y que día con día se sumaban a la lista.

¿Cuál era el objetivo? En una ocasión, José Antonio nos dió cierta ecuación matemática para hacer un eneagrama grande en papel, aún nos encontrábamos como grupo. En forma independiente cada quien llevó una parte del eneagrama con sus propios cálculos, no lo pudimos completar pues faltaron integrantes. Rolando hizo mal sus cálculos por lo que las piezas no coincidían, ese día se exaltaron fuertemente Rolando y José Antonio y nunca volvimos a intentar construirlo. La idea de José Antonio era bailar una danza, una danza de despedida, una danza que resumiera todo nuestro esfuerzo por ser más conscientes, reuniendo algunos objetos trabajados a lo largo del taller y como

Mandala<sup>2</sup>, el eneagrama expuesto por Gurdjieff y del que ya hablamos en el primer capítulo.

"El único regalo posible  
es una parte de ti".  
R. W. Emerson

### 3.2 La recapitulación actoral.

Mi sueño fue ser artista. La Universidad me arrulló entre sus brazos durante muchos años, pero al pertenecer a un grupo y trabajar los primeros años con gran entusiasmo logré crecer como actriz. Al involucrarme profundamente en la experimentación teatral encontré un camino a la creación sin director, explorando con una libertad plena que sólo se veía opacada por mis propios límites actorales, como señala Grotowski: "El actor es un hombre que trabaja en público con su cuerpo, ofreciéndolo públicamente; si este cuerpo no muestra lo que es, algo que cualquier persona normal puede hacer, entonces no es un instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual" (Grotowski 2000:27). A fin de que mi cuerpo y alma estuvieran preparadas para este acto espiritual, me dejé llevar con gran fantasía por algunos caminos empedrados que no me llevaron a nada, mucho menos a concretar un proceso.

---

<sup>2</sup> Mandala significa círculo. Representa la integridad, la totalidad, y puede ser visto como un modelo de la estructura organizativa de la vida misma –un diagrama cósmico que nos hace recordar nuestra relación con el infinito, ese mundo cuyos límites se extienden más allá de nuestros cuerpos y mentes. Es una matriz o un modelo de un universo perfecto.

Desde luego que el proceso de un actor, en este caso; no es algo que se pueda medir con un escalímetro, o contar por la horas invertidas, no, sino por el contrario, el proceso es paulatino, está compuesto de ensayo y error, alcanzando su madurez quizá mucho tiempo después de lo esperado.

La constancia es una de las virtudes más importantes en el trabajo actoral "La tarea del actor es mantener su aparato psicofísico en tal forma que constantemente pueda observar, percibir, elegir, enriquecerse con impresiones, y continuar así hasta el final de su vida, hasta el último suspiro" (Knébel 1991:36). Decirlo es muy fácil, pero hacerlo requiere de toda una vida disciplinada y yo dejé de ser constante en el momento en que empezaron las discusiones por cuestiones de poder. "En la actualidad se discute mucho la conveniencia sobre cuál es el tipo de actor que puede constituirse en el mejor creador. A mi juicio, el actor con una continuidad en su trabajo es el mejor, porque tiene una serie de resortes maravillosos" (Castillo en Ceballos 1993:48). La experiencia va indicando que efectivamente, un actor se hace día con día. Empolvarse como lo hicimos nosotros sólo te lleva a perder toda posibilidad de expresión.

Mis logros fueron muchos. Como ya mencioné, el sentirme libre para experimentar fue algo muy valioso, pues logré una desinhibición que no obtuve en la carrera sino fuera de ésta. El desnudarme por dentro y por fuera fue uno de los principales logros que experimenté y sin duda las experiencias más gratificantes como actriz fueron las de sentir vivir el personaje en mi propio cuerpo y con mis propias emociones. Darme permiso de sentir y el atreverme a improvisar en

cualquier lugar, pues cada espacio vital se convertía para mí en un espacio de representación, fue algo asombroso y digno de vivirse y disfrutarse.

Estaba maravillada con la idea de ser una persona íntegra para que como el nagual Julián quien era actor de profesión y maestro de don Juan Matus, pudiera tener la capacidad de transformarme en algún personaje a voluntad.

Figúrate que hasta hoy en día me cuesta enfocarlo. Sé que parece absurdo, pero de acuerdo a sus necesidades o a las circunstancias, era joven o viejo, bien parecido o de facciones ordinarias, afeminado y débil o fuerte y viril, gordo o delgado, de estatura media o sumamente chaparro (...) tenía la capacidad de transformarse y ser todos esos seres específicos y diametralmente opuestos. El ser un gran actor le permitía conocer y hacer uso de las más íntimas peculiaridades que hacían que cada ser específico fuera real (...) Pero, si sus cambios de apariencia externa eran asombrosos. Los cambios de estado de ánimo y de conducta que acompañaban a cada transformación eran aún más extraordinarias (Castaneda 1988: 30-32).

Para lograr ser tan excelente en dichas transformaciones se necesita más que talento, se necesita creer firmemente que se es el personaje y como cuando los niños juegan, creer que es realidad. Es un trabajo de ser, es decir que se parte de adentro hacia fuera. Es ya una maravilla el hecho de saber que puedan existir estos sucesos, y que ser actriz o actor puede resultar ser una tarea muy apasionante, pero que en nuestras escasas posibilidades no podíamos alcanzar tal visión. Solo maravillarnos ante tal expectativa.

"Cada persona es  
necesariamente el héroe  
de su propia historia".

J. Barth

### 3.3 La recapitulación personal.

Al recordar mi vida en Casa Carpiña, no puedo más que sentir asombro y agradecimiento por el trabajo, por mostrarnos en todas nuestras facetas, con máscaras y sin ellas. Descubrí que el camino más arduo es el que se emprende con uno mismo. El hacer consciente mis bloqueos no fue cosa fácil, de hecho sigo atrapada en muchos de ellos.

