



Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación

Facultad de Artes de la Comunicación

Carrera de Teatro y Comunicación Escénica.

La función de contacto del intérprete en el espacio escénico, a partir de cuatro experiencias de egresos 2018 UNIACC: Cuentos del Quiltraje, La Comunidad de la Ira, y Antígona.

Trabajo para optar al Grado Académico de Licenciado(a) en Artes Escénicas y al Título Profesional de Actor/Actriz y Comunicador(a) Escénico(a).

Profesor Guía: Dr. José Luis Olivari.

Estudiantes:

**Franco Bastián Falcón Jara
Camilo Ignacio Morales Contreras
Karla Belén Rodríguez Fuentealba
Gabriela Francesca Soto Tudela**

Santiago, noviembre 2020.

Índice

Introducción	5
Pregunta de investigación.....	9
Objetivos de la investigación.....	10
Marco Metodológico.....	10
Capítulo I: La función de contacto en el intérprete	12
1.1 Formas de comunicación.....	15
1.2 Elementos que intervienen en la función de contacto	18
Capítulo II: Percepciones de los elencos de los montajes de egreso 2018 UNIACC a partir del fenómeno de la función de contacto.....	29
2.1 Análisis a partir de las entrevistas realizadas a cada elenco de los egresos 2018 UNIACC	30
Capítulo III: Descubrimientos obtenidos de los montajes en un periodo de funciones: Cuentos del Quiltraje, Antígona y La comunidad de la Ira.....	38
3.1 Análisis Argumental de las obras de egreso 2018 UNIACC.....	40
Conclusiones	49
Referencias Bibliográficas.....	53
Anexos.....	55
1.1 Entrevistas a integrantes de los elencos de los egresos 2018 UNIACC en torno al contacto	55
1.2 Entrevista a los directores de los Egresos 2018 UNIACC en torno al contacto.....	79
1.3 Recopilación de testimonios de cuatro intérpretes a partir de las experiencias de	

montajes de egreso 2018 UNIACC 90

Agradecimientos

El desarrollo y término de esta investigación no lo podemos catalogar como algo fácil, pero lo que sí podemos hacer, es afirmar que durante todo este proceso pudimos disfrutar de cada investigación. Es para nosotros una gran satisfacción poder agradecer, lo que con esfuerzo y trabajo hemos concretado.

A nuestro tutor y guía José Luis Olivari, por la enseñanza y confianza en nuestro proyecto y su capacidad para guiar nuestras ideas. Las ideas propias del grupo siempre enmarcadas por su orientación fueron claves en el buen trabajo que hemos realizado juntos.

A nuestras familias, porque también son nuestras motivaciones para convertirnos en lo que queremos ser. Por el apoyo, la comprensión, el esfuerzo y el amor.

A nuestros amigos, compañeros y directores Jesús Urqueta, Horacio Videla y Jimmy Daccarett, quienes colaboraron con nuestro trabajo investigativo y fueron un pilar fundamental para llevar a cabo una fuente de diferentes aprendizajes.

A la universidad UNIACC por facilitar materiales imprescindibles en la elaboración de este proyecto.

Resumen

Este Proyecto de título fue hecho en relación a un fenómeno comunicativo actoral, en relación a experiencias vividas por intérpretes en el periodo de Egresos 2018 de la universidad UNIACC, por cuatro actores y actrices de 3 distintos montajes: Antígona, Cuentos del Quiltraje y La comunidad de la ira.

Centrando el proceso de investigación en vivencias por parte de los integrantes de cada elenco mencionado, así como también en la percepción de los directores en torno a la función de contacto. Teniendo como objetivo principal, describir las vivencias escénicas de cada uno de los partícipes de esta investigación y así, analizar los descubrimientos obtenidos para lograr establecer ciertos principios que posibiliten el entendimiento del fenómeno, a partir de entrevistas, testimonios y escritura especializada.

Introducción

Para poder contextualizar este trabajo investigativo es necesario comenzar explicando que el concepto estudiado y analizado es “Contacto”, que, si bien es mencionado recurrentemente en el mundo actoral, no se podría establecer de manera absoluta y arbitraria una definición que determine su único significado teniendo en cuenta todo lo que podría englobar. Es justamente aquello lo que lo hace interesante de examinar y valorar.

El presente estudio tiene como autores a cuatro actores y actrices que han observado y analizado dicho fenómeno. Por lo cual cada uno de ellos ha podido estatuir lo siguiente a propósito del contacto.

Camilo Morales indica que la función de contacto es un vínculo que se da en el escenario entre el intérprete/público, intérprete/consigo mismo y/o intérprete/intérprete-objeto ausente o imaginario. Al momento en que ocurre este fenómeno, explica, se percibe la sensación de estar presenciando y encarnando al personaje de manera que los sentimientos y emociones están a flor de piel, lo que hace que el vínculo se haga más intenso, asumiendo así la forma de comunicación recíproca.

Para Franco Falcón, la función de contacto es el trabajo que realiza el intérprete directamente con él, con el entorno, con el compañero, con el público. A su vez tiene mucha relación con el proceso creativo al cual se verá involucrado el intérprete. Expresa que el contacto es un fenómeno que sucede cuando el actor está sometido a un proceso de trabajo, en donde suceden cosas simultáneamente como la escucha, la verdad, la atención, el estado mental creativo

entre otros. Existiendo una maduración y profesionalismo completo por parte del intérprete para que suceda y se pueda aplicar.

Karla Rodríguez señala que la función de contacto, de manera simplificada, es el proceso comunicativo que se da dentro de un contexto escénico por parte de los intérpretes y presenciado por el público de manera simultánea, entendiendo que el proceso psicológico y corporal que se da, genera verosimilitud, organicidad y emociones. Fenómeno que se logra a partir de ciertas condicionantes en una suma colaborativa de ellas.

Por otro lado, Gabriela Soto define la función de contacto como un vínculo entre emisores y receptores (intérpretes, público, objeto) que dialogan entre sí. Generando en primera instancia, la capacidad de comunicación al momento de compartir información. A través de los sentidos adquiridos y la disposición que mantiene un cuerpo en estado de alerta, se pueden identificar síntomas de estímulo y respuesta.

El estudio del teatro a lo largo de su historia; en su gran mayoría ha dado lugar a problemáticas distintas a las consideradas en esta investigación específica. Por ejemplo; el estudio de la voz, la estética, construcción de personajes, lenguajes teatrales, dramaturgia, entre otros. A pesar de la importancia que tiene el contacto en torno a la experiencia de actores y actrices en particular, en Chile, este concepto no ha sido investigado en su profundidad y totalidad, aun con conocimientos de las herramientas e información existente referido a ello. Como siempre, Stanislavski propone un término para la definición del contacto interno e invisible, la llama emisión - absorción de rayos o radiación y absorción. En un estado de ánimo

tranquilo, las emisiones y absorciones de rayos de una persona son casi imperceptibles, pero en momentos de tensión emocional de éxtasis o de sentimientos intensos, las emisiones y absorciones de rayos se hacen más definidas y perceptibles tanto para aquellos que la están emitiendo como para los que las están absorbiendo. Stanislavski (1968) afirma. "Es como si los sentimientos y deseos internos emitieran rayos que, saliendo por los ojos y por el cuerpo, se volcaran en una corriente sobre los demás" (p. 67). La forma de comunicación recíproca que Stanislavski define como captación, invariablemente hará más fuerte los procesos de emisión y absorción de rayos. En el teatro debe haber una captación de todo - en los ojos, los oídos, y todos los demás sentidos.

El contacto no radica sólo en el reconocido estímulo de "mirar fijamente" o el adoptar una "posición de atención". El fenómeno de función de contacto está vinculado directamente con el trabajo realizado por el intérprete, su relación con el entorno, y como esto, de manera conjunta, se logra plasmar y desarrollar en la escena.

El diálogo que se produce dentro de un espacio escénico debe hacer entender al espectador lo que está ocurriendo. En ese sentido se infiere que lo mencionado anteriormente tiene relación con el concepto de "escucha escénica", lo que va más allá de la percepción sensorial y de la atención, y que es fundamental en el trabajo del actor. La escucha es un estado que permite a los actores y actrices situarse en la realidad del personaje, y permite a su vez reaccionar de forma espontánea a aquello que sucede tanto externa como internamente. De manera que somos lo que nuestra capacidad de recibir nos permite ser. Es cierto que existe un autor que nos insta a elaborar una conducta, pero no nos asegura que esa persona que trabajará

con nosotros nos dé la materia prima para construir la realidad de la escena. Eso se tiene que descubrir trabajando. Eines (2011) afirma “Escuchar no es otra cosa que descubrir la diferencia entre hablar de la realidad de la escena o construir la realidad de la escena.” (p. 120). Por lo tanto, podemos determinar que sin contacto y sin diálogo no hay teatro.

Existe el contacto con el espectador, con el entorno y el contacto con un otro. Tal como dice Jerzy Grotowski (1971) en torno al contacto, generalmente se confunde el significado principal de este concepto y se visualiza desde un criterio concreto o visible. Sin embargo, dialogar no radica sólo a estímulos que fuercen el desarrollo de la acción, sino que tiene un vínculo directo con una suma de condicionantes que permiten que el diálogo ocurra de manera orgánica. En ese sentido se puede inferir que el diálogo alude a una conversación escuchada a través de una pared, en otra habitación, es lo que subyace bajo las palabras, no es en primer lugar lo que es observado por el espectador, sino que se refiere al proceso interno previo o la relación en tiempo presente de un intérprete con otro, o con el espacio escénico. Escuchar con todo el cuerpo, con toda la mente, con todo el espíritu; sólo organizando esa escucha es posible que se logre un proceso comunicativo. De acuerdo con esta propuesta se diseña en este estudio la fase de testimonios de actores y actrices a partir de la experiencia escénica, la cual tiene el ánimo de lograr trabajar colaborativamente y conectar al grupo con su recuerdo, entregando así distintas herramientas de entendimiento del fenómeno.

A través de la experiencia es posible considerar que el fenómeno que produce el contacto es fundamental en los procesos actorales, ya que permite que salga a la luz el motor de la verdad, que ocurra el acto de modificarse y de dialogar dentro del

espacio escénico y con él.

Llegar a reconocer el desarrollo del diálogo es esencial para el intérprete, ya que al hacer uso de dicha herramienta y a su vez estar consciente de ella, logra lo que se conoce coloquialmente como "diálogo dialogado", verdad, y un viaje en la escena, lo cual es fundamental en el trabajo escénico del actor/actriz.

Es importante que la investigación se base principalmente en la experiencia de la vivencia escénica a partir de los montajes de egreso y a su vez en torno al fenómeno en cuestión, lo que de alguna forma exige realizar un trabajo de reconstrucción de vivencias pasadas. Considerando que es importante centrar el análisis sobre la función de contacto, ya que es una herramienta importante que debe ser estudiada e investigada en profundidad para poder tener consciencia de ella, teniendo en cuenta su significancia en el proceso de la formación actoral, ya que el contacto en el espacio escénico obliga a modificarse a través de la interpretación.

Pregunta de investigación

Surge así, el planteamiento de la pregunta que da inicio a la presente investigación ¿Cómo se origina y se desarrolla la función de contacto en el intérprete, a partir de cuatro experiencias de los egresos 2018 UNIACC: Cuentos del Quiltraje, La Comunidad de la Ira y Antígona?

Objetivos de la investigación.

Objetivo General

Describir la vivencia escénica del actor/actriz en relación a la función de contacto durante la representación, en cuatro intérpretes de los montajes de egreso 2018 UNIACC: Cuentos del Quiltraje, Antígona y la Comunidad de la ira.

Objetivos específicos

- Describir la definición de contacto a través de distintos referentes teóricos.
- Describir los elementos que intervienen en la función de contacto.
- Analizar los descubrimientos obtenidos en el intérprete en un período de diez funciones de cada montaje.

Marco Metodológico

Para el presente estudio se recogen referentes teóricos cuyos planteamientos, son la base de este proyecto, incluyendo las categorías de análisis (escucha, conciencia corporal y espacial, atención, concentración, organicidad, verdad escénica) en el periodo de funciones de los montajes 2018: Cuentos del Quiltraje, La comunidad de la ira y Antígona. El autor Konstantin Stanislavski con su propuesta de definición captación o absorción y emisión de rayos, contribuyó a conocer nuevas perspectivas de comunicación teatral. De igual forma, los anteriores principios se articulan con la perspectiva comunicativa del teatro en torno al diálogo, presentada por Jerzy Grotowski, Jorge Saura, Antonin Artaud, Jorge Dubatti, Peter Brook, entre otros.

A partir del problema planteado surge la necesidad de realizar una investigación

cuantitativa, de carácter descriptivo dando a conocer experiencias teatrales relacionadas con la función de contacto- como eje principal - la escucha y verdad escénica, teniendo en cuenta que en ésta investigación se hará énfasis en el desarrollo de los componentes que permiten el fenómeno de la función contacto : procesos cognitivos (interpretar y valorar) , las actitudes (sensibilidad y capacidad de comunicación) y utilización de los sentidos, debido a que son los aspectos que contribuyen a darle respuesta a la problemática presentada.

Adicionalmente, los componentes anteriormente mencionados fomentan el desarrollo de la comprensión de la técnica teatral y la identificación de las relaciones entre los elementos constitutivos.

La investigación obtiene datos a partir de:

- Revisión de literatura especializada en el tema.
- Entrevistas semi estructuradas a directores y actores de compañías de los elencos de egreso 2018 UNIACC.
- Testimonios de experiencias teatrales en 4 intérpretes a partir de los egresos 2018 UNIACC: Cuentos del Quiltraje, la Comunidad de ira, y Antígona.

Capítulo I: La función de contacto en el intérprete.

Si nos remontamos a unos 50.000 años atrás podemos encontrar indicios del principio del lenguaje humano en forma de palabra; equivocadamente muchos asocian este concepto únicamente a la comunicación. Esto significa incluso, que por muchos años el teatro fuera presenciado como un mero espectáculo dialogado, y que se quitara importancia al conjunto de elementos que también son parte de la representación. Hecho que ha evolucionado a través de los años y el cual hoy puede valorarse mediante un estudio de su desarrollo en relación al momento histórico. Sin embargo, la palabra no es la única forma de comunicación con la que se expresan los seres humanos, el gesto y el estímulo son también elementos indispensables a la hora de dialogar. Incluso, el gesto, históricamente, se origina antes que la verbalización.

El intérprete es su calidad de actor se forma a través de una larga disciplina intelectual y propia de la técnica actoral que le permite crear a través de gestualidad, juegos de la voz y otros componentes, una realidad dentro de la ficción. El teatro no es en ningún caso sólo un espacio literal, sino que también un lugar de creación. El texto dramático está hecho para ser representado, y el arte de representar nos proporciona indudablemente un lugar seguro que es testigo de situaciones de diversa índole desde la “comodidad” de la fantasía que se crea.

Hablar sobre la interpretación es complejo, porque escribir sobre el arte es dificultoso por naturaleza; el arte refleja lo extraordinario de las cosas y “escribir acerca de” nos sitúa por consecuencia en una generalización, y ésta inmediatamente esconde la excepcionalidad de las cosas.

Actuar es, evidentemente mentir. Sin embargo, esta mentira que es la situación, existe para que paradójicamente, se pueda crear una realidad desde la ficción en base a la verdad, que funciona como una convención entre el intérprete y el espectador, como lo denomina Meyerhold “convención consciente” (1906), refiriéndose a ese consentimiento total que nace cuando se recurre a símbolos que todos conocen. El término de “realidad” desde el punto de vista interpretativo tiene un significado profundo y complejo de explicar, por lo que primero se debe tener conocimiento de que la actuación, entre otras cosas, crea una “otra realidad” que comunica al espectador, quien siempre es consciente de que se trata de una representación y forma parte importante de la convención, y por ende la hace posible.

El término función de contacto en Chile, específicamente, no se ha investigado con una mayor profundidad, o distinto a lo planteado por los maestros del teatro, como Stanislavski, Grotowski, Michael Chejov o sus discípulos. Se torna por el mismo motivo, muy difícil encontrar registros de autores chilenos que hablen sobre la función de contacto como tal, o dicha de otras palabras tales como; vínculo, diálogo, comunicación, etc. No hay registros de entrevistas, tesis universitarias, libros o bitácoras de fácil acceso que permita realizar un estudio o un análisis desde un punto de vista a partir de un territorio acerca del tema.

Para poder comprender como funciona el fenómeno de la comunicación se tiene que, primero que todo, proporcionar un espacio de la investigación en relación al tema en cuestión desde un punto de vista biológico. Con esto se hace referencia a que se debe hacer un repaso de los procesos cognoscitivos que permiten al sujeto entrar en contacto y relacionarse con su entorno.

Este proceso funciona en base a una serie de fenómenos cerebrales que forman parte de la conciencia humana, su desarrollo es a través y se posibilita gracias a estos fenómenos, y no de una manera mecánica. En pocas palabras, esto, en relación con el teatro, quiere decir que las herramientas comunicativas propias del ser humano, son las que permiten en primer lugar lograr una comunicación con el entorno, porque nos permiten captar, codificar, almacenar, y trabajar con los estímulos provenientes tanto del exterior como del interior. Stambaugh (1992) afirma “El proceso interpretativo es exclusivo de la especie humana, y se atribuye a su conciencia simbólica, la cual deriva de la capacidad de convertir un objeto en un símbolo y atribuirle a éste un significado” (p. 39).

Stanislavski indudablemente es uno de los maestros del teatro de mayor repercusión en el arte teatral. Su trabajo, su constante investigación acerca de la actuación y del actor, su método y su participación en la historia del teatro, lo hicieron trascender. Si se tiene que descubrir algo acerca de la comunicación, es necesario volver a los escritos de este autor, que es quien establece ciertas ideas con respecto al fenómeno de la captación, o lo que conocemos en esta investigación, como función de contacto. Para él, comunicarse en el escenario no es nada fácil, porque el intérprete debe convertirse en quien absorbe y recuerda momentos, sentimientos y emociones, para luego poder ponerlos en escena cuando sea requerido. Dice, además, sobre lo mencionado anteriormente, que al poner en práctica estas experiencias y sentimientos correctamente entrelazados, el vínculo entre los intérpretes se hace más intenso, asumiendo así la forma de comunicación recíproca, y esa captación que es absolutamente necesaria.

La naturaleza del teatro y su arte se basan en una comunicación ininterrumpida entre los diferentes miembros del reparto de cada individuo consigo mismo. En efecto, los espectadores pueden entender y participar indirectamente de la acción sólo cuando el proceso de comunicación entre los actores tiene lugar realmente, para lograr esto hace falta una corta pausa, durante la cual puede el actor comunicar con los ojos lo que no puede con las palabras. El actor debe absorber las palabras y los pensamientos de los compañeros cada vez de una manera diferente (Stanislavski, 1968, p. 66).

Así como lo menciona, Stambaugh (1992) en su libro “El teatro como vehículo de la comunicación”, si mayor es la capacidad del sistema cognoscitivo, mayor capacidad posee el actor para interpretar la situación presente, y también será mayor la posibilidad de adaptación de cambios o situaciones inesperadas, es esa capacidad de modificarse.

1.1 Formas de comunicación

Stanislavski (1968) explica que sólo hay tres formas de comunicación en el escenario que permiten establecer un contacto adecuado con el entorno.

- 1.- Comunicación con el público.
- 2.- Comunicación consigo mismo.
3. Comunicación con objeto ausente o imaginario / intérprete.

Comunicación con el público: El intérprete nunca debe buscar tener contacto directo e intencional con el espectador, lo que implica ciertamente que el actor no debe actuar en ningún caso de manera directa hacia el público. Éste debe tomar al espectador como si se tratara de un “objeto imaginario”, y comunicarse con él, desde esta perspectiva. La comunicación debe ser inconsciente, sin embargo, siempre mutua, lo que dependerá del nivel de atención que se logre y desarrolle entre estos dos polos y como la convención de esta nueva realidad se construye y se acata por ambas partes. Querer buscar actuar hacia “afuera” es un error común que muchos actores cometen a la hora de la representación, y se relaciona a la desesperada necesidad de hacer entender al público lo que está sucediendo en el escenario, sin percatarse de que al forzar este vínculo lo que consigue es un distanciamiento entre ambas partes. Si la comunicación en la escena ocurre, y todo lo demás está siendo ejecutado de manera orgánica, el espectador inmediatamente adquiere la capacidad de comprender que el proceso de comunicación se está llevando a cabo. La relación con el público es de alguna manera ambigua, ya que indirectamente hay que actuar para el espectador, pero a la vez hacer como si no estuviera.

Comunicación consigo mismo: En primer lugar, se plantea ¿De dónde fluye esta comunicación? ¿Qué es lo que permite que se origine y se finalice? Stanislavski lo narra cómo la energía interna que genera la vida desde el plexo solar. Probando distintos ejercicios que comunicaran el cerebro con este lugar, logrando una comunicación de la parte racional con los sentimientos, y encontrando un objeto y un sujeto para el proceso, investigación que fue desarrollada tiempo después por

autores como Grotowski o Eugenio Barba. El actor debe entender los procesos biológicos que permiten al ser humano conectar sus emociones, con su manifestación física natural, el recuerdo y todo lo que la mente es capaz de desarrollar. De manera que resulta imprescindible la necesidad del autoconocimiento artístico desde lo cotidiano por parte de los intérpretes, para luego, dentro del escenario, llevar a cabo los procesos psicológicos y físicos que originan una adecuada comunicación consigo mismo de manera orgánica y en un constante fluir natural de las conductas que nos instan en los procesos comunicativos.

Comunicación con otro intérprete u objeto ausente: Es necesario comprender que se debe hablar con el personaje del otro, no con la persona que está interpretando el personaje. Solo así, se logra esa creación artística de la “otra realidad”. Al estar en escena es de suma importancia tener como objetivo primordial comunicarse con el otro, pero si no se es sincero o verosímil con lo que se está representando en el espacio escénico, o si el actor no cree en la ejecución de sus acciones, la comunicación deja de ser una posibilidad y se vuelve nula. Esta forma de comunicación se vuelve compleja desde muchas aristas, teniendo en cuenta que es el vínculo que debe llevarse a cabo de manera más exitosa, ya que es el diálogo que más está a la vista tanto externa como internamente. Para poder llevarlo a cabo de manera más oportuna, el objetivo de cada escena debe estar presente en el actuar de cada intérprete que forma parte del momento específico de la obra, ya que, si el objetivo es olvidado por diferentes razones, el momento escénico carece de verosimilitud, organicidad, y diálogo. Lo que por consecuencia hará

que los procesos comunicativos entre los actores y actrices se vayan desgastando hasta que sea casi imperceptible para el receptor de la obra. Determinando que todo lo que se realice está conectado para lograr el objetivo final que es comunicar.

1.2 Elementos que intervienen en la función de contacto

Para que el proceso de función de contacto entre intérpretes pueda ser posible, se necesita que una serie de elementos propios del teatro salgan a luz, es decir, que estos se encuentren en funcionamiento, ya sea desde el intérprete en tiempo presente o como principios actorales indispensables adquiridos en la formación. Un intérprete posee diferentes elementos propios de la actuación, y cuando uno de estos elementos está siendo ejecutado correctamente, cada uno de los otros responde a los estímulos que permiten una suma colaborativa de estas condicionantes de manera espontánea, cuando finalmente se realiza la suma final de estos componentes es cuando la función de contacto ocurre. De una manera muy similar lo explica el autor Michael Chejov (1941), refiriéndose a estas condicionantes como ampollitas que van encendiéndose de forma progresiva, iluminando al actor, y permitiendo que el intérprete llegue a un estado facilitador del contacto.

El actor debiera conocer y poder desarrollar todos estos factores que son imprescindibles al momento de estar representando una otra realidad, con el fin de poder lograr una relación de contacto verdadera tanto con el público, con él, y con un otro. Si se es consciente de poner en práctica todos los factores que posibilitan el vínculo, las probabilidades de que ocurra son evidentemente altas. No se debe

tener este conocimiento con el fin de aplicarlos de una forma mecánica o desde la idea que se queda solo en lo psicológico, quiere decir que se debe estar en un estado que requiere que todos estos elementos se puedan entrelazar participativamente.

Además de las condicionantes constitutivas en relación a la comunicación, también existen otros principios y funciones, que forman parte de este fenómeno permitiendo desde otras aristas no especificadas comúnmente que se lleve a cabo la función de contacto. Estos conocimientos son fundamentales para esta investigación, ya que también son parte de esta herramienta comunicativa decisiva de la cual se centra el presente estudio. Todas estas funciones cumplen tareas muy características en el proceso comunicativo. Según Dominique Picard (2000) son las siguientes:

- Función cuasi lingüística: Las expresiones kinéticas podrían ser el equivalente a frases, palabras, etc.
- Función de apuntalamiento del lenguaje: Es una especie de apoyo de esfuerzo al discurso hablado, para hacerlo más contundente, convincente y entendible.
- Función expresiva: Hay ciertos gestos que no llevan la intención explícita de comunicar, sino que son la exteriorización de un estado de ánimo, y generalmente son involuntarios.
- Función impresiva: Transmiten una impresión; por ejemplo, parpadear para mostrar asentimiento. Puede ser voluntaria o involuntaria.
- Función relacional: Son los comportamientos que señalan el tipo de relación

entre dos personas: una mano apoyada en el hombro de otro puede significar un efecto protector.

- Función de regulación: Hay gestos y movimientos que funcionan como “signos de puntuación” en una conversación; por ejemplo, levantar la mano para pedir la palabra.
- Función simbólica: Aquí se ubican todos los gestos y movimientos que se realizan en el ritual, como hincarse, hacer el signo de la cruz con la mano, etc., en una misa católica.

Por otro lado, Jorge Eines (1996) divide su trabajo en distintos puntos: Comienza con la relajación, luego con la concentración, sigue con la emoción, después se adentra en la dificultad de definir la palabra como componente de la acción, y termina con la acción propiamente dicha, entendiéndose como el saber elegir una técnica que sustente al actor en la confrontación con el público. Es clara su intención de no crear conceptualmente compartimentos estancos, y relaciona todos estos ítems en un conductor común y vigorosamente dinámico; esto es: que toda preparación y todo trabajo de ensayos debería nacer de la conciencia de lo teatral, de una profunda aceptación del juego como generosa energía para autenticar lo ficticio. Así, la emoción no debería ser una mera búsqueda de sensaciones.

A propósito de lo mencionado recientemente, Stanislavski (1968) en todo lo que propone en su sistema, pone una especial atención en al autoconocimiento que posee el intérprete acerca de las posibilidades expresivas para lograr los procesos de comunicación de la obra, no sólo para el público, sino que también con él mismo y los compañeros de escena. Los actores deben involucrarse de forma entregada

con el otro, sin perder detalle. Esta comunicación debe ser continua y constante. Pero, ¿Cómo se logra? ¿De dónde comienza esta emisión y absorción de rayos que genera la comunicación? Para lograr comprender el comienzo de este fenómeno y su funcionamiento desde el punto de vista artístico, se establecen, en esta investigación, algunas condicionantes pertinentes que colaboran en el desarrollo del fenómeno en cuestión.

Escucha

La escucha teatral es un estado específico del arte de la representación que permite situar al actor en la realidad de la escena y responder de manera espontánea a lo que está ocurriendo. Si una obra de teatro carece de escucha, quiere decir que también carece de diálogo, y este último, tal como ya se ha manifestado, es esencial dentro del espacio escénico para poder generar un vínculo real desde la ficción. Como intérpretes, se puede determinar que son o actúan en relación a lo que la capacidad de absorber les permita ser. Si bien es cierto que existe un dramaturgo que insta a elaborar una conducta en cuanto al personaje, en realidad no asegura que quien trabajará con cada actor, entreguelo necesario para construir la realidad que el espacio escénico nos exige. Eines (2011) afirma. “Escuchar no es otra cosa que descubrir la diferencia entre hablar de la realidad de la escena o construir la realidad de la escena”.

No todo es válido o acertado sólo por el hecho de estar ejecutándose desde la técnica, de hecho, en el teatro, específicamente, la técnica no siempre es un lugar seguro para refugiarse en él al momento de interpretar, ya que, si fuera así, las

acciones en muchos casos carecerán de organicidad, de verosimilitud, y el objetivo central se alejará.

Atención

El actor, antes de empezar a desarrollar su personaje desde el papel para luego realizar la interpretación, necesita saber cuál será la base desde donde construirá su personaje. Y el ingrediente es el mismo actor...sus emociones, su cuerpo, su voz, su imaginación, todo su ser. Antes de controlar su técnica actoral, el intérprete deberá aprender a dirigir su atención de manera orgánica y consciente, lo que por consecuencia le permitirá liberarse de toda tensión que pueda estar acumulada en su cuerpo, su cara y su voz. Entendiendo que la tensión muscular es algo muy recurrente dentro del espacio escénico por parte de los actores. Para poder aprender a dirigir la atención hacia un lugar u objeto determinado, es preciso recurrir a una serie de ejercicios.

Percepción de los sentidos

Nuestra atención es comunicada por los cinco sentidos, que despiertan por medio de la concentración alcanza por el actor en escena; Por ejemplo:

1. "La vista": El actor examinará el objeto, pero no debe hacerlo en forma casual, tratando nada más de que parezca que lo está examinando; tratará de interesarse en el objeto, de modo que su atención se haga orgánica y, por lo tanto, atención real, de modo en que en realidad vea todos los detalles del objeto (y pueda

recordarlos después con facilidad, y no debe fingir nada más que está mirándolo.

2. "El oído": La persona que efectúa el ejercicio empieza a escuchar, parada o sentada ante el grupo. No finge escuchar, sino escucha con atención. No nada más escucha el ruido en general, sino dirige su atención hacia algo específico, por ejemplo, escucha lo que está sucediendo más allá de los muros, en la calle, esforzándose por captar todo hasta el sonido más leve.

3. "El tacto" (en particular de las manos y los dedos) toque un objeto, de modo que toda su atención esté centrada en las yemas de sus dedos (recordemos cuán desarrollado está este sentido en los ciegos donde toma el lugar la vista)

4. "El olfato": (olemos algo) Centre toda su atención en la nariz, trate de descubrir este o aquel olor (recuerde cuán desarrollado está este sentido en los animales: perros que siguen a un rastro, etc.)

5. "El gusto" (comemos o bebemos algo) Pruebe esfuércese por concentrarse en esta o aquella clase de alimento o bebida.

Verdad

Siempre que se pone sobre la mesa este término, comienzan a aparecer una serie de preguntas sobre cómo funciona esto en la representación. En primer lugar, actuar con verdad no significa crear una copia exacta de la realidad cotidiana solo para parecer más "verdadero", incluso la verdad no se desprende de un estilo de actuación único o determinado, como el realista, por ejemplo. Actuar con verdad

es, hacer creer al espectador que lo que se está realizando en el escenario a través de la representación, es verosímil, desde el cuidado que posee el actor al momento de realizar sus acciones, siendo fiel a su trabajo. Tiene que ver con el desarrollo de una sensibilidad artística. Stanislavski (1968) asocia esta verdad a una verdad de sentimientos y sensaciones del actor, que esfuerza por expresarse. El sí mágico y la verdad son términos que van de la mano, Stanislavski establece que la labor del actor comenzaba al momento de que el "sí mágico" apareciera en su imaginación. La obra creadora del actor, no comienza ni con la realidad tangible ni con la verdad tangible, sino cuando el sí creador, hace su aparición en el actor, y éste creyera en él sinceramente.

Así, Stambaugh (1992) afirma "el actor y el teatro, se convierten en la posibilidad de hacer tangible lo que pudiera suceder; es la materialización y la comunicación de emociones, energía, poder y sentimientos, partiendo de las posibilidades físicas y psicológicas del ser humano" (p. 127). Stanislavski nuevamente propone un nombre para el concepto que conocemos como verdad, le llama "fe escénica" y se refiere a la habilidad del intérprete en torno a la situación sugerida en la obra específica, es una disposición tan seria como si existiera verdaderamente. El actor debe aumentar su voluntad de creer, y debe tomar como verdad cualquier cosa que pueda crear a través de la fantasía, ya que es el responsable de transportar esta cualidad al espectador, y es su tarea reflejar su habilidad para convertir la ficción en nueva verdad nueva para él y para el público.

Cole (1984) afirma:

La fe escénica predica la veracidad de la pasión, realizada no sólo por el dramaturgo a través de la verosimilitud de las situaciones y la verdad del diálogo, sino establecida también por el actor por medio de la credibilidad de su comportamiento en escena. (p.128)

Preparación Previa

La preparación previa se divide en dos. Por una parte, hace referencia a lo que es conocido como trabajo de mesa, que tiene que ver con el análisis del texto dramático por parte del elenco y del actor o actriz en su trabajo individual antes de la representación y puesta en escena.

En este punto se indaga y se determina el discurso de la obra y lo que se quiere transmitir a través de ella y de qué manera el análisis de los personajes se va relacionando y teniendo congruencia con lo mencionado. Y por otro lado corresponde al trabajo físico-vocal llevado a cabo por los actores de manera conjunta o unipersonal, no solo al momento previo de salir al escenario, sino que también es parte de las instancias de creación y ensayos previos a la representación. Para que el actor sea capaz de representar una nueva realidad y todos los sentimientos y emociones que ésta trae consigo, es imprescindible un proceso de preparación arduo que proporciona, en su resultado, esta nueva realidad verosímil, profunda e intensa. Para ello el actor debe iniciar su trabajo desde un estado de creación que le permita entrar en contacto con esta representación, y es aquí donde el "sí mágico" tiene una participación importante. La labor del actor se desarrolla y se pone en práctica mucho antes de entrar a

escena, porque hace parte de su proceso de formación como intérprete. ¿A qué se refiere específicamente? Tal proceso, se relaciona con una serie de estímulos propios que ocupa cada actor para lograr mejores resultados en torno a su oficio, donde existen, elementos de ella que son de conocimiento colectivo, pero que cada intérprete descifra a su manera en beneficio a sus objetivos.

Estado mental creativo

Esta “facultad creativa” es una cualidad inmensamente necesaria para un artista, se debe desarrollar de toda forma posible, y mientras más trabajo se dedique, más fácil será poner en práctica la imaginación cuando se requiera y por ende mejor serán las características de ésta. En él está contenido el juego de la imaginación y la formación de la creencia en la creatividad; en él está contenida la mejor defensa posible contra la falsedad en el escenario, así como el sentido de las proporciones, la garantía de la ingenuidad casi infantil y la sinceridad del sentimiento (Stanislavski, 1968, p. 24).

Es el primero y absolutamente esencial elemento es parte de cualquier trabajo creativo: escritura, pintura, composición, igual que de la actuación. Siendo la imaginación uno de los elementos necesarios, y más importante del trabajo creativo, el artista tiene que esforzarse por desarrollar.

El hombre está dotado de la facultad creativa, la habilidad para combinar, usar fenómenos diferentes de la vida en un nuevo fenómeno especial. Es imposible para un hombre imaginar algo no existente, pero pueden unirse diferentes partes de algo que existe, en un nuevo todo, creando una nueva imagen artística, con ayuda de la imaginación o de la fantasía creativa.

(Cole, 1984, p.44)

Ambientación

Lo que realmente da vida al teatro, y lo convierte en un arte que está vivo y en presente, es la puesta en escena; que contiene una serie de elementos que de alguna forma interviene en la representación en forma de códigos. Uno de ellos es la escenografía, que cumple la función de situar a los intérpretes y al espectador en un tiempo y espacio específico. Cada uno de los objetos que esté dentro del espacio escénico debe tener definida una función de ubicación dramática, no sólo existir por capricho. Están ahí para complementar y apoyar las emociones, y acciones físicas del actor.

El actor también debe establecer una relación muy estrecha con el escenario; es el espacio vital que habita el personaje al que se encarna y da vida ¿Cómo, pues, ser ajeno a él? El escenario y los objetos que contiene también son un código que expresa una gran cantidad de información acerca del personaje y su circunstancia, no sólo al público, sino también al actor. (Stambaugh, 1992, p. 81).

Si no se es auténtico y fiel en lo que se encarna, si el intérprete no cree en la trama de la obra, las probabilidades de comunicación se vuelven nulas. Eso es el arte de la comunicación en el teatro: un lugar donde aparecen gestos, y una serie de elementos que, al conjugarlos, crean un espacio donde se transmiten ideas, emociones, sentimientos y una realidad extra cotidiana por parte de sujetos activos que le dan validez a este proceso de comunicación artística.

Capítulo II: Percepciones de los elencos de los montajes de egreso 2018 UNIACC a partir del fenómeno de la función de contacto.

Una recopilación de percepciones y opiniones colectivas acerca de la función de contacto, precisa una revisión de los 3 montajes de egreso 2018 UNIACC: La comunidad de la ira, Cuentos del Quiltraje y Antígona. Igualmente se hace referencia, además de las cuatro experiencias escénicas de los autores de la investigación, a la percepción de todos los integrantes y directores respectivos de los tres elencos en relación a la comunicación en el proceso vivido como compañía y de manera individual en el periodo de funciones realizadas por cada elenco.

La metodología obtención de datos utiliza diferentes preguntas específicas, a través de entrevistas grupales hacia a los elencos correspondientes de cada montaje y a los tres directores teatrales involucrados: Horacio Videla, Jimmy Daccarett y Jesús Urqueta. Entendiendo que la función de contacto se lleva a cabo en un proceso de montaje que requiere un periodo mínimo de funciones, y por ello surge la obligación de realizar preguntas a los elencos involucrados en los montajes, ya que cada uno fue partícipe de al menos una temporada de funciones y un proceso largo de trabajo previo.

2.1 Análisis a partir de las entrevistas realizadas a cada elenco de los egresos 2018 UNIACC.

Respecto al proceso de entrevistas se puede determinar una serie de conexiones que se forman a partir de la percepción de cada uno de ellos en cuanto a su vivencia escénica. En primer lugar, se infiere el conocimiento mediano o completo y/o la ejecución consciente de la gran mayoría a partir de las condicionantes mencionadas. Se repite en la mayor parte de los relatos individuales de cada entrevista grupal, una serie de elementos que para los intérpretes en cuestión posibilitan el proceso comunicativo dentro del escenario en cada uno del respectivo montaje, tales como, la escucha, el tiempo presente, la energía vocal y física, el estado de ánimo y la concentración. "La comunicación se hace posible al tener incorporada las herramientas que entran en juego para lo que se tiene que hacer" (B. Chacama, actor Colectivo Antagónico, 6 de septiembre de 2019). Es importante hacer una evaluación de este tipo, no para medir el conocimiento de los intérpretes en cuanto a su formación actoral para realizar un juicio a partir de ello, sino para dejar ver de manera objetiva el grado de consciencia en que los actores preparan y/o ejecutan las puestas en escena al momento de aplicar dichos elementos reconocidos.

Por una parte, el elenco del montaje La comunidad de la ira, coincide mayoritariamente que es la conexión lo que hace posible esa comunicación, la confianza que se genera con el resto de los actores, la sensibilidad y el respeto son cosas que deben existir para que suceda esa comunicación desde el punto de vista colectivo.

“Que exista una relación de confianza con las personas que se están vinculando, con el colectivo, que haya confianza en el sentido de que yo puedo exponerme contigo y sé que no me vas a juzgar”. (M. Vargas, actor Colectivo el Canil, 10 de septiembre del 2019).

Para ese grupo en particular, las condicionantes mencionadas van por debajo en el nivel de importancia en relación con los conceptos que mencionan con mayor propiedad, lo que en ningún caso se puede adjudicar como algo negativo dentro del trabajo realizado por cada uno de ellos, se relaciona más bien a otro tipo de metodología aplicada por parte de los actores o el director correspondiente. Algunos enfocan su trabajo principalmente en torno a la puesta en escena y el actor en particular, por ejemplo, en resaltar cualidades del trabajo físico, imágenes, el relato como narración, etc.

Por otra parte, en términos generales, el elenco de Antígona logra percibir en algún momento la función de contacto relacionando principalmente a la complicidad que ocurre con los compañeros cuando realmente se está viviendo el momento, generando así un diálogo y con ello entrega al juego escénico, observando cambios hasta en la temperatura corporal.

Personalmente para lograr estar realmente en contacto ya sea para un ensayo o una función. debo realizar un training previo, en donde realizo un trabajo tanto personal como colectivo buscando como objetivo el contacto con el otro, ya sea a través de la relación de los personajes, la mirada y/o el contacto físico. (B.Tello, actriz Colectivo Antagónico, 6 de septiembre del 2019).

Es importante para el actor, reconocer la importancia del trabajo previo realizado de manera colectiva, ya que ello permite de alguna forma situar al elenco en un estado requerido para ingresar al espacio escénico.

No obstante, cabe mencionar que los actores y actrices de Cuentos del Quitraje, además de identificar los elementos que contribuyen al proceso del vínculo y que se enlazan con los mismos que han sido mencionados en gran parte del estudio, también agregan y dejan ver los elementos que para ellos como elenco dificultan dicho proceso, lo que permite reconocer un contraste en torno al tema en cuestión. Los problemas técnicos que existieron en el estreno de la obra dirigida por Jimmy Daccarett, son evaluados como un impedimento en la concentración del elenco y eso a su vez dificulta el proceso de comunicación entre ellos en dicha función. “También existen los factores en contra, que te imposibilitan el contacto, a nosotros nos ocurrió con la iluminación en el estreno de la obra, por ejemplo. Si bien hay que ser capaz de reaccionar a eso, es difícil ``. (S. Pastén, actor Compañía La Prejuiciada, 12 de septiembre del 2019)

Gran parte de los actores y actrices entrevistados en cada elenco mencionan haber vivido la experiencia de un pleno estado en contacto, por lo menos una vez durante el periodo de funciones correspondiente a cada trabajo, muchos de ellos describen este fenómeno como algo que no se puede medir en tiempo, sino que es más bien un momento, un instante. “Lo sentí en algún minuto, fue un momento, más que decir ‘partió aquí y terminó aquí’ es una sensación muy fugaz”. (J. Slavic, actor Compañía La Prejuiciada, 12 de septiembre del 2019).

El proceso de comunicación al que se hace alusión en este estudio, requiere además de la serie de componentes propios del teatro que ayudan en el funcionamiento de éste, un compromiso actoral importante que requiere cada actor y actriz que conoce y experimenta a diario el manejo actoral y teatral en general. O sea, también existe la necesidad de que aparezca un estado sensorial por parte de quienes interpretan en el escenario, por lo que no basta con poner sobre la mesa los ingredientes que permiten que la preparación termine de forma exitosa, metafóricamente hablando, sino que se requiere de una ejecución consciente por parte de los intérpretes, lo que no significa en ningún caso pensar en lo que se está haciendo, sino que tener certeza de lo que se está realizando en el escenario.

Por una parte, el colectivo de la Comunidad de la ira menciona haber tenido la sensación de estar en contacto, solo en momentos, y de forma inconsciente. Particularmente definen el momento en que se da la función de contacto, como un momento fugaz de conexión máxima, con todo lo que implica el espacio escénico. Coinciden además en que, para ellos, todas las funciones se desarrollan de forma distinta, es decir, ninguna función es igual a la anterior, tomando en cuenta las diversas situaciones que podrían influir al momento de actuar, como el estado de ánimo, el espacio escénico que fue cambiando según el número de función, aspectos técnicos, inconvenientes, o la preparación previa utilizada por el colectivo. Estos aspectos pudieron influir tanto positiva como negativamente, dependiendo del caso en particular. Además, mencionan, y están de acuerdo entre ellos, en que el proceso comunicativo se logra exclusivamente cuando ambas partes están en una misma sintonía, o con un mismo objetivo en mente, que, sería lograr ese “diálogo dialogado” que requiere el momento escénico.

Pasa que a veces uno contacta o trata de que así sea, pero el otro intérprete no es capaz de captarlo. Creo que es un poco difuso, depende de ambas partes. (J. Slavic, actor Compañía La Prejuiciada, 12 de septiembre del 2019). Cuentos del Quiltraje se caracteriza por tener un estilo realista exacerbado, en donde las emociones se expresan de una manera exagerada, sin dejar de lado la teatralidad que solicita el montaje. Por lo que algunos actores del elenco manifiestan que el proceso de comunicación se dificulta de sobremanera por dicho estilo teatral, determinando que el estilo influye dependiendo de la peculiaridad de la puesta en escena.

En relación con el contacto que se genera con el espectador, se determina que los estímulos entregados por el público influyen de alguna manera en el desarrollo de la obra, en cuanto en el ritmo de las escenas, a la captación por parte de los intérpretes; tomando en cuenta que los tres montajes se caracterizan en cierto grado por la utilización de monólogos, que evidentemente necesita ese feedback con el público. Es importante no confundir la importancia del rol del espectador al momento de actuar. Se actúa indirectamente con el público, pero en ningún caso buscando su aprobación en tiempo presente. “A nosotros nos pasó, a veces tuvimos público que no nos generaba ningún estímulo. Yo creo que todos en algún momento tuvimos esa comunicación con el público, por sus reacciones ``. (S. Castro, actor Compañía La Prejuiciada, 12 de septiembre del 2019). Esta relación que se genera entre el intérprete/espectador es difícil de comprender, ya que muchas veces se asimila una risa, un llanto, o un gesto de aprobación con el desarrollo del contacto, cuando no necesariamente significa aquello. Relacionarse con el público también se puede entender como esa sutil percepción que se genera desde ambas partes.

En muchas de las escuelas de teatro, el contacto como concepto no es exhibido dentro de una metodología de trabajo de forma explícita en las salas de clases. Pocos de los docentes hacen hincapié en generar un contacto de una forma tan específica y explicativa desde el ámbito teórico tanto como práctico, sino que más bien enfocan su trabajo o su metodología en hacer presentes las diferentes cualidades del teatro necesarias para estar en escena, que coinciden con los elementos constitutivos que originan la función de contacto, pero que también son imprescindibles. En el fondo son conceptos que guían hacia ese proceso de comunicación del que se habla. Sin embargo, no está vinculado directamente con el contacto, es por ello que muchos de los estudiantes no relacionan este concepto con el trabajo que realizan a menudo escénicamente.

Como se describió anteriormente, muchos de los intérpretes de los elencos mencionan haber estado en contacto alguna vez, y eso de alguna forma se pudo haber visto reflejado en los montajes correspondientes de una manera general. Por una parte, los actores y actrices de Antígona consideran que en ese respectivo montaje se trabaja la comunicación no verbal, por lo que es de suma importancia la ejecución de las acciones. Considerando lo anterior se puede determinar que el montaje está basado en la escucha, el diálogo y el vínculo con el otro. Comunicación que para los intérpretes se ha hecho presente en este montaje pero que se fue perdiendo por falta de trabajo previo. Pero si no fuera por la comunicación, este montaje no se cuenta.

“En este montaje la comunicación es el eje central, dado que no hay tanta actividad física ni soportes desde otro lugar”. (B. Chacama, actor Colectivo Antagónico, 6 de septiembre del 2019). El texto hablado es el punto principal entre los actores, y entablar relación con el otro desde la comunicación verdadera es el propósito que se busca.

En La Comunidad de la ira la mayoría de los actores y actrices consideran que la comunicación si se hizo presente en el montaje, pero a medida que el tiempo avanzaba esto disminuyó debido a los múltiples y diversos problemas extras teatrales que se fueron presentando en el colectivo, como las dificultades en cuanto a las relaciones entre los mismos integrantes del elenco y la salida de uno de ellos, provocando incertidumbre en relación a la realización del montaje, entre otras cosas, lo que causó que el trabajo se fuera debilitando con el paso del tiempo. En cuanto a las relaciones interpersonales dentro de un colectivo, es necesario saber la importancia que esto tiene a la hora de comenzar un proyecto y el desarrollo de este, ya que muchas veces una mala forma de convivencia entre los actores y actrices imposibilita un buen resultado.

Es muy difícil determinar después de un tiempo de realizada la obra como se fue desarrollando este fenómeno a lo largo de las funciones, porque dichas funciones realizadas no tuvieron una continuidad, es decir, entre una función y otra pudo haber pasado un tiempo más largo de lo ideal.

Sin embargo, lo que se puede determinar de manera general, es si el proceso con respecto a la comunicación se desarrolla de manera progresiva o intermitente. Para quienes conformaban Antígona, percibieron de manera general que la función de estreno y las que siguieron en esa semana de pequeña temporada, fueron sin duda

las mejores, pero luego con el tiempo se fue debilitando por la falta de ensayo y compromiso.

No es que haya mejorado o haya empeorado en ciertas funciones, sino que en distintas funciones hubo distintos niveles de contacto. O distintas aristas o distintas formas de contacto. Algunas veces era a través del texto, algunas veces a partir de las miradas, otras veces cuando dos personas se conectan bajo el mismo sentir. (B. Cárcamo, actriz Colectivo Antagónico, 6 de septiembre del 2019).

En comparación con La comunidad de la ira, el grupo piensa que el montaje mejoró sin duda a medida que las funciones transcurrían, sobre todo en las últimas funciones. Sin embargo, no se logró el vínculo necesario en el colectivo, el viaje emocional fue muy monótono y con poco compromiso por parte de los intérpretes, ya que influyó de sobremanera el ambiente en el trabajo, considerando que desde que partió el proyecto no fue lo suficientemente maduro.

Y, por último, Cuentos del Quiltraje, contrario a las dos experiencias de los elencos anteriores, considera su montaje en cuanto a la comunicación, como un proceso no progresivo, sino que evidentemente intermitente, considerando distintos factores que se fueron presentando en el transcurso del tiempo, factores que tienen que ver principalmente con problemas técnicos o de realización, que fueron a veces los que imposibilitaron, aunque en menor grado, el proceso comunicativo.

Capítulo III: Descubrimientos obtenidos de los montajes en un periodo de funciones: Cuentos del Quiltraje, Antígona y La comunidad de la Ira.

En el proceso de desarrollo de este estudio, se ha logrado recopilar aprendizajes y reflexiones que se pueden inferir a través de las entrevistas realizadas tanto a los elencos como a los directores, y también a través de testimonios de cuatro intérpretes. Primero, entendiendo este proceso comunicativo a partir de la teoría postulada por grandes maestros del teatro a través del tiempo, que indican mediante diferentes metodologías o formas de expresión un significado característico y particular en relación al “contacto”, y considerando este concepto, de forma transversal como algo primordial e imprescindible a la hora de realizar trabajos escénicos, tanto en periodos de creación, como en periodos de funciones. No obstante, no es suficiente entenderlo desde un punto de vista teórico- psicológico, pues se determina mediante la experiencia, que el fenómeno en cuestión se detecta, y se profundiza en la práctica, debido que está directamente relacionado con el intérprete, su trabajo actoral y como este se encarga de transmitir emociones en la escena con otros actores o el espectador.

Se entiende que existen elementos que se hacen imprescindibles al momento de querer lograr llegar a ese estado de dialogo absoluto y consciente escénicamente, conceptos que son conocidos y fundamentales en el proceso de formación, que muchas veces sin el intérprete saberlo, posibilita el anhelado acto comunicativo que permite trabajar con el personaje y su realidad tanto externa como internamente, dialogar ya sea dentro del espacio escénico y con él, ser capaz como actor de reconocer estos conceptos y hacer uso de ellos estando consciente para lograr

llegar a la verdad y vivir un viaje en la escena.

Una ejecución correcta, depende de otros factores distanciados del mero conocimiento de estos elementos. A partir de estas condicionantes, cada intérprete involucrado en esta investigación tuvo un proceso de aprendizaje distinto relacionando a la función de contacto. Entendiendo que cada una de las tres obras cuentan historias diferentes, que, si bien puede tener similitudes en distintas partes, fueron escritas en contextos distintos y por autores distintos, y eso influye directamente en el momento de poner viva la representación del texto.

Es la vivencia y el testimonio que tiene cada intérprete lo que ayuda a entender de manera objetiva los procesos personales que se fueron desarrollando en periodo del montaje de egreso de cada elenco a partir de un mismo objetivo y refleja de manera concreta este fenómeno, tanto positiva como negativamente en cuanto a las percepciones de su significado, ejecución, o entendimiento, sin dejar de mencionar lo complejo de profundizar en esta materia, las dificultades que podrían aparecer al intentar entender y poner en práctica dicho proceso comunicativo, que por naturaleza, es muy difícil de expresar, y que se debe además a lo frágil y sensible que es propio del teatro, y de cualquier manifestación artística, que busca transmitir emociones y pensamientos a un tercero.

Para comenzar un análisis en torno a todo lo mencionado anteriormente, es necesario tener conocimiento argumental de cada uno de los tres montajes en cuestión, para evidenciar el aprendizaje obtenido de cada intérprete, entendiendo que desde ese lugar se desprenden diferentes discursos y personajes de cada obra, y esto sin duda influye en el proceso de aprendizaje de cada uno de ellos.

3.1 Análisis Argumental de las obras de egreso 2018 UNIACC.

La comunidad de la ira:

La comunidad de la ira, escrita por Eduardo Pavez, hace reflexionar sobre nuestra sociedad actual, mostrando las injusticias, los grandes atentados a la sociedad, la violencia que existe entre los humanos, la crueldad, abusos y excesos. Un grupo de jóvenes aburridos decide hacer un atentado contra la sociedad y el mundo, restableciendo todo, pero bajo una gran consecuencia, acabar con todo lo que existió en el mundo incluido la vida humana. La obra invita a reflexionar sobre qué tanto vale nuestra vida y que estamos dispuestos a sacrificar, qué tan empáticos somos y qué tan humanizados estamos como sociedad actual.

Antígona:

Antígona, una creación colectiva a partir principalmente del texto de Sófocles. La obra comienza después de que los hermanos de Antígona (Polinices y Eteocles) mueren tras pelear por el reinado de Tebas. Antígona sabe que el actual rey de Tebas, Creonte, ha prohibido que entierren y realicen los funerales a su hermano Polinices por considerarlo traidor. Antígona desesperada y guiada por su amor fraternal, le pide a su hermana Ismena que la ayude a sepultar a Polinices (hermano de ambas), a pesar del decreto del Rey. Su hermana Ismena no acepta tal propuesta porque teme ser castigada por desobedecer la ley de Creonte. Antígona siguiendo su ética revolucionaria, decide hacerlo sola. En Antígona se enfrentan dos nociones del deber: la familiar, caracterizada por el respeto a las normas religiosas y que representa Antígona, y la civil, caracterizada por el cumplimiento de las leyes

del Estado y representada por Creonte. Además, establece una oposición entre el modo en que las dos hermanas, Antígona e Ismena, se enfrentan a un mismo problema.

Cuentos del Quiltraje:

Cuentos del Quiltraje, es una adaptación de dos textos escritos por Bosco Cayo: “Yo te pido por todos los perros de la calle” y “Liceana: la cueca virulenta”. Dos historias, un punto en común: el círculo vicioso de la delincuencia y la violencia. Por una parte, una niña de seis años que, tras ser abandonada por su madre, una parvularia violada por un poblador de la localidad, se convierte en el emblema del país, tras ser adoptada por un transexual y al transformarse en “niña símbolo” de un moderno programa de integración. Y por otro lado tenemos a la Liceana, una joven marginal que, llevada por un desasosiego interno, va siendo arrastrada hacia un destino inexorable: seguir los pasos de su madre ausente. Ambos textos recorren con poesía, crudeza y musicalidad textual la violencia del mundo marginal, devolviéndole la palabra a un sector olvidado de la sociedad.

Cada actor o actriz busca y encuentra distintos caminos y métodos que lo acerquen a la forma de actuación requerida por la obra. Es fundamental entender que el actor antes de ser un artista, es una persona, un ser humano, único y particular. Por lo tanto, no hay una única manera de actuar o de acceder a nuestras emociones ni a la tan deseada verdad. Es por ello que, en el camino a encontrar esa anhelada actuación, se debe poner énfasis en el trabajo de la materialidad física, emocional, sensorial e intelectual de cada actor, resultando idealmente un aprendizaje que busque corregir y erradicar las conductas, hábitos y formas de actuar que alejen de

una interpretación honesta y verdadera.

Yo creo que en el teatro cuando uno empieza a hacer algo empieza a entender nuevas rutas, como una carta de navegación, por aquí sí, por acá no y veo que los actores requieren eso también como encontrar sus vías sus caminos y esto tiene que ver con lo que le entregamos al espectador directa o indirectamente. (H. Videla, 24 de diciembre de 2019).

La función de contacto tiene que ocurrir no sólo cuando nace un contacto visual, pues también debe ocurrir cuando se está de espalda, ya que así también se transmite a los actores y espectadores. Tal como dice Jesús Urqueta, se debe saber que al trabajar sin todos los sentidos se puede seguir la rítmica que se plantea en escena. Se puede realizar un movimiento muchas veces, pero nunca será el mismo y eso se tiene que vivenciar para que exista un flujo, se debe entender y saber que no será lo mismo que ayer, aceptando eso, podremos aceptar lo nuevo que se dé hoy con otras energías, pero siempre con el mismo objetivo. Se asemeja mucho en ese aspecto al deporte.

Con la intensidad que entrenas es con la intensidad que juegas, esa intensidad o esa connotación que se da ahí al vínculo no va a poder ser de otra forma porque tú no vas a saber hacerlo de otra manera. (J, Urqueta, comunicación personal, 17 de septiembre de 2019).

Un trabajo actoral, que carece de energía, de ritmo, o de intensidad en la ejecución, no resulta ser atractivo de ver, ya que, debido a esas carencias se pierden y esfuman otras características y virtudes de una óptima actuación. En realidad, a la hora de ejecutar, todo va de la mano, es una cadena de acciones que van permitiendo que la próxima ocurra, y al decaer una de ellas, el trabajo puede ir disolviéndose fácilmente. Es lo frágil del arte de representar.

Una de las cosas que me importa mucho en relación a la línea de contacto es lograr las rítmicas apropiadas para que eso ocurra y cuando hablo de rítmica también está el silencio la capacidad de sostener algo lo dejo orbitando, la puesta en escena como una partitura, la melodía de la escena. (H. Videla, comunicación personal, 24 de septiembre de 2019).

Al respecto Jesús Urqueta se refiere al concepto de vínculo:

El vínculo en presente entre las actrices y los actores o actriz/actriz o actor/actor es un diálogo en presente, pero más que un diálogo es un vínculo que tiene que ver con que hay una acción, es una acción, no es solamente mirar sino, es verse, es registrar. (J. Urqueta, comunicación personal, 17 de septiembre de 2019).

Es allí la importancia de la reparación y el vínculo que son fundamentales para la función de contacto que podemos vivenciar como actores, en la etapa del juego, en los trainings llevados a cabo junto a los compañeros, han sido esenciales para registrar miradas e intenciones del otro cuerpo con el que comenzamos a compartir, desde distintos aleros.

Así se va conociendo las energías de cada persona para que en el escenario se vean personas y no personajes, que en el fondo se es ambos, pero ha sido una construcción para cumplir un rol. Si bien, los directores y actores, creen que la puesta en escena es un conjunto de materiales que requieren la misma importancia para llegar al objetivo. Jesús Urqueta. Sobre este punto se pregunta “¿Por qué hago esa obra?, ¿Qué quiero decir con esa obra? ¿Desde dónde ideológicamente me instalo? Es una construcción, un entendimiento tal en el asunto que se quiera abarcar, para generar un punto de vista, una opinión como actor para así instalarse y dialogar con los compañeros.

Cuando Jimmy Daccarett que habla sobre el objetivo menciona que se debe tener éste súper claro. ¿Qué digo? ¿Para qué lo digo? ¿A quién se lo digo? Hay que saber vincularse, guiarse para que ocurra, conocer técnicas para lograr percibirlo, pero con práctica ya que debe saber funcionar sin uno de los sentidos en la escena. Si no se está mirando, se está escuchando. Existen dos ámbitos muy concretos dice Jimmy, “la relación con tu compañero y con el público” y allí podemos aludir a la foto que queremos darle a la escena, ya que se percibe la claridad que tienen los actores al momento de ejecutar, porque podemos llegar tarde a una partitura o a un gesto, pero si nos perdemos de la escucha y el contacto, aunque sea un segundo, ya dejó de funcionar. Por ende, no existe una acción y reacción inmediata, ni creíble.

Yo creo que hubo funciones en que ocurrió más (función de contacto, obra Cuentos del Quiltraje) y en funciones que ocurrió menos, yo creo que también tenía que ver mucho con la reacción del público, que tanto se involucra en la obra. Sí, creo que ocurría, a veces se lograba esa emoción y se transmitía, pero a veces era más formal o superficial. Yo siento que es intermitente, y no es raro que eso ocurra. (J. Daccarett, comunicación personal, 24 de septiembre de 2019).

No es raro que se dé el fenómeno de intermitencia en relación a la actuación, entre una función y otra, ya que depende de toda la catarsis que se pueda generar en el día de función o de ensayo, además del trabajo físico que se realiza o no, o el espacio a trabajar. Los actores dejan sus problemas fuera de la mente, pero el cuerpo lo demuestra, es por eso que se debe estudiar, y trabajar en una concentración para poder remover y conmover a otro, generando estímulos, pero siempre a partir de la verdad, la escucha y avanzando hacia un mismo objetivo.

Tampoco es casualidad que las opiniones de los directores a partir de las entrevistas realizadas, tengan una directa relación con lo que ha sido expuesto durante el desarrollo de esta investigación en torno al fenómeno comunicativo, tanto en las entrevistas colectivas de cada elenco, como en los testimonios personales relatados por los actores y actrices correspondientes, el cual indudablemente se hace parte del proceso de creación de cada intérprete a lo largo del transcurso de un montaje, considerando todo lo que ello conlleva. Ya que cada uno de ellos, propone desde su metodología, transferir distintos conocimientos que se han

acumulado durante los cuatro años de estudio universitario, poniendo en valor elementos propios e imprescindibles del teatro, que finalmente forman parte de un todo.

Sin duda el aprendizaje teórico que ha acompañado esta investigación ha sido de mucha importancia para quienes forman parte, ya que gracias a ella se logra entender lo que sucede en los intérpretes al momento de distinguir el estar en función de contacto. Antes de que se iniciara esta investigación, inclusive en el periodo de preparación de los egresos 2018, no existía una plena conciencia de estar dialogando en función a un fenómeno comunicativo. Esto ubica a los autores del proyecto en la misma línea de partida, ya que sólo existían percepciones en nivel más generalizado en torno al suceso, pero no un análisis en profundidad de lo que ocurre tanto emocional como físicamente. Tampoco se puede medir en tiempo, es en la práctica y repetición en donde hay un entendimiento de esta función.

Estoy de acuerdo con que no es medible en tiempo, yo las pocas veces que lo sentí, lo describiría como algo muy breve, cuando piensas “sí, me pasó”, notoriamente la escena se modifica, la temperatura corporal, una siente que se sale distinto emocionalmente de escena, a veces se genera con mayor intensidad y otras que no tanto.” Agrega Karla Rodríguez.

Con los estudios previos se pudo visualizar en la práctica lo que se modifica en cada actor y actriz y cómo esto altera la escena. Conceptos como organicidad, verdad escénica, diálogo, escucha, emoción entre otros, se vuelven fundamentales para poder llevar lo requerido a la escena misma, este descubrimiento por parte del

intérprete es de forma gradual logrando grandes cambios y transformaciones, descubriendo el viaje y las emociones del personaje.

Creo que de alguna forma ese descubrimiento logró darle organicidad y verdad a la escena, que a mi perspectiva facilitaba el diálogo, contagiando así a mi compañero de escena, en donde fuimos encontrando ese ritmo, precisión, estructura de movimiento, energía, emocionalidad. Acota Camilo Morales.

Todas estas condicionantes deben ser sumadas para llegar al entendimiento completo de esta función que radica en el estudio en la práctica con el otro, con el espacio, en la creación misma. No debemos olvidarnos del mundo que se propone por parte de la dramaturgia que es muy importante.

Creo que un buen conocimiento del texto es primordial a la hora de establecer los objetivos dentro del espacio escénico, lo que, por consecuencia, desde mi punto de vista facilita el contacto. Soy muy estudiosa en ese sentido, y creo que eso mismo me permitió encontrar más rápidamente el personaje, para luego hacer una construcción más profunda. Karla Rodríguez.

Se puede decir, que el texto, es el primer encuentro del intérprete con la obra, es la primera parte por donde los actores y actrices deben buscar y encontrar respuestas que le ayuden en la creación del mundo que propone la obra. A la hora del estudio que es parte del proceso de creación de un montaje es sin duda importante y a la hora de hablar de función de contacto también, funciona como herramienta creativa de construcción.

Conclusiones

La función de contacto, como ha sido denominado este fenómeno, se entiende, luego del proceso investigativo y a través de las diferentes referencias teóricas y escrituras especializadas en el tema y de la vivencia escénica por partes de diferentes intérpretes, como el proceso de comunicación más importante e imprescindible al momento de querer generar un vínculo. Sin diálogo, no hay teatro. Dialogar en el teatro no es fácil, no basta solo con ejecutar el acto de verbalizar lo escrito en el texto, o darle vida a éste desde una mera forma de palabra, la comunicación es también, lo que no se dice. Se considera que es esencial adquirir una conducta que nos permita desarrollar la función de contacto para lograr una adecuada forma de actuar, es decir, de manera orgánica y verdadera, lo cual es fundamental para alcanzar una interpretación sólida. Pero es necesario aclarar que no es algo fácil de conseguir, pues se necesita que diferentes factores propios de la actuación funcionen de manera equilibrada, y ello depende de una formación óptima y de un entendimiento total por parte de los actores y actrices. Sin duda la experiencia es lo que da la facilidad y el camino hacia el logro de un “diálogo dialogado”, la repetición, el hacer, el estudio teórico y práctico de lo que debería ser esencial al comenzar un proyecto artístico teatral, ya que de ello depende, la calidad de la verosimilitud de la interpretación.

Cuando se habla de los elementos que le dan vida a la comunicación, se hace referencia, no a uno, sino a muchos de ellos; elementos que participan activamente de la escena; la escucha, la verdad, la ambientación, la atención, la preparación previa.

La ausencia o una desacertada ejecución de uno de ellos, dificulta la presencia de la conexión que se da entre los intérpretes.

No es raro que muchos actores y actrices en formación no hayan obtenido en el proceso académico, la entrega de este fenómeno explicado de forma clara y concisa, pues más bien se da por entendido, ya que se considera como consecuencia de la realización de otras condicionantes mencionadas. Entender el fenómeno es muy distinto a vivirlo y aplicarlo en la escena, la importancia del recorrido que tiene el actor en cuanto a su experiencia es muy importante para internalizarlo en el cuerpo. Dada la larga investigación que se ha desarrollado a partir de los egresos 2018 UNIACC, a partir de literatura especializada, vivencias escénicas de los colectivos, de los intérpretes autores de la investigación, y de las percepciones de cada uno de los directores involucrados en los montajes en cuánto al contacto, se obtiene con mayor claridad una definición del fenómeno en cuestión, lo que es favorable, ya que anteriormente, existía una percepción amplia de éste, difícil de explicar. El hecho de desprender el significado de la función de contacto en base a la teoría de la investigación y en la relación directa con los trabajos de egreso, y en cierta parte, en la formación como actores, ayuda de sobremanera a evidenciar aprendizajes a partir de ello, y en relación a la comunicación.

Ha sido fundamental evidenciar las necesidades y formas de trabajo de los colectivos y sus respectivos directores, debido a que el desarrollo del contacto se trabaja mucho antes de entrar en escena. Existen factores que contribuyen a un diálogo orgánico y que han sido de gran ayuda para la investigación y disposición del trabajo con los otros. Por eso ha sido totalmente necesario definir la función de contacto como tal, integrando a referentes que hacen sentido como parte de este fenómeno, siendo éste un aporte de mayor claridad para la reflexión del lector y compañeros que han realizado la entrevista. Gracias a ello -referentes y entrevistados- se ha podido comprender la importancia de los conocimientos entregados en el área teatral que nos hacen accionar y reflexionar sobre nuestro quehacer, tanto en escena, como fuera de ella. Invitando a compartir las experiencias para profundizar las diferentes vías que tenemos cada uno para comunicarnos. Considerando resultados exitosos que nos hacen dialogar con la mayor verdad posible, como refiere Jorge Dubatti en el libro “El Convivio Teatral”; El convivio entraña compañía – etimológicamente. Compañero es “El que comparte el pan” -, estar con el otro/ los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tu, salirse de sí al encuentro con el otro/ con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y de uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro. En este sentido leer y escuchar, trae consigo resultados y estos son internalizados por un otro.

Otros factores, como la atmósfera, por ejemplo, son imprescindibles para generar un ambiente apto y con ello hacer una vía más amable y fiable para este fenómeno, la atmósfera no puede pasar desapercibida, esta es clave para la función.

El espacio de trabajo depende mucho de la ejecución que este necesite. No se puede pasar por alto que una obra que está estratégicamente realizada para estar en un teatro, funcione de igual manera en la calle.

En la ocurrencia de este fenómeno se nombra el trabajo que el espectador también comparte con el actor, y con ello el énfasis que se entrega a la importancia que éste tiene para que la función sea desarrollada, ya que el espectador también aborda un gran rol en esta tarea, aunque no sea necesariamente el protagonista. No se da mayor énfasis de trabajar a través de la memoria emotiva para llegar al diálogo sino, de valorar cada momento en el que se logró la comunicación y cuál ha sido la vía para sentir que un actor se encontró con otro en escena y generó un diálogo sincero, así mismo con el accionar que se puede modificar en tiempos y ritmos si así se necesita, por lo tanto, nunca un actor debe volver a repetir el mismo movimiento mecánicamente, si se quiere lograr llegar a la definición que se tiene como concepto de trabajar con la verdad.

El director tiene mayor responsabilidad a la hora de organizar el ritmo de trabajo actoral, de él depende mucho el resultado que este pueda tener en su desarrollo. Independiente de la actividad actoral que tenga cada intérprete, el colectivo es el que deberá conocer sus mecánicas de trabajo y aprender a generar training que sean necesarios para llegar a lo que el grupo humano disponga y sea planteado.

Referencias Bibliográficas

Brook P, (2001). Más allá del espacio vacío. Barcelona: Alba.

Cole T, (1983). Actuación: Un manual del método de Stanislavski. México: Editorial Diana.

Chejov M, (1941). Lecciones para un actor profesional. España: Alba.

Dubatti J, (2003). Convivio teatral, teoría y práctica del teatro comparado. Buenos Aires: Atuel.

Eines J, (2005), Hacer actuar: Stanislavski vs Strasberg. (ed. 4a) España: Gedisa Editorial.

Eines J, (1997). El actor pide. Barcelona: Gedisa Editorial.

Grotowski J, (1971). Hacia un teatro pobre: La conferencia de Skara. (ed. 2a) México: Siglo XXI Editores.

Meyerhold E, (2006). Escenografía. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

Picard D, (2000). Relations et communications interpersonnelle. México: Editorial Diana.

Saura J, (2007). Actores y actuación, vol. I. Actores y actuación vol. II. Actores y actuación Vol. III. Caracas: Editorial Fundamentos.

Stanislavski K, (1998). El arte escénico. México, DF: Siglo XXI Editores.

Stanislavski K, (1938). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Barcelona: Alba.

Stanislavski K, (2014). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona: Alba

Stanislavski K, (1984). Un actor se prepara, México, DF: Diana.

Stanislavski K, (1938). La construcción del personaje. Madrid: Alianza Editorial.

Anexos

1.1 Entrevistas a integrantes de los elencos de los egresos 2018 UNIACC en torno al contacto.

Obra: Cuentos del Quiltraje.

Entrevistados: Sebastián Castro, Maryent Riveros, Sebastian Pastén, Camila Navarro y Javier Slavic.

Entrevistadores: Camilo Morales y Karla Rodríguez.

Tipo de Entrevista: Grabada.

Lugar: Universidad UNIACC.

Fecha: 12 de septiembre del 2019.

Duración: 30 min.

Transcripción: Karla Rodríguez.

- ¿Alguna vez han logrado percibir alguna sensación de estar en contacto? ¿De qué forma? ¿Qué es lo que se modifica?

Sebastián Castro: Yo sí, yo una vez lo sentí en una de las dos escenas de la Magaly con el hombre (Cuentos del Quiltraje) con Sebastián Pastén. Es una sensación de conexión máxima, con la persona con la que se está dialogando en el escenario. Si bien uno puede realizar muchas funciones de una misma obra de teatro, todas esas veces se ejecuta de manera distinta, y no siempre se logra esa comunicación. Creo que depende del estado de ánimo, de tu día, de las condicionantes del teatro, de los otros integrantes del elenco, son muchos factores que van a influir sobre la

función de contacto. Cuando terminamos esa escena, los dos sentimos esa modificación.

Javier Slavic: Creo que el actor primero tiene que contactar consigo mismo para poder contar con otro, pero pasa que a veces uno contacta o trata de que así sea, pero el otro intérprete no es capaz de captarlo. Creo que es un poco difuso, depende de ambas partes. Sobre todo, cuando, por ejemplo, nuestra obra es de alguna forma muy expresionista y todo es mucho más exagerado de lo “normal”. Creo que en ese caso es muy difícil que se genere la función de contacto. Creo que el estilo influye.

Sebastián Castro: En relación con la comunicación con el público, en un momento dado, sentí “la función de contacto” con espectador, y creo que eso igual varía dependiendo de la función. A nosotros nos pasó, a veces tuvimos público que no nos generaba ningún estímulo. Yo creo que todos en algún momento tuvimos esa comunicación con el público, por sus reacciones.

Camila Navarro: Personalmente, como siempre tuve momentos sola más que con ustedes, en mi primer monólogo hice alguna vez función de contacto, pero desde la mitad hacia adelante, lo asocio como a “derretirme” en escena y solamente abrirme a lo que me pasaba, sentir todo, hasta el aire. Es entregarse a la situación, y estar presente, Es un instante, y lo sentí al momento de salir. Sebastián Pasten: Creo que la relación con el espectador

Sebastián Pasten: Creo que la relación con el espectador es súper subjetivo, porque

tú puedes entender que hiciste contacto, cuando el público se ríe, o llora o te pone atención, o cuando después de la atención te dice “te salió bien “pero creo que es un nivel más complejo de entender. Pero a nivel con el compañero creo que la clave está en hacer sentir bien a tu compañero de escena, detrás también hay un proceso de trabajo y sabes como “puedes” jugar con él. Eso me paso, y no sé si me ha vuelto a pasar, es un momento mágico salir con tu compañero de escena y saber que estamos con la misma sensación a partir de la comunicación que nació. Creo que ahí está una de las claves de hacer que funcione la función de contacto.

Javier Slavic: Lo sentí en algún minuto, fue un momento, más que decir “partió aquí y terminó aquí” es una sensación muy fugaz.

- ¿Cuáles creen que son las condicionantes que hacen posible la comunicación?

Sebastián Pastén: Desde mi punto de vista son varios factores, como lo hemos hablado. Pero creo que tiene que ver con entender cómo juega tu compañero y adaptarse a eso, el estado de ánimo...

Javier Slavic: Es un todo, son varias partes que se unen en un punto, no siempre es lo mismo, a veces se necesitan dos condicionantes, a veces cinco, dependiendo de lo que la escena te vaya pidiendo, o uno mismo. Es muy relativo.

Sebastián Castro: Para generar la comunicación se necesitan muchos factores, ya sea respiración, energía física y vocal, etc. Son los elementos propios del teatro.

Javier Slavic: Además depende del espacio, no es lo mismo el estreno que la función número 5.

Sebastián Pasten: También existen los factores en contra, que te imposibilitan el contacto, a nosotros nos ocurrió con la iluminación en el estreno de la obra, por ejemplo. Si bien hay que ser capaz de reaccionar a eso, es difícil. También cuando falta utilería, y hay imprevistos, etc.

- ¿Creen que en nuestra formación en la escuela se ha puesto hincapié en el trabajo de aplicar contacto?

Maryent Riveros: Dependiendo del tipo de metodología que ocupa cada profesor, por ejemplo, Jesús Urqueta, Marcela Sáiz. En ese sentido puedo asociarlo a ellos. Ahora lo entiendo más, quizás en primer año uno es muy chico para darse cuenta.

Sebastián Castro: En primer año se te dan a conocer todos estos elementos, el espacio, la percepción, etc., Pero en ese momento no somos capaces de asimilarlo, incluso estando en cuarto año podemos no tomarle el peso, lo que significa. Si nos entregan los elementos, pero muchas veces no tenemos la experiencia para poder ponerlo en práctica. Muchas veces en el proceso de egreso nosotros mismos decíamos “esto lo vimos en primero”, pero recién ahora lo estamos comprendiendo.

Camila Navarro: Con Paula Calderón, siendo su ayudante, lo veo desde afuera, me doy cuenta desde ese lugar.

Sebastián Pasten: todos los profesores tienen metodologías diferentes, a veces muy diferentes unas con otras. Técnicamente todos enseñan lo mismo. En relación con la función de contacto nunca la entendí como ustedes la plantean, y es súper interesante. Yo siento que, en mi vida teatral, recién estoy aprendiendo lo que es el teatro, comprendo otras cosas, desde el hacer, más que desde un lugar “teórico”. Un docente en específico al menos no recuerdo.

Javier Slavic: Jesús Urqueta lo aplica, para él todo es vincularse. Busca que todos se vinculen.

Maryent Riveros: Jesús también lo aplica de manera muy marcada en sus trainings, todos recordamos ejercicios hechos por él, buscando el vínculo. Los artistas de alguna forma tenemos esa capacidad más desarrollada, porque durante nuestra formación o vida teatral lo vamos aplicando muy seguido, la gente que no tiene nada que ver con el teatro crece de otra manera, con otros estímulos.

- ¿Consideran que en este montaje – de forma general- la comunicación se hizo presente? ¿Por qué?

Sebastián Castro: Yo creo que sí porque el montaje era muy coreográfico, cosas específicas, de forma individual y colectiva, eso requería un nivel de concentración muy alto y te obligaba a estar presente al máximo.

Camila Navarro: Confiar en el otro era algo que tenía que estar si o si, confiar en

todos y estar a disposición del elenco en general. Saber que nos ayudaríamos, entregarse.

Sebastián Pastén: No sabría decirte que sí, creo que en las funciones que tuvimos pasaron muchas cosas que nos dificultaron el contacto, desde el punto de vista técnico más que nada. Personalmente la única vez que me sentí en contacto fue en la escena con El Hombre (Sebastián Castro). Por ejemplo, desde mi personaje, había muchos factores que me impedían relacionar de manera correcta en escena, y lograr ese contacto. Eran muchos obstáculos, cuando fallaba, me afectaba en la actuación completa.

- ¿Qué significa para ustedes interpretar desde la “verdad”?

Camila Navarro: Para mi depende de mi estado de ánimo, ser Camila en el rol, desde mí. Si algo me pasa, lo utilizo a favor del personaje que estoy interpretando, es estar en ese momento, es tener conciencia.

Maryent Riveros: Para mi va más allá de cómo me sienta como Maryent, es estar presente. Mi estado de ánimo no debería influir, solo debería estar en disposición de la escena, entregarse.

Sebastián Castro: Creo que también tiene que ver con la dramaturgia o el conocimiento del texto, y en cómo se ejecuta. Lo que quiere transmitir el autor, de qué manera lo pongo en escena. No se pueden pasar por alto las características del texto.

Javier Slavic: Cuando te “pasan cosas” el actor es capaz de sentirlo, y por consecuencia lo demás tiene credibilidad, es verdad. No podría explicarlo de otra forma, de siente en el pecho, así me pasa por lo menos.

Sebastián Pasten: Yo al menos no tengo respuesta para eso, no estoy preparado. La verdad escénica tiene diferente significado dependiendo del estilo del que hablemos.

- ¿A las cuántas funciones creen que el montaje mejoró en ese sentido? Y si no, ¿Por qué consideran que no ocurrió?

Sebastián Castro: Yo creo que no fue progresivo, fueron momentos, a veces se lograba, otras no. A veces nos fallaron muchos factores y no nos permitía generar ese vínculo durante toda la obra.

Sebastian Pasten: Desde mi punto de vista se automatizó un poco. Se lograron cosas buenas, pero pudieron ser mejores. Tiene que ver con un nivel de experiencia del elenco

Obra: Antígona

Entrevistados: Felipe Astudillo, Damián Azocar, Bárbara Cárcamo, Bastián Chacama, Ignacio Díaz, Julio Gonzalez, Danitza Jofré, Rowina Niño y Boramy Tello.

Entrevistadora: Gabriela Soto.

Tipo de Entrevista: Grabada.

Lugar: Compañía de Jesús.

Fecha: 6 de septiembre del 2020.

Duración: 15 minutos.

Transcripción: Gabriela Soto.

- ¿Alguna vez han logrado percibir alguna sensación de estar en contacto?

Boramy Tello: Personalmente para lograr estar realmente contacto ya sea para un ensayo o una función debo realizar un training previo, en donde realizo un trabajo tanto personal como colectivo buscando como objetivo el contacto con el otro (a), ya sea a través de la relación de los personajes, la mirada y/o el contacto físico. El percibir estar en contacto con algún compañero (a) de escena, lo reflejo específicamente: al momento en que Ismena (personaje al cual interpreto) le pide a Antígona que no vaya a enterrar a su hermano, tanto por el qué dirán cómo para protegerlas a ambas. Otro momento es durante la escena en que Ismena debe contarle a su tío Creonte (Rowina Niño) que fue Antígona quién dio sepultura a Polinices. En ambas ocasiones previo al estreno hubo un trabajo específicamente de contacto dirigido algunas veces por el director Jesús Urqueta o el asistente de dirección Iván Vargas. Lo que a mí parecer modifica las escenas desde el contacto es que ayuda a lograr la verdad y al estar presente en escena. Vivir realmente el momento con el otro u otra siendo muchas veces cómplices dentro de lo que vaya pasando durante cada ensayo y/o montaje.

Ignacio Díaz: Yo, por lo menos, desde que entrenamos y realizamos los ejercicios previos a la función del día viernes.... Pude sentir esa corriente y esa conexión de los ojos, buscar las miradas para conectar y creo que mi personaje ha avanzado

gracias a eso. Desde allí creo que existe esa función de contacto. Felipe Astudillo: Yo percibo la función de contacto cuando no me acuerdo de lo que hice, uno actúa y dice "oh no recuerdo lo que hice, pero sé que estuve". Conectarse. No te conectas de forma consciente como Felipe, ya que el actor se separa un poco de su realidad, para tomar otra. Yo creo que esa realidad "que también es tuya" quiero decir, se vuelve tuya, lo juegas desde allí y te conectas desde ahí. Yo creo que en ese momento me doy cuenta. Cuando no sé qué hacer, pero sé que estuve allí. Así me doy cuenta del contacto.

Danitza Jofré: Sí, la primera vez fue en primer semestre tuvimos que hacer un ejercicio, que, si bien era muy simple respecto a las indicaciones, requería de mucha conexión y entrega. Esa vez, ambas, mi compañera y yo, nos dispusimos muy abiertamente al trabajo y nos entregamos al juego, teniendo además muy claras las circunstancias dadas y lo que debíamos interpretar. Ambas fluimos y logramos llegar al punto de contacto, respecto a lo que estábamos realizando. Hay algo interno que sucede en esas situaciones que, en cuanto a lo sensorial, deja de vivir a la actriz en el escenario, y que se logra entregar al cien por ciento, todos tus sentidos parecen pertenecer al personaje o rol.

¿Qué es lo que se modifica?

Damián Azocar: Yo creo que tiene que ver con estar en el presente. De sentirte en el presente, pero no pensar en el presente, no estar desde la cabeza, pensando en que texto viene, como tengo que ejecutar, pero hay un momento cuando uno de verdad está en presente y de verdad está viviendo el momento. Las palabras, las

cosas fluyen, el texto fluye. Es orgánico y a mí me ha pasado mucho cuando hay cabida para la improvisación, creo que es cuando las escenas nunca se cristalizan y siempre se van modificando. Van mutando a través de la comunicación con tu compañero, a través de la comunicación con tu cuerpo, a través de la comunicación con el texto. Es cuando se produce eso. Un ejemplo es para mí por lo menos en la función pasada del viernes 30 de agosto de 2019, en la escuela UNIACC. Cuando estaba en escena con “Antígona” el personaje, estaba cantando la canción y de la nada dejé de cantar, le dije “oye” Mientras ella miraba el cielo, y Gabriela “Antígona” me miró lentamente y le dije “te quiero” sentí como un escalofrío por todo el cuerpo y me dieron muchas ganas de llorar, pero de llorar de felicidad, creo que son los momentos mágicos.

Bastián Chacama: he logrado percibir cuando estoy en contacto en varias ocasiones durante mi proceso de aprendizaje como actor. Es algo muy difícil de explicar, porque no es algo que muchas veces se piensa antes de hacer, solo se vive el momento. Pero si recuerdo que se modifica mi temperatura corporal, se deja de pensar en quienes ven lo que estás haciendo (espectadores) durante un lapso muy corto de tiempo; existe una concentración única en lo que se hace como si fuera un suceso real fuera de una sala o un teatro; se vive una energía personal que no es cotidiana, ya sea menor o mayor; existe un momento donde se disfruta lo que se hace al terminar de hacer lo que se estaba haciendo; y pareciera ser que la otra persona también entiende que se ha entrado en un nuevo juego el cual hay que disfrutar mientras se vive.

- ¿Recuerdan algún referente teórico que hable sobre este tema?

Bastián Chacama: Libro antropología teatral de Eugenio Barba.

Bárbara Cárcamo: Barba habla de eso, de la importancia que tiene el contacto visual en los ojos de un intérprete, entonces es como que el primer actor en tu cuerpo son los ojos. Y después de ahí se modifica todo.

Damián Azocar: yo creo que, a nivel de docente en la universidad, yo creo que Jesús Urqueta es el que más trabaja esto y lo menciona en sus clases, él te hace conocer explícitamente y de forma práctica, la importancia de la comunicación, la importancia de mirarse con tu compañero, la importancia del vínculo. Es como el máximo exponente por lo menos en la universidad UNIACC.

Bárbara Cárcamo: Es el que dice cómo hacerlo.

Damián Azócar: Los otros profesores lo dan un poco por hecho. Yo creo que no sé si es un error de la palabra, pero igual es bueno que te lo enseñen, es bueno que te lo expliquen porque uno no lo entiende. Estamos en una sociedad "tan de no mirarse" que es tan efectista, que, que te lo digan y que uno lo empieza a vivir, hace que todo cambie.

Danitza Jofré: Stanislavski habla de estar en presente, de que es necesario responder ciertas preguntas para que al tener claro del todo tanto personaje como circunstancias, todo sea "real" y pueda evidenciarse como tal.

- ¿Qué creen ustedes que hace posible esa “comunicación”?

Danitza Jofré: Creo que cuando uno tiene claridad sobre lo que está interpretando logra llegar a ese punto del que hablas, ya que sólo debe ocuparse del trabajo.

Damián Azócar: Creo que también tiene mucho que ver con la confianza.

Bárbara Cárcamo: Y con la concentración.

Damián Azócar: La concentración con tu partner porque uno, claro, con las miradas te das cuenta que tu compañero está en la misma, están entregándolo todo por un mismo objetivo y si yo me equivoco, mi partner va a estar al lado, tapándose la equivocación o jugando con la equivocación, que también puede pasar, y es maravilloso.

Bárbara Cárcamo: También tiene que ver con tener la confianza que puedes entregarte a sentir lo que sea. Porque al final como el contacto ocurre con los ojos no puedes ocultar muchas cosas entonces estás dispuesto a que el otro sepa exactamente lo que estás sintiendo en escena, en ese momento. Y también es un acto de confianza y también que tiene un fin artístico que es sentir e interpretar cosas de la forma más honesta.

Damián Azocar: yo creo que igual es maravilloso y uno siempre tiene que trabajar desde la verdad, pero hay un riesgo, hay un riesgo que por lo menos a mí me pasaba

que cuando uno se vuelve tan verdadero, atento a sus sensaciones, se vuelve medio cinematográfico, que es como que tengo que colocar una cámara para que el espectador vea que está pasando. Entonces yo creo que ahí es cuando uno tiene que agarrar un equilibrio y darse cuenta que es teatro y ser real pero también ser teatral porque si no, claro coloquemos una cámara y esta cuestión sigue su curso.

Boramy Tello: Considero que la comunicación lograda a través del contacto se da mediante un trabajo previo de los intérpretes, en donde se busque complicidad y confianza en post al trabajo creativo, con la finalidad de transmitir nuestros propios objetivos como roles interpretativos al entrar a escena y no quedar en el cómo qué.

Bastián Chacama: Lo hace posible el tener incorporado las herramientas que entran en juego para lo que se tiene que hacer, no tanto en saber un texto de memoria o recordar una secuencia física exacta, de hecho, es lo contrario, se tiene que vivir lo que se sabe sin pensarlo en el momento. Es como hacer algo que siempre fue "inherente" a ti.

- ¿Qué significa para ustedes interpretar desde la "verdad"?

Danitza Jofré: Creo que la verdad escénica se logra, como lo dije antes, respondiendo a las preguntas fundamentales, ya que de esa forma todo lo que queda por realizar en el escenario es, literalmente, vivir el presente.

Felipe Astudillo: Por lo menos, a uno como actor y estar allí al servicio. Cuando te llenas de estímulos, por ejemplo; lo más cercano: tienes que tomar un vaso de agua

y solo tienes un vaso, no tienes agua. Ok, te puedes guiar por la sensación que tuviste cuando tomaste agua y te puede llevar a actuar realmente.

Bárbara Cárcamo: Tiene que ver con interpretar como lo que siente viene y no lo que uno fuerza. Al final es muy notorio cuando algo es forzado, no es real y no viene de ti. Entonces sin importar el texto en el que sea la obra, el personaje, el rol o lo que sea, es poder llegar a lo que se siente bajo de algún contexto, pero desde uno. Y ahí tener los cojones para mostrarlo.

Ignacio Díaz: Yo opino que la verdad se origina desde el movimiento y de la técnica del movimiento, es cómo reaccionar al instante, allí existe una verdad, una conexión con el otro, al estímulo, como lo que habla Jesús. Saber que hay tres posibilidades de tomar agua; hoy puedo tomar el agua lento, o puedo tomar agua rápido, tirándome el agua en la boca. De distintas formas. Y creo que allí en esa pequeña cosa, está la verdad, en el microsegundo que existe entre una persona y otra, que existe ese instante de verdad y uno lo siente. Es como, por ejemplo, en una función se me escapó Antígona personaje y allí existió una verdad, porque reaccioné y la tironeé y esa verdad es distinta a la verdad que estuvo antes, es por eso muy importante el micro segundo que pasa.

Boramy Tello: Como dije anteriormente es no realizar algo como qué o por repetición, sino todo lo contrario, vivir la escena como si fuese la primera vez, sorprender a la persona que tengo al lado sin perder el contenido y objetivo de la obra, es decir, no desvirtuarla.

Bastián Chacama: Creo que interpretar desde la verdad es simplemente hacer (no actuar) algo orgánicamente, sin que se vea forzado para los demás ni forzado para uno mismo.

- Consideran que, en este montaje, de forma general ¿La comunicación se hizo presente? ¿Por qué?

Bastián Chacama: En este montaje la comunicación es el eje central, dado que no hay tanta actividad física ni soportes desde otro lugar. El texto hablado es el punto principal entre los actores, y entablar relación con el otro desde la comunicación verdadera es el propósito que se busca. Una vez lograda la comunicación es que el público entiende lo que queremos transmitir. La comunicación se hizo presente aun cuando los textos eran lejanos a los actores, eran textos griegos y con palabras que no utilizamos en la vida diaria.

Bárbara Cárcamo: Particularmente en este montaje la comunicación es lo más importante.

Damián Azócar: Está basado en la escucha, el diálogo y el vínculo con el otro.

Felipe Astudillo: Especialmente en la comunicación no verbal, yo creo que más que saber desde la palabra es a partir de la mirada y el cuerpo para conectarnos.

Danitza Jofré: En el proceso sí, nos dimos el tiempo de realizar cada uno los pasos

que lo permitía, en cambio, durante estos últimos meses, hemos perdido ese trabajo previo, y con ello la comunicación entre nosotros

Bárbara Cárcamo: Al final el texto cuenta la historia, pero lo otro cuenta todo lo que viene debajo, todos los subtextos, todos los sentimientos, todo lo que ocurre que es a nivel humano, entonces, si, en este montaje es lo primordial. Si no fuera por la comunicación, este montaje no se cuenta.

Boramy Tello: Creo que se intenta llevar a cabo la comunicación como tal, pero no está reflejada en un ciento por ciento en todos los actores y actrices del elenco, siendo esto algo que claramente escapa de la responsabilidad del director y/o asistente de dirección, incluso del rol del productor ya que a mi parecer debiese existir un interés real por parte de cada uno de los integrantes del elenco, particularmente con cosas básicas como por ejemplo: llegar con los textos aprendidos, el vestuario y peinado correspondiente, la utilería que se ocupa en cada escena sin tener la necesidad de que venga otro a recordar lo que falta por hacer cada cinco minutos. De hecho, considero que este es el punto más débil dentro de lo que veo del Colectivo, incluso hasta hoy, la falta de comunicación y el poco compromiso con el trabajo.

- ¿A las cuántas funciones creen que el montaje mejoró en ese sentido? Y si no, ¿Por qué consideran que no ocurrió?

Boramy Tello: Pienso que la comunicación como Colectivo lamentablemente aún es un tema no resuelto. A mi parecer existe falta interés y compromiso por hacer el

trabajo. El momento en que se vio realmente la comunicación, y donde mucha gente nos ha dicho, es el día del estreno. Yo creo gente nos ha dicho, es el día del estreno. Yo creo que fue la función que fue completamente real.

Danitza Jofré: No sé en realidad en qué punto exactamente dejó de suceder, pero los últimos meses hemos perdido la preparación que se necesita, hemos dejado de cuestionarnos muchas cosas que nos llevan a encontrar el sentido del montaje.

Bárbara Cárcamo: Yo creo que no es que haya mejorado o haya empeorado en ciertas funciones, sino que en distintas funciones hubo distintos niveles de contacto. O distintas aristas o distintas formas de contacto. Algunas veces era a través del texto, algunas veces a partir de las miradas, otras veces cuando dos personas se conectan bajo el mismo sentir. Pero, si, puede ser que la función de estreno haya sido la más potente en ese sentido. Porque estábamos más allí, en contexto de escuela, estábamos saliendo, era nuestro primer día, estaban nuestros familiares. Teníamos mucha energía en nosotros. Y después lo que fue pasando es que el contacto no se fue perdiendo, sino que fue perdiendo un poquito de intensidad, que tiene que ver con la energía que uno le pone, pero después lo que sí fue.

Damián Azocar: La práctica fue afectando la falta de training, dejamos de vincularnos, así como nos vinculamos antes, porque nos veíamos tres veces a la semana.

Ignacio Díaz: Es totalmente diferente.

Felipe Astudillo: El contexto nos ha marcado totalmente.

Bárbara Cárcamo: Lo que nos permitió como para no decir que todo fue malo, es el hecho de perder un poco la parte física del montaje a nivel de energía, empezamos a sentir el montaje desde otros lados. No desde estoy lista para actuar. Si no desde donde nos llega sin ninguna coraza que te diga me olvido de todo y voy nomas, si no igual lo que dice Jesús. Hoy siento este nivel de pena, mañana siento este nivel de pena. Y siempre es el mismo sentimiento.

Bastián Chacama: Creo que el montaje no mejoró en cuanto a la comunicación. No ocurrió un avance porque en general nos quedamos con las primeras apreciaciones de cómo debían ser dichos nuestros textos y cómo deberíamos relacionarnos con los demás, lo cual dificulta la verdadera comunicación y por ende también la verdad.

Obra: La comunidad de la ira.

Entrevistados: Valeria Fernández, Carolina Llovet, Ignacio Pozo y Matias Vargas.

Entrevistador: Franco Falcón.

Tipo de Entrevista: Grabada.

Lugar: Universidad UNIACC.

Fecha: 10 de septiembre del 2019.

Duración: 25 minutos.

Transcripción: Franco Falcón.

- ¿Alguna vez han logrado percibir alguna sensación de estar en contacto? ¿De qué forma? ¿Qué es lo que se modifica?

Matías Vargas: Si, creo que he estado en el estado...Lo definiría así, como un estado de contacto, un estado de conexión, un estado en que las imágenes y los imaginarios se juntan, somos capaces de ver lo mismo y por ende tener estímulos que nos orienten a una misma emoción o a las emociones requeridas para la escena o ciertos momentos en los que está sucediendo. Creo que se modifica el interno, que las modificaciones son desde el interno hacia el externo y cuando digo el externo es el cuerpo la voz.

Carolina Llovet: Existieron funciones donde yo creo que tuve la sensación de estar en contacto, pero más que con algo específico era con un general. No recuerdo específicamente en qué función, pero en esa función todo encajo, yo sentía que respiraba al mismo tiempo que la Valeria por ejemplo en la escena de la iniciación o en la escena que tenía en la banca con el Matías, recuerdo que el Matías movió sus piernas y yo también al mismo tiempo y de la misma forma y eso nunca había pasado, nos sentíamos muy conectados y no chocamos para bajarnos de la banca o en la escena colectiva de la fiesta estábamos todos en un mismo tiempo. Eso para mí fue un momento de contacto. En mí cambió la atención, uno se libera porque sientes que estás en contacto con el montaje y con los compañeros. Creo que entramos en una dinámica de relojito donde todo va a funcionar perfecto y te encargas de hacer lo que te corresponde y olvidarte de todo lo demás porque están tus compañeros y si esa sensación se percibe en el escenario, obviamente eso se

percibe afuera. Tengo la escena del cine donde tengo la oportunidad de tener contacto directo con el público, pero eso también se puede percibir desde afuera, yo sentía cuando me conectaba más con el público y en otras funciones no.

Ignacio Pozo: Yo creo que sí, pero no sabía que estaba en función de contacto, creo que uno lo vive desde otra forma, me sentí bien me sentí orgánico, pero uno no sabe que está en esa función, pero yo creo que me ha pasado pero muy pocas veces y creo que esas pocas veces cuando los profes a ti te dicen estás haciendo teatro, quizás, yo creo que esa es la referencia que uno puede hacer de estar en función de contacto. Creo que hay una modificación completa, tanto energéticamente, corporalmente es una modificación que no es propia de ti, no es como que yo estuviera sentado conversando, nace y es algo de adentro, quizás es muy volátil lo que te voy a decir, pero creo que es cuando uno realmente lo siente, como si el diafragma se te diera vuelta.

-¿Recuerdan algún referente teórico que hable sobre este tema?

Matías Vargas: Dos, Yoshi Oida en el actor a la deriva, David Mamet en verdadero y falso.

Ignacio Pozo, Valeria Fernández y Carolina Llovet: No.

-¿Qué creen ustedes que hace posible esa “comunicación”?

Ignacio Pozo: Muchos factores, creo que uno de los esenciales es la comunicación pero de vista, uno puede estar en la escena con un compañero o con el mismo

público en un monólogo, y establecer un contacto visual, yo creo que eso es súper importante, que tu sientas que el espectador o el compañero o los dos al mismo tiempo, están entendiendo lo que tu estas diciendo, creo que otra forma puede ser con el texto de que tu entiendas el texto, son varios factores que quizás en un momento se juntan se mezclan. Creo que cuando uno entiende que el otro está entendiendo recién ahí tú puedes decir que estás comunicando.

Matías Vargas: Que exista una relación de confianza con las personas que se están vinculando, con el colectivo, que haya confianza en el sentido de que yo puedo exponerme contigo y sé que no me vas a juzgar, sé que me vas a acompañar sé que vas a estar conmigo hasta la final o sea que estamos juntos en este trabajo y por ende tiene que haber cariño también.

Valeria Fernández: La conexión. Yo creo además que la conexión fue la que nos faltó como elenco. Volviendo a la primera pregunta cuando la Carolina relató que en una función todo funciono perfecto, esa vez estuvimos todos conectados, de hecho, esa función a mí me pareció que duró un segundo, donde todo ocurrió simultáneamente, todo ocurrió de manera orgánica, todos estábamos en la misma tecla, todos estamos viviéndolo, no haciendo como.

Carolina Llovet: El hecho que no se haya logrado nuestra conexión es a causa de que faltaron algunos factores que nosotros no teníamos que yo considero que son importantes para que esta conexión suceda como el amor, faltaba respeto, aceptación, había que abnegarse, dejar mis ideales por los tuyos, pero para que

funcione el trabajo, en este proceso nadie nunca cedió para que eso suceda. Yo siempre digo que nosotros sufrimos un quiebre en nuestro proceso, por ejemplo, antes de que pasara el problema con nuestro compañero Christopher, estábamos bien, motivados, estábamos encontrando algo. Después ya no se volvió más agradable estar en ese entorno.

- ¿Qué significa para ustedes interpretar desde la “verdad” por ej?

Ignacio Pozo: Para mí interpretar desde la verdad es vivirlo más que hacer que estoy diciendo un texto es decirlo pero desde una historia de mi personaje una biografía, yo empatizar con mi personaje y ahí recién poder decir, desde ese valga la redundancia personaje al público, comunicarle, realmente me está pasando esto y yo lo siento, yo creo que esa es la verdad, no hacer como , si no que realmente vivirlo, creo que la verdad no solamente se transmite con la palabra, está como muy errado eso socialmente. Yo no te voy a decir algo solamente hablando con verdad creo que el contacto visual como lo dije anteriormente es fundamental para la verdad.

Valeria Fernández: Primero estar vivo, pero es el hacer y estar en escena, estar consciente de lo que tú estás haciendo sin estar pensando, no sé si se entiende. Es vivirlo, es accionar, pero sin meterme en lo emocional si no que el estar en la escena. Sacar todo lo que está afuera en tu vida y estar dedicado completamente a la escena, concertarse con el compañero, con los elementos, en la música, estar para el público. Para mí actuar con verdad es ser uno, independiente del personaje que uno tenga que hacer, es poner todo de uno para la escena y con la escena.

Matías Vargas: Difícil poder llevarlo a conceptos, básicamente sería estar en presente y que esté sucediendo realmente en tu cuerpo, que te suceda básicamente que te suceda.

Carolina Llovet: Yo creo que tiene que ver con un estado mental y físico y sumando todo lo que dijo Valeria es hacer sin estar pensando. Creo que actuar con verdad es la consecuencia de ensayar mucho.

- ¿Consideran que en este montaje – de forma general- la comunicación se hizo presente? ¿Por qué?

Carolina Llovet: Si se hizo presente pero no de la manera correcta, yo creo que un punto estaba tan viciado el colectivo las relaciones, la forma de comunicarnos estaba muy deteriorada, débil, pero existió, porque no nos quedaba de otra para terminar nuestras horas prácticas. Para mí si hubo comunicación, pero no de la manera adecuada.

Matías Vargas: Si, creo que sí porque desde mi lugar busque lograr conexión con mis compañeros y lo logre con varios la mayoría de las veces, entonces sí creo que hubo momentos en los que como colectivo hubo contacto, no sé si todos entre todos, pero sí de mi parte yo sentí estar en función de contacto con gran parte de ellos.

Ignacio Pozo: Yo creo que en general faltó, pero en algún momento hubo atisbos de una comunicación general.

Valeria Fernández: En un principio si hubo comunicación, nosotros como colectivo si estábamos comunicándonos.

- ¿A las cuántas funciones creen que el montaje mejoró en ese sentido? Y si no, ¿Por qué consideran que no ocurrió?

Matías Vargas: Creo que sin duda mientras más funciones iban sucediendo íbamos mejorando ciertos puntos de la obra, sin duda creo que si hablamos de estar en presente yo creo que estuvimos más presentes en las últimas cuatro funciones que en las primeras cuatro, creo como general, pero no creo que haya habido un cambio significativo de la primera hasta la última función, creo que fue un montaje en el que el viaje emocional fue súper monótono.

Ignacio Pozo: Creo que mejoró cuando se logra un lazo más humano, más desde el actor que del personaje, creo que es súper importante conocer a tu compañero de escena no como ir a carretear si no que saber su realidad empatizar con él. Creo que con eso uno puede funcionar en equipo y creo que este montaje se logró en algún momento al final de la temporada, pero igual se fue desvaneciendo como por algunos intereses personales de otros compañeros, propios, que lo veían como un montaje esporádico, no compartimos una misma mirada, yo creo que por eso se desvaneció al final.

1.2 Entrevista a los directores de los Egresos 2018 UNIACC en torno al contacto.

Director entrevistado: Jimmy Daccarett.

Obra: Cuentos del Quiltraje.

Entrevistadora: Karla Rodríguez.

Tipo de Entrevista: Grabada.

Lugar: Universidad UNIACC.

Fecha: 10 de octubre del 2019.

Duración: 17 minutos.

Transcripción: Karla Rodríguez.

- ¿Qué significa la función de contacto para ti?

Jimmy Daccarett: En mi manera de trabajar y en cómo fue concebido el egreso. El contacto yo lo entiendo en dos ámbitos muy concretos, con tu compañero y con el público, en un constante juego de ir haciendo foco, en ese sentido, eso hace que estén “actuando” con sus compañeros de escena y a la vez narrando la historia al público. Tiene que ver mucho con la claridad de los focos dependiendo de lo que vaya requiriendo el momento de la escena.

- ¿Qué importancia le das a esto en tus montajes? ¿De qué forma?

Jimmy Daccarett: Es un poco lo que dije, siempre estar revisando que los actores tengan súper claro cuál es el foco de contacto que existe en ese momento ¿ese texto va dirigido al público? ¿Por qué? Entender que foco puede ser más interesante, donde poner el énfasis. En ese sentido, ese es un trabajo, que los

actores en el caso del egreso deben ir buscando, y yo ir proponiendo o en algunos casos dirigiendo. Entonces la metodología es esa, ser muy concreto y por mi parte muy puntilloso. También tiene que ver con un entendimiento del texto y de lo que se quiere mostrar en escena.

- ¿Crees que el estilo del montaje influye a la hora de hacer contacto?

Jimmy Daccarett: El estilo de esta obra en particular ayuda a generar ese contacto, no es que con el realismo no lo puedas generar. Cuando se tienen que construir partituras (Cuentos del Quiltraje) la escucha aumenta, los sentidos se agudizan. Si llegas tarde a esa partitura, a un gesto, un movimiento, el contacto se pierde y la escucha no funciona, no hay acción y reacción. No sé si en este estilo se logra más que en otros. Pero de todas maneras pienso que no es menos. - ¿Crees que el contacto estuvo presente en el montaje? Yo creo que hubo funciones en que ocurrió más y en funciones que ocurrió menos, yo creo que también tuvo que ver mucho con la reacción del público, que tanto se involucra en la obra. Si creo que ocurría, a veces se lograba esa emoción y se transmitía, pero a veces era más formal o superficial. Yo siento que es intermitente, y no es raro que eso ocurra.

- ¿Cuáles crees que son los elementos que posibilitan la función de contacto?

Jimmy Daccarett: Tiene que ver con el aquí y el ahora, con no estar en la experiencia pasada ya sea en un ensayo o en una función, o tampoco estar en actuando, pensando el futuro y en cómo debería reaccionar, o a través de supuestos de lo que podría pasar. La escucha se desarrolla en el tiempo presente. También lo relaciono

con hacer una cosa a la vez en cuanto a las emociones, llegar a una y desarrollarla para luego de eso, poder cambiar a otra, y entender mucho lo que estoy haciendo en ese, el cómo estoy diciendo tal cosa. Creo que eso también tiene que ver con el objetivo, tener un objetivo súper claro. ¿Qué digo? ¿Para qué lo digo? ¿A quién se lo digo?

Director Entrevistado: Jesús Urqueta.

Obra: Antígona.

Entrevistadora: Gabriela Soto.

Tipo de Entrevista: Grabada.

Lugar: Compañía de Jesús.

Fecha: 17 de septiembre del 2019.

Duración: 10 minutos.

Transcripción: Gabriela Soto.

- ¿Qué significa la función de contacto para ti?

Jesús Urqueta: La función de contacto para mi tiene que ver el vínculo en presente entre las actrices y los actores o actriz/actriz o actor/actor es un dialogo en presente, pero más que un diálogo es un vínculo que tiene que ver con que hay una acción, es una acción, no es solamente mirar sino, es verse, es registrar. Para mí la función de contacto tiene que ver con la cosa de registrar las miradas, las intenciones del otro cuerpo y desde ese lugar después es fluir, ya sea con la actividad física, con la palabra, eso es para mí.

- ¿Qué importancia le das a esto en tus montajes? ¿De qué forma?

Jesús Urqueta: Para mí es fundamental, yo igual creo que en el trabajo de la actuación a mí no me gusta mostrar caracterizaciones, me gusta trabajar con las energías de las personas y que en el escenario se vean personas y no personajes. Desde ese lugar la respiración y el vínculo, en este caso en la función de contacto es fundamental. Como lo hago básicamente sosteniendo todo en el vínculo. Y siempre hay una relación entre las personas, relación de la mirada, de la escucha si es que no nos tenemos que estar mirando. Pero que siempre la puesta y los dispositivos escénicos estén en post de ese vínculo.

Gabriela Soto: Es lo que yo creo, de hecho, con varios compañeros lo conversamos. Ya que sentíamos que trabajabas desde allí para conectarte a partir del vínculo. Solo contigo hemos sentido eso, como profesor de la escuela, eres nuestro referente en este ámbito. Ya que con los otros profesores no hemos trabajado desde ese lugar el vínculo como tal.

Jesús Urqueta: Yo no deposito toda la función del teatro en la palabra o en el texto, yo no creo que haya ningún elemento en la puesta en escena que sea jerárquico. Ni siquiera la dirección, yo creo que la puesta en escena para mí es un conjunto de materiales con la misma importancia en post de un objetivo y un punto de vista. Si hubiera algo importante sería eso; el objetivo y el punto de vista. ¿Por qué hago esa obra? ¿Qué quiero decir con esa obra? o ¿Desde dónde ideológicamente me instalo? Entonces para mí desde ese lugar la palabra, las actrices o los actores, dirección, diseño, etc. Se comprometen entre sí, no hay nada más, son roles que

funcionan en un nivel colectivo. Cada uno con sus decisiones individuales pero el director agarra los materiales, toma las decisiones, actuación, diseño, música, construye, etc. Entonces ya hay una función de contacto desde mi estrategia, desde la definición de lo que es mi trabajo. Yo creo que yo no tengo como director todas las respuestas entonces estoy obligado a vincularme con otras personas, entonces yo trabajo con diseño y con música y no les digo, mira se me ocurre esto o hazme esto que se me ocurre, sino que yo me vínculo con mis compañeras y mis compañeros y les digo ¿Qué se imaginan? Allí empezamos a crear, entonces claro, la función de contacto o el vínculo para mí no es solamente la suerte de la escena, sino que tiene que ver también con una forma de construcción, una forma de vida, incluso de entender la vida, que tiene que ver con un concepto de comunidad y saber vincularse.

- ¿Cuál fue el método de comunicación que utilizaste con los actores del respectivo montaje?

Jesús Urqueta: Básicamente hay un entrenamiento, también deposito la confianza en el trabajo que podría haber ejecutado Tamara Ferreira en el training y por otra parte un entrenamiento. Yo creo que todos los elementos y las cosas que uno quiere lograr desde la dirección se van consiguiendo a medida que se van repitiendo Y se van incorporando, casi como una destreza física. Entonces yo creo que desde ese lugar es la insistencia en hacerlo, hacerlo, hacerlo, que es lo que va a hacer que se incorpore a tu cuerpo. Y que una vez que tú entres en el escenario, no vas a saber hacerlo de otra forma, porque ya lo hubieras hecho muchas veces, porque esa es la metodología que ocupo. Yo tomo harta metodología del deporte. No solo del

fútbol. Del básquetbol también, tiene que ver desde la repetición la incorporación de la técnica. Entonces si yo me vinculo y me obligo a vincular y mirarte. Vernos y a partir de allí trabajar intensamente, como ese dicho que se dice en el deporte “con la intensidad que entrenas es con la intensidad que juegas” esa intensidad o esa connotación que se da ahí al vínculo no va a poder ser de otra forma porque tú no vas a saber hacerlo de otra manera.

- ¿Crees que se vio reflejada esa comunicación entre ellos, y con el público?

Jesús Urqueta: Yo creo que sí porque también eso es muy importante, al menos cuando trabajamos, que tiene que ver cómo ese vínculo lo proyecto sin estar mirando, o sea, por ejemplo, si estoy pendiente de mi compañera o mi compañero en escena, pero tengo que entender que ese diálogo o esa función de contacto tiene que proyectarse para afuera porque finalmente nosotros hacemos teatro para que le pasen cosas a la gente que nos vino a ver. Entonces claro, allí hay un entendimiento técnico de ¿qué es lo que comunica? o ¿Qué es lo que se vincula? Si es solamente la mirada o también es el cuerpo. Para mí es todo. Desde ese lugar cuando yo dirijo, trato de dirigir a los cuerpos, no dirigir la palabra, dirigir los cuerpos, eso es lo que trato de hacer siempre. No es solamente mirarse porque si no limitamos mucho la escena. Todas las escenas tendrían que hacerse frontales, frente a frente las actrices y los actores. Creo que, sí estoy de espalda a ti, también tengo que estar en una función de contacto. Entonces allí entra el contacto, a mi juicio. Tengo que saber funcionar sin uno de los sentidos en la escena. Y vincularse igual, si no te estoy mirando, te estoy escuchando.

Director entrevistado: Horacio Videla.

Obra: La comunidad de la ira.

Entrevistador: Franco Falcón. Tipo

de entrevista: Grabada. Lugar:

Universidad UNIACC. Fecha: 24

de septiembre del 2019

Duración: 20 minutos.

Transcripción: Franco Falcón.

- ¿Qué significa la función de contacto para ti?

Horacio Videla: Bueno lo primero en base al concepto que tú acabas de presentar, en el fondo es una manera de racionalizar una de las tantas capas o mecanismos de construcción de lenguaje de un espectáculo. Y de un espectáculo me refiero en relación a una audiencia, lo digo así porque es una de las cosas que yo como persona de teatro trabajo e intento trabajar mucho en cada espectáculo. Es como encontrar el particular y propio código de lenguaje escénico para esa propuesta. Es distinto cuando me ha tocado hacer cosas ponte tú en el teatro municipal con quince músicos de la orquesta y es un concierto dramatizado que hay ocurre esta misma función de contacto pero desde una lógica que tiene muy poca palabra y tiene más acción más cuerpo, o en una lógica como la del egreso La Comunidad de la Ira donde es un espectáculo que pasa por lo performático, pasa por generar escenas que son situaciones concretas, pasa también por secuencias que son capaces de capturar con una lógica propia y hablar de otras cosas que son secuencias teatrales que no replican una realidad si no que son secuencias autónomas que son capaces

de traducir percepciones de mundos, o la vivencia de este grupo de personajes frente a una sociedad que se desmorona. O en teatro de calle que es una de mis especialidades donde ocurre esta función de contacto, también ocurre desde lo maquinal desde el artefacto poético, vale decir cuando una estructura que tiene máquina de efectos, de humo, burbujas o explosiones de algo y lleva instalada una actriz y luego esa actriz se transforma en algo así como un juguete mecánico articulado por la máquina y la actriz, y que también tiene hitos o funciones de contactos en una escala que es media maquinal, yo podría distinguir esas tres diferencias. Ahora con relación a lo puntual de la pregunta, yo creo que el concepto si tuviera que responder en qué medida lo utilizo creo que tiene que ver con que en un proyecto como la comunidad de la ira, creo que es bueno hablar de eso porque es una teatralidad contemporánea sobre un texto de Eduardo Pavéz que está trabajado desde una lógica no realista, secuencias esencias, momentos coreográficos, momentos performáticos, momentos de situaciones dramáticas, monólogo de personajes, aquí hay que distinguir que en esa lógica hay un contacto entre los personajes o entre los actores performistas, que tiene que ver que como espectador soy testigo de una energía que está pasando entre estos dos polos que son el actor A y el actor B en determinadas situaciones y eso puede que tenga que ver con que atrapan ellos en su relación con lo que le muestran al público. Cuando digo que atrapan me refiero que tiene que ver con la ira de ellos dos, si tiene que ver con el sentimiento de desencanto frente a algo de ellos dos, como muchas veces si alguien me viera dirigir escucharía textos como indicaciones a los actores como que digo con lo que digo, que yace debajo de esas palabras, que definiendo con tal momento de la escena, entendiendo que la escena es un pretexto para hablar de

algo que no está acá, esa función para mí es muy importante, la del actor que hace visible lo invisible , entonces en la relación entre el actor A y el actor B, obviamente algo ocurre, que puede ser parte de una ficción de un acto coreográfico de un acto performático, pero creo que lo importante es que están capturando ellos dos vale decir si todo este juego tiene que ver con un personaje que oprime al otro , o con un personaje que seduce al otro, que queda de aquello creo que ahí hay algo muy importante, hay algo que ocurre en escena entre los actores pero genera algo distinto en los espectadores es como el clásico ejemplo de lo que es comedia en la escena es tragedia en el espectador y viceversa, entonces por eso digo lo que ocurre entre ellos esa línea de tensión, energética del diálogo ya sea en cualquiera de sus maneras, obviamente está al servicio de construir algo de querer atrapar algo y eso es capaz de generar algo en el espectador

- ¿Qué importancia le das a esto en tus montajes? ¿De qué forma?

Horacio Videla: Yo cuando dirijo siempre tengo imágenes marítimas no sé por qué. Como si los actores fueran barcos, yo creo que en el teatro cuando uno empieza a hacer algo empieza a entender nuevas rutas, como una carta de navegación, por aquí sí, por acá no y veo que los actores requieren eso también como encontrar sus vías sus caminos y esto tiene que ver con lo que le entregamos al espectador directa o indirectamente. Hay momentos que estamos enfocados en algo intelectual como en otros momentos que es netamente emocional y creo que para que esas cosas funcionen y ocurran, algo que yo he descubierto en mi trabajo que es muy importante es la construcción de ritmo. La misma escena echa a un ritmo un poquito más lento es distinta. No digo que sea más lento o más rápido si no que hay que

encontrar un punto de equilibrio con lo que se está haciendo, construyendo y la rítmica que eso requiere. A mí me importa mucho la musicalidad de las palabras trato de que la palabra no sea lo principal hay que encontrar la musicalidad de una idea y eso es ritmo. Una de las cosas que me importa mucho en relación a la línea de contacto es lograr las rítmicas apropiadas para que eso ocurra y cuando hablo de rítmica también está el silencio la capacidad de sostener algo lo dejo orbitando, la puesta en escena como una partitura, la melodía de la escena.

- ¿Cuál fue el método de comunicación que utilizaste con los actores del respectivo montaje?

Horacio Videla: Bueno antes estábamos hablando de que había un pasado de un guion de dramaturgia en papel por así decirlo, que tampoco es un guion muy clásico a lo que se llama teóricamente Fernando de Toro, Alfonso de Toro a dramaturgia espectacular y de ahí viene los soportes escénicos como me hago cargo de hacer una equivalencia con el guion de los sucesos. No solo se sostiene una escena por la palabra si no que todos los sucesos que hablamos anteriormente. Lo musical, lo performático, había una canción en la comunidad de la ira y momentos que había todo baile canto, entonces ese fue el eje fundamental del trabajo y lo que iba pidiendo cada escena, cuando se inauguró la palabra en una situación a nivel emocional, también habían secuencias coreográficas con textos o cuando era el momento que todo esto terminaba y lo que quedaba en el cuerpo de los actores o los relevos de un personaje con otro, que no es la idea de ir contando una historia si no que de significancia. Como por ejemplo no soporto a mi familia, estoy chato. Podríamos decir que funciona como lógica de un caleidoscopio que las mismas cosas se van reordenando y generando figuras distintas sin que cambien esas

cosas, si no que al agruparse forman un imaginario diferente, eso fundamentalmente con la premisa de trabajo con los actores.

- ¿Crees que se vio reflejada esa comunicación entre ellos, y con el público?

Horacio Videla: Creo que con el público el espectáculo tuvo un funcionamiento súper bueno como construcción de puesta en escena como ellos defendían esa puesta en escena. Creo que eso se vio reflejado en el total que en los momentos particulares. Lo más difícil para mí fue tratar de homogeneizar a nivel de interpretación al elenco, entendiendo que van pasando todos por exigencias algunas comunes y muchas diversas, en ese sentido como en el global del espectáculo no logre que todo mi elenco lograra la misma profundidad eso fue muy complejo por es un elenco muy disparejo y lamentablemente si lo evaluó con el tiempo, si me paro frente a esa problemática también tiene que ver con que es complejo tener dos estudiantes que no tienen la nociones básicas para estar en cuarto año es muy complejo. Eso fue difícil y hay escenas que quedaron muy interesantes como idea, como la del Foley que es algo que como mecanismo escénico funciona, uno dice qué interesante, pero quedamos solo en el cumplir, más que lograr que ese equipo pueda esa idea llevarla a un límite. Por otra parte, la respuesta del público fue buena, era entretenido de hacer, pero hay un tema que cuando tu trabajas con códigos teatrales, un capital muy importante es el equipo que está trabajando saben a qué están jugando y acá eso era muy irregular por problemas psicológicos, relación con tus compañeros entre otras cosas.

1.3 Recopilación de testimonios de cuatro intérpretes a partir de las experiencias de montajes de egreso 2018 UNIACC.

Gabriela Soto.

Realizar la obra “Antígona” de Sófocles fue una propuesta realizada por el director, de la cual teníamos que hacernos cargo con mis compañeros. Principalmente yo creo que lo más importante fue saber cuánto estuvimos comprometidos con el tema que aborda esta obra clásica, la cual pone en la palestra un tema a nivel social que trasciende a través del tiempo, ya que aún existen las injusticias propagadas por el poder. Junto con el director, los compañeros, en primer lugar, nos dedicamos al trabajo de mesa, generando técnicas concretas y metódicas para conocer la historia que llevamos a cabo. Así, de ese mismo lugar, preocuparnos de un entrenamiento que principalmente dio inicio al juego para interpretar. Aludiendo a Konstantin Stanislavski que nos habla del proceso interpretativo: Stambaugh (1992) afirma “El proceso interpretativo es exclusivo de la especie humana, y se atribuye a su conciencia simbólica, la cual deriva de la capacidad de convertir un objeto en un símbolo y atribuirle a éste un significado” (p. 39).

Me hace sentido ya que debemos encarnar el personaje, conjugar una serie de elementos para transmitir emociones, percepciones y vivenciar los estímulos tanto interior como exterior. Por lo tanto, nos dedicamos a interactuar y visibilizar nuestra forma de trabajo ya que todos necesitamos un training personal en relación a las necesidades de cada uno. A partir de eso trabajar como equipo, basándonos también en las Tres formas de comunicación en el escenario, que han sido planteadas por Konstantin Stanislavski y la relación que plantea en cuanto a la

Comunicación con el público, consigo mismo y la Comunicación con objeto ausente o imaginario/intérprete. Teniendo estos conceptos como referencia, nos preguntamos como equipo ¿Cómo unirse y conectarse luego de hacer trainings distintos? Y la mejor vía ha sido el juego.

Es por eso, que cuando me embarque en este proceso creativo con el colectivo; junto a mis compañeros comenzamos a trabajar a partir del contacto con el otro, relacionándonos desde distintos aleros como la escucha teatral, que es un estado específico de la representación que nos ha permitido situarnos como actor/actriz en la realidad de la escena, para encontrarnos a través de la comunicación, que, de hecho, es fundamental para que los acontecimientos sucedan de la escena. En el momento de evidenciar la función de contacto y sentir que mi cuerpo y espíritu trabajó a través del diálogo.

En los primeros ensayos, cuando ya sabía que el rol que ejecutaría sería de Antígona, las escenas llevadas a cabo eran muy distintas a las que terminaron finalmente siendo parte de la obra, pero allí encontré particularidades que serían de este personaje del cual me fui apropiando. En la escena llegaba yo como el rol de “Antígona” con una maleta que colocaba sobre la mesa, llena de herramientas para enterrar a mi hermano. Mi compañera que realizaba el personaje de mi hermana “Ismena” (Boramy Tello), en una instancia, luego de que Antígona dejaba la maleta en la mesa, ella me tiró un vaso de agua, en un acto sorpresivo, realizado por su rabia como personaje, y yo dentro de mi osadía, realice un vómito de palabras que salieron desde mi entrañas, sin perder el calor de mi cuerpo, aunque estaba toda mojada por el agua, se lograba percibir el vapor que emanaba, y de la furia pase al llanto sin quebrarme, lanzando las palabras a como diera lugar, para ser escuchada.

Allí pude evidenciar síntomas que me hacen aludir al término científico de rayos x que define Konstantin Stanislavski, porque logré sentir mis los ojos bien abiertos para obtener mirada periférica, calor y sudor en todo el cuerpo, la electricidad que se conformaba al mantenerse en una postura de alerta, y la atención era clave para no permitir que la escena se haga difusa ya que pierde toda influencia sobre el público. Lo ideal es centrarse en realizar un encuentro fluido con el otro para que sea recíproco, enfocándonos a permanecer a disposición del otro y es allí cuando nace cualquier movimiento o palabra por consecuencia y sin tensión.

Y debo solo ocuparme sin hacerme preguntas, más bien ejecutar con seguridad para hacerme cargo de la acción que estuve realizando. Ser sutil hasta por cómo se comporta el público, ante cualquier dificultad. La respiración fue fundamental para el desarrollo de este rol al mantenerse en movimiento y dialogar constantemente con personajes que te van modificando a medida que se presentan en el escenario, porque cada uno de ellos tiene un grado de importancia para realizar el cometido final, que lleva a Antígona a cometer el sacrificio que es expresado como revolución por su ética, ante todo. Desde allí también nacen las ganas de luchar, de atender las problemáticas que conlleva vivir en una sociedad.

Mis referentes han sido literalmente mis hermanos, las mujeres, los padres, los que queremos un lugar mejor donde vivir, y, aun así, tener que lidiar a toda costa con esta sociedad enferma.

Soy parte de los que queremos expresarnos en todos los espacios posibles, por lo tanto, encontrarme con los compañeros de montaje, me ha servido para plantarme en el escenario y utilizar mis herramientas rítmicas y vocales, en específico para encontrar distintas vías para el manifiesto, y así ejercer como persona y actriz. Es

por eso que un gran referente ha sido Jorge Dubatti ya que él en el libro “El convivio teatral” (2003), alude a la importancia de tener experiencias en el cuerpo, vivencias que son reflejadas cuando nos paramos en un escenario. La complicidad con los compañeros, a partir de haber vivido diferentes experiencias juntos, tenga relación o no con la obra, nos permitió permearnos de cierta forma para poder trabajar. Por lo tanto, ha sido imprescindible sentir que el cuerpo estuvo trabajando en todo segundo, al estar a disposición desde el minuto uno del entrenamiento para compartir energías y sentir que al entrar en este viaje tengo que hacerme cargo en todo ámbito.

Camilo Morales.

El personaje que me tocó interpretar en la obra fue la Viejecita, alguien de baja clase social, marginada junto a su familia, tiene una hija con una realidad muy difícil en torno a la drogadicción y la delincuencia, producto de esa misma realidad su nieta (La Liceana) sigue los pasos de su madre ausente y la viejecita se hace cargo de ella... Liceana es una niña que por consecuencia sigue los pasos de su mamá y se convierte en una asesina con 13 años de edad, matando a un político con tres puñaladas en el tórax.

En el proceso de elección de personajes no me interesaba mucho el rol de la viejecita, ya que tenía otro desafío actoral en ese momento, quería un personaje transexual, que salía de mi comodidad. Finalmente, el director decidió que debía hacer La viejecita sin antes haberlo probado. Una vez obtenido el personaje empecé a estudiar cómo se comportaba, a partir de la dramaturgia, para entenderlo desde ahí y comprender la relación con sus pares, sus emociones, el tipo de carácter, el

cómo vive una persona de escasos recursos, etc. Todo esto para que el personaje se encarne en mí y poder entender el orden de como encender todas las ampollitas en cadena, que menciona Michael Chejov cuando habla de la “Actuación inspirada”. Unos días después de empezar a probar el personaje, encontré una particularidad en la voz a partir de un referente que me ayudó a desarrollar mejor la forma de hablar de La viejecita, desde el principio hasta el final del proceso creativo. Después de muchos ensayos de improvisación de personajes, pasamos de lleno a trabajar en las escenas, lo que se me hacía difícil; poder encarnar el personaje con tan poco recorrido actoral, me dificultó de alguna forma la interpretación por las capas que caracterizaban a este rol. En un momento determinado logré encontrar el ritmo de trabajo dentro de la escena, no sé si lo atribuiría a la función de contacto específicamente, pero sí creo que de alguna forma ese descubrimiento logró darle organicidad y verdad a la actuación, lo que a mi perspectiva facilitaba el diálogo. Nosotros como actores, debemos entregarle al personaje que encarnamos nuestra voz, nuestro cuerpo, nuestros sentimientos, nuestros deseos e imaginación. Lo que también se comparte con el público y sobre todo contagiando a nuestro compañero de escena, en donde gracias a eso fuimos encontrando ritmo, precisión, estructura de movimiento, energía, emocionalidad, etc.

Creo que ahora mi exigencia actoral es mayor después de entender este fenómeno del contacto a partir de esta investigación, teniendo en cuenta que en ese entonces no estaba consciente de cómo funcionaba. Muchas veces me pasó que recordaba las emociones que habían dado resultado alguna vez en un ensayo o una función, o también estar pensando en tiempo futuro la emoción que tenía que conseguir en ese momento.

Ahora entiendo que para que ocurra una mayor función de contacto, o momento mágico del que algunos llaman, debemos estar en el aquí y en el ahora, es decir, vivenciando con plenitud la escena y con una actuación inspirada. Lo que no quiere decir que no estuve en algún momento en función de contacto, al contrario. De las tres escenas que tengo durante la obra, puedo recordar tres momentos, en los cuales sentí haber estado en función de contacto en cada una de las tres escenas. En la primera escena recuerdo que tras un error que no había aparecido nunca, me puso en el presente, en el aquí y en el ahora, solucionando un percance que tuve con el vestido de la viejecita tras haberse quedado enredado en la silla, lo cual sucedió de manera espontánea y me ayudó a que la escena tomara el mismo ritmo, pero con una sensación distinta a las anteriores. Esa sensación de estar encarnando el personaje de manera orgánica y consciente. Luego en mi monólogo, esta vez en un ensayo, con el personaje con un poco de más recorrido en los ensayos, buscando fijar emociones en los momentos marcados por el director, un compañero que estaba en la musicalización de la escena, logra encontrar una nota en la guitarra, la cual me modifica emocionalmente y logré estar vivenciando y sintiendo el personaje. Finalmente, en la escena que dialoga con su nieta, después de muchas pasadas y correcciones, logré y logramos con mi compañera, ese flujo que requería la escena en cuanto al diálogo, la estructura de movimiento y precisión con la utilería. Logrado todo esto en la función número siete, logré percibir ese fenómeno al momento de salir de la escena, sentí esa conexión y comunicación que necesitaba la escena, para que fuera verdad.

En el periodo de formación actoral te dan a conocer las condicionantes y herramientas que requiere la función de contacto para que pueda ocurrir, es por eso

que a lo largo de los ensayos y funciones recuerdo al menos siete oportunidades logre poner en escena las condicionantes que ayudan a que la función de contacto ocurra de forma consciente, ya que para mi entender no es un fenómeno que no se dé, sino que se da en menor o mayor intensidad. Es por eso que es tan difícil actuar bien, porque tiene relación con este fenómeno del cual parece fácil de entender, pero vivirlo y ponerlo en práctica es totalmente lo contrario, que también va de la mano con el recorrido del actor, en cuanto a la experiencia.

Franco Falcón.

El texto la comunidad de la ira escrito por el joven dramaturgo nacional Eduardo Pavez Goye es un texto muy cercano a nuestros tiempos y contextos, es ese nuestro primer impulso como colectivo para trabajar este montaje, llevar a la escena un texto en el que se puede reconocer el espíritu de la época en la que vivimos hoy en día. Nosotros como colectivo el canil iniciamos nuestro trabajo de egreso en agosto del 2018, primeramente, con una investigación de textos que queríamos llevar a escena, teníamos varias alternativas de obras interesantes donde el que mayoritariamente gustó fue sin duda La Comunidad de la Ira. Trabajamos trainings colectivos en los cuales era primordial buscar a través del trabajo físico la conexión, escucha, creatividad y vinculación con el colectivo; trabajo que fue muy difícil y que a su vez son elementos fundamentales para que la función de contacto suceda. En conjunto con el director empezamos a descubrir formas de trabajo con el colectivo y desde donde se podría abordar el texto ya que la obra no tiene personajes y está escrita en monólogos. Por esto dividimos el trabajo en dos partes: la creación colectiva y el trabajo de monólogos de manera personal, en donde cada actor tuvo

que elegir un monólogo y trabajarlo. Estos escritos son diferentes testimonios que dan cuenta de la ira reflejada en la sociedad, estos no están en orden cronológico ni tampoco tienen relevancia entre ellos, sólo encontramos palabras que se repiten entre monólogos.

Yo recuerdo haber estado muy perdido porque era primera vez que me tocaba crear algo a mí solo, sin un compañero a mi lado y con una propuesta importante tanto de actuación como de vestuario, musicalidad, iluminación, utilería, todo eso nos pidieron, se tornó un desafío muy importante y bonito para mí. Primero tenía que elegir el monólogo que más me gustaba y proponer lo que quisiera. Elegí un monólogo que habla sobre las injusticias y abusos de la sociedad, donde mi personaje se cuestiona qué tan sagrada es la vida, se pregunta si “¿La vida de un empresario, dueño de una hidroeléctrica es igual de sagrada que la de un mapuche?”, estas y muchas más injusticias pone en valor el texto. El monólogo finaliza reflexionando sobre la infancia de mi personaje donde fue víctima de bullying, acoso y maltrato escolar. Me propuse trabajar este monólogo y a obtener este personaje ya que me cautivo desde que lo leí y me era muy cercano el texto. El trabajo fue evolucionando a medida que lo íbamos trabajando, cambió considerablemente, a medida que más repetía la escena y trabajaba con el director y mis compañeros más encontraba el viaje de mi personaje. Considero muy importante que el trabajo creativo se repita y se entrene de manera personal y constante, ya que sólo así crece el trabajo, las opciones de creación y de estar presente. La creación colectiva fue evolucionando en conjunto con mis compañeros, hubo ensayos donde se requería mucha escucha colectiva para desarrollar escenas porque en toda la obra estábamos todos presentes, unos haciendo música en vivo

y otros apoyando el monólogo del compañero. Algunos monólogos los hacíamos todos en conjunto, como el de la fiesta, el inicio, el ritual. Cada compañero propone distintos monólogos y el director escogía los que le gustaban y daba indicaciones para seguir mejorándolos. Poco a poco nos fuimos dando cuenta que íbamos creando un mundo entre las escenas donde se iba narrando una historia en conjunto. Al tener muchas escenas colectivas e individuales, se empezó a hacer complejo ensayarlas, ya que los tiempos eran distintos, existían otros intereses personales y había falta de voluntad. Me quiero detener en un punto importante y hablar sobre la conexión, confianza, entrega, amor, cariño, y respeto que uno tiene que tener con su compañero de escena o su colectivo en general, porque creo que para llegar a niveles importante de lo que llamamos verdad escénica o para poder percibir la función de contacto es fundamental que estén presente los conceptos que mencione anteriormente. Debe haber ese nivel de confianza, de entrega por el compañero y sobre todo un respeto y amor por lo que hacemos y con las personas que lo hacemos, lo que es fundamental a la hora de trabajar colectivamente y que no nos dicen a diario en el proceso formativo. Si manejamos todos estos conceptos a la hora de trabajar colectivamente nuestro trabajo será más profundo, más honesto y más verdadero.

Relacionar mi trabajo de egreso con la función de contacto es complejo y solo siento que lo percibí, pero no profundice en ello, no tenía idea primero que estaba en contacto y no lo lograba captar ni entender. Después de estrenar y a medida que los ensayos se repetían claramente encontraba el viaje en mis personajes, entendía la evolución, sus intenciones, sus colores, pero no más allá de eso. Cuando más

percibí estar en función de contacto, fue en las funciones de marzo ya que habíamos estrenado en diciembre y ya habíamos corrido muchas veces la obra. La relación que tenía con el público era directa, les hacía pregunta a ellos y las respuestas recibidas eran siempre distintas, pero sin duda en las últimas funciones fue más enriquecedor ya que interactuamos más con los asistentes a la obra y yo como actor percibí esa atención y ese diálogo genuino que se dio con el público. En ese momento sentí una energía extra cotidiana y corporalmente me modifique, tenía un control absoluto de mi cuerpo, de mi voz de mis acciones y de mi energía, sentía la sensación de estar muy presente, de estar viviendo la escena; de hecho, en una función me pare de la silla y eso no estaba marcado, solo fue un impulso que me invitó a tomar la decisión de hacer esa acción, estaba tan empapado del personaje, había un fervor en mí, sentía que irradiaba el personaje. Sin duda para mí fue muy importante sentirlo, es algo que atesoraré por siempre en mi cuerpo y corazón.

Ahora que entiendo el fenómeno en la teoría puede abordar de otra manera los trabajos que tenga a futuro, creo que la experiencia y la maduración que uno tenga como actor te lleva a estos lugares y el estudio teórico que le demos al proceso es sumamente importante para que esta función se desarrolle.

Karla Rodríguez.

La elección de la obra fue muy interesante, se nos presentaron diversas opciones, quizás no tan variadas, pero que de alguna forma coincidieron con el discurso o el tipo de obra que este grupo quería interpretar. Desde el primer momento mi primera opción fue hacer “La liceana”, otros por su parte preferían “Yo te pido por todos los perros de la calle”, Y es que ambas obras tocan temas controversiales a nivel país,

que a mi parecer merecían ser representadas por su importancia social y por la responsabilidad que nos compete como actores y actrices en un proceso de formación. Evidentemente llegó un punto en que las opciones eran esas y las opiniones estaban divididas con las dos obras mencionadas anteriormente, pero no logramos llegar a un consenso general, hasta que finalmente decidimos arriesgarnos y hacer una mixtura de ambas, lo que no fue fácil, porque nos obligó a invertir mucho tiempo a realizar una reestructuración dramática del texto, en conjunto con el Director (Jimmy Daccarett) y el dramaturgo (Bosco Cayo).

Esta primera parte de lo que sería la puesta en escena nos obligó como grupo a realizar un trabajo de mesa en conjunto muy detallado y cuidadoso en términos generales y específicos del texto (eliminar a más de algún personaje, recortar partes de variados textos de poco aporte de ambas obras, incluir nuevos textos en base a otros ya escritos, etc.). Después comenzó el proceso para la obtención de personajes. La primera vez que postulé para uno, lo hice con “La compañera”, un rol no tan protagónico dentro de la obra pero que me llamaba mucho la atención; una niña marginal, amiga de la liceana, cumplía un rol de apoyo emocional hacia ella, quien era una niña con claros problemas de riesgo social, en el sentido de que fue abandonada por su madre, criada por su abuela, y que vivía en una marginalidad evidente. Ese personaje fue quitado finalmente de la obra porque el director lo consideró de “poca importancia” o relevancia a la hora de narrar la historia.

Tuve que empezar otra vez, la verdad no tenía claridad sobre qué personaje hacer, o en el fondo sí, pero no conseguía tomar la decisión de atreverme a hacerlo, quizás por miedo o porque en el fondo sabía que aquel personaje iba a ser muy requerido dentro del grupo porque ya lo había visto. En la primera muestra, nueve de los once

actores y actrices postularon a “La liceana”, en mi mente existía mayormente la posibilidad de no obtenerlo, y con eso una confusión mayor sobre qué otro personaje hacer de no lograrlo, que era la primera opción en mi mente. Con la ayuda de algunos de mis compañeros, decidimos conseguirlo y para ello me pregunté algo bastante simple para poder lograrlo. ¿Desde dónde construyo mi propia versión del personaje? ¿De qué manera se transforma mi voz y mi cuerpo? Vi videos sobre la realidad en la que se encontraba (La liceana), ensayaba infinitas veces la forma en la que se hablaba aquel entorno hasta ir familiarizando cada vez más, la manera de vestir, y no solo eso, sino que también poniendo hincapié en las emociones que este personaje podía transmitir, no solo lograr recrear una forma cliché y superficial de lo que sería mostrar esta marginalidad, sino que también los conflictos internos del rol, aplicando lo que conocemos como “si mágico” de la mejor manera posible. Finalmente lo conseguí y me quedé con el personaje. Creo que la forma de trabajo físico que fuimos encontrando como grupo fue importante no solo para mi, sino que para mis compañeros de elenco también a la hora de ir encontrando “los cuerpos” de cada personaje.

Fue un trabajo en conjunto, que cada uno fue sellando con su propia capacidad de creatividad y del enfoque que se quería poner en cada rol. Empezaron los periodos de construcción de la obra y ensayos, y eso cada vez me exigía estudiar más el texto, entender lo que tenía que transmitir. Creo que un buen conocimiento del texto es primordial a la hora de establecer los objetivos dentro del espacio escénico, lo que, por consecuencia, desde mi punto de vista facilita el contacto. Soy muy estudiosa en ese sentido, y creo que eso mismo me permitió encontrar más rápidamente el personaje, para luego hacer una construcción más profunda de él.

Recuerdo mucho los primeros tres o cuatro ensayos en clases, solo eran vistas y trabajadas dos escenas, y una de ellas era mi primer monólogo. Para mí fue complejo decir un texto de más 4 min, casi empezando la obra, narrando en un solo monólogo casi un resumen de la vida de “La liceana”, transmitir por lo menos cinco emociones distintas, regular las intensidades, etc. Incluso la interacción con el público era compleja de comprender. Creo que eso es fundamental dentro de la obra, el vínculo que se va generando con el público mientras ésta se va desarrollando.

Me acuerdo que en las primeras funciones me pasaba un poco, que no estaba en tiempo presente todo lo que duraba la escena, no sé si se lograba ver externamente o no, pero creo que en más de una función estuve un poco ansiosa por querer llegar a una emoción que en el fondo está establecida dramáticamente, y la ansiedad puede jugar en contra.

Para quien vio la obra es inevitable decir que es un montaje súper claro en ámbito físico, en las acciones, obviamente se necesita mucho ensayo para poder llegar a un buen resultado, los sentidos de alguna forma se agudizan porque hay que estar pendiente de todo, y ser capaz de resolver cualquier inconveniente que se presente, de eso trata también, en la confianza en el grupo. Se requiere un trabajo de atención importante porque la obra concentra mucha información de parte de todo el elenco y de ámbitos externos, tanto con la música envasada o en vivo, el trabajo de luces también fue algo de lo que hubo que estar pendiente en la mayor parte de la obra. Considero que todos esos aspectos como grupo, los fuimos entendiendo y manejando súper bien, todos nos esforzamos por mantener ese grado de atención voluntaria y agudización de los sentidos que la puesta en esa te exigía.

En cuanto al fenómeno de la función de contacto específicamente, considero que mi trabajo se fue dando de forma intermitente, en realidad no se bien a lo que se debe, creo que depende de muchos factores, personalmente creo que quizá factores externos al montaje me pudieron haber afectado hasta dificultar un poco, en más de una función, un desarrollo comunicativo óptimo; pero sí creo que con el pasar de las funciones fui entendiendo desde otra perspectiva la función de contacto, o ese diálogo desde la verdad con el que uno lograr hacer un vínculo, eso se percibe en escena, tanto para el público, como para quien te acompaña en ella. Creo que tiene mucho que ver y lo relaciono directamente con la voluntad de creer en lo que una como actriz, está realizando escénicamente. El creer en lo que dices y transmites tanto con el cuerpo como con la voz, te brinda una seguridad escénica que a su vez transmite de alguna forma una chispa de verdad y naturalidad en el hacer.

Personalmente me acuerdo de dos momentos específicos en los que podría decir que estuve vivenciando el contacto, o estar lo más cercana a eso. Una de las escenas que más me gustaba interpretar, era junto con el Profesor (Sebastián Castro), considero que encontramos a buen tiempo la manera de llevar la escena, se nos hacía súper cómoda en cuanto al manejo, había una confianza necesaria a la hora de actuar, lo percibimos. Muchas veces sentí momentos de verdad súper claros en la escena, y ojalá que se hayan transmitido también, pero una vez en específico note ese 'momento mágico', mi compañero también. Se modifica todo, es como estar habitando esa realidad con verdad absoluta, yo lo asocio mucho a ese concepto, y considero que van de la mano, por lo mismo creo que no es fácil de conseguir, pero cuando se logra es muy satisfactorio y la obra lo agradece. Otro

momento que recuerdo es una de las últimas escenas con la viejecita. Nos costó un poco lograr entender el sentido de esa escena en específico, se fue modificando varias veces y en general con mi compañero tuvimos problemas para poder entender lo que se requería. Además, al ser unas de las últimas escenas, hay una carga emocional importante que se va dando durante la obra y que alimenta las escenas positivamente, es un viaje.

Estoy de acuerdo con que no es medible en tiempo, yo las pocas veces que lo sentí, lo describiría como algo muy breve, cuando piensas “sí, me pasó”, notoriamente la escena se modifica, la temperatura corporal, sales distinto emocionalmente de la escena, a veces se genera con mayor intensidad y otras no tanto, pero eso no significa necesariamente que no exista, creo que puede ocurrir en diferentes intensidades dependiendo del momento en específico y todo lo que conlleva llegar a él. Aunque no sentirlo también es válido, sobre todo considerando, por ejemplo, la etapa en formación en la que todavía estoy, que para poder llegar a eso es súper importante recolectar experiencia, saber cómo funciona el proceso, el conocimiento del otro, del espacio, como dije anteriormente el conocimiento de la dramaturgia es esencial, así se pueden inferir objetivos, y eso ayuda profundamente a establecer una relación con otro, o con el espectador.