



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

EL SILENCIO EN EL TRABAJO CREATIVO DEL ACTOR

El camino de Próspero

Informe académico
que para obtener el título de
Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

presenta:

Jorge Jonathan Ramos Uribe



Asesor: DR. Oscar Armando García



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

ÍNDICE

CONTENIDO	P.
INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I. EL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: EL SILENCIO EN EL TRABAJO CREATIVO DEL ACTOR	5
• El origen de tres años de silencio	5
• Primeras sesiones, primeros acercamientos	7
• Primera etapa teórica	9
• Segunda etapa teórica	17
CAPÍTULO II. ENTRENAMIENTO FÍSICO	22
• La respiración, la llave	22
• Cuerpo respiración, cuerpo carne y mente	23
• Técnicas de respiración	25
• Meditación dinámica	27
• La visita de Aíza	30
• Método Suzuki	31
• Vibración	33
• Percepción	35
• Silencio	37
CAPÍTULO III. EL CAMINO A LA COMPROBACIÓN	43
• Primer contacto	45
• El ensamble	47
• Resolución de escenas	49
• El axioma de Próspero	55
• El naufrago	61
BIBLIOGRAFÍA	64

INTRODUCCIÓN

Ha llegado el momento de expresar la satisfacción que representa para mí hacer este trabajo al concluir mis estudios en la carrera de Literatura Dramática y Teatro, dentro el área de actuación de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma México (UNAM). A lo largo del camino, el aprendizaje del teatro me ha otorgado una segunda oportunidad de vivir, una valiosa posibilidad de autoconocimiento como ser humano y como actuante dentro de mi oficio, el teatro, siempre de la mano de maestros que han sido una guía para acercarme al conocimiento que el teatro cobija y que sólo puede ser develado por uno mismo.

En el ciclo escolar 2006, el profesor Mario Balandra, motivado por un gran interés de acercar al alumno del área de actuación a participar en el área de investigación, convocó a un grupo de alumnos de los últimos semestres, a ser parte del seminario de investigación llamado “El silencio en el trabajo creativo del actor”. Leydiana Montes de Oca Sánchez, Luis David Serrano López, Mercedes Adriana Portillo Elías, Angélica Vera Cruz y Jorge Jonathan Ramos Uribe fuimos los primeros integrantes. En el ciclo escolar 2007 se integraron Ana Belén Ortiz Matamoros y Beatriz Esther Cabrera Tavares

Dicho seminario, teórico-práctico, tendría como objetivo experimentar, reconocer y definir el silencio como generador de creatividad en el actor. El camino del seminario partiría de bases teóricas que obligaban al alumno a cuestionarse acerca del silencio en el acto creativo, lo llevarían a aplicar la investigación en ejercicios escénicos y crear un entrenamiento de trabajo práctico, para poder aplicar todo lo establecido en la puesta en escena de la obra *La tempestad* de William Shakespeare.

La intención de este trabajo es informar el proceso de creación del personaje Próspero de la obra de Shakespeare, a partir de mi experiencia en el silencio. Este suceso surgió de la teoría asentada por Mario Balandra y el entrenamiento práctico establecido en el transcurso del seminario de investigación “El silencio en el trabajo creativo del actor”. Este proceso me ha orillado cada vez más a buscar el llamado “misterio de la actuación” en mi interpretación. Por otro lado, creo necesario nombrar a mis maestros del entrenamiento japonés para actores del método Suzuki quienes, fuera del seminario, han contribuido con sus conocimientos y aportaciones prácticas a mi proceso dentro de la investigación: Ricardo Zeger y Maki Saito. Ellos demostraron y me hicieron comprender la fuerza interna y externa del cuerpo que el actor debe poseer, conocer, controlar y manejar con sutileza para estar presente sobre el escenario.

Los objetivos principales de este informe académico son los siguientes:

- 1.- Distinguir las metas principales del seminario.
- 2.- Especificar las directrices teóricas en las que está basado el seminario.
- 3.- Describir el entrenamiento que se aplica en el seminario a partir de las bases teóricas y prácticas y describir la experiencia que obtuve en el entrenamiento del método Suzuki.
- 4.- Definir el silencio en las diferentes etapas de experimentación.
- 5.- Exponer mi experiencia en el trabajo creativo del personaje Próspero de *La tempestad* de Shakespeare.

En este sentido, la secuencia de este trabajo se puede resumir en tres partes fundamentales: la primera se refiere al origen del seminario, pues haré una relatoría de lo que fue el seminario y las directrices teóricas que lo fundamentan; la segunda es una

descripción del entrenamiento práctico que surgió como identidad del seminario y el entrenamiento para actores del método Suzuki, el cual aportó valiosos conocimientos a favor de la investigación; la tercera es una exposición del trabajo de creación del personaje Próspero, a partir de la investigación teórico-práctica del seminario.

CAPITULO I. EL SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN: EL SILENCIO EN EL TRABAJO CREATIVO DEL ACTOR

EL ORIGEN DE TRES AÑOS DE SILENCIO

En el año de 2006, Mario Balandra, profesor del área de actuación en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro, a partir de cuestionar: “la íntima relación que existe entre el arte de la interpretación con lo misterioso, lo inexplicable, lo enigmático, lo secreto y su cualidad de ser inseparable de la vida y de lo orgánico”¹, lo llevó a crear el seminario de investigación “El silencio en el trabajo creativo del actor”, cuya línea de investigación principal sería reconocer, definir y experimentar el silencio, como elemento esencial en el acto creativo del actor.

Dicho seminario tendría como metas acercar a los alumnos del área de actuación a un seminario de investigación teórico-práctico teatral, dentro del cual los alumnos lograrán una concepción de ellos mismos como investigadores, a partir de un proceso basado en la teoría en íntima relación con la práctica. Al mismo tiempo, se buscaba la creación de un entrenamiento físico establecido a lo largo del camino, que llevaría al estudiante-actor a comprender de manera práctica el proceso individual de la creación actoral a partir del encuentro con el silencio en sus distintas etapas. Se pretendía que los participantes lograrán determinar, a través de su experiencia personal, qué elementos favorecen al desarrollo de su capacidad creadora. Puntualizo “experiencia personal” pues

¹ Proyecto de investigación por Mario Balandra PIFFyL2006023 en el Centro de Apoyo a la Investigación de la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. El cual consiste en apoyar a los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras con instalaciones de la facultad, para realizar investigaciones o seminarios con los alumnos y que estos últimos puedan lograr su titulación.

como Balandra siempre ha afirmado: “al actor no se le enseña a crear, sino se les da elementos que lo lleven por un camino de auto-indagación“, para que él mismo sea conciente del origen de su creatividad y el potencial en el que puede desarrollarla.

El 16 de septiembre del 2006 se dio inicio a las primeras sesiones, donde nueve alumnos de los últimos semestres fuimos seleccionados para participar. Se nos dijo que estábamos ahí para experimentar el silencio y a partir de él crear; pero ¿cómo se experimenta el silencio? Fue uno de los cuestionamientos que seguramente muchos de nosotros nos hicimos sin decir palabra alguna. Y así comenzamos “el viaje en la embarcación”² que sería timoneada por el profesor Mario Balandra; viaje que, en aquel entonces, no imaginaríamos que nos llevaría más de tres años de nuestras vidas. La investigación del seminario estaba planeada para realizarse todos los sábados entre las 10 y las 13 horas.

Era un evento único para cada uno de nosotros, ya que se nos ofrecía la oportunidad de aprender a trabajar como un equipo e ir de la mano hacia un crecimiento grupal que fortalecería la investigación y formaría un lenguaje común. Nos ofrecía un tiempo valioso para cuestionar el origen de la experiencia creativa y, lo más importante, obtener madurez. Sería la “iniciación” que muchos de nosotros buscábamos en el ámbito profesional del teatro, es decir, tomábamos una responsabilidad hacia nosotros mismos, hacía el compañero de trabajo y hacía quien venía detrás en próximas generaciones.

Rápidamente cada integrante del seminario tomaría su puesto en la embarcación, el cual consistía, desde el inicio, en que cada uno se volvería actor-investigador del

² A lo largo del informe me referiré a la experiencia que tuvimos del seminario como una metáfora de un viaje en una embarcación.

proyecto. No sólo eso, sino que cada uno se convertiría en el científico que experimentó con su propio ser, con todas sus implicaciones y dentro de sus límites, siempre apoyados de un vasto material teórico que Balandra nos facilitó sesión con sesión.

PRIMERAS SESIONES, PRIMEROS ACERCAMIENTOS

La dirección que seguimos en las primeras sesiones era iniciar con un calentamiento individual y seguimos con la meditación dinámica, que consiste en trabajar con el cuerpo y la respiración a través de cinco pasos³: la respiración, la liberación, el om, la quietud y la danza. Este entrenamiento físico-práctico fue la línea que tomó el seminario en las primeras reuniones. La ruta era la siguiente: se llegaba al ensayo y nos preparábamos para iniciar la meditación dinámica con un acompañamiento de música especial, que nos señalaba la duración y el cambio de cada paso. Tras el tránsito de los tres primeros pasos nos preparábamos para adentrarnos al cuarto, el cual sería uno de los más importantes dentro de la finalidad del seminario, la quietud, lo cual se comenzaba a trabajar con la percepción. Comenzábamos a experimentar sensaciones, colores, emociones, recuerdos, figuras, sonidos, sabores, olores y todo aquello que podía ser percibido por el cuerpo desde el exterior o lo que la mente creaba durante este estado en el interior.

Todos estos fenómenos surgían de la nada, era un trascurrir de un sinnúmero de imágenes que recorrían un camino ante nuestra observación y percepción y desaparecían nuevamente en su lugar de origen, la nada. En este encuentro con la imagen cada uno elegía algo de lo experimentado y lo llevaba mediante un tipo de traducción del cuerpo a una forma de movimiento visible o invisible. Esto generaría la llamada “acción física”, la

³ La descripción de la meditación dinámica, paso a paso, se encuentra en el capítulo II.

cual era desarrollada en el paso cinco: la danza.

Con este movimiento que encontramos en la indagación de la meditación, cada uno pasaba al espacio escénico para desarrollar un ejercicio de construcción de la acción física, los ejercicios eran distintos, ya que no se tenía una instrucción concisa de lo que debíamos trabajar u observar durante el paso cuatro o crear durante el paso cinco. La única señal era experimentar todo lo ocurrido en la quietud, traducirlo en movimiento y desenvolverlo en una acción física.

Durante varias sesiones seguimos con esta mecánica, hasta que en una ocasión, para mí clave, experimentamos la quietud viendo la película *Baraka*; documental puramente visual, dirigido por Ron Fricke. Donde se narra, en términos eminentemente visuales, aurales y musicales, la evolución de la Tierra y de la humanidad, al mismo tiempo, señala las formas en que el ser humano se ha relacionado con su ambiente. Era un paso importante en el seminario, pues sería la primera vez que se experimentaba la quietud con una señal específica del exterior.

El lugar de ensayo fue el aula-teatro Rodolfo Usigli, ubicado en el área de teatros de la Facultad de Filosofía y Letras, una especie de “caja negra”, en el cual la única luz que existía era la que provenía de la pantalla del televisor. Quien haya visto esta película puede recordar que es un compendio de imágenes hermosas y, al mismo tiempo funestas. El impacto que tuvo en cada uno de nosotros fue profundo; ya que lo único que existía durante la quietud eran las imágenes que penetraban en nuestros ojos y los sonidos que se adentraban en nuestros cuerpos, creando una serie de respuestas de nuestro ser ante lo observado. El ejercicio que seguía era realizar una acción física proveniente de la experiencia de observar la película durante la quietud.

Lo importante era que poco a poco nos dábamos cuenta que todo lo que surgía en los trabajos escénicos individuales era muy distinto, había una diferencia tal en los ejercicios que parecía que el punto de origen de ese trabajo no era la película, sin embargo, este hecho fue de suma importancia ya que vislumbrábamos por primera vez el color que nos caracterizaba individualmente. ¿Esto quería decir qué en cada uno de nosotros se encontraba la raíz de la creación? A este origen que nos distinguía apostaríamos en un tiempo futuro. Y en ese momento esa era la diferencia que más enriquecía la ruta del seminario en su caminar al encuentro con el silencio.

PRIMERA ETAPA TEÓRICA

Llegó el momento de recibir los primeros documentos por parte de Mario Balandra, para poder crear la ruta náutica que la embarcación seguiría a futuro, que originó una comunicación vía e-mail donde comentamos los pensamientos que surgían después de leerlos. Estos registros de bibliografía seleccionada nos llevaron hacia una dirección precisa dentro del trabajo teórico-práctico; en aquel entonces las preguntas comenzaron a surgir como un manantial sin fin. Era una ruta nueva del seminario, ya que dentro del trabajo práctico nos acercamos por primera vez a textos dramáticos y se comenzaron a establecer términos propios del campo que atendíamos.