El mérito personal fue darme permiso de conocer y aceptar otras formas de pensamiento y de percepción, que por mi condición religiosa era muy aventurado imaginar el tan sólo poder hacerlo., sin embargo me abrí paso al descubrimiento de mi ser de otras maneras a las estipuladas en mis códigos de relación, sintiéndome totalmente humana como las tragedias griegas y permitiendo que mis dioses descendieran a la tierra.

Fui misionera Mormona, practicante por más de veinte años y ante mis ojos se abrió otra realidad espiritual como el Budismo Mahayana; Las enseñanzas de don Juan incluyendo la Tensegridad. Así como algunos métodos de bienestar físico y espiritual, hablo de Aromaterapia, Felderkrais, Eutonía, Laban etc. Ante tantos senderos ¿Qué pasó? Un caos inmenso, miles de preguntas sin respuestas y una sana rebeldía por acabar con ciertos moldes.

Valió la pena vivir en caos para darme cuenta que la evolución ideológica existe y que a medida que se presenta, el individuo tiene dos opciones: dejarla pasar o asirla fuertemente en aras del conocimiento.

Me sentí como Adán ante el fruto prohibido, lo tuve que probar para adquirir otras perspectivas del mismo punto.

Finalmente, si hablamos de evolución y conocimiento, el arte y en particular el teatro, tienen la peculiaridad de poner ese reto ante nuestros ojos, ya que las encrucijadas son muchas pero su labor social consiste en transformar al individuo. Y en lo personal el teatro cumplió su función transformadora y buscando su perfeccionamiento logré encarar con mis propios límites, mi formación personal y sólo por escasos minutos o instantes transformarla en arte.

"Esta ciudad sin vos  
¿cómo se llama?  
esta canción sin vos  
¿cómo se baila?"

G. Rahman

### 3.4 La recapitulación dentro del grupo.

A medida que pasa el tiempo, las imágenes desagradables de dominio, y ultraje con cierto aire de cinismo, se van suavizando.

Sé con toda certeza que el momento de nuestra unión como grupo era el propicio. Los caminos se abrieron a nuestro paso, estando todo dispuesto para sobresalir, para hacer algo significativo en el teatro. Era algo real el encontrarnos dispuestos, con un cuerpo preparado en las formas más rudimentarias, con los

sentimientos al rojo vivo, con las ganas y las fantasías dando vueltas en la cabeza. Los materiales estaban también allí, manipulados y entregados a cuenta gotas por el líder. El espacio siempre estuvo libre, esperando ser usado. ¿Qué pasó? ¿En dónde quedó el encanto, la magia? ¿En donde se escondieron las ganas? Y sobre todo ¿Dónde murió la pasión? ¿Qué nos pasó? Pregunté hace muy poco a Isabel, quien con una mirada nublada me contestó \_no lo sé, después sonrió forzosamente dejando ver mucha soledad tras esa sonrisa. Me sentí como ella, a punto de llorar. \_ ¿Cómo fue, si teníamos todos los elementos para mejorar? Y en cambio estamos dentro de un pozo muy profundo.

Puedo vislumbrar que en nuestra contra estuvo siempre marcando el ritmo nuestra importancia personal, el infinito deseo de poder y posesión, incluso José Antonio e Isabel se disputaban el espacio al grado de que Isabel pidió permiso para acaparar Casa Carpiña los fines de semana y sentirse responsable del espacio en forma exclusiva. Fueron también nuestros pocos años, la inexperiencia, la juventud y nuestros propios demonios jugando.

Fue el creer que José Antonio, el otro, era un ser completo por todo lo que hablaba y darnos cuenta que era un autoengaño, un velo, Maya<sup>3</sup>. O tal vez fue el vivir volcando toda la pasión hasta quedarse vacío en un arrebato.

Estuvimos juntos dándonos cuenta que constantemente nos repetíamos y entonces nos fugábamos

---

<sup>3</sup> Se habla en el Budismo que Maya es un fino velo que no nos permite ver más allá de nuestro ojos, una ilusión.

Me recuerdo los primeros años llorando por todo. A veces huía de mi grupo a la salida de las sesiones cuando sentía que el dolor era superior a lo que me conectaba con ellos, entonces en un arranque de desesperación corría y corría hasta sentirme mejor y perderlos, pero al día siguiente allí estaba con toda mi impotencia dispuesta a continuar.

Algo muy frágil se rompió y los pedazos aún los guarda cada quien, quizá algún día los peguemos o de tanto guardarlos se pierdan con los años, no lo sé. Lo que sí sé, es que nos faltó un verdadero director, que sin tratarnos como títeres nos permitiera explorar sin dejarnos entrar al Limbo.

Fue buena la experimentación, pero demasiadas tendencias ideológicas sin asumir una propia nos hizo descender a los abismos de donde no se sale con facilidad, como el infierno de Dante Alighieri.

Todavía recuerdo que en las primeras etapas del grupo, Verónica llegó un día a improvisar a Casa Carpifa, ella trabajaba Electra, pues bien, puso un bote con agua en el centro de representación, se puso en cuclillas, sacó unas navajas de afeitar nuevas y en voz baja inició un diálogo insompreensible, se podía ver que estaba apunto de cortarse las venas ubicadas en las muñecas. Como espectadores, estábamos asustados y alertas a lo que pudiera suceder. Siempre la recuerdo, porque resume con ese acto todo lo que éramos capaces de hacer al estar tan inmersos en algo que no comprendíamos del todo. Algunos compañeros de la Facultad describieron a nuestro grupo como "Grupo Satánico". Hace unos cuantos días una amiga que nos conocía me preguntó ¿y..el harem, de veras no pasó nada entre ustedes? Que podía responder, nunca fuimos ni grupo satánico ni

harem, fuimos algo peor o mejor, no lo sé....Pero estamos todavía conectados por fibras muy finas y profundas que nos unen aún sin vernos.

