



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

**El Actor en Santa Juana
de los Mataderos**

INFORME ACADEMICO

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN LITERATURA
DRAMATICA Y TEATRO**

PRESENTA

ANA CAROLINA POLITI GOUTMAN

Asesor: Prof. Juan Gabriel Moreno

Sinodales: Lic. Fernando Martínez Monroy
Prof. Héctor Mendoza Franco
Lic. Fidel Monroy Bautista
Lic. Héctor del Puerto Waterland



MEXICO, D.F.

2004





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.

EL ACTOR EN SANTA JUANA DE LOS MATADEROS
INFORME ACADÉMICO

ANA CAROLINA POLITI GOUTMAN

ASESOR: MAESTRO JUAN GABRIEL MORENO

Al tiempo pasando.

A Politi y a Goutman, por la vida y el teatro.

A México.

A Pachi.

A mí.

...Hay en el lenguaje técnico del teatro una latitud y una vaguedad bastante amplias para que hombres sensatos, de opiniones diametralmente opuestas, crean hallar en él la luz de la evidencia.

Permaneced cada vez más fieles a vuestra máxima:

No os expliquéis si queréis entenderos

...Hay que tener sangre fría para moderar el delirio del entusiasmo. No nos cautiva el hombre violento que está fuera de sí eso es un privilegio reservado al que se domina... Los grandes poetas, los grandes actores y, acaso, todos los grandes imitadores de la naturaleza, sean cuales fueren, dotados de buena imaginación, de un fino tacto, de un gusto muy seguro, *son los seres menos sensibles.*

Diderot

ÍNDICE

Introducción	6
Luis de Tavira y el Proyecto Teatral San Cayetano: integración y detonadores de este trabajo. Actor creador	
Santa Juana de los mataderos	13
Sinopsis Proceso: horarios, trabajo físico e investigación para contexto histórico. Análisis: tonal y ventana de Johary.	
Sra. Niddle	25
Construir o destruir: trabajo inicial sobre este personaje, primeras preguntas y primeras certezas. Consciente o inconsciente: Niddle y las Madres de Plaza de mayo. El miedo: frente a la experiencia de Niddle temor a no alcanzar el estado emotivo adecuado. Un juicio útil (o cómo se aprovecha la propuesta distanciadora): lo que delimita al personaje	

Actor creador	35
Planteamiento del libro de M. Chejov	
“To the actor on the technique of acting”	
La individualidad no somete: el actor-alumno no sabe que su trabajo va más allá de lo consciente	
reconocer la propia individualidad para salir con vida.	
Lo no creativo: actor y medio, actor-director y actor-personaje	
Aquí y ahora: la posibilidad del presente para la vida, luego para el teatro.	
Conclusiones	46
Qué creó la confusión, sin presente no hay tiempo y el arte no tiene lugar.	
Bibliografía	54

INTRODUCCIÓN

Luis de Tavira y el proyecto teatral San Cayetano

En el año 2000 fui invitada al proyecto teatral San Cayetano, por Luis de Tavira. La idea original del proyecto fue determinante para mi integración. Tener un espacio que cobijara a todo aquel que tuviera parentesco con el teatro, gente con años de experiencia y a la vez aquellos que buscaban una formación actoral. Sería el lugar de origen de proyectos tanto escénicos como pedagógicos.

Luis de Tavira me habló sobre tomar partido, ser radical en lo que me importa, Ser definitivos en la entrega al teatro asumiéndolo como una necesidad no sólo personal sino social, irremplazable. Su planteamiento seguía las ideas de un teatro de grupo donde construir un lenguaje escénico en común, iluminando la siempre anhelada imagen del teatro de compañías de repertorio, teatro de grandes compañías y grandes actores.

El proyecto implicaba salir del D.F., retirarnos a un ex convento en el estado de México. Conviviendo como gente de teatro, pero fundamentalmente como gente en lo que a la convivencia se refiere: cocinar, limpiar, organizar; dormir en el mismo terreno y desayunar, comer y cenar juntos en el comedor común, además de tener largas conversaciones sobre teatro, y sobre nuestras vidas en el teatro, habrían discusiones y muchos encuentros y desencuentros, en cuanto a la manera en que cada uno pensaba que debían hacerse las cosas.

La realidad teatral me auguraba en ese momento, una inserción rápida al mercado de los actores en México, que tiene como objetivo fundamental hacer dinero y hacer carrera, ir en pos de la siempre anhelada estabilidad económica que se parece más a un modelo extranjero, que a lo que este país ofrece como realidad. Dejando de lado la necesidad original de alcanzar el acto creativo vital, quedando este en manos de la casualidad más que de el actor mismo. Yo también quería esa estabilidad pero me molestaba la sensación de que para lograrla tenía que correr de un proyecto a otro sin necesariamente encontrarlos atractivos, proyectos que se preparan al vapor y que no tienen tiempo de desarrollo, ni en el proceso de ensayos ni en la temporada.

Lo importante en ese momento, era seguir formándome como actriz hacia una disciplina que seguía sin reconocer en mí, quería enriquecer mi método de trabajo para así confiar un poco más, descubrir que había algo a lo que podía ser fiel en cuanto a mi aproximación, análisis e interpretación de un personaje. Esta experiencia también quería ser, la conclusión de mi condición de alumna de teatro desde un punto de vista académico, si bien ya tenía algunos montajes en mi historial actoral que consideraba importantes dentro de lo profesional, todavía quedaba esta experiencia pendiente y era Luis de Tavira el maestro que le hacía falta a mi proceso.

La invitación de De Tavira, era una oportunidad de ponerme a prueba una y otra vez y ser observada por las mismas personas que estarían alerta para no solo sacar adelante una obra, sino contribuir a perfeccionar la técnica de los actores.

En ese momento yo era una actriz que seguía relacionándose con el maestro y el director como una figura paternal determinante, una actriz que seguía necesitando de esa mano exterior para salir adelante en el trabajo, convirtiendo al director en un gurú irremplazable y en esa autoridad con la cual no se puede discutir porque sus palabras pesan por sobre cualquier argumento.

El deseo de trabajar con De Tavira surgió antes de la invitación concreta.

Fue un montaje "Felipe Ángeles" el que determinó mi curiosidad artística y formativa por trabajar con él.

Una producción gigantesca, de la que tuve la oportunidad de estar cerca; frente a la inmensidad de espacio escénico y lo trascendental del discurso planteado sería difícil creer que "Felipe Ángeles" se volvería íntima, pequeña, como una discusión familiar. La figura de Ángeles lo cubría todo. Si bien los actores como individualidades no eran tan importantes, si lo eran como grupo, un grupo que resaltaba las figuras más poderosas y lograba construir el mundo de aquella Chihuahua de la Revolución, la Chihuahua del juicio de Felipe Ángeles.

Como espectadora Luis de Tavira logró transportarme a través de las imágenes presentadas, a una sensación del hombre contra las fuerzas que se oponen a su libertad. De Tavira piensa que eso nos hace héroes, porque para luchar contra lo adverso en situaciones adversas es necesario amar con mucha fuerza a un país y a un pueblo, a la libertad.

Fui seducida por el efecto teatral, por una sensación generada desde la ficción; ser héroe, ser cómplice de una odisea sin límites, sobreviviendo a la experiencia y siendo capaz de comunicarla.

En Agosto del año 2001 se inicia el montaje de "Santa Juana de los Mataderos" de Bertolt Brecht (versión libre de Luis de Tavira, Eduardo Weiss, Stefanie Weiss y Antonio Zúñiga) bajo la dirección de Luis de Tavira, para ser estrenada con la Compañía Nacional de Teatro. El proyecto requería de tiempo completo a todo el equipo creativo (actores, director, vestuario, coreografía, música.) ya que el tiempo de preparación era de 80 días, por lo que se consideró imposible de realizar de no ser en el ex convento de San Cayetano, Capulhuac, Estado de México.

Mi intención es abordar la experiencia del montaje de esta obra así como el periodo que comprendió después la temporada a la luz de una preocupación que no me abandona: la construcción del personaje y mi relación con la profesión.

El proceso detonó en mi preguntas en torno al trabajo creativo, en la relación del actor consigo mismo, con el director, con el grupo, con el personaje, que más allá de innovar dentro de los conflictos comunes que el actor vive en la experiencia teatral toda, me llevó al límite de mis propios cuestionamientos, es decir "toqué fondo". Todo tipo de preguntas largo tiempo pospuestas o tal vez algunas nunca formuladas me urgieron por respuesta:

¿Cómo se construye un personaje?

¿Cual es la naturaleza del actor?

¿Cuál es su tarea?

¿Qué es ser creativo?

¿En dónde radica la creatividad del actor?

¿Cómo me estimo creativamente?

¿Cuál es el ámbito propicio para la creación en un montaje?

¿Porqué cambio un proceso creativo por certezas ajenas?

Si la creación es una manifestación de la relación de uno con el mundo

¿Cómo crear si no reconozco quien soy, si decido hacerme a un lado en nombre de las necesidades de un espectáculo?

¿No es esto una contradicción, una alteración de la experiencia teatral?

¿Porqué nos negamos como seres humanos, como individuos, como creadores?

"Santa Juana de los Mataderos" se convirtió en un monstruo incontenible, que necesitaba mucho más de lo que le podíamos dar, en experiencia de vida y en tiempo de trabajo, así cada uno de los miembros de esta compañía ajustó su cinturón en alguna parte de su ser para cruzar el río, costara lo que costara.

En esta experiencia, mi condición de actriz se ve transformada, ya que esa actriz es Carolina Politi, y es la persona que en ella reside, a la que le toca llamarse al ajuste y a la confrontación con demonios pasados, que no quieren partir, logrando de esta manera replantear la relación con mi profesión.

Actor Creador

Este es un concepto que debiera sonar redundante, pero más bien se trata de un hecho que está oculto en la naturaleza del actor, enturbiado, tal vez dado por hecho, abandonado, o no comprendido; en estos tiempos de globalización, en que nuestra profesión no se ha escapado de la producción masificada, despersonalizada, en la que el actor se convierte -a sus manos y las de otros- en un instrumento más del sistema de producción, un instrumento más en el libre mercado.