El primero en presentarse al seminario en bibliografía fue George Steiner⁴, teórico que utiliza el término “silencio” en estrecha relación con la creación en el pensamiento, la literatura, la religión y la historia occidental; y nos aproximó a la ruta deseada por el

⁴ George Steiner. *Las gramáticas de las creaciones*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 312-327.

seminario. Este primer “visitante” fue esencial para la investigación, ya que de él surgió gran parte de la inquietud de acceder al silencio, además, se convirtió en la primer bibliografía en el tránsito de maduración y germinación del seminario.

Se iniciaba una ruta reflexiva de las diferentes directrices teóricas para abordar el silencio como generador del proceso creativo y hacer equivalencia en el trabajo práctico del actor. Aunado al trabajo teórico, el cuarto paso de la meditación dinámica, la quietud, se relacionaban profundamente con el silencio. Había algo trascendental para observar cuidadosamente durante la investigación física. Para Balandra fue de suma importancia, pues, como él mismo lo apunta en una de las cartas que nos envió después de ser entregado el registro; encontró ciertas analogías en el principio creador literario, científico, religioso y del pensamiento con el principio creador del actor.

En la carta que redacté a Balandra, después de leer a Steiner, puedo reconocer la debilidad de mi pensamiento ante la idea de comprender el primer documento y la voluntad de acceder al silencio. Esta idea puedo verla hoy en día modificada en perspectiva y puedo reconocer que en aquel entonces la sensibilidad me conducía por un camino que apuntaba en dirección al silencio.

Pese a este hecho sensible, quiero denotar un pasaje que transcribí para concluir mis anotaciones en aquella carta. Este pasaje lo encontré en un folleto que me fue facilitado en una visita al Sensorama, que es un espectáculo multisensorial que busca por medio de los sentidos trascender los mismos sentidos. Este pasaje me acercó a lo que en aquel momento, a grandes rasgos, sucedía en mí como hombre-actor.

“A la sombra del templo encontramos, mi amigo y yo, a un ciego sentado solo. Mi amigo me dijo: Ese hombre es el más sabio de la comarca. Después, dejé a mi amigo y me acerqué al ciego; le saludé y conversamos. Pasando un momento, le dije: perdona mi pregunta, pero ¿desde cuándo estás ciego? Desde que nací, contestó. Le pregunté: ¿Y qué sendero de sabiduría sigues tú? Me respondió: Soy astrónomo. Y llevándose la mano al pecho, agregó: Observo todos estos soles, lunas y estrellas.”⁵

Comencé a entrever la investigación del seminario en estrecha relación con la vida cotidiana y surgieron en el grupo ideas esenciales como: el silencio como origen de la creatividad, la autoría como principal acto de creación, la intimidad, la soledad, el pensamiento, la concentración, la atención, la escucha interior y la percepción, ideas que, sin lugar a dudas, estaban relacionadas en su totalidad con el acto creativo del actor.

Observé el principal reto, que estaba inscrito como una problemática de la creación por Steiner, la dificultad del hombre contemporáneo occidental para escucharse ser. El ser humano como ser racional es receptor inconsciente de todo el ruido y de las imágenes del exterior que recibe cada momento de la vida, es decir, el hombre en su necesidad de acceder al silencio necesita recorrer un camino no sólo con voluntad, sino que ésta debe convertirse en una práctica, y apuntar hacia la escucha enfermiza para lograr el acceso al silencio.

⁵ Gibrán Jalil Gibrán. Citado en el folleto de información *Corrazón* del Sensorama, México, p. 11.

El segundo en abordarnos fue José Luis García Barrientos⁶; compendio bibliográfico que se encuentra en *Modelos de acción dramática* de Armando Partida. La tesis del autor es un estudio de la poética de Aristóteles donde trata de determinar el significado del término dramaturgia, que puede ser una analogía perfecta con la autonomía artística de la creación en perspectiva hacia el actor. García Barrientos llevó a comprender que no hay ningún intermediario en la creación del dramaturgo o el actor: es él quien dentro de un todo se convierte en una lupa que observa el mundo y a partir de él cuenta una historia. Lo anterior nos remitió al concepto aristotélico de mimesis explicado en esencia básica: esa acción del artista de observar la naturaleza: de ella hacer una selección y tomar todo lo necesario para realizar una imitación partiendo de la esencia que toma de la naturaleza, siempre bajo una perspectiva y visión únicas. Tras esta reflexión en nuestra investigación se creó de nuevo un fuerte énfasis en que del actor y de su identidad en relación con la realidad es de donde surge todo ese mundo de creación única que sólo puede ser realizada por él y no puede ser repetida por alguien más.

Armando Partida⁷, fue la tercer bibliografía con la que tuvimos contacto dentro del seminario, quien declara que la dramaturgia mundial escrita a inicios del siglo XX transgrede ampliamente el canon aristotélico. Este pensamiento no sólo nos acercó a la creación del actor, sino a la creación en el actor en relación con el texto dramático, que estaba a punto de ser insertado en de la investigación.

⁶ García Barrientos José Luis. *Modos Aristotélicos y Dramaturgia Contemporánea*. En Armando Partida. *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM, Itaca, 2004, pp. 17-27.

⁷ *Ibíd.*, pp. 37-47

Wladyslaw Tatarkiewicz⁸ fue el cuarto en introducirse a la navegación. El autor escribió que la mimesis ha modificado su significado a través de la historia y sobre todo, la relación que ella tiene con la realidad. Tatarkiewicz dialogó con el seminario acerca de que la realidad es todo aquello que comprende la naturaleza y lo hecho por el hombre, la cultura. Y que el actor, como ente presente en medio de la realidad, toma de ella todo lo necesario para su creación. El actor, como ser que se desarrolla dentro de esta realidad, es poseedor de información consciente e inconsciente que se va almacenando día con día en su proceso de vida.

Robert Abirached⁹ fue el autor más recurrente en aclarar dudas dentro del seminario. Mario nos entregó un compendio de recortes seleccionados de las distintas definiciones de mimesis a lo largo de la historia y como ésta ha evolucionado según el contexto en que se busca su aplicación. Este conjunto de escritos del autor nos dejó claro el hecho de que la mimesis puede ser modificada de acuerdo con el contexto que se utilice, aunque dejando la teoría de lado, era claro que el actor creador debe ser conquistador no sólo del contexto que le toca vivir, sino de todo aquello que pueda estar más allá de su alcance para llenarse de verdad y de vida en su respirar. Mediante sus escritos Abirached¹⁰ nos invitó a escudriñar esta necesidad de verdad para crear una comunión entre lo real y la representación teatral.

⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de seis de ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Alianza, 2002, pp. 301-325

⁹ Robert Abirached. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1994.

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 154-165.

Después de estas revisiones de textos a lo largo de nuestro primer peregrinaje se nos entregó el primer texto dramático: *Casa de muñecas* de Ibsen. Fue el primer texto que abordamos en el trabajo práctico, para seguir en la búsqueda de la creación actoral a partir del encuentro con el silencio. El trabajo consistía en realizar una escena específica de la obra con un compañero, donde interactuaba un personaje femenino con uno masculino.

Gracias a las lecturas iniciamos el proceso práctico llenos de nuevos conceptos que alimentaban nuestro espíritu y se nos abrieron nuevas puertas que nutrían nuestra interpretación, la búsqueda de la profesionalidad, la forma de vivir la realidad para crear y el hecho de prepararnos para mirar de frente el primer encuentro real del silencio con respecto a la escena. Para fortuna nuestra y de algunos otros, los ejercicios quedaron registrados en video.

Una vez que conscientes de la importancia que tiene la realidad que nos rodea para nuestra creación actoral, Abirached¹¹ nos detuvo en seco con la idea seductora de que nuestra oscuridad interna es, en realidad, poseedora y testigo de un origen de creatividad verdadera. Nos condujo a distinguir el conflicto que existe dentro de cada uno de nosotros: el “yo”, para ocultar su verdadera esencia que es enmascarada con lo que mostramos en el exterior.

El texto de Abirached nos hace la invitación, por primera vez, de penetrar en el misterio de ese silencio oscuro, a echar un vistazo a esa verdad oculta, para que una vez encontrada, podamos expulsarla en forma de signos, propiciando el movimiento que surge de ese hundimiento hacía un lenguaje simbólico. Abirached ejemplificó este

¹¹ Ibídem, pp. 197-201.

pensamiento con la creación de los personajes de las obras de August Strindberg y Frank Wedekind. Precisó el trabajo del primero como un “teatro íntimo, lo que se representa es el alma misma, en disputa con un mundo falsificado”¹². Y al segundo como alguien que “utiliza el teatro con la intención de desvelar las estructuras fundamentales del universo humano”¹³. Nos transporta a un razonamiento en el cual el “yo” y la “realidad” se disputan en batalla durante la creación. Esta idea es muy cercana a la teoría de Martin Heidegger sobre la tierra y el mundo que, sin duda alguna, fue una gema preciosa para nuestra investigación.

Tras estos razonamientos se puso en tela de juicio el método de representación, es decir, ya no bastaba con ver la figura, el principio de la relación que existe entre el hombre-actor y la realidad que lo rodea. Ahora era necesario mirar el fondo, lo teatral y su relación con la realidad, a partir por supuesto del cosmos de la creación¹⁴. Nos hacía mirar hacía lo que nos convertíamos: en hombres y mujeres hacedores de teatro que intiman en su relación con el universo para crear.

Se nos entregó, entonces, la segunda tarea escénica, por parte Balandra, el texto dramático *El espíritu de la tierra* de Wedekind. En estos ejercicios prácticos las interpretaciones partían de un origen creador en contacto con el entorno y además comenzamos a tener relaciones en el espacio escénico. Asimismo, no sólo se sumaba la información de los primeros documentos respecto a la creación y la mimesis, el origen de la creatividad y la relación para hacer teatro, sino que el trabajo físico dentro de la investigación seguía emanando frutos, cuestionamientos y hallazgos que sólo podían

¹² Ibídem, p. 199.

¹³ Ibídem, p. 200.

¹⁴ Ibídem, pp. 230- 233.

surgir en su indagación.

En su última visita, Abirached¹⁵ nos llevó a un recorrido por el pensamiento de Artaud y su concepción sobre la transformación orgánica que debe sufrir el cuerpo del actor, así como el riesgo eminente que padece al presentar su ser ante el otro, el espectador. Frente a este pensamiento se comprendió que nuestro trabajo debe seducir al espectador, con todo el poder que utilizamos en transgredir nuestros cuerpos. Esta transgresión se debe realizar mediante la acción física, aun cuando nuestros órganos y nuestros huesos estén implicados en el proceso. El autor nos llamó hacía la profundidad del trabajo que debíamos poseer como actores y su nivel de riesgo.

Una vez más, después de la hipótesis de Abirached, el grupo se embarcó al trabajo práctico con dos textos dramáticos de Artaud, *El ombligo de los limbos* y *El chorro de sangre*. Abordar a Artaud tras leer su pensamiento era un desafío interesante, no sólo para nuestras mentes bombardeadas por la lectura, el seminario o la vida que cada uno de nosotros vivía en el exterior; era un reto para las entrañas, donde cada quien puso a prueba el nivel de riesgo que involucra en su trabajo y en otros se descubría por primera vez esta posibilidad de riesgo.

El último texto que fue estudiado en el seminario en esta primera etapa teórica fue Heiner Müller¹⁶. De acuerdo a su visión de la existencia del ser humano dentro de la vida y la sociedad, el autor toma en cuenta siempre en su trabajo la comunicación con el espectador. En busca de la emancipación del teatro en su más extenso sentido con el espectador. Era el momento de lanzar la mirada hacía el observador de nuestro trabajo, el

¹⁵ Ibídem, pp. 361-369.

¹⁶ Heiner Müller. *Textos para el teatro*, La Habana, Alarcos, 2003.

espectador. Es él quien recibe toda la forma, la energía y la pasión con la que desarrollamos nuestra labor.

Después de leer acerca de la conciencia de Müller, se abordó con el epílogo de uno de sus textos más célebres, *Maquina Hamlet*. Pese a la naturaleza del texto, en los ejercicios se denotó la conciencia e identidad del desempeño individual de cada actor, poniendo en riesgo todo el ser y mostrando la cara propia de cada actor-investigador. Creo, que en ese momento, en algún sentido, se estaba amalgamado nuestro inconsciente poseedor de signos y significantes a nuestro cuerpo y se comenzaba a vislumbrar la cara de la raíz de la creación, que aún se mantenía como un misterio para la investigación. Sin embargo se determinaba que la creación del actor parte de un asunto de identidad.

Se concluyó, en esta primera etapa, que la identidad es una particularidad que funciona como plataforma para crear al personaje. Es también el origen de toda creación, ese movimiento inicial que es gestor del cambio y de la transformación que se necesita en un actor o actriz para crear. Es decir, las cosas específicas que eliges para crear, depende, en suma, de quién seas.