Los resultados de la experiencia grupal fueron variados de acuerdo al momento que nos tocó vivir dentro del grupo, pues algunos integrantes como Sergio no participaron de los dos viajes y para cuando él llegó al grupo ya no estaba Héctor ni Verónica. El ambiente era otro, ya que en el transcurrir del tiempo José Antonio se volvió más tolerante guardando para sí muchos de sus arranques que ya podía controlar con mayor eficacia. Y los demás madurábamos junto con él.

Definir el proceso del grupo en términos de víctimas y verdugos, sería anular de una manera grotesca la responsabilidad individual que cada participante asumió a lo largo de su propia historia personal. No puedo hablar tampoco de fracasos, pues en realidad todo lo vivido en el grupo nos aportó verdaderos triunfos al esforzarnos por ser más conscientes de nuestra persona y de la relación que ésta guarda como artistas para con el teatro, además de que cada integrante del grupo siguió los propios dictados de su corazón y de sus propios ideales como bien señala María Osipovna Knébel: "El fracaso no destruye al arte, pero la traición a sí mismo y a los principios humanos sí es destructivo para el hombre y para su trabajo" (Knébel 1991:180). En el grupo no hubo traición a sí mismo, pues si aguantábamos todos los retos impuestos era precisamente por el deseo sincero de seguir haciendo día con día lo que amábamos que era el acercarnos al teatro de una forma libre y consciente, pero la constante falta de honestidad principalmente de la persona que fungía como la cabeza, generó una

gran inseguridad, destruyendo poco a poco lo más valioso que a mi juicio poseíamos: la pasión y la credibilidad en nuestro trabajo hasta el grado de sentir que no había más que aportar y abandonar por completo el objetivo por el cual nos juntamos como grupo.

No todo estuvo mal, lo malo no fue explorar sino perdersnos en el camino sin una brújula. Cada uno de nosotros conserva en la memoria y en su ser momentos incomparables de felicidad y de plenitud. Y el cuerpo teniendo memoria aún recuerda su forma de expresar lo aprendido como una parte ya integrada al ser.

"Puedes poner tus ojos en las estrellas, sin quitar tus pies de la tierra".

Anónimo.

### 3.5 Propuestas futuras para un Grupo Independiente.

Son muchos los compañeros de teatro que se encaminan con pasos apresurados a la conformación de un Grupo Independiente, sin saber a detalle a lo que se comprometen. La experiencia de casi diez años en un grupo, me da la pauta para hacer hincapié en los siguientes puntos:

- Tener objetivos específicos y claros dentro del grupo y no perderlos de vista.
- Contar con un director de escena que se haga responsable del grupo y que tenga una visión panorámica del trabajo y de los objetivos generales del grupo.

- El director debe tener la apertura necesaria para dejar crear al actor y que éste sea un colaborador del trabajo y no una marioneta.
- Establecer reglas concretas y metas a corto y largo plazo.
- Tener como grupo un concepto o línea artística definida.
- Tener cada integrante del grupo funciones claras y específicas para trabajar.
- Trabajar en dos planos: 1) Presentaciones constantes y concretas para trabajar, 2) seguir preparándose dentro y fuera del grupo.
- Establecer técnicas de trabajo definidas para no perderse.
- Por sanidad mental y profesional, estar abiertos a las posibilidades del trabajo con otros grupos, trabajando también en forma individual con otras propuestas teatrales fuera del grupo de tal forma que éste funcione como una alternativa más y no como el único medio para desarrollarse profesionalmente, pues se correría el peligro de compactarse y creer que lo que se trabaja dentro del grupo es el hilo negro de la vida, sin darse cuenta de otras formas de trabajo y de gran valor artístico.
- Ser un Grupo Independiente también involucra la parte económica, por lo que el ideal es vivir del trabajo teatral en el grupo y que se pueda manejar de tal forma que las presentaciones sean realmente artísticas y por el lado económico redituables.

Muchas personas opinan que los grupos no funcionan y no creen en ellos.

Yo viví dentro de uno y pude decir con toda certeza que un grupo puede servir

**El desvío de objetivos en un proceso actoral: MI experiencia**  
**Capítulo III La Recapitulación**

de motor o de ancla, depende mucho de la actitud personal y de la organización en general. Estoy a favor de los grupos, pues considero que como egresados de la carrera y después de convivir cuatro años con los mismos compañeros, el formar un grupo bien organizado y con funciones bien delimitadas ayuda antes que perjudicar y más aun si no se cuenta con un Mecenaz que te solucione la vida artística. Un grupo da impulso a sacar lo mejor de ti al estar en seria competencia con personas que persiguen los mismos ideales y propósitos. Sirve como incubadora, pero se corre el riesgo de quedarse atorado toda una vida si no se sabe manejar con prudencia. El grupo sirve para fortalecerse y seguir creciendo pero se debe estar preparado para extender las alas e iniciar el viaje, sin miedo, enfrentándose al mundo en forma individual. En muchas ocasiones escuché dentro del grupo decir que estamos conectados en forma individual con el universo y creo que el mejor servicio que un grupo puede aportar a un integrante es el prepararlo para que también pueda crecer solo.

## CONCLUSIONES

Podemos concluir, que el teatro como práctica profesional nos lleva más allá del espectáculo. La magia que se da en la representación artística es más que un evento social, es una manera de compartir y evolucionar.

Cuando usted cuenta el cuento de su vida al otro, sueña. Cree, soñando, que su vida está allí, desasiada o suelta del tiempo que la amarró, que está allí como el camino ya hecho y perdurable. Sueña que sus palabras sólo le van quitando la bruma que oculta para poder compartirla con el otro, para poder recorrer el camino juntos, amorosamente ([www.teatrolacandelaria.org.co](http://www.teatrolacandelaria.org.co)).

