

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

**LA EXPERIENCIA CORPORAL EN LAS
PROPUESTAS METODOLÓGICAS DE RODOLFO
VALENCIA.**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

P R E S E N T A

CARMEN KARINA VERA CALVO

ASESOR

DOCTOR ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

SINODALES

M.C. Rafael Pimentel Pérez.

Lic. Fernando Martínez Monroy.

Lic. Araceli Rebollo Hernández.

Lic. Carmen Estela Mastache Martínez.

MÉXICO, D.F., 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Yo no soy esto ni soy lo otro,
simplemente estoy siendo
y me afirmo sin definirme
en intensidades que expresa la existencia

Rodolfo Valencia



Dedicatorias.

A Carmen, mi madre. Porque a ella le debo mi andar por esta tierra, mis caminos, mi fe, la libertad para ser lo que soy. Esto es para ella, pilar inquebrantable de mi vida, quien a costa de su propio sacrificio hizo salir a flote a sus hijas.

A nuestro querido Rodolfo Valencia
In memoriam.

A Josemi Morales, por ser el impulso de mis movimientos, el que le da ritmo a mi corazón, el equilibrio constante y la totalidad que me construye, por ser paciente... por no dejarme escapar.

Agradecimientos.

A Ivan Herrera por ser un cómplice incondicional en este viaje, porque se convirtió en la voz de mi conciencia y en la brújula que me llevó a conocer nuevos horizontes.

Al Dr. Alejandro Ortiz, por haber tomado el timón de este barco que estaba extraviado y por asegurar su llegada a buen puerto.

De igual modo, gracias a cada uno de los sinodales de esta tesis que con sus puntos de vista me abrieron el panorama a nuevas perspectivas.

A Eduardo Cassab, Claudia Eguiarte, Erandi Coutiño, Gabriela González, Gabriel Figueroa, Israel Franco, Ivan Herrera, Jorge Santoyo, don José Domingo Uk-Chi, Norma Muñoz, Mónica Alcántar, Karla Selene, y todos los que de alguna manera aportaron algo a esta investigación, por haberme regalado su voz, su tiempo y sus memorias, pues sin ellas este proyecto no se hubiera materializado.

A mi familia, tan vasta y única, porque con las luchas internas he aprendido a librar las batallas de afuera y viceversa; mi madre, hermana, tíos, primas y mi abuela han sido mi soporte, mi refugio y alimento... mi mejor escuela.

A mi otra familia, los amigos que han permanecido a mi lado siendo como soy, los que han conjurado al cosmos conmigo, los que han sido hombro y oreja y me dicen que no me detenga, a los que son protección, calor y lealtad infinita.

A Sergio A. Santiago Madariaga, por su valiosa colaboración en la revisión y corrección de estilo de este trabajo.

Finalmente, al Universo, por darme lo que necesito (no tanto lo que quiero) por hacerme ver que cada cosa tiene su tiempo, por poner ante mi una lección de paciencia y sobre todo, por dejarme llegar a la conclusión de este ciclo aparentemente interminable.

TABLA DE CONTENIDOS

Introducción.....	7
 Capítulo I	
Apuntes sobre la corporalidad en las técnicas actorales	11
Antecedentes	11
Constantin Stanislavski. (1863-1938)	14
Vsevolod Emílievich Meyerhold (1874-1940).	19
Jerzy Grotowski. (1933-1999)	24
Antonin Artaud. (1896-1948)	27
Eugenio Barba (Italia, 1936)	31
 Capítulo II	
Rodolfo Valencia.....	35
Contexto sociohistorico	35
¿Quién es Rodolfo Valencia?	36
La Gestalt	38
La Bioenergética	39
La especificidad del lenguaje teatral	43
La docencia	45
 Capítulo III	
Revisión testimonial.....	49
Dr. Alejandro Ortíz Bulle Goyri	50
César Augusto Salazar.	52
Claudia Patricia Eguiarte Espejo	55
Eduardo Cassab	58

Erandi Coutiño	61
Gabriel Figueroa Pacheco	65
Gabriela González Dávila	69
Iván Herrera Flores	73
Joaquín Israel Franco	79
Jorge Santoyo.	82
José Domingo Uk-chi	85
Karla Selene	88
Mónica Alcántar	91
Norma Muñoz	95
Capítulo IV	
Una metodología valenciana de la experiencia corporal.....	98
1. El cuerpo bifurcado	99
2. El cuerpo reconocido / El entrenamiento valenciano.	106
3. El <i>otro</i> actor	124
Capítulo V	
La herencia.....	132
Conclusiones.....	142
Anexos.....	146
1. Fotografías	146
2. Documentos	151
Glosario.....	163
Bibliografía.....	169

Introducción

10:20 a.m.

Se abren las cortinas de los enormes ventanales del salón 306. La luz penetra, el maestro Rodolfo Valencia dice: “bien, comencemos”. El ambiente se modifica poco a poco, los cuerpos inhalan, exhalan... *son*; van buscando su espacio con los pies descalzos. De pronto todos ahí, cada quien en lo suyo pero sabiendo que junto a cada uno hay otro. *¿Quién es ese otro que está a mi lado?*

Respiro, dejo mis pensamientos cruzar como nubes, repaso cada sección de mi cuerpo que ahora ya se encuentra despierto y atento a la revisión de las tensiones. He cerrado los ojos porque el maestro nos lo pide, no sin antes advertirnos: “si sienten miedo, abran los ojos, no pasa nada”. Posterior a ese registro genero mucha tensión, aprieto los puños cerrados, respiro más rápido, se oyen “rugidos” por el pasillo. Lo llaman “sacar a la bestia”. Valencia propone en sus propias palabras “entrar en contacto con la propia rabia” y pide que no busquemos *imitar* la forma, sino la *liberar* esa energía, esa parte animal que también nos constituye, para luego permitir al cuerpo moverse de la manera más deliciosa que jamás he experimentado. Es semejante a cuando despiertas por las mañanas y te estiras, sólo que aquí puedes hacerlo cuantas veces lo necesites. El cuerpo se pone entonces dispuesto, me levanto y miro a los otros que de la misma manera se han puesto en pie, los otros que también me miran como si algo hubiera pasado en ese lapso de tiempo. Es tan sutil como contundente.

El espacio ante nosotros ahora luce distinto, con más luz y oxígeno, distingo con claridad “ese aire” que hay entre cada uno de nosotros. Buscamos lograr un contacto un poco más íntimo; nos buscamos, nos encontramos, agradecemos y volvemos a buscar. Se siente bien, las manos que se tocan, los cuerpos que se acompañan y se abrazan. La acción apenas empieza. Llenamos el espacio de manera “que todos podamos vernos, procurando no dejar sitios vacíos” dice. Lo que veo es que nadie está de acuerdo en su siguiente movimiento, pero hay entre todos un ritmo de llegar a un sitio, afirmarse y moverse al

siguiente espacio, continuando con la orden de no dejar lugares vacíos. Es como una coreografía sin espectadores, todos estamos ahí, incluso Valencia participa. Después, nos detenemos, alguien inicia “el juego”. El cuerpo reclama y sigue con cuidado la acción por si acaso me lanzaran “la pelota”. El juego mejora, un “aquí” un “gracias”, un combate, aprender a pedir y recibir un “no” que a veces cae como un balde de agua helada. Esta sensación es nueva, la de dejar ir libre al cuerpo, aunque con una inesperada claridad de lo que veo, hago y siento...

Este breve preámbulo narrativo describe una clase típica de Rodolfo Valencia y nos deja entrever lo vinculado que está su propuesta metodológica con la experiencia corporal. Cada ejercicio y cada instante de taller tenía la clara intención de fortalecer estrategias que permiten dominar y estar concientes de una gramática única: la gramática teatral; entendida como un lenguaje exclusivo que conjunta voz, ritmo y movimiento, inherentes a una totalidad expresiva, dirigido a la expresión de un mensaje específico que busca compartir con el espectador.

La evolución de esta propuesta metodológica en Valencia fue el resultado de una investigación que tomó toda una vida preparando actores y obras. Sus lecturas, su enseñanza en clase y su propia biografía son indistinguibles de esta metodología.

Sin embargo, el maestro no dejó nada escrito sobre sus investigaciones y planteamientos de clase. Su deceso en julio del 2006 cierra definitivamente con un periodo donde era posible el diálogo vivo. Dispersos entre sí, han quedado testimonios, resoluciones, reconstrucciones y remembranzas de quienes fuimos sus alumnos. Cada uno toma una parte de esta metodología y la usa para sus propios fines y búsquedas. Mas, ¿dónde comienza la voz del maestro y cómo se distingue de la del alumno? ¿Qué criterios podemos seguir para discernir la metodología inicial, el punto de partida?

El objetivo de esta tesis toma ese punto de partida. La presente investigación se sucede como una arqueología que intenta conjuntar distintas líneas de restauración de un horizonte cada vez más lejano en el tiempo.

Con el fin de presentar una exposición más organizada, nuestro proyecto inicia con una breve panorámica de algunos de los intelectos más influyentes en la construcción de la

propuesta metodológica en Valencia. Se trata de evidenciar la ubicación del maestro en una extensa tradición de pensadores y teóricos teatrales, para colocar la propuesta en un contexto distinguible y con referentes concretos y específicos.

En el segundo capítulo, se repasan brevemente diversos aspectos biográficos del propio Valencia, que refuerzan la contextualización de estos mismos elementos teóricos contrastados con su propia actividad y experiencia vital única.

El tercer capítulo busca complementar esta investigación a través del testimonio vivo con la parte más activa de la investigación de Valencia, que son sus propios alumnos. Cada una de las entrevistas no sólo permiten dilucidar la diversidad de lecturas e interpretaciones que generan las propuestas metodológicas de Valencia, sino que a través de la síntesis de sus generalidades, vinculadas con sus contextos teóricos y su propia biografía, nos devuelven una imagen mucho más completa de los elementos que construyen esta misma metodología.

Finalmente, con todos estos elementos por fin presentes, es en el cuarto capítulo donde concretamos una formulación de la propuesta metodológica de la experiencia corporal, fundamentada con los atisbos que han quedado registrados en el resto de nuestra investigación. Allí tratamos de reconstruir los aspectos clave en la ejecución de un lenguaje único y exclusivo de la gramática teatral. Y es en este punto de la investigación donde podemos vislumbrar con cierta claridad y certeza a qué nos referimos o qué es lo que estamos definiendo cuando acuñamos el adjetivo “valenciano”, aplicado a alguna experiencia corporal en nuestra actividad teatral.

Así, nuestro objetivo principal es sostener que la experiencia corporal en la propuesta metodológica de Rodolfo Valencia se aproxima a la comprensión de un lenguaje teatral muy específico, sucediéndose en los intercisos de las acciones físicas y verbales e incluso está registrado en la deconstrucción del propio texto teatral. La conjunción de todos estos elementos son quienes manifiestan esta gramática desde una dimensión exclusiva. Y como lenguaje en sí mismo, su ejecución creativa no sólo insta a quien lo conoce de ejercerlo, sino que conduce al desarrollo de indagaciones propias y estilos que toman esta experiencia corporal como punto de partida de una actividad que no se desliga de la propia realidad empírica. La propuesta metodológica de Rodolfo Valencia es una investigación que se sucede desde el cuerpo y está dirigida a comunicarse tanto con el propio cuerpo del actor como al cuerpo de los otros, espectadores y actores por igual.

De ahí su importancia para la conciencia de la responsabilidad que se tiene como actor profesional, como comunicador y transmisor de una emoción específica. Y de ahí nuestro interés en aportar un atisbo que puede ser un punto de partida a otras investigaciones, mucho más profundas.

Capítulo I

Apuntes sobre la corporalidad en las técnicas actorales

Antecedentes

La palabra *Cuerpo* proviene del vocablo latín *Corpus*, que significa aproximadamente “conjunto”. Su uso es tan común que bien podríamos decir que ha perseguido al hombre occidental a lo largo de su historia, adaptándose a sus múltiples necesidades cognoscitivas y comunicativas. Basta con consultar diccionarios ordinarios o especializados para detectar la amplia gama de significados que le son atribuidos, resultado de una larga tradición de interpretaciones semánticas. Según Arturo Rico Bovio, *cuerpo se designa a todo lo que ocupa un lugar en el espacio y que por lo mismo posee tres dimensiones, es perceptible y mensurable*.¹

Las concepciones acerca del cuerpo llevan consigo una enorme carga social, histórica y cultural, a partir de las cuales hemos creado sistemas de pensamiento que nos permiten hacer contacto con la realidad. Sin embargo, nos resulta muy difícil identificarnos con nuestro propio cuerpo debido a una incapacidad de asumir que aquello puede constituir *todo mi ser*,² pues no hemos sido educados con un pensamiento holístico integral, sino con una visión escindida y binaria entre cuerpo y mente. Desde el origen, el cuerpo siempre ha estado presente como mudo testigo de nuestras búsquedas, reducido en la interpretación cultural a sólo una de sus facetas, la *visible*.

Hablar de la experiencia corporal del actor nos remite forzosamente a una tradición muy antigua sobre la cual el teatro actual tiene sus cimientos. Edgar Ceballos dedica la primera parte de su libro *Las técnicas de actuación en México* a dar un panorama general de cómo fueron elaborándose distintas técnicas de trabajo para el actor, que van desde Platón y su *Discurso sobre la imitación*, hasta las propuestas del siglo XX que veremos en este capítulo. Ceballos apunta que, al principio, los primeros esfuerzos del actor debían estar

¹ RICO Bovio A., *Las fronteras del cuerpo, Crítica de la corporeidad*, Joaquín Mortiz, México, 1990, Pág. 16

² Cuando hablamos en singular queremos remitirnos a un sentido de identidad y pertenencia.

enfocados en el gesto, la voz y la palabra como vía principal de una narración oral; pues los antiguos no le atribuían al cuerpo la virtud de comunicar la verdad sobre sus personajes. Con la entrada del cristianismo, sólo los mimos y los histriones sobrevivirían a los nuevos tiempos en que lo pagano se prohibió. Sin embargo, para el medioevo, el teatro incidía de nuevo en la gesticulación y el texto recitado por un actor; según Ceballos este manejo del actor perduró hasta bien entrado el siglo XV, y es en este siglo cuando se inicia la búsqueda por un mayor rigor en el oficio. Los términos como buena dicción, articulación, tiempo-ritmo, gesticulación vinculada al estado anímico del personaje, etc., comenzaron a hacerse familiares entre las compañías italianas y españolas.

Durante el Renacimiento, el entrenamiento de los actores los llevó más hacia la descripción mimética que a la descripción retórica, pues las virtudes estéticas de ese momento lo exigían.

Para el siglo XVII aparecieron varios manuales con técnicas de mímica y gesto escritos por gente que había estado en las tablas durante un largo tiempo y daban detalladas explicaciones a los futuros actores de las compañías de cómo debían expresar determinados estados de ánimo y emociones.

Es Luigi Andrea Riccoboni durante el siglo XVIII quien, a juicio de Ceballos, hace el primer intento por metodizar la técnica de la interpretación con su escrito sobre *El arte representativo*.

Es el primero en hablar sobre lo que habría de ser la nomenclatura stanislavskiana de “naturaleza orgánica creadora” y de la “sinceridad en la dicción y la mímica, en contra de todo exceso y artificio”. Fue pionero al hablar de la necesidad de *vivenciar* las acciones de los personajes para expresarlas dentro de la convención teatral de aquel siglo con verdad escénica... aportó a la técnica escénica conceptos como sentimientos, verdad y soledad escénica, no muy claramente comprendidos en aquel tiempo.³

También teóricos de ese siglo como Garrick, Diderot, Riccoboni (hijo) y Rousseau, entre muchos otros, en sus respectivos tratados, explicaban al actor cómo debía poner el cuerpo, las extremidades, el rostro y los ojos, sea para expresar una emoción o un sentimiento; se

³ CEBALLOS, Edgar (Comp.), *Las técnicas de actuación en México*, Escenología, México, 1999, pág. 49.

plantea la idea de observar cuidadosamente a la naturaleza, *de manera que en la interpretación de voz y acciones el actor llegara a decir y sentir como si eso fuese verdad.*⁴

El desarrollo progresivo de la técnica a través de la teoría, la recepción estética y la praxis, por un lado comenzó a reevaluar el cuerpo del actor más allá del rol de ilustrador, al tiempo que comenzó a diferenciar al verdadero actor, al conocedor de la técnica, del histrión, el cómico, el farsante etc.,. De ahí se empezó a diversificar esta tarea de hacer del arte del actor una disciplina con mayor madurez. Diderot, por ejemplo, proponía con su *Paradoja* que el verdadero talento del artista radica en *no sentir*, se trata de expresar de tal modo los signos exteriores de sentimiento que pueda engañar a que le observa.

Me río de las diversas técnicas “emocionales” que se conciertan entre sí para obtener el mayor efecto posible, que tratan de actuar al mismo diapasón, que se atenúan, vigorizan o matizan para formar un todo único (...) la extremada sensibilidad hace actores mediocres.⁵

Luego de Diderot vendrían otros, todos en busca de entender, aprender y perfeccionar el oficio, otros que propondrían *evitar* la técnica y *rozar* el sentimiento. Sin duda, como lo confirman los registros y las publicaciones, el siglo XVIII fue muy importante en el desarrollo de técnicas de actuación. Finalmente, las bases sobre técnica actoral recayeron en la observación de la naturaleza y su imitación, en el apego a la realidad, el conocimiento de una técnica codificada y una gestualidad fuertemente emotiva. Todo ello, según Ceballos, a través de dos polos: la emoción y la razón, el corazón o la mente; ser un actor sensible y emotivo o ser técnico y frío.

Históricamente, el siglo XIX fue muy rico para la historia del teatro por sus progresos, transformaciones y cambios. El teatro pasó del clasicismo al romanticismo y luego al realismo, ahondó más aún en las diferencias metodológicas de instinto contra razón y sentimiento contra técnica. Es durante este siglo que François Delsarte elabora un sistema acerca de la estética del cuerpo humano y su expresividad. Se dio cuenta de que bajo la presión del instinto natural y la emoción, el cuerpo adopta la actitud o el gesto apropiado.

⁴ “Principios de la fe escénica stanislavskiana”, en CEBALLOS, *Op. Cit.*, pág. 56.

⁵ DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, tr. Daniel Sarasola, Ediciones del Dragón, Madrid, 1986, pág. 52.

Sin embargo, para ese tiempo la comprensión de lo conciente y lo inconsciente no había avanzado lo suficiente como para ser utilizado en la práctica concreta. No es sino hasta que aparece Sigmund Freud y sus investigaciones con la psique humana que existe una repercusión en las propuestas de trabajo sobre el actor. Y es Constantin Stanislavski quien, interesado por estas investigaciones, elabora un sistema más completo para el actor y su trabajo sobre la corporalidad, mismo que hoy en día es la base en las enseñanzas de cualquier escuela de teatro.

Con esta introducción panorámica sobre los inicios del tratamiento del cuerpo en la historia del teatro, entramos en materia con respecto de nuestra investigación. Ahora que sabemos en qué elementos recae el trabajo actoral de la antigüedad, podemos al menos deducir a continuación lo que sucedió en su evolución durante el siglo XX, del cual tenemos un influjo directo. Analizaremos someramente cómo es que ha ido tomando fuerza el tema del cuerpo y su importancia vital para el acontecimiento teatral, esto con el objetivo de comprender los modelos de actuación y las propuestas de hoy en día, como la de Rodolfo Valencia. Para ello abordaremos a cinco teóricos fundamentales: Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Artaud y Barba, pues de cada uno de ellos se desprende una perspectiva diferente de la corporalidad y su relación con el teatro; podemos decir que han marcado las tendencias de formación en las escuelas profesionales de teatro y son, finalmente, los puntos de referencia y de partida que han tenido en los últimos tiempos a los nuevos creadores teatrales.

Constantin Stanislavski. (1863-1938)

*En la escena siempre hay que hacer algo. La acción, la actividad:
he aquí el cimiento del arte dramático, el arte del actor.⁶*

El fenómeno teatral ruso está ligado a la Revolución Socialista Soviética; su vinculación con el poder le asignó un carácter de orden cívico que influenciara directamente a la

⁶ STANISLAVSKI, Constantin; *Un actor se prepara*-.Diana, México, 1990, Pág. 67.

población que de alguna manera determinó su evolución. El arte dramático ruso fijó su tradición en el realismo psicológico. El naturalismo de la representación hacía valer, en los años 1900, la exactitud de la observación humana, social. La preocupación por hacer accesible el teatro a todos acabó de definir un progresismo burgués frente al imperialismo zarista.

Stanislavski y su Teatro de Arte no sólo se convirtieron en una institución intocable, sino que la publicación de *Mi vida en el arte*, en 1925, con su teoría del *revivir* opuesta a la de la *teatralización*, comienza a codificar el método oficial del trabajo del actor. Esto quiere decir que luchó contra un estilo de actuación grandilocuente, basado en el cliché, el estereotipo repetitivo y vacío de emociones que imperaba en su época.

Su propuesta se diferencia de todos los viejos sistemas por el hecho de hallarse estructurada no sobre el resultado final de la creación, sino sobre el esclarecimiento de las causas internas que originan tal o cual resultado. Lo que atrae su atención no es la manifestación exterior de los sentimientos, sino su origen, la lógica de su nacimiento y desarrollo.

El sistema está estructurado en dos partes: el trabajo del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de las vivencias y en el proceso de la encarnación) y el trabajo del actor sobre su papel. En la primera parte se establecen los principios fundamentales con relación a la esfera interior del actor (vivencias) y al diseño exterior del personaje (encarnación); mientras que la segunda aborda el trabajo sobre el texto dramático.

Stanislavski seguía con interés los trabajos de psicología de su época -fundamentalmente la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov, entre otras disciplinas que podían ayudarlo a comprender la conducta humana-, y estableció que solamente una décima parte de nuestra vida transcurre en el nivel de la conciencia. Este diez por ciento representa la parte del rol que nos desenvuelve en su sistema. El escaso desarrollo de las mismas le impidió profundizar y afirmar sus descubrimientos con una base científica más sólida; pero su gran intuición, su vasta experiencia como actor, director y pedagogo, la observación y análisis sistemático de grandes actores de la época, le permitieron recorrer el camino hacia la elaboración del sistema.

Los conceptos desarrollados en la primera etapa de su investigación fueron los más difundidos y se encuentran recopilados en la bibliografía más conocida del autor que, por otra parte, es la que ha recorrido el mundo. Mientras sus alumnos y lectores continuaban

trabajando estos conceptos, el maestro ya había variado su enfoque, pero este cambio de perspectiva en el cual se basó la última parte de sus investigaciones, no fue recopilada en textos ordenados sistemáticamente, y su difusión fue escasa y confusa; es por ello, y también porque en México no contamos con las traducciones de todos esos textos, que lo que aquí presentamos de Constantin Stanislavski aspira a ser sólo un acercamiento de lo que su sistema constituye.

Los conceptos fundamentales de la propuesta de Stanislavski son:

- *La relajación*: Stanislavski fue el primero en observar que en el actor que está tenso por el miedo, existe un punto llamado *centro de la tensión* habitando en su cuerpo. Por ejemplo, en la frente, los hombros o las piernas. Entonces Stanislavski estimulaba al actor para encontrar ese punto que era el responsable de todo el proceso de tensión. A través de ejercicios y de un adiestramiento sistemático, el actor aprende a realizar este control de una manera inconsciente, mecánica.
- *La concentración*: Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. La idea de “la cuarta pared” surge justamente porque el actor solía distraerse con los aplausos que interrumpían una escena, o los halagos a un actor en particular. Esto impedía la profundidad a la hora de interpretar, por lo que el maestro instó a los alumnos a que imaginasen un muro entre el espectador y ellos, de modo que toda la atención se concentrara en la escena.
- *La acción, el “si...” mágico*: El primer requisito para poder actuar en modo *real* en medio de la falsedad de la representación, es el *si*. “Si... todo lo que me circundara fuera verdad”. Lo que sobre escena rodea al actor, incluso el texto del autor, constituye el fundamento de lo que será en adelante él llama “las circunstancias dadas”. Una vez que el “si...” ha dado pie a la acción, las “circunstancias dadas” la desarrollan, la moldean en su concesión. Esto quiere decir en gran medida que el actor requiere de mucha imaginación y una confianza casi infantil en ésta.
- *La imaginación*: El personaje es la creación del actor, puesto que será él el encargado de darle vida, de prestarle su cuerpo y sus emociones. El personaje

creado por el dramaturgo no es más que un *proyecto ideal* que deberá ser realizado y materializado por el actor. Será el actor quien deberá justificar cada acción (por qué sale, para qué, adónde se dirige, etc). es decir, que entre el texto, que es literatura, y el montaje existen una serie de huecos que deberá llenar el actor con su imaginación.

- *La memoria emotiva*: El maestro, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar sobre recuerdos personales, y luego mecanizarlos; para que por un medio automático (mediante la simple conexión con las imágenes del pasado), apareciese el estado emocional en el escenario. También podemos reconocer en estos conceptos las ideas de Pavlov. Así como existe una memoria sensorial, de percepciones captadas por los cinco sentidos (recordamos olores, sabores, texturas, colores, etc.), también existe una memoria de las emociones. El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traerlo al presente de la escena.
- *El trabajo de mesa del texto*: En la primera etapa de sus investigaciones *Stanislavski* proponía reunir al elenco en torno a una mesa y hacer una cuidadosa lectura y análisis del texto seleccionado. Se trabajaba en torno a cuatro líneas:
 1. *Línea de pensamientos*: determinar qué piensan los personajes respecto de los otros y de las situaciones.
 2. *Línea de imágenes*: está relacionado con lo sensorial, con las imágenes provenientes de la percepción de los sentidos.
 3. *Línea de acciones*: consiste en pensar cuáles serían las acciones que llevaría a cabo el personaje en cada una de las situaciones del texto.
 4. *Línea de las emociones*: es la única involuntaria e inconsciente. Es el resultado de recrear aquello que había encontrado racionalmente en la mesa con las otras tres líneas.

Más tarde revisó esta concepción inicial de trabajo del actor y planteó entonces que *antes de sembrar una semilla, era necesario preparar el terreno, para que ésta sea recibida*. El actor debía buscar y analizar las situaciones en las que se

encontraba su personaje, con todo su instrumento psicofísico. Aparece de este modo la importancia de la improvisación en el proceso de búsqueda del personaje.

- *El método de las acciones físicas*: Es en los últimos tiempos de sus investigaciones, cuando Stanislavski descubre el nexo indisoluble entre lo físico y lo psíquico en el llamado *método de las acciones físicas*, revisa este concepto de memoria emotiva y no vuelve a trabajar sobre él, ya que *descubre que dicha memoria, en lugar de conectar al actor con su compañero y con la escena, lo obliga a aislarse, generando una introspección que atenta contra el desarrollo de la acción*. En este contexto, se entiende por acción a “todo comportamiento humano tendiente a producir una modificación”. Es su capacidad transformadora lo que la caracteriza. *Esta transformación podrá operarse en el entorno, en otro sujeto o en el propio sujeto agente de la acción; pero siempre conducirá a la emoción.*⁷ A su vez, siempre existe una razón por la cual el personaje quiere lo que quiere, es decir una motivación. Las acciones responden la pregunta, ¿por qué el personaje quiere lo que quiere?

Esquemáticamente el sistema de Stanislavski propone lo siguiente:

MOTIVACIÓN
OBJETIVO
CONFLICTO
ACCIÓN
EMOCIÓN

El actor deberá entonces dividir el texto en unidades conflictivas. Stanislavski propone dividir la pieza en trozos. Esta división no se da por la situación de los personajes, ni por la disposición determinante de tal o cual escena, sino por la acción o acontecimiento principales. Propone así, un análisis activo de la pieza. Luego habrá que determinar qué

⁷ KREIG Raúl, *El modelo de Constantin Stanislavski: el actor como artista*. Didascalía, Buenos Aires, Argentina, 2003, pág. 14.

tipo de conflictos se desprenden del texto. Encontrar cuáles son los objetivos del personaje y ver si esos objetivos se oponen a los objetivos de otros personajes (conflictos intersubjetivos). Luego será necesario examinar si el entorno no genera obstáculos a los objetivos del personaje (conflictos con el entorno) y si su accionar no le acarrea contradicciones internas (conflictos interiores).

Una vez efectuado este análisis, se pasa a las improvisaciones. La improvisación es una investigación en el plano de los hechos, en la cual el actor asume en nombre propio los objetivos del personaje. En la lucha por esos objetivos se generarán conflictos e interrelaciones con los otros personajes y con el entorno, lo que generará las acciones, las que producirán emociones. Así, paulatinamente, el actor ira creando su personaje, irá “transformándose” en él.

Sin lugar a dudas Stanislavski hace grandes aportes para el entrenamiento del actor, empero, sus discípulos buscaron rebelarse ante él. Pues si bien es cierto que el maestro removió las fibras de sus alumnos, también indujo en ellos necesidades que su sistema no podía responder. En consecuencia nacieron nuevas formas de aplicación de la técnica en la representación que se adentraron un poco más allá de las *pequeñas acciones*, pero sin abandonar del todo a su maestro.

Vsevolod Emílievich Meyerhold (1874-1940).

Los movimientos fundados en esta base, se distinguen por su carácter de “danza”; el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte. El espectáculo de un individuo dedicado a trabajar de modo preciso, proporciona siempre un cierto placer.⁸

Estudió en 1896 en la Escuela Dramática de Moscú. Actor con Stanislavski, director de escena en la compañía de Vera Komissarjevskaya, es llamado a dirigir en el teatro Aleksandrov, con gran escándalo del mundo teatral ruso que ve en él un joven rebelde, innovador, realizador de espectáculos que, desde el punto de vista formal, nada tienen que ver con la vetusta tradición de los teatros imperiales. Meyerhold es distinto y en él la

⁸ MEYERHOLD, V. E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992, Pág 142.

insatisfacción constante dio como resultado una práctica viva, escrupulosa, enormemente productiva.

Para 1918 Meyerhold, influido por el teatro chino, reduce los personajes a “máscaras sociales” de las que se desprende violentamente el significado de la obra. La representación muestra un teatro de agitación, a medio camino entre el music-hall y el mitin político, adoptado por el ejército rojo (...) El héroe del día ya no es un individuo sino el proletariado.⁹

Para este director el teatro naturalista no admite una interpretación por indicios, una interpretación que deje conscientemente zonas de sombra en el personaje. Meyerhold pensaba que el teatro naturalista desconocía la belleza de la plasticidad, pues no obliga a sus actores a adiestrar su propio cuerpo. Según él, es preciso mantener el bien físico (entendido éste como buena musculatura y agilidad aeróbica y acrobática) si se aspira a poner grandes obras en escena. Recordemos que el proceso artístico en el teatro naturalista tenía como fin la precisión en la reproducción de la naturaleza. Todo en la escena tenía que ser “verdadero”. Debían copiarse para la escena todos los detalles según la época en la cual se inscribía la obra representada, desde los decorados hasta el mínimo detalle en el vestuario. Se trataba en definitiva de copiar el estilo histórico. El actor del teatro naturalista era puesto allí en dependencia de los decorados, sujeto su arte a las complicadas maquetas que condicionaban la vida escénica. Los recursos expresivos con que contaba el actor naturalista se limitaban a su habilidad en la caracterización del personaje, a partir de condicionamientos externos, que incluían el maquillaje, la adaptación de la lengua a acentos extranjeros y dialectos, y la utilización de la voz en la imitación de sonidos. El actor del teatro naturalista ignoraba que el empleo de recursos, como la plasticidad del movimiento y el entrenamiento de su cuerpo, podría también otorgarle a su expresión aliento y profundidad.

Meyerhold afirmaba que las zonas oscuras son la oportunidad para que el espectador se transforme en creador con su imaginación, al completar el sentido que el actor no debía terminar de cerrar. Surgía así la idea de la Convención Consciente, como posibilidad de una dramaturgia antinaturalista, que puede rastrearse en su aproximación a los simbolistas, invitando a sustituir la “inútil verdad” por una “consciente convencionalidad”.

⁹ MIGNON, Paul-Louis., *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973, pág. 224.

En el *Teatro de la Convención Consciente* concibe al teatro como una máquina creadora funcionando simultáneamente: Los actores, el público y los técnicos. El público era un elemento fundamental de la máquina teatral. Decía que mientras el actor está en escena provocaba en los espectadores tres tipos de singularidades:

- La mirada hacia la actuación.
- Las nuevas técnicas y problemas del teatro y sus modos de afectación.
- Los problemas filosóficos inherentes a la libertad y a la opresión, al coraje, a la cobardía, a nuestro sometimiento diario, a nuestras miserias, nuestro miedo a apresarnos desde nuestra singularidad, etc.

Cuando Meyerhold abre en Moscú el Teatro de la República de los Soviets, en 1920, convertido en Teatro Meyerhold en 1923, está en disposición de llevar plenamente a la práctica su teoría. Así fue dejando atrás la convención conciente, luego de un tránsito por la *comedia dell'arte* donde descubre las cualidades del actor rítmico, lo que sentó las bases para que un tiempo después desarrollara una técnica llamada *biomecánica*, según la cual, el actor debe ser un elemento productivo que elabora un juego convencional, externo, apoyado en la profunda y casi acrobática utilización del cuerpo sobre una construcción escenográfica muy elaborada en el espacio tridimensional. Supone la concepción del actor como proletario, en posesión de la técnica depurada de su oficio, todo ello en la idea de la “productividad”, clave de las concepciones de su momento histórico, que recordemos, al ser discípulo de Stanislavski vivió en carne propia la dictadura de Stalin.

Meyerhold definió la *biomecánica* como un sistema de adiestramiento para el actor, previo a la realización del espectáculo teatral. El objetivo del entrenamiento biomecánico consistió en posibilitarle al actor el desarrollo de los medios expresivos a su alcance: la dicción y el canto; la impostación de la voz; la respiración; el tratamiento de las emociones y el control corporal, a través de la mecánica del cuerpo y de las precisiones físicas. En la coordinación de estos elementos, el actor *biomecánico* fundó la técnica de su interpretación escénica basada en dos características esenciales: *la rápida realización de la idea artística*, vinculada a la eficacia del trabajo de un obrero experto y *la conducción de las ideas fundamentales del espectáculo a los espectadores*, propiciando en ellos la reflexión, la toma de conciencia, y el reconocimiento. Meyerhold llamó al actor biomecánico *actor tribuno*:

Puesto que la creación del actor es creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar la mecánica del propio cuerpo. Le es indispensable, porque cualquier manifestación de fuerza (también en un organismo vivo), está sujeta a las leyes de la mecánica (y, naturalmente, la creación de formas plásticas en el espacio escénico por parte del actor es una manifestación de fuerza del organismo humano).¹⁰

Sin embargo, el actor de la *Biomecánica* dedicó su aprendizaje escénico a la organización de su material productivo: su cuerpo. Trabaja y crea economizando los medios expresivos a su alcance, dirigiendo y coordinando su actuación.

Entonces el juego biomecánico es en principio una combinación de toda la gama mecánica circense, del ritmo y la dislocación del movimiento deportivo, de la danza, del salto, del equilibrio, que se conjugan en base a una formulación rigurosa obedeciendo a leyes escénicas racionales, y sirviendo de medio de expresión de un personaje que participa en un proceso dinámico. El actor biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores. Pero es justamente aquí donde llegamos, si no al aspecto más difícil de reconstruir, quizá al más indefinido de su *método*, ¿qué lugar tienen las emociones en la biomecánica?

El resultado práctico de la teoría biomecánica, pareciera concretarse en un procedimiento empleado por el actor durante su interpretación. Meyerhold consideró esencial hacer algunas precisiones en torno al trabajo de interpretación psicológica del actor en auge en estos momentos. *Visceralidad* y *reviviscencia* fueron los dos polos componentes de la actuación psicológica. Según Meyerhold ambos procedimientos significan lo mismo, diferenciados solamente por la forma en que se alcanzan; el primero mediante la *narcosis* y el segundo mediante la *hipnosis*.

El efecto producido en el actor en cualquiera de los dos casos representó para Meyerhold la visión del derrumbamiento de una casa construida sobre la arena; la metáfora “meyerholdiana” describió en estos términos la finalidad de un procedimiento que ofrecía al actor la suerte de sobrepasar su *emocionalidad*, garantizando por esta vía el éxito en su interpretación. La consecuencia que Meyerhold pondría al descubierto es el carácter transitorio y momentáneo del efecto, dejando al actor impedido de tener el control sobre la

¹⁰ MEYERHOLD, V.E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992, pág. 230.

coordinación de sus movimientos, de su voz y de su actuación. Meyerhold planteó entonces el procedimiento de la *excitabilidad reflexiva* en contraposición a la *visceralidad* y a la *reviviscencia*. La técnica de la *excitabilidad reflexiva* está vinculada a toda la concepción teórica de la *Biomecánica*, constituyendo parte fundamental de su metodología. Meyerhold definiría la *excitabilidad reflexiva* como el carácter que muestra el actor cuando actúa, descrita por lo que conocemos como *garra* o *temperamento* del actor. Según este procedimiento biomecánico, el actor lograría coordinar todas las perspectivas de su interpretación sin ceder el impulso solamente a la emocionalidad. Meyerhold creó el método de la *excitabilidad reflexiva* partiendo de la observación de la relación de condicionamiento que existe entre los estados de ánimo psicológicos y los procesos de tipo fisiológico.

El actor encuentra a través de los estados físicos por los que va pasando en el tránsito de su interpretación puntos de excitabilidad que expresados por diferentes y diversos sentimientos revelan la máscara interior del actor, contagiando al mismo tiempo al espectador e impulsándolo a que revele la suya propia.

Para que esta calidad de relación que el actor establece con el espectador no derive en complacencias recíprocas, Meyerhold insistió en la exigencia actoral de conservar las precisiones físicas, coordinadas y dirigidas por el actor, mientras que la exigencia a los espectadores fue demandada por la conservación de la atención, estrategia que permitirá al público (definido por Meyerhold como la necesidad de sentirse numeroso y tenso) completar con su imaginación la obra:

Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto en que aparece la “excitabilidad”, que contagia al público y le hace participar en la interpretación del actor (lo que antes llamábamos *zachvat* [garra] y que constituye la esencia de su interpretación). De toda una serie de posiciones y estados físicos nacen los puntos de excitabilidad, que después se colorean de este o aquel sentimiento. Con este sistema de suscitar el sentimiento, el actor conserva siempre un fundamento muy sólido: las premisas físicas¹¹

De modo que Meyerhold sugiere que es en ese estado de excitabilidad en el que habitan las emociones y que a ese estado es posible acceder con el ritmo y la velocidad generadas por

¹¹ MEYERHOLD, V.E.: *Op. Cit.* p. 232.

el cuerpo. En ese punto en el que se puede establecer una verdadera comunicación con el espectador.

Así que en esa época de improvisación genial y de invención abundante animadas por la extraordinaria popularidad del teatro, Meyerhold pudo pensar que la originalidad de su carrera estética era paralela a la de la nueva sociedad; al obrar así olvidaba dos puntos fundamentales de la concepción leninista, que había descubierto en la representación y el discurso dramático un medio eficaz de llamar la atención pública sobre los problemas de la revolución y deslizar en aquéllos las lecciones socialistas. La forma no debe enmascarar o deformar el contenido. Para Lenin, conviene estar lo más cerca posible de la realidad que conoce el pueblo y el constructivismo de Meyerhold tiende a la abstracción plástica, toda investigación en este sentido, además de peligro de confusión política, procura a fin de cuentas un placer estético, por lo tanto individualista. Lenin procura el teatro como un instrumento político, y su arte tiene como objetivo garantizar al poder la mayor eficacia al exaltar el espíritu. De ahí el divorcio progresivo de Meyerhold y las autoridades.

En 1938 cierra el Teatro de Meyerhold, considerado “extranjero”. Meyerhold es detenido y deportado.

Jerzy Grotowski. (1933-1999)

La diferencia entre el actor cortesano y el actor santo es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir, que surge del verdadero amor.¹²

Inició su carrera de director y teórico teatral fundando una compañía propia, el “Teatro de las 13 Filas”, que dirigió entre 1959 y 1964. En 1965 se trasladó a Wroclaw y cambió el nombre por el de Teatro-Laboratorio. En 1976 el Teatro-Laboratorio desapareció y continuó con la enseñanza y el trabajo experimental. Para Jerzy Grotowski, el teatro no puede ser un fin en sí mismo; para él, *el arte es un vehículo*¹³, un medio para navegar dentro de uno mismo, en donde se estudia a profundidad al individuo y experimenta con

¹² GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1968, pág. 185.

¹³ El término *arte como vehículo* fue el utilizado por Peter Brook para definir el trabajo de Grotowski en su libro *El espacio vacío* (Ed. Península, Colección Nexos, Barcelona, 1994, pág. 76).

todas sus células. La colección de sus escritos teóricos, *Hacia un teatro pobre*, se publicó en 1968 con introducción de Peter Brook.

El Teatro-Laboratorio admite pocos espectadores a la vez, un promedio de sesenta, esto para que el espectáculo permita la proximidad del actor y del espectador; pues para Grotowski el teatro no es otra cosa que actor y espectador y lo que ocurre entre ellos cuando están relacionados. El actor es indispensable, el espectador también. Afirma que el teatro no deja de existir sin los vestuarios, los ostentosos escenarios o el maquillaje siempre y cuando prevalezcan actor y espectador.

Mediante el aporte de elementos provenientes del teatro oriental y occidental -en especial de Dullin, Delsarte, Stanislavski y Meyerhold-, Grotowski prepara una serie de ejercicios físicos, plásticos y vocales que se constituyen en un riguroso entrenamiento del actor, tendiente a lograr su propia madurez. Según Temkine¹⁴, el adiestramiento grotowskiano se orienta en dos direcciones que aparentan ignorarse pero terminan por revelarse convergentes. La primera propone hacer del cuerpo el actor el sitio de toda posibilidad, la otra pretende de la articulación un papel de signos, de donde resulta “la partición” del actor.