SEGUNDA ETAPA TEÓRICA

Un sábado, navegando en la penumbra de nuestros escondrijos dentro de la embarcación en ruta al silencio, los textos de Hans-George Gadamer¹⁷ nos abordaron, dando origen a la segunda fase teórica. En este encuentro se nos compartió el brillante y fresco filosofar de Heidegger, sobre la autenticidad de la existencia, definida como ontología fundamental y renovando la pregunta ¿qué significa ser?

¹⁷ Hans George Gadamer. *Los caminos de Heidegger*, Barcelona, Heder, 2002. pp. 95-105.

En suma, lo que aquí nos interesó es el pensamiento de Heidegger sobre el origen de la obra de arte, el cual sustentó con los términos mundo y tierra. Explica el vocablo “mundo” como esa totalidad donde la propia existencia se halla en medio de lo ente y puede ser observada, se constituye así la “realidad dentro de la realidad”. En el sendero de la obra de arte, el mundo es la cosa, estructura o forma que puede ser palpada y observada a simple vista.

Lo interesante de este pensamiento filosófico es que, por primera vez, la expresión “tierra” surgió contrapuesto al término “mundo”, como una determinación ontológica de la obra de arte. El término “tierra” se entiende como el carácter que conforma a la cosa, eso de donde todo surge y a donde todo vuelve a integrarse, es decir, todo aquello que la construye y no está a la vista. En un sentido más comprensible, es la esencia de lo que está hecha la cosa.

Cuando encontramos en la creación artística la “tierra” y el “mundo” en tensión, se dice que la obra de arte está sostenida en sí misma, es decir, la obra de arte abre su propio mundo, dejando atrás su concepción de cosa u objeto, pues ha descompuesto el mundo en el que habita para crear el propio. En su texto, Gadamer transcribió un ejemplo que Heidegger utilizaba para una mejor comprensión de este pensamiento:

“...un cuadro de van Gogh que representa unos zapatos de campesino. Lo que aparece en esta obra de arte es el material mismo, es decir, no un ente cualquiera que se pueda usar para determinados fines, sino algo cuyo ser consiste en haber servido y servir a alguien a quien pertenecen estos zapatos. Lo que resalta en la obra del pintor y lo que ésta representa de manera intensa no son unos zapatos campesinos casuales, sino la verdadera esencia del útil que son. Todo el mundo de la vida campesina está en estos zapatos.”¹⁸

¹⁸ Ibídem, p. 95.

La obra de arte en este sentido posee un movimiento, el cual consiste en la contracción y la expansión. Un abrir, que es el mundo y un cerrar, que es la tierra. En este momento la obra de arte muestra su propio ser, teniendo su auténtica existencia dentro de ella tras mantener una tensión. A este suceso Heidegger lo llamó “el acontecer de la verdad”¹⁹. Este pensamiento fue de suma importancia para nosotros, ya que utilizamos la obra de arte en analogía con el trabajo creativo del actor, donde la actuación tenía que convertirse en ese “desocultar de la verdad” traducida en forma, es decir, la llamada acción física, donde la “tierra” presupone todo ese mundo inconsciente que nos conforma y el “mundo” esa forma naciente que surge frente al espectador.

En este sentido observamos el trabajo creativo del actor como un trabajo artístico, que Balandra definía como una pretensión, pero con una muy buena intención. Dedujimos que sólo podíamos tener acceso al silencio, para crear esta tensión por medio de la escucha profunda y enfermiza de todo el ser; los ojos, los oídos, la boca, la respiración, la piel, la mente, el propio observador y el espíritu. Es decir, el suceso del silencio no era un acto de decir algo, pretendía mostrar al propio ser en un proceso de ocultar y desocultar, donde éramos testigos de esa presencia de verdad que surgía de la nada y moría en ella, lo que antes denominé “el encuentro con la imagen”.

Después de ser espectadores de nuestros propios escondrijos ocultos, cada uno dentro de ese suceso seleccionaba algo de lo que percibía dentro de sí y lo transformaba en una acción física. Lo que se mostraba llevaba consigo la esencia de lo que se había encontrado en el interior, pero no en su totalidad. Era un surgir en el inconsciente oculto para ser compartido con el espectador.

¹⁹ Ibídem, p. 104.

Se dijo que este suceso era efectivo cuando se lograba la tensión entre la tierra y el mundo, momento en el que el ser se hace presente con su propia vedad. Escuchar la tierra nos obliga a dejar los formalismos teatrales, esa preocupación tan recurrente en el estudiante frente a la técnica teatral aprendida. Balandra nos decía que en el momento de actuar se tiene que olvidar todo lo aprendido.

Después de la lectura que hicimos del texto de Gadamer llegaron más textos dramáticos a la navegación, donde la principal intención, desde el inicio de su inmersión en la primera etapa teórica, era hacer un reconocimiento de cómo cambian los personajes dentro de los diferentes estilos y autores dramáticos; así como entrenar el silencio con cada uno de estas formas de personajes, que muchas veces se nos otorgaban para trabajar con ellos y otras tantas eran elegidos libremente.

Dentro de este proceso teórico-práctico también se trabajó con dramaturgia mexicana, como *El cielo en la piel* de Edgar Chias y *Belice* de David Olguín, para observar si el asunto de la identidad en la interpretación se modificaba con respecto a la dramaturgia creada en nuestro país, lo que terminamos mirando con indiferencia, ya que la identidad no era modificada por este aspecto exterior. La dramaturgia constituía, en este nuevo proceso de sumar los conceptos de tierra y mundo de Heidegger, un carril para la creación actoral, dirigiendo la experiencia del silencio hacía algo específico. Se partía de un texto dramático que lleva consigo todo un mundo al cual sumábamos el nuestro y que daba como resultado una interpretación propia, llena de identidad.

Trabajamos bajo esa consigna que siempre iba de la mano con la investigación del trabajo físico, sin el cual la comprobación hubiera sido obsoleta. Además, se acercaba el

momento de buscar y proponer un texto dramático adecuado para dirigirnos a la última etapa del seminario, el camino de la comprobación.

CAPÍTULO II. ENTRENAMIENTO FÍSICO

LA RESPIRACIÓN, LA LLAVE

La investigación que realizó el seminario puede fraccionarse perfectamente en tres rubros: el trabajo teórico, el trabajo práctico y el trabajo físico. Ya creado antes un panorama del trabajo teórico-práctico, es importante dar una visión de lo que fue el trabajo físico dentro del seminario y su relación con la teoría y la práctica dentro de la investigación. Es momento de abordar el proceso de entrenamiento al que fue sometida la tripulación.

De los diferentes procesos de entrenamientos que se exploraron, la respiración se convirtió en un punto de estudio dentro de la labor física ya que, al trabajar con el cuerpo, era necesario dirigir la mirada a la importancia que tiene el acto de respirar con respecto a nuestra necesidad de acceder al silencio. La respiración es esencial para que el ser humano pueda vivir; a lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha ligado la respiración con el espíritu, el alma, el movimiento de contracción y expansión del universo; la ciencia ha comprobado que la respiración es uno de los carburantes necesarios para oxigenar nervios y músculos, además de servir como un agente de combustión en el proceso de obtener energía. Su conocimiento es esencial para todo tipo de deporte; la meditación oriental ha relacionado el correcto respirar con una forma de vida plena y saludable en el sentido físico, espiritual y mental.

Para que sea más claro el proceso de entrenamiento, es preciso sumar la denominación de cuerpo a la respiración y de carne al cuerpo de acuerdo a Buddhadasa Bhikkhu²⁰. Por un lado, observamos el cuerpo-carne como: la piel, los músculos, los huesos, el cabello, los órganos, las uñas, etcétera. Es decir, todo aquello físico que lo conforma. El otro campo es el cuerpo respiración, que es el espacio que ocupa el aire oxigenado desde el instante que penetra en nuestras fosas nasales y se expande en todo el aparato respiratorio. Decidimos otorgarle esta determinación porque el cuerpo-respiración como un grupo independiente es lo que mantiene con vida al cuerpo-carne, además, a partir de su manipulación puede regirlo. Esto quiere decir que si actuamos de cierta manera con el cuerpo-respiración, el resultado involucra y condiciona inmediatamente al cuerpo-carne, por lo tanto el cuerpo-respiración pudo y debió ser adiestrado como el cuerpo-carne para adentrarnos al proceso. Decidimos que la respiración era la llave que abriría el cofre de nuestra inmersión al silencio.

CUERPO RESPIRACIÓN, CUERPO CARNE Y MENTE

Trabajar con el correcto respirar genera consecuencias positivas al cuerpo, ya que el cuerpo respiración se convierte en un vehículo para que el cuerpo carne tenga una correcta relajación. Esto no significa que el cuerpo carne quede abandonado, sino que comienza a relajar todas las tensiones que están de más e imposibilitan su correcto reaccionar. Un cuerpo carne tenso es un cuerpo que no tiene total libertad ni control sobre sí mismo, es un cuerpo con limitantes que no tiene la capacidad de fluir en reciprocidad con la mente y la respiración. Por lo cual, un cuerpo carne rígido lleva el ruido en sí mismo, ruido que impide silenciar la mente y calmar al cuerpo para observar con total

²⁰ Bhikkhu, Buddhadasa. *Atención plena con la respiración*, México, Pax México, 2005.

libertad todo lo que sucede en él.

Lo que se buscó en el seminario era dotar al cuerpo carne con la tensión justa, que le permitiera estar preparado para responder a cualquier estímulo que proviniera del interior o el exterior. Para nosotros era indispensable conocer el proceso de la respiración de una manera práctica y poseer control absoluto de ella. Un cuerpo ligero en escena, sea cual sea su fisonomía, es un cuerpo que puede volar sobre el escenario o, al contrario, puede convertirse en un avalancha sobre él. Lo que se necesita es reconocimiento y control a partir de la práctica.

Al mismo tiempo que se comenzó a adiestrar y observar la respiración con detenimiento, se empezó a trabajar y a desarrollar la atención, que no sólo estaba dirigida a atender la respiración, sino a observar el cuerpo, lo que sucede fuera de él y lo que ocurre en el interior. Pero esta atención comenzó a ser obstaculizada con el incesante bombardeo de pensamientos que surgían de la mente al momento de observar. El cuerpo comienza a sentirse incómodo, la respiración se tensa, y no se puede estar presente en ese momento de observación, sino que se comienza a vivir en el pensamiento, el cual es sólo una ficción y una resistencia que la mente crea para desprendernos de lo que está sucediendo.

Como seres humanos utilizamos la razón como medio de entender el mundo, lo conceptualizamos en categorías y términos. Este razonar, muchas veces, nos impide observar claramente lo que sucede dentro o fuera de nosotros, no miramos las cosas que percibimos como lo que son, sino como el concepto que les hemos otorgado, encarcelando su existencia en un pensamiento. Pero, más allá de lo que se puede ver o sentir a simple vista, hay mucho, mucho más.

Durante la práctica, la mente comenzó a ser disciplinada para vivir el momento presente mediante el silencio. Cuando se comienza a penetrar en el silencio, la percepción de todo lo que sucede en el exterior y el interior comienza a agudizarse y crecer como una onda en un lago. Podemos decir que es posible regular, controlar, limitar y manejar el cuerpo carne y la mente por medio del cuerpo respiración, y dejarlos en un punto equilibrado para desempeñar sus tareas respectivas, en reciprocidad entre ellos y con todo lo demás.

TÉCNICAS DE RESPIRACIÓN

Fuera del tiempo del seminario, era atractiva la idea de desarrollar la respiración más allá de la investigación; mi ideal era llevar este trabajo a la vida cotidiana, así que comencé a entrenar mi respiración en la práctica oriental del Zen, la cual consiste en sentarse en *zazen*²¹ y respirar. Este acercamiento fue muy enriquecedor para mi trabajo, ya que durante la meditación zen se centra el esfuerzo en concentrar el estar en el territorio más profundo de la conciencia, donde la postura se convierte en el comportamiento del cuerpo: la respiración es la llave de acceso y la mente encuentra armonía más allá de las categorías y de los conceptos. Eres "...como el dragón cuando llega al agua y como el tigre cuando penetra la selva"²²: se expande la observación y se puede ver tan profundo como el infinito. Encontré en esta práctica ancestral un enriquecimiento personal para acceder al silencio.

²¹ Posición típica de loto en la que vemos sentado a Buda en estatuas o pinturas.

²² Taisen Deshimaru y Paul Chauchard. *Zen y cerebro*, Barcelona, Kairós, 2005. p. 47

Otro acercamiento importante para la práctica de la respiración fue la psicoterapia ontogónica transpersonal²³, dirigida por la terapeuta Luisa Sierra. En estas sesiones personales comencé a trabajar con la espontaneidad, originalidad, creatividad y a tener una relación conciente con la realidad. El trabajo que realicé tiene como base hacer conciente la respiración, el estar del cuerpo y la mente por medio del trabajo de la meditación basada en la tradición budista tibetana, así como en diversos modelos psicoenergéticos.

Me acerqué a estas corrientes para compartirlas con mis compañeros de seminario, porque ellas tienen un conocimiento “sagrado” y una perspectiva más completa de la importancia de la respiración en el ser humano y su correcto funcionamiento. Se dice que para llegar a conocer la esencia de las cosas son infinitos los posibles caminos, pero lo que realmente importa es conocerla.

Sin embargo, a pesar de que el cuerpo-respiración se pueda trabajar, entrenar y desarrollar en distintas disciplinas, como los deportes, las artes marciales, la meditación, etcétera, lo esencial de éste trabajo es hacer conciencia de su existencia y de los resultados que ofrece para el desarrollo del cuerpo-carne, la mente, la respiración y su conexión inseparable de los tres.

²³ Sistema de base psico-corporal desarrollado durante varios años de prácticas espirituales y experimentación terapéutica con estudios científicos y prácticos. Esta escuela ontogónica transpersonal es una de las corrientes modernas más reconocidas en México

MEDITACIÓN DINÁMICA

La meditación dinámica, patentada por Osho, fue el primer trabajo físico que realizamos en el seminario en las primeras sesiones. Está basada en el conocimiento de la maestra, actriz y directora canadiense Pol Pelletier²⁴. El tránsito de esta meditación consiste en la división de cinco pasos básicos: respiración, liberación, om, quietud y danza, los cuales explicaré a detalle a continuación.

Las primeras sesiones de este entrenamiento se realizaron en el salón 306 de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, espacio amplio y libre de butacas o estantería, donde teníamos un panorama a través de los ventanales que nos permitía ver el cielo y los jardines de la Universidad. Al llegar a este espacio, Balandra explicó a detalle los tránsitos de la meditación dinámica, los cuales en conjunto tienen una duración aproximada de una hora, dividido cada uno por un lapso musical distinto.

El primero es la respiración. Cada uno ocupaba un lugar en el espacio y comenzaba a ser consciente de su respiración, respiraba a su ritmo, a su tiempo y dentro de sus posibilidades. Era un trabajo individual que iniciaba con respiraciones lentas y prolongadas y, poco a poco, crecían en ritmo y en velocidad, hasta llegar a un tipo de hiperventilación del cuerpo-carne. Este primer paso iba acompañado del movimiento del cuerpo con libre albedrío, es decir, cada quien realizaba lo que era necesario en ese momento de preparación. Era el inicio del calentamiento del cuerpo-respiración y del cuerpo-carne.

²⁴ http://polpelletier.info/Pol_Pelletier/Accueil.html, 2009

Después de concluir los primeros minutos de música propios del primer paso, la música cambiaba sutilmente, dando la invitación al segundo, la liberación, que se convertía en un tipo de danza libre, donde el cuerpo se sacudía con furia o plenitud por todo el espacio. Este paso es muy interesante porque es un momento donde se puede dejar al cuerpo carne libre de todo tipo de tensiones y malestares. Como su nombre lo indica, se trata de una liberación para el cuerpo y para la mente. Este paso, por lo regular, era llevado al límite: el cuerpo carne y la mente comenzaban a enfrentarse a un estado de cansancio liberado mediante el cuerpo respiración.

Al cambiar la música de nuevo llegaba el paso tres, que era un motor para que la energía que cada quien había generado individualmente se sumara en una sola, en una energía grupal. Nos dirigíamos al centro del espacio formando un círculo, donde los brazos se levantaban al aire con los codos doblados, mostrando las palmas de las manos hacía el frente, formando dos figuras de noventa grados a los lados de la cabeza. Con el cuerpo totalmente vertical comenzábamos a saltar sobre los talones, repitiendo el mantra²⁵ *om* hasta el final tránsito musical.

Este paso se convertía en una especie de ritual, donde la energía que se generaba era dirigida al centro del círculo, se formaba una corriente energética que recorría a cada uno de nosotros y a todos al mismo tiempo. Nos preparaba para el número cuatro, la quietud, que se convirtió con el tiempo en el primer acercamiento al silencio. Durante este paso la respiración frenética, el movimiento del cuerpo, el sonido de la voz y la música cesaban. Era un lapso de silencio absoluto donde aparentemente no sucedía nada.

²⁵ Palabra de origen sánscrito, formada por los términos *manah* y *trāyate*, que se traducen como mente y liberación respectivamente. Un mantra puede ser una sílaba, una palabra, una frase o texto largo, que al ser recitado y repetido va llevando a la persona a un estado de profunda concentración.

Sin embargo el pensamiento es algo que nunca puede detenerse, de él comenzaban a surgir todo tipo de imágenes, emociones, colores, sensaciones, rostros, figuras, sonidos, etcétera. Era un momento de trance donde nos convertíamos en espectadores atentos de lo que se movía en el interior y nos dejábamos inundar por las formas nacientes.

Dentro de ésta experiencia, el cuerpo estaba en un estado completamente abierto hacia el exterior y el interior. Aquí, el entrenamiento del cuerpo cobró suma importancia, pues en el teatro el cuerpo del actor es todo, es el instrumento, la carne con la que se construye, las entrañas que se ofrecen.

Un sonido de campanas a la distancia nos indicaba el final de la quietud. De todo lo que habíamos sido testigos elegíamos algo de lo experimentado para traducirlo a un movimiento corporal. Durante la danza, el quinto paso, toda la energía que se generaba en la meditación y lo que se encontraba en la quietud podía concentrarse en tan sólo el movimiento de un dedo o el surgir de formas completas acompañadas de sonidos vocales, que para quienes observaban su origen era un misterio inexplicable. El movimiento se convertía en una verdadera danza del espíritu, donde desaparecían todos los conceptos, las formas o los ideales de cómo se debe trabajar, era un instante lleno de verdad que surgía del interior, de lo que estamos hechos y que no se ve, que no estamos acostumbrados a escuchar en la vida diaria y nos acompaña hasta el día de nuestra muerte, de lo que el artista creador se vale para dar origen a su creación.

LA VISITA DE AÍZA

El zazen y la psicoterapia ontogónica transpersonal no fueron los únicos conocimientos que alimentaron la investigación del cuerpo-respiración fuera del seminario. Dentro tuvimos contacto con distintos maestros; cada uno de ellos poseían un conocimiento esencial para nuestra indagación del trabajo físico y el aderezamiento de la investigación.

El primero de ellos fue el maestro y actor Llever Aíza, quien compartió su conocimiento en el entrenamiento de la respiración. Aportó una fusión de ejercicios respiratorios de varias disciplinas: chi kung, anusara yoga, tao, pranayana y bioenergética. Estos ejercicios estimularon dos aspectos: la limpieza de la conciencia y la generación de energía. Aíza consideró que, con este aporte, era posible entrar a la quietud y al silencio. Nos decía que el actor, al tener una experiencia psico-física, integra cuatro aspectos fundamentales: la mente, la emotividad, el cuerpo y la voz.

Con estos ejercicios se generaba un estado de alerta y auto-conciencia que nos permitía liberar la tensión acumulada y entrar en un estado receptivo donde se lograba transitar el silencio que, para Aíza, es la esencia del presente. En este momento no sólo hablamos de la conexión del cuerpo respiración con el cuerpo carne, la mente, las emociones y la voz, sino de la posibilidad del acceso que nos lleva a vivir el momento presente, para estar ahí, presentes, con todo el ser.

En una entrevista que realicé a Llever Aíza, el actor confirmó: “Su estar es ser silencio. Generando así el desarrollo de su escucha, ¿qué les están diciendo sus pensamientos? ¿Qué les están diciendo sus emociones? ¿Qué su cuerpo? El silencio es la residencia de su voz, es decir, pura preverbalidad antes que llegue a ser expresión. Esta

experiencia es fundamental para estimular el desarrollo de la voz del actor, pues, esa apertura al estado del ser permite comprender mejor los pensamientos, ideas y palabras del otro; llámese autor, personaje o interlocutor”. Entonces decía que el propósito era que surgiera del silencio una voz auténtica, lo que nos remontaba de nuevo a la individualidad de la creación.

MÉTODO SUZUKI

Otro contacto importante que alimento el proceso en el camino del seminario fue el conocimiento que recibí de mis maestros del método Suzuki para actores, Maki Saito y Ricardo Zeger. Ellos me enseñaron, por medio del entrenamiento Suzuki la fuerza que el actor debe poseer y manejar durante el trabajo escénico. El entrenamiento está basado en una serie de ejercicios de un alto nivel de rendimiento físico que obligan al cuerpo a adentrarse a un mundo desconocido por el actor, un mundo donde la respiración y el cuerpo se convierten en tigres al acecho sobre la escena.

El entrenamiento estaba dirigido a reconocer todos los elementos visibles e invisibles del cuerpo del actor, denominados elementos visibles: piel, músculos y huesos, y elementos invisibles: observador, centro de gravedad, voz, respiración, atención y concentración, siempre con el cuerpo relajado, donde el generador de energía es el centro del cuerpo a partir del manejo de la respiración.

Después de varios meses de entrenamiento de método Suzuki reconocí que en el trabajo que realizábamos se comenzó a unir mente, cuerpo, respiración, concentración, atención, centro de gravedad, voz y observador, en un trabajo donde todos funcionan al

cien por ciento de su capacidad sin desligarse uno del otro. Estos elementos estaban presentes de una manera orgánica, funcionaban por sí mismos sin necesidad de perder concentración en su correcto funcionar. Las posiciones del entrenamiento creaban una energía animal y primitiva que estaba lista para ser utilizada en escena y el cuerpo en su totalidad estaba alerta a cualquier impulso que surgiera de él a partir de su relación con espacio, tiempo, espectador y el otro en escena. Por primera vez percibí el transitar del silencio durante la escena y en relación con lo que uno dice, piensa, escucha, siente y percibe del otro y de uno mismo. Es importante recalcar que la investigación de los sistemas orientales, lejos de cancelar la tradición teatral occidental, la enriquecen si y sólo si, se mantiene presente la intencionalidad del teatro occidental

Los entrenamientos fuera y dentro del seminario fueron las primeras bases para el acercamiento al trabajo físico. Ayudaban a entrenar el cuerpo-carne, el cuerpo-respiración y la mente de maneras distintas. Los caminos y las palabras de enseñanza eran diversos pero, al final se buscaba el mismo sendero. Quedó claro que lo importante no era la meta, sino el aprendizaje que se obtenía durante la jornada.

Después de realizar estos entrenamientos por separado o combinados durante la sesiones de los sábados, Balandra llegó con la consigna de que lo que se buscaba en la investigación era el acceso al silencio pero de una manera más sencilla, que no nos agotara físicamente: una entrada al silencio que fuera resultado de todos los entrenamientos compartidos, pero hechos en síntesis para prepararnos al trabajo escénico práctico.

VIBRACIÓN

Después de indagar en el reto de hacer síntesis y combinación de los entrenamientos compartidos, comenzaron a surgir diferentes elementos a los que pusimos atención, como vibración y percepción. Cada mañana de cada sábado el entrenamiento físico del seminario consistía en trabajar la respiración de acuerdo a lo que habíamos aprendido. Algunas veces lo hacíamos individualmente y otras era dirigido por algún miembro del equipo.

A lo largo del camino hacia el silencio, descubrimos que trabajar con vibración era un menester esencial. Pero ¿qué es la vibración? La ciencia, en acuerdo con las religiones y filosofías orientales, ha descubierto que cada una de las cosas que conforman el universo están en relación una con la otra, al mismo tiempo en un sentido más estricto, cada uno de los átomos o soles que conforman el universo son portadores de vibración en relación uno con el otro: desde lo más pequeño hasta lo infinitamente grande todo está sincronizado.

Pensar en estas circunstancias después de indagar en nuestro cuerpo a partir del trabajo teórico, práctico y físico, era esencial. La vibración comenzó a comprenderse como la identidad que caracteriza a cada ser humano, donde se encuentra la vitalidad, la fuerza de vida, el centro de energía, la voz del alma. Aquí el sonido de la voz en sus distintas e infinitas facetas juega un papel fundamental, siendo ésta el flujo más evidente de la vibración que caracteriza a cada uno de nosotros y nos permite relacionarnos con espacio, tiempo, el otro y nosotros mismos.

Trabajamos la vibración en el cuerpo basándonos en la obra de Marius Schneider²⁶ y algunos ejercicios de técnicas psicocorporales y repetición de mantras que Adriana Portillo compartió para el entrenamiento. Se compartieron algunos ejercicios de danza butoh que fueron introducidos por Ana Belén Ortiz Matamoros y por mi, recibidos de maestros practicantes de butoh como Ken Mai, Yuko Kaseki, Yumiko Kashioka, Iko Rojas y Juan José Olavarrieta.

En principio, se buscó contactar a la vibración como origen de nuestra naturaleza animal desde diferentes ejercicios; a partir de lo anterior se inició la búsqueda de una vibración individual que, con el tiempo, se convirtió en la indagación de una vibración grupal y dentro del trabajo práctico se mostró como una vibración en el trabajo de relaciones entre los actores al momento de interpretar los personajes. En este momento se involucraría la voz en relación con el espacio, la vibración del cuerpo en movimiento y el otro. Buscamos ese principio natural que poseía el hombre primitivo a partir de su estrecha relación con los animales, esa sonoridad primigenia.

Hacedores importantes de teatro han trabajado y escrito sobre el contacto con la vibración. Grotowski escribió que “el meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación que envuelva a su ser integro”²⁷. Brook hizo una analogía del interior del cuerpo del actor como un “gigantesco instrumento musical dispuesto a ser tocado, se hallan las cuerdas cuyos tonos y armonías son nuestra capacidad para

²⁶ Marius Schneider. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela.

²⁷ Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*, México, 2006, siglo veintiuno, p. 51.

reaccionar ante las vibraciones del invisible mundo espiritual que a menudo ignoramos”²⁸ o el ahondar en la vida que Anne Bogart propone en su texto y que ejemplifica con una carta que Martha Graham escribió a Agnes DeMille donde cita que “hay una vitalidad, una fuerza de vida, un palpito que se traduce en acción a través tuyo, y dado que no existe otro individuo como tú misma, esta expresión es única”²⁹. Así que de ninguna manera la investigación de la vibración podía pasar desapercibida. Fue un proceso donde se involucró más allá de la voluntad, se comprometió el ser completo desde un punto de vista corporal, psicológico, emocional, espiritual y mental. Un trabajo que comprendió al ser en su totalidad.

PERCEPCIÓN

Tras tener contacto con distintas disciplinas para manipular la respiración y en nuestro afán de adentrarnos al silencio, surgió un elemento eminente en la investigación: la percepción durante la experiencia del silencio. Percibir es un proceso nervioso que permite al organismo, a través de los sentidos, recibir, elaborar e interpretar información. La percepción es el primer proceso cognoscitivo a través del cual los animales, incluyendo al hombre, captan información de la realidad, haciendo una representación de ésta en el cerebro. Después de saber que la percepción estuvo presente todo el tiempo, en las partes física, práctica y teórica, buscamos trabajar con ella de la misma manera que entrenamos los demás campos. Se introdujeron al entrenamiento diversos ejercicios de

²⁸ Peter Brook. *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Barcelona, 1997, p. 98.

²⁹ Anne Bogart. *Los puntos de vista escénicos*, España, asociación directores de escena, España, 2007, p. 23.

mantras, observador y meditación que favorecieron el desarrollo y consciencia de nuestra percepción.

La meditación se realizó en conjunto con la repetición de mantras. Se tomó la postura de zazen y se repitieron distintos mantras durante largos lapsos. Meditar es una práctica que se debe realizar toda la vida para que se puedan observar los resultados, sin embargo, al comenzar a trabajar con ella se percibe cierta sensación de calma en el cuerpo, mente y respiración. La ciencia ha comprobado que la meditación tiene un efecto en los hemisferios izquierdo y derecho del cerebro, realiza un tipo de equilibrio en ambos y permite que funcionen juntos y al mismo tiempo. Esto trae como resultado creatividad y una percepción fina de todo aquello que sucede alrededor. La percepción no sólo es resultado del funcionamiento del cerebro, se realiza por cada partícula que conforma al cuerpo.

El observador es una práctica que provino de la psicoterapia ontogónica transpersonal. Se basó en la práctica de la respiración, donde todos los cuerpos de los actores estaban recostados sobre la duela. Habiendo hecho contacto con la respiración se hicieron conscientes diferentes elementos: postura del cuerpo, respiración, vista, sabores, sonidos, olores, sensaciones en la piel, pensamientos y observador. En prácticas más avanzadas de psicoterapia se logra observar al alma, el espíritu y otros niveles de cuerpo etéreos más elevados. Este trabajo ayuda a situar al ejecutante en el momento presente, haciendo conciencia primero de la percepción de su cuerpo para, después, poder situarse en la realidad y poder adentrarse en otras realidades que están en el inconsciente y fuera de él.

SILENCIO

Anne Bogart escribió que “la responsabilidad del artista es restablecer el potencial, el misterio, el terror y el estremecimiento”³⁰ en el público a partir de su trabajo creativo. Por lo cual, para iniciar este apartado llamado silencio, término que funge como principal generador de creatividad en el actor dentro de la investigación del seminario, cito el pensamiento de Jerzy Grotowski: “el actor que trata de llegar a un estado de auto penetración, el actor que se revela a sí mismo, que sacrifica la parte más íntima de su ser, la más penosa, aquella que no debe ser exhibida a los ojos del mundo, debe ser capaz también de expresar, mediante el sonido y el movimiento, aquellos impulsos que habitan la frontera que existe entre el sueño y la realidad”³¹ como analogía de lo que sucede en el actor durante el instante que logra acceder al silencio.

Steiner considera al silencio como origen ontológico del acto creativo que surge a partir de la escucha enfermiza que el artista posee y entrena a partir de su afán por escucharse ser dentro de la realidad. La necesidad de mostrar la verdad en nuestro trabajo creativo dentro de la investigación nos orilló, por medio del entrenamiento aunado a la teoría, a enfrentarnos al reto de escucharnos con profundidad y de una manera enfermiza. Este escuchar no sólo es con el aparato auditivo sino con todos los sentidos y la percepción al máximo de la capacidad posible para lograr observar las formas nacientes que surgen en el momento de la inmersión al silencio.

³⁰ Anne Bogart. *Los puntos de vista escénicos*, Barcelona, edición española de Abraham Celaya, 2007, p. 19.

³¹ Jerzy Grotowski. *Hacia un teatro pobre*, México, 2006, Siglo veintiuno editores, p. 29.

Dentro de nuestro trabajo actoral, la creación debe provenir del hundimiento en el silencio, porque al hacer contacto con ese mundo interior que cada uno de nosotros posee se hace contacto con una esencia de vida que está llena de verdad. Yumiko Kashioka, bailarina y maestra de danza butoh, dice que el suceso del silencio sirve para empezar cualquier acto, es un estado para iniciar algo que lleve consigo vida.

En cualquier tipo de arte, la creatividad surge de la exploración más íntima que el artista hace de su ser para escuchar todo el movimiento interno. En el trabajo del actor, la acción física surge de esa revuelta interna que genera movimiento en el cuerpo, que vive y se extingue, una y otra vez, frente al espectador. En la literatura, la pintura o la escultura, el silencio resulta en un objeto de observación que puede o no perdurar en el tiempo, pero que en las artes escénicas desaparece. El suceso del silencio en el trabajo creativo del actor es presente y fugaz: en principio está a favor del actor para alimentar su creatividad y como resultado está al servicio del otro, llámese actor o espectador.

El silencio surgió en distintos momentos y niveles en el trabajo físico y práctico dentro del seminario: el encuentro con el material, en el ensayo y en el estado de representación. Con los documentos escritos, el silencio se convirtió en un estado de encuentro de una manera espontánea. En el ensayo todo lo encontrado y seleccionado se convertía en formas en el cuerpo para lograr la acción física, la cual mantenía su arraigo en el silencio, pero siempre en movimiento en el exterior creando así la tan ansiada tensión entre “mundo” y “tierra” en el trabajo creativo del actor. Durante el trabajo de representación se crearon condiciones para asentar el silencio durante la interpretación. Colocarse y situarse para dejar que el silencio siempre estuviera presente y aunque exista un trazo, una intención o una acción física predeterminada durante la función, siempre se deja cabida para que de la escucha del silencio sigan surgiendo nuevas formas que

enriquezcan la actuación y se mantenga con vida.

Como resultado de la repetición en la representación, surgió un nuevo término aunado al silencio: la sonoridad, que implica su contrario. El silencio no sólo es inmovilidad; en música el silencio funciona en relación con la sonoridad para crear melodías, ya que sin silencio no hay sonido. En la actuación la sonoridad se entiende como pensamiento, movimiento del cuerpo, ruidos, sentimientos, palabras, etcétera. El surgimiento de sonoridad durante nuestra estancia en el silencio es lo que creó en el espacio escénico el sonido de la teatralidad, en otras palabras, la representación se convirtió en una melodía específica que resultó de la combinación del silencio y lo sonoro.

Al finalizar oficialmente la investigación en junio del 2010, mis compañeros de seminario facilitaron definiciones del silencio que en aquel momento tenían presentes, tal vez siendo éstas no las definitivas, pero nos acercarán a la visión que cada uno de nosotros tenía tras tres años y medio de trabajo. Algunas de estas afirmaciones fueron integradas a la ponencia *La participación creativa de actor* que se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM en el año de 2009, bajo la dirección de Mario Balandra.

-David Serrano dice: “El silencio significa, en cierto modo, estar vacío o abierto. El silencio genuino y profundo no es pasividad, es un estado de conciencia pura. Sólo en el silencio encuentra el hombre las raíces profundas de las que se alimenta la verdadera creación.”

-Adriana Portillo desde su percepción comenta: “No me extraña para nada que

dentro de mi incipiente búsqueda espiritual he encontrado que la raíz de la palabra mística sea del griego *mystos* <el que guarda silencio>, o que de acuerdo a Alan Watts, filósofo y experto en religión comparada, Dios sea el silencio del que nace todo.”

-Leydiana Montes de Oca afirma: “...la imaginación y el goce tendrían que ser los principios motores de la creación actoral; no así las emociones, ni eso que se llama creación de personaje. Y el silencio, la aspiración del actor por decir algo verdadero, algo nacido, frente a la verdad del teatro, que es ilusión y oficio.”

-Beatriz Cabrera comenta: “El silencio como medio para acceder a mi raíz, a mi ser creativo, a mi mundo, a lo que yo no sé que existe hasta que surge.”

-Angélica Vera menciona: El silencio es una condición necesaria para que se de la escucha más profunda en el actor. Para mí lo que se escucha en el mundo interior y exterior tendría que transitar entre lo desconocido, entre lo que se había mantenido oculto y secreto de este ser que es el actor, y ser capaz de poner en juego este material a favor de la ficción con la finalidad de mostrar nuestra verdad.

-Ana Belén Ortiz manifiesta: “Silencio es el secreto en instante revelado y devuelto a su lugar de origen. Silencio es la experiencia de plenitud en la totalidad del estar, es la gota que contiene en sí misma el universo, es una parte descifrada del todo.”

Dentro de mi experiencia, el silencio, en principio, es un estado procurado en el cual el cuerpo: piel, huesos, carne, pensamiento, sentidos, respiración, mente, centro de gravedad, percepción, observador, etcétera, están a favor uno del otro en dirección a escuchar con atención todo lo que sucede en el mundo interior y exterior del cuerpo. El

acceso al silencio es una cuestión de voluntad que se trabaja día con día, no sólo durante el trabajo escénico, en la preparación del ensayo o durante el proceso creativo. Es un trabajo que se ejercita en la vida cotidiana. Caminar en el mundo con observación, escuchar todo lo que sucede en nuestro entorno y ser conscientes de cómo afecta nuestro interior y ser conscientes como se percibe el interior y su manifestación hacía el entorno es la práctica más clara que encuentro en analogía con el silencio escénico. El actor debe observarla con plena conciencia y atención para percibir lo vivo, lo que se mueve, vibra y la conexión entre todas los elementos que elige para plasmar en su trabajo creativo.

Desde el punto de vista de la creatividad, el silencio es el primer motor primigenio de donde surge el acto creativo, del cual se manifiesta todo el mundo interior en fluir inagotable de imágenes que posee el actor y que aún en el sueño sigue su movimiento. Ser consciente que existe esa otra dimensión interna que está llena de una fuente incesante de elementos es un hecho clave para buscar el contacto con ella. Una vez lograda esa conexión, el actor no encuentra medida alguna en la selección que hace para su trabajo creativo.

Comprendo el silencio como acto, acción, momento de voluntad, decisión consciente, hecho que tiene un palpito de vida. Tiene un principio y un fin en el tiempo y el espacio. Como el pensador o el investigador que se detienen a buscar la respuesta del por qué de las cosas; como el pintor antes de dar el primer pincelazo frente al lienzo para decidir el primer trazo; el escultor que decide el primer golpe; el bailarín que escucha el impulso y lo lleva a movimiento en el cuerpo o como el actor que, frente a un mundo externo de ficción, en este caso el texto dramático, se detiene ante a su mundo interior para escuchar con atención los primeros impulsos que en su cuerpo nacen para dar vida y verdad a la ficción.

Después de mi experiencia y de mi proceso fuera y dentro del seminario afirmo que se requiere un entrenamiento para escucharnos ser, para ser observadores conscientes de voces, formas, sonidos y emanación de impulsos que surgen, se reproducen y mueren en nuestro interior. Se requiere entrenamiento para despojarse de las ataduras, dejar fluir la espontaneidad y que todo aquello que surja del silencio posea vida propia.

CAPÍTULO III. EL CAMINO A LA COMPROBACIÓN

Tras varios semestres de seguir la ruta náutica propuesta por Balandra, la información que proporcionó, el acercamiento a diversos autores y el exhaustivo adiestramiento físico que provino de distintas fuentes para conformar el entrenamiento corporal propio del seminario; el viaje se acercó casi al final de la jornada, donde la comprobación brillaba como la meta. Era necesario elegir un texto dramático que fungiera como material de comprobación y en donde las partes teórica, práctica y física de la investigación tuvieran absoluta cabida, de acuerdo a los intereses y objetivos con los que había iniciado y con los que surgieron durante la embarcación.

Para iniciar la última etapa del seminario, Mario Balandra nos dio una señal para trabajar durante el calentamiento, la cual partía de la frase: “Todo se mueve, se abre un abismo y caigo”. Después se nos pidió un escrito de lo que en ese momento significaba una tempestad en nuestra vida personal. Sin nosotros saberlo, Balandra nos acercó a lo que era nuestra última parada en el recorrido, *La tempestad* de William Shakespeare. Fue este texto con el que trabajamos y donde se puso en relieve la individual de cada miembro de la tripulación, pues tras observar el curso y el resultado de la experimentación con el texto dramático, puedo afirmar que el *ēthos* (el carácter) de cada uno jugó un papel trascendental en la creación.

Pero, ¿por qué elegir a Shakespeare para el trabajo de comprobación? Y, sobre todo, ¿por qué elegir *La tempestad*? A estas preguntas sin duda alguna Harold Bloom³² respondería: ¿Pues quién más hay? Shakespeare es un autor universal, representado y leído en todo el mundo. Trasciende naciones, lenguajes y profesiones, con una

³² Harold Bloom. *Shakespeare La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002.

creatividad omnipresente. En sus obras plasma la sustancia y la auténtica idea de la invención de lo humano. Todos los personajes de Shakespeare son, en cierto modo, más naturales que otros personajes dramáticos y literarios. Shakespeare no interpretó a la humanidad en su trabajo, sino que figuró el carácter y la personalidad de lo humano. Peter Brook asegura que plasmó “la cosa en sí misma”³³ y Samuel Johnson fue quien dijo que “nadie, antes ni después de él, hizo tantas individualidades separadas”³⁴ La “isla de Shakespeare” era el lugar perfecto para desembarcar y comprobar el adiestramiento físico y teórico con el que habíamos sido entrenados.

El mundo de realidad e irrealidad que existen en el universo de la obra de Shakespeare fue donde nuestro trabajo de investigación de mundo y tierra embonó y se asoció perfectamente. *La tempestad* es un punto de encuentro con cualquier aspecto humano. Bloom habla de la capacidad sobrenatural de Shakespeare de dotar a sus personajes de personalidades interiores, de estilos de habla fuertemente personalizados y la maestría de representar el carácter humano. Se comenzó a buscar un trabajo de espontaneidad a partir de ciertos textos clave, provenientes de diversos personajes de *La tempestad*, desatando las primeras acciones en el trabajo escénico-práctico. Se nos otorgó la posibilidad de caminar hacia cualquier punto deseado, imaginado o siquiera sospechado. Se inició entonces la expedición de la isla con el silencio como primer motor de experimentación.

La apertura de los sentidos se convirtió en un menester indispensable para la exploración de cada sábado; el texto comenzó a cobrar valor y fungió como la primer llave que nos acercó al “misterio” de la obra, mientras nos exigía un nivel de escucha

³³ Ibídem. p. 131

³⁴ Ibídem. p. 23

profundo. Las primeras acciones físicas parecían provenir de una inmensidad desconocida, originadas de la traducción que realizaba nuestra individualidad a partir del simbolismo que resguardan y expulsan las palabras de Shakespeare. Se comenzó a buscar en el trabajo creativo el misterio, lo desconocido, sin llegar a lo que no se entiende, ya que todo aquello que tiene una línea lógica y que se comprende a simple vista no ofrece ni dice mucho. Era un trabajo enmascarado, con sutileza silenciosa para encontrar el punto medio entre lo enigmático y lo evidente.

PRIMER CONTACTO

Después de experimentar distintos textos de *La tempestad*, por gusto propio o porque fueron asignados, el guía tomó la decisión de enfrentar a los personajes de manera personal. Cada tripulante encaró a un personaje de la isla de Shakespeare compuesto por simbolismos que encierran un mundo propio y que juntos conforman el universo que el autor soñó. Cada personaje posee un carácter tan específico que es identificable por cualquier ser humano, en cualquier parte del mundo; en este sentido funciona como un arquetipo construido con una personalidad y características únicas, que ofrece una serie de impulsos que pueden dar pie a la más variada gama de interpretaciones posibles, lo cual es un acto subjetivo, pero no por esto erróneo, ya que según Brook “la cantidad de interpretaciones posibles es sencillamente infinita. Lo cual es característica esencial de lo real”³⁵. Cada una de las interpretaciones debieron surgir de la identidad de cada actor, pero no explorábamos un terreno fácil, pues Bloom nos advertía que la “universalidad de Shakespeare nos derrotará; sus obras saben más que uno, y nuestro entendimiento estará

³⁵ Peter Brook. *Más allá del espacio vacío Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*, Barcelona, Alba, 2001. p. 130

por consiguiente en peligro de resolver en ignorancia”³⁶ por lo cual “podemos seguir encontrando las significaciones de Shakespeare, pero nunca la significación”³⁷. Frente a este argumento se inició con el primer contacto y se dispuso quién trabajaría e interpretaría a qué personaje, partiendo de la tarea del silencio, para germinar el acto creativo en una acción física y con ello la tensión entre tierra y mundo.

La selección de personajes de *La tempestad* que se hizo fue la siguiente:

- Adriana Portillo se encontró con Gonzalo.
- Leydiana Montes de Oca fue presentada ante Calibán.
- Luis David Serrano fue designado a Fernando.
- Angélica Vera dispuesta a seguir el camino de Esteban.
- Ana Belén Ortiz destinada a Ariel.
- Beatriz Cabrera situada en Miranda y Trínculo.
- Jonathan Ramos direccionado hacía Próspero.

Durante la expedición del trabajo personal del 2010 se integraron nuevas tripulantes, creando dos personajes que no se encuentran en el listado de *La tempestad*: Frida Rojas como la silenciosa y Michel García Ayala la visitante, a quienes se les convidó a tener contacto con el camino del silencio ya antes recorrido por la embarcación para fomentar su trabajo creativo. De pronto teníamos dos nuevas compañeras que formarían parte de la comprobación dentro del montaje y fungirían como nuevos individuos de prueba.

³⁶ Harold Bloom. *Shakespeare La invención de lo humano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 831

³⁷ *Ibíd.* p. 844

EL ENSAMBLE

El montaje escénico se conformó a partir de la aplicación del entrenamiento, la fusión de los conceptos que surgieron durante la investigación a lo largo del seminario y la experimentación de los textos que engendraron las primeras acciones físicas. Tras la apertura de los sentidos que cada uno desarrolló, se buscó el valor de palabra y se comenzaron a dibujar e hilar las primeras relaciones escénicas. Los personajes tuvieron sus primeros hábitos de vida, despertaron sus propios sentidos y se percataron del otro para interactuar a partir de ejercicios, donde el hacerse consciente de la presencia, la energía y el estar del otro en el juego escénico era primordial.

Los primeros ensayos con el texto estaban destinados a encontrar la sonoridad del teatro a través del silencio. A partir del silencio, la obra se convirtió en una conquista donde el silencio-sonoridad jugó un papel fundamental. A partir de todo lo que suena se encontró todo lo que no sonaba, se transformó el trabajo escénico en una sinfonía donde el movimiento del cuerpo, ruido, objetos, voz, respiración, vibración, quietud, imágenes, pensamientos, observador y todo aquello que tuviera origen y muerte en la escena conformaron la musicalidad, identidad de la obra.

Después de las primeras aplicaciones del texto y de los primeros resultados obtenidos se dibujaron los primeros esbozos de lo que serían las escenas. Balandra creyó conveniente llevar el trabajo de montaje a un ambiente real cercano a la obra. Viajamos a la playa de Zicatela, Oaxaca, en el año de 2009, donde durante una semana el enterramiento y la exploración de los personajes se realizó frente al mar todos los días antes del amanecer y algunas veces al caer el sol. El encuentro con el espacio real fortaleció la relación que hilábamos con la ficción de la obra y los personajes, mientras

teóricamente sumamos los conceptos de Steiner³⁸, Brook y Heidegger en relación con el pensamiento del actor.

Mientras hacíamos contacto con la obra y comenzamos a crear nuestra versión de *La tempestad* y los personajes, Borges nos animó a soñar, ya que asegura que Shakespeare soñó y quiso que sonáramos. El sueño o la interpretación de cada tripulante sería una historia particular, única y diferente que en conjunto darían pie al propósito de imponer a lo ficticio de *La tempestad* una realidad. Fue el momento para jugar con la seriedad con la que juega un niño y olvidar todos los “debería” de la actuación. Apoyados del silencio, “como una puerta siempre abierta”, para profundizar en las propuestas que nacían, se repetían y transformaron la ficción de la obra en algo real, que tuvo su estar en el tiempo y el espacio, llenas de vida y verdad.

Conformamos la estructura de la obra y transformamos espacialmente la isla de Shakespeare en una habitación que se construyó con ventanales, que cubrían el lado izquierdo del escenario, por donde podía penetrar la luz del sol, una puerta ubicada al fondo y una pintura de mar que colgaba en una pared a un lado de la puerta. En el cuarto habitaron la silenciosa y la visitante, quienes observaron el transcurrir dramático de los personajes de *La tempestad* que interpretamos al contar la historia. Creamos mundos sobre mundos, realidad sobre realidades, hasta lograr que la realidad del espectador formara parte del acto escénico.

³⁸ George Steiner. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. México, Siruela, 2009.

RESOLUCIÓN DE ESCENAS

Los montajes que se han hecho de *La tempestad* han variado de acuerdo a la época y visión que inyectan los directores y actores que la han representado. Nuestra versión de la obra esta basada, en suma, en la investigación que se llevó a cabo del silencio para el trabajo creativo del actor y los elementos que surgieron en el camino de la tripulación. Haré una pequeña descripción de cómo resultó el bosquejo de algunas escenas que se encuentran dentro del texto dramático y cuál fue su resultado dentro del montaje:

Acto primero: el texto de *La tempestad* inicia con el naufragio del navío en el que van abordado: Antonio (hermano de Próspero que ultrajó su ducado), Alonso (rey de Nápoles e inveterado enemigo del rey desterrado), Sebastian (hermano de Alonso), Fernando (hijo del rey de Nápoles), Gonzalo (anciano consejero), Capitán, Contramaestre y algunos Marineros. A través de las exploraciones que realizamos a partir del silencio y la vibración; la escena resultó en un simplicidad absoluta, en la que se encontraban cinco actores de pie, en formación de media luna sobre proscenio, cada uno con una vaso y una botella llenos de agua, dando frente al espectador y representando a los que ocupan la embarcación que va a pique. Realizaron un trabajo de vibración con el cuerpo, sin trasladarse de su lugar de inicio, mientras los textos del naufragio eran lanzados al aire. Esta escena según el público³⁹ que la presencié durante los ensayos, generaba angustia y desesperación.

³⁹ Durante algunos ensayos se hizo la invitación a algunas personas para ser parte del primer público que pudo ver la obra. Entre los convidados estuvieron: Dr. Oscar Armando García (docente, investigador), Bernardo Gamboa (actor), Rodolfo Blanco (actor), Alberto Villareal (director teatral y dramaturgo), Pablo Mandoki (director teatral, dramaturgo y actor) y Jesús Miranda (escenógrafo y pintor).

Detrás de ellos se encontraba el personaje de Ariel, que danzaba y provocaba en la ficción, la tempestad con el choque de dos rocas que usaba la actriz y hacía que los actores que interpretaron el naufragio se precipitaran en la profundidad del mar, cayendo violentamente al suelo. Al fondo del escenario aparecía el personaje de Próspero, interpretado por mí, con un faldón negro, el torso descubierto, una manta blanca que cubría el rostro y dos platillos de batería en las manos que chocaba de vez en vez acompañado de movimientos corporales, siendo este el verdadero provocador de la tormenta. El sonido de los platillos era generador para Próspero, las rocas del genio generador para los naufragos, y la vibración de éstos, generador para el espectador. Esta escena creaba cinco o seis realidades distintas en el espectador: la realidad del mago, la realidad del espíritu, la realidad de los naufragos, la realidad de la silenciosa, la realidad de la habitante y tal vez, la realidad del público. La combinación de silencio-sonoridad que surgía por el movimiento de los cuerpos, voces, sonidos de los elementos escénicos y el silencio creaban una melodía que fue percibida por el público y se convirtió en la identidad de la escena, que sumada a las otras escenas, resultaban como la sinfonía audio-sensitivo-visual de la puesta en conjunto.

El siguiente cuadro es donde Miranda y Próspero conversan dentro de la gruta. Fue resuelta a partir de una acción que surgió en la exploración con el silencio. El movimiento escénico se centró en “el baño” a la hija hecho por el padre. Este símbolo provocó en el espectador la idea de iniciación, bautizo o preparación hacia la niña. Detrás aparecían dos actrices con el torso descubierto y los cabellos en el rostro que figuraban dos espíritus que apoyaron el baño y quienes proveían al rey desterrado el agua, el paño para lavar el cuerpo y colocaban un vestido blanco a Miranda al final de la escena, cerrando con esto el acto de iniciación.

La tercera escena del primer acto es la aparición de Ariel, donde el silencio-sonoridad era más que evidente. La actriz introdujo dos varas pequeñas de bambú que llevó ocultas en el cabello. En el momento de rebelión que tiene el genio en el texto dramático donde exige al mago ser liberado, los maderos eran arrancados de su cabello y usados por Próspero que las chocaba entre sí al instante que decíamos el texto. El sonido que se generaba daba como resultado movimientos de dolor en el genio, que lo hacían retorcerse por el suelo. Esta acción se desarrolló en su mayoría en el piso, dónde la actriz y yo realizamos acrobacias y giros, y el sonido de los bambú era el protagonista del encuentro.

Acto segundo: es indispensable mencionar que del trabajo de exploración no sólo resultaron acciones que se trabajaron durante las escenas, también surgieron personajes que no se encuentran en el texto dramático y que apoyaron el transcurrir de nuestra historia: como *el hombre de la luz*, que fue interpretado por Luis David Serrano. Este personaje ayudó a sintetizar parte de la historia donde aparecen más personajes, como la primera escena del acto II. El actor llevó consigo un cirio encendido y una gran copa con agua, se ubicaba en proscenio donde contaba a la silenciosa y al espectador lo que sucedía. La acción consistía en derramar la cera derretida en el agua y después sacar los trozos secos para simular pequeños muñecos con los que explicaba su relato; mientras detrás de él, como fantasmas, aparecían sombras que susurraban el texto y figuraban los personajes de la historia contada, con el cuerpo en completa quietud. Un trabajo de sintetización y plasticidad visual, a mi parecer, resuelto con gran ventura.

El segundo cuadro de este acto es la aparición de Calibán, el esclavo de Próspero, que ha sido enviado a reunir leña por su amo en el primer acto. En el camino se encuentra con Trínculo y Esteban, dos sobrevivientes del naufragio. Este ejercicio teatral es el ejemplo perfecto de cómo el silencio fue utilizado en escena al momento de actuar. Las tres actrices eran congruentes con el hilo de la historia contada por Shakespeare, pero durante su movimiento escénico eran completamente conscientes de lo que sucedía en su interior, y aunque hubiera un trazo premeditado, siempre cabía la posibilidad de introducir nuevos elementos o acciones nuevas que surgían de su estar atento en silencio.

Acto tercero: El inicio de este acto es la escena donde se encuentra Fernando llevando los leños que Próspero le ordenó después de tomarlo como esclavo. El joven príncipe y Miranda tienen una conversación que es observada por el mago. De todo el texto solo fueron tomados tres parlamentos: “¿Me amas?” dicho por Miranda, “¡te amo, te honro y te venero por encima de los límites asignados al universo mundo!” expresado por Fernando y “No pienso ser tan feliz como ellos, a quienes todo sorprende; pero mi alborozo no puede ser mayor. Tornaré a mis libros” anunciado por Próspero. El peso de la escena se basó en el trabajo de las acciones físicas que fueron encontradas durante la exploración, dando como resultado un momento de una plasticidad inolvidable y donde el parlamento pasaba a segundo término, sólo como casi un pretexto, ya que los espectadores que tuvieron la oportunidad de ver los ensayos aseguraron que la plasticidad visual de la obra a veces era suficiente para entender lo que sucedía. El espacio escénico comenzaba vacío, de un extremo aparecía la sombra de Próspero y debajo de él rodaban seis naranjas hacía el centro del escenario. Miranda, con el torso desnudo, dando la imagen de un ser puro e inocente se recostaba sobre los frutos, al mismo tiempo que Fernando la seguía con pasos lentos. Los dos actores que representaron a los príncipes comenzaron a repetir los textos, antes mencionados, dando saltos al aire en creciendo.

Próspero, al ser el observador del amor que surgía en ambos, los detenía con un chorro de agua que avienta del vaso que lleva en las manos, dejándolos perplejos. Los jóvenes salen de escena y, antes de que Próspero salga, dice el último texto mirando al público abriendo la realidad de la ficción a la realidad del público.

La siguiente escena en la que Calibán, Trínculo y Esteban están embriagados, mientras Ariel los observa, fue resuelta de la misma manera que la segunda escena del acto segundo. Era un convivir de acciones que emanaban del silencio, haciendo de este cuadro, cada vez que se repetía, imágenes nuevas y frescas que no se gastaban, pues siempre llevaron consigo vida y movimientos nuevos. Lo mismo sucedió con la escena tres, fue resuelta con el personaje de El hombre de la luz, que contaba lo que sucedía a la silenciosa y al público con el cirio y la copa llena de agua, mientras detrás de él aparecían sombras que figuraban a los personajes de la historia, dando la idea de fantasmas que murmuran.

Acto cuarto: Este acto fue resuelto de la misma manera que la escena primera del actor anterior. Se seleccionaron textos claves que englobaron la idea de la acción dramática, según nuestra visión de lo que favorecía la versión que hicimos de *La tempestad*. En este acto, Ariel, bajo las órdenes de Próspero, inicia la mascarada que une a Fernando y Miranda en matrimonio, bajo el influjo de espíritus. El momento fue apoyado con las acciones físicas encontradas durante la exploración, el trabajo de vibración corporal-vocal y silencio, que se llevó a cabo por todos los actores en el escenario, para el público fueron un torbellino barroco de acciones llenas de simbolismo puro.

Acto quinto: La resolución de esta parte de la historia se hizo con un cardumen de cuerpos hecho por todos los integrantes que interpretamos a los personajes de *La tempestad*. En proscenio se encontraba el personaje de La silenciosa que nos miraba en silencio, como lo hizo durante toda la historia, mientras nos movíamos por todo el espacio con un trabajo de vibración. Éramos una masa gigante que vibraba, se movía y de ella salían partes de cuerpos y rostros que decían textos seleccionados y dirigía al espectador al final de la historia. De la combinación de realidades, nuestro cuerpo se fundían en uno solo; hasta que en un momento determinado, del cardumen salía el personaje de La visitante, chocando los platillos que Próspero utilizó al inicio de la obra y haciendo que los cuerpos salieran expulsados por todo el espacio, desapareciendo en las orillas del escenario. Al final, quedaban en escena La silenciosa y La visitante. La visitante salía y entraba por la puerta del fondo y preguntaba a La silenciosa que estaba acostada en el piso y vibrando: “¿estas bien? ¿qué te pasa?” para después desaparecer por el fondo del escenario. La silenciosa se ponía de pie, se dirigía a la pintura que colgaba de fondo, que ya no era un mar, sino un amanecer. Mientras la observaba, la voz de Próspero se escuchaba por todo el espacio repitiendo el Prólogo del final de la obra. La chica salía por la puerta y en proscenio quedaban las botas que aparecen al inicio de la obra cubiertas por un cenital de luz, después de unos segundos llegaba el oscuro total y con ello el final de nuestra historia.

Es esencial mencionar que este primer acercamiento de montaje no será el definitivo, no sólo por el hecho de que el teatro como un fenómeno, representación tras representación, siempre evoluciona y no es igual al día anterior, sino porque nuestro trabajo está basado en el entrenamiento del silencio antes, durante y después de la representación, brindándonos con esto una posibilidad de evolución y verdad, segundo tras segundo, que siempre tendrán cabida en nuestro oficio teatral y donde nada será

desdeñado por el compañero de juego en escena, sino será observado desde su silencio y generará nuevos movimientos, dando madurez a la puesta escénica. También quedó claro que si alguno de los actores, por alguna circunstancia, no pudiera participar en el montaje, la estructura que fabricamos permite modificar sin preocupación alguna una versión distinta.

EL AXIOMA DE PRÓSPERO

Una vez direccionado hacia Próspero emprendí la marcha en solitario. Aunque era consciente del trabajo de mis compañeros con sus personajes y a Balandra siendo el ojo observador, fue necesario prestar más que mi atención al mago de la isla de Shakespeare. Desde el principio hasta el final del primer encuentro con Próspero, se trató sólo de él y de mí, de un camino lleno de intimidad. En esa exploración sólo poseía las herramientas que había obtenido a lo largo de la navegación y los destellos de luz que provenían del trabajo de mis compañeros. Inicié el trayecto hacía la interpretación, la transformación y el cambio.

Los cuestionamientos comenzaron a abordar mi cabeza: ¿cómo actuar a uno de los personajes más exquisitos de Shakespeare? ¿Cómo llegar al mago de la isla? ¿El método de aplicación que pretendíamos utilizar me llevaría a lograrlo? ¿Qué hace un actor frente a un personaje? ¿Cuál es el camino más apropiado para el actor frente a la interpretación? Todas ellas fueron respondidas de alguna manera durante o al final del camino; pero la pregunta más importante de todas era ¿qué de este autor resuena en mi, hombre de esta época, a través de Próspero?

En principio es preciso comprender que los personajes dramáticos escritos no son algo que se pueda tocar, oler o ver. En la escritura dramática son un esquema compuesto de signos que el autor plasma, y estos no son más que el indicativo de lo que debe ser la acción, es decir el *ethos dramático* (el comportamiento y las decisiones que forman el carácter y con lo que el personaje adquiere su personalidad). Próspero como personaje de *La tempestad* no está fuera de esta determinación. El reto era qué de la inmensa gama de signos que embargan al personaje bajo la maestría de Shakespeare podrían ser abordados por mí y con cuántos de ellos siquiera podría tener contacto alguno, pese a mi condición de hombre dentro de la época que me tocó vivir.

Decidí no interpretar lo que Shakespeare quiso decir con el personaje, ya que existen muchas suposiciones al respecto, pero nadie sabrá en suma que es lo que autor quiso decir, así que permití que, mediante la práctica del silencio, Próspero resonara en mí, ¿qué de él y del autor podía llegar a mí mediante la meditación del silencio? Y ¿qué sería el fruto logrado? Dentro del trabajo que realizamos, el entrenamiento del cuerpo fue de los factores que enaltecieron la investigación para mí, por supuesto, sin subestimar el trabajo teórico y práctico. El cuerpo es de lo que se trata el teatro, el cuerpo es el centro mismo de la sensibilidad, la herramienta del actor en su totalidad y la investigación del seminario estaba centrada en el trabajo creativo del actor.

La primera labor fue comprender al personaje a partir de mi cuerpo y no con la razón. Como seres humanos habitamos el mundo y le damos interpretaciones a partir de la razón de lo que no es; pero el cuerpo permite comprender tácitamente lo que el mundo significa sin hacer interpretación alguna, ya que el cuerpo habita el mundo que es. Del mismo modo que la experiencia en la vida, tuve que comprender mediante el cuerpo lo que Próspero significa y no sólo a partir de sus circunstancias histórico-sociales o

situacionales, sino por su incorporación a mi principal herramienta de trabajo, el cuerpo. “...lo que se pretende no es representar la realidad, sino la verdad, es decir, aquello que le da sentido y significado a la realidad”⁴⁰. Representar la verdad de Próspero a través de mí fue la tarea más laboriosa y afortunada que tuve en mi vida hasta ese momento.

Fui insistente en fusionar el horizonte de Próspero al mío; permitir que el mundo cultural que transmite el personaje se mezclara con mi mundo cultural y formar uno nuevo, en donde la experiencia corporal sensible ya no era sólo un acto de comprensión, sino una forma de comunión entre Próspero y yo y que, de este modo, el nuevo horizonte creado se sumara al horizonte del espectador a través de su propio cuerpo; creando el proceso hermenéutico afirmado en la tesis de Alcántara cuando dice que “el eje en el fenómeno teatral es un acontecimiento corporal, o cuando menos profundo en la experiencia corporal”⁴¹.

Mi labor se concentró en una dialéctica entre el cuerpo y la razón, a partir del trabajo del silencio, para crear las primeras acciones que darían vida a mi versión de Próspero. Inicié un proceso que Alcántara denomina alteridad, donde a partir del “otro”, en este caso el personaje Próspero de Shakespeare, comencé la configuración de mi “mi mismo” o “identidad” en el trabajo escénico y en la vida cotidiana. Pude descubrir al personaje a través de mi cuerpo, a través del trabajo del silencio, escucha enfermiza, entrenamiento fuera y dentro del seminario y al mismo tiempo el universo que encierra el personaje de Próspero de Shakespeare me permitió descubrir mi “mismicidad” como sí mismo. Mi individualidad se modificó como resultado del encuentro con el personaje. El

⁴⁰ José Ramón Alcántara Mejía. *Teatralidad y cultura: hacía una estética de la representación*, México, Universidad Iberoamericana, 2002, p. 95.

⁴¹ *Ibidem.* p. 102

nuevo Próspero que germinó de mi trabajo se convirtió en un personaje de carne y hueso. Durante la representación se creó una simbiosis de mi “sí mismo” y “el otro” ajeno a mi “sí mismo”, en una simbiosis estética que según Alcántara solo puede ser posible cuando el “sí mismo” se ha configurado para hacer espacio al “otro”, el Próspero de *La tempestad*.

Comencé el proceso de creación del personaje de Próspero. En principio, es indispensable que el lector sepa que la exploración que se realizó de los personajes individualmente, no surgió de una investigación-interpretación previa al texto dramático o de los documentos existentes del estudio de los personajes de *La tempestad*. El resultado de nuestros personajes emanó en su totalidad de la inmersión al silencio.

La interpretación fue la prolongación del acto creador basado en la práctica del silencio. Dicho de otra forma “fue el fruto que se desprendió del árbol”. Casi al final de la investigación, comprendí que la neutralidad no existe en el universo, no es más que una aspiración. Sin embargo, el estar en silencio es estar atento a todos los impulsos que surgen en el interior del actor: pensamientos, ideas, emociones, sensaciones, etcétera. Provoca el despertar de nuestra naturaleza orgánica y creadora. La mente quieta provoca el descubrimiento de la vida y de las formas teatrales específicas, que nacen, evolucionan y mueren en escena. Así pues, la práctica del silencio durante la interpretación consiste en tomar una verdad de la naturaleza, observarla, escudriñarla en la mente con cada respiración y llevarla al exterior por medio del cuerpo, ya que de un estado de quietud apropiado provoca un papel activo en el cuerpo y la mente a cualquier impulso que surja.

La practica de la meditación genera un estado de silencio apropiado en el actor para poder crear, otorga la posibilidad de reconocer en él todo lo que ve y es, es decir, descubrir qué arquetipo eres. En este sentido, el personaje de Próspero se convirtió en una extensión de lo que yo era en la vida cotidiana en relación conmigo mismo, las personas y el universo. Durante las diversas acciones que surgieron de las exploraciones que realizamos del texto, se comenzó a configurar la imagen de mi versión de Próspero: un hombre visualmente joven y ágil que accionaba en el escenario, bajo una mente aguda que provenía de las palabras escritas por el autor de *La tempestad*.

El personaje se configuró bajo las primeras acciones que surgieron de mi cuerpo tomando el texto como una carril o guía durante la meditación del silencio. Tras esta reflexión, durante mi trabajo de creación y como hombre común de mi época, necesitaba encontrar un camino que me llevará a alcanzar o por lo menos comprender qué es el conocimiento de uno mismo. Porque si la interpretación y creación debían surgir de mi cuerpo, lo más obvio era entrenarme en encontrar el absoluto control de “uno mismo”. La sincronía de mi vida cotidiana como hombre y mi vida de ficción como actor en *La tempestad* comenzaron a fundirse una con otra. Inicié el proceso de autoconocimiento mediante la terapia de psicología ontogónica transpersonal impartida por la terapeuta Luisa Sierra. En sí, el desarrollo del despertar mi conciencia consistió en entender quién era en ese momento de mi vida, adentrarme a mi subconsciente a través de los sueños, desbloquear mis experiencias atrapadas en las tensiones de mi cuerpo y re-aprender a respirar correctamente mediante la meditación; Las técnicas de respiración de Anapanasatti⁴², la meditación dinámica, la visita de Aíza, el entrenamiento de danza butoh, entrenar la vibración y la percepción, no sólo aportaron valiosos frutos a la investigación, sino que al mismo tiempo los entrenamientos se fueron integrando a mi

⁴² Bhikkhu Buddhadasa. *Atención plena con la respiración*, México, 2005.

vida cotidiana y provocaron la vida del personaje en mi por medio del conocimiento.

Surgieron diferentes estados durante el transitar de mi autoconocimiento⁴³: el desconcierto que crea el ser consciente de nuevas realidad dispuestas para uno mismo al abrir los ojos a distintos tipos de verdades, la autoridad que uno cree tener sobre las demás personas al poder comprender sus comportamientos, enfrentarse ante una estructura psicológica, emocional y corporal que has conformado a lo largo de tu vida para después desestructurarla, observar con tranquilidad todo lo que sucede en el exterior del cuerpo sin reaccionar a ello y estar estable ante cualquier situación, indagar el subconsciente, tratar de integrar el polo derecho e izquierdo del cerebro para integrar el lado femenino y masculino de la mente y el cuerpo, lograr el perdón de uno mismo y para con los demás, practicar el desapego de cosas materiales, personas, emociones, ideas y ser consciente no sólo de cómo la personalidad y el cuerpo cambian, sino también, observar como las relaciones de tu entorno se modifican; fueron elementos que, conciente e inconscientemente, fui integrando a las acciones que surgieron para dar vida y materia al personaje. Mientras más permitía el acceso a mi cuerpo y psique de los simbolismos que podía percibir del texto de Shakespeare, más tenía que experimentarlos en mi vida cotidiana. Se creó así la sincronización de la vida del actor y la ficción del teatro, una realidad que no puede existir una sin la otra durante el proceso de creación.

Finalmente, mi personaje fue configurado de mi experiencia personal en la vida cotidiana, los distintos entrenamientos, y las acciones físicas que surgieron del silencio. Pero es un menester comprender que todo lo que surge para poseer vida en el universo y en el teatro es presa de la evolución y la muerte, por lo que me es imposible realizar una

⁴³ El proceso de autoconocimiento es un trabajo que se debe realizar día con día, durante toda la vida.

descripción detallada del personaje, ya que lo encerraría en meros conceptos que le quitarían toda vida. El personaje, ensayo tras ensayo, presentación tras presentación, seguirá evolucionando para alimentarse a sí mismo, a los demás personajes que conforman nuestra historia y el montaje como un cardumen de vida que depende uno del todo y el todo de uno. Según Bloom, Shakespeare se preocupaba por todo y cada detalle, sin embargo, le preocupaba mucho más la interioridad de la magia, esa magia que proviene de uno mismo. La concientización y autoconocimiento para caminar por el mundo, entenderse para entender todo lo demás y coexistir en relación con el todo, es la analogía perfecta que encuentro de mi proceso de creación de Próspero durante la embarcación hacía el silencio.

EL NAUFRAGO

Cualquiera de nosotros, al mirar hacía el pasado, puede observar la ruta recorrida por la embarcación, y este acto obligará a hacer conciencia del viaje al que fuimos sometidos y cómo modificó a cada tripulante del navío del silencio. Viajar con voluntad fue el indicativo de la importancia que tuvo el proceso teatral en el grupo de trabajo, donde la labor de cada integrante jugó un papel indispensable en la creación colectiva y donde la experiencia individual del cuerpo llevó a un terreno sólido las hipótesis que se tenían al comenzar la investigación, para que la creatividad que emergiera del silencio fuera una partícula concreta cargada de intimidad y soledad.

El viaje finalizó como un naufragio personal en cada uno de nosotros, donde no sólo el modo de invocar la creatividad se modificó; sino que nuestros cuerpos, mentes y corazones habían alcanzado un nivel distinto. Encaramos el hundimiento de las

estructuras y significaciones de lo que creíamos estábamos hechos, y parecería que la experiencia nos llevó a un destino que el actor debe cumplir: la comprensión de uno mismo dentro del trabajo teatral y la comunión con todo lo externo. Finalmente el montaje se terminó y nunca fue posible presentarlo ante una audiencia; pero la ganancia que cada uno de nosotros recibió como actores y seres humanos es imprescindible.

El trabajo del actor es un oficio santo como Grotowski denomina. Como artistas creativos, los actores debemos ser capaces, en todo proceso teatral, de ofrendar nuestro ser en su totalidad para develar el mundo oculto del que somos poseedores y sumarlo al mundo de cada personaje que interpretemos para lograr una transformación como actores y seres humanos en la labor teatral y en la vida cotidiana. Parecería que el actor que es fiel a su oficio, ha vendido todo aquello de lo que es dueño: su ser.

La vida avanza y el tiempo nunca se detiene, del mismo modo vendrán más colegas que viajarán y se sumergirán en el mundo que encierra la experiencia teatral, nombrado sus vivencias con conceptos propios. El mundo del teatro es un universo mágico donde todo puede ser posible y donde todo lo que de él provenga seguirá alimentando las almas de los hombres que estén dispuestos a soñar, donde el miedo, las dudas, el odio, el amor y todo el mar de emociones, sentimientos y otras secciones que se puedan percibir vibren a nuestro alrededor y dentro de nosotros. Se producirán matices innumerables que estarán ahí sólo para el actor que logre naufragar la máscara que se ha impuesto y encuentre su verdad interna con honestidad; de esta forma puede obtener lo que desee de él mismo. Las emociones y los sentimientos que llevamos dentro son tan vastos e ilimitados que, una vez que aprendamos a confiar en nosotros mismos y a sumergirnos en el mundo interior para escuchar verdaderamente, lo que resultará no será una actuación preconcebida, sino una actuación honesta.

Fuimos ocho personas que estuvimos dispuestas a soñar tras el timón de una embarcación y terminamos siendo ocho personas distintas que, a lo largo de la travesía, perdimos compañeros que quedaron sumergidos por sus propios fantasmas. Perdimos mucho de nosotros mismos y nos modificamos individualmente al alimentar nuestras almas con nuevos signos. El teatro ofrece al actor esa capacidad de modificar el “sí mismo” para alimentarse de “lo otro“, y resultar una nueva individualidad sumada. Un viaje donde el espíritu se pone en juego y su maduración será más presurosa, como suele suceder al hombre que está envuelto en el mundo del arte. Tras cada naufragio que experimentemos, emergeremos siendo un poco más de lo que fuimos, antes de ir a pique en la experiencia teatral y del cual la creatividad del actor se sostiene haciendo del actor un naufrago creativo.

BIBLIOGRAFÍA

Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Asociación de directores de escena de España: Madrid. 1994

Alcántara Mejía, José Ramón. *Teatralidad y cultura: hacía una est/ética de la representación*. Universidad Iberoamericana: México. 2002.

Barba, Eugenio. *El arte secreto del actor*. Escenología: México. 1990.

Bhikkhu, Buddhadasa. *Atención plena con la respiración*. Pax: México. 2005.

Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Anagrama: Barcelona. 2002.

Bogart, Anne. *Los puntos de vista escénicos*. Publicaciones de la Asociación Directores de Escena de España, Barcelona. 2007.

Brook, Peter. *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Alba: Barcelona. 1997.

----- *Más allá del espacio vacío: Escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*.
lba: Barcelona. 2001.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. Fondo de Cultura Económica: México. 2006.

Capra,Fritjof. *El Tao de la física: Una exploración de los paralelismos entre la Física moderna y el misticismo oriental*. Sirio: México. 2006.

Deshimaru,Taisen y Chauchard,Paul. *Zen y cerebro*. Kairós: Barcelona. 2005.

Diderot,Denis. *La paradoja del comediante*. Losada: México. 1994.

Dokusho, Villalba. *¿Qué es el Zen?: Introducción a la práctica al budismo Zen*. Miraguano: España. 1997.

Eliade, Miecea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. Fondo de Cultura Económica: México. 2003.

Gadamer, Hans George. *Los caminos de Heidegger*. Heder: Barcelona. 2002.

Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo Veintiuno Editores: México. 2006.

Joko Beck, Charlotte. *El Zen de cada día*. DEMAC: México. 1993.

Müller, Heiner. *Textos para el teatro*. Alarcos: La Habana. 2003.

Partida, Armando. *Modelos de acción dramática: aristotélicos y no aristotélicos*. Itaca: México. 2004.

Ramacharaka. *Ciencia Hindú yogi de la respiración*. Medina hermanos: México.

Rimpoché, Sogyal. *El libro Tibetano de la vida y la muerte*. Urano: Madrid. 2006.

Ruiz, Marcela y Monroy Bautista. *Desarrollo profesional de la voz*. Escenología: México. 1993.

Schneider, Marius. *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*. Siruela: Madrid. 1999.

Stanislavsky, Constantin. *Creación de un personaje*. Diana: México. 2001.

----- *Manual del actor*. Diana: México. 1999.

Steiner, George. *Las gramáticas de las creación*. Siruela: Madrid. 2005.

----- *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Siruela: México. 2009.

Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis de ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Alianza: Madrid. 2002.

Watts, Alan. *Budismo*. Kairós: México. 2008.

Weissman, Philip. *La creatividad en el teatro*. Siglo veintiuno editores: México. 1967.

Zorrilla, Oscar. *Antonin Artaud*. INBA. México. 1967.