Como hemos visto, el teatro es un camino muy valioso que ayuda al artista a plasmar su energía en una representación, y que esta le sirve para transformar a una sociedad. Más valiosa resulta si la transformación sufre efecto en el propio artista.

Señalamos por otro lado, la necesidad que el ser humano tiene de pertenencia o de indentificación y la importancia de ver que los caminos para lograr adquirir una percepción más consciente de sí, son muy variados.

Mencionamos la importancia que tiene el hecho de que una persona se conozca ampliamente y más si se trata de un artista. Por lo que examinamos con detenimiento, algunas teorías tanto filosóficas como pedagógicas útiles en el

## El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

conocimiento y entrenamiento del cuerpo, de la mente y sobre todo se habló de un cambio de ser, a partir de acrecentar el campo de consciencia en el actor.

Señalamos de una manera concreta, algunos ejercicios que en vías de una preparación integral, fueron utilizados por el grupo de trabajo que inició en la Facultad de Filosofía y Letras, en la carrera de Literatura Dramática y Teatro.

Posteriormente detallamos algunas experiencias muy significativas de las que fui participe al ser parte de un grupo. Dos viajes al extranjero con sus alegrías y desilusiones, como fueron el viaje a Moscú al Segundo Festival de Escuelas Internacionales y el intercambio realizado entre la Universidad de ARCIS y nuestro grupo, quien, en los dos casos representó a la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos viajes fueron el motor que nos impulsó a seguir un camino largo, lleno de experimentaciones y en las que como pudimos observar, se perdieron totalmente los objetivos del grupo. Al grado de su total diáspora, así como la inolvidable experiencia de sentirse a la deriva, sin encontrar el timón para continuar por el camino trazado.

Observamos que el trabajo en equipo no es fácil, en el proceso se aprende a veces con sangre la famosa palabra, hoy tan usada, la tolerancia. Reconocer que el otro no tiene porqué ser como yo quiero, reconocer que su mundo es aún más misterioso y profundo que el propio, es parte de un aprendizaje diario y de un trabajo constante.

Comprobamos que pese a todo lo expuesto y de los logros obtenidos, fuimos solo un pequeño intento de grupo, un taller de trabajo sin dar el gran salto a la Independencia, pues como señala Guadalupe Corona:

El teatrista de un grupo independiente es aquel que trabaja por su autonomía creativa y gestorial, misma que le permite libertad de acción y garantía de crecimiento en el campo teatral. Sus trabajos son capaces de contribuir al sentido y cimiento que robustecen la cultura de un pueblo; aquel que cuenta con propuesta fundadas en un proyecto creador que busca metas más elevadas (espirituales, Filosóficas, artísticas) que el mero divertimento (Corona 1997:9).

Por lo que el crecimiento fue personal y también profesional, encontrarse con Dios y con los demonios fue bueno, ver más allá de los paradigmas ya establecidos y romper con ellos fue maravilloso; sin embargo, el no contar con un proyecto claro, definido fue lo que nos estancó en la obscuridad como grupo.

Nuestro grupo pasó por un proceso muy largo, incluso llegamos a pensar que éramos independientes, pero la independencia no sólo la da el trabajar en forma libre o cerrada, sino que también se debe asegurar la independencia económica de sus integrantes y esta parte nunca se resolvió.

Por lo planteado, el grupo como tal no fue independiente, por lo tanto, el ideal de serlo, se desvaneció al perder los objetivos, incluso, nunca tuvimos un nombre que nos legitimara ante el mundo teatral.

Finalmente , podríamos concluir en que sólo hay dos clases de grupos: Los que se dejan llevar plenamente por el director y toda la concepción artística es planteada por él, y los grupos en los que cada elemento del equipo hace una propuesta de su trabajo. El ideal es trabajar en conjunto, es decir, que el director asuma su papel sin minimizar al actor como creador.

## El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

El trabajo en el grupo intentó ser propositivo, aunque los mayores tropiezos fueron generados por intervenir en el proceso la importancia personal de los participantes, dando como resultado un bache, un gran bache que en muchas ocasiones fue insuperable.

Como grupo encontramos maneras diversas de trabajar, incluso, nos equivocamos al querer filtrar en las improvisaciones el mundo chamánico, que aunque parecido el chamán a un actor, son dos conceptos totalmente diferentes como señala Gabriel Weisz:

El teatro está vinculado a nuestra narrativa cultural, lo que se traduce como una serie de textos que resultan legibles, según los instrumentos conceptuales y perceptuales que nos son afines. En esta lógica los ritos no pueden explicarse con la misma terminología cultural, porque la mayor parte no resultan legibles en el plano en que acostumbramos aplicar nuestros dispositivos culturales y conceptuales (Weisz 1994:169).

Es debido a esta interesante diferencia que, al momento de improvisar, la lectura que se hacía del ejercicio, pasaba a formar parte de nuestro propio lenguaje como grupo, cuando estos ejercicios de representación se presentaban fuera de nuestro grupo, e involucraba a otro público, en muchas ocasiones era poco legible el significado. Solo podían opinar sobre sensaciones o sentimientos producidos.

Una teoría de la representación aborda el ámbito ritual y sagrado del chamán. El teatro se genera entre los conflictos ideados por una dramaturgia, los conflictos interpretados por un grupo de actores y actrices, y un público que responde al espectáculo. El ritual chamánico alude a espacios sagrados, habitados por los dioses, o bien, a una serie de personificaciones emocionales. Por esto es que el chamán puede ser espectador y participante en sus propias visiones (Weis 1994:169).