El principio fundamental del trabajo con y sobre el actor, el que determina la elección de los múltiples ejercicios, es en palabras de Grotowski es el de *la vía negativa*. Al mismo tiempo que eliminó del escenario los elementos parásitos, elimina del actor los obstáculos del hacer y de la expresión.

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo, tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce con el paso del impulso interior a la acción externa, de tal modo que el impulso se convierte en reacción externa¹⁵

Grotowski asegura haber buscado primero una técnica positiva, un método capaz de dar a actor objetivamente una creatividad enraizada en su imaginación y en sus propias asociaciones. Algunos elementos se mantuvieron. Sin embargo, la finalidad cambió, se orientó a la búsqueda de un contacto, es decir, el de “dar y recibir”, la reacción a los estímulos del exterior.

¹⁴ TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, ed. Monte Ávila, Caracas. 1974, pág.,76.

¹⁵ GROTOWSKI, Jerzy; Op. Cit., pág.11.

Una parte fundamental del adiestramiento reposa en la respiración, la apertura de la laringe y el uso de los resonadores fisiológicos; aunque la esencia del trabajo reside en no pensar ni en las palabras, ni en el instrumento vocal en sí, sino en comprometer todo el cuerpo. Esto quiere decir que todo ejercicio, individual o colectivo, debe darse en armonía, con un principio vital y de rechazo de los estereotipos, el compromiso del actor con su cuerpo se vislumbra hasta en el movimiento de la mano o un dedo.

Cuando se obtuvo el dominio de los ejercicios base, se hace posible combinarlos en una improvisación que debe ser espontánea, sin sacrificar la precisión mientras se ejecuta. Un gesto preparado de antemano produce un bloqueo y rompe la continuidad. Por el contrario, en el caso de las asociaciones espontáneas, el gesto se encuentra a sí mismo, y teniendo una razón de ser se integra naturalmente a esa unión. Es importante destacar que este modelo no apunta a una conducta natural del actor, en el sentido del naturalismo. El comportamiento natural oscurece la verdad, es la ficción la que permite mostrar lo que ese comportamiento oculta y enmascara.

En momentos de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta naturalmente; un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros.¹⁶

En la improvisación no hay trampas, como sugerir desde afuera la forma, o pensar en una ilustración posible del tema. Cada ejecutante expresa a su modo, sin imitación o referencia en los otros, y sin ninguna preocupación estética. Es un encadenamiento espontáneo y orgánico, que proviene de impulsos vivientes dominados. En palabras de Grotowski será siempre bello, mucho más que cualquier efecto calculado.

El actor que trata de llegar a una estado de autopenetración, 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 de manifestar su más mínimo impulso (...) debe poder construir

¹⁶ GROTOWSKI, Jerzy; *Op. Cit.*, pág.12.

su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un poeta crea su lenguaje de palabras.¹⁷ .

Estos ejercicios no constituyen recetas y cada actor deberá adaptarlos a sus propias necesidades. El punto de partida es el mismo para todos, luego cada uno tratará de buscar una justificación personal a cada ejercicio. A su vez el director trata de crear una atmósfera de comodidad, de confianza, que le permite al actor ser absolutamente sincero. Concluimos que la premisa de Grotowski de comprometerse con todo el cuerpo (o entregarse totalmente) implica un entrenamiento básico corporal pero que involucra forzosamente la psique del individuo, con lo que se manifiestan distintas preocupaciones de carácter ético, como el tomar el riesgo al fracaso y respetar los procesos, tanto el propio como el del otro y dentro de ese proceso hacer las búsquedas más profundas para exteriorizarlas con honestidad.

El teatro pobre no le ofrece al actor la posibilidad de un éxito diario. Desafía la concepción burguesa de un estándar de vida, propone la sustitución de una riqueza material por la riqueza moral que es su principal objetivo en la vida ¹⁸

Antonin Artaud. (1896-1948)

*El teatro, es el estado, el lugar, el punto, donde aprehender la anatomía humana y a través de ella sanar y regenerar la vida.*¹⁹

La frecuencia con que arremete en contra de “las palabras” en sus escritos hace que tienda a considerarle como el precursor de los espectáculos “sin texto” que tanto proliferan actualmente. En realidad Artaud, poeta, escritor y teórico, no eliminó jamás el texto de un espectáculo, sino que pretendió establecer una jerarquía distinta. En su juventud tuvo padecimientos psicológicos y problemas de lenguaje, de modo que cuando elabora una

¹⁷ GROTOWSKI, Jerzy; *Op. Cit.*, pág 29.

¹⁸ Ídem, pág. 39.

¹⁹ ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, tercera edición; Sudamericana, Buenos aires, 1983, pág. 47.

propuesta con *El teatro y su doble*, el manejo de la palabra es una parte fundamental; sin embargo, la recepción crítica en un principio no fue muy favorable:

Nunca he dicho que la palabra careciese de importancia (...) he dicho que el teatro no debe limitarse a la palabra. Busco, más allá de la palabra, la razón de la palabra, y más allá de la gesticulación, un mito.²⁰

La propuesta de Antonin Artaud, supone un modo de vida completo para todos sus miembros y contrasta con la mayoría de los otros grupos de vanguardia y experimentales, cuyo trabajo suele quedar invalidado por falta de medios. Afirma que no debería seguir habiendo sólo una poesía del lenguaje, sino también una poesía del espacio y que para crear ese lenguaje en el espacio y en movimiento se deben buscar gestos independientes del sentido de las palabras, gestos-signos análogos a los del teatro oriental; para él, el escenario debe transformarse en un lugar en donde uno esté en peligro, donde cada noche suceda algo único que proporcione *corporalmente* algo tanto a quien actúa como a quien va a ver actuar.

Según Odette Aslan²¹, nadie debe buscar en Artaud una teoría elaborada, una enseñanza como las demás. El teatro de Artaud se convierte en un peligrosa terapéutica para el alma, en el que hay que hacer volver al escenario la noción de una vida apasionada y convulsiva. Ser místico, exaltar o encantar al espectador, dejar libre su naturaleza salvaje para que se reintegre más puro a la vida real, inflingirle una representación cruel casi hasta hacerle gritar, no dejarlo salir intacto. El actor debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo. Debe descubrir su *Yo real* (especie de fuerza psíquica-metafísica) y enterarse de que tiene *un doble*. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su *Yo auténtico*, su fuerza psíquica real. Debe ser capaz de reiniciar constantemente esta búsqueda hacia sus orígenes, de recrear su forma.

A pesar de estar convencido de la influencia que el arte dramático ejercía sobre el hombre y la sociedad, Artaud no creía en un teatro político. En su lugar propuso un teatro ritual de transformación espiritual.

²⁰ BRENNER, Jacques, *Cahiers de La Pléiade*, vol.VII, Gallimer, París, 1949, pp109.

²¹ ASLAN, Odette, Joan Giner, Xavier Fábregas, *El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica: Problema ético*, ed. Gili, Barcelona, España, 1979, pág. 249

Su analogía del teatro con la peste, (puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están latentes para llevarlas a límites extremos) lo llevó a su concepción del *Teatro de la crueldad*. Supuso al hombre acosado por una enorme y grotesca enfermedad contra la que no estaban inmunes actores ni espectadores. El espectador va al teatro a experimentar un *tratamiento de choque* tendiente a librarlo del pensamiento discursivo y lógico y permitirle una nueva experiencia catártica.

Vamos al teatro para salir de nosotros mismos, para redescubrir no tanto lo mejor de uno mismo sino la parte más pura, la parte más marcada por el sufrimiento. Buscamos en la escena una emoción en la que los movimientos más secretos del corazón serán expuestos. La audiencia se enfrentará cara a cara con su gusto por el crimen, sus obsesiones eróticas, sus quimeras, su sentido utópico de la vida y del caos, incluso con su canibalismo (...) ²²

Crueldad, en la concepción artaudiana, es también *apetito por la vida*. Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son sólo contingentes de la crueldad. Es el reconocimiento de una situación existencial, de una condición de vida, el saber que estamos sometidos a fuerzas oscuras. Reconocer esto es crueldad, el sufrimiento, el padecimiento y la lucha para superarlos también es crueldad. Artaud deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que con todo eso pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga.

Aslan, sin embargo, señala que la gestualidad que buscaba Artaud, (gestos patéticos, movimientos intensos, los rostros debían estar enmascarados o parecerse a máscaras), tiene mucho que ver con el repudio que sentía para sí mismo.

Artaud odia su cuerpo en la medida en que este es impuro, está abocado en la abyección de lo fecal y además, sufre terribles dolores. Necesita imperiosamente dominar ese cuerpo que paraliza el espíritu. Conocerlo. ²³

De modo que Artaud apuntaba hacia el desarrollo de la expresión corporal intensa, desea gestos purificados de toda cotidianeidad, un retorno a las reacciones iniciales o animales,

²² ARTAUD, Antonin; *Op. Cit.*, pág. 36.

²³ ASLAN, *Op. Cit.*, pág. 242

del ser. Para él la gestual no debe plegarse a la anécdota, los gestos deben tener un lenguaje autónomo, colmar la importancia de la palabra.

En el capítulo “Un atletismo efectivo” de *El teatro y su doble* encontramos que, a cada sentimiento le corresponde un soplo o respiración, de manera que en lugar de considerar las pasiones como simples abstracciones, se las puede suscitar mediante la fuerza que las preside. El actor que no experimenta el sentimiento deseado puede penetrar en él a través del soplo, siempre que sepa cuál es el que conviene a ese sentimiento. Esta actitud es orgánica, pero hay que conocer el propio cuerpo a la perfección, no conformarse con imitar un acto exterior sino trabajar el cuerpo desde el interior.

En conclusión, Artaud promueve la búsqueda de un teatro total, la unión de todos los medios posibles para atacar a los sentidos y lograr así la caída de las máscaras de actores y espectadores. Utilizando para ello la unificación del gesto, el sonido y la acción. Antonin Artaud afirmaba que sólo en el teatro podíamos liberarnos de las formas tan comunes en que vivimos nuestras vidas cotidianas, lo que hacía del teatro un lugar sagrado donde se podía ingresar a una realidad superior.

Eugenio Barba (Italia, 1936)

*Tu trabajo es un forma de meditación social sobre ti mismo, sobre tu condición de hombre en una sociedad y sobre los problemas que te afectan en lo mas recóndito de tu ser a través de las experiencias de nuestro tiempo. En este teatro precario que hiere al pragmatismo cotidiano, cada representación puede ser la última y tu debes considerarla como tal, como tu posibilidad de acceder a ti mismo consignando a los demás el balance de tus actos, tu testamento.*²⁴

Discípulo de Grotowski; funda su propio laboratorio en 1964, el Odin Teatrer. Creó en 1979 el Internacional School of Theatre Antropology (ISTA) Difunde una revista teatral, organiza seminarios internacionales sobre los problemas de la interpretación del actor, además de consagrar bastante tiempo al *training*.

Barba se interroga sobre el problema de la fraternidad, de la comunicación con los demás, en un mundo amenazado por el apocalipsis atómico. Barba prefiere dejar a un lado los ejercicios de dicción e involucra todo el cuerpo para emitir la voz explotando los resonadores. Los ejercicios corporales se justifican por una necesidad orgánica, tiene influencia de Dullin, Meyerhold, Delsarte, la ópera china y el Kabuki. La respiración se trabaja en base al hata-yoga. La riqueza de su propuesta deriva precisamente en su mirada hacia el exterior en el que se nutre de las formas tanto de Oriente como de Occidente para estudiar el fenómeno teatral.

Basta mirar desde afuera, desde países y tiempos lejanos, para descubrir las posibilidades latentes aquí y ahora.²⁵

Los espectáculos se elaboran a partir de improvisaciones en torno a un tema dado y no a partir de un autor. Nada es definitivo tras la creación en público: la mutación es constante. Se re-improvisa, se vuelve a ensayar por la tarde el espectáculo interpretado a la víspera, la búsqueda no cesa nunca. Retoma de Stanislavski la importancia de un modo de vivir, de

²⁴ BARBA, Eugenio., *El arte secreto del actor*. México, Escenología, 1990. Pág. 260.

²⁵ BARBA, Eugenio., *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*, tr. Rina Skeel, Grupo Editorial Gaceta, 1992, pág. 74

una disciplina; la ética es primordial. El actor de la propuesta de Barba abandona la autoexploración psicológica, se aparta de lo que durante años se ha encarado como el principal objeto del estudio del arte de la actuación: su esfera psicológica-interior, es decir sensaciones, emociones, identificación o no identificación con el personaje, etc.

Eugenio Barba participa con una propuesta *energética*, que viene a completar nuestra exploración a través del manejo de las técnicas actorales.

Para él, el actor es un operador de *energía*. Barba la define así:

La energía -literalmente *en-ergein* “entrar a trabajar” es la movilización de nuestras fuerzas físicas, intelectuales, cuando afrontan una tarea, un problema, un obstáculo. Es la capacidad del individuo para intervenir en el ambiente circundante adaptándose o adaptándolo. Tan sólo cuando existe una relación con algo preciso, la energía individual se modelará en una acción precisa.²⁶

Del análisis de variadas formas teatrales y espectaculares pertenecientes a las más diversas tradiciones no sólo occidentales, sino también orientales, tanto contemporáneas como antiguas; Barba y los miembros del ISTA pudieron arribar a las conclusiones que integran su conocida *Antropología teatral*.

Ésta se encarga del estudio del ser humano que utiliza su cuerpo y su mente según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Su objeto de conocimiento será entonces el comportamiento fisiológico y sociocultural del ser humano en una situación de representación.

La Antropología Teatral individualiza los principios que el actor debe poner en práctica para permitir esta danza de los sentidos y de la mente del espectador. Es un deber de los actores conocer tales principios y explorar incesantemente sus posibilidades prácticas. En esto consiste su oficio. Serán ellos quienes decidan luego cómo y con qué fines utilizar la danza. En esto consiste su ética. La Antropología Teatral no da consejos sobre la ética, es su premisa.²⁷

La utilización del cuerpo es esencialmente diferente en la vida cotidiana y en las situaciones de representación. En el nivel cotidiano existe un manejo del cuerpo condicionado fundamentalmente por la cultura y las exigencias sociales. Pero, en situación de

²⁶ BARBA, Eugenio; *Más allá de las islas flotantes*, , Firpo & Dobal, Argentina, 1987, pág.141.

²⁷ BARBA, Eugenio; *La canoa...*, pág. 69.

representación, se plantea una utilización del cuerpo, una técnica que es totalmente diferente. Por lo tanto es posible distinguir una técnica cotidiana de una técnica extracotidiana. Esta utilización extracotidiana del cuerpo y de la mente constituye la técnica del actor.

Decidir quiere decir etimológicamente “cortar”. La expresión “estar decidido” asume aún otro valor. Parece indicar que la disponibilidad para la creación consista en recortar fuera de las prácticas cotidianas.²⁸

En la vida cotidiana rige el principio del menor esfuerzo, de la utilización mínima de energía para obtener un máximo rendimiento; en tanto que en la escena impera el principio del derroche de energía para un mínimo resultado. Barba se encarga de aclarar que no debe confundirse este derroche energético con la vitalidad y el virtuosismo del acróbata, ya que éste utiliza otras técnicas distintas a las cotidianas, destinadas a la transformación del cuerpo. Las llama técnicas del virtuosismo y manifiesta que éstas apuntan a la creación de *otro cuerpo*, mientras que las técnicas extra-cotidianas entablan una relación dialéctica con las reglas de la vida cotidiana.

Para encontrar la técnica extra-cotidiana del cuerpo, el actor no estudia fisiología, sino que crea una red de estímulos externos a los a los cuales reaccionar con acciones físicas.²⁹

Barba hace referencia a una especie de estadio intermedio entre el hombre-actor y el personaje teatral, entre la realidad y la ficción, entre la vida cotidiana y la representación. Llama a esta situación *pre-expresividad*. Así, a través de la pre-expresividad, el actor adquiriría la capacidad de fascinar al espectador y de atraer su atención mediante su sola presencia, incluso antes de comenzar a expresar o a representar algo. El público debe ser atraído para mirar, el trabajo del actor consistirá en atrapar esa mirada deseada y a la vez temida del espectador.

El objetivo del maestro Barba es conseguir un cuerpo dispuesto a ir más allá de los automatismos de lo cotidiano, un estar en vida en la representación, un cuerpo decidido, un cuerpo dilatado, una enérgica disponibilidad para la acción que se muestra como velada por

²⁸ Ídem, pág. 59.

²⁹ BARBA Eugenio; *La canoa...* pág. 60

una forma de pasividad. La finalidad de estos principios es romper los automatismos del cuerpo cotidiano y transformarlo así en un *cuerpo ficticio*.

Barba nos enseña que el cuerpo del teatro (podemos hacerlo extensivo al actor) se alimenta de tres órganos:

- *Bios*: Es el esqueleto, el cuerpo técnico que se aleja de los automatismos de la vida cotidiana. Es el cuerpo en su fase pre-expresiva. Se puede estudiar y analizar este órgano, desarrollarlo y transmitir su conocimiento a otros.
- *Ethos*: Reside en las entrañas y en el hemisferio derecho del cerebro. Es lo que los maestros nos han transmitido y el sentido, el valor que le damos individualmente a nuestro oficio. Es aquello que da sentido a nuestro trabajo. Aquello sin lo cual cualquier técnica es sólo gimnasia, destreza corporal. La técnica aquí accede a una dimensión social y espiritual. Sobre este órgano se puede también trabajar y se puede transmitir.
- El tercer órgano es *inaferrable*. Es la temperatura irracional y secreta que vuelve incandescentes nuestras acciones. Podría llamarse “talento”. Una tensión personal que se proyecta hacia un objetivo, que se deja alcanzar y que de nuevo se escapa, la unidad de las oposiciones, la conjunción de las polaridades. Este órgano pertenece a nuestro destino personal. Si no lo tenemos, nadie puede enseñárnoslo.³⁰

Barba asocia el tercer órgano con el *misterio*, con lo que va más allá de la lógica, el límite de toda pedagogía actoral. Esa luz, ese brillo, el fuego sagrado que aún no se ha podido descifrar y que puede ser el punto de partida de lo que, como veremos más adelante, Rodolfo Valencia entenderá y desarrollará como *lenguaje* teatral.

³⁰ BARBA, Eugenio; *Caballo de plata*, Edición especial de Revista Escénica, México, UNAM, 1986, pág. 13.

Capítulo II

Rodolfo Valencia.

Contexto sociohistorico

La década de los años sesenta estuvo marcada por diversos movimientos en todo el mundo de carácter político y social, un conjunto de procesos y acontecimientos referidos a la cronología que adquirieron ubicación en la memoria colectiva. En Cuba, por ejemplo, Fidel Castro había entrado triunfante a La Habana y con ello los esfuerzos en la esfera social de la revolución se concentraron en el empleo, la entrega de tierras, la educación, la salud, la vivienda, la redistribución del ingreso y la seguridad y asistencia social, además de una fuerte campaña de alfabetización; es también por esos años que los Estados Unidos de Norteamérica les impone un bloqueo económico.

En agosto de 1961, las autoridades comunistas de Alemania del Este construyen un muro en Berlín para impedir que la población huya hacia la “libertad” en el Oeste. Algunos consiguen escapar; a otros se les dispara durante el intento.

A mediados de esta década, Latinoamérica se hallaba en un estado de turbulencia social, política y económica. Tomando inspiración de la revolución cubana, los intelectuales querían liberarse de lo que se percibía como décadas de dominación extranjera a través del dominio absoluto de las oligarquías tradicionales; deseaban crear sus propias teorías sociales, filosofías y teologías que pertenecieran a las circunstancias latinoamericanas.

Los jóvenes se revelan para afirmar su identidad, se aboga por la libertad de expresión, aparece una auténtica cultura propia e inicia la revolución sexual; en las manifestaciones se promovía la paz y la armonía, algunos norteamericanos estaban en contra de la guerra y estos principios de amor y paz se expandieron por gran parte del mundo. La industria de la cultura pop prospera, ayudada por la televisión, los radios de transistores y los discos de vinyl *Long Play*. Es en esta época cuando surge también la llamada liberación femenina.

Sin embargo, ese despertar de la juventud por los intereses comunes y la igualdad, se convirtió pronto en luchas más profundas por lo que ellos consideraban más justo. En Francia, los motines de estudiantes y de obreros en mayo de 1968 sacuden los cimientos

mismos del Estado (al año siguiente se publicarían cerca de 300 libros en torno al suceso). En el resto de Europa, los estudiantes se manifiestan de forma más apacible contra sus gobernantes, a quienes consideran distantes de la realidad, o contra la guerra de Vietnam y la carrera de armamentos nucleares.

Ese mismo año en México, estudiantes de la Universidad Nacional y del Instituto Politécnico desafían al ejército y condenan la salvaje represión, hubo centenares de muertos y heridos. Esto ocurre unos pocos días antes de la inauguración de las Olimpiadas en una ciudad repleta de periodistas extranjeros. El episodio se recuerda como “la masacre de Tlatelolco”.

El teatro mexicano de los años sesenta, y desde los cincuentas, está representado por figuras como Usigli, que había estudiado en Yale con los discípulos de George Bernard Shaw; Retes, aprendiz de los grandes y parte fundamental del grupo La Linterna Mágica; Fernando Wagner, creador finalmente contemporáneo que acuñó el término “profesional del escenario”; y sin duda Seki Sano, que traía el cúmulo de enseñanzas de los directores rusos, asumiendo el rol del director como creador estético y responsable de un mundo ficticio. De este último, Rodolfo Valencia completa las herramientas que necesitaba sobre técnica teatral. Fue así que con un poco de tiempo y a su manera, aún con el entorno embravecido, fue en la búsqueda de sus propias concepciones teatrales.

¿Quién es Rodolfo Valencia?

Valencia regresa a México en 1967 luego de una estancia en Cuba de cinco años, sus vivencias allí son referidas por sus amigos más cercanos como las más enriquecedoras pues *“estaba en lo que él pensaba que debía ser una sociedad, ahí donde toda la gente estaba trabajando para el bien de la comunidad, donde tenía un espacio para trabajar, donde dormía tranquilo. Estaba satisfecho, porque estaba en un país donde todos los niños tenían leche.”*¹

Y es que su labor en aquel país como director de las Brigadas de Teatro Popular Covarrubias era una especie de consecuencia de lo que había sido Rodolfo ideológicamente

¹ Todas las citas largas en cursiva de este capítulo, corresponden a la misma entrevista a Ivan Herrera, con fecha del 14 de Agosto del 2006, salvo que se indique otra cosa.

en su vida hasta entonces. Valencia, que nació en Jilquiapan Michoacán² en 1925, creció dentro de una familia católica y de costumbres muy arraigadas, incluso su padre no mostraba afecto físico por sus hijos a partir de que cumplían los cinco años de edad. La familia llega a la Ciudad de México y es cuando Valencia comienza por definir sus intereses: la lectura y el cine, sus poetas favoritos eran revolucionarios. Ante la tremenda autoridad de su padre, poco a poco fue buscando las formas para enfrentar al poder. Una de esas formas era escribiendo, así encontró su verdadera vocación y cuando ingresó a la Universidad Nacional descubre un nicho para todas sus inquietudes, como la filosofía, la literatura y la psicología.

Su encuentro con el teatro se da primero como asistente de dirección de Ignacio Retes, y aunque de entrada rechaza la idea de ser actor, por considerarlo poco prestigioso, se da cuenta de que para poder escribir teatro hay que conocerlo a profundidad y debuta en un montaje de corte político.

A los 24 años toma un curso de actuación con André Moreau, quien produjo en el maestro Valencia sus primeros cuestionamientos sobre la actuación formal, pues no entendía como era posible un actor que dependiera de la inspiración para trabajar “¿qué tal si la inspiración no aparecía el día de la función?”

Para 1950, ya estaba en Francia estudiando en *L'École Nationale De Lettres*, y es en esos años cuando se integra a una élite de intelectuales como Octavio Paz, Elena Garro, Guillermo Arriaga y Rosario Castellanos, entre otros.

Un poco más tarde, en 1954, ya en México, Valencia se convierte en colaborador de Seki Sano³ en el Estudio de Artes Escénicas, y fue con él con quien Valencia aprende con rigor y precisión el método de Stanislavski.

A su regreso de Cuba, Valencia se da cuenta de que el panorama que predominaba en México era de tensión y de inconformidades, de poderes absolutos que dejan al pueblo desprotegido y donde, además, él no era bienvenido por su condición revolucionaria. Aunado a eso, su divorcio con la coreógrafa Waldeen lo sume en una depresión que por obra de la casualidad lo conduciría a concreción de sus investigaciones, pues es

² HERRERA, Iván, *Rodolfo Valencia, su vida y su método*, Tesis, UNAM, 2006, Pág. 10

³ Seki Sano llegó a México en 1939 como exiliado político, y poco después firma la declaración que daba inicio al Teatro de las Artes.

precisamente Waldeen quien lo invita a un seminario que iba a dar un terapeuta llamado Jeff Greenban, que le ayudó a trabajarse⁴ muchos de sus problemas. Valencia se sintió bien con el seminario, y de ahí puso más interés en buscar experiencias de este tipo.⁵

Actoralmente, para Valencia todo nace de un cuestionamiento, unos años atrás, *de ver a los actores muy dotados y verdaderamente importantes que se manejaban de una manera limitada, podían manejar papeles muy importantes pero siempre en una sola línea, dando una serie de respuestas constantemente. Valencia empezó a percibir que eso podía ser una limitación del entrenamiento del método de Stanislavski,*⁶ y del proceso de liberación que le trajo la terapia vino la idea de que cómo lograr que los actores se liberen de esas limitaciones. Valencia probó otras alternativas antes de llegar a la definitiva.

Por ese tiempo surge el grupo Tarango *que es algo así como una asociación civil formada por diversas personalidades, psicoterapeutas e intelectuales, todos unidos por el interés de encontrar caminos de desarrollo humano.* Valencia tiene la oportunidad de unirse a este grupo y es ahí donde se involucra con terapias como la Gestalt y la Bioenergética.

La Gestalt

La terapia Gestalt como tal, fue concebida por Fritz Pearls, con quien Valencia tuvo un encuentro importante, y consiste en atender a otro ser humano en tal forma que le permita ser lo que realmente es “con fundamento en el poder que lo constituye”, según la frase de Kierkegaard.

Continuando la tradición de Kierkegaard, la terapia Gestalt es una terapia existencialista, que se ocupa de los problemas provocados por nuestra aversión a aceptar la responsabilidad de lo que somos y de lo que hacemos.

Fritz ha creado un proceso de terapia que, en su forma ideal, evita conceptos. Separa “hablar acerca de” y la moral del proceso de terapia. Lo que nos deja es el estudio de los datos, y de la conducta observable que constituye el fenómeno, en lugar de nuestras propias

⁴ Con “trabajarse” nos referimos a realizar una labor de introspección y autoanálisis.

⁵ Ver nota 13.

⁶ Ídem.

conjeturas o las de otras personas. La terapia Gestalt primero diferencia y a continuación se ocupa de lo que experimentamos, más bien de lo que pensamos.

Fritz introduce como la base de sus propias teorías la idea de “Gestalt”, término que sugiere dos cosas específicas: *completud* o *integración*, pero también *formación*. Se refiere a Gestalt como “la unidad definitiva de experiencias”. La experiencia de nosotros mismos es en gran parte física y, en consecuencia, depende de la percepción de nuestro cuerpo. Por esto son fundamentales los conceptos de necesidades corporales y de situaciones inconclusas. Al quedar satisfecha la necesidad del organismo, al dar y tomar del medio ambiente, la Gestalt se completa y la situación termina. La conciencia de una necesidad disminuye y después desaparece, y pueden surgir nuevas necesidades. El organismo queda dispuesto entonces a la aparición de otra situación inconclusa y a recibir la energía procedente de esa nueva demanda.

El propósito de la psicoterapia grupal es restaurar las partes perdidas de la personalidad y por medio de ella pueden recuperarse nuestra experiencia y nuestro funcionamiento rechazados; son procesos de recuperar, reintegrar y experimentar de nuevo.

La Gestalt asume que el organismo humano y su medio ambiente, que incluye a otras personas, forman una sola unidad indivisible. Lo uno no ocurre sin lo otro. La terapia se ocupa de lo que ocurre entre el organismo y el medio ambiente, en los niveles biológico y social. La percepción del cuerpo es una fuente continua, probablemente la primaria, en la que el paciente se descubre a sí mismo.

La Bioenergética

Antes de su encuentro con la Bioenergética y la Gestalt, Valencia pasa un tiempo en terapia psicoanalítica, de la cual hace varias deducciones acerca del teatro. Por ejemplo, el vínculo directo que tenía el método de Stanislavski con el pensamiento de Freud. Sin embargo, sabía que eso del psicoanálisis no le había funcionado del todo como experiencia personal *e intuitivamente empieza a leer a Wilhelm Reich, a conocer sus postulados, se da cuenta y dice: ¡Claro! Wilhelm Reich ya se había dado cuenta que trabajar sólo verbalmente con el paciente no le va a ayudar, o no le va a ayudar tanto como podría ayudarle el trabajar al mismo tiempo con el cuerpo e inmediatamente hace el nexo: el director que trabaja sólo*

verbalmente con el actor no va a lograr tan buenos resultados como un director que también trabaja con el cuerpo.

La Bioenergética tiene como origen la Vegetoterapia, que propone devolver la vitalidad por medio del movimiento energético (u *orgón*, término empleado por Wilhelm Reich para definir a la energía que poseen los seres vivos). El Doctor Reich fue un discípulo cercano a Sigmund Freud, ambos estaban de acuerdo que la mayor parte de los problemas de salud mental y corporal tienen su origen en la sexualidad. Sin embargo, Reich introdujo a la terapia ejercicios corporales, argumentando que el movimiento energético podría curar al paciente de manera más efectiva que si solamente se le acuesta en un diván; Son los conceptos de Reich los que le abren el camino a su discípulo, el Dr. Alexander Lowen, para la concreción de un sistema de terapia corporal que luego sería parte fundamental en las investigaciones teatrales de Rodolfo Valencia.

Los principales conceptos dentro de la Bioenergética son;

- *El acorazamiento corporal* (coraza muscular) que viene desde Reich y la Vegetoterapia, sirve en general para reprimir sensaciones. El concepto de acorazamiento del carácter se le puede comparar con el concepto de rechazo del psicoanálisis. Acorazamiento corporal y acorazamiento del carácter tienen raíces comunes que se encuentran en la energía vital (energía orgónica bioenergética). Puesto que estas tensiones sirven como resistencia de sentimientos intensos y no deseados, su liberación conduce de nuevo a contactar con la rabia subyacente, con los daños, deseos etc. y los hace accesibles al análisis.
- *El enraizamiento*, estar en contacto con la tierra es lo opuesto a la actitud de estar “colgado” fuera de la realidad. Estar enraizado en la tierra es otra forma de decir que una persona tiene sus pies en el suelo. El contacto con el suelo representa un contacto individual con las realidades básicas de su existencia. El fin de estos ejercicios es aprender a estar sobre los pies y no sólo sobre las piernas, cargando energéticamente la parte inferior del cuerpo, lo cual está en íntima relación con la energía sexual.
- *La respiración* es una de las principales vías para la obtención de energía en el cuerpo humano. Los animales y los niños pequeños suelen respirar correctamente, si no padecen ninguna alteración orgánica. Sin embargo, los adultos, con sus

conflictos emocionales y sus frecuentes tensiones crónicas, suelen alterar los modelos respiratorios naturales. Cualquiera puede constatar que la respiración se altera con las emociones. En bioenergética, la respiración se practica exhalando por la boca y muy frecuentemente se entremezcla con sonidos o se dejan libres los resuellos que ella produce. Es básica en la práctica de todos los ejercicios y posturas bioenergéticas.

- *La vibración.* Un cuerpo vivo está en un constante estado de vibración y movimiento. Si observamos a un niño dormido notaremos suaves temblores que cruzan la superficie de su cuerpo. Los adultos también experimentan estas vibraciones. Tiemblan a causa de la ira, se estremecen con el miedo y con el amor. Un cuerpo vibra y se mueve naturalmente. Conforme este cuerpo envejece se va tornando más estático, hasta que se llega a la completa inmovilidad de la muerte. La actividad vibratoria es una manifestación de la movilidad inherente al organismo, que es también responsable de las acciones espontáneas, desahogos emocionales y funcionamiento interno. El resultado final del trabajo en este apartado es que la persona se ancla firmemente en el cuerpo, identificándose con él y acompañando sin miedo sus respuestas involuntarias, de forma que sus movimientos y conducta tienen un alto grado de espontaneidad y armonía.
- *La capacidad de abandonarse.* El miedo a perder el control sobre nuestro cuerpo nos impide muchas veces abandonarnos a las sensaciones, a los estímulos y a la persona que tenemos al lado. La ansiedad de caerse suele ir asociada con el miedo a las alturas, y a cualquier situación que pueda provocar la sensación de “caer” en el cuerpo, tal como se “cae” en el enamoramiento. Siempre, cuando una persona es capaz de abandonarse, la sensación consiguiente es la de placer. Es lo que ocurre cuando se cae dormido. Por todo esto en bioenergética se realizan ejercicios de caída y de subida, así como ejercicios de abandono. El miedo a abandonarse tiene clara conexión con el miedo a rendirse a las emociones sexuales y con el miedo a caer en las manos del otro.

La Bioenergética se concentra sobre tres campos principales de la *autoexpresión*: el movimiento, la voz y los ojos. Por eso una de las facetas que más se trabajan es el grito,

para liberar un anillo de tensión que suele formarse en la unión de la cabeza y el cuello, que representa el área de transición del control voluntario al involuntario. Gritar, según la bioenergética produce un poderoso efecto catártico sobre la personalidad. El grito constituye una de las técnicas más usadas en bioenergética.

La finalidad de la Bioenergética trata de hacer consiente al individuo de su propio cuerpo, como bien apunta Lowen: *Una persona no siente [feel] jamás, otra cosa que su cuerpo. El entorno no se siente más que por sus efectos en el cuerpo. Lo que se siente, es la manera en que el cuerpo reacciona al entorno.*⁷ De esta manera el sujeto podría operar un cambio que repercutiera a nivel social, tal vez poco a poco, logrando que la energía social funcione para todos como un empuje positivo y liberador, no como una dominación institucional represiva del Ser.

Dentro de sus investigaciones, Valencia llegó a un punto en el que se dio cuenta que la liberación interna podía llevar a un actor a ser mucho más libre de manejar sus sentimientos, de jugar con ellos, de fabricarlos, pues *se mueve muchísima energía en la bioenergética y eso da una presencia muy rica en el escenario, un ser humano integral, dueño de si, dueño de su centro, lúcido.*⁸

Luego de su propia experiencia con la bioenergética, Valencia decide integrar la terapia a su grupo teatral (Teatro XXI). La vinculación con el propio cuerpo que se puede lograr por medio de ejercicios bioenergéticos es la que ayuda al actor a tocar concientemente un sentimiento, lo que quiere decir que a la hora de interpretar no tendrá mucho problema para llegar a la tristeza o a la ira, sin que esto implique un dolor permanente. Valencia propone el término “fabricación de sentimientos” (o emociones) para conseguir del actor una verdad escénica, un sentimiento real frente a una ficción.

El maestro invitaba muchas veces a los ensayos a terapeutas Gestalticos, o sea, se encerraban a hacer terapia Gestalt, o invitaba bioenergéticos y hacían bioenergética y luego incorporaban eso al trabajo teatral, digamos que en este proceso se va generando el “Método Valencia” como tal.

A pesar de que el trabajo con Valencia tiene una estructura en cuanto a secuencia y precisión, no podemos afirmar que su trabajo sea un método, así como tal. Un método debe responder a una sucesión de pasos que nos lleven a un resultado único, e igual en todos los

⁷ LAPASSADE, Georges *La Bioenergía*. Gedisa, Barcelona, 1996, pág. 86.

⁸ Entrevista con Eduardo Cassab.

casos en los que se aplique estrictamente hablando. Dado que las propuestas de Valencia nunca tendrán un resultado científicamente idéntico, puesto que la materia prima es el ser humano y el ser humano como tal es poseedor de su propia subjetividad; lo que podemos afirmar, es que se trata de una serie de propuestas metodológicas corporales y teóricas, en función del crecimiento del creador escénico y de su liberación, así como también de la construcción de un lenguaje teatral, tal como veremos a continuación.

La especificidad del lenguaje teatral.

En 1970, tres años después del regreso de Rodolfo Valencia a México, surge un programa auspiciado por la CONASUPO, que comenzó por llevar teatro al campesinado con el objetivo de educarlo en las cuestiones agrarias. Sin embargo, fue un proyecto que durante algunos años hizo un teatro comprometido socialmente y que le permitió ser director. Y así experimentar con sus certezas acerca del lenguaje teatral y el trabajo con el actor, recopiladas durante sus años de investigación.

La “especificidad del lenguaje teatral” es un concepto que acuña Valencia para ayudar a superar la idea de que el teatro es la suma de todas las artes. El ejemplo más claro para explicar esto es el caso de la pintura, al respecto Ivan Herrera nos comenta:

Si un estudiante de pintura va a aprender a pintar, por supuesto tiene que aprender los elementos básicos de su arte. Eso es, tiene que aprender qué es la línea, qué es punto, qué es el claroscuro, qué es el color, qué es el volumen, etc. Esos son los elementos básicos, ya sea que luego quiera hacer pintura abstracta, realista o quiera hacer instalación o lo que sea, siempre va a manejar esos elementos.

Es decir, Valencia busca darle al teatro una jerga que sea comprensible tanto para el director como para el actor. Elementos que sirvan para comunicar lo que sea que se quiera comunicar, pero con precisión y que además se trata de que el creador tenga en sus manos el dominio de su técnica.

De ahí empezó a investigar sobre las relaciones y el uso dramático en el espacio. No de cualquier manera ni para mover al actor, sino en cuanto a las necesidades exactas que requiere el montaje. Qué movimiento se solicita para comunicar exactamente lo que quiere, no de una manera cualquiera ni azarosa. Con mucho rigor y mucha precisión. Uno

*siempre debe saber lo que está haciendo, nada es gratuito. No barro para barrer el escenario, barro para comunicar algo muy específico (...) o me levanto, lo que sea, pero siempre estoy comunicando algo.*⁹

Valencia comenzó a hablar entonces de intencionalidad, manejo del texto, borrar el viejo concepto de personaje y hacer responsable al actor por lo que dice y por cómo lo dice. Aunque no es algo que se lograra de la noche a la mañana, las ideas de Rodolfo fueron tomando forma y consistencia al paso de los años.

[Valencia] *ya había pensado en la idea de alejamiento del personaje, en usar la confrontación. Antes de practicar Gestalt propiamente, ya había pensado en confrontar a sus actores cuando estaba con el Teatro Estudio, desde la década de los cincuenta intuitivamente proponía ejercicios de confrontación.*

De tal suerte que al lograr diluir al “personaje” el que tiene que dar la cara es el actor, que antes que es un ser humano complejo que tiene la necesidad de comunicar esa misma complejidad a otros seres humanos, tengan o no empatía con él. Pero es preciso primero quitar las barreras que lo limitan. Luego, si trata de comunicar su complejidad, debe tener una serie de herramientas muy amplias que le permitan comunicarse con otro ser.

Y en ese sentido Valencia era muy estricto, tiene que ser claro “quién” es el que está diciendo las cosas y desde dónde está fabricando el sentimiento para decir las: *Es lo que yo produzco, no hay magia, hay manejo (...) al maestro lo que más le importaba era la precisión de lo que estábamos comunicando, que no hubiera confusión en el actor (...) en Prometeo hacíamos cosas que no hicimos en Trufaldino o en Los Rubios, al final él lo que quería era llegar a la esencia del teatro, que era a lo abstracto.*¹⁰

La abstracción para Valencia, según nos describe Cassab, es una imagen que por sí sola te está diciendo algo, es provocadora en cualquier sentido porque además no es una imagen cotidiana y que puede o no reforzarse con el texto.

Para conquistar la precisión en el lenguaje el actor debe lograr *que ese movimiento o que esa acción sean uno, tanto interior como exteriormente, que se logre la verdadera unidad (...) lo que es importante es que ese movimiento interior vaya acompañado de su expresión, que deberá ser clara y que comunique lo que el discurso verdaderamente necesita.*

⁹ Entrevista con Eduardo Cassab.

¹⁰ Ídem.

Este concepto de unidad lo retoma de la Gestalt y de la Bioenergética, de las que una de sus premisas principales son que las partes forman el todo, si algo de pronto no está en su sitio o reacciona de manera inorgánica, la unidad se pierde.

Para 1976, Valencia funda el grupo Teatro XXI, compañía con la cual el maestro presenta su obra más representativa y que hasta hoy se le considera como la más lograda dentro de las propuestas metodológicas: *El hombre Prometeo*, así como algunas otras obras tales como, *Trufaldino, servidor de dos patronos* (1978) o *Los Rubios* (1989).

Para el estreno de *El hombre Prometeo*, las propuestas del maestro habían alcanzado ya la madurez. Luego de haber concurrido en varias líneas de investigación, de haber experimentado y puesto en prueba sus creencias sobre el trabajo en la escena, *habría demostrado su pertinencia y su utilidad y buenos resultados, para ese momento ya había pasado por maestros normalistas, indígenas de diferentes etnias y finalmente por alumnos universitarios para hacer teatro profesional (...) desde los setenta el suyo ya es un método práctico y funcional (...) Es ahí donde empieza a trabajar en una forma de taller, cuando se va y se lleva a algunos alumnos con él, el trabajo se profundiza y se considera consolidado.*

Este tipo de investigación necesariamente confronta al creador con todo lo antes aprendido. Lo que debemos tomar en cuenta es que Valencia no inventó nada, tuvo una formación teatral importante y de ella retoma algunos conceptos. Profundiza tanto para ponerlos en crisis, como para protegerlos y aplicarlos. En el caso de Stanislavski, el distanciamiento se dio de manera paulatina, para Valencia *la aportación del autor de Un actor se prepara que permanecerá como cimiento del teatro, es la noción de acciones físicas pues en ella está implícita la idea de un lenguaje teatral.*¹¹

La docencia.

Para los alumnos que han sido entrenados en la tradición de los maestros de la teoría teatral, resulta un verdadero conflicto lidiar al principio con la técnica y con la nueva propuesta que

¹¹ HERRERA, Iván, *Rodolfo Valencia, su vida y su método*, Tesis, UNAM, 2006, Pág. 154

se les plantea. Sin embargo, al romper con sus resistencias es posible que puedan llegar a respuestas más profundas.

El trabajo educativo de Rodolfo Valencia cubre un espectro muy amplio en cuanto al tipo de alumnos que tomaron sus diversos cursos y talleres; desde campesinos que viven en los lugares más apartados del país, tanto en México como en Cuba, hasta universitarios inscritos o no en las licenciaturas de Teatro.

Se considera a Valencia como un despertador de conciencias. que muestra y devela el conocimiento al otro, que al mismo tiempo acompaña a su alumno durante el proceso. No enseñándole las respuestas, pero si mostrándole el camino para llegar a ellas.

Para él, la educación siempre fue muy importante, pero en general más importante fue compartir, ya no fuera sólo en sus clases, sino también compartir con sus amigos con la gente que estimaba. No dar consejos, porque no sabía darlos, pero si escuchar, generar empatía todo el tiempo

“Yo estoy aquí para actuar, compartir como una misión” dar y darse completamente. Ese era el nexo directo con la educación.

Él solía decir que no era formador de actores, sino de seres humanos. En este sentido el trabajo continuo resulta sacudidor para aquellos que lo viven. Sin embargo, no podemos dejar de pensar que fueron sus alumnos y colegas a los que tan detenidamente estudió, quienes le proporcionaron el material más importante para sus investigaciones: Ellos mismos, con una confianza que se vuelve casi ciega poco a poco; de tal suerte que al recibir estaban dando y ese era el alimento del maestro.

Lo que más le emocionaba a Valencia de la docencia eran los cambios que iba viendo en sus alumnos, del desconcierto inicial de la propuesta, a un registro orgánico de sí mismos. El momento de darse cuenta y por primera vez sentirse, estar consigo mismos, respirar profundamente. *El cambio físico era lo que lo fascinaba, lo que el llamaba “darse cuenta” eso era lo que lo hacía volver día a día. El darle algo a los jóvenes alumnos lo llenaba de satisfacción, sembrarles esa inquietud, tanto a los alumnos que iban para Actuación como los que iban para Dirección.*¹²

El maestro también insistía mucho en que, lo que se trabaja dentro de la clase no es terapia, aunque es un proceso de liberación. Él creía que si alguno de sus alumnos lo

¹² Entrevista con Eduardo Cassab.

necesitaba, le hacía la recomendación de visitar a terapeuta profesional, porque la finalidad de la clase sería siempre, la de la creación.

Tenía la capacidad de estar viendo el proceso de cada alumno y de esperar el momento preciso para decirle “aquí sí, aquí no...”. Observaba muchas cosas y sabía en qué momento hacer una proposición que te llevara a descubrir, a inferir en qué era lo que estaba deteniendo tu trabajo, pero no te lo decía, sino que te permitía que lo descubrieras por ti mismo. Eso tiene sus raíces en las técnicas de Bioenergética y Gestalt.

En sus clases, Valencia solía emplear mucho el termino de expandir, cualquiera que fuera el medio para hacerlo, se trataba de ir hacia fuera, cada quien a su ritmo, en su tiempo, desde lo más general a lo más sutil individual, *la naturaleza tiende a expresarse, pero no se trata de quedarse hasta ahí, sino ampliar (...) ¿cómo?, pues eso depende de qué necesite cada sujeto para jugar.*

En la Bioenergética hay una explicación para entender lo que nos sucede en relación a nuestras defensas: En el miedo y en el dolor el hombre *se contrae*. Esta contracción puede designarse como *acumulación*. Muchas personas aprovechan conscientemente este estado para concentrar su energía. Lo contrario de esto es la expansión. “En la expansión el campo energético del organismo se extiende hacia fuera en el espacio hacia otro sistema energético y en el caso de superposición con otros sistemas energéticos se llega a un recíproco fulgurar temblar y fundir. En la contracción el campo energético se retira en el cuerpo.”¹³

Expandir, significa extenderse hacia el mundo. En particular en el placer y en el furor, el campo energético se extiende sobre todo en el placer sexual. Esto ocurre en todas las sensaciones agradables, es curativo y es una señal de salud; ya dijimos que no buscamos la salud con esta propuesta, sin embargo, se da por consecuencia y en muchos niveles. Aún con el rigor que exige.

Las bases que toma Valencia para sus propuestas metodológicas actorales, como la Gestalt y la bioenergética, en conjunto con los conocimientos adquiridos sobre filosofía y teatro y de la vida misma, pertenecen a una generación en la que se inician cambios. *En*

¹³ REICH Eva y Eszter Zornánsky. *Bioenergética Suave*, Ed. Océano, tr. Juan Godo Costa, Barcelona, 1997, pág. 207.

Estados Unidos, durante los años setenta a muchos científicos que estaban estudiando para físicos, químicos o para biólogos, se les daba clase de Bioenergética pensando en que se volvieran más sensibles, que usaran su ciencia para construir, no para destruir al mundo, esa visión era parte del trabajo que querían complementar. En México, en los lugares más apartados, al mismo tiempo que en las grandes ciudades, los indígenas aprendieron el trabajo bioenergético con Valencia.

Esto quiere decir que si pensamos en las fronteras de sus propuestas, éstas tendrían lugar en el sujeto mismo, pues el planteamiento metodológico es directo, es claro y además tiene la ventaja de servir al desarrollo individual, sin importar cuál sea su condición social o cultural.

No hay limitaciones en el lenguaje teatral, ni de referentes culturales o de avances tecnológicos, porque es un encuentro de seres humanos. Gira en torno a lo que compartimos todos, no sobre lo que nos diferencia. Por eso puede funcionar, bien aplicado, en cualquier lugar.

Durante algunos años el maestro viajó a provincia temporalmente para impartir cursos sobre lenguaje teatral, también vivió un año en el estado de Campeche realizando un esquema similar a Teatro Popular.

A partir de 1987, Valencia se integra como maestro de las materias de Actuación y Dirección de actores, en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro en la UNAM. Decenas de estudiantes del Colegio transitaron por sus clases. Permaneció entusiasta con su labor hasta su fallecimiento acaecido en julio de 2006.

Capítulo III

Revisión testimonial.

Al llegar hasta este punto de nuestra investigación, nos es preciso dirigir nuestra mirada al testimonio vivo, al proceso mismo de trabajo con el maestro Valencia, de quien hasta ahora sólo hemos podido explicar la construcción que él mismo hizo de sus propuestas metodológicas; mismas que también hemos puesto en un marco referencial con respecto de otras técnicas de actuación predominantes en la escena teatral.

Estas entrevistas son la aproximación más cercana con la que contamos de la palabra viva del maestro: Sus alumnos. No podríamos afirmar que nuestra tesis se refiere a la experiencia corporal en las propuestas metodológicas de Rodolfo Valencia, si no damos voz y presencia a quienes vivieron en carne propia estas mismas propuestas (y que, sin duda, le darán continuidad y nuevos horizontes).

Se trata aquí de develar la subjetividad de las enseñanzas recibidas, al mismo tiempo que se enlazan con las vivencias personales de cada entrevistado. Para lograrlo, hemos decidido hacer una serie de entrevistas individuales y vídeo grabadas en su totalidad.

En esta muestra participaron 14 personas, hombres y mujeres, de un rango de edad variable (de los 24 a los 63 años). Cada entrevista se pensó para un lapso de 60 minutos. Sin embargo, el tiempo fue variable de acuerdo con las experiencias relatadas por cada uno.

A continuación se presentan los momentos más relevantes de cada entrevista, esto con el fin de ofrecer un panorama en el cual nos acerquemos a la vivencia del proceso valenciano, mediante lecturas particulares. Con este panorama testimonial concluiremos con la exposición de los datos que nos ayudarán a preparar, en el siguiente capítulo, un análisis de las generalidades encontradas en toda la información que hemos compilado.

La disposición de estas entrevistas no posee ninguna jerarquía que no sea otra que la del orden alfabético. Se realiza así tan sólo por darle un orden y una estructura a esta etapa de la investigación.

“Un teatro para la vida”.

Dr. Alejandro Ortíz Bulle Goyri

48 años.

Doctor en estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan Egresado y catedrático del colegio de Literatura Dramática y Teatro.

“El trabajar con el maestro Valencia, más allá de anécdotas y de historias, me hizo ver que su propuesta de teatro implicaba transformar mi relación con la vida, porque el teatro del maestro Valencia es un teatro para la vida. Mi relación con el teatro no busca la fama, sino para hacer la vida más placentera. No mejor, ni siquiera justa (...) no es una técnica, sino a final de cuentas es una concepción del mundo y de la vida.”

¿Cómo se da tu encuentro con Valencia?

Cuando yo veía los espectáculos de Mendoza lo admiraba, pero pensaba que no me gustaría trabajar con él. El tipo de actor que prepara Mendoza no me llamaba la atención. Me sucedió lo mismo con Távira, llamaba mi atención pero había algo, un preciosismo formal que tampoco me gustaba. Pero, por ejemplo, cuando veía un espectáculo de Julio Castillo, lo que me maravillaba aparte de las imágenes escénicas que creaba era de pronto esa fuerza, esa autenticidad que tenían sus actores, su rigor estético. Y en 1977 ó 1978, cuando vi por primera vez *El hombre Prometeo* del maestro Valencia, me dije: ¡Ah caramba! ¡Qué teatro tan padre!

Me hablas de un rigor estético tanto de actores como de directores, ¿cómo funciona?

Funciona inicialmente desde el punto de vista de la formación teórica, la precisión y la definición de tu lenguaje teatral. Este rigor responde a la pregunta: “¿Cuál es la función del trabajo actoral y el conocimiento que el actor debe tener de sí mismo para esta puesta específica?”, y exige al director precisión en cuanto a qué es exactamente lo que quiere decir, cómo quiere decirlo y para qué. Cada espectáculo teatral implica un lenguaje particular.

Es como escribir. Así como escribes siguiendo la sintaxis del idioma español, realizas una puesta en escena siguiendo la sintaxis del lenguaje teatral. El problema es que llegas a

la clase del maestro cuando en ninguna otra clase te han dado nociones precisas de sintaxis escénica. No es problema del estudiante de teatro, sino de ese énfasis en la improvisación que hay en la práctica escénica. Todos quieren dar clases de actuación, porque luce mucho. Y parece fácil porque no tienes que preparar clase, realizas improvisaciones *ad libitum*, pones a todos a improvisar y en eso se va todo el semestre. Yo incluso le sugerí al maestro que diera sus clases a alumnos ya en los últimos semestres, porque el bagaje teórico-académico les sería puesto en crisis cuando llegaran con él.

¿Cómo ves el panorama de las nuevas generaciones, qué es lo que están buscando?

La mayor parte de la gente que ingresa a las escuelas de teatro anda buscando resolver algo en su vida, pero carece de claridad acerca de qué es lo que quieren. Hay un problema que se había puesto en discusión durante muchos años: se ha idealizado el quehacer teatral como un trabajo. Pero ahora empieza a plantearse al teatro y al arte en general como una necesidad humana natural. Es increíble cuanto hemos tardado en asumir que la formación universitaria es una formación de tutor, de profesor, de enseñante, de director de escena, de artista pedagogo. Porque en mi opinión eso es lo que debemos ser, educadores, en un país con las carencias de formación artística como el nuestro. En ese sentido, Valencia fue un precursor de esta aproximación.

¿Hay una finalidad en este arte?

Claro, la técnica te da esa certeza. Si tengo bien claro lo que quiero hacer, eso es lo que debo a hacer. Si yo sé que el arte me puede servir para solucionar un planteamiento, eso es lo que haré. Valencia nos enseñó que el teatro es un lenguaje y es una herramienta, disfrutarlo no es una experiencia abstracta.

¿Qué pasa si la búsqueda termina?

No creo que termine, México es un país con una riqueza inmensa. Al contrario, en mi opinión actualmente hay una gran presencia del teatro en la vida social y cultural del país, cada vez hay más y mejor teatro. El hecho de que la gente no asista quizás se debe a que los espectáculos no nombran lo que la gente quiere que el teatro nombre.

“El cuerpo acróbata.”

César Augusto Salazar.

28 años.

Egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Es especialista en el área de actuación y de dirección. Ha trabajado en cine y teatro profesional desde mediados de la licenciatura.

“Valencia es un gran parteaguas en mi vida. Lo conocí después de que se levantó la huelga en la UNAM en el año 2000 con la intervención de la Policía Federal Preventiva. Es muy importante señalarlo porque yo venía de ese proceso confrontativo que fue la propia huelga. Dicho proceso me llevó a un desarrollo intelectual enriquecedor: descubrir cómo funcionaban las instituciones, las autoridades y en buena medida también cómo funcionamos los seres humanos. Descubrí aspectos que llevaron a mi cotidianidad a enfrentarme conmigo mismo. Descubro la propuesta de respirar tomando conciencia de cada acción, movimiento, palabra, idea y pensamiento que son determinantes para mí y me confrontan. En un principio me llegó a conflictuar bastante.”

¿Por qué teatro? ¿Por qué no medicación?

Como niño clase medio-baja, tuve acceso y la posibilidad de aproximarme a una educación artística más elaborada. Los coros musicales de la primaria y la secundaria, por ejemplo. Además formé parte de una banda de rock a los 14 años. Las artes preformativas fueron recurrentes en mi vida. Veía de pronto las olimpiadas y decía: “¡qué manera de moverse! ¡Qué forma de manejar el cuerpo, de desplazarse, de jugar!”

Es decir, ¿ya tenías conciencia del potencial dinámico de tu cuerpo?

Tanto como conciencia, no creo. Pero sí sentía la inquietud de expresarme con él. Hacer cosas que desde niño y adolescente nunca hice. Me dedicaba esencialmente a la escuela. Al mismo tiempo no tuve un vínculo con gente ni con espacios o instituciones que me permitieran desarrollar esta necesidad de expresión corporal.

¿Y en ese punto descubres el teatro?

Descubro que el teatro es un quehacer en el que se pueden manifestar todas esas posibilidades. Conjunta tanto el canto como la danza, o la facultad de poder decir un texto investido con la verdad, con verosimilitud. Es simultáneamente todo eso y nada a la vez. Posee su propia gramática.

¿Sentiste una relación corporal diferente a partir del proceso de aprendizaje con el maestro Valencia?

Siempre. Lo siento así cotidianamente, constantemente. No es el único entrenamiento al que yo me he autosometido como una herramienta fundamental para mi quehacer creativo, artístico y escénico. Pero fue un parteaguas, en el sentido de que ahora sé que todo aquello que puedo llegar a hacer creativamente con mi cuerpo, con mi mente. Todo está dirigido desde un lugar muy específico. Y yo decido cuál es ese lugar. Es decir, siempre hay una idea o un concepto a donde llegar. Se trata de tomar conciencia de que yo puedo llegar a construir mi propio discurso, porque siempre lo estoy construyendo. Siempre estoy comunicándome, siempre estoy dialogando conmigo mismo. Siempre.

¿Cómo es tu discurso con el cuerpo?

A partir de eso mi propio discurso me ha llevado a una necesidad imperiosa de buscar otras formas de gramática teatral e incorporarlas a mi propio lenguaje. Son tantas interpretaciones como seres humanos existen. Desde el Japón con la danza Butoh, al norte de África, como con las danzas tribales, pasando por el estilo circense centroeuropeo de la tradición occidental. Y las nuevas técnicas de danza, en las que estoy ahora formándome.

¿Cómo es esta traducción? ¿Hay alguna forma dentro de este lenguaje?

Es variopinta. No sabría como traducirla a palabras.

¿Hacia dónde crees que van las necesidades creativas de tu generación?

Hacia el juego interdisciplinario. Hacia el aprender cada vez más y más todo aquello que es distinto. Siento que ahí radica su riqueza. Mientras más diferencia existe y mayor es la diversidad, más nos nutrimos. Más posibilidades creativas hay.

La expansión de eso que está intrínseco en uno mismo es la expansión de nuestro Ser: tocar y ser tocado. Girar, moverme, expandirme, salir de mí.

Si les gusta bien; si no, lo siento mucho, pero siempre respeto esta necesidad personal. Seguramente transgredo, agredo y posiblemente violento, porque esa es mi gramática. No es sencillo aceptar que alguien venga, se te presente y se imponga. Que te diga y te haga... mientras estás pasivamente tomando y nutriéndote también del discurso del otro.

“La lingüística”.

Claudia Patricia Eguiarte Espejo

40 años.

Egresada del colegio de Literatura Dramática y Teatro, por la UNAM.

“Valencia te dejaba atónito a un nivel racional. Venir de una clase en donde te piden una improvisación que pudo ponerte muy en contacto contigo, pero que no dejaba de ser superficial, para después ir con alguien que te exige entrar en ese contacto, tomar conciencia. Tener la suficiente lucidez sobre el contacto que estás obteniendo. Y no estar sola en este proceso. Mucha gente de la generación empezó a tomar terapia, porque quería estar, quería saber. Quizás cuando inicié la terapia lo que quería era estar bien, pero ahora me doy cuenta que lo que quería era saber. Quería saber cada vez más.”

¿Por qué tienes esta inquietud acerca de la voz?

En mis años de formación yo sentía que si algo no estaba acorde, si había dificultad para un trabajo, era sobre todo mi trabajo con la voz... ¿me explico? Como una desconexión real. Desde el punto de vista literal, hasta el punto de vista metafórico. Poder expresarte y decir: “Este es mi discurso, nadie me lo impone, nadie me lo regala, yo lo hago, yo lo construyo, yo lo brindo, yo digo lo que quiero decir de la manera que quiero decirlo”.

¿Cómo vas construyendo tu obra La mujer azul?

Fue un trabajo largo, para mi gusto muy rico. A mí me cuesta trabajo montar textos, elegirlos, Decir: “aquí hay algo con lo que yo pueda expresar”. No estoy diciendo que mi manera sea la más válida. A mí eso me cuesta trabajo creerlo. Me es más seductor el juntar gente y hacer propuestas, que las investiguemos y generemos un espectáculo.

Como creadora he hecho solamente tres espectáculos, bastante separados por el tiempo. Lo que empecé a hacer originalmente cuando tomaba un taller con Pablo Mandoki, era ser parte de un grupo de personas, las cuales improvisábamos. Entonces iba a trabajar improvisaciones y escribía poco a poco. De allí surgió un texto con un paisaje submarino. Pero no había dinero y no pudimos montarlo porque no conseguimos apoyo.

Era un montaje más o menos complicado y en algún momento la gente con la que trabajé se desgastó y abandonaron el barco. Tres o dos compañeros nos sumamos y decidimos hacer una adaptación de este texto que estaba establecido, e hicimos *La mujer azul*. Éramos dos actrices y yo.

Fue algo muy, digamos, metafórico. Es un viaje. La obra puede ser muy boba o no, en el sentido de que la obra es sólo un naufragio, pero es un naufragio interno. Es este mirarte y esta necesidad de tener un rito de transición de morir, para nacer, afrontar lo que sigue. Son tres personajes. Tres identidades de un mismo ser, tres aspectos: Un loco, o sea alguien que se permite cosas, que se dice “yo siento que en alguna etapa de mi vida, me permití muy pocas cosas”, yo he sido muy racional, muy cuerda, así que había la necesidad de un personaje que no tuviera congruencia; Una niña, porque también hay la necesidad de recuperar y de abrirle voz a la niña interna; Y finalmente una mujer que “está muy ligada a mi familia”, es como un constante mirar. Hay una mirada a mi familia, a mi madre, a mis tías y a toda mi familia en el puerto de Veracruz. Anecdóticamente, no es Veracruz, pero tiene muchos elementos que permiten una lectura muy de puerto. Hay que transitar, hay que matar. No hay una sola muerte, no matas a nadie, sólo ocurre. Ocurre la muerte pero para poder caminar hacia otro rumbo.

¿Dónde estás ahora, teatralmente hablando?

En términos de teatro mis obsesiones no cambian. Hice como hace dos años una obra sobre una mujer que encuentra a una minera en su refrigerador. Hay dos mineras por ahí que están tratando de salir y de repente baja un buzo. Es lo mismo, el buzo y las mineras que son fuerzas que están buscando salida y expresión. A lo mejor no me he movido y sigo en esa búsqueda de los huequitos por donde salgan las voces de la aceptación y de mirar en mí varias veces. Porque en la medida que mires y escuches. Las grutas serán más luminosas o las cuevas te traerán más aire, para que aquello que vive allí, viva naturalmente y no se sienta oprimido.

En ese sentido me siento igual, quizás ahora no uso un loco, un naufrago y una niña; sin embargo, ahora tengo a dos mineras, un buzo y una tipa. No es lo mismo, pero es la misma necesidad de cambio... ¿me entiendes? Obviamente la vida está llena de ritos de transición y no es lo mismo hacer tu primera comunión que casarte.

Son ritos pero en el sentido de que siento la misma necesidad de transitar, de moverme a lo que sigue. Una transición más tranquila, me encuentro más en control la verdad, más cómoda con la voz que siento menos ajena, más cómoda con el cuerpo que ahora es un cuerpo que envejece. Los cambios son evidentes.

¿Hay en ti esta idea de ser responsable en el lenguaje de la creación teatral actual?

No lo sé, en esas estoy. En enero organicé un encuentro de teatro y es un poco raro ver cómo lo plantea el maestro Valencia. Ubicar en el centro esto que te digo: “yo estoy aquí, ¿tú dónde estás?”. Para mí esa es la premisa para cualquier cosa en la vida. Para relacionarme contigo, a un nivel amistoso, o de una relación de pareja, incluso a un nivel educativo y muy lingüístico.

“Lo superficial”.

Eduardo Cassab

58 años.

Estudia teatro en el CUT y en la EAT, donde conoce a Valencia. Colaboró con el maestro desde 1976 hasta 1991 en distintos proyectos. También durante ese tiempo incursionó como actor de cine comercial.

“Mi relación con Valencia no estuvo exenta de broncas y contradicciones. En la vida cotidiana hay veces que él no aguantaba un “no”. Yo le decía: “pues no”, se ponía fuera de sí, a veces tuve que dejarle de hablar un tiempo. Era un hombre de un carácter muy fuerte y que no aguantaba una negativa.”

Un día me preguntó Manuel Ojeda: “¿Por qué no la has hecho?”. “Por pudor”, le respondí. Entonces me dijo: “te entiendo muy bien”. Hay que quitarse el pudor para meterse a Televisa o a TV Azteca. A toda esa sarta de tonterías que estás obligado a decir a cambio de lana, que te salude medio mundo, que te conozca fulanita. Es crearse unas confusiones tremendas. Hay que quitarse el pudor.

Y no es que yo con el teatro que hicimos con el maestro fuera yo pudoroso. ¡No! Porque íbamos hasta el fondo del sentimiento requerido. No necesitaba ningún pudor para torturar a mi compañero o para venderme al poder en *Los rubios*.

¿Por qué ahí si podías quitarte el pudor?

Porque ahí hay que hacerlo totalmente abierto y sin velos. Exponerse sin ningún pudor, al contrario; con una gran alegría y entrega, con una gran pasión. Lo otro es chamba, chamba para sobrevivir. Y sí te jala el hacerte famoso y hacerte un nombre para “hacerla”, pues ya te conviertes en un producto y prostituyes lo mejor de ti, que además es lo único que tienes. El actor nada más se tiene a si mismo, como material y como producto. Y si usas lo mejor de ti para hacer telenovelas pues es un gran desperdicio, cualquiera lo puede hacer. Y luego te juntas con lo que produce TV Azteca o Televisa, es miserable, por qué tienes que entrarle al juego de los valores que maneja todo ese ambiente.

Pero hay quienes dicen: “pues consíguete una chamba, haz teatro que te interesa como actriz o actor y consigue un modo de ganarte la vida, si el teatro no te da para vivir, consigue algo y haz el teatro que te interesa, que te inquieta, lo otro es frívolo”. Si hice muchísimo teatro de búsqueda en los setentas, había un montón de lana para producir, muchos directores inquietos.

¿Cómo era tu corporalidad en estos primeros años de formación?

Tuve la ventaja de que era muy armónico conmigo. Me gustaba. Era un poco vanidoso y la estética y el deporte me formó un buen cuerpo. Esta mal que yo lo diga pero está de la patada. Me tuve que quitar como vicio de actor la inclinación por la estética y mostrarme. Lo combatí muchísimo con el maestro, tomábamos clases de danza... no se, “dejen de hacer punta ¡carajo!”. Es una falsa estética.

Era mucho más rico cuando hablábamos de un cuerpo orgánico... dejar que el sentimiento te diera la forma; entre más dúctil tengas o seas con tu cuerpo y lo manejes, llegas a soluciones padrísimas.

¿Cómo se dio en ti esa transformación?

Con disciplina, trabajando conmigo profundamente, con los ejercicios de bioenergética, de sensibilización. Mucho conocimiento y manejo del cuerpo. Movernos en el espacio sensiblemente. Vas descubriéndolo tú mismo.

¿Te sucedió como a la mayoría que venimos de otros entrenamientos, te pareció raro o incómodo al principio?

No, no me incomodó, dije: Esto es lo que ando buscando. Hay un eco inmediato. Siempre hay una inquietud. No anda uno tan a ciegas, si no, por eso te mueves y andas buscando y cuando encuentras dices: “¡claro!, esto es” Sí, a mi desde que hacía teatro en la secundaria y la universidad había algo. Que no finjamos. Que no nos enseñe a fingir, ¿cómo estar de verdad?

Entonces viene la confusión ¿Cómo estar de verdad, aquí tú y yo platicando? Bueno es que hay una verdad escénica, una sutil pero profundísima diferencia. “La escena tiene su propia verdad y hay que crearla. Eso me fascina, me sigue fascinando.

¿Tú percibes con claridad ese momento en el que empiezas a ser consciente del rigor, de la disciplina?

¡Sí, claro! No sé si tú recuerdes a veces moverte en el espacio sensiblemente, establecer relaciones, componer durante los ejercicios de sensibilización. Ahí empieza uno a darse cuenta de que la atmósfera tiene un peso en el espacio. El ser humano tiene un peso específico y cualquier movimiento hace variar la relación del espacio. Entonces ahí te empiezas a dar cuenta que sí, que no es de cualquier manera sino muy precisa.

Es cuando empieza un avance...

Y una nueva percepción. Cuando empieza uno a improvisar, ya improvisa con esos principios. No moverte de cualquier manera. Sino lo vas haciendo de acuerdo al discurso que quieres comunicar o a lo que quieres comunicar.

“La incertidumbre”.

Erandi Coutiño.

24 años.

Ex estudiante de danza y pasante del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

“Yo creo que lo más importante es la experiencia y a veces viviendo es cuando “te cae el veinte” con una experiencia de vida. Te topas con algo y te acuerdas de algunas palabras de maestro y dices: “ya entendí, ya entendí...”

Entras a la carrera... ¿qué pasa?

Me siento confundida porque me siento inexperta. Me siento un poco perdida. Sí. Siento que no tengo mucho conocimiento. Porque veo a mi alrededor y aunque veo que la gran mayoría está en las mismas o en peores condiciones que yo aún. Notaba que ya había personas que tenían ya cierto bagaje, me sentía muy inexperta en ese momento.

Ya tenías un antecedente corporal, ¿cómo eran esas primeras clases de actuación, o de entrenamiento físico?, ¿qué es lo que pensabas que era un actor o lo que necesitaba de acuerdo a la información que te estaban dando?

Pues en realidad no sabía mucho, no tenía una idea clara o quizá también tenía muchas confusiones en mi cabeza. Cosas que ahora ya no creo propias del teatro. Cuando uno entra no sabe ni qué onda. Las explicaciones que uno puede darse son raquíticas. No sé. Esas cosas de que “el teatro es la conjunción de todas las artes,” y cosas así que uno trae.

En la carrera se pasa por distintos procesos, con distintos maestros; ¿cómo es esa variedad?

Confusa. Es confusa porque uno quiere creer. Pero a mí no me convencían muchas cosas. Y pues sí, es empaparte de muchas situaciones. De un chorro de visiones, de método formas de ver. No sé. Pescas de las cosas lo que más te convence, pero pues de todos modos sí, mucha confusión y aún más preguntas. No tengo claro nada. Ahora que empiezo a tener más conocimientos sobre teatro, tengo más preguntas, estoy más confundida, no hay respuestas.

¿Que te tenía cansada de las clases de actuación?

Creo que no llegaba yo a donde esperaba llegar o no encontraba respuestas. Respuestas que andaba buscando a preguntas que creo son esenciales para cualquier persona que elige una profesión y que busca la justificación de: “¿Por qué existe esa profesión?” O “¿Para qué existe o para qué le sirve a la humanidad?” “¿Por qué sigue existiendo el teatro?” Y cosas que una puede responderse así de, “no, pues no tiene ninguna utilidad”. Yo misma me respondía muchas veces. “Un doctor tiene mucho más mérito para la humanidad que un actor”. No sé. Al teatro no le encuentro ninguna utilidad. Y fui buscando esas respuestas en las clases de actuación con Valencia ¿En dónde más? Bueno a mí se me ocurría que ahí era donde podría encontrar esas respuestas que andaba buscando.

¿Qué tenía la clase del maestro?

Pues me acuerdo que en la última autoevaluación yo me sentía muy mal, porque en mi participación dije que yo sentía que no había avanzado nada en las cuestiones teatrales, o sea como actriz yo no podía dar mucho en ese momento. Pero siento que ahora soy una persona mucho más conciente de mí misma en el mundo; después de esta clase y no sólo con mi cabeza, sino con todo el cuerpo. Me di cuenta de muchas cosas. Creo que fue un año, el último de la carrera, en que convergieron muchas cosas. O sea empezaron a surgir las respuestas que estaba buscando o yo las empecé a formular, con todo el conocimiento que de repente se concentró en un punto. Y pues no sé, empecé a hacer investigaciones sobre el lenguaje ¿no? En una clase de didáctica del teatro que también amplió mis panoramas bastante. Y pues la clase del maestro al principio yo no entendía mucho y creo que hay cosas que sigo sin entender... que todavía no aterrizo

¿Qué respuestas buscabas? Me hablas de un... “yo iba buscando cosas pero ya no me llenaban”

Yo creo que uno termina buscándose a sí mismo y yendo por uno mismo. Yendo porque uno necesita encontrarse, un espacio donde estar. Necesitas un espacio para reflexionar sobre lo humano, sobre el teatro, pero de una manera muy seria pero lúdica también. No se trata de irlo a sufrir. No se trata de llevarse a sí mismo al paredón, sino a disfrutar compartir, compartirse con los demás, disfrutarse a uno mismo.

Me sorprendí el día que pude disfrutar mi cuerpo moviéndolo, porque además fue de una manera muy sencilla. Sólo moviendo el cuerpo, en el calentamiento. Yendo donde el cuerpo quisiera ir, extenderse y retorcerse. Decir, “qué rico, dejarse ir”. Pensar con el cuerpo. No estar así [señala a su cabeza y la agita] y sin moverse... claro, aprender también eso, que por ejemplo en la danza no pude aprender. Eso de pensar con el cuerpo. Y creo que es también algo muy importante para los bailarines, no así, de la forma y la alineación y un control del cuerpo. Eso es importante, aprender a controlar el cuerpo y a sentirlo. Pero también a dejar que piense. Porque él piensa por sí mismo. Él tiene su propia inteligencia y sabe cosas que nuestra cabeza no sabe.

¿Y has llegado a alguna respuesta?

Creo que el ser humano tiene necesidad de comunicación. El teatro y el arte es eso. La comunicabilidad de cosas que no podemos hacer racionalmente o con palabras, por ejemplo, o con lenguajes, buscando la objetividad. Por cierto, no creo en la objetividad, pero, por ejemplo, la palabra como ahora la estamos usando, pues no sirve para decir las cosas. Hay varias cosas que no se pueden decir con palabras y pues el lenguaje artístico creo que busca la comunicación entre complejidades.

¿Cómo fue ese camino?

Yo creo que no sé cómo ha sido el camino. No sé que es lo que me ha dado. Obviamente me ha enseñado a no querer quedarme en el mismo lugar. No querer quedarme ahí hundida en el miedo, angustia y de todas esas cosas que me paralizan y que no me dejan o dejaban hacer cualquier cosa... y luego eso. A mí la verdad me movía mucho cuando uno decía: “pero es que cómo se deja de tener miedo, no puedo, estoy atascada. No me puedo mover ni para adelante ni para atrás, ¿cómo se deja?, no conozco otra cosa más que estar aquí en mi miedo y vivir así todo el tiempo; ¿Cómo le hago para salir, o ya he estado tanto tiempo aquí que no me acuerdo que es estar en otro lugar o vivir de otra manera. Vivirme de otra manera” Y el maestro Valencia nos decía: “vayan a él, vayan a él,” había que ir cada vez más profundo.

¿Lo hiciste, llegó a pasar eso?

Pues... mi incertidumbre todavía ahí sigue. No se me quita. Pero ahora ya me atrevo a hacer cosas. No sé. Yo no quiero estar así, paralizada todo el tiempo. Quien sabe si algún día se quite el miedo, igual y lo necesito, no sé para qué, pero para algo me ha de servir. Pero ahora me atrevo a hacer cosas. Siento que voy por un buen camino para convertirme en mejor persona, una mejor mujer.

¿Hacia donde van tus caminos?

No tengo idea. Concretamente no tengo idea. Pero pues, no sé. A encontrar un lugar a donde estar. Un lugar para ocupar en el mundo. Un lugar donde me sienta bien, donde yo crea que soy útil, donde pueda realizarme como ser. No sé bien dónde sea, no sé si sea en el teatro no. Pero estoy en esa búsqueda de responsabilizarme de mí, de mi vida y de buscar un lugar en donde yo me sienta bien, útil.

“El contenido”.

Gabriel Figueroa Pacheco.

35 años.

Egresado de la licenciatura en Literatura dramática y teatro (UNAM) se especializa en dirección de actores. Ha combinado su labor teatral con la gestión cultural y la academia.

“Si pude prescindir de un psicólogo en todos esos años, fue gracias a Valencia. Porque finalmente él era como mi terapeuta. Es decir, me ayudaba a ponerle nombre a las cosas, a saber qué me pasaba. Creo que también Valencia prefirió las charlas de café conmigo que las clases. Porque cada vez que veía un trabajo mío se daba cuenta de que no era su discípulo ideal, entonces prefería seguir enseñándome de la vida más que de teatro”

¿Como fueron los procesos de aprendizaje del tronco común de la carrera?

Tuve la “desfortuna”, como la mayoría de mi generación y de muchas generaciones, de contar en un principio con un maestro muy ignorante. Pero dada nuestra inmadurez, este maestro ignorante, diletante, lucía como un gran maestro. Porque son los primeros referentes, un poco sustentados; o que a ti te suenan importantes. Entonces te llenan de una serie de ideas, una serie de “tips” Y uno creé que está aprendiendo la verdad sobre teatro y además viene todo este entusiasmo del joven de 18 años. Cuando pasa el semestre, cuando pasa el año, ¡te das cuenta de que no has aprendido gran cosa!”. Un montón de “tips”, pero que no te funcionan, sigues perdido.

Entonces, igualmente me tocó un maestra muy entusiasta, pero sin método de dirección. Yo me pase mis primeros años en la carrera, no sólo mis dos primeros años, todo el tronco común y creo que un poco más, pensando que de entrada yo era un genio... ¡todo lo que hacía me salía bien, y todos me lo festejaban! ...y pues estos pequeños tips, que yo iba coleccionando, sentía que eran un cúmulo de conocimiento importante... iba por la vida pensando que “ya sabía” hacer teatro. Aunque aún ni siquiera había acabado mi carrera.

Entonces te encuentras con Valencia

Hubo muchos sentimientos cruzados, porque, por ejemplo algo que ahora me parece tan obvio y que en ese tiempo me pareció un gran descubrimiento, fue el contenido. El contenido específico. Es decir, uno busca o elige una obra, porque coincide con lo que uno quiere expresar en ese momento. Quiero hablar del amor, pues hablo del amor y agarro un obra de pareja y uno siempre está diciendo algo de eso, pero no sabemos qué a conciencia. Con Valencia aprendí que hay que ser conscientes de eso que estamos diciendo. Es decir, de ese juicio sobre algo de ese valor y que eso finalmente va a guiar todas tus acciones. Absolutamente todas. No solamente las del actor, sino todo lo que está en el escenario va a ser congruente con ese contenido, con ese algo que quieres decir acerca de algo, de manera clara y crítica. Para mí fue un gran descubrimiento, porque yo dirigía a lo loco, dirigía por intuición, por como se iba dando, pero eso era bien irresponsable. Mi sentimiento encontrado fue que... por un lado fue un gran descubrimiento y por otro lado me inmovilizó mucho tiempo, “ese obsesionarse por encontrar ¿qué quería decir?, ¿qué necesitaba decir que fuera crítico y lúcido? Por otra parte y si era posible dialéctico ¿qué tiene uno que decir a esa edad! Seguramente hay jóvenes que tienen mucho que decir, porque tuvieron una mejor formación, no sólo a nivel académico sino familiarmente y entonces siente uno que se encuentra en desventaja. Eso fue lo grave para mí. Hubo una especie de inmovilización, en lugar de que fluyera libremente a pasos perdidos, si era posible, pero que no dejara de hacerlo.

Muy equivocadamente empecé a rechazar cualquier otro método o un montón de ideas que no fueran las de Valencia. Empecé de prejuicioso de antemano, al sentirme conocedor de una verdad que no aunque sin comprenderla, me parecía muy interesante, “muy neta”. Empecé y creo que eso estuvo muy mal, creo que me perdí de grandes cosas. Es ahora cuando vuelvo otra vez a repasar una serie de textos o una serie de caminos distintos... A tratar de recuperar eso que desprecié en algún momento. Pero creo que hay o había un serio problema con la clase del maestro.

¿Un problema?

Sí y se daba sobre todo por los receptores, es decir, por los alumnos que nos volvíamos radicales. Usaré una frase trillada: “Ante la imposibilidad de ser revolucionarios, por falta

de experiencia, de conocimientos y de trabajo, nos volvíamos rebeldes” y dejamos de hacer muchas cosas.

Creo que todos aquellos que han decidido quedarse con Valencia en su curso o mas allá, enfrentan esta elección de dar o no dar, ¿cuál pastilla tomas? ¿Es la azul o la roja? [haciendo una alusión a la película *Matrix*]. Nos cambió a todos aquellos que decidimos quedarnos con Valencia. No voy a decir que para bien o para mal. A todos nos puso en crisis. Creo que pocos pudieron conciliar. Yo aún sigo conciliando, pero ya no tengo esos sentimientos encontrados: “Hacía... ¿dónde?” Eso es lo que yo no pude vencer... pero si pudiera no cambiaría esa oportunidad que tuve de aprender, trataría de aprender más con Valencia.

¿Cuál crees entonces que pueda ser la limitación en el método?

Pues de entrada que ya murió el maestro. Todavía no sé qué tanto los discípulos que pudieron hacer un registro de manera sistemática pudiera darse como tal; yo confío que sino tal cual como lo pensaba Valencia, si puede surgir una metodología similar que permita encontrar una serie de ganancias o beneficios formativos para el actor. ¡A lo mejor alguien lo supera! Es lo que pasa con todo método... finalmente Valencia extrajo esto de Stanislavski, tomó mucho de Seki Sano, y más de todo este asunto bioenergético. Yo pienso que luego perfeccioné varios aspectos de mi conocimiento. Pero eso fue mucho después, en un principio no contábamos con muchos elementos de conocimiento y de experiencia que nos hiciera poder comprender más fácilmente lo que nos quería compartir Valencia.

Necesitábamos un propedéutico.

Sí, tendría que darse. Creo que desde el primer año de entrada. Yo creo que los diversos métodos. También habría que ver ¿cuáles son realmente métodos? ¿Cuáles tienen un sistema? De los diversos métodos que puedes adquirir en la facultad se podría hacer un propedéutico. Que te den una probadita de esto, donde te permitieran conocer un poco que el alumno dentro de toda esta ignorancia, aunque sea intuitivamente. Pudiera ver que es lo que le funciona a él y de ahí tomar cuatro años con el mismo maestro o con un par o tres maestros que siguieran el mismo método que no fuera tan diametralmente opuesto.

Varios dicen que llevan el método de Stanislavski, otros que el de Mendoza, tengo entendido que Mendoza finalmente también hacía una síntesis de Diderot y de Stanislavski, pero nunca tomé clase con él. Pero resulta que un maestro entiende de una manera completamente distinta a Stanislavski como lo que entiende el otro. Ése es el problema.

¿Qué te llevas de la experiencia de las clases con Valencia?

Pues son varias cosas, pero déjame ver lo más importante... Yo me llevo lo del contenido específico. A partir de que conocí eso siento que todos los trabajos que he realizado han tenido muchas carencias, no acabo diciendo lo que realmente quiero decir. Muchas veces ni siquiera tengo claro qué quiero decir, pero eso me ha permitido tener como esa guía ... ¿no? O sea; que quiero decir ¿de qué?, ¿qué me hubiera gustado decir...? ¿Qué sentido tiene decirlo? Eso me ha permitido tener una guía para aclarar mi obsesión de turno. Ver teatro o performance o una instalación, un poema, también vivir. O sea, ¿qué quiero hacer y por qué? Me hubiera gustado entrarle más, me hubiera gustado oprimir ese botón, saber en donde estaban los botones, yo sólo espero que alguno de todos ustedes se haya encontrado por lo menos un poco el camino, para llegar a esos botones, porque eso sería la salvación del teatro ... ¿no?

“Las reglas”.

Gabriela González Dávila

26 años.

Directora teatral, realizó sus estudios en la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro; al mismo tiempo perteneció a la Liga Mexicana de Improvisación.

“Empecé clases con Valencia sin saber quién era él. Fue literalmente una elección de horario. De este señor había muchos mitos, rumores que se hacen en cualquier escuela, muchas historias de pasillo de que te daba una clase muy rara,. No sé si entonces fue como una cosa de predestinación. Pero fue muy afortunado que llegara a esa clase. Me encantó con sus primeras palabras que fueron: “Yo no soy un maestro, vengo a compartir con ustedes”. Ese principio de horizontalidad fue lo que a mí me dio mucha confianza, porque justamente eso es lo que habíamos aprendido en la huelga; de que para llegar a cualquier lado se necesita que nos tratemos como iguales. Tenemos que partir de que somos seres humanos y que esa es nuestra única cualidad real y me encontré con ese mismo discurso en la boca de este señor de 80 años.”

Además de la licenciatura ¿tuviste otro entrenamiento formal?

No. El colegio fue mi primer camino y el único. Como exterior a eso, la Liga Mexicana de Improvisación que si fue una gran escuela para estar con el público y conocer otras personas, otras formas de hacer teatro.

¿Qué es “estar con el público”?

Saber que están ahí, que te están viendo y sintiendo, poder trabajar con ello. No sólo crear una escena con un trazo y un ritmo aprendido, frío, independiente de lo que pase con el espectador. Sino justo en la improvisación vas construyendo sobre la marcha y mucho depende de que le esté pasando al público para poder mantener una tensión en la historia y mantener la atención del público. Entonces es justo ese estar en ese presente constante, no tienes una partitura que te lleve sino a estar consciente de que está pasando a cada momento, te lleva a una relación más profunda con el espectador, quizá lo que estás contando sea una comedia, pero tu relación con el espectador está sucediendo en ese

momento. Es algo muy sutil, muy difícil de explicar porque no es racional. Sientes que está ocurriendo dentro de ti y que sabes que está pasando en el otro.

¿Cómo eran esos dos procesos de entrenamiento, en la facultad y en la LIMI?

En la facultad como ya estaba enfocándome a la dirección, me estaba concentrando en la dramaturgia escénica. Cómo se construyen los símbolos en la escena, cómo se cuenta una historia, qué es necesario que esté, qué vas a quitar y sobre todo cómo vas a trabajar con los actores. Yo creo que es lo que más aprendí en la facultad, que los actores son personas y que tienes que aprender a hablar con cada uno de ellos. En la LIMI lo que aprendí fue más como actriz, como ejecutante en el escenario. Perderle el pánico a la escena que además yo la tenía muy difícil. No quería pararme sobre un escenario porque tenía la experiencia de haber suplido a una actriz sin conocer bien el texto. Es una presión que te puede demoler arriba de un escenario. Porque sabes que no se está entendiendo nada y que el público ya no quiere seguir viendo la obra. En la LIMI fue la apuesta de: “o lo haces o lo haces” y fue una muy buena experiencia.

¿Cuál era tu sensación corporal de pararte ahí con ese miedo?

Era primero pena... como no tienes todavía los elementos, o bueno, yo no sentía tener aún los elementos de entender en qué consistía el trabajo del actor, no sólo pararte y decir cosas, era una especie de vértigo de no saber bien qué estaba haciendo ni cómo moverme, desde no saber hacia donde moverme, tenía en la cabeza pasándome tres mil cosas y siempre estaba pensando en que iba a olvidar el texto. Me acuerdo de las primeras funciones en que pensaba “no sé que hago aquí”... y posteriormente ya en la LIMI, fue mucho entrenamiento, casi todo se hacía en escena. Fue también gradual estar en la escena, hasta que concluyó, creo de manera muy satisfactoria, la última temporada en la que estuve en el trabajo de improvisación, se trataba de negociar todo el tiempo con el público.

¿Te sientes más segura?

Mucho más segura. Claro que en una improvisación no vives la creación de un personaje complejo como en una obra de teatro. En vez de eso era una especie de árbitro, entre estos dos equipos que juegan a hacer historias improvisadas. Pero no es un personaje que vaya a

tener una trayectoria o que le vayan a ocurrir cosas y que al final de una historia veas que algo le ocurrió, sino siempre se trata del mismo personaje,

Cuéntame un poco que pasó ahí, con tu proceso, qué sucede con esta clase que es tan rara.

Pues mira, como tronco para las dos clases es la respiración, partir de un elemento concreto como origen de todo. Si no respiras ya estás muerto y no hay creación alguna. Y entonces con qué calidad respiras, cuál es la respiración de la masa (porque si se puede hablar de un grupo, muy inconsciente de sí mismo), y cuál es la respiración consciente que haces tuya. Cuando comienzas a respirar profundo te cambia la química del cuerpo, entra más oxígeno, la sangre circula mejor, estás más tranquilo, tu lucidez es otra, ese sería el fundamento que yo tomé de la clase de Valencia. Respiramos y hay que aprender a respirar. Segundo que el que respira es un ser humano y cada ser humano tiene su complejidad, y en dirección de actores eso es lo que él trabaja contigo. ¿Cómo vas a trabajar con un actor? Partiendo de que él tiene su vida y viene desde su vida cotidiana a trabajar contigo, no es un costal al que le digas “te quedas aquí y pones cara de circunstancia”. Enseñarle, si aún no lo sabe, que su cuerpo es una cajita de maravillas y que conforme más lo conozca va a resolver en escena que es lo que necesita poner y quitar, sin recurrir a tus experiencias como anécdotas.

Esto que se menciona en muchas clases: “para estar triste pienso en cuando se murió mi cachorro, cuando yo estaba chica”. Porque finalmente llega un momento en el que ya te curaste de la muerte del cachorro y ya no sabes de que otra manera ponerte triste. Eso no tiene nada que ver con lo que estás construyendo, le quitas la construcción del momento, de en ese momento estar viviendo una circunstancia. Con toda la complejidad y el control que debe de tener un actor de vivir esa circunstancia, saber que está trabajando. Eso es para mí no perder de vista que hay un discurso, hay algo que queremos comunicar, y que si yo quiero comunicar que en el mundo hay ojetes, voy a necesitar que alguien lo haga. Y si me toca a mí serlo, pues tengo que hacerlo y tengo que aceptar que en mi vida es posible que pueda serlo. No voy a fingir que lo soy, porque eso se nota, sino en ese momento lo voy a ser, voy a pensar y respirar como ese ojete.

Lo que el entrenamiento te va a dar como actor es qué te provoca la distancia, qué te provoca la cercanía de otra persona; que te vea o poder ver a una persona a los ojos y que no te tiemble todo por dentro. Y cuando tiembla todo por dentro, por qué ocurre, conocer el

“hago como que quiero que me conozcas”, pero en realidad te pongo una facha y generalmente así navegamos por la vida.

Nos hemos hecho así, porque llegas a una tienda y pones una cierta efigie, cambias tu voz. Modulas tu voz para obtener lo que quieres. Le preguntas la hora a alguien y tienes una intención, le quieres coquetear a alguien y tienes otra. Es decir, si la gente se diera cuenta de todas estas artimañas que usa, cualquiera podría ser un actor, pero la cosa es que andamos por el mundo muy inconsciente. Justo como actor saber cuales son tus trampas, tus modos de ser, tus máscaras y saber si quieres dejarlo primero y si vas a dejarlo, entonces saber que puedes construir lo que sea y que podría un día, ser una persona irreconocible para mis más cercanos, porque cambia tu rostro, tu cuerpo cambia cuando tus emociones, tu intención y tus objetivos cambian.

Aprender a manejar eso a voluntad, ese es el entrenamiento y la chinga del actor. Respira, trabaja, concóctete. Déjate en paz cuando tengas que dejarte en paz, también no caigas en la obsesión de “quiero ser el máximo”. Todos estos ires y venires que a veces ocurren mucho en la cabeza son parte de conocer tus caminos. Cuáles son tus caminos ya recorridos, a cuáles les has dicho “ahorita no”, cuando aventarte. Y también cuando reconocer tu vida fuera del teatro.

“La lucidez”.

Iván Herrera Flores

28 años.

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro (UNAM), asistente por un largo periodo del maestro Valencia. Actualmente practica la docencia en un prestigiado colegio particular.

“Fue un choque, la cual seguramente es la palabra favorita de todos los que hablamos del maestro Valencia, en el mejor sentido de la palabra... pero sobre todo desde lo corporal.”

¿Cómo percibías el teatro antes, ¿qué era para ti?

Había un respeto por mi profesión, pero no una conciencia de la importancia personal, ni interna, de lo que podía ser el trabajo actoral. Aunque lo veas desde el punto de vista de la dirección, el trabajo actoral es la parte principal.

Estaba yo muy hecho a las ideas más ortodoxas de nuestro colegio, derivadas de Wagner de Ruelas. “El teatro es disciplina: Ser puntual, defender, ser emotivos, etc.” La disciplina era el fin en sí mismo.

¿Y entonces qué pasa? ¿Cómo vives tu proceso?

Era un niño muy aplicado, dedicado a sus estudios, de buenas calificaciones, participativo, dedicado en la estructura de la disciplina. Me documentaba de una manera totalmente alejada, académica. No encontraba el nexo entre este apaciguarse, trabajarse introspectivamente y para qué podría servirme en el quehacer teatral. Para mí el teatro era analizar la obra, desglosarla, hacer el análisis genérico, “vamos a trabajar con los actores, con disciplina”, y si te tienen miedo como director mejor. Pones una barrera entre ellos y tú... y otras muchas ideas que te van enseñando los maestros de dirección. “Y, ¿a que hora vamos a trabajar con los actores? Yo quiero moverlos, traer a dos o tres niños que ya he sorprendido con talento y empezarlos a mover.” Y no, en la clase de Valencia se trata de que tú te trabajes.

Es una propuesta en la que no hay un momento en el que hagas “clic”, en el que te empiecen a “caer los veintes”, es muy diferente el proceso. Hay personas que entran muy fácilmente en la dinámica de la proposición y hay gente que pasan meses, incluso diferentes

cursos, y saben que hay algo importante que les gusta y les atrae, siguen yendo y sienten que no hay avance, pero sí saben que ahí hay algo importante. Un día sin hacer ningún ejercicio especial, súbitamente, una simple respiración abre el panorama a muchas cosas. Puede ser una relación personal, puede ser una idea teatral, una imagen... es lo rico del método....

¿Que pasa con tu cuerpo cuando te permites sentirlo?

Lo que me pasa es que me hago consciente de muchas actitudes corporales inconscientes hasta ese momento. No es que las resuelva, sino que la ganancia es que las hago conscientes. Por ejemplo, una de las características corporales que yo tengo reconocidas es que tiendo mucho a enconcharme de los hombros. El rato que llevo aquí sentado, como casi todos los días, estoy luchando con mis hombros.

La ganancia radica en percibir eso, porque empiezas a tener una herramienta para trabajarte diariamente y que es independiente de los resultados, pero ya sabes donde estás. Porque aunque yo me siga enconchando de los hombros como seguramente lo venía haciendo desde mi niñez, ahora tengo la ganancia de que percibo cuando estoy ahí, que tengo una herramienta para manejar el por qué me voy ahí en determinadas situaciones. Sí, lo que yo empiezo a adquirir es esa conciencia corporal. Poco a poco, en el desarrollo del trabajo con el maestro, la relación que hay con lo psíquico se va haciendo más clara. Las ideas, los conceptos, son fáciles de comprender para el alumno. Es decir, de acuerdo a las ideas de Reich y de Lowen, siempre hay una identidad funcional entre la estructura corporal de la persona y la estructura psíquica. Es fácil de comprender, aparentemente. Pero empezarlo aplicar es otra cosa... Ya en mi caso con los actores o los alumnos, cuando he sido maestro, es bastante complejo. Es aprender a leerme a mí, aprender a leer al otro para trabajar y evitar juzgar al otro y a mí.

¿Cuáles crees, en tu proceso, que fueron las premisas principales de la técnica del maestro Valencia?

Bueno, el método está basado en las ideas de Reich y de Lowen. La primera idea fundamental es que hay una correspondencia entre la estructura y psíquica y la estructura corporal del individuo. Esto implica que el alumno al trabajarse corporalmente, se está trabajando psíquicamente. Porque una de las limitaciones más grandes que hay, una vez

más dentro de la educación, es hacer una separación de las cosas. Esta postura estructuralista de que todo tiene su cajón y no están relacionadas entre sí, salvo en los puntos de intersección donde voy a usarlas todas, pero de manera escindida. Esta idea de separación cuerpo-mente es terrible para la educación, en todos sentidos, hasta para la educación de las matemáticas. Decir que las matemáticas están únicamente aquí en el cerebro, como si las personas fuéramos o intelectuales o emocionales o corporales nada más. Lo que propone la holística es la conciencia de un proceso de integración de que las dos suceden simultáneamente y del mismo modo. Yo creo que ése es el centro de la propuesta.

Ahora, en el trabajo de Valencia encuentro que la respiración también es un punto medular del método. Incluso creo que en este punto lo que propone es muy diferente a las propuestas de Lowen y de Reich. Aquí está articulado un punto muy importante que es ese “tercer momento de la respiración”, es donde hay una verdadera propuesta de autoconocimiento. Cuando lo planteas así, el aire parece algo muy místico.

Algo que me distanciaba del método era eso de respirar descalzo, por mi forma de pensar anterior. Como que no era para mí, a mí me gusta lo científico. Pero al estudiarlo, me di cuenta de que es un método sumamente científico. Para no ir más lejos, en el colegio no hay un método que esté sustentado en principios psicológicos, científicos o médicos, perfectamente válidos, actuales. No tiene nada de místico en un sentido supersticioso, pero sí tiene mucho de místico en un sentido transformador, porque te conecta a lo eterno, al cosmos, al absoluto... como le quieras poner. Pero de una forma totalmente racional. Le abre un espacio a lo subjetivo de una manera científica, que es lo que a mí me enriqueció

Eso finalmente fue lo que hizo que yo tuviera una confianza que me permitiera avanzar más adelante. Ahora lo considero un sistema verdaderamente metodológico, científico y ordenado. Esa es otra de las aportaciones verdaderamente grandes que hace Valencia. Ser científico en su método, no es una serie de ideas, no es una serie de consejos prácticos que sirven para la escena. Porque desgraciadamente aquí la idea de un método de actuación no es verdaderamente un sistema, sino son las ideas dispersas de un gran creador que le hayan resultado a él. Pero una serie de preceptos o reglas disgregadas no forman un método.

Me hablas de ese “tercer momento”, ¿qué es?

Lo voy a tener que separar para poder darme a entender. Mecánicamente el primer momento es la introducción de oxígeno al cuerpo, la inhalación; el segundo momento, la exhalación, se da cuando el cuerpo libera dióxido de carbono y la sangre se va limpiando, después de dejar el oxígeno y los nutrientes en todas las células corporales va eliminando las toxinas y materialmente se libera dióxido de carbono en la exhalación. El tercer momento es aquel en el que el cuerpo no necesita nada, ni siquiera introducir oxígeno, quedó satisfecho momentáneamente.

Ahora, psíquicamente lo que permite es que si tú estás en una trabajo de relajación que te ha permitido liberar o reconocer tensiones musculares crónicas, esto te da más percepción, te permite tener un instante en el que eres más perceptivo porque, el maestro nos ha enseñado, el ser humano no se puede ocupar de más de una cosa a la vez. Es decir, yo puedo estar hablando contigo y estar tomando café al mismo tiempo, estoy ocupado en ti. Pero me resta algo de atención tomar el café. Al estar en clase les dices a los alumnos “no masque chicle...” ¿Por qué? Está limitando la atención aunque ellos digan que no. El estar conscientes de que hay un momento en el que el cuerpo no necesita ni recibir oxígeno ni exhalar dióxido de carbono, abre más las posibilidades de la percepción, porque el cuerpo está todavía más abierto. El ser está más abierto a darse cuenta de su estado, a percibirse.

La conciencia de este tercer momento de la respiración también nos ayuda metodológicamente en el trabajo de las relaciones dramáticas en el espacio. Porque genera también una percepción corporal cuando se introduce en una dinámica de movimiento. Si yo inhalo mientras me voy desplazando cuando el cuerpo siente que tiene más oxígeno, se siente más liviano. Podemos decir que es cierto, porque tiene más aire, que es menos denso que al cuerpo y lo hace más libre. Soltar el aire hace que el cuerpo se vuelva a sentir más pesado y eso le da al alumno la comprensión de que entonces hay una intencionalidad más clara en su movimiento. Ya no es nada más un director de tránsito que dice “entonces tú caminas de aquí a allá...” “¿Aquí?” “No, ahí donde está el reflector...” No. La intencionalidad creo que es una de las grandes aportaciones del método, que el alumno se dé cuenta de la importancia de lo que es liberar su movimiento y marcar con intencionalidad hacia dónde va, desde dónde viene.

Y también mecánicamente el tercer momento de la respiración permite entonces que el alumno, al estar más abierto, sea consciente de qué dice su sola postura, su simple ubicación en el espacio. Qué le dice a él y qué le dice a un espectador. En ese momento en que puede percibir el espacio completo y sobre todo cuál es su peso psíquico, le da la sensación de que él ha *movido* el espacio. Esto suena muy subjetivo y es muy difícil de transmitir, pero es una forma de describir en su amplitud esa sensación de seguridad sobre su trabajo. Su voluntad orgánica ha movido el espacio, ha cambiado lo que era la percepción del espacio.

Esto se va a unir a otro concepto de los que trabaja Valencia. La Gestalt le aporta tanto elementos prácticos de trabajo grupal como conceptos. Uno de estos conceptos es la idea de que un elemento que se mueve en el campo para el espectador, va a modificar la totalidad del campo. O sea, que si este vaso está sobre la mesa o si no está, va a modificar totalmente nuestras actividades. Los alumnos diríamos, si estuviéramos en clase de dirección, “maestro, aquí ponemos un elemento diferente, ya no permite que los actores se muevan por todos lados y cambie la relación tanto de mi mano derecha como de mi mano izquierda en relación al vaso”, etc. Eso en lugar de explicarlo de esa manera tan compleja y tan difícil el alumno lo va entendiendo de forma orgánica. Pero sobre todo, lo que quiero recalcar es que además le da la sensación de que él fue el generador lúcido.

Si se aprende que un simple desplazamiento que generó modifica todo el espacio, se abre un panorama enorme de trabajo actoral. Eso es una de las grandes aportaciones del método, no te está enseñando verbalmente nada más, sino dentro de su misma propuesta entiende que la sensación es una manera de comprender el mundo, es un medio de aprendizaje.

¿Cambia mucho la técnica para actores y directores?

Sólo cambia el enfoque. La primera parte del curso es totalmente igual, justamente por una de las virtudes más grandes del método que es tener una proposición muy clara de cuales son los elementos básicos del lenguaje teatral y las relaciones dramáticas en el espacio, el ritmo. Está la disponibilidad, el manejo del conflicto, etc.

Desde el principio estás aprendiendo los elementos básicos y estás jugando con esos elementos. Es otra de las ventajas de método: es totalmente lúdico en el buen sentido, “aquí están éstos fundamentos, ¿qué haces con ellos?” y es riquísimo lo que se hace. Porque los

alumnos hacen cosas muy diferentes con esas propuestas tan sencillas, están expresando su individualidad, sus ideas del teatro. Las improvisaciones resultan riquísimas, ves unas improvisaciones que dices “¿Por qué no hay público para ver esto? Son excepcionales” Y claro que también hay largas horas de estancamiento, “¿Qué estamos muy tontos? ¿Vamos como los cangrejos para atrás?” Pero eso también enriquece.

“La coraza”.

Joaquín Israel Franco

40 años.

Trabaja como investigador en el CITRU, sus estudios en teatro los realiza en la UNAM dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

“Después de un rato que él [Valencia] estuvo hablando, yo me quedé totalmente anclado en la butaca. Lo oí terminar de hablar, entonces sentía un gran licuado de emociones, que más que nada me generaron una gran confusión. Cuando terminó, se retiró y dijo: “Bueno señores, nos vemos la próxima sesión”. Se fue, empecé a temblar y a llorar. Desde la primera sesión fue eso, saber que el tipo que estaba allí enfrente podía darse cuenta de algo que me estaba pasando justo a mí.”

¿Hay una percepción corporal o eras más bien intelectual?

Yo trabajaba con mi cuerpo. No porque hiciera una disciplina artística deportiva, pero mi trabajo era completamente corporal. Pero nada que ver con introspección o cuestiones sensibles. Yo trabajaba en diferentes oficios, por ejemplo en el ferrocarril, entonces mi trabajo era totalmente físico: cargar, arrastrar, mover etc.

Cuéntame un poquito de cuando entras a la carrera.

Mi primer profesor es Alejandro Ortiz, es decir, cuando yo entro a la facultad y me siento por primera vez en un salón de clases. Al tipo que veo en frente es Alejandro haciendo chistes y hablando de lo que él en aquellos años percibía que era la gente de teatro, y diciendo cosas que me hacían eco. Una de las primeras frases que dijo fue: “Pues es que los teatreros son gente que no sabe en dónde está su lugar, está buscando su lugar”. Mis primeros contactos con el asunto corporal pues fueron con Marcela Ruiz Lugo y las clases de actuación me las daba Enrique Ruelas. Entonces el asunto tenía mucho que ver con dilucidar procesos, con analizar cosas, con imaginarte escenas y no era tan malo para eso.

Después resulta que se muere Ruelas y viene a sustituirlo Valencia y tenemos el primer contacto. Fue muy fuerte, muy fuerte. Para la gente de mi generación fue una sacudida muy sabrosa. Aunque incluso para ese momento, yo no ubico mucha gente en el medio teatral

que pudiera hacer un trabajo relacionado con lo corporal. Hablamos de teatro, danza, pero no hablamos de teatro físico y mucho menos de teatro psicológico, más bien de análisis de personaje de circunstancias, etc. Y de muy poca exploración física.

Te empiezas a involucrar con el maestro Valencia... ¿qué pasa?, ¿por dónde te sientes tocado?

Recurriendo al vocabulario de Valencia, en las corazas. En las corazas caracterológicas defensivas. El tema de la creación teatral iba como postergándose un poco en tanto que el acento o el interés de alguno de nosotros o muchos de nosotros estaba en los ejercicios. En aquello que estaba resultando, tocando y explorando. Por fortuna, no se mantuvo por mucho tiempo y sí regresamos al tema de creación teatral, trabajamos bastante con él. Pero si pienso en una respuesta sencilla, sería: ¿Dónde sentía el asunto de ser tocado? En las corazas caracterológicas.

Uno de los principios fundamentales es la respiración, ¿pasó algo contigo en ese sentido?

¡Sí, por supuesto! Cuando yo me topo con Valencia, había un cauce desde mis inquietudes personales. Estaba tomando, entonces, por “angas o mangas”; recomendaciones, elecciones personales. Yo me había topado con gente como Wilhelm Reich, por mi propia cuenta, en lecturas. *La función del orgasmo*, cosas por el estilo. Y me había topado también con el asunto de la respiración. Pero todo eso eran lecturas, la traducción de la lectura a la práctica a una acción fue potenciada por Valencia. Platicando supo de mis lecturas y me dijo: “ajá, pues va perfecto” y la traducción de eso es bastante fácil. Si quiero decir que había ya antecedentes como para poder entender lo que el señor estaba diciendo, no me resultaba tan extraño, tan fuera del planeta, porque además hubo muchos compañeros que dijeron “quién sabe de dónde viene, quién sabe de qué se trata, no tiene mucho que ver con el teatro... ciao... nos vamos con Mendoza”.

También tenía condiciones. La respiración fue uno de los puntos mas complicados para mi. Me acuerdo mucho que Valencia hablaba siempre de “mi caja”, entonces cuando trabajamos ponía mucha tensión en mi pecho y en la dificultad que había de poder respirar más ampliamente, en tanto que había una tendencia a respirar exclusivamente con el pecho. Fue una de las cosas que mas trabajo costó. Había muchas ganas de entender eso, que yo era uno de estos compañeros de viaje de Valencia que él podía decir que entendía

perfectamente lo que quería decir, aquí [señala su cabeza con el dedo]. “Hay quien podría explicar mi método mejor que yo”, decía, “el asunto es que todo está acá” [De nuevo señala su frente]

¿Cuál crees que sea el problema más grande para un actor?

Algo pasó que la distancia que hay entre las dificultades que enfrentaban mis compañeros para lograr ser expresivos (es decir; aquellos que tomábamos clase con Valencia, tanto de actuación como de dirección) a la actualidad es enorme, Ahora es mucho más manejable, esa es mi impresión; seguramente tiene que ver con alguna suerte de coincidencia, de sincronía en los intereses de los directores y de profesores. Pero hoy día no me resulta tan extraño encontrarme con actores que tienen una presencia actoral en el escenario, producto de un trabajo interno, de un método, de una intención. Y en esos actores no veo una coraza caracterológica tan evidente, como la que yo veía durante mi etapa formativa.

“La rebeldía”.

Jorge Santoyo.

54 años.

Ingresa a la Escuela de Arte Teatral de Bellas Artes en 1970. A partir de 1978 empieza a actuar en cine. Actualmente hace labor docente en el Instituto Ruso de Cine y Actuación.

“Yo me acuerdo mucho que el primer contacto con él me dijo: “¿Y usted que espera de esto, que busca?” Y yo le decía: “Mire maestro yo lo único que sé es que siento mucha energía en mi ser. Y no sé que hacer con ella”. Y entonces él decía: “Bueno, pues vamos. Aquí va a saber qué hacer con ella, vamos a trabajar...”

¿Cómo decides que tu camino va hacia el teatro?

En el ‘68 fui un participante de los estudiantes que fuimos carne de cañón. No había una claridad política. No había una actividad política consciente, pero si se vislumbraba la consolidación de un sistema de consumo que es el que nos rige actualmente. Teníamos una gran necesidad de terminar con el autoritarismo tanto en el ámbito familiar como de las estructuras sociales. Hubo una advertencia a mi hermano: “no te metas a la universidad nacional porque el año que entra va a haber un movimiento muy fuerte que va a parar la universidad mucho tiempo”. A partir de esto y mi lucha contra la autoridad, esa lucha no política, es cuando se empieza a manifestar el movimiento. Fui participante aún a sabiendas de lo terriblemente manipulado que lo vimos desde 1967, como empezó a transformarse la actividad en las preparatorias donde empezó a inundarse de droga toda la universidad, llegaban costales de marihuana, de peyote, botes con mezcalina orgánica y ácidos lisérgicos. Empezaron a darse “tocadas” los sábados, después se fueron haciendo los jueves, después eran martes, jueves, sábados; y bueno, fue como un preparativo, un preámbulo para gestar un movimiento que aplastara a la izquierda y todo lo que surgiera en oposición a lo autoritario. Entonces a mí “el 68” me marcó enormemente, y a partir de eso decidí que si elegía por la carrera de médico veterinario no iba a terminar más que curando perros, pericos y gatos y que si me decidía por ingeniero agrónomo iba a terminar trabajando en una transnacional, si es que quería desarrollar cualquier cosa y al servicio del interés de las transnacionales.

Fue entonces un momento de reflexión muy fuerte en que decía: “Bueno, ¿cuál es mi sentido de ser, toda esta energía, toda esta visión que tengo del mundo para qué, qué hago?” Fue en el momento en que decidí que el teatro era una gran oportunidad de estar en un espacio íntimo, donde la gente se prepara y llega con disponibilidad de ver que lo que puede suceder en el escenario. Y yo me dije es la oportunidad de trabajar en un espacio íntimo, mostrar la visión de mi ser y del mundo que yo deseo o percibo. Así fue como elegí estudiar teatro.

De entrada hay un mundo interno muy rico, ¿qué antes pasa con la percepción del cuerpo?, ¿existía? ¿De qué manera?

Era sentir una gran energía y no saber que hacer con ella, yo creo que era por una parte también un rasgo de autodestrucción muy fuerte. Decir... ¿esto para qué sirve? ¿Para qué siento, si no sirve de nada en un mundo tan pragmático y despiadado? Era esa sensación y luego de haber sido tan golpeados con un movimiento tan manipulado y tan contundente como el del '68. Algunos compañeros que yo tuve murieron. Otros se fueron de guerrilleros, algunos fueron asimilados totalmente por el sistema, porque eran parte del sistema. Recuerdo haber tenido algún amigo que en un momento que confesó que era judicial, o era una oreja, o tenía que ver con los porros. Yo era igualmente amigo de los porros como de los líderes. Me invitaban a ir con el director de preparatorias que era Méndez Rostro, y les daba dinero, o con algún diputado de Sinaloa que les daba la lana, las armas, la coca, la mota, era totalmente manipulado. Entonces después de eso, había un mundo interno muy intenso. Una necesidad profunda de exponerme y de exponer al otro a mi realidad, a mi visión, yo no sabía que hacer con esa energía.

¿Qué pasa entonces cuando ya te encuentras con el profesor?

Para mí es como una balsa en medio del océano, en donde empezar a sentir. A ser consciente el estar en la tierra, y ser recibido por la tierra. El estar en la tierra y poder empezar a aprender de mis tensiones, de mis deformaciones para entrar en contacto con mis emociones y buscar liberar esa parte de mí ser que me permita ser una fuente. Y entonces poder recurrir conscientemente a que aflore una emoción para mostrar algo de mí me ha sido profundamente rescatable.

Cuéntame cómo se va dando entonces esta lucidez...

Yo creo que la lucidez es como el amor, hay que trabajarla cotidianamente. La lucidez no se da por obra y gracia del espíritu santo. La lucidez o la genialidad es resultado del trabajo, es en donde se requiere una disciplina. Entonces nuestro trabajo era muy completo formativamente dentro de la escuela porque teníamos cuestiones teóricas y una gama de disciplinas maravillosas. Desde canto, danza, pantomima, acrobacia, y esgrima. Que era muy deliciosas porque justamente lo que nosotros buscábamos era poder tener la libertad de expresarnos.

Sobre tu experiencia, ¿qué fue lo que lo que te cambió?

Había ejercicios de sadismo y de masoquismo, en los que no nos tocábamos. Pero podía hacer una caricia y también reabrirla, o dar un golpe o ser golpeado sin necesidad de golpear. Ir a ese sentimiento y encontrar que como seres humanos tenemos todo dentro de nosotros es una sensación tan maravillosa que a veces daba miedo. Me daba miedo en algunas partes. Pero también era un gran placer poder mover mi agresividad sabiendo que esa liberación de agresividad no va a llevar a la violencia. Sino que en tanto puedes permitirme liberar esa parte y luego hacerlo consciente para expresar algo a hacer que el otro se mueva, no que lo mueva a golpes, sino que se mueva emocionalmente. Es una de las cosas más bellas de ver.

¿Qué es lo que te llevas del método?

Creo que sin ser melodramático y demás, me ha ayudado a vivir. Creo que en su momento me salvo la vida, porque me dio esa posibilidad de estar conmigo y de reconocer la fuerza y la fuerza que puede tener. Expresar lo que tengo, lo que siento. Eso es lo que creo que me ha dado en la vida. Porque te puedo decir que hay compañeros que en efecto se volvieron alcohólicos, otros se fueron al manicomio, alguno que otro se suicidó por ahí, otros van de guerrilleros, otros que se fueron integrando muy bien al sistema. Creo que si hay una misión de ser y a partir de eso, de empezar a transformarme a mi mismo para poder crear una opción diferente con los que me rodean y así. En cada paso de mi quehacer, tener el compromiso de ser.

“Lo popular”.

José Domingo Uk-chi

63 años.

Trabajador de educación indígena, por las tardes se dedica en cuerpo y alma a la cultura.

“Clarito lo decía Valencia: el arte no tiene precio, el arte es una expresión de la vida misma, el arte es la vida cotidiana, diaria, de cada uno de nosotros. Es el verdadero arte, el que no sientes que tienes que comercializar, el que tiene que poner de manifiesto qué es lo que piensas, qué es lo que sientes. Pero que vaya en eso implícito una propuesta, una alternativa para solucionar lo que él está dando a saber.”

¿Que tiempo tiene que estuvo por acá Valencia?

Don Rodolfo Valencia trabajó mucho con nosotros por acá, promovió el teatro que era su fuerte y habló sobre sus experiencias de trabajo en otros lugares. Y pues aquí hicimos como tres representaciones de teatro maya. Le decimos que es como el teatro campesino porque es un teatro al aire libre como este que tenemos enfrente, es rústico. Nosotros implementamos el decorado de acuerdo a los recursos naturales de la región para darle el enfoque a una realidad, a la originalidad, es en el teatro campesino donde se manifiesta el espíritu adormilado de un pueblo o de una cultura que quiere incorporarse en un estrato en donde pudiera sentir un poquito del cobijo del sistema político del país. En donde hay, quieras o no, algunos que dicen que no hay mexicanos de segunda ni de primera. Pero vemos que en la realidad las circunstancias dicen lo contrario, entonces nosotros hicimos el primer teatro que se enfocó a ello. Le llamamos a la obra “Los personajes de la revolución”. Luego montamos otro que llamaba “Problemas sociales de la comunidad”. Estos problemas sociales de la comunidad se reflejan, por ejemplo, en la juventud de hoy en día. Sobre el trato que se les da a las muchachas. Es algo que rebasa el respeto que antes se practicaba en la comunidad, entonces hoy adoptaron parte de la cultura extranjera. Usted sabe que los medios de comunicación hablan en inglés, hablan en español, hablan en maya. Es una mezcla de expresión que se manifiesta en el momento y las circunstancias que se presentan.

Estos muchachos dicen que aquí en México no se tiene ningún futuro, sólo ven pobreza, no hay futuro para tener un trabajo fijo que garantice la estabilidad social de la familia. Nos vamos al extranjero, nos vamos a Estados Unidos. Allá hay mucho dinero, todos ganan billetes verdes y en fin, como lo llegan a saber en la comunidad. Luego montamos una obra que se llamaba “El calendario maya”. Los 19 meses del año maya se tienen considerados en huinales. Un huinal es un mes y consta de 19 a 20 días, el ultimo que es el más cortito es el Huayeb, en donde como hoy lo vemos, lo de navidad es un mes de desperdicio, medio mes de desperdicio en fiestas. Entonces los mayas lo utilizaban para ajustar los días el año, también, en el huayeb todo era válido, era válido hacer fiestas. La cuestión era matar el tiempo, esas horas para que entre el año nuevo.

¿Recuerda como eran los ensayos?

Sí me acuerdo. Él se ponía en frente y a la persona que le tocaba interpretar. Él interpretaba primero el personaje que se quería representar y él o la muchacha estaba a la expectativa observando, y luego él le decía: “A usted le toca, como yo lo manejé”.

¿El maestro les enseñó la respiración?

Sí, él nos enseñó que la respiración era importantísima. Respirar profundo para poder hacer explosión de ese espíritu que supuestamente piensa y que en ese momento debe de estar vivo en la persona. Si voy a representar a un revolucionario tengo que hacerlo mediante acciones. Con el movimiento corporal, en la entonación de la voz, es importantísimo para esto. Él nos fue educando poco a poco, llegamos a adquirir cierta confianza cuando él llegaba. Porque ya sabíamos el horario de su trabajo.

¿Siente usted que hubo alguna diferencia de sus prácticas entre el antes y después que trabajó con el maestro?

Sí, hay mucha diferencia, porque en el principio tiene que observar para aprender y para enseñar tienes que saber qué enseñar. Debes tener dominio sobre la materia, tienes que hacer demostraciones.

¿Usted cree que el teatro campesino si tiene repercusión en la gente?

Sí, actualmente sí. Porque cuando ellos lo ven, lo apropian, piensan que ellos forman parte de la vida real, se lo apropian de verdad; termina la reunión, y salen limpios, contentos, riéndose. Pero fue en ese momento un desahogo espiritual, pero que es un “yo pienso”. Una experiencia real de la vida social de la gente del campo.

¿Recuerda cómo era el calentamiento?

Sí, había un calentamiento. Nosotros empezábamos el calentamiento, era una especie de desfile de ir y venir en grupos de cinco. Iban y venían. Se acomodaban en círculo, se iban acomodando en diferentes lugares y de ahí iban transmitiendo las energías de uno a otro y el otro lo recibía, lo agarraba para él. Era algo de verdad muy novedoso que sí, los chamacos lograron aprender. Pero era fascinante. No encontré fastidio en los chamacos, se lograron acostumbrar. [Valencia] se adaptó a lo nuestro, a lo típico de la región, a lo popular... pero sin descuidar el fondo, que es la transmisión de energía del personaje en ese momento para su expresión. La gente que trabajó con el maestro fueron hijos legítimos de la gente del campo, que nunca habían tenido contacto con el teatro.

“El miedo”.

Karla Selene

¿Cómo fue esta entrada en la carrera? ¿Con qué te encontraste?

Me encontré con Rafael Pimentel, con Mónica Raya, con José Luís Ibáñez y con Valencia. Fueron posturas muy opuestas, formas muy diferentes de hacer teatro, de ver el teatro, de la vida por supuesto.

¿Antes tu vinculación con el cuerpo era inexistente?

Sí, a pesar de estar en teatro creo que era muy cuadrada ¡nula! De una manera sensible, sí, completamente nula. Creo que el maestro que más me marcó fue Ibáñez, que es un gran profesor, pero él trabaja con algo muy distinto. Durante los ensayos, trabaja con la obviedad, cómo debería trabajar el actor en una compañía. Preguntando, buscando el ideal, haciendo tus tareas escénicas. Era más como un taller de cómo deberás trabajar.

Como de receta.

Sí, como de receta. Pero que después me ayudó un poco, incluso, después de que terminé con Valencia volví con Ibáñez. Pero sin casarme, tomo lo mejor de cada uno.

¿Cómo es ese entrenamiento, te acuerdas?

Recuerdo el principio de la clase, en que el que empezábamos a trabajar con el cuerpo, respirando. Pero no era un calentamiento común al de las otras clases, tipo “vamos a trabajar ahora la cabeza, la cintura, el cuerpo”, no. Debíamos dejar que nuestro cuerpo fuera a donde él quisiera, respirando. Y creo que nunca lo logré. Nunca logré que mi cuerpo fuera a donde él quisiera o a donde yo realmente quisiera estar, creo que no lo logré.

¿Por qué en el momento del entrenamiento no era así, que pasaba en ti que no sucedía?

No sé. No lo había pensado porque fue hasta después de él que se dio. no sé... ¡No! Creo que era miedo a que los demás me vieran.

¿Que vieran qué? ¿Qué es lo que te da miedo que vean?

Nadie me iba a ver, cada quien estaba en lo suyo. Pero lo voy a ligar a otro ejercicio que alguna vez hicimos en la clase. Creo que una vez o dos, en el que nos acostábamos en el suelo y repetíamos la frase “no, no quiero” nos íbamos cerrando. En ese “no, no quiero” me empecé a trabar y me dejé ir. Me empecé realmente a entregar y decía “no, no quiero”, y me cerré a tal punto que al otro día me dolían las manos y a la hora de abrir me costó mucho trabajo, porque bueno, nos íbamos cerrando y... y empecé a llorar. Salió la emotividad sola a la hora de abrir respirando. Me tardé mucho, lo disfruté muchísimo y cuando abrí los ojos vi. que la gran mayoría ya estaban parados. No me quise fijar si eran todos pero me dio mucha pena y otra vez me cerré. O sea, después de haber tenido esa experiencia de abrirme ante mí solamente, porque estábamos con los ojos cerrados. Al abrirlos sentirme descubierta, otra vez ¡pum! Me paré en seco y cerré. Creo que era eso y que fui muy conciente en ese ejercicio. Me cacharon.

¿Cómo te llega esa conciencia?

Me dolió mucho, me dio mucho miedo. Me empezó a dar mucho miedo. Ya no quería ir a la clase. Hacía todo lo posible por no llegar, pero en serio por no llegar, me paraba, me despertaba temprano o como a tiempo y algo estaba esperando. Estaba esperando a que se hiciera tarde. Y llegaba a la clase y llegaba tarde y algunas veces me pasó que llegaba tarde con cara de “no quiero entrar” y me encontraba a Valencia y me decía “Adelante” ¡ay no!... no quería ir... recuerdo otra vez en el que empezábamos, una compañera se soltó a llorar en el calentamiento y todos comenzamos a llorar. Bueno, comenzaron a llorar y yo me empecé a enojar mucho, y el maestro paró el calentamiento, nos hizo sentarnos y en ese momento me puse a llorar. Valencia se acercó y me dieron ganas de vomitar, de vomitar pero porque ya estaba parándome, como diciendo: “No debes llorar, mira estás en clase, relájate estás parando la clase”. Estaba reprimiendo tanto las ganas de llorar y Valencia me dijo: “Es que usted reprime”. Y sí, lo evité mucho, evité mucho la confrontación.

¿Qué es para ti el estado de disponibilidad?

Estar consciente de todos mis movimientos. De una manera sensible y consciente. Percibiéndome toda, percibiendo al público, a mi compañero, manejando mis sentimientos sin desbordarme pero sin limitarme. Manejándolos, llegando pero hasta donde yo quiera,

sin que sea mecánico, que la repetición sea salvada. Creo que ahora porque no tengo muchos trabajos, mucha carrera. Pero aún así la repetición, uff... si de por sí ya los actores llegados repetidos al estreno les es muy difícil conservar la veracidad y la emotividad sin que sea algo acartonado, como un “uno, dos , tres, cuatro.”

¿Qué cambió? Si es que hubo un cambio para con tu percepción, con el mundo en tu cotidianidad.

Claro que sí. Con esto del miedo, estoy muy acostumbrada a no afrontar, a que si hay un paso que debo dar para llegar a un fin, y ese paso es muy difícil, a veces no lo doy. Y no lo he hecho. A veces me voy en reversa, en reversa, no, no, no, y me va persiguiendo eso porque es un paso o más bien un obstáculo que debo parar para llegar. Y creo que la clase me sirvió para afrontar. Todavía me cuesta mucho trabajo, pero a pesar del miedo, con todo y miedo, ¡pues va! Va, y aún tengo miedo ante lo que puede salir mal. Incluso ante lo que puede salir bien. Y de que vengan cosas más grandes... también hay ese miedo. Creo que a veces es más grande que lo otro. Creo que para eso me ha servido, para afrontar.

¿Cómo es hoy la percepción que tienes de ti?

Me concibo vulnerable, que todo me influencia para mal y para bien. Me concibo con miedo, pero a pesar de eso, voy adelante. Que no he abandonado ni pienso abandonar lo que quiero, mi profesión. Yo. Antes que todo estoy yo. Me concibo un poco más honesta conmigo en lo que quiero, en decirme lo que quiero y en decirme lo que no quiero. Si no puedes decir no, tampoco puedes decir sí.

“La confrontación”

Mónica Alcántar

24 años.

Estudiante de la licenciatura en Literatura Dramática y teatro, se especializa en dirección de actores.

“El hacer teatro de esta manera te constituye, cualquier acto se vuelve significativo y entonces te libra y te condena a un ejercicio permanente, no sólo de cuestionamiento sino de aceptación. Pero no una aceptación mística, sino muy real y muy concreta. La aceptación de ese ser que eres, el asumir entonces lo que te interesa y lo que no te interesa. Por donde ir y por donde no ir. Es para seres humanos porque de eso se trata, del otro, del cuestionar al otro, de amar al otro, es para seres humanos y no para autómatas. Para dejar de vivirte como autómatas y dejar de vivirte unidimensional, vivirte como ser humano y asumir esa dicotomía de ser cuerpo y de ser intelecto y de ser sangre, vísceras y de ser... no sé, suspiros y cosa etérea”

¿En que lugar estabas y cómo te enfrentas de primera instancia con el proceso del maestro Valencia?

Pues me encuentro en un estado entre el pretender desconocerme y el saberme de cierto. Entre esa disyuntiva entre sentir una postura y saber a lo que me conduce y quizá vivirme desde ahí impunemente.

¿Cómo es eso?

Sí, es que no sé si la palabra es inocentemente, pues... es decir, cuando comienzo el proceso detecto factores, detecto cosas.

¿Qué cosas? ¿Qué pasa una vez que las identificas?

¡Ah! Pues viene una confrontación. Viene la confrontación de lo que implica estar ahí, de saberte ahí sin duda y al principio claro que es, “sí ¿por qué no?” Poniéndote en crisis. Te lleva, en mi caso a una especie de auto cuestionamiento o quizá más bien auto juicio casi cruel.

¿Entras primero a Dirección, en algún momento llevas el proceso de Actuación?

Sí, al siguiente año de que tomo Dirección. Que por cierto fue un proceso como bastante tortuoso porque la clase, los compañeros, no estábamos presentes en todas las clases. Entonces de pronto había carencias inmediatas, así de compañeros que venían los martes pero los jueves ya no. Después faltaban por dos semanas, así, totalmente caótico. Entonces, es a partir de esa relación grupal de ausencia y presencia que también se da éste así como... “¿En dónde estoy? ¡Ah, estoy aquí!”

Y tú intuyes por qué esa inconstancia

¿Intuyo? Pues no sé. A mí lo que me sucedió es que de pronto me daba miedo llegar a clase. Porque sabía que implicaba un enfrentamiento con esa realidad corporal interior que no podía soslayar y era también como una especie de necesidad. Entonces, es que yo no creo que para nada sea ambiguo o una cuestión de duda, sino es una cuestión de.... no sé... de proceso de estar ahí, y de que a veces no puedes pensar tus reacciones o sí. De pronto llegas tarde por mil y un cosas de la cotidianidad del microbús o lo que sea, y también puedes relacionarlo a ti y decir; no pues desde la mañana en que me levanté sabía que no quería venir aquí. Y entonces encuentro la puerta cerrada porque ya es media hora tarde, claro.

¿Cómo cambia la percepción de tu cuerpo en relación a tu entrenamiento?

Pues empieza a profundizar este auto juicio y de pronto hay un examen y detecto en mi cuerpo evidencias de mi experiencia. Evidencias que tienen como matices muy diferentes. En algunas ese vestigio en mi cuerpo quisiera renunciar a él quisiera eliminarlo, quisiera salir de la barrera de mi piel. En otras quisiera que permaneciera siempre así que nunca se modificara, que no se moviera de lugar y viene una percepción y por lo tanto una confrontación súper fuerte con mi cuerpo como mujer en el sentido orgánico, en el sentido sexual, en el sentido profundo de ser mujer. Entonces comienzo a percibir muy claramente cuestiones que antes eran indiferentes, y creo que ahí viene un enriquecimiento bien profundo, de poder tomar en cuenta. Asumir mi ser mujer. No como una limitación ni corporal, ni social ni cultural sino como un, incluso, poder.

¿Qué pasaba antes? Es decir, me hablas de un entendimiento de ser mujer... ¿Cómo te concebías entonces?

Quizá incluso es que no me concebía dentro de ese universo femenino, y había incluso hasta una discriminación hacia la mujer desde mi punto de vista, es decir, estaba tan asumido o mas bien tan inyectado la discriminación a la mujer que yo decía: “sí, a güevo”.

Aún siendo una...

Claro, o sea, el universo femenino yo lo vivía a partir de las excepciones. Es decir, de mi madre, mi abuela, Marie Curie, mi hermana... no sé... escritoras.

Ya me hablas que como director eres un espectador, ¿qué pasa cuando dentro de la clase te toca entrar al espacio sola? ¿Qué es ese estar ahí?

Entrar al espacio.... hójole. Es que ahí hay un proceso súper curioso, que en otras clases o en clases anteriores o en talleres anteriores. De pronto es muy fácil pasar al espacio a hacer una improvisación etc., porque tienes tus máscaras, tus herramientas, tus recursos. Tienes tus gags y tu maletín de trucos. Entonces aquí lo que sucede es que primero te limpian el espacio, te enseñan a percibirlo de una manera totalmente distinta, que es a través de lo que te constituye y lo que te une con el mundo que es la respiración, y entonces dices: “no, ¡al espacio no!”, mejor al espacio sideral [risas]... y se van abriendo cavidades inhóspitas en ese espacio que tiene cuatro paredes. Que tiene dimensiones cotidianas, pero que a la hora de construir, componer, a la hora de organizarlo se vuelve un universo que de pronto es enorme.

¿Que te llevas de éstos procesos?

Pues me deja más preguntas que respuestas. Pero confrontando ese primer lugar que abordo con el laboratorio, me da camino, me da rutas o por lo menos la capacidad y la competencia para cuestionar mi pesimismo, mi dependencia, cuestionar mi tolerancia.

¿Cómo vives tu complejidad ahora?

Pues es que creo que a partir de entenderla como una complejidad y no como un problema ni como un obstáculo, se vive de otra manera. Yo creo que no hay una cura para la neurosis. Es decir, el método no es la panacea para dejar de ser lo que eres o lo que te

estorba, no te cura de ser humano. Entonces, a partir de entender esa complejidad, de asumirla, hay una especie aceptación. Es una consecuencia, al aceptar tu complejidad ya estás en otro lugar... y es un proceso que continua. No aceptas tu complejidad y firmaste el papel y no. Es constante, es inquietante y es problemático, no deja de constituirse como un problema.

¿De qué manera accedes a ese pensamiento de que la complejidad no es un problema, cómo vives ese tránsito?

Pues no lo dejo de vivir con dificultad. Porque sí, el mundo en que vivimos es un mundo que se ha construido, parece, para eliminar esa complejidad y convertirte en unidimensional. Fantasía por lo demás ridícula, pues no sé... cuando la crítica deja de ser destructiva y sirve para nombrar posibilidades. En el nombrarlas está la posibilidad de construir las, de crearlas y de hacerlas realidad. Desde ahí puedes situarte, pero no siempre.

“La exposición”.

Norma Muñoz

37 años.

Su primera licenciatura es en Ingeniería Civil, la segunda es en Literatura Dramática y Teatro.

¿Cómo es tu acercamiento al teatro?

Yo quería cantar. Mi primera carrera fue Ingeniería Civil, quería terminarla porque sabía que si empezaba a estudiar antes lo artístico no la terminaría. Empecé a estudiar canto, y cuando empecé querer cantar frente a la gente sentía que me daba pavor, estaba aterrada y decía “¿qué voy a hacer?” Y aunque tomaba clases y clases de canto, parecía que no hubiera tomado ni una sola. Fue cuando pensé, seguramente los actores algo hacen, algo les enseñan para poder olvidarse de uno y pararse en el escenario, y mi idea era aprender a poder estar ahí.

Me dices que pensabas que se trataba de “olvidarse de uno” ¿cómo vives eso?

Cuando yo quería cantar y estaba sola cantaba maravillosamente, pero cuando alguien me estaba escuchando sentía terror porque yo sabía que me estaba desnudando, sentía que me estaba mostrando demasiado, y no lo toleraba porque además se notaba en la voz.

Dentro de la escuela te toca conocer diferentes técnicas o procesos, ¿se resiente el cambio de una a otra?

Mira yo lo agradezco, agradezco muchísimo la diversidad. Yo en la facultad tomé actuación con cuatro o cinco maestros diferentes, sí definitivamente de uno a otro las técnicas cambian, yo diría los métodos. Técnicas sólo conocí una, que es la de Rodolfo Valencia. Las demás eran como procesos de entrenamiento o de preparación para ir al escenario o simplemente un calentamiento corporal para llegar al texto.

¿Cuál es la diferencia de cuando vives este proceso de técnica con el maestro Valencia?

Bueno, agradezco las diferencias y agradezco la diversidad. Sin embargo, creo que sí es importante que haya una técnica ¿Por qué? Porque finalmente cuando estoy con un maestro

donde no hay una técnica específica pues sí, puedo tomar ciertas prácticas que me interesan o porque me sirvieron en ese momento y a lo mejor tomo una o dos de un maestro y tomo otras tres de otro y entonces yo como actriz voy preparando mi propio proceso de preparación ¿no? Pero lo que sucede con el maestro Rodolfo Valencia es que justo lo que te da no es una receta. Te da una manera de prepararte segura, que la puedo usar en cualquier momento para cualquier tipo de espectáculo y me funciona, eso es la respiración profunda.

¿Cómo funciona la respiración profunda?

Pues la respiración profunda lo que pretende justo es ese conocimiento corporal. Ese conocimiento de en dónde estoy, dónde me encuentro, en dónde hay bloqueos en mi cuerpo. Y poder trabajar con esos bloqueos para liberarlos, a veces para profundizar qué sucede ahí ¿no? Eso me lleva a un mayor conocimiento de mí misma, desde cuando está ese bloqueo... y no es entrar meramente en lo psicológico, eso es material de trabajo para el actor.

¿Cómo trabajas con esos bloqueos?

El maestro siempre dice que cuando encontramos un bloqueo hay que respirar ahí, justo donde está el bloqueo, como para profundizar. Y si es posible verbalizar lo que sucede pues mejor, porque uno ya va conociéndose un poco más. Poder decir cómo te sientes, si te duele algo y que justamente a veces el dolor no es físico, va un poco más adentro. Yo no sé, te puedo decir que yo no creo en esto del alma ni nada, pero no sé cómo decir que puede haber un dolor muy intenso y quizá es un dolor en la existencia. Entonces, a veces los actores pensamos que sólo estamos tristes o contentos o que estamos enojados y ya, cuando hay una infinidad de sentimientos que tenemos y que algunos son los que más manejamos en la vida cotidiana, nosotros no los exploramos y justo en nuestro cuerpo están todos esos sentimientos.

Ahora que estas fuera de las clases, ¿qué es lo que pasa con tu cuerpo?, ¿ qué te llevas de este proceso?

Creo que el teatro era uno antes de Valencia y ahora para mí el teatro es otro después de Valencia. Porque hay una responsabilidad enorme después de conocer la técnica, me siento comprometida conmigo y con los demás. El estar en escena ya no se me hace así de, me

pongo el vestidito y así, como boberas donde no me involucro. Después de estar con Valencia es tomar una posición porque puedo decir un texto que sea, sino desde mí.

Ya no despojarse de sí mismo.

Ahora cuando me tengo que poner en la escena ya no puedo pensar en olvidarme de mí, más bien tengo que estar conciente de mí para poder decir algo, así me pare en la escena y no dijera ni una palabra, estoy diciendo algo de mí. Entonces el teatro a partir de Valencia es otro, es de mucha responsabilidad.

Capítulo IV

Una metodología valenciana de la experiencia corporal

En el primer capítulo hablábamos de la experiencia corporal del actor, de una suerte de sometimiento voluntario al que se entrega el individuo cuando se dedica al arte teatral, del dominio que debe tener de ciertas actitudes expresivas, dependiendo por supuesto de las necesidades estéticas de la época; y también vimos que no fue sino hasta el tiempo de Stanislavski, en que fueron tomadas en cuenta para el entrenamiento actoral las experiencias de vida del actor; de modo que se empezó a gestar un nuevo contacto con la vida del cuerpo que se ha ido desarrollando a la par de los acontecimientos filosóficos y psicológicos del último siglo. Sabemos que son los acontecimientos del pasado los que definen nuestra cultura actual; la forma de ser e interactuar de nuestras sociedades, las reglas, las jerarquías, la comunicación, así como también la percepción corporal que por momentos se han reprimido o liberado; todo ello es consecuencia de lo ya vivido por la humanidad.

Hoy en día nos es posible comprender el estado mental en el que muchos tenemos nuestro primer encuentro con el teatro de manera profesional; podemos darnos cuenta de que es en ese encuentro donde se van descubriendo lugares insospechados en cada uno de nosotros, y por lo general vamos expandiendo el pensamiento durante el proceso formativo a medida que nos adentramos en él; más no por eso dejamos de lado la historia que cada quien posee de antes y que en muchos casos, determina precisamente la relación que posteriormente se tendrá con el quehacer teatral.

Ahora bien, en el capítulo anterior, mostramos una serie de testimonios tanto de alumnos como de colaboradores de Valencia, hemos visto ya la heterogeneidad de este pequeño, pero muy consistente grupo referencial en relación al contacto con Valencia. El objetivo de el presente capítulo es indagar en la práctica corporal de las propuestas, partiendo esta vez de las generalidades encontradas en nuestras conversaciones con nuestros entrevistados. Intentaremos rastrear, a partir del nivel manifiesto de la experiencia constituida por cada individuo, cómo es que cada planteamiento valenciano logra hacer eco en dentro y fuera de la escena para ellos, desde dónde (emotiva e históricamente hablando) son relatadas sus vivencias en razón de su propia subjetividad en los registros de lo real, lo simbólico y lo

imaginario que les han constituido hasta ahora, y por supuesto, intentaremos desvelar la manera en que Valencia deposita en sus alumnos y colegas sus investigaciones sobre la especificidad del lenguaje teatral. Para lograrlo, la mecánica que utilizaremos será ir explorando conforme a la progresión de los hechos, veremos si en verdad existe una carga sociocultural en nuestros entrevistados y la apreciación corporal con la que llegaron al trabajo con Valencia; luego descubriremos si existe una conexión (y retención) entre los conceptos de la clase y las experiencias vitales de cada uno.

1. El cuerpo bifurcado.

Decíamos que nuestra vivencia corporal actual es una consecuencia de eventos y de pensamientos sucedidos a lo largo de la historia. En el año 2001, el maestro Rodolfo Valencia ofreció en el Centro Nacional de las Artes una ponencia llamada *El cuerpo del actor*; en ella habló brevemente de las vejaciones que ha sufrido el cuerpo precisamente por aquellos acontecimientos y la forma en que su propuesta le hace frente a esa carga cultural.

Si hacemos memoria, tal como Valencia en aquella ocasión, veremos que desde el tiempo de los antiguos Griegos, la creencia de que el cuerpo era sólo una especie de jaula que contenía algo muy valioso-llamado Alma¹, era un pensamiento muy natural tanto como el cuidado de la belleza y la perfección del cuerpo para cualquier ciudadano en Grecia. Desde ese entonces, la filosofía se ha planteado un dilema acerca del *alma-cuerpo*.

Con la transición al cristianismo, surge la idea de un perfil corporal en el que la divinidad se apropia del cuerpo, las “tentaciones de la carne” mancillaban esa bondad, así que para suprimir lo maligno el cuerpo debía ser continuamente purificado. Durante el Renacimiento el cuerpo humano dejó de considerarse una cáscara insignificante que albergaba un alma inmortal y fue vista como la obra más perfecta y digna de su creador. El cuerpo se definió entonces como un microcosmos análogo al macrocosmos del Universo y tal como en el universo, se encontraba en un orden absoluto.

Más tarde, René Descartes da inicio a la filosofía moderna esforzándose por dar una definición positiva de cuál es la materia de la mente. Según su teoría, la realidad se divide en dos tipos básicos de sustancias. La primera es la materia común cuya naturaleza consiste

¹ Del término latino *anima*, el cual, a su vez, deriva del griego *ánemos*, viento.

solamente en que es una cosa extensa, en cualquier caso tiene longitud, ancho, altura y ocupa un lugar en el espacio. La segunda, es la razón consciente del hombre, no tiene extensión ni posición espacial y cuya característica esencial es la actividad de pensar. Esta concepción es conocida como el Dualismo Cartesiano. Esta idea pasa por completo a la Ilustración. El cuerpo se había convertido en máquina.

Mucho se ha cuestionado sobre si acaso el cuerpo abarca la totalidad o sólo una parte de nuestro Ser, se habla popularmente de una división entre cuerpo y espíritu, como si uno contuviera al otro. En este sentido, hemos establecido un juicio de propiedad acerca del cuerpo, *no es lo mismo decir el cuerpo que somos que el cuerpo que tenemos*², ¿pero cómo saber quién es el dueño de qué? Es decir, que si el material de la mente, o espíritu, es tan diferente al de la materia, ¿cómo es posible entonces, que eso que es intangible tenga siquiera algún tipo de influencia sobre *mi* cuerpo? En realidad dicha apreciación propone un conflicto de identidad que ha despertado grandes polémicas y estudios tanto filosóficos como psicológicos con respecto al tema.

En las últimas décadas del siglo XX comenzaron a desarrollarse otros puntos de vista que rompieron ese cerco cognitivo y experiencial de la perspectiva binaria, y que nos dan la posibilidad de ampliar, enriquecer y sofisticar el pensamiento y la vivencia de la corporalidad. Adoptar una perspectiva vincular³ y no dicotómica es el punto de partida que Valencia eligió para re-pensar la corporalidad, dando lugar a la multiplicidad de vivencias contemporáneas que pugnan por escapar a la sujeción de los modos modernos de producción de sentido y experiencia.

Desde esta perspectiva dicotómica, no fue para nosotros una sorpresa descubrir una primera generalidad en nuestras conversaciones con los aprendices de Valencia en la mayoría de los casos existe una sensación de fragmentación o de total desconocimiento del propio cuerpo. El asunto se manifiesta primero en relación a la autoestima y a una percepción bastante negativa en la imagen del individuo. Por ejemplo:

Había una conciencia de que era el chico gordo de secundaria... no tanto porque uno se vea detenidamente en el espejo, sino porque tus compañeros te agarran por ahí, entonces eso crea un

² RICO Bovio A., *Las fronteras del cuerpo*, Joaquín Mortiz, México, 1990, pág. 16.

³ Se puede definir “perspectiva vincular” como una aproximación a un tema que implique todos sus componentes, con sus relaciones obvias e invisibles. Enfatiza la importancia del todo, que es más grande que la suma de las partes, y da importancia a la interdependencia de éstas.

sentimiento de rechazo o de que eres el cochinito de la clase, de burla... entonces la conciencia venía de allí, obviamente venía un rechazo al cuerpo, este no querer este ser gordo...de decir, este cuerpo me tocó, ¿por qué yo? [Gabriel Figueroa]⁴

Según Françoise Dolto⁵, la imagen pertenece al mundo de la apariencia, de lo ilusorio, del engaño. El ser humano sólo toma conciencia de su cuerpo como totalidad a partir de la visión de su forma, cuando reconoce en tal imagen la de su semejante; o sea que en la construcción de la imagen corporal participan todos los sentidos y todos ellos son motivo de la experiencia especular. Lo que está en juego es la imagen, la forma. Ahora bien, la experiencia contemplativa se basa en el hombre no a nivel del reflejo en un espejo, sino en algo que lo penetra con más profundidad, se trata invariablemente de *la mirada del otro*. Esa *mirada-deseo* que necesita para ser, pero que también confunde y enajena.

Era una niña muy señalada, igual de adolescente y tal vez ahora no haya cambiado (...) siento que somos muy proclives a señalar la diferencia de manera dolorosa y yo era diferente, ¡era una chavita muy grandota!, eso al principio me era difícil por eso yo jugaba básquet, porque era el único lugar donde ser grande tenía utilidad, donde me querían porque soy grande, donde me peleaban los equipos por ser grande. [Claudia Eguiarte]

Maurice Merleau-Ponty⁶, afirma que el cuerpo no es una categoría abstracta sino el punto de vista de cada quien sobre la realidad, su vehículo de ser en el mundo. Este autor se inspiró ampliamente en la teoría psicológica de la Gestalt⁷, de la cual Rodolfo Valencia se auxilia también para forjar parte del sustento teórico de sus investigaciones- y niega la dualidad de las sustancias, nuestro cuerpo, la conciencia y el mundo forman una unidad

⁴ A partir de este punto, en todas las citas que correspondan a entrevistas, se indicará entre corchetes la identidad del entrevistado.

⁵ DOLTO F., *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1990. Pág. 115

⁶ MERLEAU- PONTY, Maurice., *Fenomenología de la percepción*, tr. Jem Cabanes, Península, Barcelona, pág. 243.

⁷ La palabra “Gestalt” es de origen alemán. Y se la entiende como *forma, estructura*, como una dinámica en proceso que a la vez sugiere algo completo, íntegro, en formación. Y el Enfoque Gestáltico es el modo de mirar la vida en un todo. Este enfoque terapéutico fue creado por Fritz y Laura Perls, matrimonio alemán que sintetizó, a lo largo de los años 50 y ya en Estados Unidos, sus influencias respectivas: el psicoanálisis en el caso de Fritz (1893-1970), psiquiatra formado con Clara Happel, Wilhem Reich y Karen Horney entre otros, y la Psicología de la Gestalt o de la Forma en el caso de Laura (1905-1990), aunque pueden rastrearse otras muchas influencias más o menos implícitas: el teatro y el psicodrama, el pensamiento fenomenológico y existencialista, el zen, etc. La terapia Gestalt se centra más en el proceso (qué está sucediendo) que en el contenido (se está discutiendo qué). El énfasis está en qué se está haciendo, se está pensando y se está sintiendo en el momento más bien que en cuál era, pudieron ser, podrían ser, o deben ser.

estrecha, indisoluble. Para el fenomenólogo existencialista el cuerpo en su conjunto no es un ensamble de órganos yuxtapuestos en el espacio, sino una posesión indivisa, y si conocemos la posición de cada uno de sus miembros ello se debe a un *esquema corporal* donde se encuentran envueltos. Pero, ¿qué es exactamente eso de *esquema corporal*?

Según Dolto, *el esquema corporal es abstracción de una vivencia del cuerpo en las tres dimensiones de la realidad*⁸ y se estructura mediante el aprendizaje y la experiencia. En otras palabras, es el producto de la experiencia del cuerpo en el mundo físico, en tanto que la imagen corporal *se estructura mediante la comunicación entre sujetos y la huella, día tras día memorizada, del gozar frustrado, coartado o prohibido*⁹, es decir, tiene que ver con la historia de cada sujeto en relación con la subjetividad de la dimensión simbólica; por lo cual debe ser apuntada únicamente a lo imaginario.

Desde chica recuerdo mucho estar viendo mi cuerpo y siempre sabía cuando aparecía algo que no estaba, desde una manchita hasta cortadas, cómo me la hice, etc. Cualquier cosa siempre estaba ahí en mi cuerpo. También era como una obsesión, como casi todos los adolescentes de “¿en qué va a derivar este cuerpo?” va a llegar un momento en el que cambia de forma, y primero por esa inseguridad mucho era estar pendiente de que me estaba pasando. [Gabriela Glz. Dávila]

Esto quiere decir que el esquema corporal es evolutivo en el tiempo y en el espacio mientras que la imagen del cuerpo está del lado del deseo, de aquello que no se es, y no ha de ser referida a la mera necesidad. Desde esta perspectiva nos es posible entender el equívoco a la hora de percibir nuestro cuerpo y el por qué de pronto existe esa tendencia al juicio, muchas veces cruel, de nuestra apariencia.

La relación con mi cuerpo es precaria al momento de entrar a la Facultad, precaria en el sentido de que parece ser en ese momento que un cuerpo bien entrenado es un cuerpo que se necesita para el actor y uno bien entrenado quiere decir para muchos no solamente ágil sino estéticamente que tenga que ver con los valores establecidos, de magazín o de la tele o cosas así... me doy cuenta de que mi cuerpo no tiene nada que ver con eso. [Mónica Alcántar]

⁸ DOLTO, Op, Cit., Pág. 116.

⁹ *Ídem.*

Esta es una realidad ineludible, hoy en día los jóvenes somos bombardeados a diario por los medios de comunicación que promueven la idea de un “cuerpo perfecto” como clave de éxito, o como sinónimo de inteligencia, pero sobre todo, que esa perfección tiene mucho que ver con el nivel de aceptación que puede tener un sujeto dentro la sociedad. Podemos decir que para muchos jóvenes esos modelos comerciales se convierten en ejemplos a seguir, provocando pérdida de identidad e individualidad, esto deriva en la persecución de ese ser ideal, probablemente con el fin de provocar admiración, deseo, respeto, etc., y es tal vez por ello que hoy podemos ver la televisión repleta de actores poco talentosos pero sumamente cuidadosos de su imagen y también a una gran cantidad de jóvenes intentando integrarse a las filas de las televisoras del país.

Yo entré al teatro buscando ser actor de televisión, creo que es un caso muy común, es decir; como todo chico adolescente, que además era un chico gordo más inseguro de lo que soy ahora (...) buscaba ese reconocimiento de los otros, además siempre era el “chistosito”, tenía ciertos talentos expresivos y pues yo quería ser como esas gentes que uno admira cuando no se tienen mayores referentes que la tele. [Gabriel Figueroa]

Con lo anterior nos ha quedado claro que el imaginario del individuo y el juicio del otro o las proyecciones de fuera, juegan un papel importantísimo en la construcción de nuestro ser. La cuestión en estos tiempos no solamente consiste en avergonzarse de nuestro cuerpo, sino mucho más. El cuerpo funciona contemporáneamente como algo demasiado precioso y como una especie de enemigo íntimo. Crea dificultades, no existe lo suficiente, existe demasiado. Para el caso de los actores ésta particularidad prevalece quizá de una forma más aguda, pues frecuentemente cuando el alumno se enfrenta con sus primeras clases de actuación la información que recibe se inclina hacia un perfil en el que el actor debe tener un cuerpo atlético y entrenado, debe tener una buena voz, ser cantante y de ser posible también debe ser un buen bailarín, por mencionar sólo algunas cualidades.

Siempre, sobre todo por la cultura, se privilegia la cuestión de los cuerpos masculinos y la fortaleza física, y yo por cuestiones genéticas no tengo fortaleza física, y eso lo descubrí también desde muy chico, pero descubrí que tenía otras habilidades, tenía una gran fuerza expresiva y una elasticidad física fuera de lo común. [Alejandro Ortiz]

Cuando preguntamos a nuestros entrevistados sobre los procesos que tuvieron antes de encontrarse con Valencia en relación a lo corporal, nos respondieron que en general, las sesiones solían abrirse con una especie de acondicionamiento físico, que les rendiría después en fuerza, coordinación, atención, equilibrio y elasticidad; luego de lo cual pasaban a una serie de improvisaciones el resto del día, y aunque algunos agradecen ese primer contacto con el cuerpo, a la distancia parece no ser tan positiva o completa.

Todo lo que sea trabajo físico es totalmente ajeno a generar una conciencia, a dar un conocimiento del cuerpo a los alumnos. Es totalmente un trabajo mecánico, ajeno a los procesos corporales que pueda mover; igual a las clases de teatro más comunes, se entrena el cuerpo por que es como sabido, se da como obvio: Vas a trabajar con tu cuerpo, entonces ¡vamos a calentar, vamos a hacer ejercicios, vamos a quitar el estrés! y ya a la escena. Yo tenía que adiestrar mi cuerpo, o sea, yo nunca fui un deportista, ni en la secundaria ni en la preparatoria, era un... intelectual, digamos, a la mala. Entonces todo el verano anterior a entrar la carrera me dediqué a trabajar mi cuerpo, empíricamente dije: “creo que necesito hacer abdominales” y bueno, trabajaba mi cuerpo... me acuerdo mucho de mi primer clase de actuación, tenía un maestro, Mario Lage, que nos ponía a hacer mucho ejercicio físico, y yo dije “bueno, yo estaba en lo cierto, así es la cosa, ¡que bien, vengo entrenado!” Nos ponía a hacer lagartijas y abdominales. [Iván Herrera]

Por el otro lado, tenemos el siguiente elemento fundamental en las clases de actuación: la improvisación; los entrevistados dejan ver cierta molestia con la forma en la que se abordaba esta parte, pues en un principio ellos sintieron que los “arrojaban a la escena” sin los elementos suficientes para hacerlo, lo que ahora de nuevo en la distancia, reconocen que les fue generando vicios y mañas, muy comunes entre actores.

A esto, hay quienes le agregan la problemática de la discontinuidad o la falta de estructura de los procesos.

En cierto sentido [los cursos] fueron muy irregulares, como creo que sigue ocurriendo, había momentos muy intensos y otros pues no tanto... siento que había una tendencia que también se da ahora de improvisación, una falta de rigor y método en los procesos.... no porque uno cambie de un profesor a otro, porque eso esta muy bien, en cierta medida puede ser muy rico en un proceso de formación, pero que un profesor siga con rigor un método para alcanzar un objetivo de aprendizaje, eso no se da, entonces a veces era muy irregular... [Alejandro Ortiz]

La constante en nuestro espectro de entrevistas, señala no haber sido muy conciente de lo que ocurría con su cuerpo en el inicio de sus procesos formativos, aún cuando nos han hablado de los entrenamientos físicos y algunas disciplinas como la danza o el esgrima por ejemplo, que son prácticas por las que algunos de ellos atravesaron. El general se dirige hacia un andar casi a ciegas; sin embargo no podemos hablar de estos procesos tan negativamente pues para todos fueron tiempos muy ricos y a menudo disfrutables, lo que sucede aquí es que la mayoría también se inclina hacia una sensación de escisión entre el trabajo corporal y el trabajo intelectual, es decir que no hubo un equilibrio en ello y por lo tanto se siente como un gran abismo entre ambos. Ahora bien, ellos responden no haber sido concientes, pero debemos recordar que están hablando desde un lugar y momento muy distinto al de aquel presente en sus inicios, por lo que el concepto de conciencia seguramente ha variado y es nuestro deber unificarlo puesto que es algo que veremos a partir de ahora, en que entraremos de lleno a las propuestas de Valencia.

Entendemos por conciencia como el momento de “darse cuenta” en dónde se está, esto quiere decir ubicar con claridad qué sentimiento o tensión o preocupación o dicha nos invade y de qué manera esta ejerciendo influencia en nuestro ser de ese momento. Este reconocimiento no llega de la noche a la mañana, es producto de un trabajo como lo es el entrenamiento valenciano; y con esto no queremos decir que sea el único camino para llegar a la conciencia, es solo uno entre muchos, pero es justo al que ahora intentamos aproximarnos.

2. El cuerpo reconocido / El entrenamiento valenciano.

Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo es nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo entero, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación. El cuerpo-vida es algo palpable [...]

Y cuando aquí digo el Cuerpo, digo la Vida, digo yo mismo, tu entero... Lo que cuenta es el encuentro aquí y ahora, del otro en grupo, esa presencia viva, y el retorno al cuerpo-vida exigirá entonces el desarme, la desnudez tan entera, casi inimaginable, imposible. Frente a un acto tal, toda nuestra mente se despierta.

Jerzy Grotowski¹⁰

Las sesiones valencianas se dividen en dos partes; la primera concierne al trabajo corporal individual, mientras que la segunda tiene que ver con el entrenamiento en la técnica teatral; ambas partes forman la totalidad de la propuesta valenciana, y es preciso hacer el trabajo de la primera parte para poder acceder a la segunda, pues aunque en algunas otras técnicas la etapa de calentamiento no interfiere en el trabajo posterior, en este caso ambas partes están en contacto continuo.

Al principio, nuestros entrevistados relatan como algo muy gracioso, el impacto que les provocó el encuentro con Valencia, después de haber estudiado otras técnicas tan importantes como la de Héctor Mendoza o las bases de Stanislavski, parece que la reacción es siempre de impavidez, de sorpresa y hasta de peligro.

La primera vez que llega no hizo más que hablar pues en toda la primera sesión, no paraba de hablar, claro, hablaba y mostraba, ejemplificaba respecto a su concepción del teatro. Él estaba de pie y había algunos ejercicios de colocación, miraba a la gente, establecía relaciones en diferentes puntos del espacio con nosotros, era bastante interesante ver eso. se movía y caminaba por todo el espacio y de alguna manera estaba demostrando hacía donde conducía lo que nos estaba planteando. Después de un rato que él estuvo hablando yo me quedé totalmente anclado en la butaca, lo oí terminar de hablar, entonces sentía muchísimas cosas, sentía una enorme confusión, un gran licuado de emociones, que más que otra cosa me generaron una gran confusión. Cuando él terminó, se retiró y dijo: “bueno señores, nos vemos la próxima sesión” Se fue y después de que se fue, la gente empezó a formar corrientes, empezaron a platicar de su experiencia y yo permanecía sentado, mi mejor amigo en ese momento, me dijo: “¿qué te

¹⁰ GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1968, Pág. 97.

pareció?” “No sé, no sé”, y empecé a temblar y empecé a llorar... ¡claro!, se empezaron a acercar los otros y entonces la conversación ya no sólo giraba sobre lo que les había parecido, sino incluso ahora, sobre lo que había quedado y en ese caso yo era un ejemplo muy claro de lo que había quedado... desde la primera sesión fue eso, saber que el tipo que estaba allí enfrente podía darse cuenta de algo que me está pasando a mi. [Israel Franco]

Observamos que en los primeros meses hay en algunos de los alumnos cierta resistencia de ir a la clase, una especie de boicot para no estar a tiempo o inventarse pretextos, sin embargo éste fenómeno no es producto de la casualidad, es una consecuencia del inicio de la confrontación al que varios son reticentes; aunque por otro lado, no se atrevieron a abandonar el barco:

En el primer semestre era muy difícil ir... llegar, no sé, una sensación física así de, no puedo, me pesa todo... llegabas arrastrándote, porque además sabías a lo que ibas... ya en el segundo semestre dije: “esto no se va a quedar así, tengo que dar la cara” porque es difícil ir a enfrentarte a ti mismo, ir a conocerte, entrar a una clase donde se trata de exponerte, de verte a ti mismo con todos los defectos, virtudes y demonios y todo lo que es uno como ser. [Erandi Coutiño]

¿Pero cómo es que se llega a todo eso? ¿Qué es esa confrontación? ¿Qué es lo que sucede cuando se cierra la puerta e inicia la sesión? Tal vez debamos ir más despacio y revisar cada planteamiento valenciano para ir descubriéndolo.

Al empezar el trabajo con el maestro era como un sentido de fragmentación, como tener el cuerpo cortadito, que en realidad esto es como no sentir contacto ni dialogo entre todo eso que eres, claro que al principio hay muchos problemas [Claudia Eguiarte]

La primera premisa del trabajo corporal de Valencia es la **creación del estado de disponibilidad**. De lo que se trata es de buscar aquello tan socorrido en el teatro que es *estar en presente*. Esto quiere decir, que el actor debe estar totalmente conciente de sus acciones, soltar el pasado y no pensar en el futuro, deberá estar conciente con respecto a su entorno en cada momento, que no es lo mismo que concentrarse para trabajar. Lo que comúnmente se le pide al alumno cuando empieza una sesión de clase, ya sea de actuación o de dirección, o al principio de un ensayo. Se trata de entrar en un contacto continuo consigo mismo.

Para éstos efectos, el actor primero debe cambiar su *respiración*, de neurótica a profunda.

La propuesta radica en respirar. Estamos en un espacio que también nos lo permite, estamos en un espacio cerrado, un espacio que a lo mejor esta alejado de todo este estrés, de todo este movimiento que yo también genero en el mundo, del que soy parte, no me abstraigo, simple y llanamente me modifico, cambio, y es por voluntad, es por decisión propia... Camino, respiro y lo que pasa es que mi cuerpo, mi mente, comienzan a estar en otro lugar, que es ese estado de relajación, de sensibilización, de apertura, de claridad. Y también de tranquilidad, a lo mejor hasta de paz. Porque si, no es lo mismo enfrentarte a lo violento que es estar en la calle o en el metro o en un microbús con todo este ruido, con todo este escándalo, con todos estos pensamientos que también están en uno, de hacia donde me tengo que dirigir, qué es lo que tengo que hacer, qué es lo próximo que viene.... todo eso desaparece porque todos esos estímulos ya no están, probablemente sigan en mi cabeza, y como consecuencia también estarán en mi moverme, pero estoy seguro que si yo respiro puedo llegar a eso, el estado de disponibilidad. [César Salazar]

Aquí Valencia hace un gran aporte, pues si bien en la bioenergética se trabaja con la respiración profunda en dos tiempos, (tanto para el Reich como para Lowen, el acto de la respiración debe implicar a todo el cuerpo, es decir que el organismo completo, participe de ese vivir y morir continuo) Valencia propone un tercer momento de la respiración, es decir, al inhalar voy hacia adentro de mi, al exhalar voy hacia afuera, y en ese tercer momento en que mi cuerpo ya no necesita de nada más.

La Bioenergética afirma que la respiración está distorsionada en los adultos por tensiones musculares crónicas, resultado de conflictos emocionales no resueltos. Los ejercicios que plantea Lowen pretenden la liberación de estas tensiones musculares. Si recordamos lo que vimos en antecedentes sobre Bioenergética, observamos que las corazas caracterológicas son las defensas que tiene el ser humanos frente a lo desolador de su entorno, lo que Valencia pretende es fundir esas defensas, que el individuo deje sus resistencias y fluya con más libertad.

En la actualidad, nuestra intuición acerca del poder potencial de la respiración esta firmemente arraigada en la estructura misma de nuestro lenguaje. Metaforizamos, hablamos de la respiración utilizando expresiones cotidianas, comunes, pero raramente asociamos esto con nuestra experiencia corporal inmediata. Decimos que *necesitamos un soplo de aire*

fresco o me dejas sin aliento, decimos que necesitamos *espacio para respirar* y con todo, son pocos los que al enfrentarse con el cansancio, la ansiedad o la enfermedad consideran la respiración como posible fuente de regeneración. Valencia apuntaba que la vida cotidiana estaba cargada de estrés, lo que producía una neurosis en el individuo que se reflejaba en su poca e inconsciente respiración y por lo tanto, en su poca manifestación creativa, es decir, que no es que el sujeto sea incapaz de crear, es solamente que está bloqueado y en ese sentido, la respiración tiene varias funciones.

Nos enseñó él que era importantísimo respirar profundo para poder hacer explosión en ese espíritu que supuestamente piensa y que en ese momento debe de estar vivo en la persona. Si yo soy, o voy a representar a un revolucionario, tengo que hacerlo mediante acciones, con el movimiento corporal, en la entonación de la voz. Es importantísimo, para esto la respiración.
[José Domingo Uk-Chi]

La respiración es el recurso de más fácil acceso que tenemos para generar y mantener la energía vital, de alguna manera es terapéutica. El aprovechamiento de este recurso implica un proceso de liberación, mismo que se proyecta con distintos matices a la experiencia vital del individuo. La mayoría de nosotros hemos perdido la conexión con nuestro modo natural de ser y con esa fuente natural de energía.

Yo sabía respirar en cuanto a [inhala] y tener el aire suficiente para que no se me acabara la línea, ¡así nos habían enseñado a respirar! Yo entre a la carrera respirando por el pecho, después aprendía a que hay que respirar con el diafragma, que desde ahí se apoyaba mejor, pero no tenía puta idea, de que la respiración significaba algo más. Cosa que empecé a ver con el maestro y claro, que como a todos, o a la mayoría pues se me iluminó, empecé a sentir mi cuerpo, porque lo estaba asociando directamente con los miedos, para mi fue difícil estar con Valencia, porque y creo que eso les pasa a la mayoría pues nos destruye estas mentiras que nos han permitido sobrevivir o andar por la vida con esta estructura caracterológica defensiva. [Gabriel Figueroa]

El proceso de la respiración es la metáfora más exacta que tenemos para el modo en que enfocamos la existencia, en que vivimos la vida y en que reaccionamos a los cambios inevitables que ésta nos trae. La propuesta valenciana enseña a respirar. Al recuperar la plenitud de nuestra respiración también recuperamos muchas otras dimensiones de nuestras

vidas. Aunque si bien Grotowski adhirió a su técnica el trabajo de respiración, que serena al cuerpo y lo libera de tensiones, Valencia da un paso más al incluir ese tercer momento respiratorio que resulta vital, en el que se puede ser, puesto que el cuerpo está limpio y no necesita de más oxígeno, es ese justo momento cuando la percepción del actor cambia y se consigue la disponibilidad y la conquista del presente.

[Valencia] Ayudaba a cambiar la respiración del alumno, los enseñaba a respirar, una respiración plena. En general, él sostenía que llegamos a la edad adulta ya con una respiración neurótica, respiramos poco, por la misma dinámica de la vida cotidiana, entonces el camino que él emprendía junto con sus alumnos era enseñarlos a respirar, y el respirar era la vía directa para el contacto conmigo mismo, después los ejercicios de sensibilización, con el ritmo de la respiración lo más orgánico posible. La vía del autoconocimiento, eso es lo que hacía el maestro con sus alumnos. [Eduardo Cassab]

Luego de haber hecho este cambio respiratorio, viene el proceso de **registro bioenergético**, que consiste en localizar las tensiones en el cuerpo, para darse cuenta de cómo se encuentra en ese momento el organismo.

Era partir primero de entender el registro, de empezar a tener la posibilidad de la relajación, ir empezando a tener mecanismos que empezaran a sensibilizarnos, (ahí es donde yo creo que por primera vez empecé a escuchar de sensibilización, de bioenergética, de Gestalt, a la fecha teóricamente, aunque leíamos todo, no era de vital importancia para mí), Para mí la parte terapéutica era muy clara en el sentido de, se buscaba liberar a nuestro instrumento, a nosotros mismos para poder ser una fuente, para poder fluir emocionalmente; entonces básicamente sería esa parte inicial del proceso para entonces empezar, a veces del mismo registro decir: “tengo una tensión muy fuerte aquí o la tengo acá o la tengo donde sea”, decidir el ir a trabajar a esa parte para aprender y saber que me provoca, qué es lo que estoy llevando ahí al entrar en contacto emocional con eso. Ahí es donde probablemente reside el talento, el conocimiento del maestro nos ayudaba mucho a inducirnos correctamente por ese trabajo era donde veía que todo lo que nos estaba manejando tenía un sustento teórico importante que seguramente por mi ignorancia nunca lo pude comprender totalmente [?]

Después viene entrar en contacto con la tierra para relajarse, esto se hace por secciones y no hay un tiempo definido para hacerlo.

Creo que al llegar a esa clase, hay cosas de mi misma que ignoraba o que no quería ver o bloqueos... o no sé, las posturas, mi cuerpo también dice cosas y todo eso... creo que me hacía falta reconciliarme... yo me di cuenta que disfrutaba mucho mover mi cuerpo, pero no se, un placer muy extraño... durante el calentamiento de la clase que al principio me costaba mucho trabajo, no tenía muchas sensaciones, quizá era mucho la forma lo que yo estaba buscando pero no estoy segura, un día pues estas haciendo el calentamiento, así de “ay qué pasa, qué rico se siente”. Bueno, más bien también disfrutar de eso ya después cuando regresas dices, a lo mejor por ahí va la cosa. [Erandi Coutiño]

Es también durante el proceso de la búsqueda de disponibilidad que el alumno se enfrenta con un ejercicio que tiene que ver con la idea de fundir la coraza corporal, y que es el de *entrar en contacto con la rabia*, a manera de tensión y liberación de energía contenida por el sujeto, quien luego de realizarlo observará si hay algún cambio en su percepción.

En el mal llamado ejercicio de *sacar a la bestia* para mí es clarísimo, es un ejercicio en el cual vas a trabajar la agresividad, la vas a permitir, etc. Pero el ejercicio aspira a que en el momento en que tu liberas tu agresividad, que liberas lo retenido, la carga emotiva histórica y del día, el estrés simple del día para poder trabajar en un mejor estado, generas un grito, generas un movimiento. Pero es clarísimo para mí que los actores como están en un proceso de aprendizaje para ellos y de lograr destacar lo primero que buscan es el efecto, no la experiencia, entonces es hacer caras, gesticular... pero no transitan por la experiencia. La problemática está en que la estructura mental te pone: “si yo estoy en una etapa de aprendizaje y estoy aquí además para demostrarme como actor que soy, que me voy a conocer con mis capacidades etc., El alumno por supuesto va a tratar de mostrar la forma en lugar de permitirse transitar, porque nuestra educación en general y nuestra educación teatral en particular, la búsqueda interior igual que la investigación, está totalmente limitada. [Ivan Herrera]

En seguida de eso, se busca el piso para escuchar las necesidades de movimiento del cuerpo e ir junto con el trabajo de respiración a la exploración personal. Para finalizar, volvemos al ejercicio de *entrar en contacto con la rabia*, pero ahora en cuatro patas; para cuando el actor se pone en pie es capaz de andar por el espacio con una sensación y una percepción distinta a la que tenía cuando llegó.

Si superas la racionalización, de estarte juzgando y ordenando, llega el momento en que te empiezas a *permitir* y cuando te empiezas a permitir es cuando empiezas a obtener resultados.

[Ivan Herrera]

Este cambio de percepción se va gestando en distintos niveles de conciencia, en los que participan activamente el cuerpo y el entorno; la forma en la que se miran y se viven las cosas se transforma radicalmente. Es en este punto donde podemos hablar sobre *lucidez* para jugar, que no es lo mismo que estar concentrado para el trabajo.

Sobre la concentración, Rodolfo Valencia plantea que concentrar significa cerrar, enfocar y que no es posible trabajar desde ahí, por lo que propone el término de *lucidez*, que más bien implica estar abiertos y atentos a todo lo que sucede, algo así como una visión periférica del campo de juego y que forzosamente implica un compromiso, un *estar-ahí*.

Yo creo que la lucidez es como el amor: hay que trabajarlo cotidianamente, la lucidez no se da por obra y gracia del espíritu santo, la lucidez o la genialidad es resultado del trabajo, es en donde se requiere una disciplina. [Jorge Santoyo]

Jean Paul Sartre (París, 1905) escribió sus pensamientos en torno al cuerpo alienado (estado del sujeto en que éste se halla fuera de sí y constituye algo ajeno y extraño con relación a la realidad a la que pertenece). Este existencialista afirma que el Ser del hombre es un estar-ahí, un estar situado de manera contingente, en algún lugar y en relación con cosas y personas. Habla de un cuerpo *vivido* que es la acumulación de información en la memoria, de un cuerpo *percibido*. Es decir, del cómo percibo el cuerpo-objeto del otro, en tanto que es un objeto, como es del mismo modo una totalidad similar a la mía; y propone además el cuerpo interpretado que comienza desde el reconocimiento del otro como humano hasta su alienación.

De todo esto sacamos algunos puntos que trataremos más adelante, por ejemplo la *alteridad*. Por ahora lo importante es saber que este concepto de lucidez encuentra un eco, como casi todos los conceptos de Valencia, en la filosofía y que nos remite a hacer un retorno al cuerpo, a darnos cuenta (ser concientes) de su participación en nuestras vidas y experiencias creativas. Hacer un retorno al cuerpo, empezar por aceptarlo, por conocerlo, sin negar su complejidad, es el comienzo para romper con todas esas barreras que separan

al cuerpo de la mente. Para los existencialistas, la visión de cuerpo se centrado en el ser, en tanto que se vive en relación al mundo, de aquí parte el principio de la unidad, y dar con él puede ser un choque sorprendente y extraordinario.

Lo que me pasa es que me hago consciente de muchas actitudes corporales de las que no soy consciente hasta ese momento, que no es que las resuelva, sino que la ganancia es que las hago conscientes... porque empiezas a tener una herramienta para trabajarte diariamente. independientemente de los resultados, pero ya sabes donde estás, porque aunque yo me siga enconchando de los hombros como seguramente lo venía haciendo desde mi niñez, ahora tengo la ganancia de que percibo cuando estoy ahí, que tengo una herramienta para manejarme, el por qué me voy ahí en determinadas situaciones, en sí lo que yo empiezo a adquirir es esa conciencia corporal, que poco a poco en el desarrollo del trabajo con el maestro se va haciendo más clara la relación que hay con lo psíquico. [Ivan Herrera]

Por lo anterior podemos ver con claridad que el individuo al caer en la cuenta de que las cosas que lo construyen son las que van delimitando sus fronteras y al mismo tiempo su sentido de pertenencia (que puede o no rechazar), es conciente ya no solamente de lo que pasa en su cuerpo, sino en el exterior, y aquí la corporalidad asume otra dimensión, lo que decíamos de ser.

El ser lúcidos nos arroja eventualmente información de nosotros mismos que hasta entonces fuera desconocida. Esto es algo que ocurre en cada sesión, el trabajo del autoconocimiento no se detiene. Y es que nuestros entrevistados concluyen que es un proceso siempre inacabado, pues los seres humanos estamos en movimiento constante, vamos cambiando con los días, reaccionamos distinto cada vez, ese es el material de trabajo de cada uno; al transformarse la percepción de uno mismo, se transforma el modo de hacer teatro porque también la forma de relacionarnos con el mundo es otra.

Partiendo de este reconocimiento corporal, podemos aprehender entonces la parte de lenguaje teatral en las propuestas de Valencia. La segunda mitad de las sesiones, como mencionamos antes tiene que ver con el dominio de un lenguaje específico para el teatro, que si bien son conceptos que probablemente muchos creadores manejan en la actualidad, es Valencia quien les da un nombre y los explica para tratar de hacer una jerga común entre teatristas.

Entonces, luego de haber concluido con la etapa de disponibilidad, de registro, de relajación y exploración individual o grupal, es el momento en el que todos irrumpen en el espacio, no de una manera cotidiana, pero tampoco con un personaje construido. Es la hora del juego.

El estudio de las relaciones dramáticas en el espacio, propicia que el alumno se de cuenta orgánicamente de que todo lo que ocupa un lugar en el espacio, que es él mismo, tiene un peso y genera una atmósfera. Se relaciona sensiblemente con los otros y percibe que las construcciones espaciales le son significativas, son parte del discurso que se desea comunicar. Es ir a lugares específicos dentro del espacio tomando en cuenta que su propio movimiento afecta directamente a los demás, y con cada llegada se afirma: **Aquí**. Es en ese momento donde se inicia el juego, pues uno de los participantes establece una relación directa con otro compañero afirmándose en el Aquí, entendido éste, tanto como un lugar físico como emocional desde el que se le dirige; y así uno a uno.

A veces moverte en el espacio sensiblemente, establecer relaciones, componer, eso durante los ejercicios de sensibilización, ahí empieza uno a darse cuenta de que la atmósfera tiene un peso, en el espacio, el ser humano tiene un peso específico y cualquier movimiento hace variar la relación del espacio, entonces ahí te empiezas a dar cuenta que sí, que no es de cualquier manera sino muy precisa. [Eduardo Cassab]

La vivencia del cuerpo se tiene siempre en relación con el espacio. A través de nuestro cuerpo nos vemos determinados sin cesar en las situaciones espacio-temporales en que nos encontramos. El espacio es la vivencia del dónde, orientación, polaridad, envoltura, son fenómenos derivados de él, ligados *a mi presencia* según apunta Merleau-Ponty en su *Fenomenología del lenguaje*. La vivencia del cuerpo en relación con el espacio que lo rodea ayuda a la conformación del esquema corporal, del que hablamos en el primer

capítulo, mediante las impresiones sensoriales propioceptivas (horizontalidad, verticalidad, peso, posturas, equilibrio, etc.). El espacio marca los límites de nuestro cuerpo y dónde comienza uno, termina otro. Esta noción espacial nos permite darnos una idea de lo que representa la presencia humana en determinada zona; ser conscientes de la forma en la que afectamos el espacio. Merleau-Ponty afirma que el cuerpo “hace el tiempo” en lugar de padecerlo y se convierte en ese lugar de la naturaleza en el que los acontecimientos reciben una orientación histórica. De esta manera se deja atrás al sujeto reflexivo y se vuelve al sujeto encarnado fijado en un medio contextual, pues hay que recordar que el cuerpo *habita* el espacio y el tiempo, no se encuentra encapsulado en ellos. Esta espacialidad muestra cómo el cuerpo es el lazo de un diálogo con el mundo percibido constituyendo un sistema circular. La espacialidad geométrica y el movimiento objetivo están fundados sobre el *ser-en-el-mundo*, hay entre los dos un pacto, origen de un sistema o estructura circular en la cual cada uno tiene existencia y sentido en relación al otro.

Es el momento en el que después de haber llegado a ese estado [de disponibilidad], puedo yo de manera creativa ocupar el espacio vacío e irrumpir , cortarlo, abrirlo, llenarlo tal vez. Llenar ese espacio, ¿de que? De vida. El uso dramático del espacio radica en eso, en el poder jugarme partiendo de este principio qué él nos propone que es el tener claro simple y llanamente de nuestra soledad, nada más, de saberme que soy un Ser que he nacido solo. Que me vivo solo y que muero solo y que no tengo por qué padecer esa soledad que así es como me vivo, que así es como transito cotidianamente, que lo que hago es compartir mi soledad con alguien más, y o con otros más. En cuanto estoy irrumpiendo en ese espacio y abriendo esa brecha, hay otros observándome. [César Salazar]

Con esto podemos ver que en el alumno se gesta de una manera orgánica el pensamiento de la unidad que mencionamos más atrás, que en su totalidad deriva en lo que acabamos de mencionar de *ser-en-el-mundo*, un planteamiento muy Heideggeriano. Es decir, que el individuo se vive desde todos los sitios que le acontecen y se los apropia. Heidegger nos dice que lo que llamamos experiencia humana es algo que nos ocurre y que discurre en el ámbito social, que narramos a otros y a nosotros mismos en un lenguaje, algo que nos sucede en el espacio-tiempo en que nos toca vivir y que cobra sentido únicamente en función de nuestra historia sociocultural, que encarnamos como sujetos capaces de producir

sentido. Y es justamente el cuerpo el mediador de estos procesos, la sede de afectación y el territorio desde el cual actuamos.

Sin embargo, en la praxis de las sesiones valencianas esa irrupción espacial no es un asunto sencillo cuando se mira ese espacio y hay que hacer una improvisación en la que no se puede decir más cosa que **Aquí** y con ello establecer una relación clara con el compañero o aún solamente con el espacio, según pudimos escuchar en las entrevistas.

Este ejercicio del **Aquí**, se realiza primero en grupo y luego de forma individual, en esta parte todos los integrantes del grupo se sientan para observar con ciertas **categorías de juicio** que ayudaran al momento de comentar cada improvisación.

En los ejercicios de improvisación una de las cosas más notorias de los primeros niveles es que cuando trabajamos en herradura el maestro propone: “quien quiera pase al escenario”. Sobre todo cuando acabas de pasar del penúltimo nivel de actuación a con el maestro Valencia o del tronco común a dirección de actores con el maestro Valencia, los mismos alumnos que todas las otras clases estaban “yo, yo paso, ya queremos pasar, rápido, rápido, ya queremos hacer algo práctico” y pasaban rápido al escenario y pasaban y actuaban mucho... ante esta propuesta de repente, los mismos alumnos, petrificados, en silencio, nadie pasa, nadie habla... era algo que a mi me conflictuaba mucho, cuando yo decía: “es que no entiendo, pero ¿por qué? me preguntaba”, en lugar de dar seguridad lo que está generando es miedo... lo que pasa es que de pronto entras en una dinámica en la que no pasas a entretener a tus compañeros, sino pasas a una dinámica en la que te vas a mostrar a ti mismo, trabajando, no de cualquier manera, no a ti aquí en tu sala, sino algo más trascendente, vas a mostrarte a ti trabajando y eso por supuesto que genera un terror enorme. Eso se demuestra en la velocidad, ya que un alumno se atreve a pasar porque ya llevamos aquí media hora callados sin movernos. [Ivan Herrera]

Dichas categorías de juicio se constituyen de esta manera:

- *Disponibilidad*
- *Relaciones dramáticas en el espacio*
- *Establecer relaciones dramáticas con el compañero*
- *Desarrollo*
- *Conflicto*
- *Ritmo*
- *Uso dramático del objeto*

Esta clase de improvisación compromete muchas veces la “seguridad” que como bien menciona Ivan Herrera, tienen los actores antes de trabajar con Valencia, parece que de

pronto todos tuvieran un miedo inexplicable ante la petición de entrar solos a ese espacio. Pero, ¿por qué? ¿qué es lo que hace diferente a este sistema?

Una de las paradojas de actor es que: yo trabajo para el espectador y para que me vean. Es un lugar común, cualquier alumno de actuación va a decir: “claro yo estoy aquí para que me vean, porque me gusta mostrarme, porque soy bien extrovertido y me gusta que la gente me vea y llamar la atención”. Pero esos mismos alumnos tan extrovertidos al momento en que su proceso los lleva a mostrar algo verdaderamente importante de ellos, les aflora el miedo pero en serio, el miedo enorme a mostrarse.. [Iván Herrera]

Todos coinciden en que se debe principalmente a la exposición a la que se les somete, pues para Valencia no es posible jugar a partir de otra cosa que no sea uno mismo; este miedo, esta situación de peligro en la que muchos actores se ven envueltos tiene que ver con que hemos crecido formándonos una idea de nosotros mismos que Freud denominó *yo-ideal*, que bien puede entenderse como un ideal de omnipotencia y perfección, sería el “yo grandioso”, que se sustenta en el proceso de *idealización*, que dota al objeto de una cualidad de perfección, y potencia y promueve una subversión de la realidad a partir de la fascinación que provoca y de su sobreestimación. Sucede que el actor muchas veces no profundiza en esa sensación, pero cada vez que hay que ir al escenario, el miedo surge, pero no nos referimos únicamente a esa clase de miedo que sienten los más introvertidos, es mas bien aquél que puede sentir cualquiera cuando se encuentra en un estado de indefensión y que tiene espacio en la construcción ideal que hemos hecho de nosotros y que puede resquebrajarse ante el más mínimo juicio. Se trata de un momento de total vulnerabilidad, pues no se trata únicamente de hacer el ridículo ante los otros, se trata de que a lo mejor esos otros verán cosas de uno mismo que son dolorosas o humillantes; una entrega del actor en la que no es posible esconderse.

Ahí radica todo: el miedo a sentir, que es el mal de nuestro tiempo. No queremos sentir, queremos saber de todo, menos de nosotros mismos. Porque si miro profundamente no quiero saber quien soy, porque esto que sé, lo poco de mi, no me gusta, (estoy hablando en primera persona, pero no me refiero a mi). El problema del actor, es que no ha asumido su necesidad de reconocimiento y su vanidad, no ha combatido su ego... Hay muchos que sí, por eso existen los grandes actores. La otra es que tampoco han enfrentado realmente sus miedos... yo creo que si el actor no tuviera miedo de esas emociones que supiera que no se va a morir, sino al contrario,

que va a conocerse más y por lo tanto va a saber que lo que puede hacer es más... no importa, no necesita quien lo cuide, necesita quien cuide un proyecto, quien vea, que el sentido no se pierda, que vamos en una dirección [Gabriel Figueroa]

Para algunos, este temor significó el abandono del proceso, para otros una posibilidad y una puerta abierta. Como señala Dolto, las experiencias especulares sólo adquieren significado por el aspecto relacional, simbólico, de las mismas. Lo verdaderamente importante es que el sujeto encuentre un *reflejo de su ser en el otro*. Esta idea de encontrarse en el otro no es otra cosa que un acto amoroso sin connotaciones de cursilería, porque ese *salir de mí, dejar de preocuparme por mí* e ir hacia el otro, es compartirse, y para el maestro Valencia, el amor equivale a eso, a compartir.

Volviendo a nuestra secuencia de procedimientos de las propuestas valencianas, los entrevistados apuntan que el avance es gradual, se van aprendiendo los conceptos conforme el grupo progresa, de manera que se van adhiriendo más elementos a la improvisación.

Ahora bien, para que el juego tenga un desarrollo tanto a nivel grupal como individual, es preciso trabajar con emociones, a esto el maestro le llamó: **“Fabricar” el sentimiento**.¹¹ Este es un concepto que se ha ido modificando, pues en los inicios de las investigaciones de Valencia se manejaba como “ponerte en el sentimiento”.¹²

Si comprendes qué es “ponerte en tu sentimiento”, conceptualmente sabes que las palabras tienen mucha fuerza para influir en el sujeto. “ponerte en tu sentimiento” implica que te vas, que está fuera de ti y es mucho más rico, “Fabrica el sentimiento”, porque eso te hace moverte interiormente realizar una acción y estás tomando responsabilidad de tu reacción, no es llegar a un lugar no es caer en un sentimiento, es generarlo. [Iván Herrera]

Para poder llegar a esta “fabricación” debemos tomar en cuenta que, en términos valencianos, el “motor ya está en marcha” desde que se inició la sesión, con la búsqueda del estado de disponibilidad; por lo tanto el alumno podría explorar toda clase de sentimientos que implica el goce de todo lo que se hace, aún cuando se “fabrique” un gran dolor, porque no se compromete un recuerdo personal para una ficción actual como con el sistema de Stanislavski, no hay peligro para el sujeto porque lo que “fabrica” para el

¹¹ HERRERA, Iván, *Rodolfo Valencia, su vida y su método*, Tesis, UNAM, 2006, Pág. 212 y siguientes.

¹² Nos parece trascendente para los fines de esta tesis respetar la fraseología y contextos exactos utilizados por Rodolfo Valencia, durante el ejercicio de sus propuestas metodológicas.

momento tiene que ver con eso que se está construyendo y puede repetirse mil veces sin que se agote la sensación, porque ese sentimiento surge de manera orgánica.

Lo que nosotros buscábamos era poder tener la libertad de expresarnos... esa posibilidad de estar en mi dolor, en mi sadismo o en mi masoquismo, poder expresarme orgánicamente sin ninguna limitación más que la falta de mi herramienta. Es decir, no dividir la parte física, pero sí podía estar parado de cabeza o dando un giro, o que me estuvieran subiendo por un lado, pero estar situado emocionalmente. Que realmente la emoción nos llevara a hacer una forma, más que nada. [Jorge Santoyo]

Aquí es importante hacer una observación. Si recordamos en el capítulo uno nos preguntábamos de que manera puede llegar la Biomecánica a la emoción, y que si bien esto es posible, el actor al ser considerado una máquina no es libre de explorar la emoción que le surge. La contraposición más importante de la técnica de Meyerhold con el método Valencia, es precisamente la mecanización del cuerpo, el pensarlo como un aparato de producción. Vemos la premisa de que por la forma llegaremos a la emoción, y con esto sólo limitamos nuestras posibilidades expresivas, en lugar de expandirlas, nos resta profundidad y sensibilidad, se trata pues, de superar la forma. Y una última cuestión sería, la concepción del cuerpo entrenado. Esto ha creado muchas confusiones de lo que un actor debe ser, sobre la falsedad que se puede generar desde un cuerpo atlético y “hermoso”. Ahora, ¿Cómo se puede fabricar un sentimiento? Pues al parecer es una cuestión de ritmo, simple de decir, complicado (al parecer) de ejecutar al principio. Una de las funciones de la respiración en el ser humano es la conducirnos hacia las emociones. Sabemos que el ser humano es capaz de manipular sus ritmos respiratorios y que en realidad las emociones se manifiestan en el cuerpo, a través de los impulsos respiratorios. *Mientras más sobria y acotada es la expresión, más pausada es la respiración, por lo tanto, más profunda y plena de resonancias. A una expresión arrebatada, amplia y exterior, corresponderá una respiración en ondas cortas y bajas. Sin duda, todo sentimiento, toda acción del espíritu, todo cambio de la emoción, tiene su propio ritmo respiratorio.*¹³ Pensemos, por ejemplo, en las ocasiones en las que hemos sentido miedo: el ritmo se acelera, las inspiraciones son cortadas, el cuerpo se contrae; mientras que cuando se está meditando o pasando por un

¹³ ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, tercera edición; Sudamericana, Buenos aires, 1983, pág 128.

momento tranquilo, el cuerpo se relaja y la respiración puede llegar a ser profunda y reparadora. El ritmo respiratorio es el motor del que se parte para fabricar emociones, para llegar a ellas de una manera honesta, que despierte en cada uno la creatividad y el impulso de responder a los estímulos, todo esta en que el actor le permita a su cuerpo profundizar en lo que la respiración le está generando.

Al estar conectado con esos miedos, adquirirían sentido, entonces hubo sesiones donde surgía la conmoción, el llanto, incluso la risa, ¡todo un descubrimiento! Este “clic”, entonces es cuando adquiriría sentido: respirar, reconocer tu cuerpo, ¡verte como un verdadero instrumento de trabajo! Vamos, como cuando no desfasas, cuando es de manera integral: Este espíritu / cuerpo, no, yo por eso hablo de miedos, de miedos en tanto que es lo que hay que resolver, para poder usarlo en el escenario. [Gabriel Figueroa]

En la improvisación, el cuerpo crea y orienta una dinámica del espacio mediante la comprensión de un registro simbólico. El movimiento expresivo se vive siempre en el presente, que orienta por sí mismo sus horizontes de protensión (tensión hacia el provenir) y de retención (tensión hacia el pasado). Por eso el registro simbólico al que acude se manifiesta en la dinámica del ritmo.

El ritmo es, entonces, la articulación entre la respiración del cuerpo y el universo simbólico en la situación presente. Se apoya en el fondo originario de las representaciones vinculadas a las climática del sentir, en sus direcciones fundamentales de diástole (apertura) y sístole (cierre). Por consiguiente, el ritmo crea un tiempo no histórico, que corresponde a cada situación y que evoluciona de acuerdo con su progresión. Se trata de un presente en repetición perpetua, repetición sostenida por la respiración del cuerpo.

Así, es comprensible como puede el cuerpo entrar en la dinámica de una situación.

Toda emoción tiene fundamentos orgánicos. Cultivando la emoción en el cuerpo, el actor renovará el voltaje, dándole mayor intensidad. Conocer los puntos del cuerpo que es necesario activar, es lanzar al espectador a mágicos trances. De tan invalorable clase de ciencia carece el teatro desde mucho tiempo atrás. Conocer las localizaciones del cuerpo es articular nuevamente ese vínculo mágico. Y en el jeroglífico de la emisión respiratoria, rescataré aquella noción del teatro sagrado.¹⁴

¹⁴ ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, tercera edición; Sudamericana, Buenos Aires, 1983, pág. 134.

Una vez que se ha desarrollado la capacidad de fabricar un sentimiento, es el momento justo para que el juego teatral cobre más intensidad: Deviene **El Conflicto**. Se busca primero profundizar en la fabricación del sentimiento que llevará al actor a oponerse con el otro. Valencia apunta que si bien el teatro cuenta con una línea narrativa, lo esencial en él es el conflicto. Es decir, el choque de intereses entre las partes, uno pide desde sus propias carencias y el otro niega, el primero agradece la negativa y el segundo toma la acción. (Dame-no gracias); de esta manera la improvisación conduce a un buen desarrollo del drama, que va tomando distintos significados de acuerdo con el sentimiento que esté trabajando cada uno de los participantes.

Para que el conflicto se dé, es necesario que los intereses de uno estén en oposición a los de otro, eso lo acabamos de decir, pero ¿quién es ese otro? Un poco más atrás hablábamos de que el acto de compartirse es ese en el que se sale de uno para ir hacia el otro. En el teatro, en la vida, siempre existe ese otro.

El Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, define a la *alteridad*, lo mismo que la *otredad*, como *la condición de ser otro*. La noción de que el yo acaba poco más allá de la propia piel parece estar imbuida en la conciencia desde que ésta es tal. Parece natural desembocar en una divagación de ritmo y naturaleza circulares: sabemos que existe *un otro, lo otro, innumerables otros*; pero ¿parte este conocimiento de la conciencia del *yo mismo*? ¿O es la certeza de sí mismo el resultado de una substracción de todas esas otredades a una idea totalizadora y auto inclusiva del mundo? Restringidos a un contexto sociocultural más o menos inmediato, quizás no constituya un atrevimiento afirmar que, al menos durante los primeros años de vida humana, y a veces más allá, toda definición de sí mismo parte de una comparación con otro (alguien más), lo cual sería quizás una demostración – previo salto de fe – no sólo de que somos conscientes de esa alteridad, de *esos que no son yo*, de *ese que no soy yo*, de *aquello que está fuera de mí*, sino que también somos producto dialéctico de ella. Sin embargo, al ser este *saber al otro* un asunto totalmente inconsciente, hace falta generar esa percepción, que para nuestros entrevistados es hasta que llegaron al proceso con Valencia que por primera vez tomaron este asunto en serio y lo llevaron a sus distintas dimensiones, como el tomar una postura ante ese otro, sea lo que sea.

La vía de la sensibilización y el autoconocimiento te va haciendo muy comprensible del otro, te tienes a ti, te amas a ti, puedes querer a otros, no a todos, pero a partir de mi... estando conmigo, estoy con el otro, soy en ti. Yo soy el otro, eso me gusta mucho, eso lo teníamos casi como principio: Yo soy el otro. Que no es lo mismo: el otro soy yo. A partir de mi, estoy en él.
[Eduardo Cassab]

La comprensión de la alteridad, aún cuando sea en el reconocimiento de la diferencia es el resultado del trabajo continuo con ese otro, de compartirle cosas o de enfrentarle, es tan simple como saberse en la igualdad. Es inevitable extrapolar esa percepción de otredad en dos vertientes: la primera, en el contexto de los vínculos de pertenencia, de los múltiples nosotros (hogar, etnia, gentilicio) que sirven de muleta ante la necesidad de un lugar propio en el mundo; y la segunda, en el ámbito del yo multifronte, del *alter ego*, de esos otros que soy, sin dejar de ser yo.

Con Valencia descubrí el concepto de *otredad*, de la alteridad y me permitió ser menos infeliz. Desde el momento en que sabes que el otro tiene derecho a decir que no... que era algo con lo que siempre empezábamos en su clase: el derecho a decir que no y la obligación de respetar ese no, y saber que no pasa nada, si te dicen que no. Pero no hay problema, porque a su vez él tendrá que respetar tu no, a veces es más duro aceptar poder decir no, que aceptar el no del otro “pinché vieja ojete no me ayudó”, pero aprender a decir que no. Entonces este concepto de alteridad empezó por ahí, ahí fue cuando empecé a descubrir; poniéndome en los distintos lugares, al otro, en tanto otro, con sus diferencias. Es decir, lo que me acerca o lo me hace respetarlo, no son mis similitudes conmigo, “la coincidencia de tres”, sino es justamente las diferencias. ¡gracias porque hay diferencias! [Gabriel Figueroa]

Desde este punto de vista, es innegable que una cierta multiplicidad y permeabilidad sean propias de esas alteridades que nos habitan y de aquellas que nos incluyen, oponiéndose a una idea de alteridad, en la que sólo está garantizada la propia existencia, relegado todo lo demás a esa condición de *otra cosa*. Ser es estar relacionado, sólo en medio de la relación podemos descubrirnos espontáneamente tal como somos. Este descubrimiento de nosotros mismos, sin ningún sentido de condena o justificación, es el que produce una transformación fundamental en lo que somos. Y ese es el principio de toda creación.

Pues yo creo que es a quien uno se dirige, con quien construye relaciones... o sea, este es un universo de comunicación, todo comunica y hay mensajes que viajan de todos lados y hacia todos lados, y sobre todo nosotros que somos sistemas abiertos y estamos intercambiando comunicación con otros sistemas abiertos. Todo se comunica, todo habla. [Erandi Coutiño]

No es posible interactuar con el mundo, con lo otro, sin adueñarse de algún fragmento de él, sin involucrarse de tal manera con la otredad que, en ciertas regiones del ser, se hace imperceptible la diferencia entre lo que *me pertenece* y lo que *soy*. En este sentido, toda exploración maniquea del binomio *yo / el otro* resulta en catástrofe conceptual: se torna imposible enfrentarse a la otredad sin hacerse partícipe de ella, sin confundir de forma liminal *todo aquello que es parte de mí, más allá de mis fronteras*.

Claro el tener el contacto con uno mismo crea fuertes complicaciones en tu ámbito cotidiano, no todo el mundo está acostumbrado a que le digas un no, o un sí que sea sí. O saber expresar que es lo que sientes, a veces expresar lo que uno siente puede ser agresivo para una persona. [Jorge Santoyo]

En el momento en el que somos capaces de percibir al otro de esta manera compleja, es decir, en la igualdad y en la diferencia, suceden éstas sutiles pero grandes transformaciones en la vida del sujeto, que devienen simplemente en el respeto por ese otro, en tanto que pido un respeto para mí.

De lo que tengo conciencia es de que me intereso en el otro y de que el otro me interesa en mí, no en un sentido como de espejo / apariencia, sino que de pronto en los ejercicios, en el proceso que tengo en clase y después rebasando esa clase, me encuentro con que las reacciones que hay en mi cuerpo y en mi ser tienen que ver con el otro que está ahí, el otro que conforma mi entorno y que conforma una posibilidad de enriquecimiento. El no estar solo en el mundo y en el estar absoluta e irreconciliablemente solo... o sola, más bien... el otro es un problema que no se acaba y a veces no es un problema, es un refresco, es un aliviane. [Mónica Alcántar]

Esta noción de otredad tiene una función particular para el manejo del actor en la escena, que es en realidad el propósito de Valencia, como veremos a continuación.

3. El otro actor.

Ocurre que al darse cuenta de esa alteridad, orgánicamente hablando, resultó para nuestros entrevistados más sencillo y gozoso el trabajo de improvisación, pues en tanto que se reconoce al otro como puede él reconocerse, es algo que nos iguala en condiciones y estados de vulnerabilidad, por lo tanto a la hora de la exposición surge un respeto para ese que esta en la escena abierto y dispuesto.

Yo no sé si cambia la manera de percibir al otro, o el simple pero gran hecho de percibir al otro, de que a lo mejor antes allí estaba, pero no había conciencia, así como hay una conciencia propia, esa conciencia al mismo tiempo posibilita la conciencia del otro , el darte cuenta que ahí hay alguien mas, diferente, similar. [Claudia Eguiarte]

Esto suena casi como una obviedad, puesto que a diario estamos rodeados de éstos otros. Valencia solía poner un ejemplo muy claro: cuando todos viajamos en el metro podemos observar quienes van sumidos en un libro, o a los que van conectados a su aparatos musicales o jugando con el teléfono móvil, es decir, hay un aislamiento total, una negación del otro y una ausencia de si mismos, esto también es válido, sólo que al tener conciencia de los otros nos posibilita una vía de comunicación y de respeto.

Es muy común escuchar a los directores o a los coreógrafos diciendo: “no se sienten, parece que están trabajando solos”. A menudo es verdad, no sabríamos precisar si se trata de un afán protagonista o de que en verdad para el actor, el otro que lo acompaña en la escena no le representa nada. En el entrenamiento valenciano, el siguiente paso de la sesión es el llamado de **Confrontación**. Aquí interviene la potencia, es la parte culminante de la improvisación en la que los participantes deben buscar el dominio, el enfrentamiento consumado. Pero para que éste ocurra de manera auténtica los que están dentro de la escena además de incluir todo esto de la disponibilidad, el aquí, la fabricación del sentimiento, y percibir al otro, tienen que participar activamente con ese otro que les acompaña, responder naturalmente a la proposición, si alguno de ellos se “desconecta” en esta parte, todo se va por la borda.

Si entendemos la alteridad como el otro, como el principio “así como yo también es el otro” no termina ni comienza conmigo, sino está permanentemente, lo que sucede es que hay un

contacto sensible entre seres humanos, dependerá de aquél que irrumpa en ese espacio que esta vacío para que el otro también entre en ese juego. El otro también viene dispuesto, si no, no vendría a jugar un juego que él sabe que es el teatro, o el fenómeno escénico, llamémoslo así.
[César Salazar]

Para los que han estado empapados con el método Valencia, la idea del otro es un principio fundamental, puesto que el drama, se construye siempre en función de este otro que a vez, me devolverá el estímulo, o sea, no se pueden arrojar textos al aire, es lo que también algunos directores llaman “no se están escuchando” porque sencillamente trabajamos a solas, a menos que exista ese cuidado del otro en la escena.

Yo lo planteo como los enamoramientos, uno no puede decir “mi lazo de enamoramiento contigo está aquí”, sólo sabes que estás, que hay una emoción que se vuelca hacia el otro y que si eres afortunado es de ida y vuelta. Eso para mí, es como yo lo planteo en el teatro, hay una intencionalidad de estar con el otro, si hay un reconocimiento interno, surge. [Gabriela González Dávila]

La consecuencia de esta apreciación sobre el otro es primero, que la construcción del drama es mucho más fluida, evidentemente más involucrada y sobre todo se vive de un modo diferente, por lo tanto la consecuencia es la comunicación –y comunión- con el espectador.

Hay una serie de cosas que el maestro nos lleva a ver, que quizá algunos intuyan, es difícil sensibilizarse a eso... cuando empezamos a hacer el ejercicio de entrar al espacio, de ocupar el espacio y estar ahí, también en ese caso se trataba de estar con los otros, estar con todos los compañeros que estaban viendo, que también tendrían que haber estado ahí. O haciendo ese trabajo de estar ahí... se tiene una responsabilidad como espectador, claro los que se llevan un choncho paquete son los actores, tienen una gran responsabilidad de estar arriba, pero como espectadores también tenemos chamba, de estar ahí, abiertos, dejando que llegue eso.... si es que existe esa situación. [Erandi Coutiño]

Claro que es importante la disponibilidad que pueda tener el espectador, que tanto están abierto a recibir el contenido que se les presenta, de manera que el teatro se convierta en un circuito de viaje y de retorno, esto es algo a lo que Valencia aspiraba, aunque dejaba bien en claro que uno como actor no debe tener esas preocupaciones en la mente, puesto que

limitan, en lo que debe estar ocupado el actor es en hacer su trabajo, dominar su técnica y que lo demás se da por pura consecuencia.

Yo confío en que los espectadores, en distintos niveles tienen una sensibilidad y una percepción de lo que pasa, porque también uno no puede ser responsable. Si el espectador es insensible, uno no es Dios para tocarlo y abrirle las puertas a la luz. Pero si partimos de que está la posibilidad de que el otro sea sensible, mi trabajo es captar su atención, ya sea por la presencia que yo tenga, que depende de cómo estoy respirando, de que tan centrado estoy, de donde está mi atención, la calidad de mi energía, todo lo que mi cuerpo está dando esté con un solo objetivo y en un solo sentido. Yo así es como he visto que se puede conseguir que el espectador te de su atención. Cuando tu tienes tu atención en algo, que el espectador lo va a ver, y a partir de ahí es un ejercicio de seguir respirando y no perderse, tener siempre un tránsito, ir momento a momento vivir cada instante en que no pierda tu atención, si por un instante mi cabeza se fue a otro lado eso es perceptible por parte del espectador. [Gabriela González Dávila]

Dependerá de la relación que hayan establecido ambos, lo que al finalizar la función se llevará cada uno; para el actor será tal vez, el reconocimiento de su trabajo y la satisfacción de haber logrado su objetivo, en tanto que para el espectador tendrá un eco de información que le puede o no resultar valiosa, y que le puede llegar orgánicamente en cualquier momento, no precisamente al final de la función. Eso, según nuestros entrevistados, es lo enriquecedor.

También el espectador tiene que hacer su tarea o no, o al no hacerla es también para tratar de deshacerse de algo, porque lo que si es que una vez recibes una emoción. Yo digo que queda preñado, que la puede digerir o la puede desechar, a lo mejor días o meses después dirás: te encuentras con eso que te dejó y te reconoces, que no hay necesidad de más explicación. [Jorge Santoyo]

Ahora, que ya sabemos lo que sucede en la escena en relación al otro dentro del entrenamiento valenciano, podemos seguir con otro ejercicio que obviamente está vinculado a la relación con *lo otro*. Es un paso importante, pues no solamente se trabaja con el instrumento que es uno mismo, sino con una extensión, con un objeto.

Uso dramático del objeto. Es un ejercicio de exploración individual en donde se pretende que el alumno comprenda que un objeto es también parte del discurso y que puede emplearlo para comunicar algo importante. Valencia solía ejemplificarlo de una manera muy sencilla; ahí sentado frente a todos, tomaba su botella de agua, la tomaba por el cuello, por la tapa, y con cada movimiento, profundizaba en su propia soledad, sin hablar, era muy claro para los que observábamos. *Una silla no es para sentarse*, decía.

Mientras que en otras propuestas el decorado o la escenografía sirven sólo para producir un ambiente, en ésta encontramos que el alumno entiende que cualquier cosa dentro de la escena está diciendo algo, está enviando un mensaje al espectador, le da congruencia a las acciones.

Es un ejercicio en el que hay que usar un objeto, que sin dejar de ser lo que es, pueda yo decir otras cosas, el maestro decía que era hacer visible con el objeto, lo invisible del sentimiento. [Norma Muñoz]

En el teatro es muy común que un objeto, el que sea, pueda convertirse en un monstruo, un barco o en una mariposa, etc; es una forma de hacer metáforas muchas veces, de lo que aquí se trata es precisamente de dejar el objeto tal y como es, como un pretexto, como un lugar donde se manifiesta el sentimiento fabricado, el espectador sabrá leer ese lenguaje corporal aún cuando el actor no diga una sola palabra, porque de nuevo encontramos que todo en escena tiene un peso y va adquiriendo sentido según las acciones del actor.

A lo último que se llega en una sesión valenciana, luego de ya varios meses de trabajo, es al texto. Esto porque primero hay que preparar las condiciones físicas y mentales del actor para evitar la constante de los vicios y enmascaramientos que puede producir el trabajar prematuramente un libreto.

Uso dramático de un texto. Se trabaja al principio con un trabalenguas (que siempre es el mismo para todos) con un fin bien específico, que es el siguiente: no importa lo que se dice, sino desde dónde se dice, o sea, que el actor aprende que la comunicación no sólo implica la articulación del texto, más bien se produce desde la claridad de dónde está situada su emoción, y cuando hablamos de emoción recordemos que el fabricar un sentimiento es una condición de presente, no es algo que se diga en el texto. Nuestras entrevistas arrojan una

nueva condición para la creación, no existen los personajes, entendiendo como personaje aquella máscara o aquella “piel” que se pone al actor para justificar sus acciones.

Algo que él nos decía : “cuando un actor habla y le pregunten quién lo dice, si lo está haciendo orgánico y natural tendrá que decir Yo, no Hamlet, no un personaje, sino soy yo quien lo dice” y aceptar. Justo como actor saber cuales son tus trampas, tus modos de ser, tus máscaras, saber si quieres dejarlas primero y, si vas a dejarlas entonces saber que puedes construir lo que sea y que podría un día ser una persona irreconocible para mis más cercanos, porque cambia tu rostro, tu cuerpo cambia cuando tus emociones, tu intención y tus objetivos cambian. Aprender a manejar eso a voluntad, ese es el entrenamiento y la chinga del actor.
[Gabriela González Dávila]

Para algunos, no había en realidad un vicio anterior, pues no se habían formulado esa idea de *personaje* en cuanto a olvidarse de quien es uno y convertirse en alguien distinto etc., sin embargo, para los que sí lo tenían arraigado es una transición al parecer importante, porque dicen haberlo padecido, recordemos este temor a la exposición. Los entrevistados señalan también que es un trabajo más profundo porque se están involucrando causas personales, situaciones reales concretas en las que cada uno tiene que hablar sobre sí mismo, en realidad el texto funciona como un pretexto para que el actor hable de algo que le importa en verdad.

Siempre el planteamiento fue que los personajes no existen, existen a partir de lo que yo le doy emocionalmente a ello, yo utilizo un personaje pero para hablar de mi mismo, no era buscarle cuestiones de artificio o superficiales, sino más bien a partir de estos rasgos y de cómo se de cómo se confrontaba dentro de la obra es donde tengo yo capacidad de hablar de mi, con ellos.
[Jorge Santoyo]

*Las palabras estables tienen la debilidad de su estabilidad. Para cada afirmación clara se encuentra pronto un equívoco*¹⁵; afirma el maestro Barba. ¿Por qué entonces subordinar el teatro al texto? Llegar a la palabra es quizá la parte más complicada de las propuestas de Valencia, pues los alumnos llegan generalmente con vicios anteriores, o no pueden

¹⁵ BARBA, Eugenio., *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*, tr. Rina Skeel, Grupo Editorial Gaceta, 1992, pág. 209.

permanecer situados en su emoción mientras trabajan con el libreto, porque se cree que el texto es lo más importante de la puesta, hay que memorizarlo pronto, analizarlo quince veces, etc., porque hay que comunicar ese texto, pero según los entrevistados la comunicación tiene que suceder a partir del ser humano que lo está diciendo, y además ser coherente con el sentido del discurso que se está manejando, tanto con el lenguaje hablado como con el corporal.

La tragedia en la profesión de nosotros los actores es que somos nuestro propio instrumento y esa es una idea bellísima, y siempre hemos sido así, pero el artificio y el maquillaje y tal y tal... convertían al actor en el personaje, entonces con el maestro encontramos mucha mayor libertad y eso claro, que se contraponía con todo un mundo mercantil, pues la televisión, el cine, todo el mundo habla de: "tu personaje es esto.." Nosotros como discípulos de Valencia nos acostumbramos a escuchar las instrucciones del director, procesarlas a nuestra manera, y entregar un cierto producto de muchísima calidad, porque en los estudiantes y círculos de Valencia, pues se nota otra cosa, de todas maneras no creo que actualmente, te hablo del teatro moderno, sea el único que hable del no personaje, sino de la presencia absoluta del ser humano, el ser humano manejándose... el personaje es una máscara, y sirve muy bien para protegerme, el ser humano actor usa la máscara para quedar él tras ella. [Eduardo Cassab]

Es verdad que el texto en cuanto a recitación lógica entra en contacto con lo real: En la vida, no hablamos nunca de manera lógica, según Grotowski hay siempre, entre lo que decimos y lo que hacemos, una especie de lógica paradójica. Pero lo que es un hecho es que la palabra nace de la reacción del cuerpo. La reacción del cuerpo engendra la voz, la voz engendra la palabra. Si el cuerpo se vuelve un torrente de impulsos vivos, no hay ningún problema en superponerle una cierta estructura de frases. Porque las impulsiones las agarrarán inmediatamente, sin cambiarlas.

Valencia nos lo decía muchas veces: "¿cómo diría usted Hamlet, cómo sería el texto?" Desde el yo de Norma, hoy 19 de mayo de 2006, a las 6 de la tarde. siendo profesionalista, queriendo trabajar en el teatro ¿cómo diría un *ser o no ser*? ¿Cómo diría una mexicana clasemediera todo eso?, yo tengo que hablar de mí, ya no es el Hamlet de allá en Dinamarca... no, yo ni idea se de cómo habrá sido Hamlet allá. [Norma Muñoz]

Un principio que rescata el maestro Valencia de Artaud, es que al repudiar la palabra, Artaud, como vimos en el capítulo uno, propone en su lugar ritmos armonizados, sonidos,

gritos. Intenta también una gramática de sonidos basada en la respiración; hemos visto que para los Valencianos todo parte de impulsos respiratorios, con lo que se logra que las palabras empiecen a decir más por su sonoridad y expresividad que por sus conceptos.

Es que sucedió algo esa onda de la teoría del personaje se me derrumbó, yo me empecé a dar cuenta un poco antes de entrar a la clase del maestro en el examen de canto... en ese momento me di cuenta de que era diferente salir a cantar porque salí a cantar como Erandi y no sabía que cara darle al público, ahí fue cuando me sentí súper vulnerable, nerviosa.... no lo disfruté... y ahí fue cuando le di la cara al público con mi cara... de eso se trataba con Valencia, de que uno no puede salirse de sí, uno no puede convertirse en Medea, ni en Ofelia, ni en nadie. Uno nada más es uno y ahí estuvo. Y los textos, los personajes literarios pues los decimos como podemos decirlo, con nuestra historia desde donde nosotros vivimos nuestro presente. [Erandi Coutiño]

En este caso la interpretación del texto ni siquiera se plantea, porque lo que está interpretando el cuerpo propio es suficiente, asegura el maestro Grotowski. Si la palabra es indispensable y el actor no tiene esos impulsos vivientes, porque no ha hecho más que repetir movimientos cualquiera, el momento en el que tiene que hablar es el momento de una gran resistencia, tratará de esconderse, porque su vida en ese instante es ilusoria. Porque trata su cuerpo como un embeleco, o es como una conciencia que mueve la marioneta de su cuerpo. La palabra según Grotowski, no puede nacer de tal actitud.

Grotowski en una entrevista que dio aquí en México dijo una frase que a mí que encantó: “nunca nadie ha visto a Hamlet en el escenario, hemos visto actores, hemos visto actrices, hemos visto a fulanita y fulanita de tal pero nunca se ha visto a Hamlet, Hamlet es literatura”. Es un vehículo, entonces empezar a aclarar esas cosas fue muy sano para todos nosotros, no había confusión... ¿quién dijo esto? Yo digo esto, soy Eduardo y ahorita soy Prometeo... pero no hay confusión. [Eduardo Cassab]

Un punto nodal fundamental en las investigaciones del maestro Valencia, quien señala que la literatura (el texto) es un arte separada del teatro, que es acción. De ahí surge su inquietud por encontrar una especificidad en el lenguaje teatral, que le fuera exclusivo; el uso dramático del texto es precisamente hacer acción con él, siendo muy estrictos con el concepto de drama.

Uno de los postulados más hermosos es: si yo voy al museo, voy a ver pintura, no voy a ver flores, voy al museo a ver pintura no voy a ver cuadros, menos los marcos. Del mismo modo cuando yo voy al teatro no quiero ver personajes, yo quiero ver a un actor en dominio de sí. Y eso tiene que ver con una idea estética muy compleja, cuando tú piensas en el arte como dominio, dominio de tu oficio y ya luego tú lo manejarás de acuerdo a tus inquietudes políticas, sociales, estilísticas, lo que quieras. Pero primero tienes un dominio en la maestría de tu arte, esto es, de tu instrumento como actor, de tu cuerpo, de tu voz, etc. [Ivan Herrera]

Para ambos maestros, Grotowski y Valencia, el actor es un ser que trabaja ofreciendo su cuerpo públicamente. El arte de la actuación consiste en desnudarse, liberarse de máscaras, exteriorizarse. No con la finalidad de exhibirse, sino para auto-penetrarse y de este modo auto-revelarse. La actuación no es sólo un acto de amor, sino también un acto de conocimiento y de alguna manera, de comunión.

Esto no implica un abandono del artificio, en el sentido del personaje y la construcción de la ficción; por el contrario, son estos “artificios” los que paradójicamente le permiten al actor desnudarse y mostrarse en su verdad interior, y Valencia agregaría a esto: para comunicar algo realmente importante.

Ahora cuando me tengo que poner en la escena ya no puedo pensar en olvidarme de mí, más bien tengo que estar conciente de mí para poder decir algo, así me pare en la escena y no dijera ni una palabra, estoy diciendo algo de mí entonces el teatro a partir de Valencia es otro, es de mucha responsabilidad. [Norma Muñoz]

Concluimos entonces este apartado con un punto de partida para la comprensión y aproximación a las propuestas metodológicas de Valencia, que como ya vimos cruza las fronteras de la escena y se dirige hacia muchos otros lugares. Se trata como dice Gabriel Figueroa, de:

Una serie de valores que, finalmente son humanos, de convivencia, son valores culturales, es decir; lo que nos permite no madrearnos a la menor provocación. Si comparamos el método de Valencia con otros métodos, quizá el de Valencia tenga estas virtudes, que no sólo te enseñan a ser un buen actor, técnicamente hablando, sino también ser un agente cultural de cambio. [Gabriel Figueroa]

Capítulo V

La herencia

Nuevos caminos recorro, un nuevo modo de hablar llega a mí; me he cansado, como todos los creadores, de las viejas lenguas. Mi espíritu no quiere ya caminar sobre sandalias usadas.

Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*.

Ya hemos andado por la experiencia y la transformación gradual que han vivido nuestros entrevistados en su proceso valenciano, todo esto en referencia a las premisas del teatro que el maestro propone. Esperamos haber clarificado un poco para el lector neófito, lo que para muchos desconocidos fue una forma de trabajo misteriosa y llena de rumores de pasillo.

Es tiempo ahora de ir a los lugares a los que los ha llevado este proceso fuera de las sesiones, su aplicación actual, si es que la hay, y cómo ha trascendido en su cotidianeidad. Este capítulo aspira a abrir el espacio para algunas reflexiones que encontramos en nuestro viaje por esta aproximación y que nos llevarán a la posterior conclusión de este proyecto.

Comencemos por decir que para muchos, resulta sorprendente el que a lo mejor la propuesta del maestro no les haya quedado muy clara durante el tiempo de clases, sobre todo la cuestión teórica. Pero un día sin darse cuenta de ello, ya están aplicando alguno de los principios de la especificidad del lenguaje teatral.

Creo que lo más importante es la experiencia y pues a veces viviendo es cuando te “cae el 20” con una experiencia de vida te topas con algo y te acuerdas de algunas palabras del maestro y dices: ya entendí, ya entendí. [Erandi Coutiño]

Ahora bien, es muy interesante –y primordial para nosotros– la experiencia corporal adquirida dentro de la etapa de formación. Sin embargo, hay una cuestión que consideramos puede ser un terreno delicado pero igual muy digno de ser comentado; se trata del uso profesional que se le da a las enseñanzas de Valencia. Procuraremos abrir al lector una línea de pensamiento que no imponga criterios, y que trate de ser de lo más objetiva posible.

De las catorce personas entrevistadas, solamente cinco de ellas están activamente dentro del teatro (al menos hasta el momento en que se llevaron a cabo los registros). Y los resultados de las charlas nos hacen pensar que de ellos, ninguno está utilizando formalmente la propuesta metodológica de la especificidad del lenguaje teatral, que no quiere decir que lo hayan abandonado, es simplemente una cuestión de rigor en la ejecución. Revisemos entonces, no a manera de un juicio discriminatorio sino con fines de cavilación, qué es lo que se encuentran haciendo por ahora los actores y directores de esta muestra.

Estoy inactiva dentro del teatro por ahora porque ando en otra búsqueda, es decir, la clase del maestro me ha conducido a otras búsquedas, o sea, el teatro esta ahí siempre, pienso mucho en cosas que me gustaría hacer algún día pero ahorita estoy buscando disfrutar mi libertad, cuando me de cuenta totalmente (...) bueno , no cuando me de cuenta, ya me di cuenta. Cuando pueda disfrutarla, ese día voy a hacer teatro, estoy segura. [Erandi Coutiño]

Hasta donde sabemos, Erandi se encuentra viajando por Europa buscando ese sitio donde poder estar mejor, pero sin querer saber por ahora nada de la escuela o del teatro en un sentido formal.

Don José Domingo por su parte, inició varias luchas en defensa de los derechos indígenas y llegó a ser diputado, con lo que pudo fundar un lugar, una casa de la cultura para el pueblo de Calkini, en donde se hacen teatro, danza y talleres, además, según dice, están en disposición de recibir personas que, como el maestro Valencia, estén interesados en trabajar con ellos.

Lo que me motivó [a construir dicho espacio] era querer hacerle entender a la gente que la forma de hacerse escuchar es mediante una organización, y el teatro es organización. [José Domingo Uk-Chi]

Tanto Alejandro Ortiz, Iván Herrera y Jorge Santoyo, se encuentran haciendo actividades docentes, y en este sentido es interesante los elementos que toman del método para su trabajo:

Con mis alumnos [de la clase de producción] una vez a la semana respiramos, nos relajamos y si creo que es muy importante reconocernos y a partir de esa capacidad de ser conscientes de nosotros, tener una capacidad de expresión de mayor compromiso y de saber pedirle al otro que es lo que quiero. De saber escuchar al otro. Creo que en cualquier expresión no importa si es artística o no, esa relación con tu hacer es fundamental, con todo, que tenga un sentido tu quehacer. [Jorge Santoyo]

Ivan Herrera además, se ha involucrado en estudios sobre Gestalt y Bioenergética, por lo que de alguna manera es el más cercano a la técnica valenciana en cuanto a rigor, aunque como él mismo afirma, siempre está buscando nuevas formas de llevarlo a cabo, construyendo y aportando a la técnica sus propias propuestas.

Te enfrentas a muchas cosas, a muchos alumnos que toman teatro porque es obligatorio. En el caso de esta escuela particular por ejemplo, era obligatorio, y todos la tomaban. Tienes que distinguir que alumnos tienen interés, que alumnos no, etc. Otra cosa importante, saber leer al alumno, dónde está, si lo que tiene es una resistencia porque de lo que tiene miedo es a enfrentarse al público y no es que no le guste el teatro, porque la mayoría de los alumnos que tienen miedo dicen, “es que no me gusta, no lo voy a intentar”. Cómo le abres espacios para que ellos encuentren en el teatro un lugar en donde expresarse verdaderamente... pidiéndoles que respiren, poniéndoles ejercicios determinados y de repente lograba algo que yo creía muy difícil, que éstos alumnos cerrados e introvertidos, totalmente auto protegiéndose de la crítica del otro, que es en sí la esencia dentro de la secundaria o de la preparatoria, se abrieran y tuvieran experiencias riquísimas y a partir de ese momento fue que yo dije “verdaderamente el método Valencia se puede aplicar” Incluso yo fabricaba ejercicios, ejercicios muy simples, el clásico de “trae un objeto y muéstralo y nos hablas acerca de él” pero con el entrenamiento valenciano ya a todo le tratas de ver otro sentido ya no te quedas solamente en la forma. [Ivan Herrera]

El Doctor Alejandro Ortiz refiere que no ha abandonado la escena, de hecho sus clases tiene la particularidad de manejar la teoría desde la práctica, además de otras intervenciones con grupos eclécticos que tengan el interés de llegar a una puesta.

He dejado un poco el trabajo actoral, me he dedicado más a escribir y por lo menos una vez al año hago lo que yo le llamaría “numeritos”, eventos teatrales, con la idea de mover a la gente o reflexionar sobre cuestiones de carácter teatral o de jugar al teatro. [Alejandro Ortiz]

Claudia Eguiarte se dedica por ahora al trabajo con la lingüística, siempre desde la perspectiva valenciana:

Yo tengo tres pasiones, tres cosas que me apasionan en la vida, que son el Teatro, la lingüística (o sea el lenguaje) y la educación. Por mucho tiempo estuve conflictuada porque no encontraba cómo hacerlas coincidir. Para mí obviamente el método del maestro está pensado para el teatro, pero tiene que ver con una concepción de un determinado tipo de ser humano, de un verdadero sujeto. Un sujeto con conciencia y que esa conciencia no se reduce a una conciencia racional necesaria o únicamente. Por lo tanto, a partir de la conciencia de un ser humano la posibilidad de acción. [Claudia Eguiarte]

Por otro lado, Norma Muñoz explora como actriz, en un género divertido y político.

Ahora en estos días estoy creando con unas compañeras un espectáculo cabaret. Y el espectáculo es justo, qué es lo que quiero decir de mí con relación a los otros y tomar una postura política una postura social y crear nosotros nuestro propio discurso. Hablar de mí. [Norma Muñoz]

Gabriel Figueroa Pacheco, Gabriela González, e Israel Franco hacen labores de dirección.

Estoy como gato arañando lo que puedo porque yo deje de dirigir formalmente hace 5 años, me dediqué más a la producción. Ahora que vuelvo a la escena con este proyecto, pues estoy pagando los costos de no haberlo ejercitado, ahora si mi sistema es de “chile, mole y manteca” y estoy tratando de llegar a algo que sin traicionar lo que creo permita hacer las adecuaciones necesarias para poder entrar un diálogo con los que me están ayudando, con mis colaboradores; todos, no solo actores, sino escenógrafo, iluminador etc. Lo que se requiere es una conciencia de que estamos haciendo algo vivo y estamos haciendo algo que tiene consecuencias. La bronca está en que no sabemos hablar, nos falta método, somos temperamentales, somos vanidosos. ¿Cómo expresar esta idea que tengo?, pues tengo que expresarme como pueda y darme a entender como pueda, yo creo que ahí es donde yo debo de trabajar ahora. [Gabriel Figueroa]

Gabriela luego de una larga espera, encontró e montaje que necesitaba de su dirección.

Yo me enrolé en esta idea de soy un ser humano aprendiendo cosas, y que yo tengo mi ritmo. No a esperar a que el montaje llegara, pero si a reconocer el momento en que yo ya podía decir, “ahora puedo ejercer lo que ya conocí” y que ya no es para un maestro porque a veces cuando es para una clase tienes que sesgar lo que aprendiste para beneplácito de ese maestro porque quieres obtener una calificación. Entonces una vez que ya no hay alguien que te vaya a calificar, salvo el espectador y qué bueno. Ahí va a haber tantas cabezas y que no vas a poder satisfacerlas a todas, fue primero aprender a tener confianza en mí y en lo que ya sabía.
[Gabriela González Dávila]

Israel es además es investigador del CITRU, de modo que divide su tiempo entre el trabajo en provincia y la Ciudad de México.

En Morelos dirijo un grupo de teatro y participó junto con otros directores de teatro, de una suerte de coordinación para impulsar grupos de teatro popular. En Morelos por supuesto que estamos trabajando con gente de estudió o está estudiando en escuelas de Morelos, “Dragón de Jade”, la casa de la cultura, pero también con gente que no tiene una formación académica en términos de teatro y que lo utilizan mas bien como un espacio de creatividad, como un lugar para que lo maravilloso irrumpa en lo cotidiano y si lo piensas bien, también ahí hay una suerte de huella de Valencia. [Israel Franco]

Mónica Alcántar y Karla Selene, mientras tanto, están en proceso de terminar sus estudios de licenciatura.

Eduardo Cassab se dedicó mucho tiempo a hacer cine aunque en muchas ocasiones regresó al aula para hacer algunos proyectos con el maestro:

Después de años de esas chambas de *bar tender* y crear grupos de merengue y rumba y meterme mucho en todo eso, de vez en cuando iba yo a la Universidad unos meses, a respirar, montábamos pequeñas escenas pero con muchísimo rigor en el grupo del maestro. Hicimos cosas con Macbeth, pero padrísimas, la idea era hacer escenas de varias obras clásicas y después hacer un hilo conductor ... y bueno ahora estoy desempleado. [Eduardo Cassab]

Entretanto, César Salazar dice sobre si mismo que anda como variopinto.

A partir de eso, una necesidad imperiosa de buscar otras formas de lenguaje y de traducir esas formas de lenguaje, que son tantas como seres humanos existen, desde el Japón con la danza Butoh, desde el norte de África con las danzas tribales, desde este sentido circense centro europeo, norte americano que aprendo, nuevas técnicas de danza, en las que estoy ahora formándome. [César Salazar]

Lo que podemos entrever aquí, con todos los diálogos que tuvimos es que sin duda, el teatro está siempre presente, el teatro como experiencia, o el teatro como quehacer. Porque como ellos afirman, una vez que tienes el conocimiento, ya no es posible abandonarlo, y cada uno a su manera aplica este conocimiento enriqueciendo sus labores sean o no profesionales.

Por ser nuestro espectro de trabajo tan pequeño, no podemos afirmar que no se esté haciendo teatro utilizando el método Valencia en un sentido riguroso, ni es nuestra intención hacerlo tampoco, pero lo que si es importante pensar es que si existen, ¿en donde están? Pues para nosotros es claro, con este breve estudio, que los procesos personales se mantienen todo el tiempo, en función de una puesta o en función de la vida del sujeto o de sus actividades de hoy en día; pero nos deja la duda sobre lo que está pasando con el empleo de la visión teatral valenciana con respecto al panorama teatral en el México actual. Así que dejamos este espacio abierto al dialogo y también a la esperanza de ver esos grupos valencianos surgir en un futuro no muy lejano.

Debemos tomar en cuenta que en el ejercicio de lo que uno supone será una profesión permanente hay una serie de factores (sociales, psicológicos, económicos, ambientales, etc.) que tienen influencia a la hora de tomar decisiones; pensemos por ejemplo en la situación económica que para un artista es generalmente complicada, en el sentido de que no hay muchos recursos para financiar el arte, a menos de que se busque un financiamiento y de que éste le sea otorgado al creador.

El problema con el que nos topamos es con lo económico; empezamos a hacer actividades para poder juntar recursos que nos permitieran hacer los montajes y así pudimos hacer estos tres espectáculos... de ahí no pudimos avanzar más. [José Domingo Uk-Chi]

Este puede ser un factor decisivo, por ejemplo, para que muchos hayan elegido otros caminos. Entrar en la dinámica del sistema de patrocinio del gobierno resulta para algunos,

una cuestión tediosa, pero le otorga al creador “ganador” cierto prestigio y credibilidad escénica, pensamos que declinar ante esas ofertas debe al menos tener un buen pretexto.

Qué necesidad tengo de andar partiéndome la madre para conseguir una beca y conseguir un presupuesto, cuando lo que me importan son los seres humanos, empezando por mí mismo, porque lo que quiero es divertirme a través del teatro, echar desmadre, pero metodológicamente.
[Alejandro Ortiz]

Esto nos hace pensar qué no importa a que niveles se traduzca el trabajo teatral, es decir, si es para las altas esferas del gremio o para un público de colegio, o teatro popular, o para cualquier lugar donde quiera situársele. Lo más importante es lo que representa para aquél que lo está participando, para ser también congruente con todo aquello que se ama y que se cree acerca de esa experiencia tan vital que es el hacer teatro.

Ante tales expresiones de humanidad no podemos ya mirar al teatro como algo que se practique de oficio, al menos no para los llamados valencianos, y con este respecto, nos queda por resolver una última cuestión. Si en todo caso el quehacer teatral se proyecta a la vida del ser y viceversa, nos preguntamos ¿cómo sería ese teatro para ellos? ¿cómo lo harían,? o cómo pretenden hacerlo a partir de esta herramienta que les fue dada.

Hacer del teatro una herramienta significa tener el deseo constante de cambiar de vida. Solo así se pueden obtener resultados en el trabajo personal, ya que cada montaje se convertirá en un plan de vida que sostenga el trabajo de evolución conciente. [Sonia Martínez]

Cuando un individuo se involucra a nivel personal con una cuestión, sea cual fuera, creará vínculos que le son valiosos para con esa entidad; cuando se aprende a mirar el teatro como un encuentro comunitario entre seres humanos, y se ha aprendido también a tenerle respeto a esas otras presencias, la visión sobre el teatro en consecuencia, se transforma, eso es algo muy claro que observamos al final de nuestras entrevistas y que además involucra una forma muy particular de expresarse, se hablar, de tratar con cuidado las palabras que utilizan, como una suerte de argot valenciano.

Nada humano me es ajeno, entonces cualquier circunstancia que un ser humano pueda vivir, no porque en este momento coyuntural no me toque a mi, no significa que no me pudiese ocurrir. Entonces justo entender toda esta parte teórica de lo que es el teatro, es una verdad, entender toda la parte del lenguaje, que es una filosofía muy compleja, saber que sí es verdad lo que te has pasado repitiendo cuatro años que es ficción; es decir, no, es una realidad distinta, no es una realidad que está simbolizada, pero que está ocurriendo en ese momento y que la relación con el espectador es el teatro, no lo que ocurra en la escena, no lo que ocurre sólo en las butacas, sino esa relación, ese estar con alguien... eso es el teatro. [Gabriela González Dávila]

Vivirlo y comprenderlo de esta manera a algunos les respondió una pregunta que casi todos los que estamos en proceso formativo nos hacemos ante la crisis de realidad laboral y de pronto, vocacional: ¿por qué o para qué sigue existiendo el teatro?

Creo que es importante hacerlo y que exista, que exista ese espacio donde todos podamos estar compartiendo experiencias humanas y sensibilizarnos y mostrar esa autenticidad que cada quien tiene. Compartirse, encontrarse en los otros. Yo creo que mucho tiene de amoroso... de estar con el prójimo, de un acto de afecto hacia uno y hacia la humanidad aunque pues a veces las cosas sean descorazonadoras y la humanidad no vaya por buen camino, creo que podemos hacer cosas por ella. [Erandi Coutiño]

Se trata entonces, de hacer teatro para los otros, pero principalmente para uno mismo, sí para cuestionar al otro, para librar combates sobre la existencia humana y poder afirmarse en algún sitio, y que a su vez, por extensión haya repercusiones en el lo recibe.

“Yo estoy aquí, ¿tú en dónde estás?”, para mi es premisa para cualquier cosa en la vida o sea para la relacionarme contigo, “yo estoy aquí, ¿tú en dónde estás?” A nivel de cuatas, de una relación de pareja, a nivel de un rollo educativo a nivel de un rollo lingüístico a nivel de un rollo teatral, haga yo el teatro o propicie yo el foro. Yo quiero saber para una relación, ¿tú en donde estas?, esté yo en el escenario o no, si yo voy a un encuentro de teatro en el fondo lo que quiero es esto, “yo trabajo desde aquí... ¿y tú en dónde?” [Claudia Eguiarte]

Y con esto establecer un dialogo en el que se compartan experiencias que nos competen a todos en tanto que vivimos en este lugar, en este tiempo y en estas circunstancias.

Esto quiere decir que al tener esta herramienta en las manos, confirmamos que se adquiere un sentido de responsabilidad con respecto de cualquier trabajo que se realice, puesto que se tienen otros criterios y otro nivel de compromiso.

Hay una responsabilidad y una exigencia, te vuelves tan consciente de lo que puede implicar hacer teatro, de lo importante y valioso que puede ser como experiencia para ti y por lo tanto para el otro. Que de pronto te rehúsas a hacerlo impunemente o inconscientemente. Es decir, quizá te vuelves más selectivo, pero te vuelves más crítico, sobre todo, pero además con una crítica realmente argumentada, con una crítica que no es cotidiana en el teatro, como lo vivimos hoy en día. [Mónica Alcántar]

Es preocuparse por los contenidos, por la forma, por todo aquello que toma parte en la creación; para poder hacer de lo que puede ser sólo un oficio todo un arte, un arte que además sea la cosa más disfrutable y conmovedora, no en el sentido romántico de la palabra, sino que sea el arte, generador de movimientos internos, de ecos constantes, de aplausos verdaderos.

Clarito lo decía Valencia, “el arte no tiene precio, el arte es una expresión de la vida misma”, el arte es la vida cotidiana, diaria, de cada uno de nosotros, es el verdadero arte, el que no sientes que tienes que comercializar, el que tiene que poner de manifiesto que es lo que piensa que es lo que siente, pero que vaya en eso implícito una propuesta, una alternativa para solucionar lo que el está dando a saber. [José Domingo Uk-Chi]

Finalmente, el diálogo con nuestros entrevistados nos permitió aproximarnos a los procesos que intervienen en la confrontación del ser humano con los límites que le impone la existencia, específicamente observar al creador teatral en su vínculo con un cuerpo sujeto a distintos procesos incontrolables, a la decadencia y a la muerte y al disfrute de la existencia. Podría decirse que desde el punto de vista de la subjetividad, la tarea básica a realizar en el curso de la vida es elaborar la tensión que supone asimilar la realidad frente a la omnipotencia de nuestros deseos, tarea que nunca queda terminada. En el arte, el ser humano puede jugar a la omnipotencia, en ese ámbito, merced a la fantasía y a la imaginación, él es el creador.

Durante nuestra investigación, estuvimos hablando del cuerpo negado, del cuerpo reconocido y de la unidad de ser, todas éstas nociones surgen de tomar en cuenta el imaginario social y las dimensiones institucional y cultural que los producen y sostienen. Por ello, analizar las vicisitudes subjetivas de ser un creador escénico, implica entender las tensiones que simbólicamente heredan esos lugares sociales. Todo arte, decíamos, encierra un deseo de trascendencia de los límites humanos, más esa ilusión de la trascendencia se rompe en tanto el cuerpo deja de mirarse como un límite y hacemos a los otros parte de nuestra experiencia creativa y vital cotidiana. Se trata de afirmar la vida con la creación continua. Es decir, el teatro se mira como un promesa de acceder a un espacio de comunión y comunicación. No encontramos en esto una modalidad de narcisismo autoabastecido, sino una búsqueda del gozo de si mismos, de mostrar lo que son y que en eso experimentan como un agente activo en el dar, la confirmación de estar vivos. Su vínculo se alimenta, - como todos los vínculos de amor- de ese intercambio que se vive como imprescindible en el que se ofrenda un pedazo de mi propia existencia.

Conclusiones

Hacia el final de nuestro camino a la aproximación de la experiencia corporal en las propuestas metodológicas de Rodolfo Valencia, retomemos la premisa de la que partimos para hacer unas reflexiones finales. Ésta consistió en plantear que el trabajo con el maestro Valencia puede funcionar como una red en la que se vinculan la psique del sujeto con su cuerpo y que a su vez, este nexo se extiende hacia el exterior a una concepción de ser-en-el-mundo.

Desde esta perspectiva pudimos apreciar que el cuerpo, es la indispensable condición de posibilidad de nuestro ser en el mundo, de nuestra humanidad, de nuestra animalidad, de nuestro ser social. Ser corporales, o mejor dicho, participar de la corporalidad implica necesariamente pertenecer al universo de lo limitado, nos obliga tanto a la materia como a la forma, nos restringe a ellas pero, paradójicamente, sólo a partir de estas restricciones podemos acceder a infinidad de posibilidades creativas y constructivas.

Esta forma de concebir la corporalidad supone que participar de ella implica también pertenecer a la temporalidad, ser en el devenir, existir en y por una dinámica de intercambios y transformaciones. Pero ya no se trata de un tiempo domesticado, lineal, único. Sino de una temporalidad multiforme que incluye ritmos diversos y evoluciones complejas, que acepta el azar y el acontecimiento como copartícipes en la dramática de la transformación y de la creación.

Nuestra exploración confirmó que el vínculo con el propio cuerpo pone de manifiesto los procesos más fundamentales de la subjetividad, tales son: los procesos de enmascaramiento (posiblemente narcisísticos) los procesos de liberación interna, y los procesos que se encargan de establecer límites de relación entre los seres humanos (ética). Éstos procesos, configuran la existencia y la identidad del sujeto, la concepción del mundo y la forma de transitar en él.

Llegamos a las siguientes conclusiones:

- Que en rigor, no podemos hablar de las propuestas del maestro Valencia como un método, pues para serlo tendría que cumplirse la regla de que al seguir una

serie de pasos se llega siempre al mismo resultado. El material con el que trabaja el actor es con su cuerpo, por lo tanto el resultado para cada persona es subjetivo, de tal suerte que nunca será el mismo. Si bien podemos afirmar que hay una técnica valenciana que se puede manejar con mucho rigor, las propuestas del maestro no se reducen sólo a una serie de conceptos que funcionan bien para la creación escénica, se trata de una formación que procura la totalidad de la experiencia corporal, la experiencia de ser-en-el-mundo y a partir de ello, el dominio de una técnica.

- Que el trabajo valenciano rompe con las estructuras de las tradiciones tanto teatrales como históricas de sus participantes y se acomoda en ellos para crear una percepción distinta del mundo y por ende, del teatro, tanto para verlo como para hacerlo. En ello interviene el proceso del gozo, primero del cuerpo y luego de la creación que se puede hacer con él. Es decir, la propuesta valenciana invita a liberar al individuo de sus resistencias, de tal manera que éste se vuelva en un productor de sentido, para lo cual es precisa la vivencia desde todos los lugares (emociones y tensiones) posibles. Sin embargo reconocemos, en cuanto al panorama que hemos presentado sobre las diferentes técnicas de entrenamiento actoral (Cap. 1), que las propuestas metodológicas hechas por Valencia, no son un sistema cerrado que impida el uso de otras formas de trabajo, pues en la práctica, nuestros entrevistados revelaron que en cuanto a técnica, cada quien va tomando los elementos que le funcionan para un determinado montaje, director o ambiente de trabajo.
- Con esto deducimos que en general no existe un apego hacia el manejo de la técnica propuesta por Valencia, más bien una identificación sensorial y emotiva que finalmente cumple con uno de los mayores objetivos del maestro: el formar seres humanos generadores de conciencia, sensibles a su entorno y su mundo interior, y que ello repercuta en su manera de conducirse por la vida y por el teatro; o en palabras de Valencia: “yo no soy formador de actores, trato de formar seres humanos”.

- Que el camino para esa sensibilización es el del autoconocimiento; los que pasaron por este proceso se reconocen a sí mismos como unidades subjetivas vinculadas a su vez con la totalidad de la masa universal. Lo que significa también asumir la responsabilidad de los rumbos de nuestra existencia como seres humanos y como creadores escénicos.
- Que en ese re-conocimiento del sujeto y de su pertenencia a la totalidad es posible establecer una relación sensible con el otro, generando un principio de horizontalidad en el que se construye una ética más bien orgánica que da origen a una frase muy escuchada durante esta investigación: “Es un entrenamiento para la vida”.
- Que es un proceso que no funciona para todos. El trabajo valenciano no es una fórmula para hacer teatro, requiere de una entrega completa en la que uno permite el compromiso de sus emociones más profundas, donde se juega metodológicamente, donde para muchos no es compatible esa pasividad de la respiración, del trabajo individual, no es un lugar para los que van buscando que les enseñen cómo actuar o como hacer nuevas máscaras.
- Además nos dimos cuenta de que las investigaciones de cada teórico, incluyendo al maestro Valencia, han respondido a una serie de acontecimientos en el panorama histórico, psicológico y social de su tiempo, es decir que la evolución de la experiencia teatral siempre será afectada por el ambiente.
- Como resultado de la lectura de la presente investigación, surge inevitablemente la siguiente pregunta: ¿Con la muerte del maestro Valencia termina también su propuesta metodológica? Creemos que lo que se haga a partir de ahora, siendo fieles al pensamiento Valenciano, será dejarnos fluir e influir por nuestro ser-en-el-mundo y con ello, estar atentos a nuestras necesidades y acontecimientos como seres humanos y como creadores, transformando las herramientas que recibimos del maestro en caminos para nuestras propias búsquedas. Las

posibilidades de seguir en rigor con el uso de la técnica son tantas como alumnos y colegas tuvo Valencia, por lo tanto, lo más prudente sería esperar el surgimiento de una nueva generación de propuestas y escritos para saber entonces si algo ha sobrevivido.

En este contexto el quehacer escénico puede verse como un juego de expansión de la realidad simbólica frente a los límites de la realidad. Para los valencianos la escena es un pretexto para encontrarse con luchas que les importan y a su vez, descubren aquellas cosas que les importan de ellos mismos a través de la exposición y la formación teatral que en su momento ofreció Rodolfo Valencia.

Por último, sabemos que esta investigación ha sido sólo una aproximación, nos cuestionamos si hubiéramos llegado al mismo resultado de haber sido más grande la muestra o de haber tenido una entrevista con el propio Valencia. Sin embargo, consideramos que el aporte de este trabajo radica en desmitificar una propuesta poco conocida (aunque sí lo suficientemente experimentada) en boca de sus participantes, asumiendo sus referentes y contextos, y ubicándonos en el momento sociohistórico que le dio cabida. Así indagamos si se cumplieron o no los propósitos del maestro y con ello, afirmamos que cada uno de los que estuvieron cerca de él llevan consigo una caja de herramientas invaluable y que justo ahora manifiestan en su cotidianeidad y, es muy probable que como ha sucedido con algunos grandes maestros, sus alumnos llevarán sus investigaciones a otros niveles, a otros sitios que a lo mejor no serán propiamente los de la escena y que por ahora, nos son insospechados.

Anexo 1
Fotografías



En locación de *La ventanilla* (1974)



El hombre Prometeo (1977)



Trufaldino (1978)



Los rubios (1989)

Two additional international texts that were both stylized and Mexicanized were *Los rubios*, based on a text attributed to Lope de Vega, and Shakespeare's *Coriolano*. *Coriolano*, presented at the Teatro Isabela Corona next to the Plaza de las Tres Culturas, depended nearly as much on choreography as it did on acting. The language and emotions of the plebes were intensified by frenetic body movement. On the mostly bare split-level stage, there was frequent motion by the people and guards before, during and after the important speeches. Collective arm waving heightened the moments of a mob reacting to speakers promoting radical political or social change. When the mob became too unruly, "dogs" (three naked male actors), straining furiously at their leashes, were brought out to bring them under control. Stylized rowing motions moved a whole group of men across stage in an imaginary boat. Messengers ran back and forth, appearing to traverse great distances between cities, and a large group of slaves mimed labor in a mine to the off-stage sounds of hammering. These kinds of physical images on stage produced strong metaphors of the oppression of dominated people.

The other stylized and Mexicanized production was *Los rubios*, a popular dance performed at carnival time in Juxtlahuaca in the Mixteca Baja in Oaxaca dating probably from the sixteenth century. The story, performed through dance and chant by actors wearing masks, deals with the abuse of the Indian cattle herders by "los rubios," who are the light skinned Spanish owners of the cattle. One dramatic incident that emphasized this abuse is a stylized sex scene in which a Spaniard coerces a woman into intercourse, during which the woman turns her masked face to the audience. The fixed expression of the mask, which cannot change to reveal her emotion, mirrors, in this instance, the passive faces the dominated learn to "wear" for their dominators. The varied folk dances and songs reflect the daily life and customs evolving around the cattle herding. *Los rubios*, a production at the Universidad Nacional Autónoma de México, borrows plot content, including its basic conflict, from Lope de Vega's *La estrella de Sevilla*, in which a man ordered to kill a friend is torn between love and duty. The emphasis in this play is placed on the abuse of the powerless by the wealthy and powerful, a timeless Mexican theme. As director Rodolfo Valencia said in his program notes, "No se trata de ver una parte, una danza popular, y por otra un texto clásico, sino la integración de ambos: danzar el drama del poder y encontrar su validez, si la tiene, con referencia a nuestra realidad histórica y contemporánea."

Una reseña a *Los Rubios*, escrita por Paul Christopher Smith y aparecida en Latin American Theatre Review, en el número de septiembre-diciembre de 1990.

Anexo 2

Documentos

Tan sólo para darnos una idea de lo mucho que influyó el trabajo del maestro Valencia en sus alumnos y colaboradores, presentamos aquí una serie de documentos, cartas, postales y bitácoras personales que encontramos en el archivo de Ivan Herrera, y que el mismo Valencia me pidió que utilizara para esta investigación. Sin embargo, para hacer una aproximación más detallada y precisa decidimos tomar en cuenta únicamente las entrevistas, más no por eso abandonaremos estos testimonios, que aunque pocos por cuestiones de espacio –y presupuesto-, serán sin duda un deleite y seguramente una fuente de identificación para los que tuvimos la oportunidad de tener cerca a Rodolfo Valencia.

Miami, 23, 1971

Mi querido profesor:

En mi intento una vez mas por localizarle, dirigo lineas a un valencia - mas, encontrado en una guia telefonica; a ver si por fin, en mi juego de casi cinco anos, logro encontrarle en esa gran ciudad. Sere breve, (aunque tenga muchas cosas que contarle), no se si realmente sea "este" Sr. valencia mi adorado profesor de Cuba, y no quiero que otra carta mia empiece a vagar por manos desconocidas.

¡Cuantas cartas he escrito!
¡Cuantas me han rechazado!

He buscado en todas las bibliotecas de este pueblo, guias de telefono mexicanas y he anotado la direccion de todos los Valencias, o al menos casi todos, que por cierto son como los Gonzalez en Cuba -interminables-; he pedido favores, cosa que no es mucho de mi agrado, a personas de Cuba alla; a mexicanas que he encontrado aqui he preguntado ¿como localizar a alguien muy querido de quien solo sabemos el nombre?, y es entonces querido, cuando Mexico se vuelve inmensamente grande.

Para sintetizarle, me encuentre con un señor mexicano en mi centro de trabajo y le pedi nuevamente el favor. Me respondió.

¡Si fuera usted!
Como, o donde la encuentro, no lo se, pero una vez



mas tengo esperanzas.

Puedo hasta decirle que a Mexico ehe intentado ir, pero la visa me ha sido negada; pense tambien llamar a la operadora de Mexico, posiblemente ella le localizara, pero, ¿y si usted me hubiese olvidado a traves del tiempo?, ante esto, mejor seria escribirle.

Este es mi ultimo ano en Miami, he permanecido aqui, pues me han obligado razones muy fuertes, quizas demasiado fuertes, para poderlas pasar por alto. Una es que con la ciudadania, puedo viajar facilmente a cualquier sitio, y esta la obtengo ahora en junio; pero aun asi, esto hubiera pasado a segundo plano, si no hubiera tenido que afrontar todas las responsabilidades familiares que me han tocado resolver.

Seria largo contarle, quizas si me conteste, o cuando le vea, decida hacerlo.

Ahora realmente no puedo hablarle de teatro, de ese teatro que nos amamos, el que unicamente con centimos, no, por aqui, al menos por este Miami, no existe; pero si, todo un mundo que no conocia antes, pequenas y grandes cosas de todos los dias, a las que era tan ignorante, en este sencillamente "vivir".

Ahora muchas veces me pregunto, ¿como pude pretender hacer teatro, o escribir un libro, desconociendo todo esto?; todo este andar por una calle interminable, deteniendome a cada paso para trabajar hasta el agotamiento, oyendo las estridencias de cualquier musica en moda, o aprendiendo tan solo a defenderme de la maldad de los demas. Pero, todo esto, solo ha tenido un objetivo; ser actriz, solo me ha ensenado el significado de una



vida que no admito, y eso para mi es bastante.
ya todo esta pronto a terminar. Quiero marchar
me de aqui a fin de ano, donde he de pensar por
primera vez a pensar en mi.
donde vaya no lo se, quiza a Mexico, quiza a Es
pana; en Espana tengo amistades, pero respecto al
teatro que es lo que me interesa, tendria que ir
primeramente a investigar; en Mexico solo le ten
go a usted.
Me gustaria saber que hace, que puede contarme,
esta haciendo teatro en este momento?, o no, ¿que
piens a de mi viaje?, y muchas mas cosas que
las dejo de su parte.
Cuando decida instalarme, quiero hacerlo ponien
do algun tipo de negocio, con algun dinero que
llevare, que me permita hacer teatro de calidad
sin importarme lo economico, y en esto solo usted
puede orientarme, y en usted confio.
no puedo saber que significado tiene para usted
esto de la distancia y mas aun del silencio, pero
para mi, tienen uno bien doloroso.
io, justo ayer le he dejado de ver, nada tenemos
nos. que ver con distancia o tiempo, cuando que
rer, sigue siendo el mismo.
Contesteme, hagalo por favor cuanto antes.
Mele un beso a su encantadora esposa y a su ve
nian.
Quiero no esperar en vano esta vez, no sabe cuan
ta esperanza he puesto en esta carta, siempre he
pensado que no cesare hasta no verle, y despues
realizar una gran obra con usted.

Esperando, le quiere infinitament



Aurora Collazo

Encontramos el proyecto de *La mujer Azul* montaje que hizo Claudia Eguiarte, una de nuestras entrevistadas, para su examen de licenciatura y descubrimos que hizo una breve explicación de las propuestas de Valencia.

La metodología de Rodolfo Valencia y la sensibilización bionérgica

"El teatro no cambiará mientras no cambie su elemento primordial: el actor y, con él, se llegue al esclarecimiento, estudio y profundización del lenguaje propiamente teatral"

Rodolfo Valencia

El método desarrollado por el maestro Rodolfo Valencia parte de una larga investigación de los medios expresivos del actor —entendido como el elemento fundamental del teatro—, así como de la definición, análisis y profundización del lenguaje teatral. Para Valencia, este lenguaje, claramente diferenciado del literario, es el lenguaje de la acción al servicio de la construcción y comunicación del discurso teatral y articulado mediante:

- a) Toda acción física realizada por el actor — incluyendo la enunciación de la palabra, liberada del signo escrito que la representa—, en forma lúcida y consciente.
- b) Las acciones interiores; es decir, la producción a voluntad de los sentimientos necesarios para la comunicación del discurso.
- c) El juego de las relaciones dramáticas en el espacio, de donde emanan orgánicamente las imágenes teatrales.

En un principio, la metodología inicia con el estudio de la teoría de los reflejos condicionados de Pavlov —a propósito del condicionamiento actoral resultante de la “repetición” de los ensayos y que habitualmente desemboca en la mecanización del trabajo creativo—, cruza las proposiciones conductivistas de Skinner en el uso de la deconstrucción de formas adquiridas, y encuentra su fundamento en las teorías de la bionérgica de Wilhelm Reich, Alexander Lowen y sus seguidores.

El método tiene como base el autoconocimiento del actor y por lo tanto, su expansión y liberación interior, con el fin de permitirle la expresión lúcida y crítica de la conducta humana.

El concepto específico de actor de este método elimina la idea de personaje para el ejecutante, aunque no para el espectador. Así, el actor es un informante consciente y sensible de la conducta humana, de tal modo que la conformación del personaje corre a cargo del espectador, con base a la información recibida durante el hecho teatral.

La relajación bionérgica, parte fundamental para lograr la expansión y liberación interior antes mencionadas, empieza por algo simple y complejo como la respiración; su objetivo es pasar de la respiración cotidiana o de ‘sobrevivencia’ —expresión personal de la “estructura caraterológica defensiva” o neurótica, de acuerdo con la conceptualización de Wilhelm Reich— a una respiración consciente que conduzca a la unificación orgánica del sujeto, a la toma de conciencia de sí.

Dicha relajación se divide en dos fases; durante la primera se hace un registro del estado físico-emocional del sujeto —parte por parte, empezando por la planta de los pies hasta concluir en la cabeza— para identificar dónde se encuentra, cuáles son sus bloqueos, ubicar posibles tensiones u otras señales de este estado. La segunda fase, consiste en relajar, mediante la respiración consciente y profunda, cada sitio con el propósito de reconstruir el estado emocional, liberar tensiones y conquistar el presente, el “aquí y ahora”.

La relajación bionérgica es la preparación para el trabajo lúcido y sensible del actor, es el momento de la construcción de la presencia. En ocasiones, cuando los bloqueos son fuertes, aún después de este proceso, es necesario realizar otro tipo de ejercicios; por ejemplo, a cuatro patas, con las palmas de las manos y las rodillas funcionando como puntos de apoyo, se hacen una serie de movimientos para estirar la

columna vertebral y descargar la mandíbula con el fin de liberar la energía vital bloqueada.

Los ejercicios desarrollados por Valencia y fundamentados en la bionérgica, tienen como objetivo la revelación y no el enmascaramiento del actor — para la expresión lúcida y crítica de la conducta humana, en el encuentro, comunicación y confrontación, con el espectador—, la toma de conciencia del lenguaje teatral, así como el manejo lúcido y sensible del mismo. Para la articulación del lenguaje de la acción, para mostrar el papel que la acción física juega en esta articulación, entender la importancia del conflicto y lograr el manejo de este particular lenguaje, el maestro ha desarrollado muchos ejercicios entre los que podemos mencionar danzas —en las que se siguen los impulsos interiores, tratando de encontrar la expresión honesta y personal—, uso dramático de un objeto, relaciones dramáticas en el espacio y narración de una anécdota propia.

La bitácora de Álvaro.

Luego de algunas indagaciones y un viaje a Cuernavaca dimos con el dueño de un cuaderno que nos pareció muy peculiar. Álvaro era un joven albañil, bastante inquieto con respecto de su entorno, hasta que se topó con el maestro Valencia y como él dice, le cambió la vida.

CON EL TIEMPO CON MAS CLARIDAD
QUE ANTES, SURGE MI INCONFORMIDAD
AHORA, QUIERO ACABAR CON ESTA
FINCHE MISERIA.
QUIERO ASER LA REVOLUCION Y SOLITO
SE LLEGA EL TIEMPO EN QUE
CONOSCO AL MAESTRO VALENCIA
EL DICE. ¿QUIERE CAMBIAR AL MUNDO?
CAMBIE PRIMERO USTED
TERMINE ASIENDOME BOZAS Y SOLITO
(Y TODAVIA - NO SE QUE ONDA)
¿QUE HAGO?
¿PA QUE A DE SERUIR MI VIDA?
ME TOCO VIUIR AQUI Y AHORA
¿Y QUE CHINGADOS PUES?
ESCRIBO ESTO PORQUE COMO DICE EL
MAESTRO " TODO ESTA LIGADO "

¿Y SI ME QUEDO? ESTO EQUIVALE
A TRABAJAR UNA SEMANA EN UN
LADO Y BAMONOS PA OTRO LADO
Y ASI ASTA QUE ME CARGUE LA
CHINGADA, EN MI ETARNO PLECTO
CON LOS MAISTREROS, ARQUITECTOS
Y TODA LA BOZA DE OJETES
CON ESOS SACARIOS MISERABLES
QUE ALCANZAN PARA NO MORIR
¿VIUIR PA TRABAJAR?
¿ASER TEATRO EN LA NOCHE (COMO L-
ASEMOS) Y AL OTRO DIA, POR EL DESUELO
DESPIERTO TARDE, Y COMO CONSECUENCIA
ME CORREN DEL TRABAJO
¿MANDO A LA CHINGADA EL TEATRO?
Y ME DEDICO A TRABAJAR COMO DIOS
MANDA? O ¿MANDO A LA CHINGADA
AL TRABAJO Y AGO TEATRO Y ME MUERO
DE HAMBRE POR NO ABER FUNCIONES?
RECUERDO UNA FRASE DE FLORES MAGO:
" SI NO AY LIBERTAD ECONOMICA, NO
AY NINGUNA LIBERTAD "
OTRA DE MIS FANTASIAS, QUE YA
CREIA OLVIDADAS ES. TENER LA CAPACIDAD
PARA ASER UNA REVOLUCION
PARA ASERLA MAS BOCA. SIN DERRAMA-
MIENTO DE SANGRE Y SIN NINGUN BALAZO

5 NOVEMBRE 87
 MIL, DES MIL, UN MILLION,
 QUIEN SABE CUANTAS LUCCITAS
 VEO EN EL CIELO.
 DESDE AQUI PUEDO VER LAS LUCES
 DE CERNICHA Y SUS ALEBREDOS,
 ME DA LA IMPRESION QUE LAS ESTRELLAS
 AN BASADO A LA TIERRA.
 CADA UNA REPRESENTA UNA LUCCION
 UNA ESPERANZA.
 TAMBIEN REPRESENTA VIDA,
 VEO VIDA POR DOQUIER.
 DEL REINO ANIMAL A SALIDA
 EL HOMBRE, QUE OTRO ANIMAL SE PUEDE
 COMPARE CON EL HOMBRE?
 APRENDIO A SEMBRAR LA TIERRA, BASO
 AL FONDO DEL MAR, SURIO A LA LUZ.
 NUNCA SE COMFORMA, SIEMPRE
 APRENDIENDO, CREANDO.
 EL HOMBRE COMO DIOS, MAS NO DESES
 QUE TU IMPRODUCTIVA TE PONGA UNA VENTURA
 EN LOS OJOS, VE ASIA ABAJO,
 MILLONES VIVEN EN LAS TIERRAS, SIAL
 GAZAR PARA WINDA DE LOS HEBERMOS DELA
 CIENCIA,
 ¿PARA QUIEN SIEMPRE TANTOS VENTOS
 MARAVILLOSOS QUE TU AS CREADO?
 PARA OTRO DIOS MAS PODEROSO QUE TU.
 EL DIOS DIENE.
 TANTO TIENES, TANTO VILES,
 ESCUCHA AL AMERICANO, AL QUE SE
 ARRASTRA, AL QUE ELEVA SUS OJOS AL CIELO
 BUSCANDO UNA RESPUESTA EN UN CREADOR
 MISERICORDIOSO.
 EN TORCES, CUANDO ESCUCHES, EN VES DE INVENTOS
 DE TI SALDRAN EL AMOR, Y LAS ESTRELLAS
 VHSARHN A LA TIERRA INULADADOS CON SU
 RESPONDOR.

Las que siguen son algunas cartas y postales, todas ellas tratan de contarle a Valencia aquellas experiencias significativas o que justamente están vinculadas a sus enseñanzas.

4 Sep. 94

Xalapa Ver.
Maestra Rodolfo Valencia

Tranco muchísimo el favor de dar su dirección en Campeche; alguna vez que hablamos por teléfono le pregunté por usted. Me platicó que está bien en general, en una hermosa casa frente al mar de Campeche, que gusto que este sea mi mundo al haberlo en un lugar tan bello. Yo, vivo en Xalapa Ver., estamos relativamente cerca, en este momento de mi vida dedico casi todo el tiempo a estar atento en el momento presente, la rutina de este lapso es muy simple, consiste en dar gracias, preparar mis alimentos, caminar, cuidar mi cuerpo, ropa y trastos, caminar en atención, trabajar en atención, vivir con mi hermano y su familia que viven cerca de mí; él y su pareja tienen tres niñas, que me llenan de cariño, de movimiento, de ruido, de alegría y sucesos de lazoñacio; vivo con una perra pastor alemán que se llama Norma, es una compañera muy grata, ligera, amigosa, tiene una energía que me agrada mucho; y parece que yo a ella también; este lapso de vida pausada tiene del 20 de agosto a la fecha; con motivo de mi cumpleaños número 28; es algo así como mi regalo; también es mi necesidad para en el futuro habitar "La casa del Ángel", en los 28 que estoy conociendo; una casa en un

Rta. Bites Lara Xalapa
Ruta Central #1317
Cal. Feo Ferrer Guardia
Xalapa Ver.
Tel (9120) 123320
13 DE 93

Si Rodolfo Valencia
Cajal #5 Dpto 503
Barriles de Campeche
Campeche Mex.

rancho; que aspira a ser ecológica; si me
 preguntan por qué se llama así, le diré
 que él, se puso el nombre, es un espacio
 para trabajar en el arte de vivir. ¿Se
 acuerda que no decía que el arte comienza
 por la propia vida; la respiración, el caminar,
 el afinar el instrumento que es uno mismo?
 Es el tipo de arte que yo elegí para mi vida;
 La casa del Ángel es un lugar para ejercerlo y
 compartir el camino con niños, amigos, perso-
 nas, en fin, no se, espero que con quien se
 acerque a ella; ~~espero~~ quizás pueda el
 nombre; lo que ahí sucede no depende mucho
 de mí (hobby, preferencias, etc) de mí solo
 depende estar atento para hacer lo que haya
 que hacer.

Cambiando un poco el tema para contarle
 le un poco de cómo he hecho esta casa; ~~luego~~
 luego de salir de la Universidad, trabajé un
 poco (1 año) con niños de escuela activa,
 impartí un curso de Uruguay en un instituto
 y clases de expresión corporal y teatro a
 niños; no me alcanzaba el dinero y no me
 hallaba muy bien conmigo mismo; mis
 hermanos se asociaron para vender joye-
 ría y me asocié a ellos, ahí se formó
 una sociedad anónima llamada Kishu
 tenemos una ruta de clientes por el centro
 y surcoste del país, viajamos en auto a salir-
 los; yo viajo aprox. 10 días y descanso 8,
 ahíra llevo más días de receso y me re-
 gale este estar. Gracias por estar ahí para
 poderle escribir este corte. Lo quiero Buz

(sin fecha)

ECUADOR, SUR AMERICA
 Indígenas del ECUADOR. Indígenas from ECUADOR.

Querido Rodolfo
 Como una cascada, América
 se descubre, se descubre a
 mis ojos y en mi andar
 hay un compañero de viaje
 que en mi trabajo me
 recuerda ser severo
 con los detalles y gozoso
 con los frutos.

Pronto estaré en México
 y nos veremos para una pequeña plática.

Sr. Rodolfo Valencia
 Copal No. 5 Depto 503
 Bosques de Campeche Campeche
 México

la foto habla de las mismas
 que nos también que dar
 buenos ejemplos.

No son de Chiapas pero algo
 también que pertenece
 a México

50 PORTUGAL

Maestro.
 Me siento corto para describirle la belleza de ciertos
 lugares, he visitado este pequeño pueblo de Portugal
 y me lo he enguido en un lugar que no se mira
 con ojos.

Entonces pienso que es como esas cosas que hemos
 compartido. donde solo nosotros dos
 Nos explicamos algo que nadie más ve.

Ulises

Queridísimo Maestro Valencia .

Le pongo maestro porque así lo considero. Espero que no le moleste...

No es precisamente una tarjeta de navidad; es una tarjeta para decirle lo mucho que lo quiero. Es un privilegio para mí el que usted haya sido mi maestro.

¿Cómo agradecerle todo lo que usted ha hecho por mí?

Deseo que en este año y en todos los demás sea usted muy feliz.

También lo extraño.

Edith.

(tarjeta sin fecha)

SAN FRANCISCO, CA. A 2^{DA} NOVIEMBRE DEL 92.

ESTIMADO Y BIEN QUERIDO Mtro. VALENCIA,
RECIBA MIS MÁS ENTUSIASTA ALEGRÍA POR
OFRECERME ESTA CORRESPONDENCIA. SE LO
DIGO DE PURO CORAZÓN, CON TODA LA
GRANDEZA Y LA HUMILDAD DE ESTA AMISTAD
QUE SIEMTO NOS UNE MAESTRO.

SUS PALABRAS ^{ME} LLEGAN EN UNO DE ESOS
MOMENTOS ^{EN} LOS CUALES COSAS PARECEN TAN APRECIADAS,
HONESTAMENTE SALGO FORTALECIDO Y CON NUEVOS
IMPULSOS PARA CONTINUAR CON ESTE PROYECTO
QUE SIEMTO TODAVÍA ESTAMOS CREANDO Y
OJALÁ RECREANDO, EL Mesoamerica INSTITUTE.

USTED SABE MAESTRO VALENCIA, CUANDO UNO
SIEMTE QUE UNA IDEA FUNCIONA EN Y CON
LOS ESFUERZOS DE OTROS U OTRAS, NO LE
QUEDA A UNO DUDA DE SU REALIDAD. ^{AVUNQUE} ^{PERO}
A VECES PARECE UN RETO DEMASIADO GRANDE
Y PERSONAL, TODAVÍA CABE LA CERTEZA DEL
"CAMINO QUE SE HACE AL ANDAR..."

DE PRONTO PARECE QUE "DESCUBRO", COMO YA
DIJERAN OTROS, ESA RIQUEZA DEL ENCUENTRO

Maestro: Que alivio me da
escribirle, he estado tratando de
verbalizar mi experiencia por medio
de intermitentes soliloquios en el
papel.

En este viaje donde siento porirme
esta volveré lucidamente loca, lucidamente
me veo sola, y triste y feliz, inmensa-
mente viva. Vivo, a veces, días de emociones
inabundables, rodeada de ~~mis~~ amigos
infinitamente generosos; ahora estoy
con Tina en su casa y con otros
otros compañeros entrañables aquí.
Maestro como va usted, que pesa con
la UNAM, no puedo creer que siga en
buzelge, cuando empecé

A veces me entra una melancolía muy
grande, este un país con un movimiento
destacadoso y la gente es fría, un
poco, antihigiénica la veces, me huelo
mucho caca, o yo ando fría.

Maestro, nuevamente porque estoy profunde-
mente agradecida con usted, porque
ahora sí que respiro por la herida
Un saludo muy muy grande, un
abrazo fuerte, nos veremos pronto
En la escuela, lo extraño y
lo quiero mucho.

(carta del 05.06.99).

Lo último que presentamos es de Tena Cohen, una ex alumna que solía escribirle con frecuencia al maestro Valencia y que al parecer le tenía un gran cariño. Ponemos aquí solo una de sus cartas.

765 Greenwich Street
New York, New York 10014
February 5th, 1994

Querido Rodolfo

Hace una semana me entra un deseo de escribirle, de buscar comunicación de nuevo con Usted. Fui a México durante el verano, pero anduvo Usted en Campeche-- igual sigue allí. Quiero compartir mi viaje hasta ahora.

Empiezo para primera vez a bregar con mi demonio más enredado, mi voz interior. Me doy cuenta como esa voz quita mi energía, como me auto- encajo en una jaula de incapacidad con el simple hecho de decirme maldades. Cada momento parece que me jodo a mi misma y creo mis propios límites. He vivido en un mundo que va a ser siempre igual, según mi voz interior. Es el camino que siempre he andado, que jamás podré dejar. Es un mito de diente fino y ojo largo-- ojo que me persigue y me critica constantemente.

Cuando la voz me gana, la parte criticona, me caigo en una depresión-- ese estado en el cual no me quiero levantar del piso, porque no veo ninguna razón para hacerlo; un estado en lo cual todo se vale madre y, sobretodo, mi misma. Es curiosa observar como de repente voy de un sentimiento de alegría total, a uno en el cual materialmente me tengo que pelar a mi misma del piso.

Todavía más atrás de la depresión está un coraje. El coraje se me explota y me sacude repentinamente ahora. Soy como de triple cara-- coraje, tristeza, cansancio. Y al final del pasillo donde ando, está un punto por lo cual todo gime-- este punto es el suicidio-- si todo viene a lo peor, está la posibilidad. Es como el extremo del coraje y el fondo de la tristeza. Aprendo como resolver ese miedo.

Trabajo en un grupo de terapia ahora. Somos dos mujeres y cuatro hombres. Nos vemos por dos horas a la semana y observamos nuestras dinámicas como si fuéramos viendo un juego de ajedrez. Bob es el terapeuta, el mismo que ve a mi papá. Es sencillo y directo, dice lo que él se siente como ser humano, lo que más me gusta. No juega ningún papel.

El suicidio es el extremo de la maleta empacada, me he dado cuenta. En 1987 me fui un año a Londres, regresé a la universidad para terminar en 1988, junté todo en cajas (las cuales nunca he abierto hasta ahora) y me fui para Philadelpi, y luego a México. Allí siempre tenía la maleta por si quisiera...Estoy más feliz poniendo mi vida en un cuadro con cierre, parece que todo está guardada y compacta.

Ahora lo veo: es mi carro rápido y el tr n que no llega a ninguna estación, él que solo viaja, es un barco sin puerto. Sueño que nado un mar lleno de barcos en busqueda del camino a México. Sueño carreteras y puentes de cemento. Mientras tanto, trabajo cada día en una escuela, intentando dar una isla segura a jóvenes que no tienen ni casa. Me preguntan porque lo hago. No es solo una chumba-- veo su necesidad, es palpable, como una llaga en la tierra. No pienso salvar a nadie, solo busco ancla.

En esto, voy a tener mi primer poema publicado en una revista de la universidad de Nuevo México. Y con Tere, la actriz con quien he estado trabajando, planeo una obra usando los poemas de Jaime Sabines. Se coloboran una bailarina y un m sico. Esto para Mayo. En dos semanas me mudo a mi pr pιο departamento, chiquito pero mío.

Es un compromiso conmigo misma, en la cual me encuentro un poco sorprendida. Significa que he de sacar las cajas que tenia cerradas desde la universidad, y guardar las maletas por un tiempito. Trabajo, estudio y escribo. Busco mi lenguaje en mi tiempo libre-- busco una danza y un silencio. A veces me inunda una tristeza de lo\$ más enorme, a veces quiero romper todo. Choco con la gente y a veces coincido. Me acerco a mi misma poco a poco.

Queiro decirle que empiezo a sentir que es fluir. No me quedo tan agarrada de una cosa o un estado. Me peleo y lloro, luego me levanto y me muevo. Veo que es "pensarlo"-- entenderlo en la cabeza y vivirlo. Es como encontrar un espacio fuerte adentro, y una paz. Es comprometerme cada otro momento para aprender como hacer algo para mi misma.

Me acuerdo de Usted. Me gustaría que me escribiera. V  a Javier hace dos meses. Su esposa est  embarazada, va a ser padre. Dice que sube y baja, sube y baja. Extra a el teatro. Yo extraño el teatro también. Cuesta tanto para sacar dos funciones en esta ciudad de mercado! A veces siento que he de sacar sangre de una piedra más rápido.

Mi amigo se murió de SIDA. Lo acompañe en su morir. Un proceso lento y doloroso, una muerte terrible. Hasta el final él pensaba solo en su trabajo, y la última noche antes de que lo pusieron en respirador, él se queria ir al teatro para ver el proyecto de sus estudiantes de la Universidad de Nueva York. Me enseña como amar tu arte enfrentada con todo obstáculo. Me ayuda cuando el cansancio me agarra.

Espero que Usted se encuentre bien de salud y aventura. Quisiera verlo pronto. Quisiera saber donde anda Usted en sus viajes.

at ntamente,

Glosario

Alexander Lowen: Desarrolló la psicoterapia del mente-cuerpo conocida como análisis bioenergético con su entonces colega John Pierrakos. Es el fundador y el director ejecutivo del Instituto Internacional para el Análisis Bioenergético en New York. Lowen realizó una licenciatura en ciencia y negocios en la universidad de la ciudad de Nueva York y continuó recibiendo un LLB de colegio de abogados de Brooklyn. Su interés en el acoplamiento entre la mente y el cuerpo se sucedió durante este tiempo, de modo que se compromete a estudios sobre análisis del carácter con el doctor Wilhelm Reich. Después de haber hecho éstos estudios y de convertirse el mismo en terapeuta, Lowen se mudó a Suiza para atender a la universidad de Ginebra, que le concedió un M.D. en junio de 1951.

Análisis del carácter: análisis de las resistencias e interpretación de sus formas, significados y motivos.

Bioenergía: energía orgónica. Es la energía libidinal de Freud. Reich la denominó “orgone energy” después de descubrir sus propiedades y características.

Bioenergética: Para Alexander Lowen(1958,1975), significa manejar la “energía de la vida”; pues piensa que las expresiones somáticas, afectivas y psíquicas están controladas por un mecanismo común dependiente de la energía biológica.

Bloqueo: contracción del organismo que impide la libre circulación de energía libidinal y su excitación.

Biopatías: Reich define la biopatía como la pérdida del equilibrio de las funciones básicas vegetativas, autorreguladoras de importancia vital en la pulsación energética, el flujo energético y el contacto. El estancamiento de las energías vegetativas ligadas al flujo del plasma, que funciona según las leyes naturales (Reich las llama más adelante también “leyes cósmicas”) constituye la base de las formaciones de síntomas y acorazamientos

que perturban la natural y vegetativa movilidad y la autorregulación (salud) de todo el organismo. Según Reich en el fondo de todo trastorno físico y psíquico existe un desvío de los recursos de energía biológica dictados por las leyes naturales.

Coraza: anclaje biológico de la represión emocional. La coraza determina la estructura individual tanto psíquica (coraza caracterial) como física (coraza muscular). Su función (patológica) es proteger al biosistema de las emociones y sensaciones internas.

Coraza caracterial: suma de todas las actitudes caracteriales que un individuo desarrolla con el fin de defenderse contra la ansiedad. Da como resultado una rigidez en el carácter, una falta de contacto, una ausencia total o parcial de vitalidad. Es funcionalmente idéntica a la coraza muscular.

Coraza muscular: suma de todas las actitudes musculares que un individuo desarrolla para bloquear las emociones (especialmente la ansiedad, el miedo y la cólera) y las sensaciones (sobre todo la excitación sexual).

Defensa: mecanismo que sirve para reprimir los deseos libidinales. Este mecanismo consume energía: cuanta más energía se utiliza para conservar la trama de las defensas, menos energía disponible habrá para la primacía genital.

Emociones: las emociones (primarias) son según Wilhelm Reich una función de la energía orgónica pulsante en el cuerpo humano que va ligada a los líquidos corporales (protoplasma) y por esto fluye. Las dos direcciones básicas de las corrientes de plasma bioenergéticas corresponden a los afectos básicos de lo psíquico: placer y miedo. Los estímulos placenteros efectúan una *E-moción* del protoplasma del centro a la periferia (por ejemplo, la piel se vuelve caliente y rosada) En cambio, los estímulos negativos llevan a una *Re-moción*, un movimiento de la periferia al centro del organismo (por ejemplo, la piel se vuelve fría y blanca).

Energía orgónica /bioenergía: Reich denominó, a la energía descubierta por él entre 1936 y 1940, primero bioenergía y más tarde *energía orgónica* (de orgasmo y orgánico) . La estudió desde el punto de vista de las ciencias naturales, es decir, investigó físicamente aspectos térmicos, electroscópicos de la energía orgónica. No hay pues, en el concepto de *orgón*, como es el caso del concepto de la libido freudiana , una construcción metafísica.

Fenomenología: **1.** Se constituye no sólo en un método de análisis de la conciencia, sino en una ontología (Heidegger) que permite desocultar el sentido del ser: aquello que se manifiesta (*fenómeno*) ante la existencia humana (*Dasein*). **2.** Corriente filosófica (Husserl) adoptada por la Gestalt, donde las premisas son: La experiencia debe ser simplemente descrita como se da, y nunca ser analizada. La observación pura del fenómeno sin prejuicios ni creencias apriorísticas (= epoché). Operación mental en la que el sujeto pone el 'mundo entre paréntesis', es decir, la observación pura del fenómeno, excluyendo cualquier juicio de valor sobre el fenómeno.

Fritz S. Pearls: Doctor en medicina y psicoanálisis, nació en Berlín el 8 de Julio de 1893 comenzó su carrera en Berlín y Viena donde se relacionó con la escuela freudiana y con el grupo de psicología de la Gestalt. En 1942 publica su libro *Ego, enojo y agresión*, primera aplicación de los principios de la psicología de la Gestalt al desarrollo y crecimiento de la persona. En 1946 llega a EEUU donde luego de trabajar en Miami, Nueva York y los Ángeles forma parte en el 1966 del instituto Esalen de California donde ofrece cursos sobre terapia Gestalt.

Gestalt: Se refiere a una entidad específica concreta, existente y organizada que posee un modelo o forma definida. Esto significa como se percibe en la mente los objetos conocidos en la vida diaria. La terapia Gestalt, desarrollada por Pearls es un modelo de psicoterapia que recibe los conflictos y la conducta social inadecuada como señales dolorosas creadas por polaridades o por dos elementos del proceso psicológico; este conflicto puede ser de naturaleza interna al individuo (intrapsíquico) o puede manifestarse en la relación interpersonal entre dos personas (interpsíquico). Los antecedentes de esta terapia proviene de varios autores y fuentes: Freud, Goldstein,

Moreno, Buber, Zeigarnik, Heidegger, Husserl, Keirkegaard, Korzybski, Vaihinger, Tillich, Lewin y Reich.

Inconsciente: Reservorio de las excitaciones vegetativas reprimidas que la coraza no deja ni fluctuar libremente, ni descargarse.

Lectura corporal: Mecanismo mediante el cual se puede leer prácticamente la estructura de carácter de una persona analizando la estructura corporal y los tipos de tensiones musculares.

Neurosis: Suma de todas las inhibiciones crónicas de la excitación sexual natural. Enfermedad endémica y epidémica debido a un trastorno de la función del orgasmo y a la ausencia de la genitalidad.

Parasimpático: Parte del sistema nervioso vegetativo autónomo cuya excitación produce la expansión del organismo.

Parestesias: Sensaciones que llevan al bloqueo de la energía a cierto nivel (picores, hormigueos, sensaciones de arañazos sobre la piel, etc.).

Psicoanálisis: Sigmund Freud la definió en 1922 de la siguiente manera:

UN PROCEDIMIENTO: Para la investigación de procesos mentales (que de otro modo son inaccesibles).

UN MÉTODO: Para la curación de trastornos neuróticos (fundamentado sobre el mismo procedimiento de investigación).

LA RECOPIACIÓN: De los datos psicológicos así obtenidos, que se ha ido configurando en una nueva disciplina científica, diagnóstica y terapéutica.

Segmentos de la coraza: El cuerpo está funcionalmente dividido en siete segmentos: ocular, oral, cervical, torácico, diafragmático, abdominal y pélvico. Cada segmento tiene la función de expresar o reprimir las emociones que le son propias.

Vegetoterapia: Reich en su trabajo sobre las estructuras del carácter de sus pacientes, una vez que hubo aflojado las formas psíquicas de rechazo, observó que aparecían reacciones corporales como por ejemplo, enrojecimiento o palidez, sensaciones de calor o de frío, prurito y sensaciones de corriente, etc. Supuso pues que las estructuras del carácter están ancladas al cuerpo. A partir de ahí, analizó también las reacciones del sistema neurovegetativo de sus pacientes. El objetivo de su trabajo era la liberación de las energías vegetativas (emocionales) retenidas en las conexiones del carácter y el cuerpo, es decir, un restablecimiento de la movilidad vegetativa de todo el organismo, como se manifiesta en forma de reflejo orgásmico. El descubrimiento del anclaje somático de la neurosis en forma de acorazamiento muscular y corporal hizo posible que Reich, en una fase a partir de 1935, efectuase una extensión de su análisis caracterológico. Ahora llamó a su trabajo *vegetoterapia caracteroanalítica*, es decir, la estructura del carácter y la estructura del cuerpo son, por consiguiente, dos lados de un proceso más profundo, a saber, del bloqueo de un hecho de expresión emocional. De ello resulta el principio terapéutico que abarca tanto el trabajo caracteroanalítico como también el fisioterapéutico. Se trataba del trabajo del carácter en el ámbito de lo corporal. Con el descubrimiento de la energía orgónica cambió Wilhelm Reich otra vez el concepto de su trabajo y a partir de 1939/40 habló de orgonoterapia psiquiátrica.

Wilhelm Reich: (1897-1957) Psiquiatra austriaco, nacido en Dobrzycynica (Galitzia). Realizó estudios de medicina en Viena (1918-22) y se especializó en psiquiatría dos años más tarde. En 1920, sin terminar sus estudios, fue admitido en la Asociación Psicoanalítica de Viena e ingresó en el Partido Comunista Obrero Austriaco. De esta fecha data su colaboración con Freud, con el que pronto discreparía sobre el concepto de “pulsiones de muerte” como el origen de algunas enfermedades mentales, que Reich estimaba provenían de la represión sexual interdependiente de la represión social, en el contexto de la sociedad burguesa de estructuras patriarcales y autoritarias. Expulsado de la asociación científica y del Partido Comunista, en 1930 se trasladó a Berlín, ciudad que abandonaría por Oslo en 1933 -tras el acceso al poder del nazismo-, para afincarse en Nueva York en 1939 y dedicarse a la enseñanza médica en la New School for Social Research hasta 1941. En 1942 fundó el Orgone Institute y, en 1954, en plena época «maccartista» de persecución a los intelectuales y artistas izquierdistas, la Drug and

Food Administration le denunció a las autoridades por sus experimentos, y éstas le condenaron en 1956 a dos años de reclusión y a la quema de sus escritos. Murió en la penitenciaría de Lewisburg al año siguiente.

Bibliografía

HISTORIA Y TEORÍA TEATRAL

- ARTAUD, Antonin; *El teatro y su doble*, Tr. Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Tercera edición; Sudamericana, Buenos aires, 1983.
- ASLAN, Odette, Joan Giner, Xavier Fábregas, *El actor en el siglo XX, Evolución de la técnica, Problema ético*, Ed. Gili, Barcelona, España, 1979.
- BARBA, Eugenio., *Más allá de las islas flotantes*. Escenología. Tr. Toni Cots, México, 1986.
- , *El arte secreto del actor*. México, Escenología, 1990.
- , *La canoa de papel: Tratado de antropología teatral*, Tr. Rina Skeel, Grupo Editorial Gaceta, 1992.
- BERNARD, Dort., *Tendencias del teatro actual*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1975.
- BROOK Peter, *El espacio vacío, arte y técnica del teatro*, Escenología, 1997.
- CEBALLOS, Edgar (Compilador), *Las técnicas de actuación en México*, Escenología, México, 1999.
- CROYDEN, Margaret; *Lunáticos, amantes y poetas, El teatro experimental contemporáneo*, Las Paralelas, Buenos Aires, 1977.
- DIDEROT, Denis, *La paradoja del comediante*, Tr. Daniel Sarasola, Ediciones del Dragón, Madrid, 1986.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, México, 1968.
- MELCHINGER, Siegfried; *El teatro en la actualidad*., Tr. de José María Coco Ferraris, Ediciones Galatea Nueva Visión, Buenos Aires, 1958.
- MEYERHOLD, V. E.: *Meyerhold: Textos Teóricos*. Edición y publicación de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1992.
- MIGNON, Paul-Louis., *Historia del teatro contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- OSIPOVNA Knébel, María., *El último Stanislavski*, Editorial Fundamentos. Madrid. España. 1996.
- SERRANO, Raúl., *Tesis sobre Stanislavski*, Escenología México, 1997.

- STANISLAVSKI, Constantin., *Manual del actor*. Recopilación de Elizabeth Reynolds Hapgood, México, Editorial Diana. 22ª. Impresión. México. 1997.
- STANISLAVSKI, Constantin; *Un actor se prepara*, Diana, México, 1990.
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*,. Ed. Monte Ávila, Caracas. 1974.
- VALENCIA, Gálvez, Rodolfo, “Lenguaje literario y lenguaje teatral” (1995.), en *La literatura dramática y el teatro hoy*. México, F. F. y L.-U.N.A.M, 1995.
- , “El cuerpo del actor”, Manuscrito de la conferencia que el maestro dictó en el Foro de las Artes del CNA durante el Primer Ciclo de la Escena Alternativa: El cuerpo escénico, del 17 de agosto al 15 de septiembre del 2001.

PSICOLOGÍA

- FREUD S. “Introducción al narcisismo”, en *Obras completas*, T. II, Biblioteca nueva, Madrid, 1981 .
- , “Tres ensayos para una teoría sexual”, en *Obras completas*, vol. II, Biblioteca Nueva, Madrid,1981.
- KRISTEVA, Julia, *Historias de amor*, Siglo XXI, México, 1987.
- LAPASSADE, Georges, *La Bio-energía*, Granica Editor, Barcelona, 1978.
- LE DU, J., *El cuerpo hablado*. Psicoanálisis de la expresión corporal, Paidós, Barcelona, 1981.
- LOWEN, Alexander, John Pierrakos, *Self expression, Energy and Character*; The Journal of Bioenergetic Research, Vol. I, no. 2, Boadella Edit., Inglaterra, 1970.
- LOWEN, Alexander, *El lenguaje del cuerpo*, Editorial Herder, Barcelona, 1998.
- , *Bioenergética*, Diana, México, 1994.
- REICH Eva y Eszter Zornánsky. *Bioenergética Suave*, Ed. Océano, tr. Juan Godo Costa, Barcelona, 1997.
- REICH, Wilhelm; *La función del Orgasmo*, Paidós, Buenos Aires, 1964.
- , *Análisis del Carácter*, Paidós, 2da. Edición, Buenos Aires, 1965.
- SINELNIKOFF, C., *La obra de Wilhelm Reich*, Siglo XXI, 2ª ed., México ,1975.

FILOSOFÍA

MARCEL, Gabriel, *El misterio del ser*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

HEIDEGGER, Martín. *Introducción a la Metafísica*, Océano, Barcelona, 1995.

MERLEAU- PONTY, Maurice., *Fenomenología de la percepción*, Tr. Jem Cabanes, Península, Barcelona.

HISTORIA DE LA PERCEPCIÓN CORPORAL

BERNARD, M., *El cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1985.

CORBIN, Alain, et. al, (compiladores); *Historia del cuerpo*, Vol. II, Tr. Paloma Gómez, Taurus Historia, Madrid, 2005.

DENIS, D., *El cuerpo enseñado*, Paidós, Barcelona, 1980.

DOLTO F., *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1990.

GONÇALVEZ, Boggio, Luis; *Arqueología del cuerpo*. TEAB Editorial, Montevideo, 1999.

GOTNIER J., *La respiración*, Editorial Paidotribo, S. A., Tr. Carmen Geronés, Barcelona, 1986.

MATOSO, Elina, *El cuerpo, territorio escénico*, Paidós, Buenos Aires, 1992

RICO Bovio A., *Las fronteras del cuerpo, Crítica de la corporeidad*, Joaquín Mortiz, México, 1990.

SCHILDER, P., *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Paidós, Buenos aires, 1977.

HEMEROGRÁFICA

GROTOWSKI J. “Los ejercicios”, en *Máscara*, Nos. 11-12, publicación trimestral de teatro, Escenología, A. C., dirección Edgar Cevallos, México D. F.

ENTREVISTAS

ENTREVISTAS SOBRE LA EXPERIENCIA CON EL MÉTODO VALENCIA.

César Salazar, México DF. Tacubaya. Realizada el 17.05.2006.

Claudia Eguiarte Espejo. México DF, *El café de Arriba*, Coyoacán. Realizada el 01.09.2006.

Dr. Alejandro Ortiz Bullé- Goyri, México DF, Facultad de Filosofía y Letras. Realizada el 24.05.2006.

Eduardo Cassab, México DF, domicilio particular. Realizada el 01.09.2006.

Erandi Coutiño Alcaraz. México DF, Cuauhtémoc. Realizada el 14.07.2006.

Gabriel Figueroa Pacheco, México DF, domicilio particular. Realizada el 03.10.2006.

Gabriela González Dávila. México DF, Coyoacán. Realizada el 21.05.2006.

Ivan Herrera Flores, México DF, Facultad de Filosofía y Letras. Realizada el 25.05.2006.

Joaquín Israel Franco, México DF; *café Bola de Oro*, col. Condesa. Realizada el 12.10.2006.

Jorge Santoyo. México DF. Instituto Ruso del Cine y la Actuación, Fco. Sosa 159, Coyoacán. Realizada el 19.09.2006.

José Domingo Uk-Chi. Calkini, Campeche, México. Casa de Cultura de Calkini. Realizada el 07. 08.2006.

Karla Selene, México DF, Av. Revolución. Realizada el 20.05.2006.

Mónica Alcántar, México DF, Centro Cultural Universitario. Realizada el 26.05.2006.

Norma Muñoz, México DF, domicilio particular. Realizada el 19.05.2006.

ENTREVISTAS SOBRE LA VIDA DE RODOLFO VALENCIA.

Eduardo Cassab, México DF, domicilio particular. Realizada el 01.09.2006.

Ivan Herrera Flores, México DF, Coyoacán. Realizada el 14.08.2006.