Cede la creatividad por el autómatas.

Me parece fundamental un cambio en la manera en que el actor enfrenta su labor. En Santa Juana de los Mataderos éramos sumisos y convencionales aferrados a la apariencia, así los actores posponemos el tiempo y espacio que enmarca al hecho escénico, para evitar el riesgo de ser una "membrana sensible" (Michael Chejov) que investiga y se aventura en nuevos mundos, nuevas y distintas estructuras mentales.

Hemos cedido al reclamo de certeza de nuestros maestros, directores y a nuestro propio miedo a la incertidumbre de ser; hemos cedido a la exigencia de la vida cotidiana de dar resultados, hemos cedido a la mentira contada hace mucho, de que hay un modo de hacer las cosas y tenemos, por lo menos, que parecer que la conocemos.

Es un malentendido entre precisión y rigidez, buscar un recorrido del personaje que no implique riesgo como si se tratara de una estatua, para así obtener un resultado inalterable; convertimos entonces la situación en un evento muerto que no tiene opción de error, rígido, porque se refugia en una severidad deshumanizada, disfrazando lo perfectible de infalible. Convertimos la técnica actoral en la manera de volver estático nuestro arte.

El teatro está muerto cuando lo alejamos de lo humano, cuando nos olvidamos que el arte lo hacemos las personas y esperamos del artista un resultado infalible; el actor está muerto en escena cuando espera de sí una respuesta infalible, algo que nunca tendrá porque lo infalible no existe y el error resulta fundamental en el camino a la impecabilidad.

Es como si esperara que apareciera otro que encarnara en su lugar al personaje porque esta idea de perfección se vuelve la representación de un otro que no soy yo, uno que sí es perfecto. Un héroe.

Quisiera entonces ser ese héroe que todo lo vence y que es indestructible. De esta manera lo extraordinario ya no es privativo de la ficción sino elemento afirmador del actor en su lucha por convencer que ese héroe puede ser él. El actor se pone por encima del personaje. Su objetivo se encuentra afuera, duda de su capacidad y quiere ser ese héroe, el círculo se cierra y vuelve a empezar. Si el crear sucede en ese encuentro entre el actor y la ficción:

¿Para qué sirve despreciar lo propio?

Lo que queda entonces es una desesperanza atroz que no invita ni invitará jamás a crear porque un actor sin fe en sí mismo está condenado a muerte antes de subirse a escena.

He experimentado en carne propia, la angustia ante el comienzo de un proyecto teatral, el temor de no llegar a puerto, la conciencia de que cada montaje pide del creador una manera particular para ser abordado, sin embargo esto tiene un límite el cual es el trabajo. El límite del cuestionamiento no existía en Santa Juana de los mataderos.

La experiencia vivida fue en su intensidad contundente e ineludible y para no repetir los mismos errores, para no ampararnos en el miedo abandonando nuestra necesidad creativa, doy paso a esta reflexión.

SANTA JUANA DE LOS MATADEROS

Sinopsis

Pierpont Mauler, el rey de la carne , es un astuto y despiadado empresario, emblema del sistema capitalista que parece tener una debilidad, no soporta la visión de la sangre.

Mauler se conmueve, se enamora de Juana que es una jovencita que pertenece al Ejército de Salvación desde hace poco tiempo. Su interés por los menos afortunados, su ser apasionado y lleno de inocencia que no tolera la injusticia, que no la comprende; nos hace pensar en alguien guiado por algo mucho más poderoso que una institución. Brecht los pone a uno frente al otro para gestar el viaje de Juana a "los infiernos" (la fábrica) y su ascenso al "cielo" (la bolsa de valores) : el paso de la ignorancia al reconocimiento de la realidad.

En éste recorrido conocemos a los empresarios así como a sus esbirros, y a los obreros y sus capataces. Todo sucede en Chicago justo después de la crisis del 29, la desesperación por el dinero determina todas las relaciones. Este choque de fuerzas da lugar a una crisis social manifestada en una gran huelga obrera que es reprimida al final de la obra para recuperar el control e instituir así la sociedad nueva, la que no incluye a la clase obrera más que como mano de obra desechable y contempla el dinero como único motor y fin fundamentales. A pesar de que Mauler se conmueve por el sincero corazón de Juana, no deja de ser un empresario que encuentra justificación al sistema capitalista en presencia de parábolas cristianas. Al final Juana muere dejando una pregunta sin responder . "Sólo ayudan los hombres donde hay hombres y aquél que diga a la gente que se levante en espíritu pero que permanezca con los pies en el fango merece que le revienten la cabeza contra los adoquines." Si la violencia no es la solución. "¿Cuál es la solución entonces?"

Proceso

El trabajo de Santa Juana de los Mataderos se inició la primera semana de agosto del año 2001 en San Cayetano. El plan de trabajo contemplaba en el horario de la mañana, actividades a desarrollar con: Marco Antonio Silva, Saúl Meléndez y Alberto Rosas. En el horario de la tarde se trabajaría con Luis de Tavira.

Marco A. Silva desarrollaba el trabajo corporal, planteándolo a través de juegos y pequeñas coreografías, invitándonos a concebir el movimiento como resultado de una manera humana, común, casi cotidiana de ser, y a la vez buscando hacer una investigación en torno a nuestras capacidades a través de la cual él sabría con qué material humano contaba. Ya que si bien se trataba de egresados de Casa del Teatro en su mayoría, el nivel de experiencia era distinto en cada uno, así como las variantes en la formación que cada generación había vivido. Las sesiones eran intensas y de búsqueda de precisión, memoria, equilibrio, y por supuesto expresividad constante, en las que no hubiera un instante en el que el movimiento que hacíamos estuviera carente de sentido.

Marco A. Silva estaba muy interesado en que, mientras la música estaba lista, el grupo se preparara para sentirse homogéneo y capaz de enfrentar tensas sesiones de rápido montaje. La obra tenía que estar lista en 80 días.

El trabajo con **Saúl Meléndez** se dirigió fundamentalmente a lo que en Casa del Teatro se llama trabajo con el punto. El punto es el foco de atención, es la mirada y es la relación con el exterior, es también concentración de energía, de atención y dimensión de la relación, es decir significar el punto así como a mí misma en relación con él.

Este trabajo se hizo primero con ejercicios de precisión en la dirección del cuerpo y la mirada, manejando las distintas partes del cuerpo como resortes de movimiento, es decir buscando primero el punto adentro nuestro.

Después, con juegos de imaginación se plantearon relaciones entre los actores, contemplando el punto afuera, en el espacio y luego en el compañero.

A la larga, éste trabajo fue importante para lo que sería después nuestra tarea en un teatro como el Julio Castillo y que presentaría la dificultad de un espacio transformado por Philippe Amand en el que todo era grande. El manejo de ésta energía, fue en ocasiones lo que me ayudó a resolver situaciones dadas en escenas ya trazadas en donde la expresión debía cruzar y llegar a la última butaca pero sin caer en el expresionismo total.

La mirada, la posibilidad de mirar y usar el tiempo que era necesario para llegar a relacionarme a través de ella, me pareció muy valioso.

Alberto Rosas estaría encargado del montaje de las canciones compuestas por el maestro Luis Rivero. Iniciamos con juegos de desinhibición de la voz y algunas pruebas de afinación, luego siguieron las vocalizaciones en donde se hacía hincapié en la necesidad de proyectar la voz.

Afinación, proyección, vocalización ;son palabras que mucho oímos en el transcurso de nuestros años de escuela pero aún así creo que la mayoría llegamos con muchas carencias y confusiones con respecto a éstos conceptos y por lo tanto con respecto a su uso. Pocos sabíamos cantar, quiero decir, algo más que afinar y sacar la voz con cierta dignidad. Colocar la voz y relajar, lanzarla hacia afuera pero dulcemente, cubriéndola a la altura de las fosas nasales.

Creo que -para variar- cada uno hizo lo que solía hacer , y así los logros vocales en la obra corrieron más, a cargo del historial personal , que de las horas que Alberto Rosas empleó en intentar ponernos a todos en un nivel.

Este trabajo en el horario matutino tuvo una gran influencia en nuestra formación como grupo, ya que algunos actores habíamos sido formados afuera de Casa del Teatro y los que sí eran ex-alumnos pertenecían a distintas generaciones , lo cual provocaba de inicio algunas rivalidades que sólo el trabajo podía superar.

A pesar de que el grupo se fundó disponible y disciplinado; el deseo de crecimiento y transformación , así como la superación de obstáculos, no encontraron un espacio fértil de trabajo desde un punto de vista grupal. Es una cuestión de dinámicas de trabajo y de relación. Las carencias con las que siempre nos enfrentamos en mayor o menor medida cuando iniciamos un proyecto, no fueron rescatadas para su investigación.

Habría un cierto acomodo hacia la figura del director, que por su experiencia y renombre sacaría a flote cualquier infortunio del elenco sólo con la construcción que hiciera del espectáculo.

Como un refugio de carencias y encontrar rápidamente la manera de salir adelante frente al obstáculo resolviendo, pero hasta ahí. No se formó un grupo curioso, ni arrojado, ni auto estimulado.

La dinámica de un grupo es determinante en los resultados, tanto en el período de montaje e investigación, al igual que en la temporada; no depende únicamente de un individuo sino del grupo entero, que un espectáculo navegue y sea capaz de cada vez, descubrir como fenómeno teatral nuevas costas.

El trabajo de la tarde se inició con la primera lectura de la obra, que ya desde ese momento se perfiló como una compleja empresa hacia la dirección y también hacia la actuación, pues más allá de la cantidad de escenas y cambios, transiciones y construcciones de significado que se harían en ambas actividades, la necesidad de doblar personajes se hacía inminente para lo cual no sólo se requería de trabajo interno sino también de condición física.

De Tavira planteó cinco puntos a desarrollar en exposiciones por equipos para conocer el contexto de la obra y el trabajo del autor :

- El Manifiesto Comunista
- La Bolsa de Valores y la crisis de 1929
- El Ejército de Salvación
- La industria de la carne, los mataderos
- Bertolt Brecht

Este trabajo ocupó una semana en la que el debate era promovido, para así entrar desde nosotros a toda ésta cantidad de información que nos abriría la puerta hacia la década de los 20s y 30s en Chicago.

Los temas que resultaron más complicados fueron entre otros, el Manifiesto Comunista ya que siendo la fundamentación del sistema que nos rige era importante hacer una apropiación de lo que iba más allá de lo informativo, comprender la terminología y después releer el documento para internarnos en el recorrido mental que llevó a Marx y Éngels a definir estas ideas, las relaciones socio-económicas del capitalismo, y después hacer la reflexión desde el momento que vivíamos.

La Bolsa de Valores tampoco resultó fácil, su funcionamiento, su terminología y el darnos cuenta de la implicación a nivel mundial que tenía lo que sucedía en esta especie de sala de apuestas, donde todo es especulación y la economía de todos los países se juega como si fuera un kilo de papas. Esto generó en nosotros una inquietud que se potenció con la exposición de la crisis del 29, pues fue ahí en donde el sistema de mercado probó su total deshumanización y su naturaleza tan volátil.

Platicamos con un ex-corredor de bolsa que le dio algo, un poco más de humanidad al asunto, ya que efectivamente los que ahí trabajan son personas, pero no logró sacarnos de la turbación.

Sobre la industria de la carne abundamos en datos desde las relaciones que actualmente se dan en las maquiladoras del país, hasta el funcionamiento de los mataderos y las relaciones que ahí se dan en la convivencia de un grupo de hombres que viven de matar, carniceros. También algunos presenciaron incluso un sacrificio en algún matadero cercano a San Cayetano.

Más allá de la información que se nos dio en torno al Ejército de Salvación, acerca de su fundador, razones y época de fundación, así como de su política y su planteamiento de ser ejército para luchar contra las potencias del mal; la pregunta que surgió fue: ¿cuál es el uso que hace Brecht del Ejército de Salvación como una fuerza social? ¿Para qué sirve su intervención en Santa Juana de los Mataderos?

Personalmente es un tema que por mucho tiempo generó algo de resistencia, ya que éstos personajes resultaban "más Papistas que el Papa", una radicalidad que buscaba el bienestar de los menos aventajados a través de la caridad pero usándola como medio de coerción.

El Ejército de Salvación debía reclutar diariamente a sus filas a algún alma arrepentida y dispuesta a entregarse a un Dios castigador y resentido; así los soldados de Dios obtenían la tranquilidad para sus conciencias y la esperanza de la salvación de sus almas en el cielo. Sin embargo este planteamiento no busca una transformación social, que es el reclamo de Brecht. En este sentido el Ejército de salvación iba en pos de seres alienados por el sistema, que sin abandonar la derrota frente a los medios de producción entregaran fe a la providencia y aceptaran su condición como mandato divino. Un acto de entrega y agradecimiento a un ser, que no está en la tierra que pisa el obrero ,como el patrón; analogía con la que juega Brecht.

El trabajo en torno a Brecht fue más allá de una exposición realizada por dos compañeros del grupo Contigo...América que nos acompañaban en el proceso, Blas Braidot y Raquel Seoane; De Tavira nos leyó durante muchas comidas y cenas textos de Brecht, que hablaban no sólo del *efecto de distanciamiento* sino de su postura política, de la necesidad en su época de ser radical. Su poesía y el planteamiento de cómo trabajar sus obras, lo cual no quería ser un método de actuación sino la manera en que, quien quisiera hacer su teatro; tendría que acercarse a él. Durante el proceso de mesa De Tavira habló mucho del teatro épico o como él mismo lo llamó: la ciencia de la interrupción, es decir el teatro en donde la estructura dramática es no lineal, el tejido de intrigas, la trenza de peripecias, historias que se cruzan se articulan por casualidad, por suerte, por desgracia, por necesidad; para dar funcionamiento al juego social y que a la vez pueden existir independientes unas de otras; que al interrumpirse dan espacio a la reflexión, a la no identificación que permiten que el espectador se mantenga alerta.

Si bien la construcción de los personajes tiene que ser puntual pues se trata de figuras emblemáticas de una sociedad en conflicto profundas y precisas, lo importante es que la historia que lo rodea, en este caso la crisis del 29, es la mano que convierte a unos seres en otros; dice Jacques Desuche que el carácter no es lo que importa aunque muchas de las obras de Brecht se llaman como sus personajes (Madre Coraje, Santa Juana de los Mataderos, Herr Puntilla y su criado Matti, etc.) lo que se busca es algo más allá, que ver el alma del personaje.

El Naturalismo exigía objetividad para la reproducción de la realidad en cualquiera de sus manifestaciones, pues se quería observar el temperamento humano y sus transformaciones a la luz de las circunstancias y el medio ambiente.

El teatro épico de Brecht se interesó también en la reproducción pero no de la problemática del individuo sino de sus relaciones, las dinámicas de relación presentes en la sociedad pero más allá de las influencias medio-ambientales y por supuesto, más allá de lo psicológico.

Brecht es un naturalista, pues aunque no se interesa en los mismos conflictos que el naturalismo, ya que considera que "el ojo interno no necesita microscopio para verse mientras que el ojo externo sí" y no le interesa el psicologismo del s. XIX : "la individualidad es un aparato subliminal repulsivo, una fuente de necias visiones y peligrosas ilusiones" .

Lo que quiere es desentrañar las relaciones entre los integrantes de una sociedad, determinada por las relaciones de producción, observándolas a través del ojo analítico, el ojo que disecciona un microscopio hacia afuera.

Análisis

El primero fue el correspondiente al método de Luis de Tavira, el Análisis tonal, en el cual el objetivo es descubrir el tono de la obra o dicho de otra manera, la relación que guarda la obra con la realidad, la medida en que la obra se acerca o aleja de la realidad. El tono refleja el nivel de realidad de una obra, si es o no realista y de ahí se despliega la posibilidad de los géneros. También descubre la lucha de fuerzas esenciales, que se manifiesta en el texto.

La actuación se produce a partir de la estimulación de la que es sujeto el actor, de la que el actor se permite ser sujeto. Por esto la propuesta en el método de De Tavira es la de extraer lo que de la obra le da elementos de realidad al actor y que como tales lo estimulan. Estos estímulos se encuentran tanto en lo material como en aquello inmaterial que al relacionarse con el ser, se cosifican.

El proceso de éste análisis es largo y quisquilloso, ya que el primero de sus cuatro pasos es la extracción de las cosas o tonemas que se encuentran tanto en parlamentos como en acotaciones y son todos los elementos que en el texto otorgan lo que se llama "peso de realidad", a excepción de acciones, sentimientos o ideas (amor, envidia, miedo, fe, alegría, terror, generosidad, etc) es decir aquellos que nos remiten a la realidad material, ya sean personas u objetos.

CRIDLE

Mientras el cerdo va cayendo de piso en piso, la máquina lo despelleja y produce cuero... *

Puede ocurrir que aquellos elementos que normalmente no serían considerados como tonemas obtengan su cosificación en tanto son relacionados con una persona o con cantidad:

* texto de Santa Juana de los mataderos, versión de L. De Tavira, E. Weiss, S. Weiss y A. Zúñiga.

JUANA

...Ahí está, sentada. A punto de cambiar su dignidad por un plato de lentejas...*

La dignidad como condición humana en general, tampoco funcionaría como cosa en sí misma ya que es una idea, requiere de una persona para ser cosificada y afectar como tonema.

Otros elementos se cosifican dada su contundencia de significado, ya sea en la obra o en si mismas, así se vuelven no sólo tonemas sino que llegan a tener un "peso de realidad" fundamental para el parlamento, el personaje, la situación o la obra toda.

La muerte es, por ejemplo, lo que De Tavira llama "peso de realidad", pesa como algo contundente y concreto, sin embargo implica acción y en sí misma no sería considerada, pero dado su peso en la vida de las personas este elemento es tonema en cualquier circunstancia.

De ésta primera parte surgirán muchas discusiones en donde la regla es argumentar sobre si algunas palabras son o no tonemas, las diferencias surgen no en los casos obvios sino en aquellos que apoyados en la regla no se tomarían en cuenta, pero debido al tema, al objetivo de la puesta, a las direcciones que de la obra vamos desentrañando, sensaciones y prioridades; puede ser que estas reglas acepten una la palabra "negocios" que normalmente no se tomaría como tonema, pues implica acción, en este caso resulta fundamental incluirla en lo que se llamará: sábana de tonemas (entendida como la lista de tonemas resultantes) por que el elemento económico en Santa Juana de los Mataderos es motor, detonante de la acción.

* texto de Santa Juana de los Mataderos, versión de L. de Tavira, E. Weiss, S. Weiss y A. Zúñiga.

La discusión es la fase del análisis que me resultó más útil pues es una oportunidad para el actor de irse adueñando del mundo de la obra, entendiendo esto como todo lo que en ella se dice. A los ajustes surgidos de la discusión, que nos sugieren necesidades o puntos nodales del texto que requieren de un trato distinto al que el propio método le adjudicaría, los llamamos formación de criterios; que a partir del momento en que surgen y se definen van a funcionar para el resto del análisis, y aportarán constantemente referencias en el momento del montaje y del trabajo de texto con cada personaje. En esta fase también se hace la división entre el número de parlamentos y el número de tonemas lo cual, según este método, da lugar a la densidad tonal, que determina el tono de la obra.

Una vez habiendo hecho esta sábana de tonemas y habiendo realizado el conteo y la clara ubicación en la obra de cada uno de ellos, pasamos a la primera categorización en la que clasificaremos los tonemas en tantas categorías como sea posible, esto es, cada cosa tiene una clasificación o varias, más allá de sus implicaciones directas en la obra.

En la siguiente fase se incluyen algunas categorías dentro de otras, empezando a apuntarse qué clase de fuerzas se mueven en la obra; estas no son todavía lo que llamaremos las grandes categorías que aparecen en la tercera categorización, las cuales presentan ya un extracto de ideas fundamentales dentro del texto.

Sumamos, dividimos, potenciamos o sustraemos unas con otras a manera de ecuación matemática para representar la manera en que consideramos que se relacionan y así se conforma la ecuación tonal.

Si bien, todos iniciamos éste análisis, la premura del trabajo provocó que un sólo equipo fuera el encargado de llegar lo más cerca posible de la ecuación, ya que el resto debía ocuparse en otras tareas como lo fueron el trabajo de mesa y el montaje. Sin embargo, tampoco éste equipo tuvo tiempo de llegar a la ecuación tonal.

Paralelamente a este análisis, cada actor se encontraba realizando el trabajo sobre sus personajes.

Una de las técnicas de trabajo que todos usamos fue la ventana de Johary (Joseph Inghman y Harry Luft diseñan un modelo para ilustrar las relaciones que se dan entre las personas en términos de conciencia). La ventana está dividida en cuatro partes. Lo evidente: lo que los demás y yo mismo sabemos de mi; lo íntimo: lo que solo yo sé de mi y los demás no; lo aparente: lo que los demás saben de mí pero yo no; y lo oculto: que se trata de una ventana en el actor indeterminable, se trata de aquello que ni él ni nadie se imaginan que es capaz de hacer.

Esta ventana en el personaje puede ser descubierta, pues puede estar determinada en el texto, pero es de todas maneras algo que ni él ni nadie se imaginan que es capaz de hacer, entonces es importante dejarla a la posibilidad de que suceda cada vez. Las cuatro ventanas se extraen tanto del actor como del personaje, para después realizar paralelismos entre ambas identificando las diferencias y trabajar sobre ellas.

SRA. NIDDLE

construir o destruir

El personaje sobre el que mayor trabajo de construcción realicé fue el de la Señora Niddle (Sra. Luckerniddle en la versión de B. Brecht) pues a comparación de los otros personajes (Comandante del Ejército de Salvación, Edecán 3 y Colgado) éste vivía un desarrollo a lo largo de la obra, no sólo con un planteamiento de mayor complejidad, sino con una apariencia física lejana a la mía.

La Sra. Niddle era una anciana, que llevaba vendas en las piernas, padecía de artritis e inflamación de las venas que le causaba dolor e incomodidad. Una mujer que lleva días vagando por los callejones de los mataderos, buscando a su marido; un obrero que a su lado y el de toda la clase obrera se encuentran en el fondo de la pirámide económica, situación extremada por la crisis de 1929.

Sobre las diferencias físicas trabajé de inicio, apareció en mi mente una imagen de ella a la que decidí que sería fiel y fue a partir de la que trabajé desde el principio del análisis, desde el entrenamiento en la comprensión de las motivaciones internas que dieron lugar a un cuerpo así de alterado.

Sus circunstancias eran: que llevaba 4 días yendo y viniendo de la fábrica, esperando a que saliera su marido; ha preguntado a la gente de los mataderos, a otros obreros, pero nadie le da señales. Al cuarto día la vemos tocando a la puerta después de ser arrollada por el viento y es cuando finalmente un representante de la fábrica sale a responder a sus llamados. Para "sacársela de encima" éste le dice que su marido se fue a Los Ángeles y le propone que vaya a comer a la fábrica durante tres semanas . En realidad su marido fue tragado por la trituradora de carne, hace los mismos cuatro días que ella lleva buscándolo.

La Sra. Niddle hambrienta, regresa al rato a la fábrica a buscar un plato de lentejas y ahí se enterará cuál ha sido el verdadero destino de su marido. Esto la lanza a través del resto de la obra para integrarse primero a los miserables y después a los obreros quienes desatan la ocupación de los mataderos, cuando estos se encuentran cerrados.

Además de la información que me dio el trabajo sobre el texto, el contexto histórico me ayudó a encontrar el color a las palabras, a las acciones, a los espacios; dio sensaciones y evocaciones, imágenes inmediatas que llenan los abismos generacionales y de conocimiento concreto, que en el caso de esta obra condimentaban más allá de los datos francamente económicos: la inmigración que en EU. es fundamental para la fundación de su sociedad, por ejemplo.

A la luz de lo anterior empezaron las preguntas: ¿qué era ser la Sra. Niddle? ¿De dónde viene la Sra. Niddle?, ¿en dónde nació?, ¿en dónde conoció a Lucas?, ¿por qué viven en Chicago?, ¿por qué dice que no tiene a nadie?, ¿nunca tuvieron hijos?, ¿trabaja o trabajó alguna vez?, ¿tiene alguna relación de entrada con el movimiento obrero, más allá de que su marido sea uno?, ¿en qué año nació?, ¿cómo se llama?, ¿cómo es que alguien se vuelve desechable?, ¿qué significa su lucha contra el viento?, ¿el agotamiento y la fuerza?, ¿temer lo peor?, ¿porqué ha vivido con miedo?, ¿cómo es que Lucas la mantenía a salvo del mundo? ¿qué es la dignidad?, ¿cuál es el error de la señora Niddle?, ¿qué es tener hambre?, ¿qué es pelear por lo que quiero?, ¿Lucas Niddle y Sra. son exiliados?, ¿ser extranjero?, ¿qué mueve a dos viejos en la miseria?, ¿qué pasa en esos cuatro días de búsqueda?, ¿cómo era en su juventud? ¿qué la hace vieja?

¿señora Niddle en el 1er acto y señora Niddle en el 2o acto? ¿cuándo es que la Sra. Niddle se interesa por el movimiento obrero y porqué?, ¿cómo llegó al Ejército de salvación? ¿ya había oído de éste? ¿cuál es su relación con Juana? ¿cómo me mira? ¿qué pienso de ella?, ¿porqué Juana me quiere salvar? ¿qué pasa en las tres semanas que siguen al descubrimiento de la muerte de Lucas? ¿arrepentimiento, culpa? ¿cómo es estar sin Lucas? ¿perder al amor? ¿queda incompleta la Sra. Niddle al final? ¿qué la hace desear seguir viviendo? ¿de qué va a vivir? ¿cuando un camino se termina pero hay que seguir andando, cómo y porqué lo logra?

El hecho de que no tuviera a nadie más, como ella misma lo hace notar en el texto, tenía muchas explicaciones e implicaciones. Decidí que habían tenido un hijo pero habría muerto; ella fue siempre poco sociable, aislada, no tiene familia. ¿murieron todos? ¿por qué sin Lucas ya no tenía a nadie más? y ahí pensé que no eran Norteamericanos, serían extranjeros en el Nuevo Mundo. Lucas siempre había estado interesado por las nuevas tecnologías, era de oficio relojero, decidió que viajarían de su natal Escocia, lugar que escogimos al azar, ya que de los países del norte de Europa arribó a EU. una de las mas importantes migraciones en el período en el que ellos tendrían que haber llegado (1880-1890) y se trataba de emigrantes alfabetizados pero que definitivamente buscaban mejorar su situación económica. Todo lo anterior nos sirvió para construir las razones de su llegada a EU; así como, posteriormente el interés de Lucas en el movimiento obrero y sindical de esos últimos años del s. XIX.

El primer rostro de la Sra. Niddle fue de un ser desvalido, víctima de las circunstancias, una anciana frente a una puerta cerrada, frente a varias bocas cerradas, y ojos cerrados.

Esta primera fase fue de una mujer que sólo tenía su pasado y sus ausencias que compartía con Lucas, cansada y algo resignada al paso del tiempo, y aún más sola y desvalida frente a la muerte de Lucas Niddle; ella había preferido aislarse del mundo y dejar que Lucas le sirviera de lazo conector; ser una mujer del siglo XIX, ama de casa y nada más, a pesar ,incluso de la situación económica.

Partiendo de la idea de entender al personaje, siempre recorro a lo que de entrada me conmueve, me toca directo en relación con él. El amor y la fragilidad, encontrar el amparo en el ser amado, esos amores que son porque uno a otro se sostienen, amores-compañía, casi un amor filial; ese tipo de amor es con el que primero conecté con Niddle. La señora Niddle resultaba más una vieja digna de compasión que otra cosa, pues se había quedado sin su sostén, sin ese amor.

Consciente o inconsciente

De Tavira planteó en el trabajo de mesa una aseveración que si bien entendí, me fue difícil asumir, pues en ella había lo que yo interpretaba como un juicio hacia el personaje. Hizo una comparación con las Madres de la Plaza de Mayo y se dijo que esas mujeres no habían aceptado el plato de lentejas, es decir que ellas no habían dejado de creer, no habían dejado de luchar frente a la injusticia, frente a la tragedia. La Sra. Niddle cometió el error de pensar que no había otra cosa que se pudiera hacer, pierde la esperanza y se convierte en cómplice del sistema.

Reproduciendo el planteamiento de De Tavira, el sistema mata a Lucas, y Niddle acepta que esa era la única solución, no cree que haya otra cosa más que tomar el plato de lentejas, ella es culpable...

Sin duda anoté la explicación, pero me resultaba muy difícil partir de esa idea, ¿cómo pensarla culpable si la iba a encarnar?, no pregunté nada, no discutí la propuesta, la tomé como una idea incuestionable a la que yo debería buscar conectarme. Mi manera de leer éste acercamiento provocó una distancia con la concepción, juzgué la idea del director como algo que no me ayudaba a comenzar porque ese análisis era un juicio a mis ojos y me alejaba. ¿Por qué De Tavira hablaba de eso en ese momento?.

Sin embargo al abordar el segundo acto pensé y decidí que Niddle sí estaba consciente de lo que hacía en el primero, desde el momento que lo hacía y que se asumía culpable (la ida al comedor y el aceptar las lentejas). Porque sí se avergonzaba y lograba entender y dar a entender lo implacable del hambre, lo ineludible del vacío en el estomago y de la desesperanza y ella así asumía la ausencia de opciones como algo pensado, consciente. Incluso en su relación con los obreros me resultó capaz de una anagnósis que la dibujaba distinta, que le daba la oportunidad de cargar una bandera que normalmente hubiera cargado su marido: la lucha obrera.

Entonces la vieja digna de lástima ¿se había convertido en una activista política? ¿era ese su destino? ¿era esa su función?.

En el original de Brecht la Señora Luckerniddle es una mujer mucho más participativa, consciente, su conexión con el mundo sigue siendo a partir de su marido pero tiene una opinión. Sabe de lo que habla, conoce a los comunistas y los comunistas la conocen a ella. Sabe como funciona el sistema no desde una víctima indefensa sino como una activista. La versión que se escribió para el montaje optó por partir en dos a éste personaje: la Sra. Niddle y la Sra. Boker; esta última sería una franca militante del partido comunista a la cual le desaparecen el hijo, como el marido a Niddle.

El personaje que a mi me tocaba interpretar era la Sra. Niddle y esta no era dueña de la conciencia social de la Sra. Boker. ¿Por qué la confusión? la Sra. Niddle cobró una conciencia que no le pertenecía, le impuse al personaje unos ojos que veían de más.

El miedo

La experiencia del darse cuenta de Niddle de los destrozos en los que se convierte su vida, me hicieron experimentar un dolor que se volvió amenazante. El dolor que Niddle me prestaba era insoportable y creo que por eso empecé a pensar que tenía que haber una manera de cruzar el río sin ser destruida, no encontraba en mí la manera de trabajar resguardando a Carolina, la persona. Me preguntaba qué parte de la técnica actoral me estaba siendo ajena y no me dejaba trabajar confiada en que sobreviviría. No encontraba la conexión entre la construcción que había hecho y la piel, la piel me arrebatava el corazón, mientras que la construcción me alejaba, entonces "arrancaba pedazos de mí" para cargar la historia creada. La estaba pasando mal pero no sabía por qué y no tenía tiempo de preguntármelo.

El proceso siguió, y un día ya durante la temporada, a manera de revelación, al estar por entrar a escena, me asaltó el pensamiento de que eso que hacía la señora Niddle en el comedor al aceptar las lentejas, era tanto como empujar a Lucas a la trituradora, que Niddle era culpable, que al transigir lo empujaba a posteriori al olvido, tal y como De Tavira había planteado al inicio.

Niddle era una traidora.

Aquella función fue el comienzo de mis cuestionamientos hacia el trabajo, fue un despertar abrupto a la confusión de la actriz. Había estado trabajando con la propuesta del director sin comprenderla, ¿no la estaría usando como un castigo, efectivamente buscando conectarme desde un terrible juicio moral, dificultando cada vez más la posibilidad de dejar a un lado las opiniones, para simplemente ser tomada por el personaje?.

Estas preguntas formuladas ahora, quieren encontrar más que la respuesta de si o no, encontrar el punto en que el método de trabajo se hace incongruente, donde ya no corresponde lo que digo con lo que hago y la razón de esto.

Sumado a lo anterior, había hecho una analogía entre el personaje y yo -el matrimonio- y había tomado cada motivación mía como mujer en pareja, para comprender las de Niddle, y cada experiencia de Niddle tratando de comprenderla desde mi propia experiencia. El juicio a Niddle entonces, también me era otorgado. Las analogías ya resultaron imparables y la vida del personaje logró cubrir de nubes la mía. Mi inconsciente estaba trabajando sin duda, pero me estaba poniendo una trampa - después lo entendí - pues accedía a la pérdida de Niddle , teniendo la mía.

¿ Era esta la manera de alcanzar la dimensión trágica del personaje?

¿era necesaria ésta confusión y éste arrancar de mí la emoción a costa de mi vida personal, para comunicar la experiencia de Niddle como integrante de todo un sistema? ¿Así cruzaría hasta las butacas para crear la reflexión? ¿estaba cumpliendo con la función de Niddle en "Santa Juana de los Mataderos"?

Y una pregunta anterior ¿qué estaba entendiendo por comprender al personaje?.

Creo que comprender resultó ser explicar y el actor no se alimenta de explicaciones, la naturaleza del actor se alimenta de propios descubrimientos nacidos de preguntas que no se responden de forma intelectual, nadie tiene la respuesta, nadie sabe la medida, sólo está la relación del actor con el personaje para dar forma al ser requerido para la ficción.

No es posible regresar el tiempo, y no es confiable la claridad del recuerdo y sus razones, pero si en el primer planteamiento de De Tavira estaba la posibilidad del personaje brechtiano, como la construcción de un conflicto entre grupos con conciencia de clase ¿cómo enfrentar desde el proceso del actor una idea semejante a la que la dirección presentó, sin que se volviera un instrumento del miedo? No era posible que como actriz disertara sobre la experiencia de las Madres de Plaza de mayo, porque ellas no eran la señora Niddle, ellas eran el opuesto sí, pero no eran parámetro para la construcción en ese momento. Las Madres de Plaza de mayo eran una imagen que quería dimensionar el conflicto social en general, lo que la dirección esperaba se comunicara en el total de la obra, hablar de la injusticia de un sistema que se muestra asesino, pero desde un punto de vista moral, el planteamiento de una revolución que castiga a sus infieles. Supongo que fue este el detonador de mi reacción pues había en ella efectivamente una carga de juicio.

¿De qué manera usaría la actriz esto en su beneficio? aunque en este caso no sabía qué hacer con esta aseveración, me volqué hacia la necesidad de cubrir con una expectativa que yo percibí venía de la dirección, esto es, ser una actriz más intelectual, capaz de explicaciones ad infinitum, capaz de una construcción de personaje digna de un escritor de novela que me hiciera paradójicamente capaz de tocar altos niveles de emotividad.

La construcción novelesca genera información innecesaria que se almacena de manera conciente y atemoriza al actor creando así una defensa hacia aquello que ni siquiera se ha manifestado aún. El juicio se vuelve implacable; la investigación novelesca cede a un planteamiento racional y éste, en el caso del actor abre espacio al miedo y a la defensa, alejándolo de la experiencia sensible del personaje.

Un juicio útil. (o cómo se aprovecha la propuesta distanciadora)

Por otro lado juzgar al personaje se hace necesario para verlo desde ese otro lado, El espacio social, el ojo externo y así acceder a otras preguntas que aunque vienen de afuera resuenan en su estructura mental y lo construyen. El juicio puede en ocasiones ser el primer contacto que se tenga con el personaje, es decir lo que de mí sale primero en conexión con él, de ésta manera cancelarlo es cerrar una puerta de entrada. De mi posible rechazo moral, físico, intelectual al personaje, puede surgir la pregunta de por qué este rechazo y abrir un espacio de investigación personal, seguramente necesario para relacionarme con él; también se abre la dimensión social de este ser y ahí se recupera la imagen que comunica a los demás y que al regresar a él lo afecta dándole características extras. De la misma manera, surgirá la pregunta ¿cuál es el problema que tiene este personaje? Y así enfrentada a sus razones también accederé a la posibilidad de comprenderlo y hacer de su mundo una opción de acceso a la ficción. Esta información que se manifiesta en el juicio al personaje, no es información del personaje en primera instancia, no se encuentra en la ventana de lo íntimo (ventana de Johary), él no la manipula, se trata de un material única y exclusivamente para que el actor administre.

Niddle no tenía que saberse culpable de antemano, su conflicto de inicio era con el hambre y la falta de Lucas ¿Cómo sabría Niddle acerca de la responsabilidad social y la dignidad humana? ¿por qué tendría que saberlo? Eso no le correspondía al personaje saberlo. Pero ser víctima de un remolino de viento, así como tocar a una puerta que no se abre o tener enfrente un plato de lentejas que no quisiera aceptar, tanto como el asumir una realidad física ineludible, son hechos que determinan el corazón de la persona, lo mueven. Y como actriz me movían. Ese era el personaje.

Niddle escoge y al hacerlo evidencia su ignorancia, lo limitado de su experiencia que se manifiesta con contundencia, ella era su elección. Ya que es a través de las elecciones que hace, que vemos al personaje. Son después las miradas del exterior, el reconocimiento de un mundo que no la acepta lo que le da conciencia, pero se trata de una que esta directamente ligada a su experiencia anterior, desde ahí hace su lectura de los hechos.

Las elecciones del personaje lo delimitan, sus acciones crean el mapa para que el actor circule sin temor, seguir el orden que el mapa muestra pase lo que pase, nos salva del miedo paralizante, nos enfrenta a lo sorprendente de una mirada y un paisaje nunca antes recorridos.

Cuando ponemos de más, creyendo ser creativos o suponiendo que salvamos distancias emotivas antes de que se presenten, nos alejamos del corazón, posponemos el instante que nutre al presente, el instante que nos une al personaje, nuestra propia humanidad, nos olvidamos que al final del camino el personaje ha de ser tan persona como lo somos nosotros.

ACTOR CREADOR

*" To create by inspiration one must be aware of one's own individuality" **

Michael Chejov

¿Cómo entonces trabajar queriendo ver con los ojos de otro?, ¿cómo ser creativo sin estar presente?, ¿cómo hacer, si permito mi destrucción a manos de la idea? ¿cómo?.

Michael Chejov habla de la existencia de un espacio creativo que se desarrolla a otro nivel , en otra dimensión más allá del espacio del Yo cotidiano. El Yo que habla de si mismo y se representa en el plano de la realidad, aquél que es dado a controlar, a organizar, a planear, aquel que es consiente, que no es artístico y permeado de ego, no es estético; es inhibido, teme; su condición está dada en lo cotidiano, es el Yo cotidiano; aquel que se manifiesta en el momento de la creación, el Yo creativo es el que identificamos como un estado elevado, donde nos sentimos poderosos observando el mundo con la mirada exaltada de una conciencia expandida que nos presta sensibilidad e inventiva provocándonos una sensación de originalidad. El Yo creativo rompe límites, no busca controlar las situaciones planteadas, el Yo creativo es libre, es ingenioso. El Yo cotidiano reduce la expresión; las impresiones que la vida otorga son naturalmente convertidas en manifestación mínima que no entorpezca la realización de lo práctico, que nos permita convivir con la mayor civilidad posible, que nos integre. El Yo cotidiano no es trascendente, su ámbito es manejable, no es libre, es social. En el arte requerimos la intervención del Yo creativo, pues es el que nos abre las puertas de una conciencia estética, traduce nuestras impresiones, nuestros deseos ocultos, aquello que vive en el inconsciente, a formas artísticas, potencias de otros mundos.

* Para crear por inspiración uno tiene que ser conciente de su individualidad

¿Cuál es el material de trabajo del Yo creativo? y con ésta pregunta quiero ir más allá, a la búsqueda del ámbito propicio para la creación.

El Yo creativo utiliza toda la experiencia inconsciente, aquella que ,si bien se gesta en experiencias conscientes, es almacenada y vuelta inconsciente.

Dice Chejov que son nuestros arrepentimientos o satisfacciones, lo que observamos, lo que nos hace felices o infelices; nuestros logros, carencias, habilidades desarrolladas o no. Estos hechos podemos haberlos olvidado o ni siquiera conocerlos y al ubicarse fuera del manejo consciente carecen de ego.

¿Qué lugar de la persona guarda éste mundo inconsciente? No se trata solo del cerebro, ese no es nuestro único almacén, el cuerpo también funciona como receptor del ser carente de ego que ocupa el territorio de la persona.

La experiencia inconsciente existe y se amplía más allá , incluso de lo aprendido y del discurso psicológico, es lo que soy en mi ser, ese que contiene la información genética y la memoria ancestral, además de la memoria oculta de la experiencia del inconsciente en el presente, esto se encuentra trabajando aunque no estemos en un espacio de creación, es decir que se sigue acumulando, transformando; pero es cuando el Yo creativo entra en juego, cuando nos hacemos conscientes de la existencia de ese mundo, porque se manifiesta.

Chejov lo llama individualidad. No se trata de la personalidad; es lo esencial de la persona, es un espacio que ha sido alimentado inevitablemente o en secreto, casualmente y que no pide nada, no desea nada, solo es marcado y desde ahí se manifiesta; por esto Chejov plantea que carece de ego, es puro y generador. Esta individualidad es la madre de lo que llamamos intuición y también de la inspiración.

La individualidad no somete

En el periodo escolar -actoral- se nos habla de la importancia que tiene para el actor el mantener clara la diferencia entre la vida del personaje y la nuestra, por la tan temida pérdida de sanidad mental a manos de la ficción, sin embargo el actor joven no reconoce en primera instancia la división entre su ser actor y su ser persona y necesita lanzarse al abismo de confusión entre su Yo cotidiano y su Yo creativo, en una apuesta en la que puede perderse de vista frente a la vida de aquél que esta encarnando.

El actor-alumno no sabe que el Yo creativo trabaja con un material para el actor no maleable en lo consciente, por eso suele buscarlo desde el Yo cotidiano, creyendo que ese es el total de la experiencia teatral; recurre entonces a una analogía entre él y el personaje, en la que se "convierte" en éste dejando poco espacio a la incertidumbre presente en la manifestación del ser creativo que le es inherente. Anteponiendo la necesidad de controlar los resultados.

Su individualidad no sólo lo protegería, en tanto que no trabaja a partir del ego , y así el actor se podría diferenciar del personaje; sino que también le detonaría la posibilidad del personaje en una visión más amplia de éste. La individualidad no somete como dictador a costa de la sangre del intérprete, solo se manifiesta como un regalo desinteresado.

El actor se lastima cuando construye y se relaciona con la ficción desde aseveraciones cotidianas, no estéticas, no resultantes de un proceso creativo. Al no confiar en el instante presente y en controlarlo, suscita un desgarramiento personal (como sea que lo consiga) para lograr ese transcurrir en escena. En pos del resultado satisfactorio utiliza los sentimientos reales, no estéticos, negándose así la posibilidad de alcanzar la inspiración a través de la cual se relacionaría con el personaje.

El Yo cotidiano manifiesta la emoción de un ser que prefiere esconder que mostrar; emociones que son en si y para si, y que no están diseñadas para ponerse al servicio de lo creativo.

El sentimiento cotidiano funciona como desahogo liberando para poder seguir andando. La experiencia estética por el contrario posee la capacidad de provocar la reflexión; la emoción estética en si misma nos distancia para ser tanto observadores como participantes de la circunstancia, se trata de abandonarnos al salto mortal pero estar alertas.

El Yo creativo se propicia desde lo consciente -Yo cotidiano - pero sus productos no se categorizan y se controlan desde lo cotidiano, es decir ; la seguridad, la aceptación, en pocas palabras: el ego.

¿Cómo es entonces éste trabajo? El Yo cotidiano abre la puerta que nos hace creer que controlamos el camino de la creación, nos pone frente a acciones conocidas y objetivos familiares; pero no hay que creer que ése es todo el trabajo.

El Yo cotidiano detona al Yo creativo y entonces gesta la creación de otros mundos. Es ésta creación el resultado de la individualidad que le da nuestro color (el del actor-interprete) a las manifestaciones artísticas. De la misma manera que Shakespeare es Shakespeare y Brecht es Brecht, el actor tiene esa individualidad que lo conecta y le da sello, el cuál no lo limita sino que le otorga características propias y originales; se trata del ojo que mira que es ése y no otro; es el proyecto del alma no del especulador.

Los especuladores son todos iguales, especulan. El alma es única en cada ser humano.

Lo no creativo

Al salir de la escuela queremos ser aceptados como profesionales y acceder al mercado laboral, ser parte del medio teatral. La cantidad de información que empezamos a recibir al asomarnos a pedir trabajo es grande, los requerimientos se hacen inalcanzables frente a las "carencias", se nos pone frente a la disyuntiva casi trágica de seguir por donde creemos que debemos seguir, o entregarnos a lo que sea que el mercado de trabajo necesite de nosotros. Cierto es que se pueden hacer comerciales y trabajar en teatro sin que necesariamente lo uno afecte a lo otro negativamente, pero cuando se trata de proyectos en donde los objetivos se alejan de la naturaleza no sólo de ese actor sino de cualquiera, es decir, si los proyectos amparados con el nombre de teatrales requieren de un intérprete que se mantenga al margen de la creación y que sólo resuelva con cierta dignidad que convenza. O si no se trata de ninguna manera de proyectos así, simplemente que se tienen que realizar en poco tiempo; ó si el director no sabe muy bien para dónde quiere conducirse, entonces el actor desesperado por tener trabajo ó encadenado a ir de un trabajo a otro sin respiro, da lo que se le pide, quiere convencer y busca transcurrir con cierta dignidad y sin complicaciones (lo cual muchas veces funda métodos de trabajo) que no solo le permita salir adelante en ese proyecto, sino ser objeto de atracción para futuros proyectos.

Desde éste punto de vista observo mi trabajo para notar que el desencuentro de objetivos logró desequilibrarme. Anteponer los valores de otros por encima de los míos, redundó en un estado de desequilibrio donde el disfrute de mi profesión quedó en manos de la aprobación del que tenía en frente y siendo así, mis metas se volvieron ajenas y me fue cada vez más difícil fluir creativamente.

Regresando al capítulo anterior, cuando no comprendo la idea que el director planteaba e incluso al rebelarme contra ésta, me vi más entregada a ella que si la hubiera discutido y asumido. Me relacioné con la autoridad desde el sometimiento que ni siquiera pensé se estaba accionando.

Me hice rígida y así, torpe; todo esto en nombre de una actividad que a pesar de tener lazos fundados en mí, en mi esencia la abandoné al juicio de otros.

La soberbia es un pecado, pero en el caso del actor es una tragedia porque lo margina al sacarlo de su lugar. La soberbia por definición resulta ser la acción a través de la cual ocupó un espacio, me adjudico una función que no me corresponde ya sea por una excesiva estimación de mí mismo en menosprecio de los demás, ó en menosprecio de mi mismo.

Puede ser una expectativa personal creada a partir de la interpretación del exterior, la que daña; pues me pide ser quien no soy, me aleja del presente y al final tienta siempre con la falsa posibilidad de un resultado exacto e incuestionable.

En el paso de alumno de teatro a profesional, y en el paso de actor desempleado a actor que ya forma parte del medio teatral, observo un proceso relacionado con lo anterior, que en mi caso como en el de muchos otros colegas no se realizó; y es a través de la experiencia que vamos cobrando conciencia de esto e iniciamos la búsqueda de un cambio. Se trata de síntomas que se presentan en la relación con el director: El actor se asume rechazado, abandonado por el director; no sabe trabajar solo, es decir; descubrir por sí mismo los elementos que le dan acceso a la ficción. Al no poder ocupar plenamente el papel que le toca dentro del montaje teatral, cuestiona al director compitiendo por la tarea ajena. El actor busca convencer de su entrega, se sobre excita para llenar de emoción lo que no ha entendido, lo que no ha construido, y entonces ser aceptado.

El actor no se siente merecedor del instante en escena, el trabajo no le resulta placentero, lo padece. Ya que el trabajo le es ajeno (le pertenece al director en este caso) no reconoce un espacio propio para que su individualidad se manifieste, no puede ser creativo, original, complejo, maleable y propositivo.

En la relación entre el actor y el personaje observo otra confusión que aleja de lo creativo, en la cual al perder de vista lo teatral desconozco lo propio.

Esta relación se inicia en la experiencia que el actor decide imaginar para probar qué le pasa a él cuando se pone en los zapatos del personaje (Si mágico), éste trabajo tiene como aliado al Yo cotidiano, en tanto se formula en un planteamiento práctico y al Yo creativo en tanto juega con materiales que quieren construir un hecho estético. Sin embargo esto no es el personaje, se trata de la experiencia sensible que le hace falta al actor para hermanarse con las circunstancias del personaje y permitir que suceda la manifestación del tercer ser, la vida ilusoria que me toma a mí, actor, como canal del fluido ficticio.

Sin embargo si yo decido que el personaje surgió cuando mi emoción apareció, entonces dejo de lado el placer de ser instrumento de manifestación de un carácter complejo. Dejando fuera una serie de características y experiencias tanto emotivas y físicas como intelectuales por las cuales circula el personaje escrito, mi interés ya no se encuentra en lo teatral sino, si acaso en lo terapéutico personal (es mi emoción lo que cuenta y nada más).

El personaje esta a merced del actor, y queda en segundo plano. La creación de un vínculo emotivo había sido mi mayor objetivo en el trabajo con el personaje, lo cual significaba encontrar ese lazo emocional que me relacionaba con él y que tomaba de

mí aquello que me movía para que mi expresión cobrara contundencia, ya que esta emoción fungía como resorte y significador de todo aquello por donde había de pasar el personaje.

Pero el arte del actor no está en ver qué es lo que le pasa a éste a través de la situación del personaje, sino lo que es el conflicto del personaje presentado a través de los medios expresivos con los que cuenta el actor.

Actuar es un juego de ajedrez me pide que piense y diseñe, me pide ser estratega y temerario. Sentir no basta.

¿Por qué la confusión? ¿Por qué se construyen personajes a medias que no se manifiestan físicamente, ó que su mundo interno se limita a una ó dos posibilidades dentro de una gama emotiva más amplia?

En la formación actoral se hace imperativo acceder a cuáles son los medios expresivos del actor y su manejo, y fundamentalmente el aprendizaje de una técnica que ponga el acento en una construcción meticulosa que en dar marco al personaje, abra paso al mundo de lo esencial del intérprete.

Quiero recuperar así las palabras de M. Chejov para reencontrar el camino original, que a pesar de la incorporación al mercado de trabajo y de las confusiones técnicas, la naturaleza actoral tenga un espacio de manifestación estética que va a requerir de una estimulación que trascienda el cotidiano en el entrenamiento y de actos propiciatorios que detonen la visión inspirada durante la construcción del personaje y su mundo. Para ir más allá de nosotros mismos sin perdernos en el camino, los medios son tantos como ocurrencias tenga cada creador, desde las prácticas de apertura de conciencia corporal hasta las de conciencia energética, se trata de abrir para descubrir y no partir de ideas preconcebidas. Siempre de la mano de lo creativo.

Aquí y ahora *

No se hace teatro para obtener prestigio, no se hace teatro para comer, no se hace teatro para justificar una condición de artista incomprendido en la cual me quedo siempre por debajo de lo que creo que merezco. Sería un esfuerzo inútil. No se hace teatro para satisfacer a otro, ésta es mi primera regla y si no se cumple no puede hacerse el teatro. El teatro es un compromiso personal, un deseo íntimo que al manifestarse toca a otros, pero en ese orden; primero me toca a mí y yo soy la medida y después se conecta con el resto del mundo y su problemática. Siendo yo esta medida ¿qué me haría falta para que éste evento suceda?

“..la mente se escapa fácilmente del ahora. Fabricamos fantasías sobre el futuro. Traemos los recuerdos del pasado. Cuando nos sentimos desgraciados prevemos la pena que nos ha de embargar o recordamos la que sentimos en el pasado. Cada desvío nos saca del presente. Sin embargo el aquí y el ahora es el único punto de encuentro donde usted hallará su alma.”

Deepak Chopra

¿De qué está hecho el presente?

Lo que Chopra llama el alma esta ligado directamente con lo que Chejov llama Individualidad, pues se trata del espacio carente de ego que nos funda en esencia y que es nuestro motor, sin necesidad de controlarlo y abriendo nuestra percepción a él para permitirnos ser guiados .

El único lugar donde ésta individualidad puede manifestarse es en el presente, debido a que es dónde al ser se le percibe y donde las acciones son su cauce ; así entonces el teatro también, como una expresión de ésta individualidad, solo puede ser en el presente.

* En este apartado me permito usar el término acuñado por Stanislavsky, no solo para hablar del instante en escena, sino para ir al origen, analizando el transcurrir del presente para la persona y de este modo en el actor de frente a su preparación para la escena.

¿Cómo es nuestra relación con el presente?

La dificultad de nuestro transcurrir cotidiano complica nuestro transcurrir en escena. Podemos vivir sometidos a una carga de pasado y futuro siempre agobiantes y nunca presentes como la mayoría de las personas en este planeta hace, o hacer que el presente sea una zona de silencio en la cual no haya atrás ni adelante como formas arraigadas y determinantes, en este presente tenemos la opción de viajar ligeros de carga pues no hay nada que nos detenga para recorrerlo. Solo hay presente ni más ni menos. El presente puede ser eso que ocurre cuando dejamos de conducirnos por patrones sólo racionales y dejamos de jugar a la comparación, al eterno conflicto de los opuestos, superamos el sonido del ego y el cerebro es una parte más del cuerpo que observa el acontecer reintegrado con el todo que somos. De esta manera el presente logra ser un estado creativo, porque en él nos movemos con libertad, no necesitamos manipularlo ya que todo encuentra su lugar por sí sólo.

Cuando inhalamos y observamos al final de la inhalación el silencio creado por la suspensión del viaje del aire, estamos en presente, cuando exhalamos y observamos el vacío de aire en el instante suspendido, hay presente.

¿Cómo es estar en el presente?

Si desde la primera experiencia traumática aprendemos a escapar de éste ¿cómo permitirnos transcurrir en él?.

Si estamos de acuerdo que el teatro sucede en el presente, entonces

¿qué hacemos?

Personalmente nunca me hice estas preguntas hasta ahora, supuse que era obvio, que el presente era porque en el sucedían las cosas, pero me di cuenta con el tiempo que tenía más experiencia con el pasado y con el futuro que con el "aquí y ahora".

La invocación del espacio creativo tiene lugar en este presente.

El cuerpo y la mente cero son los puntos de partida para la construcción del personaje.

Es el cuerpo y la mente en silencio, con la experiencia integrada al ser como heridas o aire nuevo; lo que vino y se quedó siendo lo que es y no lo que se fue.

No significa que necesitemos un actor que sea un ser iluminado como Buda, ó ajeno a su mundo -no creo que el vacío absoluto exista- se trata de permitir el estado de disponibilidad física y mental para que simplemente suceda el hecho teatral, para estar en dónde se está.

El silencio no es una empresa imposible aunque así lo parezca en esta época de culto al ego. No requerimos de un largo proceso para alcanzarlo; se trata de ir en pos de un estado de meditación, un espacio de entrega provocado por una diaria invocación, ya no con el objetivo teatral meramente, sino por la necesidad de ampliar la conexión con ése que somos en esencia, en pos del disfrute de esta individualidad. Ya pasaron los tiempos en que el actor se refugiaba en sus carencias para identificarse dentro del ghetto de artistas incomprendidos, ahora y desde hace mucho tiempo, han habido técnicas que nos dan acceso a éste espacio de silencio en una invocación desvinculada del mundo de lo utilitario, porque lo único que me mueve es la necesidad de disfrute de mi profesión como parte del disfrute de la vida. No hay manera de permitir que el personaje me tome si no estoy ligero de carga, disponible. Los actores necesitamos buscar un espacio de silencio que acalle el ruido (exterior e interior), un espacio en donde el ego tenga su función clara y no irrumpa en las zonas donde no tiene utilidad.

En la construcción del personaje tendré que permitir los sucesos sin resistirme; aceptar para poder después hacer la selección de las determinantes que posibiliten , en ése caso específico el trabajo del inconsciente. Para generar un estado en el que pueda hacerme creer que la situación es tal, para que el resto suceda por si sólo; la manifestación del ser no distingue ficción de realidad sólo necesita de resortes hábilmente seleccionados para que luego el resto ocurra.

CONCLUSIONES

El elenco de Santa Juana de los Mataderos estaba formado en su mayoría, por alumnos recién egresados de Casa del Teatro y esto generó al interior del grupo una relación con lo profesional desde la "moral del actor-alumno". Así llamo a la necesidad de cubrir con un cúmulo de indicaciones dadas por los maestros y el medio teatral que de cumplirse, nos acercan a ser esos actores que quisiéramos ser. La moral se apoya en el requerimiento de un bien hacer, de una responsabilidad con lo externo, con lo social, así el actor-alumno trabaja de y hacia el Yo cotidiano.

La moral del actor-alumno pone la atención afuera y entonces se vuelve difícil soltar las riendas en un momento dado para que la creación suceda libremente. El trabajo desde la ética, entendido como un trabajo desde la necesidad creativa, actoral, es el ámbito donde sucede el compromiso íntimo basado en los valores fundamentales para el individuo en su relación con la profesión, desde su propia esencia; la misma que da al juicio la herramienta de discernimiento para asumir las necesidades de la disciplina como insustituibles pero abordadas desde el propio lugar.

El grupo quiso cumplir con una exigencia exterior de calidad, profesionalismo y creatividad ; exigencia que habíamos colocado afuera, que todavía pertenecía a aquel que nos convocaba.

La triquiñuela del ego donde le otorgamos la genialidad y la trascendencia a ciertas personalidades que se imponen por encima de sus contemporáneos por erudición, por fuerza, por habilidad y experiencia; nos invita a abandonarnos como entes creativos a manos de aquél, y nos sometemos con una ignorancia de la propia posibilidad creativa.

Es la urgencia "por estar a la altura" y por merecer lo que fortalece la confusión entre el Yo creativo y el Yo cotidiano, logrando la reducción del primero a manos del segundo que por horas-vida parece más experimentado; digamos que da más confianza porque controla aparentemente cada movimiento y cada pensamiento, y si no es así, por lo menos ya estamos acostumbrados a su manera de resolver lo cual nos hace sentir más tranquilos.

Como actor-alumno me aferré a mi Yo cotidiano para enfrentar el reto teatral y me entumecí. En la búsqueda de un trabajo creativo opté sin embargo por la practicidad del que encuentra su propia corrupción como el acto más sencillo para salir del paso. De ésta manera los actores de Santa Juana de los Mataderos pudimos percibir, una vez terminada la experiencia, que estábamos heridos pero no sabíamos por qué, no sabíamos ni siquiera qué era lo que de nosotros estaba lastimado. Los actores habíamos construido a toda velocidad nuestros personajes, intentando eludir el golpe íntimo que se erguía amenazador en un ataque al ego. La figura fuerte que nos guiaba era "inalcanzable" y de esta manera la sensación de inferioridad se hacía omnipresente; se melló la seguridad del actor a través de un ideal exterior. Siendo ésta figura inaccesible ya sea por personalidad o por manejo intelectual, el actor se siente inadecuado y siendo así hay dos opciones: que cuestionando su actoralidad suceda la tan urgente trasgresión, a manos de un acto alejado de la ficción; ó bien, que éste cuestionarse como profesional lo anule y así solo se someta a una dinámica que ante todo pedía la menor irrupción de falibilidad posible.

De ésta forma, conseguir la trasgresión o en su defecto la respuesta alienada, ya no resulta productivo porque dudamos de nosotros primero que nada. Nos preferimos autómatas ¿qué gran contradicción! ¿Qué pasaría si dejáramos de vernos tan

terriblemente imperfectos regodeándonos en la lástima, para permitirnos la sorpresa y la alegría ante nuestra profesión, y si aceptáramos nuestra falibilidad y la belleza ahí contenida?

Algunos llegamos a sentirnos francamente incapacitados para concluir la meta, las deshoras de ensayo y la exigencia física fragilizaban nuestro centro y nos conectaban más aún con ésta inseguridad. Así se explica que en un momento dado el actor que protagonizaba la obra abandonara el espectáculo en una necesidad de escapar de aquello que lo estaba lastimando, que lo hacía sudar frío y querer acabar con su vida, la suya no la del personaje.

La pregunta que me persiguió en aquel momento era, si la culpable de todo era la ficción o era la relación que el actor estaba guardando con ésta ¿desde dónde se conectaba? ¿Qué hace que un actor se someta sin piedad, sin compasión por si mismo? ¿Cómo puedo respetar una profesión que esclaviza mi vida cotidiana cuando en lugar de realizar mi trabajo, me cuestiono en él? .

Así, mal entendida, me ensombrece, y lastima la vida personal; deja de ser una profesión, es un constante riesgo a la salud mental. Nos exigimos ser sobrehumanos a toda prueba, máquinas y no de carne y hueso.

La respuesta está en el presente.

En Santa Juana de los Mataderos el presente no se invocaba ya que los actores utilizamos la expectativa exterior para relacionarnos con la escena, no podíamos fallar. En el presente se falla.

Al entrar en contacto con el trabajo sobre la precisión, como un elemento fundamental de la obra, éste se convirtió en constrictor. La precisión estructura al presente, sin embargo en nuestro caso la precisión era rigidez, miedo de equivocarse.

La necesidad de anteponer el tiempo de montaje al proceso mismo se conecta con una naturaleza social de la auto-corrupción ya que nos es fácil pensar que la necesidad de otros esté primero.

Pero es una paradoja y eso es lo que quiero resaltar, la vida del teatro sucede en el presente, la vida cotidiana también y el presente toma su tiempo, no hay manera de adelantarse a él.

En Santa Juana.. los ingredientes se combinaron de forma ideal para que la precisión fuera una imposición debido a la relación de co dependencia que existía entre la dirección y el elenco, la relación no era entre profesionales, el objetivo no estaba puesto en el teatro. En una relación

co dependiente quiero rescatar al otro me siento capaz de salvarlo y responsable de su vida, la sensación de omnipotencia lastima la seguridad porque, detrás de ésta , está el desamparo personal de los individuos.

Nos sentíamos alejados de la exigencia pero avergonzados porque debíamos estar por encima de ésta y a la velocidad que íbamos solo quedaba la fijación mecánica de las acciones, para mantenernos a flote. No se trataba de disfrutar el juego de la exactitud, de fluir en este mundo planteado sino de imponer los resultados y no crear un conflicto mayor.

Las características de la dirección y la inexperiencia del elenco condicionaron el presente a los resultados y fuera de éste, se conculca la vida.

La investigación del presente es la materia fundamental en la carrera de un actor, pues significa no sólo la opción de la ficción, sino la posibilidad de una vida mejor, donde la plenitud y el goce sean materia cotidiana a los cuales nos resulte grato y fundamental regresar cada día después de la función.

Aquí quiero subrayar que éste ha sido el motor de mi trabajo ya que en la confrontación producida por la experiencia, las preguntas, la dificultad y el no disfrute, me han provocado éste viaje de adentro a afuera en el cual descubro que el presente es una necesidad en la ficción pero el ejercicio de permitirlo surge en el cotidiano que vive el actor, la persona.

Investigando el presente desde el espacio de la meditación reconozco en éste el silencio.

Dice Krishnamurti que si hay silencio hay espacio: se refiere al espacio interno no del pensamiento, sino de la individualidad, de "esa luz en uno mismo" de la mente que no esta supeditada a las ideas.

Habiendo espacio la posibilidad interna de movimiento y flexibilidad aumenta, no está el ego controlando como gobierno, se encuentra ahí como una parte más de ese ser. Lo que no es presente es tiempo detenido.

No es nuevo que como seres efímeros pretendamos detener el tiempo, sin embargo ésta es nuestra gran trampa cuando hacemos teatro: el deseo de apresar, de prolongar, de apropiarnos de la ficción.

Cuando esto sucede y no estamos dispuestos a permitir que el teatro empiece y se acabe, no sólo nuestro trabajo pierde vida, sino que la vida nuestra se convierte en un flirteo con la intensidad constante de la ficción, así como con el no disfrute del cotidiano que no es más que lo que es y esa es su riqueza.

Mezclamos las realidades (objetiva y estética) y si no logramos enloquecer del todo, sí complicamos relaciones, forzamos, nos obsesionamos en una urgencia por escapar constantemente de esa realidad, pero a la vez ansiando dar finitud al acto de prolongar la ficción que hacemos de nuestra vida.

La vida y el teatro se tocan porque somos los mismos los que actuamos que los que vivimos pero a la vez, algo los separa.

La vida en San Cayetano era ciento por ciento Brecht, Santa Juana, De Tavira, teatro, actor, FICCIÓN. ¿En qué momento podíamos tomar distancia? Es importante tomar distancia para estar donde se está en el presente, es importante para diversificar, para enriquecer la mirada y la creación, la percepción de ese mundo re-capturado cada vez y visto distinto otra vez. Hacen falta límites para el trabajo, y límites para la vida personal, cada cosa en su lugar ya que sino, estando la ficción en todas partes, no la encontramos en ninguna.

Los horarios de trabajo eran de 18 horas diarias aproximadamente con inclusión de las comidas donde se nos leían textos relacionados, y pocas horas de sueño y vida propia. No teníamos tiempo para montar la obra porque no teníamos tiempo para nosotros.

Se transgredió el espacio íntimo del actor; siendo muy grande el proyecto e irreal el período de montaje planteado: se provocó una confusión.

En este punto se hace importante recordar que una relación profesional incluye un horario de trabajo así como un planteamiento de derechos y obligaciones, esto da lugar a un contrato el cual deja claro que mi presencia en ese lugar realizando esa actividad tiene un límite que es mi propia vida y tiene otro que es la posibilidad del arte. Con el respeto al trabajo y a la vida cotidiana, el presente no se trastoca; tenemos lugar para todo.

Es importante estar en presente pero hay que hacerlo posible, reconociendo que está hecho de todo lo que conforma la vida del hombre. El trabajo empieza y termina, a cierta hora la gente descansa y a cierta hora se olvida de su papel social y se permite un juego distinto.

En San Cayetano se trataba de no desear más que el trabajo, se trataba de impedir a nuestro corazón que se manifestara en su "negligencia" , en su imperfección, no podía haber "evasión", no podíamos "perder el tiempo". ¿Hasta que punto se pierde el tiempo alguna vez?. Se pierde el tiempo cuando se está en donde no se tiene que estar, cuando no estoy en mi lugar. Fuera de él no conozco el terreno, pierdo mi poder y de ahí a la creación, simplemente no hay puentes. Mi lugar soy yo y lo que me delimita, mi naturaleza, mi ser.

En este trabajo he querido recorrer la aventura vivida con la mayor fidelidad posible y a la vez darme la oportunidad de investigar sobre las posibilidades de cambio en mi manera de hacer teatro.

La experiencia en Santa Juana de los Mataderos desde adentro, puede analizarse desde tantos puntos de vista como integrantes tuvo, por esto creo importante agradecer la oportunidad que todos mis compañeros me dieron, viviendo a mi lado la experiencia, para terminar mi propio exorcismo y a la vez testimoniar un momento del teatro desde el punto de vista de una actriz.

En el presente encontramos nuestro centro y en este se manifiesta el ser, nada más. El resto, el mundo del ego , si bien no creo que logremos deshacernos de él; ya probó su ineptitud para el disfrute sutil del amor más allá de la conveniencia social, y del teatro más allá de sus productos.

Santa Juana de los mataderos fue una experiencia que me confrontó, pero que no quiero dejar de acotar como enriquecedora e indiscutiblemente teatral.

Este escrito quiere ser una herramienta, un precedente, un recordatorio, una invitación para que todos aquellos colegas que accedan a leerlo, se atrevan a experimentar su profesión con la alegría del que se reconoce en sus actos.

Agosto/2003

“..¿De que sirve que algo vibre dentro de ti si no se manifiesta? No se enciende la lámpara para ponerla debajo de la mesa. De qué sirve saber algo si no tiene consecuencias?.. ” *



* texto final de Santa Juana de los Mataderos, versión libre de L. De Tavira, E. Weiss, S. Weiss y A. Zúñiga

BIBLIOGRAFÍA

BENTLEY. Eric, The playwright as thinker, Meridian Books, New York 1958

BRECHT. Bertolt, Teatro Completo: Santa Juana de los Mataderos, La irresistible ascensión de Arturo Ui, Ediciones Nueva Visión,
Buenos Aires 1965

CHEKHOV. Michael, To the actor on the technique of acting, Routledge,
London 2002

CHOPRA. Deepak, El perdón, Grupo editorial Norma, Colombia 2001

DESUCHE. Jacques, La técnica teatral de Bertolt Brecht, Oikos-tau S.A.-ediciones,
Barcelona 1968

DIDEROT. Dionisio, La Paradoja del comediante, Aguilar, Madrid 1964

KRISHNAMURTI. Jiddu, Esa Luz en uno mismo-la verdadera meditación,
EDAF S.A. Madrid 1999

DE TAVIRA. Luis, WEISS. Eduardo, WEISS. Stefanie, ZÚÑIGA. Antonio,
Libreto de la versión libre de la obra Die heilige
Johanna der Schilchthöfe de Bertolt Brecht,
México 2001

STANISLAVSKY. Constantin, El Método de las acciones físicas,
GET, Buenos Aires 1971