Es a causa de estas diferencias, que a lo largo de este informe se puede demostrar que el mundo mágico de don Juan y de Gurdjieff son espacios totalmente diferentes al mundo del teatro. Pueden servir de apoyo, pero no es conveniente pensar que son iguales y por lo tanto legibles para todo el mundo. Es por esto que surgió dentro del grupo una gran confusión general. Entre el teatro y el ser mejores personas.

Finalmente, de una manera breve, hemos hecho una valoración de los resultados personales y profesionales dentro del grupo. No me queda sino agradecer, por el tiempo compartido, por el conocimiento obtenido y por que sé que al cerrar este ciclo en mi proceso, estaré abriendo las puertas hacia otros caminos y ...quizá con el tiempo, dejando la opción abierta, mis compañeros de caminando a la par , nos encontremos nuevamente, para jugar al juego que todos juegan,...vivir en la escena, con verdaderas bases y con más pasión que cuando decidimos estar juntos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTECEDENTES

- Grotowski, Jerzy. 2000 *Hacia un teatro pobre*. 21ª. ed. Editorial Siglo XXI editores, México.
- Knébel, María Osipovna. 1991 *Poética de la Pedagogía Teatral*. Trad. Dalia Mendoza Limón. Cond. Sergio Fernández Bravo. Ed. Siglo XXI. México.
- Weisz, Gabriel. 1994 *Palacio Chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas Chamánicas*. Ed. UNAM-Gaceta. S.A. México.

CAPÍTULO I

- Abelar, Taisha. 2001 *Donde Cruzan los Brujos*. Ed. Diana. México. D.F.
- Alexander, Gerda. 1998 *La Eutonía: un camino hacia la experiencia total del cuerpo*. Trad. de Leonor Spilzinger. 3ª. ed. Paidós . Barcelona.
- Álvarez, Verdugo Silvia 2002 *Gurdjieff*.  
<http://members.es.tripod.de/dmilocco/textos/>
- AsociaciónFeldenkrais Argentina 2002 *Moshe Feldenkrais*.  
<http://www.feldenkrais.com.ar/>
- Castaneda, Carlos 1994 *El arte de enseñar*. Trad. Nayely Tycho Thal. Ed. Diana. México. D.F.
- \_\_\_\_\_ 1988 *El conocimiento silencioso*. Ed. Emecé Editores. Barcelona.
- \_\_\_\_\_ 1991 *Las enseñanzas de don Juan*. Ed. FCE. México. D.F.
- \_\_\_\_\_ 1988 *La Rueda del Tiempo*.Ed. Bertelsmann de México, S.A. de C.V., DI.

El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

	2002	<i>Carlos Castaneda: ¿Antrpólogo o Brujo?</i> <a href="http://www.psycodelica.com/">http://www.psycodelica.com/</a>
Declaración Cleargreen	2002	<a href="http://verdeclaro.net/">http://verdeclaro.net/</a>
Estudio TEM-La Plata	2002	<i>Gerda Alexander.</i> <a href="http://www.eutonia.org.ar/">http://www.eutonia.org.ar/</a>
Feldenkrais, Moshe.	1997	<i>Autoconciencia por el movimiento.</i> Ed. Paidós. España.
Genkel, Bodil.	1990	<i>Manual Básico de Cinetografía Laban.</i> Ed. Instituto Mexiquense de Cultura. Toluca. México.
Knébel, María Osipovna.	1991	<i>Poética de la Pedagogía Teatral.</i> Trad. Dalia Mendoza Limón. Cond. Sergio Fernández Bravo. Ed. Siglo XXI. México.
_____	1999	<i>El último Stanislavsky: Análisis activo de la obra y el papel.</i> Trad. Jorge Saura. Ed. Fundamentos. España.
Laban, Rudolf.	1987	<i>El Dominio del Movimiento.</i> Ed. Fundamentos 2ª. ed. Madrid. España.
_____	1993	<i>Danza Educativa Moderna.</i> Ed. corr. y amp. por Lisa Ullman. Trad. Amanda Ares Vidal. Ed. Paidós. España.
Ouspensky, Pedro D.	1952	<i>Fragmentos de una enseñanza desconocida: En busca de lo milagroso.</i> Ed. Herbasa. México.
_____	2001	<i>Psicología de la posible evolución del hombre.</i> Trad. Aníbal Ferrari. 3º ed. Ediciones Coyoacán, S.A. de C.V. México.
Pavis, Patrice.	1998	<i>Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología.</i> Trad. Jaume Melendes. Ed. Paidós. España.
Sánchez, Marcela	2002	<i>Escuela de arte en Monte Verità.</i> <a href="http://jornada.unam.mx">http://jornada.unam.mx</a>

Termasalud. 2002 *Eutonia de Gerda Alexander.*  
<http://www.termasalud.com>

## CAPÍTULO II

- Anouilh, Jean 1983 *Nuevas piezas negras: Antígona.* Trad. Aurora Bernárdez. 4ª. Ed. Ed. Losada. Buenos Aires.
- Filio, Alejandro 1998 *Un secreto a voces.* SONOPRESS. LUNDRA. S.A.
- Guzmán, Morales Sara 1992 *Bitácora.* MIMIO. México.
- Iglesias, Myriam 1991 *Correo Escénico: "Teatro de México en Moscú".* No.15. Publicación mensual de artes Escénicas y del espectáculo de la Ciudad de México. Publicada por Cuatro Estaciones S.C. y Arteatro. A.C.
- Knébel, María Osipovna. 1991 *Poética de la Pedagogía Teatral.* Trad. Dalia Mendoza Limón. Cond. Sergio Fernández Bravo. Ed. Siglo XXI. México.
- Musashi, Miyamoto 1989 *El Libro de los Cinco anillos.* 2ª ed. Miraguano Ediciones. Madrid. España.

## CAPÍTULO III

- Aramburu, Angel de. 1964 *Manual del cazador.* Ed. Sistes. Barcelona.
- Castaneda, Carlos. 1988 *El conocimiento silencioso.* Ed. Emecé Editores. Barcelona.
- Ceballos, Edgar. 1993 *Las técnicas de actuación en México:* Ed. Grupo Editorial Gaceta-DIF Hidalgo. México.

## El desvío de objetivos en un proceso actoral: Mi experiencia

- Grotowski, Jerzy. 2000. *Hacia un teatro pobre*. 21ª. ed. Editorial Siglo XXI editores, México.
- Knébel, María Osipovna. 1991. *Poética de la Pedagogía Teatral*. Trad. Dalia Mendoza Limón. Cond. Sergio Fernández Bravo. Ed. Siglo XXI. México.

## CONCLUSIONES

- Corona, Candelaria  
Guadalupe. 1997. *¿Movimiento de teatro Independiente o Grupos en movimiento?: testimonio y estudio de cuatro experiencias representativas en la Ciudad de México (1980-1995)*. Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro. UNAM. México.
- Teatro La Candelaria 2002. *Candelaria, Pájaro del Futuro*  
<http://www.teatrolacandelaria.org.co/>
- Weisz, Gabriel. 1994. *Palacio Chamánico: Filosofía corporal de Artaud y distintas culturas Chamánicas*. Ed. UNAM-Gaceta. S.A. México.

**ANEXO 1**  
**SEGUNDO FESTIVAL DE ESCUELAS INTERNACIONALES**  
**PODIUM 91**

# PAGINACIÓN DISCONTINUA



ardani

MOSCOW THEATRE AGENCY

103287 U.S.S.R. Moscow  
Bashilovskaja st. bl. 23, bl. 3 appt. 107  
Telex 412216 BRAVO SU Fax 2002211

SR. ALBERTO J. CELARLE FLORES  
MAESTRO DE ACTUACION DEL  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA Y  
TEATRO DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS DE LA UNAM.  
MEXICO.

Respetado Maestro:

La Dirección de la Agencia Teatral Moscovita "ARDANI", tiene el honor de INVITARLO a Usted y al grupo de estudiantes egresados 1987-90 del Departamento de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, grupo de 15 estudiantes y 16 en total, a participar en abril de 1991 al SEGUNDO FESTIVAL INTERNACIONAL DE ESCUELAS TEATRALES "PODIUM-91" a realizarse en Leningrado-Moscú, URSS.

Los organizadores del Festival consideramos que, siendo Usted egresado del Instituto Estatal del Arte Teatral A.V Lunacharsky, (GITIS) y alumno durante 1975-1981 de la conocida pedagoga y profesora María Osipovna Kneivel, sus investigaciones en México basadas en la experiencia y estudio de la escuela teatral soviética serán de enorme interés para las nuevas generaciones de participantes de las diferentes escuelas invitadas a este Festival.

Las condiciones del Festival son: la Agencia cubrirá los gastos de estafía del grupo arriba señalado de participantes en la URSS, diariamente, de acuerdo a las normas, preparar las instalaciones para la presentación de los trabajos, ofrecer transportación y el personal de servicios necesarios.

La duración del Festival y los materiales informativos, así como la lista de los participantes se determinarán en Enero de 1991.

El transporte México-Moscú-México correrá a cargo de los participantes a este Festival.

Con todo respeto.

Serguei Danilian  
Director de ARDANI.

Moscú, 12 de diciembre de 1990.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ВИЗА

К-И № 420466

ОСНОВАННАЯ

Безвизная-визная

Гр. Мексика

Фамилия ТУСАН МОРАЛЕС

Имя, отчество Сара

Дата рождения 14.12.34 Пол жен.

С детьми до 16 лет одна

Цель поездки культурный обмен

В учреждении СГД РСФСР

В пункте Москва.

И действительна для выезда из СССР с 30491 19 г.

прибытия и выезда из СССР до 240491 19 г.

через пограничные пункты СССР, открытые для паспортного контроля



Выдана 110491 19 г.

К записи № 0896

В Ы Е З Д

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ВИЗА

К-И № 420466

ОСНОВАННАЯ

Безвизная-визная

Гр. Мексика

Фамилия ТУСАН МОРАЛЕС

Имя, отчество Сара

Дата рождения 14.12.34 Пол жен.

С детьми до 16 лет одна

Цель поездки культурный обмен

В учреждении СГД РСФСР

В пункте Москва.

И действительна для выезда из СССР с 30491 19 г.

прибытия и выезда из СССР до 240491 19 г.

через пограничные пункты открытые для паспортного контроля



Выдана 110491 19 г.

К записи № 0896

В Ы Е З Д

ПАСПОРТ  
 РАТНА ДИ ОБИДИ

ВИЗА

К-II № 420466

ОБНОВЛЕННАЯ

ВЪЕЗДНАЯ-ВЪЕЗДНАЯ

Гр. Меконик  
 Фамилия ГУСМАН МОРАНОС  
 Имя, отчество Сара  
 (девич.)  
 Дата рождения 14.12.64 пол ЖЕН.

С детьми одна  
 до 16 лет

Цель поездки КУЛЬТУРНЫЙ ОБМЕН

В учреждении ОТД ПОСОР

В пункте Москва

Действительна для въезда в СССР с 130491 19... г.  
 пребывания в СССР до 240491 19... г.  
 через пограничные пункты СССР,  
 открытые для иностранцев согласно

М. П. 110491 19... г.

В паспорту № 0396

Подпись [подпись]

Въезжающий в СССР обязан следовать в пункт, указанный в данной визе, и в течение 24 часов с момента прибытия в пункт назначения оформить документы на право проживания в СССР.

Every person entering the USSR is required to proceed directly to the destination point indicated in his visa where he is required to register for residence in the USSR within 24 hours after his arrival.

Tout visiteur entrant en URSS est prié de se rendre directement au point de destination indique dans son visa et dans un delai de 24 heures apres son arrivee il doit remplir les formalites necessaires au permis de sejour en URSS.

Въезжающий в СССР обязан следовать в пункт, указанный в данной визе, и в течение 24 часов с момента прибытия в пункт назначения оформить документы на право проживания в СССР.

Every person entering the USSR is required to proceed directly to the destination point indicated in his visa where he is required to register for residence in the USSR within 24 hours after his arrival.

Tout visiteur entrant en URSS est prié de se rendre directement au point de destination indique dans son visa et dans un delai de 24 heures apres son arrivee il doit remplir les formalites necessaires au permis de sejour en URSS.

Срок действия визы ПРОДЛЕН

до " " 19... г.

М. П. Подпись

Срок действия визы ПРОДЛЕН

до " " 19... г.

М. П. Подпись

Срок действия визы ПРОДЛЕН

до " " 19... г.

М. П. Подпись

Срок действия визы ПРОДЛЕН

до " " 19... г.

М. П. Подпись

The Moscow International Festival  
**THE MOSCOW INTERNATIONAL FESTIVAL  
OF THEATRE SCHOOLS**  
"Podium-91"

---

April 15  
Morning  
Arrival. Spare time

April 15  
Evening  
19 p.m.  
The State Institute of  
Theatre Art (GITIS)  
H. Shakespeare  
"The Twelfth Night or as  
You Like It"  
L. Fomenko's student course  
Premises: The GITIS Training  
Theatre

---

April 15  
Morning  
11 a.m.  
The State Institute of  
Theatre Art  
M. Bulgakov  
"Zoika's Flat"  
(A Tragic Farce in Two  
Acts)  
M. Osheroovsky's student  
course  
Premises: The GITIS  
Training Theatre

April 16  
Evening  
19 p.m.  
The Shchukin Higher Theatre  
School of the Vakhtangov  
State Academic Theatre  
A. Bitov  
"The Pushkin House"  
G. Chernyakhovsky's student  
course  
Premises: The Shchukin School  
Training Theatre  
(foyer)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

19 p.m.  
"The City of Mice"  
Premises: The Shchukin School  
gymnasium

April 17  
Morning  
11 a.m.  
The Nemirovich-Danchenko  
Actors' Studio School of  
the Moscow Art Academic  
Theatre of the USSR  
The Moldavian Studio  
"Anton Chekhov's Two  
Stories"  
("Rothschild's Violin"  
and "A Black Monk")  
Premises: The Nemirovich-  
Danchenko Studio School  
Training Theatre

April 17  
Evening  
19 p.m.  
The Nemirovich-Danchenko Actors'  
Studio School of the Moscow  
Art Academic Theatre of  
the USSR  
A. Solzhenitsin  
"Cancer Ward"  
O. Tabakov's student  
course  
Premises: The Nemirovich-Danchenko  
Studio School Training Theatre

April 18  
Morning  
11 a.m.  
The Leicester Polytechnic  
School of Arts  
Premises: The GITIS  
Training Theatre

April 18  
Evening  
The North Carolina  
University  
"Curse of the Starving  
Class"  
Premises: The Filial Theatre of  
the Mayakovsky Academic Theatre  
of Moscow

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

11 a.m.  
The Shchepkin Higher Theatre  
School of the Maly Theatre  
of the USSR

The Tajik Studio

M. Bulgakov

"Zoika's Flat"

N. Afonin's student course  
Premises: The Shchepkin  
School Training Theatre

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

April 19  
Morning- Afternoon  
10 a.m. - 14 p.m.  
A Scientific-Practical  
Conference

Evening  
19 p.m. The "Beit Zwi" Drama  
School  
(Tel Aviv)

I. Bergman

"Scenes of Matrimony"

Premises: The Filial Theatre of  
the Maykovsky Academic Theatre of  
Moscow

April 20  
Morning  
11 a.m.  
The "Beit Zwi" Drama  
School  
(Tel Aviv)  
V. Lenau  
"Cork-Opener"  
Premises: The Filial  
Theatre of the Maykovsky  
Academic Theatre of  
Moscow

April 20  
Evening  
19 p.m.  
The Byelorussian State Theatre  
and Art Institute  
"We Play Shakespeare"  
A. Androsik's student  
course  
Premises: The Shchepkin School  
Training Theatre

April 21  
Morning  
11 a.m.  
The Leningrad State Institute  
of Theatre, Music and  
Cinematography

N. Simon

"Biloxy-Blues"

Premises: The GITIS  
Training Theatre

April 21  
Evening  
19 p.m.  
The Mexican National  
University (The United  
States of Mexico)

Jean Anouil

"Antigona"

Alberto Celarie's student  
course

Premises: The Filial Theatre  
of the Mayakovsky Academic  
Theatre of Moscow

April 22  
Morning  
11 a.m.  
The London Academy of  
Music and Dramatic Art  
(LAMDA)

(Great Britain)

W. Shakespeare

"Taming of the Shrew"

Premises: The Nemirovich-  
Danchenko Studio School  
Training Theatre

11 a.m.  
The State Institute of  
Theatre Art

N. Gogol

"The Marriage"

M. Zakharov's student  
course

Premises: The GITIS Training  
Theatre

April 22  
Evening  
19 p.m.  
The State Institute of  
Theatre Art  
N. Gogol  
"The Vladimir of the Third  
Class"  
(Dramatic Excerpts and  
Episodes from an Unfinishe  
Comedy in Two Acts)  
P. Fomenko's student course  
Premises: The GITIS Training  
Theatre

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

April 23  
 Morning  
 11 a.m.  
 The University of  
 Illinois

"Steady Laughter"

Premises: The Filial Theatre  
 of the Mayakovsky Academic  
 Theatre of Moscow

April 23  
 Evening  
 19 p.m.  
 The Theatre Department of  
 the Sobinov State  
 Conservatoire of Saratov  
 O. Goldsmith  
 "The Night of Errors"

R. Belyakova's student  
 course  
 Premises: The GITIS Training  
 Theatre

19 p.m.  
 The Wroclaw Theatre School  
 (Poland)  
 Premises: The Shchukin  
 School Training Theatre

April 24  
 Morning - Afternoon  
 10 a.m. - 14 p.m.  
 A Scientific- Practical  
 Conference  
 Premises: The Soviet  
 Women's Committee  
 Conference Hall

April 24  
 Evening  
 19 p.m.  
 The Georgian State Theatrical  
 Institute  
 M. Dzhavakhisvili  
 "Womenizer"  
 G. Jordania's student  
 course  
 Premises: The GITIS Training  
 Theatre

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

April 25  
Morning  
11 a.m.  
The Shchepkin Higher  
Theatre School of the  
Maly Theatre of the USSR

A. Ostrovsky

"Vassilissa Melentyeva"

Yu. Solomin's student  
course

Premises: The Shchepkin  
School Training Theatre

April 25  
Afternoon  
15 p.m.  
Closing of the  
Festival

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

" А Н Т И Г О Н А "

Жан Ануй

Действующие лица и исполнители :

Антигона - Ана Мария Флорес  
Подруга - Эвелин Пис  
Креонт - Бернар де Лордес Власендела  
Гемон - Виктор Уго Мартес

Антигона - Сара Гусман  
Подруга - Мариа Элена Санчес  
Креонт - Патрисио Кастело  
Гемон - Хуан Карлос де Пина

Антигона - Росино Галесна  
Подруга - Летисия Родригес  
Креонт - Адриана Флорес  
Гемон - Роберто Сильва

Мастер - Педро Альберто Силарес

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Dunham Diploma

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESTE CON  
FALLA DE ORIGEN

Союз театральных деятелей РСФСР  
Министерство культуры СССР  
Министерство культуры РСФСР  
ДК ВЛКСМ

Участнику  
Московского  
международного  
фестиваля  
театральных школ  
„Подium-91“

МЕКСИКАНСКОМУ НАЦИОНАЛЬНОМУ УНИВЕРСИТЕТУ

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРАВЛЕНИЯ СОЮЗА  
ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РСФСР



МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

ОРГКОМИТЕТ

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

podium *9* noquyr

## Segundo Festival de Escuelas Internacionales PODIUM 91.



Clausura del Festival



Clausura del Festival

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

13



Entrega de diplomas.



*Antígona* de Jean Anouilh

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ANEXO 2  
INTERCAMBIO CULTURAL UNIVERSIDADES  
ARCIS-UNAM 1992

Santiago, 11 de noviembre de 1991.

Señor  
Alexander Franetti  
Director  
Organización Cultural Mexicana A.C. y  
Laboratorio Teatral Independiente de Buenos Aires  
PRESENTE.-

Respetado Maestro:

Agradecemos cordialmente la comunicación enviada respecto al posible intercambio entre estudiantes de Escuelas de Teatro que ustedes promueven, en conjunto con la Agencia Teatral Ardani de Moscú, y el interés por incluir a la comunidad teatral estudiantil chilena a través de la Escuela de Teatro de ARCIS.

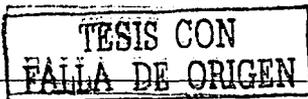
La Universidad ARCIS es una institución educacional privada, sin fines de lucro que, en sus enunciados programáticos, se define como un espacio de reflexión y creación alternativo en los campos del Arte y de las Ciencias Sociales.

No podemos, por consiguiente, sino acoger con el mayor beneplácito la iniciativa y desde ya extender una invitación a la Organización Cultural Mexicana A.C. para que nos visiten, en la fecha propuesta, del 14 de mayo al 2 de junio de 1992, como primera fase del intercambio, México-Chile, Chile-México, de acuerdo a los términos que adjuntamos.

Sin otro particular, quedo de usted atentamente,



LUIS TORRES AGUNA  
Rector



Señor  
Alexander Franetti  
Director  
Organización Cultural Mexicana A.C. y  
Laboratorio Teatral Independiente de Buenos Aires  
PRESENTE.-

Respetado Maestro:

Me es grato saludarle y poder agradecer su invitación e interés hacia el trabajo que realizamos profesores y estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales ARCIS.

De acuerdo a lo propuesto la visita de ustedes como primera parte del intercambio México-Chile se realizaría del 14 de mayo al 2 de junio de 1992, fecha confirmada por el lado chileno.

La segunda etapa del intercambio se realizaría de cinco a seis meses después de realizada la primera etapa, con la visita de los integrantes de la Escuela de Teatro de ARCIS a México (fecha a confirmar por los organizadores).

ARCIS se compromete a:

1. Dotar de alojamiento a los integrantes del grupo mexicano.
2. Poner a disposición del grupo visitante espacios de ensayo y presentación del trabajo escénico.
3. Publicitar e invitar a las presentaciones a grupos teatrales afines al proyecto, tanto los mencionados por ustedes, como a otros posibles, en el espíritu más amplio.
4. Promover la presentación, charlas, conferencias, exposiciones teórico-prácticas e intercambio de experiencias del grupo visitante con el mayor número de grupos y/o profesionales y estudiantes de teatro interesados.
5. Organizar un debate público dirigido a integrantes de grupos teatrales.
6. Asistencia a función(es) de espectáculos teatrales en cartelera.
7. Privilegiar la convivencia entre los integrantes del grupo visitante con los alumnos de la Escuela de Teatro y de la comunidad estudiantil de la Universidad ARCIS.

Atte.

Santiago de Chile, 1992.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Santiago de Chile, 1992.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Santiago de Chile, 1992.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN