



LA UNIVERSIDAD DE LAS COMUNICACIONES

UNIVERSIDAD DE ARTES, CIENCIAS Y COMUNICACIÓN
Facultad de Artes de la Comunicación
Carrera de Teatro y Comunicación Escénica

**PROBLEMÁTICAS DEL OFICIO QUE ENFRENTA EL ACTOR DURANTE SU
FORMACIÓN: DIFICULTADES Y SALIDAS.**

**Memoria para optar al Grado Académico de Licenciado en Artes de la
Representación y al Título Profesional de Actor/Actriz y Comunicador (a)
Escénico (a)**

Profesora Guía:

Marcela Patricia Sáiz Carvajal

Estudiantes:

Daniela Ivonne Cabello Maureira
Daniela Paz Mandujano Torres
Fernanda Javiera Moreno Córdova
María Ignacia Solís Vergara

Incluye Versión Digital, CD-ROM

Santiago de Chile, Agosto de 2016.

Agradecimientos.

A mi familia que ha estado a mi lado en todo momento apoyándome desde el primer día, y por sobretodo en este proceso, el cual ha sido arduo y sacrificado, como lo ha sido esta memoria. Sin ellos no lo hubiera podido lograr.

Daniela Ivonne.

A mis padres por el esfuerzo que han puesto durante todos estos años con mi carrera, por estar conmigo y apoyarme. También a Fernanda Moreno por estar conmigo todos estos años y ser parte de mi crecimiento como actriz y persona.

María Ignacia.

A mi familia, a mi compañero de vida, a mi mejor amiga y a mis profesores por acompañarme siempre. También al teatro por permitirme disfrutarlo y amarlo tanto como lo hago.

Fernanda Javiera.

A mi familia por su apoyo incondicional a lo largo de mi proceso universitario, a mis compañeros por su paciencia y cariño, a mis docentes por la enseñanza entregada y a mi hija por ser la motivación para continuar en los momentos más difíciles.

Daniela Paz.

Resumen.

La presente memoria expone y reflexiona sobre las problemáticas que enfrentan los actores en su proceso de formación.

Para encontrar estas problemáticas, las realizadoras de esta memoria hicieron un cruce de experiencias basadas en un proceso pedagógico definido, en las que se distinguieron varias dificultades que las unían.

Al distinguirlas, se ha reflexionado sobre ellas basándose en teatristas que han escrito y publicado textos desde su propia experiencia en el mundo teatral para hacer de una reflexión personal una transversal.

En primer lugar, se distinguen y se reflexiona sobre los miedos que rodean al actor en formación; segundo se reflexiona sobre la baja comprensión del oficio que tiene el actor en formación; y finalmente se distinguen conceptos utilizados en los procesos formativos de los que hay confusión en su significado, desarrollándolos y discutiéndolos para lograr una mayor comprensión de éstos.

Esta memoria está escrita en primera persona para lograr un lenguaje más cercano con quienes la lean y logren identificarse en ella.

Palabras claves:

Formación actoral, tiempo, proceso formativo del actor, director/profesor, actor en formación, miedos que obstaculizan, miedos sanos y necesarios, relaciones conmigo mismo, mis pares, profesor/director y con la escena, conceptos, lenguaje teatral, testimonios personales.

Índice.

Introducción.....	6
CAPÍTULO 1: EL MIEDO COMO UNA DIFICULTAD FUNDAMENTAL.....	11
1.1. Primera modalidad: Los miedos que obstaculizan.....	13
1.1.1. Primera relación: El actor en formación consigo mismo. El miedo y la imaginación.....	14
1.1.2. Segunda relación: El actor en formación y el director/profesor. El miedo concreto: El poder negativo o abusivo por parte del director/profesor.....	17
1.1.3. Tercera relación: Actor en formación y actor en formación. Sentirse amenazado en una audición.....	31
1.2. Segunda modalidad: Los medios sanos y necesarios.....	39
1.2.1. La presión positiva que ejerce un director/profesor sobre un actor en formación.....	40
1.2.2. Cuarta relación: Actor en formación y la escena. El miedo productivo a la escena.....	42
CAPÍTULO 2: LAS DIFICULTADES EN RELACION AL OFICIO DEL ACTOR.....	46
2.1. La responsabilidad.....	47
2.2. La disciplina.....	54

2.3. La ética.....60

CAPÍTULO 3: LAS DIFICULTADES DE NO COMPARTIR UN LENGUAJE

DISCIPLINARIO COMÚN CON EL DIRECTOR/PROFESOR.....68

3.1. Energía.....69

3.2. Orgánico.....70

3.3. La forma o lo formal.....72

3.4. Lo mecánico.....73

3.5. Precisión.....74

3.6. Verdad.....75

3.7. Particularidad.....78

Conclusiones.....80

Anexo. Bitácoras Personales.....83

Referencias.....110

Introducción.

La presente memoria indaga en las dificultades a partir de las experiencias actorales personales adquiridas dentro de la formación profesional de cuatro estudiantes de teatro durante el segundo semestre del año 2013, en el que rendían la asignatura de Actuación VI.

Por medio de estas experiencias se busca distinguir y evidenciar problemas propios que surgen en el trabajo del actor como estudiante, analizar estos problemas y a partir de ellos establecer una reflexión disciplinaria transversal que permita facilitar el proceso de formación profesional para futuros actores dentro de una educación formal.

Esta memoria surge de la evidencia de que en la formación profesional del actor todo pasa muy rápido, hay sólo algunos meses por curso para aprender y superar desafíos que se presentan durante los procesos pedagógicos y no existen las instancias para hacer una reflexión disciplinaria respecto al trabajo del actor.

Por lo tanto, este estudio se hace necesario para el mundo de la formación actoral dentro de una educación formal, ya que reflexiona sobre la formación profesional de futuros actores, sus relaciones dentro de este proceso y su comprensión con respecto a su trabajo. Creemos que si las involucradas en esta memoria hubiesen tenido una guía de esta índole, sus experiencias serían distintas, ya que habrían podido encontrar otros

caminos para solucionar los distintos problemas y dificultades que en esta memoria se exponen.

Es por eso, que al abordar esta problemática desde una experiencia personal, se busca guiar a nuevos estudiantes de teatro para que puedan encontrar nuevos caminos, y así, solucionar sus propias dificultades.

Si bien existen directores que escriben desde su experiencia con el teatro como Peter Brook y Eugenio Barba, hay menos actores que han reflexionado, escrito y publicado sobre sus experiencias personales para lograr una reflexión sobre el trabajo del actor. Yoshi Oida, Thomas Richards, Stanislavski, que también escribe como director, han publicado textos como: “Un actor a la deriva”, “El actor invisible”, “Trabajar sobre las acciones físicas con Grotowski”, “Mi vida en el arte”, “Un actor se prepara”, entre otros, donde logran una reflexión transversal sobre la disciplina del trabajo actoral.

Por otra parte, en Chile hay pocos actores que hayan reflexionado, escrito y publicado textos a partir de sus experiencias para entender cómo funciona el trabajo actoral a partir de la mirada del actor, la mayor parte de ellos relatan lo anecdótico de la vida en el teatro, algunos de ellos son: Rubén Sotoconil, Mario Naudon, Alejandro Flores y Domingo Tessier, que sin duda son un aporte; pero textos de estudiantes dentro de una educación formal que reflexionen, escriban y publiquen textos desde su experiencia en los procesos pedagógicos de nuestro país, no existen. Es por eso que este estudio se vuelve importante, ya que nos expondrá la experiencia desde el punto de vista de un “actor en formación”, una mirada poco estudiada, pero absolutamente necesaria de conocer. Es importante aclarar que a pesar de tomar experiencias obtenidas dentro de un proceso pedagógico, se hablará de un “actor en formación” y no

de un “estudiante”, y de un “director/profesor” y no sólo de un “profesor”, ya que se piensa que el hecho de considerarse desde el primer día de la formación como un “actor” y al mismo tiempo considerar al profesor como un “director” hace que el proceso de formación sea más riguroso y exigente, porque según las experiencias de estas cuatro intérpretes, se pudo dilucidar que el hecho de considerarse “estudiante” durante los procesos formativos trae como consecuencia no ser serios con respecto al trabajo disciplinario que requiere el Teatro.

La metodología utilizada fue la observación participativa de las involucradas de esta memoria, es decir, las experiencias de estas intérpretes, sosteniéndolas y argumentándolas con algunos de los autores anteriormente nombrados para hacer la reflexión universal y/o transversal que esta memoria propone, además de la investigación en textos para discutir algunos conceptos actorales que ya están establecidos dentro del medio teatral.

Después de haber indagado en todas las experiencias vividas, se ha escogido, distinguido y clasificado las que parecen más relevantes, evidenciando tres grandes problemas que enfrenta el “actor en formación” mientras estudia.

Para llegar a estos tres grandes problemas, se hizo un cruce de experiencias de las cuatro involucradas, y al hacerlo, se han podido categorizar los problemas que se repetían con mayor fuerza y relevancia: El primer gran problema, está relacionado con las dificultades que enfrenta el actor en formación consigo mismo y con los otros. Aquí el tema central será la relación del actor en formación con el miedo. A partir del miedo, hemos distinguido dos focos en donde éste se presenta este: Por una parte, están los miedos que obstaculizan el trabajo del actor en formación. Aquí se profundizará en la

relación entre el actor en formación consigo mismo, con el director/profesor, y también la relación entre actor en formación y otro actor en formación. Por otra parte, son los miedos sanos y necesarios para el trabajo del actor en formación, en donde se profundizará en la relación del actor en formación con la escena.

El segundo gran problema que se identificó está relacionado con las dificultades en la comprensión del oficio, aquí se profundizará sobre el conocimiento que el actor en formación tiene sobre su profesión y se propondrán tres dimensiones que conforman el oficio para facilitar su comprensión.

El tercer problema que se abordará tiene relación con el lenguaje de la disciplina teatral que manejan los directores/profesores y que por su complejidad o tiempo, no se alcanzan a explicar a cabalidad en los procesos pedagógicos, lo que redundaría en que no sean comprendidos por los actores en formación no existiendo un lenguaje común entre él y el director/profesor. En este capítulo, se identificarán los conceptos o términos más utilizados por los directores/profesores en las experiencias de las cuatro involucradas, y se discutirán a partir de diversos teatristas que plantean estos términos para lograr una comprensión más acuciosa de éstos.

De este modo, esta memoria, a través de la reflexión sobre el trabajo del actor en formación, tiene por objetivo distinguir y analizar los problemas y dificultades a los que este tipo de actor se enfrenta, además de evidenciar posibles salidas a estas dificultades, exponiendo experiencias reales de estudiantes de teatro en un proceso pedagógico y creativo, para aportar como guía para nuevas generaciones que decidan recorrer el camino de la actuación y el teatro como estudiantes en una educación formal.

Al ser la observación participativa la metodología básica de esta memoria, será relatada en primera persona, ya que está basada en experiencias personales que implican hechos y emociones, por lo que no es necesario tomar una completa distancia con respecto a las experiencias expuestas para establecer una reflexión. Tomando así, la misma opción de relato que los actores que escriben sobre sus experiencias, y por otra, se integra la apelación a un “tú” en segunda persona, para facilitar que los actores en formación, a quienes va dirigida esta memoria, logren identificarse con este lenguaje y así poder ser una guía mucho más cercana para las nuevas generaciones de estudiantes.

1- El miedo como una dificultad fundamental.

Una de las dificultades fundamentales con las que se enfrenta el actor en formación dentro de su proceso, es la relación con el miedo. Su encuentro con él, las formas en que se presenta, y el no saber cómo manejarlo, lo convierten en uno de los temas más recurrentes dentro de la experiencia teatral y de los más complejos de abordar.

Todos los que estamos insertos en el mundo del teatro, sabemos que el miedo es un elemento que está presente en todo momento dentro de nuestro trabajo.

Si revisamos los textos publicados de autores que escriben desde su experiencia personal en el mundo del teatro, ya sean actores o directores, en todos está presente el miedo, pero ninguno de ellos lo define con precisión.

Sabemos que existe, pero no sabemos si es miedo a lo desconocido, miedo al arrojarse al abismo, a no saber qué hacer, cómo empezar, o a cómo seguir en cierto proyecto o trabajo, pero lo que sí sabemos es que está latente en nuestras cabezas desde el primer día en que se decide recorrer este camino.

Al ser algo que parece indefinible dentro del mundo del teatro, la única forma en la que alguien se puede acercar a la comprensión del miedo del actor en formación, es a través de la propia experiencia. Es decir, reflexionando y compartiendo sobre las vivencias personales para que otros se reflejen en ella, y así poder analizar también sus experiencias.

Lo único que sabemos del miedo es que es una *angustia por un riesgo o daño real o imaginario o recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo*

que desea (RAE, 2016). Y esto se puede relacionar directamente con la sensación de miedo en el mundo actoral, pero ¿a qué precisamente le teme el actor en formación? ¿Qué está en riesgo para él? ¿Cuáles podrían ser los posibles daños a los que se expone? ¿De qué o quién tiene recelo? ¿De dónde nace ese miedo?

A partir de la reflexión de nuestra propia experiencia, hemos distinguido que los miedos que obstaculizan al actor en formación parecen presentarse al enfrentarse al juicio de “otro”, ya sea alguien que está jerárquicamente por sobre nosotros como es el director/profesor, o de alguien que está al mismo nivel como lo es otro actor en formación. Esto, se presenta en distintas situaciones durante el proceso pedagógico y tiene variadas consecuencias en el trabajo de los actores en formación, sobre todo en la escena. Sin embargo, también hay miedos que son sanos y necesarios para el trabajo del actor en formación, que tienen que ver con él y su relación con el escenario. Es decir, podemos identificar, metodológicamente, dos modalidades en que se presenta el miedo y cuatro relaciones en las que estas dos modalidades pueden aparecer. Las dos modalidades distinguen los miedos que obstaculizan de los miedos sanos y necesarios. Las cuatro relaciones dan cuenta del miedo que genera la propia imaginación del actor en formación, de los miedos que aparecen en la relación con director/profesor y con otro compañero y también, aquel que surge en relación con la escena.

Estos miedos y relaciones son las que pasaremos a tratar por separado y detalladamente.

1.1- Primera modalidad: Los miedos que obstaculizan.

A partir de la reflexión en base a la experiencia durante nuestra formación profesional, hemos distinguido tres formas en que aparecen los miedos que obstaculizan el trabajo del actor en formación: La primera forma en que aparece este miedo, ocurre cuando nuestra imaginación fomenta, a partir de los comentarios de otros actores en formación que ya tuvieron a un director/profesor, el temor con respecto a él, aún sin saber qué haremos dentro del nuevo proceso pedagógico que se nos presenta, es decir, especulamos y somos nosotros mismos los que creamos este temor sin siquiera haberlo experimentado.

La segunda forma en la que también aparece este miedo que obstaculiza, se da cuando ya estamos frente a este director/profesor, lo conocemos y este ejerce un poder negativo o abusivo. Podemos distinguir dos formas en las que se evidencia este poder perjudicial: uno como la intimidación por parte del director/profesor; y otro como la preferencia que éste manifiesta por un actor en formación por sobre otro que trabaja en iguales condiciones.

La tercera forma en que aparece este tipo de miedo, se da en relación a otro actor en formación, en la circunstancia de la competencia entre éstos en una audición por el mismo personaje.

1.1.1- Primera relación: El actor en formación consigo mismo. El miedo y la imaginación.

Sabemos que imaginación es la *“Aprensión falsa o juicio de algo que no hay en realidad o no tiene fundamento”* (RAE, 2016), y es esta forma de imaginación la que en una primera instancia nos juega malas pasadas a los actores en formación.

En las escuelas de teatro sucede que, incluso antes de conocer al director/profesor ya sentimos miedo por todos los comentarios que hemos escuchado de otros compañeros que ya lo conocen. Entramos en la sala con ese nuevo director/profesor haciendo mucho más caso del necesario a todos esos comentarios, llenos de curiosidad, temores e inseguridades sin siquiera saber a qué podríamos estarnos enfrentando. De esto es lo que hablábamos en un principio, el miedo a arrojarse a una nueva experiencia. Pero ¿por qué pasa esto? ¿Qué es lo que realmente nos provoca ese temor? Este miedo surge frente a la imagen de un director/profesor, una imagen que en realidad estamos pre-juiciando, ya que aún no lo conocemos. Es un miedo creado sobre la base de una falsa imagen, de supuestos, sin ningún fundamento. Por ejemplo, si este director/profesor es conocido por ser exigente, el actor en formación le tendrá miedo al no “cumplir”, a no dar lo que ese profesor le exija. Le tiene miedo también a no poder sobrepasar sus propios límites, a pensar que su auto-exigencia puede no ser suficiente, se le aprieta el estómago, y esto provoca un alto nivel de inseguridad en sí mismo y en su trabajo creativo antes de comenzar.

La verdad es que le tememos a alguien sin detenernos a pensar que ni siquiera hemos tenido la mínima posibilidad de saber cómo realmente trabaja, si es que puede gustarnos o no. No tenemos mayores fundamentos para sentir este temor que es provocado única y exclusivamente por nosotros mismos y por nuestra propia imaginación que nos ataca con mayor fuerza antes de conocer al director/profesor, pero que seguirá presente durante nuestro proceso si no distinguimos aquello a lo que realmente tememos, algo que es nuestro: las expectativas que generamos sin fundamentos:

(...) Un día una amiga me llama para decirme que ya estaban arriba los horarios de este nuevo semestre, me metí a internet desesperadamente para ver que profesor nos tocaría en esta ocasión, y ahí fue cuando lo vi: Actuación VI – Gonzalo Cid. En seguida mi estómago se apretó, ya que en la universidad los compañeros de cursos más grandes se habían encargado de meterme un miedo terrible antes de tener clases con él, sabía que sería difícil, pero me gustaba el desafío.” (Fernanda Moreno, Actuación VI)

Entonces, este miedo, que creemos es un miedo hacia un “otro”, es en realidad un miedo a nosotros mismos. Tenemos miedo a fallar, a no ser capaces, a no alcanzar las expectativas que creamos, en consecuencia; le tenemos miedo a un posible fracaso, y todo esto, es alimentado por nuestra imaginación que hace que todos estos temores e inseguridades aumenten cada vez más.

Creemos que una alternativa de salida para este problema que se nos presenta, está principalmente en la confianza que surge del poder ver la realidad:

Debemos confiar en nosotros mismos para adentrarnos en este abismo abiertos a todo, con confianza a pesar de desequilibrio y vulnerabilidad. ¿Confiamos suficiente en nosotros mismos, en nuestros colaboradores y en nuestra capacidad para trabajar con el miedo que experimentamos en el momento de adentrarnos en el abismo? (Bogart, 2001 p. 95)

Un actor en formación de la carrera de teatro sabe perfectamente que aún no tiene todas las herramientas necesarias y menos la experiencia para poder realmente confiar en un ciento por ciento en lo que pueda o no hacer, pero sí podemos confiar en lo que nos está enseñando este nuevo director/profesor, o incluso en nuestros mismos compañeros de trabajo con los que compartimos ensayos, sin dejar de ser conscientes que, tal como dice Bogart, siempre habrá desequilibrios y algo que nos hará sentir vulnerables dentro del proceso.

Entonces ahí está el desafío: Decidir entregarnos a lo concreto y no seguir imaginando o creando expectativas. Sólo así, podremos arrojarnos con todas nuestras fuerzas al abismo. Es decir, si no nos arriesgamos, si no probamos, si ni siquiera nos damos la posibilidad de conocer lo que realmente sucede, probablemente nos quedemos encerrados en nosotros mismos y en nuestras inseguridades lo que nos llevará a estancarnos y será cada vez más difícil avanzar.

1.1.2- Segunda relación: El actor en formación y el director/profesor. El miedo concreto: El poder negativo o abusivo por parte del director/profesor.

La relación entre el actor en formación y director/profesor será determinante en el proceso pedagógico y creativo, ya que habrá distintas formas de concebir esta relación por lo menos desde el punto de vista del actor en formación, que es la visión que nosotros pudimos experimentar.

Debemos partir de la base de que esta relación siempre será jerárquica ya que, el director/profesor es quien tiene más experiencia, organiza el trabajo con los actores en formación, da las indicaciones y éstos las acatan y las siguen. Pero que esta relación sea jerárquica no significa necesariamente que debemos temerle.

Sin embargo, en un contexto pedagógico jerarquizado donde el director/profesor tiene el poder de la calificación, es decir, de promovernos o reprobarnos, hay veces en que esta relación pasa a ser una relación de “poder abusivo” lo que provoca miedo, que no es lo mismo que el respeto que un actor en formación pueda tenerle a un director/profesor. Este miedo a reprobarnos es lógico y está absolutamente fundado, nadie quiere ser reprobado, y por eso es importante distinguir que ese miedo no corresponde a los miedos sanos y necesarios que debe tener un actor en formación para que su trabajo sea productivo, pero a la vez hay que estar consciente que al estar dentro de la educación formal influye y modela distintas formas de miedo frente al director/profesor.

Al momento en que el director/profesor se presenta ante nosotros, hay dos opciones: la primera es que todos esos miedos provocados por nuestra imaginación se

derrumben al darnos cuenta de que no es como precisamente creíamos que era; o la segunda que es absolutamente todo lo contrario, que todos esos miedos se concreten y que la realidad confirme todo lo que nuestra imaginación nos advirtió.

Como ya hemos dicho anteriormente, el director/profesor tiene el poder de la calificación, lo que en seguida nos hace sentir vulnerables. Ahora bien, la forma en que este director/profesor ejerza ese poder durante el proceso pedagógico es lo que hará la real diferencia. En relación a esto, hemos podido identificar que en el “poder negativo o abusivo” aparecen dos formas en las que podemos ver ejercido este poder, la primera es intimidación por parte del director/profesor hacia el actor en formación, y la segunda es la preferencia que éste puede tener hacia un actor en formación por sobre otro.

a) La intimidación por parte del director/profesor.

La intimidación la sentimos cuando la presión por parte del director/profesor no está correctamente aplicada y nos provoca un daño. Esta intimidación la podemos distinguir, por ejemplo, a partir de la forma en que el director/profesor expresa una crítica sin encontrar un lenguaje común con el actor en formación para que éste pueda comprenderla:

Necesitamos un *réggisseur* que sea un sicólogo, un artista... Para enseñar a otros, un *réggisseur* debe conocer su materia él mismo... en el sentido de que, hasta cierto punto, debe ser un actor por derecho propio... él mismo debe sentir la sicotécnica del actor, sus métodos y sus accesos hacia sus

papeles, todas las complicadas emociones que están relacionadas con nuestra profesión y con las representaciones en público. De otro modo, no hallará un lenguaje común para hablar con ellos. (Stanislavski, 2001 pp. 52-53)

Pongamos un ejemplo: dos actores que hacen un mismo papel, uno con carencia en la precisión de las acciones y el otro muy preciso. Si el director/profesor no da caminos, ni opciones para equilibrar esta situación y sólo critica el ejercicio refiriéndose al actor en formación menos preciso con frases como: “No lo logras”, “no funciona”, “no llegas”, “no es como el de tu compañero(a)”, y no nos dice cómo mejorar, no comprenderemos en qué nos estamos equivocando. Ahí es cuando empezamos a cuestionar nuestro trabajo, no encontramos salidas, ya que no entendemos qué es lo que realmente estamos haciendo mal, y al no encontrar la salida y seguir recibiendo las mismas críticas, nos sentimos “atacados”, creemos que es personal, y esto por el simple hecho de que el director/profesor no supo expresar claramente las instrucciones necesarias para generar en nosotros el reconocimiento del error y poder llegar a mejorarlo. En consecuencia, esto provocará en nosotros, actores en formación, un altísimo nivel de inseguridad y desconfianza en nuestro propio trabajo, lo que traerá consigo, una gran desesperación por tratar de tener un mejor rendimiento dentro del proceso por el terror que nos produce el hecho de ser mal calificados.

El proceso que pudimos distinguir para este tipo de casos se configura de la siguiente forma: Primero, nos podemos llegar a sentir intimidados por el director/profesor porque éste nos da críticas como la antes dichas: “No lo logras”, “no funciona”, “no llegas”, “no es como el de tu compañero(a)”; críticas sin fundamentos y

no da caminos concretos o medianamente concretos de salida, por lo tanto, nos sentiremos atrapados y no sabremos qué realmente hacer para mejorar nuestras propuestas.

Segundo, pasará que intentaremos hacer todo lo posible, como actores en formación, para tratar de apuntarle, casi al azar, a lo que quiere el director/profesor sólo para dejar de escuchar críticas negativas hacia nuestras propuestas, pero no habrá un trabajo de investigación profundo en nosotros para realmente mejorar la propuesta, sólo lo haremos para buscar aprobación de parte del director/profesor, y también una buena calificación, es decir, no estaremos realmente aprendiendo.

Tercero, sin demorarnos mucho tiempo más, entraremos en una situación de crisis, lo que nos estancará y no nos permitirá avanzar, se detendrá el proceso reflexivo y creativo, nos “bloquearemos”.

El bloqueo puede aparecer todas las veces en que el actor en formación se enfrenta al miedo, y en este caso en particular el de sentirse intimidado. Cuando esto sucede debemos tener mucho cuidado, ya que el estar bloqueados por un tiempo muy largo nos hará estancar nuestro trabajo e ideas, y eso puede llegar a ser muy negativo para lo que queremos lograr. Es normal que esto suceda, la idea es que el tiempo de bloqueo sea solo una instancia de reflexión para seguir buscando alternativas de lograr eso que tanto esperamos. De lo contrario, el bloqueo nos puede llevar hasta el límite de querer abandonar este proceso, como también a descartar el respeto por el director/profesor, y seguir tratando de apuntarle a algo sin importar lo que éste diga.

Cuando entramos en este proceso podemos encontrar muchas salidas, pero que no son las teatrales, que son las que realmente deberíamos buscar:

Los directores- escribe Stanislavski- explican muy claramente qué resultado quieren obtener; sólo les interesa el resultado final. Critican y dicen al actor lo que *no* debe hacer, pero no le dicen cómo lograr el resultado requerido. El director puede hacer mucho, pero de ninguna manera puede hacer todo. Porque lo principal está en manos del actor, que debe ser ayudado e instruido antes que nada. (Stanislavski citado por Magarshack, 1990, p. 9)

Entonces frente a todo esto, en este proceso es importante que nos preguntemos: ¿Hasta dónde nos vamos a exigir?, ¿hasta dónde estamos dispuestos a llegar por el resultado que quiere el director/profesor?, ¿cuándo nos detendremos a reflexionar sobre nuestro ejercicio? Si no nos hacemos este tipo de preguntas, no seremos conscientes de un grado mayor de violencia. Por ejemplo, hay veces en que el director/profesor tampoco ve claramente esos “camino” o esa “salida” para el actor en formación, y ahí es cuando el director/profesor utiliza su último recurso: Ocupar la vida personal del actor en formación. Es importante que sepamos que si este proceso no lo detenemos desde la conciencia, llegaremos hasta este límite, lo que nos puede provocar un daño mayor:

(...)dijo que haríamos un ejercicio, él me dijo que yo siendo madre tenía una conexión inmediata con la reina pues ella había perdido a su hijo y yo en cierto modo podía imaginar cómo eso se sentiría, me pregunto sobre mi embarazo, me hizo viajar a aquel momento en que acurrucaba a mi pequeña y la hacía dormir, luego me dijo que le contara si alguna vez Sofía se había

caído estando conmigo y a mí se me apretó el corazón, le conté que se me había caído del mudador siendo muy pequeña y que jamás me había logrado perdonar ya que le había quedado un chichón en la cabeza y yo como madre primeriza sentía que le había fallado pues no la había protegido de caerse, esa historia me pidió que se la contara una y otra vez, rápido, luego lento, luego como susurro y no me permitía llorar, cada vez que caía una lagrima debía volver a comenzar y contarla de nuevo, luego de muchísimos intentos logre contar la historia con mucha pena pero sin llorar y al terminar lo mire, me dijo no me mires, quédate ahí y me pidió que mirara a mis compañeros aun sin llorar, me hizo quedarme ahí sentada mirándolos y respirando hasta que de repente lo escucho decir, ahora puedes llorar... Les puedo jurar que jamás había llorado así en mi vida, fue como abrir una represa, lloré con fuerza, llore del alma, llore con cada fibra de mi cuerpo y fue en ese mismo momento que entendí ¡Esa era la Reina! (Bitácora Actuación VI, Daniela Mandujano)

Claramente, ella entendió quién era la Reina, pero jamás pudo repetir lo que en ese ejercicio de improvisación encontró, porque cada vez que repetía a la Reina, volvía el daño. Entonces, cuando nos vemos ante estas situaciones y accedemos sin cuestionarnos a realizar el ejercicio de esta manera porque no vemos más salidas, aceptamos una solución momentánea que no nos sirve para seguir nuestro trabajo teatral, y esto sucede sólo porque nos sentimos intimidados por el director/profesor y ya no encontramos más caminos para resolver la situación de crisis en la que estamos. Sólo esperamos escuchar una palabra de aliento que nos anime a seguir investigando y

proponiendo para salir de ese bloqueo mental que provoca el miedo de estar perdido dentro del trabajo.

Esta experiencia demuestra que un encuentro o una salida momentánea, no logra un aprendizaje significativo ni constructivo en nosotros, por lo tanto, ocupar la vida personal como gatillante de esta situación, no es el camino.

Yoshi Oida (2005), justamente contrario a esta idea nos da otra clave y menciona: “Ser consciente del “ser” que observa a su otro “ser””. (p. 98) Eso quiere decir que hay que mantener una distancia entre la emoción del personaje y del actor en formación. “Al actuar uno se involucra totalmente con el personaje que representa. Si el personaje está triste, cuerpo y emociones concuerdan con aquello. Al mismo tiempo hay otro “yo” que concreta la actuación, que de ningún modo está triste.” (2005 p. 98)

Por lo tanto, al representar un personaje siempre debe haber un grado de conciencia de que se está “actuando” y no involucrarse personalmente con las emociones y vivencias reales nuestras. Siempre debe estar ese otro “yo” que observa, ordena y decide en el momento de la representación. Debemos mantener la distancia entre nuestra vida personal y la actuación, ya que al trabajar con la vida y recuerdos personales de nosotros, como actores en formación, sólo en el momento parecerá que este tipo de ejercicios funcionan, y lograremos por primera vez dentro del proceso dar con la tecla de la emoción que el director/profesor estaba pidiendo, pero al ser un recuerdo que había estado dormido hace tanto tiempo, al intentar repetirlo en las distintas pasadas, no se conseguirá llegar a lo mismo, ya que en este caso fue un intento forzado para lograr una emoción en favor de un resultado final, que además nos provoca un daño:

Todo lo que tenga que ver con la emoción o el creerse lo que se está haciendo no debe plantearse desde la voluntad, sino desde la acción. La acción como un baluarte técnico, pero también honesto y coherente, para que si la emoción no llega- y llega a través de la acción- bienvenida sea. Y si la emoción no llega, pues el actor se ajusta a la condición mínima de la acción con fe, con solidez, con seguridad, para generar una respuesta técnicamente correcta. Un intraconflicto, por ejemplo, no se trabaja poniéndose a pensar mucho sobre el personaje, a profundizar en los dilemas del personaje. Un intraconflicto se trabaja puesto en el cuerpo; el actor lo trabaja con relación a lo que le rodea, el compañero o el cenicero... tiene un espacio de sujeción técnico y de trabajo que hace posible que el actor no tenga que plantearse una identificación salvaje para encontrar el conflicto interno. (Eines, 2005 p. 157)

Entonces, el camino de salida técnico-actoral que nos propone Eines para esto, es el trabajo de la acción física que puede llevarnos a una emoción, ya que el trabajo de la emoción no es voluntaria. Sino que, a través del cuerpo y de la acción podemos llegar a ésta. Por otro lado, Anne Bogart, nos expone otra salida desde la mirada ética-teatral. Ella habla de la importancia de decidir para el trabajo del actor: “El actor sabe que la improvisación no es todavía arte. Cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo.” (Bogart, 2008 p.57)

Es realmente difícil repetir algo en el escenario que ha surgido de manera espontánea, y más difícil aún si es forzada. Bogart, define a la repetición de algo que ha nacido dentro de un ejercicio de improvisación como: “resucitar a los muertos”, ya que

ese es realmente el trabajo del actor en formación luego de conseguir algo en la improvisación. Volver a darle vida a algo que se extinguió en el mismo momento en que se hizo.

En este caso, al pasar los días de ensayo y de repetición, lo que se había logrado en ese ejercicio, se fue perdiendo poco a poco. Entonces, creemos realmente, que el problema en este caso fue el no haber tomado la “violenta decisión” como dice Bogart (2008), de “actuar”. Lo que queremos decir con esto, es que lo que se pudo haber encontrado en ese ejercicio, no pudo seguirse trabajando porque no nació ni fue trabajado desde el lado de la actuación, sino que sólo quedaba intentar volver sentir lo que se sintió ese día con ese recuerdo personal que el director/profesor obligó a revivir; es decir, acceder a auto dañarse. Entonces, es muy importante tomar en cuenta lo que Anne Bogart y Yoshi Oida nos exponen, no hay que tratar de revivir el momento o la situación que nos provocó esa emoción, si no que actuarlo, es decir, tomar distancia y en ese momento decidir vincularse totalmente en presente, en el aquí y el ahora de la escena, para no volver a usar ese recurso de la experiencia personal, y sobretodo, tener conciencia de que si ese circuito no se corta, hay dos opciones: la primera es el daño total, y la segunda, la frustración.

Ahora, ¿qué es lo realmente peligroso en el proceso pedagógico que estamos viviendo cuando nos sentimos frustrados?, es que al intentar volver a repetir este “resultado” conseguido en esa improvisación, y al no lograrlo, por lo que ya hemos dicho anteriormente, el director/profesor probablemente volverá a darnos malas críticas, lo que traerá de nuevo la inseguridad y desconfianza en nuestro trabajo y volveremos a estancarnos en el proceso.

Por otra parte, hay dos opciones de salida que pueden hacer la diferencia y evitar todos estos momentos difíciles en el proceso: La primera es que el director/profesor nos haga saber a nosotros como actores en formación o como colectivo, que él tampoco tiene la respuesta, ni el camino y menos la salida; y la segunda es que nosotros como actores en formación seamos conscientes de que el director/profesor, efectivamente no tiene el camino ni la salida y que está igualmente perdido que nosotros. Entonces, al saber que el director/profesor tampoco sabe cómo mejorar la propuesta, ya no nos sentiremos “intimidados” ante sus críticas y nos sentiremos libres de seguir proponiendo e investigando sin miedo.

Es importante que comprendamos esto, ya que así dejamos de buscar el resultado que imaginamos que el director/profesor quiere. Y al entenderlo, tomamos confianza en que nuestras próximas propuestas pueden darle visiones al director/profesor, y no proponemos con miedo, sino, libremente, realmente investigando, aprendiendo, para que él pueda decir en algún momento, lo que todos hemos querido escuchar en situaciones de crisis: *“Ese es el camino”*.

- b) La preferencia que expresa un profesor/director por un actor en formación por sobre otro.

Esta es otra de las formas en las que podemos distinguir que se ejerce el poder abusivo por parte del director/profesor sobre un actor en formación.

Durante los años de formación en las escuelas de teatro, es bastante común escuchar de varios actores en formación que hay directores/profesores que hacen

diferencias entre ellos y sus compañeros, o más que diferencia, que tienen preferencias lo que a veces puede jugar a favor y muchas otras veces en contra. ¿En qué situaciones se hacen notar estas diferencias? Por ejemplo, cuando dos actores en formación hacen el mismo papel, es muy común que se sometan a ciertas comparaciones por parte del director/profesor, y probablemente siempre habrá uno que tendrá mejores críticas que el otro.

Si bien las comparaciones son inevitables en este tipo de casos, ¿cuáles son los reales problemas que esto le puede traer al actor en formación que se ve más débil que su compañero? Hacer notar que existen diferencias con el compañero de escena, ¿es una forma de ejercer presión por parte del director/profesor? ¿Qué debe hacer el director/profesor para que esta diferencia disminuya?

Las directrices claras del director/profesor para los actores en formación son muy importantes, ya que son límites o acuerdos que se toman entre éstos para poder trabajar con mayor fluidez. Anne Bogart en una de sus primeras experiencias como directora, nos cuenta que las directrices claras que debe dar un director a los actores “eran plataformas que les permitían interactuar con seguridad y que, al mismo tiempo, les estimulaban a asumir riesgos esenciales y a dar saltos intuitivos dentro del marco de las acciones y las palabras.” (Bogart, 2001 p.63)

En consecuencia, al no tener estas directrices claras, y al sólo basarse en la comparación para sus críticas, seguiremos buscando por cualquier medio lograr conseguir el resultado, lo que puede convertirse en una forma de presión de parte del director/profesor hacia nosotros, aunque no de manera positiva, ya que al hacer notar estas diferencias provocará en uno de los actores el “querer llegar” a lo mismo del

compañero y hará todo lo posible para hacerlo. Sin embargo, al no saber en qué realmente nos estamos equivocando, aunque trabajemos y nos esforcemos por conseguir algo, y que el director/profesor nos siga criticando, y que esas críticas se basen sólo en la comparación con el trabajo de tu otro(a) compañero(a), empezaremos a tomar las críticas de una manera más personal y ya no académico/profesional, pensaremos: “Yo trabajo, me esfuerzo. ¿Por qué no lo logro? ¿Por qué hay tanta diferencia entre mi compañero y yo?” El miedo de no conseguir el resultado nos invadirá, lo que nos llevará a pensar que existe una preferencia de parte del director/profesor que favorece a nuestro compañero de escena, provocando una alta frustración y desmotivación con el trabajo:

Un día conversando con una compañera nos dimos cuenta que ambas queríamos hacer el mismo personaje, por lo que decidimos armar una propuesta en pareja.

Propusimos que fueran hermanos gemelos, con movimientos exactamente iguales y otros complementarios (si una bajaba la otra subía, etc.), además de ser ciegos y chinos. El profesor hablaba siempre de que los personajes debían tener particularidades, es por eso que tomamos la decisión de que fueran así. En esta primera propuesta nos fue bastante bien, logramos cierta comedia en el personaje que al profesor le gustó mucho, incluso nos felicitó por la propuesta y le dijo a nuestros compañeros que por ahí iba el trabajo. Pasaron un par de semanas y nos fuimos de “vacaciones” de fiestas patrias, lo pongo entre comillas, porque nadie se fue a descansar, todos nos fuimos nerviosos a esperar la lista oficial de personajes para el montaje que el

profesor nos mandaría por correo en uno de esos días. Después de abrir el mail mil veces, en una de esas ocasiones, apareció. Abrí el archivo adjunto con el corazón a mil por hora y decía lo que yo esperaba: Fernanda Moreno y Karla Berríos: Gonzalo. Me puse muy contenta, iba a trabajar con quien esperaba y con el personaje que realmente quería.

Comenzaron las propuestas y nos dimos cuenta de que el hecho de ser ciegos nos limitaba mucho en el tipo de lenguaje que nos exigía el profesor, así que decidimos desecharlo. Al pasar las semanas de propuestas noté algo extraño, si bien las críticas eran para las dos en general, en la precisión en la voz por el hecho de ser chinos, ya que no se nos entendían los textos a veces, y lo soltábamos a ratos, pero en esas críticas siempre eran peor para mí persona, y yo no comprendía por qué. Luego eso comenzó a ser cada vez más seguido, y peor. Resaltaba mucho el trabajo de mi compañera y el mío siempre estaba mal. Mis compañeros lo notaban, yo me esforzaba mucho o eso sentía yo, pero él decía que no lo lograba. “No llegas”, “Trata de imitar más a tu compañera”, esas eran frases que me hacían sentir pésimo (...)
(Bitácora Actuación VI, Fernanda Moreno)

Sin embargo, esto de que el director/profesor pueda sentir una preferencia, muchas veces no es como nosotros creemos. Y aquí volvemos a lo que decíamos anteriormente; hay veces en que el director/profesor simplemente no sabe cómo ayudarnos, al igual que nosotros, él tampoco encuentra el camino, y trata por medio de lo que ve en el escenario de mostrarnos posibles salidas, pero en este caso, las direcciones hacia esas salidas no estuvieron correctamente dadas, y es por eso que

nos bloqueamos y no pudimos seguir profundizando en nuestras propias propuestas, por el simple hecho de pensar “*lo estoy haciendo mal*”. Ese pensamiento hará que nos angustiemos cada vez más y probablemente sigamos sin encontrar el camino, y es aquí donde la ansiedad puede ganarnos, y en nuestra desesperación por encontrar el camino, cada vez nos alejemos más.

Pero, ¿qué hacer para no fracasar? Anne Bogart (2001) expone que: “el riesgo es un ingrediente clave en el acto de violencia y expresión. Sin asumir riesgos, no puede haber progreso ni aventura.” (p. 60)

El actuar desde un estado de desequilibrio, de “inseguridad”, con vértigo, da a la acción una energía extraordinaria cuando tienes el coraje de hacerlo, es decir, cuando superas el bloqueo. Esto se relaciona directamente con la frase de Yoshi Oida: “Ser consciente del “ser” que observa a su otro “ser””. (Oida, 2005 p. 98) Es decir, hay una parte del actor en formación que debe estar seguro de subirse al escenario, pero la otra parte de ese actor en formación, ese otro “yo”, no sabe lo que viene en la escena, y ese equilibrio le entrega al actor en formación un estado de “alerta”, que le permite jugar con libertad sobre el escenario. El problema está cuando la parte del actor en formación que debería estar seguro de subirse a la escena no lo está por sentirse intimidado por el director/profesor, y eso provocará automáticamente un mal desempeño sobre el escenario:

(...) hasta que un día reventé: Lloré desconsoladamente delante de todos mis compañeros y el profesor, le dije que no entendía por qué, no sabía que estaba haciendo mal. Me mandó al baño a lavarme la cara y cuando regresé me dijo: “Fernanda, eso que vi ahora, tu llanto, yo lo veo en escena. Tu

ansiedad te gana.” Luego de eso, hice un clic, y traté de calmarme, y según él y según yo, el personaje comenzó a aparecer, y empezó a funcionar. Logré más conexión con mi compañera y precisión, y las críticas mejoraron. Cada vez me sentía más cómoda, pero siempre estaba esa incertidumbre en mi cabeza, esa inseguridad, pero mis compañeros y amigas me hicieron creer cada vez más en mi trabajo. (Bitácora Actuación VI, Fernanda Moreno)

¿Cómo superar este tipo de situaciones?, Bogart (2008) habla de una violencia necesaria, que se refiere a asumir el riesgo de la escena, ese vértigo que nos produce estar en ella. Es decir, la violencia que nos provoca la intimidación del director/profesor no es la violencia necesaria de la que habla Bogart, ya que ésta no nos ayuda a avanzar. Es por eso que los actores en formación tenemos el deber de decidir, de tomar ese riesgo decidido en la escena que nos permitirá trabajar.

Por todo lo anteriormente dicho, reiteramos que la relación entre el actor en formación y el director/profesor es muy relevante en el trabajo pedagógico y creativo. Al existir una buena relación con buena comunicación, el trabajo resultará más fluido y cómodo para ambas partes. Es necesario la retroalimentación entre éstas para conseguir un resultado óptimo.

1.1.3- Tercera relación: Actor en formación y actor en formación. Sentirse amenazado en una audición.

Esta relación, a diferencia del vínculo entre actor en formación y director/profesor, no es jerárquica, sino que es horizontal, porque ambos están en la misma situación,

enfrentándose a los mismos problemas, dificultades y desafíos. Si ambos actores en formación están en igualdad de condiciones, y el director/profesor es quien está en un nivel jerárquico mayor, se estarán preguntando, ¿qué tiene que ver esta relación con el miedo que pueda sentir un actor en formación? ¿Se puede sentir “temor” de un igual?

La relación entre un actor en formación y otro es otra de las instancias determinantes en el proceso pedagógico y creativo, siendo una disciplina en que el trabajo en equipo es indispensable, la relación que se forme dentro de un grupo de trabajo es realmente importante.

¿En qué situación la relación entre un actor en formación y otro podría convertirse en una dificultad para el trabajo? Basándonos en nuestra propia experiencia, pudimos distinguir otra situación en la que aparecen miedos que obstaculizan: La dificultad ante la amenaza de un compañero en una audición.

Si bien no existe una relación de poder por el simple hecho de estar ambos en la misma situación, no obstante, nace en el actor en formación un sentimiento de “competencia” con el otro, lo que no sólo nos llevará a una lucha de “talentos”, sino que también de egos, y éste, se volverá un ente protagónico dentro del proceso:

La conciencia egocéntrica nos lleva a ver el mundo constituido por “yoes” y “otros” como entidades escondidas en lucha por prevalecer. Desde aquí surgen valores y modos de relacionarse que generan una cultura en que la mirada está apasionadamente centrada en la parte por sobre el todo, en mí por sobre los otros. (May, 2007 p. 26)

La lucha de egos, que tal como dice Patricia May, nos lleva a una lucha por prevalecer, es lo que pasa en el mundo actoral cuando nos enfrentamos ante la imagen de otro compañero en una competencia". Al "competir" con otro, surge esa sensación de querer "*dar todo*" en el escenario con tal de conseguir lo que tanto deseamos, poniéndonos a nosotros mismos por sobre los otros.

Es bastante complejo tocar este tema del ego ya que es algo que siempre nos perseguirá, ahora hay que saber hasta dónde y hasta qué punto de nuestra formación éste será necesario para surgir.

A nuestro ego le agrada que después de cada muestra, las personas que nos estaban observando, nos reconozcan lo interesante que fue vernos en escena, lo deslumbrante que podemos ser, o simplemente lo grato que fue lo que acaban de ver, pero no debemos realizar nuestro trabajo solo a base de ser elogiados, porque claramente no siempre será así. Lo único que buscamos con esto, es la aprobación, ya sea de parte de nuestros propios compañeros o del director/profesor, y lo buscamos con el único propósito de alimentar nuestro ego en nuestro gran deseo de ganar esta "competencia", nada más:

Un actor siempre está ante la atención pública, exhibiendo sus mejores aspectos, recibiendo ovaciones, aceptando elogios extravagantes, leyendo críticas resplandecientes... todo... esto... crea... la sensación de anhelo de titilación constante de su vanidad personal. Pero si vive únicamente de eso, está destinado a hundirse y hacerse trivial. Una persona de mente seria no puede ser atraída durante mucho tiempo por una vida así y sin embargo, una superficial, es sojuzgada, corrompida, destruida por ella. Por eso, en nuestro

mundo del teatro, debemos aprender a tenernos en jaque... a seguir el principio: Ama el arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte. (Stanislavski, 1990 p. 72)

Entonces, cuando el ego se manifiesta así, de mala forma entre los actores en formación, existe un deseo, o mejor dicho, la necesidad, de sentir que el trabajo que se hace sea sobrevalorado, es decir, creer que lo que tú haces es mejor que cualquier otro trabajo de algún compañero.

Claramente esto es una muestra de soberbia, y con esta actitud la relación entre los actores en formación se ve en peligro. Es por eso, que la humildad será siempre un punto clave en la formación actoral, ya que no siempre escucharemos críticas que nos agraden. Nuestro ego no será constantemente alimentado por un director/profesor, o por nuestros compañeros. No siempre seremos validados o aprobados por el resto en cada cosa que hagamos sobre el escenario. Es por esto, que debemos aprovechar cada instancia sobre el escenario, atrevernos a probar, a equivocarnos hasta caer de rodillas, levantarnos y seguir. Es decir, no frustrarnos si no recibimos elogios desde el otro lado del escenario, si nos equivocamos debemos tener claro que estamos dentro de un proceso de aprendizaje y debemos tomarlo como tal.

La clave está en dosificar y manejar el ego que todos poseemos, para establecer relaciones de colaboración en vez de relaciones de competencia.

Es importante tener claro que para lograr un buen trabajo colectivo, todos debemos ser capaces de acoger, analizar y profundizar las diversas ideas que nos presentan otros compañeros aunque puedan ser muy diferentes o contrarias a las

nuestras; porque al hacerlo, ampliamos nuestro mundo creativo, dando paso a la generosidad, y de ir compartiendo cada opinión, conocimiento o habilidad que poseemos:

Es vital que lleguemos a entendernos como algo más que egos en lucha por prevalecer, que dibujemos un paisaje colectivo que dé cabida a nuestra nostalgia de unidad, de paz, de entrega, de confianza y poder creativo para gestar un mundo mejor. (May, 2007 p. 57)

Cuando sucede esto, podemos ser capaces de almacenar una gran cantidad de conocimientos que nos brindan nuestros propios compañeros, esto funcionaría como una retroalimentación, donde compartimos nuestras visiones, y así logramos un trabajo en colectivo potenciado en la armonía, que siempre estará lleno de diferentes apreciaciones. Es por esto, que el ego deben ser alas que nos generen un crecimiento personal y grupal constructivo, en el que no pasemos a llevar a nadie, y así todos podrán volar dentro de un lugar de respeto y diversidad.

La dificultad para generar esta idea de colaboración surge cuando los directores/profesores plantean audiciones dentro de la clase para definir personajes, pero ¿por qué tenemos miedo de enfrentarnos a otros compañeros?

Ante la situación de una audición es inevitable no sentir miedo, estamos sometidos a mostrar nuestro trabajo frente al director/profesor y a compañeros que también pueden estar luchando por tener el mismo personaje al que aspiramos. Esto, nos deja a los actores en formación en una situación de estrés inevitable, que nos lleva sin quererlo, a presentarnos a una “competencia” contra nuestros pares. Una forma de

enfrentar lúcidamente esta instancia es observar honestamente la audición desde una distancia profesional, que nos permita reconocer cuando el trabajo de nuestro compañero está siendo más productivo que el nuestro.

Es por eso, que en este proceso es muy importante que el actor en formación tenga un alto nivel de honestidad consigo mismo, ya que, si bien se puede desear mucho un personaje, tal vez aún no estás suficientemente preparado para enfrentarlo, y por ende, debemos detenernos en algún momento de este proceso y revisar cuales son las oportunidades propicias para nosotros.

A pesar de que es fácil sentirse amenazado dentro del proceso pedagógico, uno comienza a dudar de su trabajo y a pensar con ansiedad. Aunque, sin embargo, también existe la posibilidad de trabajar con más energías para conseguir el resultado esperado, pero como el tiempo es tan acotado en el semestre, es complejo pensar de una forma más tranquila y práctica. Entonces, ¿cómo sobrellevar el sentirse amenazado por un compañero? Con relación a nuestras experiencias, podemos decir que el mejor camino es tratar de no sentir herido nuestro ego como creadores o actores en formación, sino que utilizar esta dificultad como una oportunidad y aprender del compañero con el que estamos “compitiendo”, y al final poder fusionar ambas ideas, teniendo nuevos hallazgos, y lograr así un solo gran trabajo:

Esta mirada parcial, desde mi y desde el filtro particular con el que veo o co-creo la realidad, no es sólo una cuestión intelectual, sino una vivencia profundamente arraigada en las emociones, hasta un punto que no nos permite expandirnos a ver que el bien de uno y del otro están en íntima relación e interdependencia. (May, 2007 p. 26)

Esto nos explica que a veces nuestra mirada egocéntrica nos ciega, y no nos deja ver lo bueno que un otro nos puede entregar. Cuando logramos aprender eso de otro actor en formación que es nuestra “competencia”, el trabajo tomará nuevos rumbos y la competencia no se transformará en una lucha de egos, sino, sólo en parte del trabajo y de un proceso de aporte y reforzamiento de aquellas áreas de nuestro trabajo que están más débiles:

(...) Para mi mala o buena suerte una compañera muy talentosa comenzó a mostrar el mismo personaje de diferentes maneras, y la verdad me sentía muy amenazada ya que estábamos muy parejas. Ninguna de las dos sabía cuál era mejor que la otra, ninguno de mis compañeros apostaba más por una que por la otra, nadie sabía quién se iba a quedar con el personaje.

Un día para las vacaciones de dieciocho de septiembre nos llegó la esperada nómina de cada uno de los personajes de la obra, y como era de esperarse el nombre de mi compañera y el mío estaba catalogado con un enorme signo de pregunta por parte del profesor. Debo admitir que me sentí pésimo, las dos teníamos el mismo personaje y la verdad no sabía que pensar. Hasta que llego un grandioso día donde mi compañera se acercó a mí y me dijo: trabajemos juntas.

Ese día fue cuando recién comenzó a nacer el verdadero Trínculo, un personaje lleno de vida y acción, un personaje que sería uno, pero encarnado por dos. (Bitácora de Actuación VI, María Ignacia Solís)

En este caso, ambas se observaron y tomaron cosas de la otra para mejorar su propuesta, y es ahí cuando comenzamos a observar el trabajo de nuestros compañeros

y a pensar: ¿Qué puedo sacar de aquí para mejorar mi propuesta? o ¿Cómo puedo ayudar con mi trabajo a la propuesta de otro compañero?

Para conseguir los objetivos planteados en proceso de formación, es necesaria la entrega grupal para afianzar la seguridad personal, no desmereciendo nunca el trabajo y el aporte de nuestros compañeros. Así la amenaza que nos puede provocar el enfrentamiento con un compañero en una audición, si no nos quedamos encerrados en nuestro ego ni en la soberbia, nos puede generar la búsqueda dentro de nuestras propias capacidades para lograr el objetivo.

Creemos que esta retroalimentación, entre dos actores en formación, es absolutamente necesaria en el plano del trabajo grupal, ya que nos fortalece y amplía nuestro criterio y nuestra mirada más introspectiva, con la finalidad de concretar y afinar nuestra propia visión hacia el trabajo que en ese momento estamos realizando.

En este sentido, hay una competencia positiva que nos obligará a investigar, a tomar algo de la propuesta de otro compañero y profundizar en ella, para dar más luces a nuestro propio trabajo, y así poder ser capaces de enfrentar este tipo de situaciones y sacar lo mejor de ellas para complementar nuestras propias propuestas.

Cuando el actor en formación comprende que el director/profesor quiere lo mejor para el montaje y que por eso llama a esa audición y produce esa “competencia”, el actor en formación comprenderá que aunque no se quede con el personaje, la decisión final será la mejor para el montaje y el equipo del que es parte, y no buscará una autosatisfacción personal:

La escena te va diciendo quién es el actor más indicado para el personaje, al punto que tú en un momento cedés y dices en verdad yo estoy perdiendo el tiempo haciendo esto porque tú lo haces mucho mejor, entonces pasa una cosa con el ego que es muy agradable para crecer como actor. Porque te das cuenta que en verdad, lo que importa es la historia que estás contando. (Hellberg Kaid, Ú. y Zeme Scala, J. (2012-11-26))

Entonces, lo que hay que hacer es escuchar a la escena y ella debe ser el foco del trabajo del actor en formación.

1.2- Segunda modalidad: Los miedos sanos y necesarios.

Como hemos visto, el miedo que siente el actor en formación, se hace notar en el lugar más importante de su trabajo: el escenario. Todos nuestros miedos serán puestos en evidencia en la escena; todos los miedos frente a ese “otro” que está mirando desde afuera y puede criticarme o abalarme. Y ahí creemos que está el verdadero problema, porque nuestro temor no está puesto en lo que verdaderamente importa. ¿Hay algún temor que pueda sernos útil para nuestra formación profesional? Sí, el más importante miedo sano y necesario es el miedo a la escena que puede ser alimentado por un director/profesor que ejerce una presión positiva en el actor en formación.

1.2.1- La presión positiva que ejerce el director/profesor sobre un actor en formación.

Sabemos que *presión* es la “Fuerza o coacción que se hace sobre una persona o colectividad” (RAE, 2016). Y esa es una de las labores del director/profesor: *presionar*. Puede sonar como algo bastante duro, pero en realidad la presión de parte del director no es mala si se hace de forma correcta. Hay que tener en cuenta los límites que éste debe poseer para ejercerla, ya que si esos límites se rompen, podrían causar problemas en el trabajo creativo del actor en formación, interfiriendo en su capacidad propositiva y desarrollo profesional, creándole un “miedo” que bloquea las ideas y provoca un retraso en el aprendizaje. Esta es la forma incorrecta de ejercer presión, tal como lo vimos anteriormente, es el miedo que obstaculiza y provoca la intimidación. Pero la presión puede sernos útil cuando se comprende como exigencia. Por ejemplo, Thomas Richards (2005) en un momento del taller que tomó con Grotowski, estaba pasando por distintas y bastantes dificultades, y nada de lo propuesto era validado por parte del director. En un momento, el asistente de Grotowski, le ofrece ir a Irvine para trabajar con este director. A él le sorprende y no entiende mucho este ofrecimiento, ya que le había ido pésimo durante todo este proceso con él. Entonces el asistente le dice: “Grotowski es severo contigo sólo porque ve algo en ti. Si no viera en ti alguna posibilidad, no sería tan duro”. (Richards, 2005 p.77) Entonces, la exigencia a la que nos referimos es cuando el director/profesor tiene ciertas expectativas sobre el trabajo de algún actor en formación, y le *“pide más”*. El director/profesor al exigirles a los actores en formación, lo que busca es potenciar más sus capacidades en el mundo actoral. Ahora bien, la forma en que el director/profesor expresa esa exigencia es lo

más importante. La presión ejercida positivamente por parte del director/profesor, podría ayudarnos a que el proceso sea más fluido.

En el ejemplo anterior donde dos actores en formación hacen el mismo personaje y uno de ellos que carece de precisión es criticado por el director/profesor con frases como: “No llegas”, “no lo logras”, “no funciona” “no es como el de tu compañero(a)”. La presión positiva por parte del director/profesor consistiría en cumplir el deber de decirle a quien carece de esta precisión en qué momentos se ve esta carencia, darle caminos para que investigue, para que así este actor en formación tenga una tarea concreta para mejorar su propuesta. Es importante que el actor en formación discrimine con claridad cuándo la presión es negativa y cuándo una presión positiva la interpreta como una crítica personal y no profesional, transformándola en una negativa:

Ponía a prueba a todos los que le rodeaban, exigiéndoles su nivel personal más alto. Grotowski no me atacaba solo a mí, atacaba donde fuera que percibiera un descenso de la calidad. Pero en ese momento, me tomé personalmente todos sus ataques. Pensaba que debía sentir una severa antipatía hacia mí. (Richards, 2005 p.74)

Sin embargo, cuando comprendemos que el director/profesor sólo está intentando por medio de la exigencia, mejorar nuestra propuesta, y nos damos cuenta de que no es algo personal, es decir, que no lo hace sólo con nosotros mismos sino que es una actitud que éste toma con el colectivo, entendemos que todo esto lo hace en pro de la escena, y ahí aparece el único miedo sano, necesario y productivo para nuestro trabajo: El miedo a la escena.

1.2.2- Cuarta relación: Actor en formación y la escena. El miedo productivo a la escena.

Las malas experiencias que tenemos sobre el escenario son sólo consecuencias que las relaciones anteriormente nombradas producen en nosotros, son miedos que se transmiten en escena, pero que realmente no tienen que ver con ella. Cuando nuestro “foco” no está dirigido completamente a lo que tenemos que hacer sobre el escenario, y estamos pendientes de situaciones externas a éste, tratando de que nuestro director/profesor apruebe o valide lo que estamos haciendo, queriendo ganar una competencia con otro compañero; este desenfoque hace que nuestro trabajo se disipe. Creemos, en base a nuestras propias experiencias, que sí debemos sentir temor por algo, y que debería ser el único miedo que, como actores en formación, debemos tomar en cuenta a lo largo del proceso pedagógico: el miedo a la escena, es decir, el miedo y el vértigo que nos produce ésta, y que definitivamente no es a lo que le tenemos miedo principalmente dentro de nuestro proceso de formación.

En los procesos pedagógicos dentro de la escuela de teatro, es común escuchar en los periodos de investigación o búsqueda creativa, que algunos ejercicios dados por un director/profesor no son lo suficientemente “importantes” para algunos actores en formación, ya sea porque no seremos calificados, porque no dependemos de éstos para aprobar el ramo o simplemente porque nos tenemos una alta confianza y sabemos, o muchas veces creemos, que lo haremos bien: “Si piensan que “sólo están haciendo un ejercicio”, el trabajo tendrá poco valor independientemente de lo bien que lo realicen.” (Oida, 2005 p. 49) Esto se relaciona directamente con que al considerarse “estudiante” uno se siente en una zona de confort, ya que si te equivocas es fácil

escudarse en el: *“estoy aprendiendo, da lo mismo que me equivoque”*, pero también se relaciona fuertemente con el poco temor que le tenemos a la escena, que es el único lugar donde mostramos nuestro trabajo:

Cuando se realiza un ejercicio uno tiende a pensar: “Ay, no es más que un ejercicio. Si cometo algún error, en realidad no importa.” Sin embargo, si cometen un error en escena tienen que seguir adelante e intentar disimular el error. No pueden parar y volver a intentar. (Oida, 2005 p. 48)

Cualquier error, cualquier equivocación, cualquier desconcentración que pueda suceder en escena, debe resolverse ahí, en la escena. Es por eso, que el vértigo del que hablábamos anteriormente es tan importante. Porque hay un “yo” que debe estar desde “afuera” observando y decidiendo, pero el otro “yo” debe estar en el presente de la escena. Y mientras el “yo” de afuera esté seguro de lo que debe hacer su “yo” que está en la escena, todo funcionará correctamente. Pero ese equilibrio entre el “afuera” y el “adentro” sólo se produce cuando se está en el escenario, y es por eso, que cualquier cosa debe corregirse ahí, en el instante.

El miedo que nos produce el escenario es el que permite la posibilidad de ese equilibrio del que hablábamos. Ese que nos mantiene en un vértigo constante, nos permite mantenernos en alerta y mantener la atención en lo que importa:

Debéis tener absolutamente claro en la mente que el arrojo no tiene nada que ver con la pretensión ni con esas intolerables ostentación e imprudencia que son el manto de la cobardía. El arrojo en el trabajo creador es la capacidad de liberar nuestra mente de todo lo que tiene alguna relación con

nuestros asuntos privados; es esa atmósfera de alegría y de libertad que es vuestra propia contribución al arte creador; es la expresión de la energía con la que os proponéis superar las dificultades del papel y resolver sus problemas. No es ciertamente el estado de ánimo en el que por nada tenéis el corazón en la boca y en el que toda vuestra fuerza se disipa en agitación. Al deciros a vosotros mismos “¡No tengas miedo! ¡No te agites!” no sólo desperdiciáis vuestras fuerzas, sino que intensificáis el miedo. En vez de distraer la atención del miedo y debilitarla así, lo único que hacéis es exponerla ante un nuevo y totalmente falso problema: el problema de “superar el miedo.” (Stanislavski, 1990 Pág.209)

Si nuestra concentración está puesta totalmente en el escenario, en lo que tenemos que hacer como actores en formación, si toda nuestra atención está puesta ahí en dónde tiene que estar, el miedo en el escenario no será un problema, sino que hasta será un impulso que nos permitirá estar completamente en la escena, sin importarnos lo que está pasando fuera de ella, ni quien nos está mirando:

Recuerdo que ayudé a un hombre a recoger clavos que habían caído al escenario, cuando yo estaba ensayando... Después, fui absorbido por ese simple acto y olvidé el agujero negro que está más allá de las candilejas... Comprendí que desde el mismo instante en que me concentré en algo detrás de las candilejas, dejé de pensar en lo que sucedía frente a ellas.

En la vida ordinaria, usted camina, se sienta, habla y mira, pero en escena, se pierden esas facultades. Usted siente la cercanía del público y se dice:

“¿Por qué estarán mirándome?”..., todos nuestros actos se hacen tensos...
ante un público de un millar de personas. (Stanislavski, 1990 p. 99)

En nuestra experiencia, como actores en formación, podemos decir que no tiene por qué ser un millar o cientos o muchas personas que nos estén mirando, basta con que haya sólo una observándonos para que toda nuestra atención se pierda, lo que se intensifica cuando es un director/profesor que tiene el poder de calificarnos o un compañero con el cual existe una competencia, y empezamos a preocuparnos de otras cosas que no nos ayudarán en nada para nuestra representación, sólo la debilitará. Es por esto, que creemos que toda nuestra atención debe estar puesta siempre en el escenario, ya que al hacerlo todos los otros miedos desaparecen, porque en realidad los otros miedos que ya han sido expuestos en esta memoria no nos aportan en nuestra formación actoral, sólo nos perjudican y hacen que no podamos seguir avanzando y/o aprendiendo. Si bien es cierto que, si es que sabemos manejar esos temores que se nos presentan durante nuestro periodo formativo podemos sacarle cierto provecho y ponerlos de nuestra parte para que nos dé más fuerzas y coraje, en un principio cuando se presentan son realmente dolorosos y no sabemos cómo tomarlos, ya que no los vemos desde el punto de vista del escenario, del trabajo en sí, sino que desde el lado personal y eso es lo que finalmente nos obstaculiza.

2- Las dificultades en relación a la comprensión del oficio del actor.

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, el miedo es una de las dificultades fundamentales durante el proceso pedagógico de un actor en formación, es por eso, que en este capítulo tocaremos otra de las dificultades importantes que hemos distinguido que se presentan en la formación de un actor: La falta de comprensión de su propio oficio.

¿Qué entendemos nosotros, actores en formación, como el oficio del actor? ¿Nos preguntamos alguna vez en qué consiste el oficio del actor? ¿Cuál es nuestro trabajo como actores? ¿En qué consiste ese trabajo? Estas preguntas que son muy difíciles para todos nosotros de responder dejan en evidencia este gran problema: No comprendemos nuestro oficio.

Claramente, la actuación como oficio existe, se teoriza sobre él, los directores/profesores en las escuelas de teatro tocan temas que tienen que ver con el oficio del actor en algunas oportunidades del proceso. Más de alguna vez un director/profesor nos ha dicho: *“¡Esto tiene que ver con el oficio! ¡Esto no! ¡No tienes oficio!”*, pero el conocimiento, o reconocimiento, del oficio no está incluido como una reflexión dentro de la formación de un actor; es decir, sólo se nombra dentro del proceso, pero no se toma conciencia de él, y al no hacer una detención dentro de la formación para dar espacio a la reflexión sobre el oficio, nosotros como actores en formación, ni siquiera nos preguntamos qué es y menos tenemos claridad en qué consiste.

Es importante aclarar, que en este caso, no hablaremos de una profesión, sino de un oficio, es decir, algo que se aprende en el “hacer”, ya que creemos que es algo que no se puede “enseñar” tan claramente, no hay nadie que te enseñe académicamente ni formalmente en qué consiste el oficio del actor.

Es por eso, que al cuestionarnos todo lo anteriormente nombrado, distinguimos que lo fundamental es preguntarse por el trabajo del actor, y si nos detenemos a reflexionar sobre él, podremos dilucidar en qué consiste nuestro oficio. Para eso, hemos distinguido tres niveles interdependientes que podrían definirlo, en primer grado encontraremos a la responsabilidad, en segundo grado a la disciplina, y en un tercero, la ética.

2.1- La responsabilidad.

Todas las personas que practican profesiones u oficios tienen responsabilidades dentro de su área. ¿Cuáles son las responsabilidades que deberíamos asumir como actores en formación? ¿Sólo actuar es parte de nuestro oficio? ¿Basta sólo con tener “talento”?

Cuando recién empezamos a recorrer el camino de la actuación dentro de una educación formal, creemos que sólo se nos enseñará a “actuar”, que sólo iremos a la universidad a esto y que no tendremos más preocupaciones que actuar lo mejor posible. Pero no. A medida que avanza el tiempo, nos empezamos a dar cuenta de que no sólo basta con intentar o saber actuar, si no que la carrera, o mejor dicho, el oficio, te exige bastante más. Si aún piensas que sólo basta con tener talento y que nada más

importa dentro de nuestro oficio y de nuestra formación, es hora de que te des cuenta de la gran equivocación que estás cometiendo:

Cuando se les pregunta ellos dicen: “¡Lo importante es que exista el talento, lo otro vendrá por sí solo!” Peligrosa equivocación; arriesgado cálculo que ha hecho derrumbar muchas esperanzas.

Es necesario convencerse de lo incorrecto de tal punto de vista y la necesidad de crear el propio futuro en función del trabajo individual y el estudio y no por obra y gracia de los dones excepcionales con que la naturaleza pudo habernos dotado, más aun teniendo en cuenta que estos últimos por lo común se descubren a medida que se les desarrolla o son sepultados debido a la carencia de desarrollo. (Stanislavski, 1994, p.81)

Por lo tanto, la capacidad de desarrollar el talento que tenemos es lo realmente importante para el trabajo del actor, ya que si no se desarrolla, lo podemos perder. Es por eso, que el trabajo es fundamental, y este trabajo es imposible de desarrollar sin la responsabilidad.

Entenderemos a la responsabilidad desde una perspectiva práctica, distinta a cómo comprenderemos la disciplina.

La responsabilidad es la que permite que todo esté funcionando perfectamente dentro de una muestra o presentación. La responsabilidad abarca desde llegar a la hora para preparar todo, pasando por la iluminación, la escenografía, el vestuario, hasta la actuación. Y no permite excusas tales como: “*Me quedé dormido*”, “*me siento mal*”, “*no*

me sé el texto”, “no sé nada de luces”, “no sé coser mi vestuario”, “no traje mi vestuario”, “no tuve tiempo de solucionar lo de la escenografía”.

El llegar a la hora es el requerimiento mínimo que se exige en cualquier trabajo, y el teatro no es la excepción, de hecho podríamos decir que en el teatro es altamente importante la puntualidad, ya que el público que espera ansiosamente ver nuestro trabajo para vivir algo nuevo y viajar junto con nosotros, perderá sus ganas con cada minuto de retraso y al momento de vernos la energía positiva del público, probablemente ya no esté tan alta. En nuestro proceso de formación, el público vendría siendo nuestro director/profesor y nuestros compañeros, que también esperan ansiosos por ver nuestra capacidad de creación y esperan que los sorprendamos con nuestro trabajo. Pero además de eso, y más importante aún, al llegar atrasados, hay todo un proceso que distorsionamos con esa falta de responsabilidad, porque entorpecemos una atmósfera de trabajo, esa atmósfera que nos permite trabajar y crear colectivamente; entonces al llegar tarde, primero, nos perderemos el formar parte de la construcción de ese espacio creativo para trabajar que es tan importante en el teatro; segundo, esa irresponsabilidad afectará el ánimo de algún compañero con el que debemos mostrar ese día en la clase, y el cambio de ánimo de éste, afectará a otro compañero de escena y así sucesivamente, provocando una desconcentración general; tercero, no se formará un espacio de trabajo adecuado; y cuarto, en consecuencia, nuestra muestra no saldrá bien lo que afectará también el ánimo del público, o en este caso, del director/profesor y el resto de nuestros compañeros.

Otra de las responsabilidades que debemos asumir es saber nuestro texto, es uno de nuestros instrumentos de trabajo más fundamentales. Al no saber el texto de la

escena, no seremos capaces de poner toda nuestra concentración en la actuación, estaremos pendientes de “qué texto viene” o peor aún, preocupados de leer, lo que no nos va a permitir una investigación profunda dentro de la escena ni tampoco para el personaje que estamos interpretando en ese momento, ya que nos limitará en extremo, y hará que nuestra muestra no salga bien, inclusive afectando el trabajo de otros compañeros de escenario, y en consecuencia el director/profesor nos evaluará de mala forma por no haber cumplido con esta responsabilidad.

Otro aspecto de la responsabilidad que debes conocer, es lo importante de tener nuestro vestuario para una muestra. ¿Qué pasa si no lo traemos a la clase? El no traer el vestuario para nuestra muestra, aunque no sea el vestuario final o completamente acabado, nos perjudicará enormemente, ya que éste nos ayuda a construir y a crear personajes, y nos da cierta movilidad que es distinta a la que tenemos en nuestra vida cotidiana. Por ejemplo, si nuestro personaje usa taco alto, y jamás ensayamos con ellos, al momento de usarlos habrá un cambio extremo en todo lo que hasta ese momento habíamos construido. Eso nos llevará a niveles altísimos de estrés, ya que tendremos que cambiar muchas cosas de las que ya teníamos definidas para el personaje. Es por eso que es tan importante preocuparnos, o mejor dicho, ocuparnos y resolver nuestros temas con el vestuario desde que empezamos a construir un personaje.

Otra responsabilidad que también forma parte de nuestro oficio es tener nociones sobre todas las áreas que abarca el teatro, es decir, sobre vestuario, iluminación, escenografía, etc. No es que seamos expertos ni eruditos en estos temas, pero es importante que las conozcamos para que seamos capaces de construir los mundos que

imaginamos para nuestra muestra, y que nosotros y los demás podamos ver con nuestros ojos lo que en nuestra imaginación ha sido creado.

Otra de las responsabilidades que tenemos como actores, es estar sanos, todos escuchamos a lo largo de nuestra formación de boca de nuestros directores/profesores insistentemente la siguiente frase: “Debes tener salud compatible con la carrera”, y también nos hemos preguntado muchas veces ¿por qué es tan importante esta frase? Porque nuestro cuerpo, nuestra voz y nuestra mente, son la principal herramienta de nuestro oficio y es parte nuestro trabajo cuidar de ellas; es decir, cuidarnos, ya que somos nuestro propio instrumento de trabajo. Es fundamental conocernos, saber lo que nos pasa, si es que tenemos alguna molestia en algún lugar del cuerpo, si es que sentimos que algo extraño está pasando con nosotros mismos, debemos ser lo suficientemente lúcidos para detectarlas y hacernos cargo de ellas, ya que si no lo hacemos a tiempo, las consecuencias podrían ser gravísimas y en el peor de los casos no poder hacer teatro por algún tiempo. Por ejemplo, ¿qué pasa si al comenzar la carrera algún director/profesor detecta en nosotros un problema en la voz y nos sugiere que vayamos al fonoaudiólogo para que sepamos si todo está bien? En este caso, tenemos dos opciones: La primera, es escuchar la sugerencia que nos hacen e ir a ver qué pasa con esa parte de mi instrumento de trabajo que al parecer no está funcionando correctamente, y la segunda, es escuchar al director/profesor, preocuparnos un poco por lo que nos dijo, pero no hacer nada más que eso. Si tomamos la primera opción, y efectivamente tenemos un problema, por ejemplo, nódulos en las cuerdas vocales, podremos detectarlo a tiempo y solucionarlo sin mayores dificultades para que en el futuro esto que nos está pasando ahora ya no nos

afecte y podamos seguir haciendo teatro sin preocupaciones; o en su defecto, y en el mejor de los casos, quizás no tenemos nada y sólo era un resfriado o una disfonía temporal, pero al haber escuchado al director/profesor y haber seguido su sugerencia, sabremos que estamos sanos y podremos seguir haciendo teatro sin problemas. Pero si en cambio, tomamos la segunda opción, no sabremos jamás si es que tenemos o no realmente un problema. Tomemos el ejemplo anterior, supongamos que sí tenemos un problema, nódulos en las cuerdas vocales, pero no nos hacemos cargo de eso extraño que le está pasando a nuestra voz, y seguimos haciendo teatro, yendo a clases y haciendo nuestra vida absolutamente normal. Quizás, en un principio, no habrá mayores cambios en nuestra vida ni en nuestro trabajo, nos sentiremos bien y no tendremos mayores preocupaciones. Pero el no hacernos cargo, en un futuro nos puede traer consecuencias muy graves, por ejemplo, en este caso, tener una disfonía severa, quedar sin voz al final de cada función o no tener voz para la siguiente, etc. Y cuando eso pase, solucionarlo ya será mucho más difícil que si nos hubiéramos hecho cargo de esto al inicio. Es importante que comprendamos desde el primer momento que decidimos y asumimos formar parte del oficio teatral, de que nosotros somos lo más importante sobre el escenario, pero no desde un punto de vista egocéntrico ni soberbio, sino que sin nosotros, no se produce el fenómeno del teatro. Somos parte fundamental de él, es por eso que debemos ser responsables con nosotros mismos y cuidarnos para no dejar nunca de actuar ni de hacer teatro.

Para todo esto, también debemos tener claros nuestros límites, saber hasta cuándo y dónde podemos dar si es que nos sentimos mal o vemos que algo está mal con nuestro cuerpo. No tenemos que pasar por alto estos límites por el sólo hecho de

deber cumplir con una obligación, porque hacer teatro, para nosotros los actores en formación, no tiene que ser una obligación, sino un deseo. Por ejemplo, si durante una función nos lesionamos y terminamos la función a duras penas, y al día siguiente hay otra, debemos ser responsables con eso y decidir si es que nuestros límites nos permiten hacer esa siguiente función, ya que si tomamos la decisión de hacerla de todas maneras, puede ser que al haber querido “cumplir” nos traiga consecuencias mucho más grandes que sólo haber suspendido esa función, como por ejemplo, no estar concentrado en la función lo que provocará que ésta no salga del todo bien, y lo que es peor, agravar mi problema.

Una vez, después del examen de “La Tempestad”, quedamos seleccionados para mostrarla gratuitamente en un festival de verano que realiza la universidad para que los vecinos y compañeros de otros cursos puedan ver el trabajo realizado. El día anterior a esa muestra, me empecé a sentir muy mal, me dolía la garganta, y en la noche me dio fiebre. Me desesperé. Dije: “¿Qué hago? ¿Cómo actúo mañana?” Además Trínculo, era un personaje que tenía mucho movimiento y energía. No me quedaba otra, tenía que hacerlo. No podía dejar tirados a mis compañeros y menos al público que iría a vernos. Así que me levanté y fui igual. (Bitácora de Actuación VI, María Ignacia Solís)

En este caso, para ella, el deber, fue superior al querer. No tuvo claro sus límites, probablemente, esa experiencia para ella, no debe ser un muy buen recuerdo. Hacer esto, sólo provoca no pasarla bien arriba del escenario, no gozar lo que se hace y eso, es de lo más importante en nuestro trabajo como actores.

Es por esto, y todo lo anteriormente dicho, que la famosa frase: “Estoy enfermo”, no sea utilizada como una excusa para no hacer algo por flojera o por miedo, ya que la enfermedad es algo importante y debe ser atendido, esa es la base de este aspecto de la responsabilidad de la que estamos hablando. Si un actor en formación que se ha comportado durante todo este tiempo acorde a lo que es el oficio, se enferma, él debe hacer una pausa para que pueda mejorarse y seguir aportando al resto de los compañeros que seguirán trabajando.

Un actor en formación que no sea consciente de que estas responsabilidades prácticas existen, y que son absolutamente necesarias para el oficio, es decir, que éste actor no llegue a la hora o que no se aprende el texto, no trae el vestuario, no construye “sus mundos” y no conoce su cuerpo, probablemente en poco tiempo de avanzada la carrera, se verá acomplejado y amenazado por el oficio, ya que no tendrá una de las aptitudes, que nosotros consideramos básicas, para el cumplimiento y el desarrollo óptimo de su trabajo dentro del teatro.

2.2- La disciplina.

Así como la responsabilidad la podemos entender como una dimensión práctica de cosas medibles y tangibles como llegar a la hora, aprenderse el texto, traer el vestuario, etc. Entendemos la disciplina como una dimensión más subjetiva y menos medible, y en ese sentido, más compleja, ya que implica otras aristas del actor en sí y su trabajo.

Para hacer el trabajo que nos permita desarrollar el talento, en un segundo grado, tenemos que comprender la disciplina, está en un segundo grado, ya que descansa en

lo que la responsabilidad práctica instala. Entonces nos preguntamos, ¿qué es un actor disciplinado? ¿Qué acciones o situaciones de los actores en formación forman parte de la disciplina del oficio?

La disciplina está directamente relacionada con el rigor. La rigurosidad dentro del oficio del actor es algo básico, ya que tiene que ver con la exigencia y dedicación en el trabajo que asumimos con nosotros mismos como actores en formación. El rigor tiene que ver con la concientización de nuestro trabajo, darnos cuenta de qué es lo que estamos haciendo y además de qué es importante. Es lo que nos exigimos a nosotros mismos. La disciplina, entonces, está relacionada con la forma de hacer, es decir, en cómo hacemos lo que hacemos y que surge sólo si en un primer grado somos responsables. Por ejemplo, un actor en formación que se exige llegar a la hora a la clase, es decir, se exige una responsabilidad práctica, puede acceder a un elemento disciplinario con mayor facilidad: estar concentrado durante esa clase. Un actor en formación que es responsable aprendiéndose los textos, tendrá más posibilidades de investigar en su personaje, de escuchar a su compañero y proponer creativamente. Un actor en formación que está en silencio, la disciplina permite que escuche atentamente las indicaciones y las comprenda. Las otras situaciones anteriormente descritas (llegar a la hora, traer el vestuario, etc.) son sólo el primer grado para llegar a ser capaces de comprender nuestro oficio, pero no es el oficio en sí mismo. Entonces, para seguir desarrollando el talento por medio del trabajo, necesitamos pasar a este segundo grado de comprensión, ya que es éste el que nos empieza a aclarar en qué consiste nuestro oficio:

Es igualmente importante establecer la relación correcta de trabajo con las tareas de cada ensayo, la mayor parte de los actores tienen una actitud absolutamente equivocada al respecto. Están convencidos que solamente en el ensayo hay que trabajar y que en casa se puede descansar. Por eso, no tengo confianza en los actores que en los ensayos platican en vez de tomar notas y hacerse un programa para el trabajo en casa.

Ellos aseguran recordar todo sin necesidad de tomar apuntes ¡a mí no me pueden engañar! Y lo sé muy bien porque es imposible recordar todo; en primer lugar porque el director habla de muchos detalles, importantes e insignificantes, que ninguna memoria puede retener con precisión, en segundo lugar porque no se trata de hechos fortuitos. En la mayor parte de los casos en los ensayos examina experiencias que están suspendidas en la voluntad creativa. Para conocerlos, entenderlos y recordar, es necesario encontrar la acción, palabra y expresión precisa, un ejemplo ilustrativo o algún signo distintivo con ayuda del cual reaccionar a los demás o hacia uno mismo. (Stanislavski, 1994, p. 62)

Entonces, ¿qué sacamos con llegar a la hora si no estamos realmente en la clase, no escuchamos, ni tratamos de entender lo que el director/profesor nos dice que mejoremos?, ¿qué sacamos con aprendernos los textos si no hemos ensayado con nuestro compañero y no investigamos en la escena?, ¿qué saco con traer el vestuario si no me subo a escena para hacer la construcción de mi personaje?, ¿qué saco con luchar por un personaje si realmente no estoy aprendiendo nada y sólo quiero “ganar” o aprobar el ramo? Nos damos cuenta con mayor fuerza que el primer grado de la

responsabilidad no sirve de nada si no pasamos al segundo grado de la disciplina, ya que la una sin la otra, no nos aporta mucho en nuestra formación dentro del oficio del actor; es decir, si no tenemos conciencia de que éstas son interdependientes y que ambas son necesarias, no podremos nunca comprender realmente en qué consiste nuestro oficio.

Por lo tanto, podríamos decir que la disciplina es el trabajo del actor en formación que se extiende más allá de lo exigido en las clases programadas dentro de una educación formal, y más allá que lo que el director/profesor exige para sus clases, que en la mayoría de los casos son responsabilidades prácticas. Es decir, que la disciplina depende única y exclusivamente del actor en formación, ya que se basa en la dedicación que éste pone en su trabajo, no sólo preocupándose de lo medible o calificable, sino que va un poco más lejos, siendo capaz de profundizar más en su trabajo actoral y en el todo, y siendo así un aporte para todo el grupo, ya que resolverá sus problemas artísticos de forma creativa, por el hecho de que sigue investigando y estudiando cuando ya la clase terminó, y hace más cosas que lo exigido mínimamente por el director/profesor.

Entonces, podemos decir que siendo un actor en formación responsable, estás cumpliendo con los requerimientos mínimos del oficio, en cambio siendo un actor disciplinado (recordando que el actor disciplinado ya es consciente de sus responsabilidades) te acercará más a la comprensión de lo que es ser actor. Es por eso, que este grado es tan importante de comprender, ya que es el que empieza a clarificar un poco más el oficio del actor: “Es aquí donde se debe tratar de desarrollar y

de ampliar la conciencia de cada persona, demostrándole que cuanto más elevada sea la disciplina de su pensamiento, más fuerte será su círculo”. (Stanislavski, 1990, P 173)

Cada vez que somos capaces de acceder a tener una disciplina, sobre todo cuando se trata de trabajo en el ámbito del teatro, ampliamos más nuestros pensamientos, y podemos ser capaces de lograr cosas maravillosas, sobre todo cuando todos los integrantes la comprenden, porque cuando somos capaces de poner a disposición del trabajo nuestro tiempo, entrega, valor, respeto, nos volvemos más conscientes, más humanos, y valoramos más el trabajo logrando finalmente una entrega que será completa:

(...) Para mi mala o buena suerte una compañera muy talentosa comenzó a mostrar el mismo personaje de diferentes maneras, y la verdad me sentía muy amenazada ya que estábamos muy parejas. Ninguna de las dos sabía cuál era mejor que la otra, ninguno de mis compañeros apostaba más por una que por la otra, nadie sabía quién se iba a quedar con el personaje.

Un día para las vacaciones de dieciocho de septiembre nos llegó la esperada nómina de cada uno de los personajes de la obra, y como era de esperarse el nombre de mi compañera y el mío estaba catalogado con un enorme signo de pregunta por parte del profesor. Debo admitir que me sentí pésimo, las dos teníamos el mismo personaje y la verdad no sabía que pensar. Hasta que llego un grandioso día donde mi compañera se acercó a mí y me dijo: trabajemos juntas.

Ese día fue cuando recién comenzó a nacer el verdadero Trínculo, un personaje lleno de vida y acción, un personaje que sería uno, pero encarnado por dos. (Bitácora de Actuación VI, María Ignacia Solís)

Es importante leer esta experiencia desde otro punto de vista que el anterior cuando fue expuesta por primera vez, ya que ellas, lo que hicieron, fue comportarse como una actrices en formación con disciplina, ya que tenían un problema artístico, estaban en una lucha por un personaje, necesitaban resolverlo sin quedar alguna fuera de éste, ya que el director/profesor no quería por ningún motivo que fuera un personaje conformado por dos actores diferentes. Ante este problema, fueron capaces de resolverlo creativamente y con imaginación por medio de la investigación del personaje (decidieron hacer un personaje que fuera siamés), haciendo y auto-exigiéndose más de lo que el director/profesor pedía. Al mismo tiempo con esto, ellas demuestran el amor y las ganas de hacer teatro, más que el de la competencia. Todos estos puntos tienen que ver con el oficio del actor, pero además nos lleva y nos muestra un tercer grado que forma parte del oficio del actor y que es lo que nos ayudaría a definirlo más concretamente.

Cuando ellas son capaces de ceder y no *pelear* por un personaje, si no que al contrario, son capaces de trabajar en equipo y potenciar el deseo de ambas, aparece este tercer grado: están teniendo una ética en su trabajo. Están apartando sus egos para trabajar en paz y creativamente.

2.3-La ética.

Ya hemos reflexionado sobre los dos primeros niveles que hay que tener en cuenta para intentar o comenzar a comprender el oficio del actor: el primer grado que es la responsabilidad, y el segundo que es la disciplina. Pero ahora entramos a un tercero, que es mucho más complejo y subjetivo que el anterior: La ética en el trabajo del actor.

La ética es una actitud o postura que el actor asume dentro del trabajo actoral y que está directamente relacionado con el comportamiento de nosotros mismos con nuestro trabajo y con los otros. Esto, se relaciona hasta cierto punto con lo mencionado en el tercer punto del capítulo anterior, en el que reflexionamos sobre el trabajo en equipo y el ego del actor en formación, ya que para lograr un buen trabajo en equipo, algo altamente requerido en el oficio del teatro, debemos tener necesariamente una actitud ética. Esta actitud ética también tiene que ver con el respeto que nosotros como actores en formación debemos tenerle a nuestro trabajo sobre el escenario que en consecuencia afecta o favorece la relación que tenemos con nuestros compañeros:

No parecen ser capaces de aclararse la garganta antes de cruzar el umbral del teatro; entran y escupen allí en el suelo limpio. ¡Es incomprensible por qué lo hacen! Razón de más para que seamos nosotros quienes descubramos el exacto y elevado significado del teatro y su arte. A partir de los primeros pasos que den ustedes en su servicio, entren al teatro con los pies limpios.

Nuestros ilustres predecesores han resumido esta actitud de la siguiente manera:

Un verdadero sacerdote es consciente de la presencia del altar en todo momento, mientras está oficiando. Exactamente de la misma forma debiera reaccionar un artista con respecto al escenario durante todo el tiempo que está en el teatro. ¡Un actor que sea incapaz de este sentimiento nunca será un verdadero artista! (Stanislavski, 1984. <http://www.teatralizate.cl/carta-de-stanislavski-hacia-una-etica-teatral/>)

Es absolutamente necesario, entonces, que como actores en formación asumamos que lo que está y lo que pasa sobre el escenario es mágico, es sagrado, y le debemos un gran respeto, ya que es algo que hemos creado nosotros mismos a la par con nuestros compañeros y nuestro director/profesor. A muchos actores en formación, en algún momento de la carrera, se nos olvida que es en este espacio donde nace y fluye toda nuestra creatividad e imaginación, es el lugar donde todo lo que vemos en nuestra mente se hace visible para los demás, es donde construimos mundos que sólo se pueden construir en el teatro. Es por eso, que este espacio merece todo nuestro respeto, y para que eso ocurra es importante que ese respeto al trabajo nazca primero desde nosotros mismos y desde allí se proyecte hacia los demás que están siendo espectadores y puedan apreciarlo y respetarlo al igual que nosotros.

Al existir un respeto de todos por nuestro trabajo, se genera en consecuencia una atmósfera adecuada para la concentración y actividad creativa que requiere el actor en formación al momento de trabajar, y al establecer esta atmósfera demostramos un respeto hacia nuestros compañeros que, al igual que nosotros, necesitan prepararse.

Al ser un trabajo colectivo, también debemos ser conscientes del respeto que merecen nuestros compañeros de trabajo, ya que son parte del trabajo total y entre

todos construimos uno, y con esto no nos referimos sólo a compañeros de escena, sino a todos los que aportan para que el objetivo se cumpla:

En este trabajo uno es responsable para todos y todos para uno. Se necesita una responsabilidad recíproca y aquél que perjudica la causa común es un traidor. La creación colectiva sobre la cual se basa nuestro arte es como un ensamble y quien lo rompe comete un delito, no solamente en contra de los colegas, sino también en contra del arte mismo al cual todos están a su servicio.(Stanislavski, 1994, P. 66)

Muchos directores/profesores dentro de la escuela de teatro nos dicen: *“El teatro es un engranaje”*, y así lo es. Todos debemos ir por el mismo objetivo, si una parte del engranaje falla, fallamos todos, y si fallamos todos, no se produce el fenómeno del teatro.

Además, es importante agregar, que la ética no solo se aplica en director/profesor y actor en formación, sino que está o debería estar presente desde los cargos más simples hasta llegar a los más complejos del teatro, es decir, desde tramoyas a los actores, todos son los encargados de crear esta atmósfera de trabajo adecuada, nadie ni nada debería ser capaz de romperla. A quién no le importe romper esta atmósfera no se está comportando éticamente. Por ejemplo, un actor en formación que a pesar de haber llegado a la hora (responsabilidad práctica), haberse concentrado (disciplina), realiza un training sin darse cuenta de la necesidad del grupo, desconcentrándolos a todos, está cometiendo una falta de respeto, no sólo hacia sus compañeros, sino que también hacia el teatro, ya que la atmósfera que ayuda a que todo salga bien en escena, se rompe y esto puede traer consecuencias artísticas muy graves: “Es

necesario aclarar que estos cretinos que se aprovechan de la creación de los demás y la fatiga de otros, frenan continuamente el trabajo común”. (Stanislavski, 1994, P 64) Este tipo de personas son a los que llamamos: soberbios. Los actores en formación soberbios, son este tipo de personas a las que no les importa el todo, ni los demás, ni el proceso, ni el resultado final de eso, al contrario, lo único que les importa es su satisfacción personal y que los aplaudan. Ese tipo de personas, no están preparadas aún para ser parte del teatro, ya que en éste existe una condición fundamental para estar en él: compartir, dar y recibir, esto es parte de la actitud ética.

Cuando un actor en formación se sube a escena, debe estar dispuesto a compartir, a ser generoso en la escena, sin recelo, sino que estar dispuesto a entregar y también a que otro compañero le entregue a él y así sucesivamente. Debemos ser receptivos con el compañero, pero no sólo a nivel de texto, sino que involucra un todo: “Para ser actor no hay que ser sublime, hay que ser humano, con una cierta ética y una cierta técnica, nada más” (Eines, 2005 p. 29) Es fundamental que los actores en formación posean una cualidad ética que les permita ser confiables, para que nuestros compañeros puedan entregarse a nosotros y nosotros a ellos, y sentir así, que de alguna manera u otra podamos depositar parte de nuestro trabajo unos en otros.

Dependemos humildemente del otro, y los otros dependen de nosotros. Por ejemplo, ¿qué pasaría si para alguna muestra no nos aprendemos el texto, no ensayamos con nuestros compañeros, siempre pusimos excusas para hacerlo, además el día de la muestra llegamos tarde, pero debemos mostrar sí o sí porque si no lo hacemos, nos evaluarán mal y podemos incluso repetir el curso? En este caso,

además de ser un actor en formación sin sentido de la responsabilidad y menos de la disciplina, nos estaríamos comportando de acuerdo a una actitud carente de ética: Les faltamos el respeto a nuestros compañeros que sí ensayaron; no nos preguntamos ¿cómo vamos a mostrar algo que no está ensayado?; y desconocemos que nuestro proceso de creación es lo más importante en nuestro trabajo, que no debemos ni podemos perderlo, y que hay más potencial en nosotros que tan sólo mostrar algo improvisado para poder pasar el ramo. Y por último, olvidamos que el escenario es un espacio distinto al cotidiano, es especial, es nuestro espacio de creación, para imaginar, y debe ser nuestro lugar más importante, no debemos ensuciarlo ni con falta de dedicación ni con ausencia de pasión por lo que hacemos. Sólo nosotros podemos darle valor a lo que significa estar ahí.

Por todo lo anterior, nos damos cuenta de la poca conciencia de los tres pilares fundamentales que hemos distinguido para el oficio del actor y además reafirmamos la necesidad de que sean entendidos como niveles interdependientes para comprender el oficio.

¿Cuáles son las consecuencias reales de no comprender esta ética? En primer lugar, que probablemente no seamos aprobados por el director/profesor en el proceso de formación, ya que él perderá la confianza en nosotros, no se desgastará para que aprendamos porque no verá en nosotros un real interés por aprender, y nos empezaremos a quedar cada vez más atrás. Y en segundo lugar, nuestros compañeros también perderán la confianza en nosotros, dejándonos cada vez más de lado, no querrán ayudarnos, ni compartir escena con nosotros por el temor que les provoca que volvamos a fallarles, significaremos una “amenaza” para el grupo, y como ya hemos

dicho, esto es un trabajo colectivo, y si el colectivo no nos quiere en él, ya no seremos parte del engranaje, reemplazarán la pieza y trabajarán sin nosotros. Y cuando esto nos pase, comprenderemos otras de las frases repetidas dentro del proceso de formación: *“En el teatro nadie es indispensable”*. Si no le tomamos la importancia ni el peso al respeto que hay que tener con nuestro propio trabajo, menos podremos respetar el de nuestros compañeros, ya que la suma de lo que hacemos con lo que hacen nuestros compañeros, son los que terminan por conformar el trabajo completo y de todos. Entonces, nos volveremos un actor que *“puede no estar y nadie lo nota”* y ese, bajo ningún motivo, es el objetivo del actor en formación, éste siempre debe estar presente en la clase y fuera de ésta, nuestro trabajo no termina cuando el director/profesor sale de la sala, y si tú sólo trabajas cuando estás adentro y además trabajas sin el respeto que el teatro merece, será difícil que llegues a algo concreto. Necesitamos de los demás aunque haya veces que creamos que no es así, y todo esto se verá reflejado en tu trabajo sobre el escenario. En consecuencia, no seremos verdaderos en nuestra actuación, no utilizaremos la energía necesaria ni adecuada para lo que estemos haciendo sobre el escenario, la sobrepasáramos o estaremos en un nivel muy mínimo y poco teatral, porque no seremos conscientes de dónde estamos parados, será difícil identificar esos límites, y en consecuencia tus compañeros para tratar de que todo salga bien, caerán en lo mismo:

(...) Ya no es una actriz de voluntad floja, ahora es también su compañero que está ensayando, no la vida, no una experiencia verdadera, sino por el contrario, insinceridad y sobreactuación. Dos lograrán llevar a un tercero sobre el camino equivocado, y entre los tres, arrastrarán a un cuarto. Al final

a causa de un solo actor, todo el espectáculo, que había comenzado a marchar bien, termina sobre un riel equivocado, una pendiente peligrosa.

(Stanislavski, 1994, p. 65)

Es importante que comprendamos que todo lo que hacemos antes de actuar y el cómo nos comportamos allí, se verá reflejado en la actuación sobre el escenario, es decir, que los tres grados sobre los que hemos reflexionado son parte del trabajo del actor, porque su trabajo empieza antes de subirse al escenario con su vestuario a interpretar el personaje, y termina después de que la escena o la función haya finalizado. Para lograr esto, el actor en formación, tiene que subir varios escalones: responsabilidad, disciplina y ética; y luego, cuando baja de escena debe ser capaz de mantenerse en el tercer nivel, ético, y repetir esta dinámica cada vez que vuelva a subirse al escenario, para así lograr un grado de comprensión sobre el oficio cada vez más completo:

Si existe disciplina profesional, orden y una distribución correcta del trabajo, la creación colectiva es agradable y fecunda. Puesto que de ésta nace la ayuda recíproca. Si en cambio no existe orden y falta esa atmósfera de la que tanto se ha hablado, el trabajo creativo colectivo se transforma en una tortura. Nos empezamos a mover de aquí hacia allá y nos estorbamos uno al otro. Está claro que todos tienen que respetar la disciplina y sostenerla.

Más, ¿cómo hacer para sostenerla?

En primer lugar, llegando puntuales, media o un cuarto de hora antes del inicio, para tener el tiempo para despertar los elementos del sentido de sí

mismo. El retraso, hasta de una sola persona, crea confusión. Si luego todos llegan tarde, entonces el tiempo real de ensayos no es utilizado para el trabajo creativo, sino que se pierde en la espera. Esto provoca resentimiento y un estado de ánimo negativo por lo que no se logra trabajar. Al contrario: Si todos respetan sus deberes colectivos y se presentan a los ensayos preparados, se crea una atmósfera positiva que arrebatada y alienta a todos.

Entonces, se estimula el trabajo creativo porque todos ayudan recíprocamente. (Stanislavski, 1994, pp. 61-62)

Estas tres dimensiones interdependientes (responsabilidad, disciplina y ética) nos ayudan a lograr que todo lo que suceda sobre el escenario sea mágico y maravilloso, a que el público salga satisfecho, a que gocemos nuestro trabajo y en consecuencia a que tengamos una función o una muestra exitosa.

3- Las dificultades de no compartir un lenguaje disciplinario común con el director/profesor.

Sabemos que el teatro como disciplina posee un lenguaje específico. El problema de este lenguaje, es que contiene conceptos bastante complejos ya que son entendidos de distintas maneras por quienes lo conocen, y además no son explicados con claridad en los procesos pedagógicos, ya sea por falta de tiempo o por el poco interés que hay de explicarlos con precisión a los actores en formación:

Muchas incomprensiones nacen del lenguaje que se elige para transmitir algunas experiencias técnicas que son claras y concretas en la acción:

(...) Muchos se quedan perplejos frente a una aparente contradicción: ¿Por qué, justo en el momento en que intentamos ir más allá del conocimiento obvio sobre el trabajo, las palabras se niegan a ser científicas, claras, esculpidas en definiciones? ¿Por qué se vuelven líricas, sugestivas, emotivas, intuitivas, vuelan de una metáfora a otra y no indican directamente y sin dudas las cosas a las cuales se refieren?

Esta perplejidad desemboca a menudo en una respuesta estéril; si las palabras parecen imprecisas quiere decir que también aquello de lo cual hablan es impreciso. (Barba, 1994 p.70)

Cuando comenzamos nuestra formación profesional escuchamos muchos conceptos propios del lenguaje teatral dentro del proceso pedagógico, y no

comprendemos a qué específicamente se refiere el director/profesor cuando los ocupa, por ejemplo, para darnos una crítica. El actor en formación busca desde la intuición comprender ese concepto expresado líricamente, metafóricamente o sugestivamente, y darle un significado sin saber si realmente lo que interpreta es a lo que se refiere el director/profesor. La misma complejidad está presente en los textos: “De este modo, los libros hechos para ser traspasados hacia un conocimiento objetivo que oriente la acción y construya la mecánica del *bios* escénico del actor se vuelven textos opacos y encerrados en sí mismos”. (1994, p.70)

Es por eso, que es importante, que los actores en formación tengan una visión más completa y clara de estos conceptos y así puedan enfrentarse a este proceso de una manera más fluida y en conexión con el director/profesor. Para esto, hemos identificado algunos de los conceptos más ocupados por los directores/profesores en los procesos pedagógicos; los conceptos que pasaremos a definir y a desarrollar en este capítulo son: Energía, lo orgánico, lo formal, lo mecánico, la verdad, precisión y particularidad.

3.1- Energía.

Cuando nos dicen: “Te falta energía” ¿A qué se refieren?

Según Barba (1994) Energía es “*estar en trabajo.*” (p.36) Para Barba significa estar en un trabajo específico del cuerpo, y eso, él lo propone y define como la “ley de las oposiciones”. Esto quiere decir que el cuerpo siempre tiene que estar en tensión y distensión. Y si se genera esta oposición, el cuerpo está en trabajo. Este cuerpo en

trabajo no significa estar en constante movimiento, es decir, un movimiento sin energía será sólo presencia física, y en cambio, el movimiento con energía se transforma inmediatamente en presencia escénica. Por lo tanto, para Barba la presencia escénica se logra con el trabajo de la energía. Entonces, la energía que provoca la presencia escénica, nos permite ser expresivos tanto en el movimiento como en el momento en que permanecemos totalmente inmóviles en una escena, es decir, el trabajo de la energía es: “Hacer visible lo invisible: El ritmo del pensamiento.” (p.85) Por lo tanto, la energía extra- cotidiana, es decir, la escénica, nos permite la presencia y la expresividad. Entender la energía como el trabajo escénico esencial del actor es la base de todo, ya que nos ayudará a comprender la presencia escénica, que es tan fundamental en el trabajo actoral.

3.2- Orgánico.

Cuando nos dicen: “Estás pensando, no estás siendo orgánico” ¿Qué se supone que debemos entender?

Según Eines (2007) lo orgánico es *“La intervención de todo el organismo en el desarrollo de la acción, para lo cual tendrían que coexistir la comprensión intelectual con la actitud corporal.”* (p.47)

Lo orgánico es la relación entre lo que hacemos y pensamos; no es sólo la realización física de una acción, sino que es la concreción en el cuerpo de la comprensión de esa acción. Es decir, es la intervención simultánea del cuerpo y la mente: *“Es la integración de lo psíquico y lo físico.”* (p.48) que *“favorece la aparición de*

hábitos de reacción.” (p.49) De este modo, “ser orgánico” genera un círculo virtuoso, donde el actor en formación comprende intelectualmente, integra esta comprensión a la realización de una acción escénica con sentido, coherente; que permite la aparición de una reacción que se evidenciará en el cuerpo nuevamente, y hará que la siguiente acción ya no sea sólo física, sino que también intelectual, y así sucesivamente en un circuito orgánico.

En la misma línea de Eines en relación con la integración de lo físico con lo psíquico, Barba (1990) dice que:

“(…) un cuerpo-mente es orgánico cuando (a) las exigencias propuestas por la mente, el cuerpo responde de forma no redundante, no informal y no incoherente, es decir cuándo:

- El cuerpo responde sólo a exigencias propuestas por la mente.

-El cuerpo responde a todas las exigencias propuestas por la mente.

– Cuando reacciona solo a todas las exigencias propuestas por la mente, el cuerpo se adecúa, busca satisfacerla.” (Barba y Savarese, 1990, pp. 56-157)

Entonces, el cuerpo y la mente tienen que estar en sintonía para que lo que pasa en lo interno, es decir, lo que se piensa (mente), se vea reflejado en lo externo, es decir, en lo que se hace (cuerpo), y así, no se produzca una incoherencia entre ambas. Esto es lo que por ejemplo, Arienne Mnouchkine (2012) en su libro “el arte del presente” llama, actuar en presente.

Barba agrega que “la organicidad en escena es una amplificación de la organicidad cotidiana.” (p.159) Por lo tanto, entendemos que la organicidad son las reacciones naturales que tenemos en nuestra vida cotidiana, pero que con el trabajo de la *energía* pueden pasar de ser acciones cotidianas o diarias a teatrales, extra-cotidianas.

Hacia el mismo camino apunta Stanislavski cuando dice que lo orgánico son “los procedimientos psicofisiológicos que provengan de nuestra misma naturaleza” (Stanislavski citado por Barba y Savarese (1990) p.156.)

En conclusión podríamos decir que, el núcleo que compone la definición de lo orgánico, tiene que ver principalmente con la conexión y coherencia entre *lo que se piensa y lo que se hace*, con acciones y reacciones que nacen desde lo cotidiano para llevarlas a la escena en donde deben ser amplificadas a través del trabajo energético y deben nutrirse a sí mismas en el presente continuo de la escena.

3.3- La forma o lo formal.

Cuando nos dicen “Estás en la forma, forma sin fondo” ¿Cómo solucionamos esto?

Para Meyerhold (2003) la forma es “Dibujo de movimientos y gestos.” (p. 72). Para él, el elemento teatral más importante es el movimiento: “(...) el teatro, con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas de actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos.” (p.75) Por lo tanto, “la forma”, la entendemos como un dibujo preciso que nace desde el cuerpo, el gesto y la

acción, y el deber del actor en formación es llenar ese dibujo dado, propuesto o sugerido por él mismo en conjunto con el director/profesor.

En este caso, la construcción inicia desde lo externo hacia lo interno. “Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también (...)” (Illinsky, 1961, en Meyerhold, 2003 p.198) Es decir que, a partir de la postura particular y expresiva del cuerpo, nacerá la expresión sobre el escenario, y no desde la emoción en sí. En esto coincide Eines (2007), cuando plantea que la emoción no es trabajo del actor en formación porque no es voluntaria, por lo tanto, el trabajo del actor en formación es construir el camino de la emoción a través de la acción física. Entonces, cuando nos dicen: ¡Estás en la forma! ¡Forma sin fondo! Lo que nos indican es que hay un dibujo claro que es fundamental para el trabajo, pero que no hay un trabajo intelectual o interno en la construcción que haga orgánico a este dibujo.

3.4– Lo mecánico.

Cuando nos dicen “tu trabajo esta mecanizado” ¿Mecanizado? ¿Qué significa?

Meyerhold (2003) define la mecánica o lo mecánico como “biomecánica” que es: *“la naturaleza racional y natural de los movimientos.”* (p.199) Es decir, entiende lo mecánico como un trabajo hecho a partir del dibujo o la forma anteriormente mencionada, pero que sin embargo, no debe convertirse en un estudio de movimientos perfeccionados o sólo aprendidos de memoria, como les pasa a los bailarines o deportistas, esto es, convertirse en movimientos sin intención o sin matices. Por el contrario, el énfasis según Meyerhold, debe estar altamente centrado en la

expresividad del cuerpo, y no en el movimiento por sí solo. Por lo tanto cuando nos dicen ¡Tu trabajo esta mecanizado! Debemos entender que nuestro dibujo se ha convertido en movimientos aprendidos y repetidos de memoria, es decir, una mecánica sin *bios*.

Stanislavski (1954) nos dice con respecto a lo mecánico, que: “Con la ayuda de su cara, mímica y gestos, el actor mecánico ofrece al público sólo una máscara muerta de sentimientos inexistentes.” (1954, p. 31) Para Stanislavski lo mecánico, es la ausencia de lo interno en el trabajo del actor en formación quien ofrece sólo una imagen externa, ya que no experimenta sensaciones ni emociones al estar sobre el escenario; y al no hacerlo, sus reproducciones externas quedan vacías. Por lo tanto, para Stanislavski, el camino que permite no caer en lo mecánico, comienza por la comprensión interna que se expresa en lo externo, mientras que para Meyerhold es la perfección externa del dibujo particular que debe ser llenado por lo interno. Por lo tanto, los conceptos de lo mecánico, lo formal y lo orgánico es importante relacionarlos en la reflexión para comprenderlos.

3.5- Precisión.

Cuando nos dicen “Si no eres preciso, no te creo” ¿A qué se refieren?

Para Mnouchkine (2010) la precisión es “que el actor no actúe más de una cosa a la vez.”(2010, pág. 72.) Entonces, la precisión consiste en hacer una acción a la vez. Es decir, sólo cuando se termina una acción física o verbal, comienza la siguiente, no se deben hacer dos acciones al mismo tiempo o no terminarlas, cada acción tiene un inicio y un final, y después de eso, podemos pasar a la siguiente.

Por otro lado, Yoshi Oida (2005) expone que: “Tanto la mente como el dominio técnico del cuerpo, tienen que estar totalmente presentes al actuar, es lo que se conoce de este modo como expresión interna y externa” (p. 78) Por lo tanto Oida, enlaza la importancia de lo orgánico con la precisión actoral en la medida en que entiende que ésta se encuentra en el ser capaz de equilibrar el movimiento interno con el externo, movimientos que están constantemente en una dialéctica contradictoria. Por lo tanto, si elegimos lo interno perderemos la expresividad y seremos imprecisos; y si elegimos lo externo perderemos la organicidad.

En relación a esto Stanislavski (1954) nos permite entender que la precisión está vinculada a la verdad escénica, porque la acción es verdadera cuando hay “precisión de movimiento” y además “justificación interior”; esto sucede cuando la acción está guiada por un objetivo que el actor pueda creer y que le permita discriminar las acciones pertinentes en la escena: “Un objetivo vivo y una acción verdadera, estos pueden ser reales o imaginarios, (pero) deben estar apropiadamente fundados en circunstancias dadas en las que el actor pueda creer”, (p. 112)

Entonces, podemos decir que la precisión implica el equilibrio de lo interno con lo externo y la conciencia del inicio y el final de cada acción para poder ser verdaderos.

3.6- Verdad.

Cuando nos dicen: “No llores, Tu llanto no es de verdad, no lo fuerces” ¿Entonces... no actúo?

Yoshi Oida (2005) plantea que lo verdadero surge de la sintonía constante entre el cuerpo, mente y emociones del actor en formación: “la posición de su cuerpo, sus pensamientos y sus emociones, cambian siempre simultáneamente.” (p. 105)

Esta simultaneidad genera lo “natural”: “Por *natural* quiero decir *humano*: el actor genera algo real y el espectador lo percibe” (p. 105) Yoshi Oida (2005) plantea que en la vida cotidiana nuestro cuerpo reacciona automáticamente a lo que sentimos o pensamos, ya que cuerpo, mente y emociones están ligados *inextricablemente*, es por eso que al tener conciencia de la interdependencia de éstos en la escena, se logra lo verdadero.

Grotowski plantea que la verdad necesita de una estructura clara para aflorar, él la llama *partitura* y será el marco donde el actor en formación debe encontrar la libertad y la verdad:

El actor debe crear una secuencia de asociaciones e impulsos personales que, cada vez, generen unas mismas (re)acciones verdaderas: necesita una partitura. La artificialidad que permite la organicidad, la composición que permite los impulsos y la estructura que permite la espontaneidad. Solo esto libera al actor y permite el proceso íntimo. (Grotowski citado por Castel-Branco, 2009, p. 351).

Por lo tanto, la verdad está vinculada a un proceso íntimo que sólo surge desde una estructura, y se expresa en una estructura corporal.

Desde otro punto de vista, en el marco del realismo, Stanislavski (2010) liga la verdad con la fe y explica que:

La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. (Stanislavski, 2010 p. 171)

Si entendemos la fe como la certeza de lo que se espera, y la convicción de lo que no se ve, entonces la verdad es el proceso del actor en formación para creer en algo que no es tangible en escena y hacerlo posible.

Para Jorge Eines (2007) la verdad es el camino que impide mecanizar la actuación, para él la clave para encontrar la verdad está vinculada a un ejercicio consciente del actor que consiste en saber y olvidar dentro de una estructura tal como lo plantea Grotowski:

Saber y no saber, esta es la cuestión para el actor. Saber para no equivocarse, para no inventar, para no perderse en la escena, para tener una estructura, un punto sólido sobre el que asentarse y ofrecerlo al compañero. Pero también no saber, no saber para no mecanizar, para que el encuentro con el otro sea verdadero. (Eines, 2007, p. 128).

Es decir, estar en el aquí y ahora, en el presente de la escena. La única forma de estar en presente es cuando el actor en formación debe saber la estructura, lo que

sigue en la escena, pero la otra parte, debe no saber, debe estar abierto a sorprenderse, a reaccionar.

3.7- Particularidad.

Cuando nos dicen “no hay trabajo en tu actuación, le falta particularidad a tu personaje”

¿Cómo lo hago particular?

Este concepto está entendido siempre en relación con el personaje. Cuando nos dicen que le falta particularidad a nuestro trabajo, se refieren a nuestro trabajo con el personaje. Entonces, básicamente lo que nos están diciendo es que es un trabajo visto desde una mirada general, que es un personaje que es una representación o que inclusive puede ser un personaje tipo que no lo hace único e irrepetible. Lo que debemos lograr es: “llegar a la propia idiosincrasia del personaje, es decir, a las caracterizaciones que hacen del personaje un ser con una individualidad irrepetible.” (Stanislavski citado por Ruiz, 2008. p.93)

Yoshi Oida (2005) en cambio, plantea que más allá del personaje hay un ser humano, y que el descubrir ese ser humano fundamental, es lo que le permite llevar a escena a un ser humano particular:

El propósito de la actuación no consiste en mostrar al *personaje* que se representa. Más allá del personaje existe un ser humano más fundamental, y este *fundamental ser humano* es el que hace que el escenario cobre vida.

Simplemente construir *el personaje* no es suficiente (pp 104-105)

Para Eugenio Barba (1990) la particularidad no está relacionada con el personaje, sino que está vinculado con el trabajo del actor consigo mismo. Si un actor reconoce sus propias tradiciones y su contexto socio-cultural, podrá reconocer técnicas fisiológicas en sí mismo, que le otorgan una particularidad como actor:

El trabajo del actor es resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes: La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hacen único e irrepetible. La particularidad de las tradiciones y del contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra cotidianas. (p.13, Barba y Savarese, 1990).

Como podemos ver, todos estos conceptos están ligados entre sí, entonces la importancia de tener claras estas definiciones hará que nuestro trabajo sea más completo, ya que al entenderlos claramente podremos comprender con mayor lucidez las críticas que el director/profesor nos da en nuestro proceso de formación.

Conclusiones

En este estudio hemos expuesto todos los *qué, porqués y cómo*s que han surgido a lo largo de nuestra formación profesional para encontrar posibles respuestas. Para esto, hemos abordado distintas dificultades a las que los actores en formación nos enfrentamos y hemos podido identificar el miedo como un elemento fundamental en el proceso pedagógico, que abarca desde el miedo que paraliza hasta el miedo sano. Además nos acercamos a la definición del oficio teatral distinguiendo tres niveles que lo componen: responsabilidad, disciplina y ética. Finalmente, identificamos los conceptos más usados por los directores/profesores en nuestros procesos pedagógicos, desarrollándolos y discutiéndolos. Debido a la importancia que reviste compartir un lenguaje disciplinar y su comprensión

En relación a las dificultades, a través de este estudio, proponemos la distinción de los pasos que las conforman durante el proceso y se da una visión de cómo éste se va complicando cada vez más hasta llegar a un camino sin salida. A partir de esto planteamos claves y posibles salidas a estas dificultades, que son explicados con ejemplos simples para que otros compañeros lo comprendan.

En relación al oficio del actor, proponemos un modelo para el acercamiento a su comprensión, basado en tres dimensiones interdependientes que sirve para que los actores en formación entiendan con mayor rapidez lo que significa su oficio. Este modelo que proponemos es, sin duda, un espacio de reflexión que se puede seguir profundizando, porque se relaciona con un lugar fundamental de nuestra disciplina.

Es importante plantear que la reflexión desde las experiencias personales, a pesar de ser un proceso bastante complejo, es necesario y fructífero, ya que posibilita establecer una reflexión transversal y disciplinaria que no sólo permite hacer distinciones en uno mismo como actor en formación, sino que además traspasar estos encuentros y resultados a otros que puedan seguir el mismo camino.

En este sentido, hemos visto la importancia de recalcar la necesidad de que el actor en formación esté siempre consciente de que su trabajo se funda en una dualidad, y que ésta debe estar presente en todo momento mientras se desarrolla su labor en el escenario. El actor está constituido por dos “yo”, uno que está consciente de que existe un “afuera” del escenario y es quien decide, observa y sabe lo que debe hacer; y otro que es el que está completamente en el presente de la escena y debe estar abierto a reaccionar y a sorprenderse con lo que pasa dentro de ella. Esta dualidad debe estar en un constante equilibrio donde ninguno de estos “yo” debe predominar, y para lograr eso, es importante siempre estar en el presente, en el aquí y en el ahora, tanto el “yo” que está afuera observando y decidiendo, como el “yo” que está adentro sorprendiéndose.

Por medio de este estudio, hemos dilucidado también, que hacen falta espacios de reflexión dentro de los procesos pedagógicos, espacios que son absolutamente necesarios construir de manera consciente, es decir, espacios pedagógicos destinados a realizar estas conversaciones y reflexiones, para que actores en formación y directores/profesores discutan sobre los temas tratados en este estudio y otros que puedan ir naciendo de manera espontánea dentro de los procesos.

Pensamos vehementemente que si nosotras, las escritoras de esta memoria, hubiésemos tenido más instancias de reflexión desde el primer día en que comenzamos

nuestra formación profesional, o si otros actores en formación nos hubieran contado y explicado todo lo que hemos reflexionado en este estudio, creemos que todas las experiencias expuestas aquí habrían sido abordadas de manera distinta, ya que se habrían existido tenido más alternativas de caminos para afrontar las dificultades que se nos presentaron durante nuestro proceso de formación. Así estos miedos que obstaculizan, quizás no hubiesen sido tan paralizantes pudiendo resolverlos y afrontarlos con una mayor disposición. Lo mismo hubiese pasado si hubiésemos tenido una conciencia mayor sobre el oficio actoral y el conocimiento del lenguaje teatral. Por eso que nos preguntamos, ¿la educación formal sobre la carrera de teatro estará correctamente enfocada? ¿Será importante solo enseñarnos a actuar y no tomar en cuenta las instancias más reflexivas que necesita el oficio?, sobre todo tomando en cuenta que para enfrentar este estudio pudimos detenernos a estudiar una enorme cantidad de teatristas que establecen conceptos, definiciones y acercamientos sobre la disciplina teatral que van conformando nuestra comprensión sobre el trabajo del actor que proponen instancias reflexivas en los procesos de creación.

Esta memoria, tanto en su forma de escribir como en los temas que se exponen en ella, es un aporte para las nuevas generaciones de actores en formación. Podría utilizarse como base para producir y organizar ciclos de charlas dentro de la escuela de teatro que permitan reflexionar sobre los procesos formativos, y además, charlas o encuentros enfocados en los primeros años de la carrera, ya que ésta permite un acercamiento con ellos para que logren la identificación y una mayor comprensión de lo que compone la labor del actor.

Anexo. Bitácoras personales.

Daniela Cabello.

En el año 2013 vacaciones de invierno, aún recuerdo la ansiedad que tenía el día en que subirían a la página de la universidad, los horarios de las clases, los profesores de cada ramo. Es ahí cuando veo que Gonzalo Cid sería nuestro profesor de actuación, algo sabía de él, un poco de su carrera como actor, director y profesor, pero quería saber más, busqué en internet, me encontré con harta información, vi vídeos en los cuales él explicaba su método de trabajo y sus referentes. Me encontraba muy nerviosa, ya que pasábamos a tercer año, estábamos más grandes, con más "experiencia actoral", entonces el desafío era mayor; con lo que había investigado sobre él, más la experiencia de otros estudiantes que habían tenido clases con Gonzalo Cid me hicieron sentir mucha inquietud, respecto al proceso que tendríamos con él, las clases, a como se iba a dar la relación profesor alumno, etc. Ese día fue de mucha ansiedad, inquietud, nervios, temores, pero en el fondo sabiendo que nos enfrentaríamos a un gran profesor.

Cuando llego el momento de ingresar nuevamente a la universidad y saber que nos enfrentaríamos a Gonzalo Cid los nervios aumentaron, la mayoría de mis compañeros sentían algo similar, se venía un semestre duro, de harto trabajo y más responsabilidades. Recuerdo con exactitud ese temor del primer día, cuando entras a la sala, dejas tus cosas en el camarín y vas al círculo donde se encuentra ya el profesor, nos sentamos, todos en absoluto silencio, él se presentó, e inmediatamente nos

preguntó si sabíamos quién era el, su biografía actoral, y académica, y su metodología, entonces fue cuando nos dijo " Siempre los alumnos deben saber quién es director o en este caso su profesor", siguió con su presentación, nos habló acerca de su método de trabajo, lo que veríamos en el semestre , y del montaje final, teatro clásico, por ese camino íbamos a incursionar, entonces los nervios aumentaron, primera vez que abordaríamos este tipo de teatro, fue ahí cuando supe que este semestre sería distinto, con mucha más responsabilidad, concentración, y mucho rigor.

Las primeras clases fueron de "juegos teatrales", como:

- La concentración
- Caminar por el espacio y saludar a un compañero
- Caminata de conducta
- Secuencias físicas

Años anteriores habíamos tenido alguno de esos juegos teatrales, pero aquí en este semestre aparece uno nuevo, las llamadas secuencias físicas. Una de las clases nos pidió que lleváramos tres fotografías, las cuales tenían que ser de personas realizando alguna acción física (no cotidianas), entonces nos explicó qué debíamos hacer con estas imágenes, nos dijo que eligiéramos un espacio de la sala, con las imágenes en el suelo, al frente de uno, debíamos concentrarnos, y llevar al cuerpo la acción que contenían las imágenes elegidas por cada uno, cuando ya habíamos creado una acción con la primera imagen, debíamos empezar a unir las otras dos. La siguiente clase nos pidió tres nuevas imágenes, ahora ya no teníamos que unir las tres imágenes, si no que ahora serian seis, hasta que llegamos a tener 10 imágenes, entonces de manera

precisa y orgánica creábamos las secuencias físicas, nos costó bastante como curso ligar las acciones, ya que el profesor nos pedía mucha concentración, rigurosidad y fluidez, además debíamos repetir la secuencia una y otra vez, clase a clase probábamos distintas estructuras poniendo las imágenes en distinto orden, para mí fue difícil el poder llevar estas acciones a mi cuerpo y construir la estructura, pero al correr de las clases mi cuerpo ya adquiría más precisión, organicidad y fluidez.

Después de algunas semanas de tener “juegos teatrales” y entrenamiento, Gonzalo nos propone dos obras para nuestro examen final, estas eran “Fuente Ovejuna” de Lope de Vega y “La Tempestad” de William Shakespeare, lo primero que pensé fue: “Shakespeare, que desafío más maravilloso sería interpretar un personaje de este gran dramaturgo”. Por supuesto que quería elegir “La Tempestad”. Ese mismo día llegué a casa con una gran ansiedad de que se trataban estas obras de teatro, cuando ya supe a lo que nos enfrentaríamos la incertidumbre aumentó, la clase siguiente leímos “Fuente Ovejuna” una obra interesante, pero en mi mente seguía la idea de realizar un texto de Shakespeare, luego leímos “La Tempestad” y quedé encantada con esa gran obra, la trama, sus personajes llenos de vida y particularidades, el drama vs la comedia. Me parecía una obra interesante de conocer en escena como también dar a conocer a los demás estudiantes de teatro de la escuela. Después dar nuestras opciones acerca de lo que queríamos como examen final, nos decidimos por una, y esta sería “La Tempestad” de William Shakespeare, ya imaginaba como sería este proceso, y lo difícil que es actuar una obra de Shakespeare, pero este año definitivamente quería vivir un gran desafío, despojar mis temores e inseguridades, es por eso que me propuse ser fuerte, rigurosa y dispuesta a dar la pelea.

Leía la obra en cada momento libre que tenía, era un texto complicado, cuando ya comprendía más, empecé a ver la esencia de los personajes, y uno me llamó profundamente la atención, este personaje es Esteban, tripulante del barco, borracho, pillo pero a la vez un poco ingenuo, soñador y algo pícaro. Imaginaba yo siendo Esteban y me emocionaba mucho la idea, sería un gran desafío, ya que al ser mujer, tendría que interpretar a un hombre, y eso significaba una modificación total, corporalidad y voz, pero cuando algo se mete en mi cabeza no hay quien lo saque, iría por él, costara lo que costara.

Entonces empezó el proceso del casting, la mayoría de mis compañeras querían el papel de Miranda, la protagonista de esta obra, pero yo estaba fija con ser Esteban, un hombre. Esteban comparte con Trínculo su mejor amigo del barco, entonces para poder ensayar las escenas de este personaje debía encontrar a algún compañero que quisiera interpretar a Trínculo. Entonces, me llevo la sorpresa que dos compañeras querían a este personaje, así que comencé a ensayar con una de mis compañeras. Cuando nos juntamos por primera vez a ensayar, hablamos de estos personajes, de cómo eran y la forma en la cual podíamos trabajar las dos. La primera vez que mostramos una escena de estos personajes, la realizamos de manera clásica, se notaba en nuestros vestuarios, maquillaje y en los textos, a Gonzalo no le pareció del todo mal nuestra propuesta, pero obviamente debíamos cambiar y mejorar algunas cosas. Para la siguiente muestra decidimos hacer una escena en donde aparece Caliban el monstruo de la isla. Encontramos a un compañero para que fuera parte de la escena, en un ensayo tomamos una arriesgada decisión, y mostramos a estos personajes como serían en la actualidad, Esteban hincha de un equipo de fútbol,

Trínculo un “flaite” y Caliban un “dark”, sabíamos que la muestra podría haber sido un acierto como podría haber sido un gran error. Cuando Gonzalo vio nuestra escena, quedo sorprendido ya que nadie había tocado esa tecla, y agradecía que nos arriesgáramos, pero no dimos en el clavo, el montaje apuntaba hacia otro lado.

Dos de nuestros compañeros también querían estos personajes, entonces la lucha se hacía cada vez más ardua, los cuatro íbamos bien, pero solo debía quedar un Esteban y un Trínculo. Llegó el momento en el cual Gonzalo debía dar el reparto de los personajes, los resultados serían enviados vía mail, todos sentíamos una gran curiosidad y nerviosismo, abrí mi mail y me lleve una gran sorpresa, yo iba a interpretar a Esteban, estaba muy contenta, cada esfuerzo tiene su recompensa, pero hubo un dilema, el nombre de dos compañeras estaba en Trínculo.

Después de algunas muestras más, Gonzalo les hace tomar una decisión, una de las dos debía ser Trinculo, las dos realizaban muy bien a este personaje, entonces toman una gran decisión: ser siameses. El desafío para mi aumento. Esteban debía interactuar con estos siameses. Empezaron los ensayos, y las muestras clase a clase, aquí aparecen varias dificultades, Gonzalo me pedía más precisión en cuanto a lo corporal y a la voz, no sabía cómo solucionar esos problemas, entonces me di un momento para reflexionar sobre este personaje, cerré mis ojos y lo vi, imaginé su vida. Para mi Esteban era de nacionalidad rusa, fue un niño que creció en un ambiente familiar malo, papá alcohólico, es por eso que esteban lo es también, falta de cariño de su madre, una mujer fría por la vida difícil que le había tocado vivir. Esteban ya siendo adolescente decide emprender rumbo, ya no quiere seguir en su hogar, llega a un circo de un pueblo a pedir alojamiento, para un show un clown se enferma y no puede presentar su

habitual rutina, le piden a Esteban que reemplace a este clown, el siempre miraba como ensayaban sus rutinas, ya sabía que debía hacer, fue un éxito. Esteban comenzó a trabajar de clown, sigue por un tiempo en el circo, llegan unos extraños integrantes al circo, Trínculos, los siameses contorsionistas, se hacen muy buenos amigos, los tres buenos para tomar alcohol, aburridos del circo deciden emprender rumbo a otro lugar, es ahí cuando llegan a ser parte de la tripulación del barco. Esteban se dedica a la cocina y Trínculos al orden del barco. Decidí seguir mi intuición y comencé a trabajar a Esteban de la manera en la que me imaginaba, siempre obviamente siguiendo el texto y como se veía Esteban en la obra, fue entonces cuando Gonzalo me dice que siga incursionando aún más por el lado en que yo estaba construyendo a este personaje, pero a veces me quedaba en una sola tecla sin seguir buscando más, y eso era lo que Gonzalo me pedía, que siguiera encontrando más particularidades de Esteban, y siempre precisando cada movimiento o gesto que hacía, cuando imaginé a Esteban lo vi con rasgos algo alemanes, entonces mi voz tenía un acento chileno- alemán, y eso ya era una particularidad importante para la creación de Esteban. Hice un trabajo de investigación en las calles de Santiago, recuerdo a ver estado en un restaurant con mi compañera que interpretaba a Trínculo, se nos acerca un señor de aproximadamente 50 años, estaba en estado de ebriedad, nos pide una moneda, nos empezó a contar chistes, y hablar de él, entonces fue cuando vi a Esteban en él, me fije en su forma de expresarse, en sus movimientos, en como era su voz, eso me ayudó bastante para seguir construyendo a Esteban.

Gonzalo encontraba en mi personaje ciertos aciertos, pero él quería aún más, en un momento ya no sabía que más podía hacer, me encontraba en una situación muy

complicada, yo sentía que estaba estudiando lo suficiente e intentando buscar más particularidades, pero Gonzalo es un profesor que le gusta trabajar mucho con la rigurosidad, yo la estaba adquiriendo pero no del todo. Recuerdo una clase en la cual arriba del escenario él me empieza a pedir más, me daba indicaciones muy rápido: “muévete para acá”, “ahora corre”, “crea una secuencia física”, “ahora no la olvides”, “sigue y ahora detente y has tu estructura”, “sé precisa”, “no abandones”. Fue una clase muy dura, de mucha concentración y rigurosidad, en ese momento empecé a sentir un bloqueo, me exigía aún más y ya no me sentía capaz de seguir, pare un momento y le pedí un tiempo para tomar aire, me sentía muy angustiada y frustrada, todo lo que yo pensaba que iba mejorando ese día sentía que lo iba perdiendo. Me encontraba en el patio de la universidad, se acerca Gonzalo a mí, y me dice: “Daniela si te exijo mas es porque puedes. Encontraste al personaje pero no precisas, eso es falta de rigor, pero está el personaje.” Eso me hizo sentir más aliviada, pero debía ser realmente rigurosa con mi trabajo.

Fue un trabajo duro, complicado, con altos y bajos, con grandes desafíos, ese semestre había comprendido que es trabajar con disciplina, rigor, constancia y concentración. Finalmente Esteban ya tenía vida, me sentía feliz de haber logrado un gran trabajo, la comisión me felicito por la actuación, eso fue gracias al profesor Gonzalo Cid y a mis ganas de seguir siempre y jamás abandonar.

Daniela Mandujano.

Aún recuerdo como si fuera ayer, transcurrían las vacaciones de invierno del año 2013, y yo como siempre disfrutando con la familia de unos merecidos días de playa, cuando de repente me llama una compañera para decirme que habían subido la malla de clases y sus respectivos profesores a la página de la universidad, la ansiedad me invadió por completo, había llegado la hora, me enfrentaba al penúltimo año de mi carrera y si bien era algo que había esperado por mucho tiempo, en ese momento pareció congelarse el tiempo, me senté con el computador entre mis piernas y me di un tiempo para recordar mi proceso, mi paso hasta ese momento por la universidad, todos aquellos buenos y malos momentos, todo lo que había aprendido y cuanto había crecido más que como actriz, como individuo social, hasta que por fin me decidí y ahí fue cuando descubrí que mi profesor de Actuación sería Gonzalo Cid. Debo admitir que sentí un escalofrío recorrer mi espalda puesto que las opiniones que tenía acerca de él me hicieron sentir un tanto intimidada con la idea. Decidí investigar un poco acerca de él para así lograr tranquilizarme, lo busqué en internet, su biografía, su carrera como director/profesor y algo de su metodología. Ese día me dediqué a reflexionar, puesto que ese semestre tenía pensando no volver a la Escuela, pero algo en mí quería vivir ese desafío que me ofrecía Gonzalo, puesto que sin conocerlo personalmente, sabía dentro de mí que sería un semestre arduo, difícil y al mismo tiempo de mucho crecimiento a nivel personal.

La noche anterior al primer día de clases fue imposible dormir, camino a la universidad intenté dejar de pensar, de cuestionarme, la decisión estaba tomada. Entro a la sala, un reencuentro típico con los compañeros pero el nerviosismo estaba en el aire e inundaba

toda la sala con sus risas nerviosas y especulaciones acerca de cómo sería Gonzalo, y como si lo hubiéramos invocado, llega a la sala con su polerón con capucha y una chaqueta encima.

Nos reunimos al centro de la sala y formamos un círculo, el silencio era total, nos sentamos y aun nadie hablaba, Gonzalo nos miraba casi de manera analítica y luego nos pregunta si alguno de nosotros lo había investigado, puesto que él decía que era un principio fundamental en el teatro informarse acerca del director con quien uno iba a trabajar. Luego de escuchar nuestras versiones acerca de él, nos contó un poco acerca de su persona, su forma de trabajar, sus referentes e hizo un acercamiento a opciones de lo que podría ser el montaje final, dejándonos de inmediato en claro que el texto a trabajar sería Teatro Clásico, y luego dio espacio a preguntas. Al momento de enterarnos que trabajaríamos un texto clásico el nerviosismo y la ansiedad subieron bastante de nivel, era primera vez que nos enfrentábamos a este tipo de Teatro, fue ahí cuando supe que este semestre sería un gran desafío, se venían encima muchas más horas de estudio, habría que ser aún más rigurosos, detallistas y responsables, y ahí fue cuando verdaderamente entendí que ya estaba en la recta final en mi proceso pedagógico para llegar a ser actriz.

En primera instancia las clases fueron bastante lúdicas a base de juegos para medir concentración, también nos hizo caminar por el espacio y saludar a un compañero, él decía que a través de este ejercicio lograba descifrar a grandes rasgos la esencia básica de nuestra conducta. Luego entramos a territorio nuevo, conocimos “la secuencia física”, para llevar a cabo este ejercicio nos pidió que para la clase siguiente, trajéramos impresas 3 fotos con distintas acciones no cotidianas, a la siguiente clase

llevamos a cabo el ejercicio el cual consistía en escoger un espacio en la sala, en el cual tuviéramos suficiente distancia unos con otros y las fotos delante de nosotros, debíamos concentrarnos en buscar la esencia de la acción propuesta en la foto, ser precisos y concretos en el movimiento, una vez logrado los tres movimientos por separado había que juntarlos de manera fluida e orgánica. El siguiente ejercicio que se nos pidió fue el de traer una canción, pero no cualquiera, esta tarea tenía ciertas reglas a cumplir, puesto que la canción no podía ser ni en inglés, castellano u japonés lo cual me obligaba a ampliar mis referentes, ¡buenísimo! Pensé, fue una ardua tarde... busqué y busqué pero nada parecía llenarme, hasta que encontré una canción que sentía que dentro de todo podía funcionar, pero al llegar a la clase el profesor nos puse en círculo para que cada uno cantara su canción y no alcancé ni a empezar cuando pasó al siguiente compañero así que estaba más que claro que no era lo que el profesor buscaba, pero a una de mis compañeras le fue bastante bien, su canción era realmente hermosa, mágica, delicada y trágica todo al mismo tiempo y fue tanto lo que gustó que fue usada en el montaje, por supuesto se le hicieron cambios, pero la melodía de esta fue la que nos acompañó hasta el final. Luego de escoger la canción, hicimos un par de ejercicios con esta, debíamos improvisar y así fue como conocimos “el corifeo” este consistía en trabajar en 2 grupos, cada uno tenía su líder al cual todos seguían. Estos 2 grupos debían enfrentarse, la idea era que un grupo le expresaba algo y el otro respondía. Este ejercicio lo hicimos durante bastante rato y lo que más rescato de él era la escucha, concentración y comunicación, además de la limpieza corporal que nos exigía y/o demandaba constantemente.

Estos “juegos teatrales” fueron a mi parecer una pieza clave en el proceso de entrenamiento tanto a nivel corporal como intelectual pues me dieron a entender el nivel de exigencia que tendría este proceso. Luego de un par de semanas se dio a fin al periodo de “entrenamiento” y fue ahí cuando Gonzalo nos propone dos opciones de obras para nuestro examen final, estas eran “Fuente Ovejuna” de Lope de Vega y “La Tempestad” de William Shakespeare. ¡Wow! William Shakespeare, ¡uf! me daba nervio de solo pensarlo y al mismo tiempo algo en mí decía ¡démosle!, tenía más que claro el gran desafío que esto significaba y era el momento, lo sentía en mis venas, me decía a mí misma, para esto te has entrenado tanto tiempo ¡Confía en ti, estás lista! Y bueno, para ser honesta “Fuente Ovejuna” no me llamaba la atención, no me provocaba esa necesidad, esa hambre de actuar que sentía con “La Tempestad”. Esa tarde al llegar a mi casa, me planté frente al computador, pues necesitaba saber más acerca de Shakespeare y también sobre “La Tempestad”. Al ir buscando fui comprendiendo lo que se nos venía si elegíamos “La Tempestad”, y eso generó en mí aún más ganas de montarla junto a mis compañeros.

A la siguiente clase leímos “Fuente Ovejuna” y si bien era una obra atractiva yo tenía decidido en mi cabeza quería montar un Shakespeare, luego de leer “Fuente Ovejuna” pasamos a “La Tempestad” y yo por supuesto estaba muy emocionada, a medida que íbamos leyendo yo me enamoraba más y más, estaba encantada con la obra de principio a fin, su trama lo tenía TODO y eso me llamaba muchísimo la atención, sus personajes estaban llenos de detalles y particularidades, seres mágicos, seres reales, seres de llanto y risa... estaba anonadada y por supuesto ya tenía un personaje en mente...

Y gracias al cielo, todos al parecer estaban igual de encantados que yo puesto que por medio de votación escogimos “La Tempestad”, mi corazón se me iba a salir del cuerpo, estaba dicho montaríamos “La Tempestad”. Apenas pude ese mismo día, comencé a leerla más a fondo y casi podía perderme soñando en cómo sería. Pensaba en Gonzalo y en su método de trabajo, yo sabía que esto se venía fuerte y solo quería empezar, es cierto, tenía muchísimo miedo puesto que estaba consciente de que me costaba la seguridad al momento de actuar pero ahora no quería cuestionarme y estaba dispuesta a luchar por dejar esas inseguridades a un lado, aplicarme y no auto limitarme.

El proceso de elección de personaje fue a través del casting, Miranda era uno de los personajes principales y uno de los más codiciados, yo la verdad es que probé de todo un poco, quería hacer un personaje que se nombraba en la obra pero no salía propiamente tal y la verdad es que fue un desastre, hasta el día de hoy pienso en esa muestra y me siento avergonzada, lo único que rescato fue el haberme atrevido, pero bueno, siguiendo con el proceso de casting, en un momento el profesor me dice que pruebe al rey y a mí me gusto de inmediato la idea, lo único que me preocupaba, era el no saber si debía probarlo como rey o como reina asique junto con otro compañero que estaba probando al rey decidimos juntarnos y mostrar a los reyes. Primero nos sentamos por largo rato a conversar el cómo veíamos a estos reyes y como lo haríamos para compartir este personaje, así que con texto en mano, decidimos jugar con los diálogos, improvisamos durante varias horas y casi de manera espontánea logramos darle una esencia y diferenciarnos entre nosotros puesto que la reina tendría los diálogos más sentimentales otorgándole una imagen maternal y el rey por su parte los diálogos de poder. La idea en sí funcionaba bastante bien y en lo que a estética

respecta era casi perfecto, pero nos faltaba comunicación y eso fue algo que nos marcó bastante a lo largo del proceso.

Llega el momento, se terminaba el proceso de casting y los nervios eran incontrolables, recuerdo que estábamos de vacaciones, o algún fin de semana largo pues yo estaba fuera de Santiago, esperaba ansiosa que mandaran el mail con los personajes “definitivos” puesto que Gonzalo decía que si bien el otorgaba un personaje, si uno luego no funcionaba él se lo daría a otro, eso nos motivaba aún más a todos a ser lo más rigurosos posibles con nuestro personaje, cuidarlo, amarlo y serle fiel en escena. Cuando por fin llega ese tan anhelado mail yo no lo podía creer, estaba en las nubes ¡lo habíamos logrado! éramos los reyes, mi guata estaba apretadísima y mi corazón se me salía del pecho, mi felicidad era inmensa y al mismo tiempo sabía que debía trabajar ahora más que nunca mi inseguridad puesto que no quería que afectara a mi compañero.

El proceso de montaje fue arduo, siempre estuvimos todos presentes en cada paso, los universos se creaban en conjunto y se probaban todas las ideas por muy locas que sonaran, fue así que trabajando en el comienzo de la obra, inundamos toda la sala tratando de usar agua para mostrar el naufragio, también pasábamos horas ensayando secuencias físicas para ordenar escenas, las cuales finalmente no se usaron, pero ese rigor y esa exigencia fue la que nos hizo lograr llegar a una comunicación casi perfecta en escena, puesto que para ir viajando entre los distintos espacios que la obra nos mostraba, decidimos usar una tarima de madera la cual tenía ruedas para así poder movilizarla de acuerdo a lo que la obra fuera necesitando y un biombo cubierto por un telón rojo.

Mientras que se construía la escenografía, se cocía el telón, se compraban las ruedas de la tarima, y todo lo que faltara, había todo un tema estético del cual había que hacerse cargo, el profesor trajo a una diseñadora de arte escénico y visual, se llamaba Camila Acosta y ella nos ayudó a ordenar nuestras ideas, nos hizo traer a todos fotos que mostraran como veíamos a los personajes, los distintos mundos. Nos dijo que buscáramos colores, que trajéramos fotos en donde tal vez la ropa funcionaba o solo un accesorio y para ojalar todos los personajes, ese momento fue genial, pues agarramos todas las fotos y las pegamos en una pared de la sala y nos dimos cuenta que sin ponernos de acuerdo estábamos todos en la misma línea, lo cual es difícil pero yo lo aludo a todo el tiempo que pasábamos juntos y también a que todos trabajábamos en las escenas apareciéramos o no, entonces todos íbamos creando el mismo mundo y no cada uno por su lado, ese mural para mí fue un gran respiro, me emocionó ver lo conectados que estábamos y me sentí por primera vez en bastante tiempo, parte de un colectivo, nos miré grandes, nos sentí actores, sé que puede sonar exagerado pero para mí fue el momento en el que me di cuenta como pasaba de rápido el tiempo y como crecíamos igual de rápido a su lado.

Por supuesto existen los momentos difíciles, durante el proceso de montaje, a los reyes nos costó conectarnos en escena, encontrar esa forma de estar en escena sin estarlo, apoyando al compañero pero sin quedar en imagen, pero ese era el problema, éramos secos para quedarnos en imagen y nuestra estética era realmente llamativa pero no se sostenía en modo imagen, el profesor nos pedía más comunicación, nos pedía más fuerza en los textos, necesitábamos estar y lo necesitábamos urgente, pero la verdad nos sentíamos muy perdidos puesto que ensayábamos y no lográbamos entender que

era lo que nos faltaba, yo me sentía al borde del colapso y fue durante una muestra en que no aguante más y colapsé, no podía dejar de llorar, estaba metida debajo de la tarima esperando para salir a escena y de repente exploté, el profesor paro el ensayo me hizo salir, los hizo sentarse a todos y dijo que haríamos un ejercicio. Él me dijo que yo siendo madre tenía una conexión inmediata con la reina, pues ella había perdido a su hijo y yo en cierto modo podía imaginar cómo eso se sentiría. Me preguntó sobre mi embarazo, me hizo viajar a aquel momento en que acurrucaba a mi pequeña y la hacía dormir, luego me dijo que le contara si alguna vez Sofía se había caído estando conmigo y a mí se me apretó el corazón, le conté que se me había caído del mudador siendo muy pequeña y que jamás me había logrado perdonar, ya que le había quedado un chichón en la cabeza, y yo como madre primeriza, sentía que le había fallado pues no la había protegido de caerse. Esa historia me pidió que se la contara una y otra vez, rápido, luego lento, luego como susurro y no me permitía llorar, cada vez que caía una lágrima debía volver a comenzar y contarla de nuevo. Luego de muchísimos intentos logré contar la historia con mucha pena pero sin llorar, y al terminar lo miré, me dijo no me mires, quédate ahí y me pidió que mirara a mis compañeros aun sin llorar, me hizo quedarme ahí sentada mirándolos y respirando hasta que de repente lo escucho decir: ahora puedes llorar... Les puedo jurar que jamás había llorado así en mi vida, fue como abrir una repesa, lloré con fuerza, lloré del alma, lloré con cada fibra de mi cuerpo y fue en ese mismo momento que entendí ¡Esa era la Reina! Una mujer con la angustia que la carcomía por dentro pero que se mantenía fuerte frente al mundo hasta el final, más que una Reina logré comprender que ella era una madre buscando a su hijo y gracias a eso logre habitar a la Reina desde un lado humano y dejar de idealizarla como una mujer de realeza.

Debo ser franca y decir que estoy en deuda con ese personaje hasta el día de hoy, puesto que el día del examen final yo aún no me sentía lista, necesitaba más tiempo, sentía que tenía mucho aún por descubrir, pero no había nada que hacer, el escenario estaba listo, mis compañeros también y yo debía hacer ese viaje junto a ellos, darlo todo aun cuando no me sentía lista...

Ese silencioso “mierda mierda” silencioso porque nuestro profesor decía que esa energía la guardáramos para el escenario, fue uno de los que más me marco durante mi paso por la escuela, estaba tan nerviosa y ansiosa al mismo tiempo, el público comenzó a entrar y yo solo me entregue, no me di cuenta cuando el público estaba aplaudiendo y el viaje había terminado, tantas emociones juntas y si bien no fue mi mejor personaje, ni mi mejor año, al mismo tiempo fue el mejor de todos y saben ¿por qué? Porque lo logré, vencí mis miedos, mis ganas de abandonar todo, me vencí a mí misma y ahora solo anhelo algún día tener la oportunidad de reencontrarme con esa reina, para que nos subamos juntas a escena y esta vez, esta vez realmente seamos una.

Fernanda Moreno.

Eran vacaciones de invierno del año 2013, como siempre estaba muy nerviosa del profesor que nos tocaría para nuestro VI semestre, sabía que iba a ser un semestre difícil ya que nos tocaba “Teatro Clásico” un lenguaje bastante desconocido para todos nosotros. Hasta que un día una amiga me llama para decirme que ya estaban arriba los horarios de este nuevo semestre, me metí a internet desesperadamente para ver que

profesor nos tocaría en esta ocasión, y ahí fue cuando lo vi: Actuación VI – Gonzalo Cid. En seguida mi estómago se apretó, ya que en la universidad los compañeros de cursos más grandes se habían encargado de meterme un miedo terrible ante tener clases con él, sabía que sería difícil, pero me gustaba el desafío.

Al llegar el primer día de clases, se sentía el nerviosismo en el aire. Nos saludábamos con nuestros compañeros, pero con un silencio extraño, ya que no sabíamos con qué nos íbamos a encontrar. Luego, entra el profesor. Todos en un silencio absoluto comenzamos a escucharlo, habló de su trabajo, e inmediatamente nos preguntó si sabíamos quién era él, ya que él decía que era necesario saber quién iba a ser nuestro director, o en este caso, profesor. También nos habló sobre el control – o contención – de la energía, la cual yo entendía a nivel intelectual, pero no comprendía cómo ponerlo en práctica. Entonces, para explicarnos de una manera mejor, nos dijo que nos pusiéramos en círculo, camináramos “cruzando” este círculo y saludar a un compañero del otro extremo. Nos dijo que no le pusiéramos ninguna “intención” especial a las dos acciones que nos dio a realizar. Sin embargo, el profesor detenía el ejercicio cuando notaba en el cuerpo de algunos compañeros una energía superior a la requerida, y los hacía repetir el ejercicio hasta que logaran la energía adecuada para realizar este ejercicio. A continuación, nos hizo crear una secuencia de cinco posturas corporales, yo simplemente comencé a hacer figuras con mis brazos, extendiéndolos hacia los lados, hacia arriba o al frente, flectando en algunas ocasiones las piernas, bajando el centro, cambiando el foco de la mirada, cosas “simples”, hasta que el profesor me escogió para mostrar mi ejercicio ante el curso, jamás pensé que lo estaba haciendo mal, tampoco bien, sólo seguí las instrucciones dadas. Hice mi secuencia y le preguntó al resto de

mis compañeros qué les parecía mi trabajo, a los que los demás contestaron “bien”, pero él dijo “está correcto, pero periférico” ¿Periférico? ¿Qué significaba esa palabra en mi trabajo? No entendí inmediatamente a qué se refería, hasta que comenzó a corregirme. Me di cuenta que en mi ejercicio no había una mayor dificultad, no había equilibrio, ni tampoco mi cuerpo se despegaba del suelo desde la posición inicial, no estaba consciente de los dedos de mis manos, mi ejercicio sólo se basaba en estirar los brazos y las piernas. Ahí fue cuando comencé comprender lo importante de la conciencia del cuerpo en la escena para la creación. Al terminar esa clase, el profesor nos dio una tarea para la próxima clase, ésta consistía en recolectar 10 imágenes en la que salieran “cuerpos humanos en movimiento” que no tuvieran que ver con la danza ni con el teatro, que nos llamaran la atención, y que nos transmitiera “algo”.

En esa próxima clase todos llevamos las fotos impresas, a este trabajo el profesor lo llamó “fotograma”. Éste consistía en imitar las posturas de las personas en las imágenes y darles intensidades, velocidades, ritmo y ligar cada postura con otra y lograr una sola gran secuencia con todas las imágenes. Fue un trabajo muy largo, nos tuvo horas trabajando para lograr la “precisión”, estábamos fatigados, cansados, pero el profesor nos exigía a seguir, pidiéndonos cada vez más detalles en la secuencia, como miradas, cambiar ritmos, que no nos apoyáramos en la pared, y si los movimientos no estaban ligados fluidamente, hacía que los repitiéramos hasta que sí lo estuvieran.

Luego de tener nuestras secuencias, escogió a una pareja de compañeros e hizo que escogieran un texto que se supieran de algún semestre anterior, que lo agregaran a sus secuencias y dialogaran el uno con el otro, tanto con el cuerpo como con el texto. Es

importante mencionar que ninguno de los dos sabía cuál era la secuencia del otro, ni tampoco el texto, era puramente improvisación.

Comenzaron a hacer el ejercicio y empezó a funcionar bastante bien – bajo mi punto de vista, claramente – recuerdo que miraba con muchísimo agrado lo que mis compañeros habían logrado. Luego el profesor dijo que iba a dirigir un poco el ejercicio, es decir, que él iba a decir dónde hacer los silencios corporales y vocales, cuándo cambiar las intensidades, las velocidades y el ritmo. Yo al ver esto, comencé a ver una escena, que en textos no tenían mucha coherencia, pero yo vi a mis compañeros dialogando con su cuerpo y su voz, sentí que habían logrado comunicarse, y me di cuenta de la importancia del manejo del cuerpo, la energía y la voz.

En este semestre se trabajaba el “Teatro Clásico”, es por eso que el profesor nos propuso dos obras para trabajar “Fuente Ovejuna” y “La Tempestad”. Las leímos y tuvimos que votar, en esa votación la ganadora fue “La tempestad”. Al día siguiente tuvimos que hacer la primera propuesta de personajes, yo quería con todas mis fuerzas al personaje de “Miranda”, realmente lo deseaba, desde ese día lo propuse todas las clases.

La primera vez que la propuse, tarareaba una canción, mientras jugaba con un balde de agua simulando lo que el personaje había visto en la tormenta hecha por Próspero, además un compañero desde afuera de la escena tocaba un tambor que simulaba la voz de Próspero, y mi voz dialogaba con ese tambor. En esa oportunidad el profesor me dijo que había visto una actriz comprometida emocionalmente y “grande”, y que además me veía avanzando. Con esa crítica tomé confianza y decidí seguir jugándomela por el personaje, pero como era de esperarse, mis propuestas

comenzaron a diluirse, comencé a perder el sentido. El profesor decía que mi cuerpo no expresaba lo que el personaje estaba tratando de decir, por lo que tomé una decisión de probar un personaje que me permitiera un mayor juego.

Releí la obra y me fijé en el personaje de “Gonzalo”, me gustó primero por el desafío de ser un hombre, anciano, además de ser muy inteligente, pero al mismo tiempo un poco ingenuo.

Un día conversando con una compañera nos dimos cuenta que ambas queríamos hacer el mismo personaje, por lo que decidimos armar una propuesta en pareja.

Propusimos que fueran hermanos gemelos, con movimientos exactamente iguales y otros complementarios, además de ser ciegos y chinos. El profesor hablaba siempre de que los personajes debían tener particularidades, es por eso que tomamos la decisión de que fueran así. En esta primera propuesta nos fue bastante bien, logramos cierta comedia en el personaje que al profesor le gustó mucho, incluso nos felicitó por la propuesta y le dijo a nuestros compañeros que por ahí iba el trabajo.

Pasaron un par de semanas y nos fuimos de “vacaciones” de fiestas patrias, lo pongo entre comillas, porque nadie se fue a descansar, todos nos fuimos nerviosos a esperar la lista oficial de personajes para el montaje que el profesor nos mandaría por correo en uno de esos días. Después de abrir el mail mil veces, en una de esas ocasiones, apareció. Abrí el archivo adjunto con el corazón a mil por hora y decía lo que yo esperaba: Fernanda Moreno y Karla Berríos: Gonzalo. Me puse muy contenta, iba a trabajar con quien esperaba y con el personaje que realmente quería.

Comenzaron las propuestas y nos dimos cuenta que el hecho de ser ciegos nos limitaba mucho en el tipo de lenguaje que nos exigía el profesor, así que decidimos desecharlo. Al pasar las semanas de propuestas noté algo extraño, si bien las críticas eran para las dos en general, en la precisión en la voz por el hecho de ser chinos, ya que no se nos entendían los textos a veces, y lo soltábamos a ratos, pero en esas críticas siempre eran peor para mí, y yo no comprendía por qué. Luego eso comenzó a ser cada vez más seguido, y peor. Resaltaba mucho el trabajo de mi compañera y el mío siempre estaba mal. Mis compañeros lo notaban, yo me esforzaba mucho o eso sentía yo, pero él decía que no lo lograba. “No llegas”, “Trata de imitar más a tu compañera”, esas eran frases que me hacían sentir pésimo, hasta que un día reventé.

Lloré desconsoladamente delante de todos mis compañeros y el profesor, le dije que no entendía por qué, no sabía que estaba haciendo mal. Me mandó al baño a lavarme la cara y cuando regresé me dijo: “Fernanda, eso que vi ahora, tu llanto, yo lo veo en escena. Tu ansiedad te gana.” Luego de eso, hice un clic, y traté de calmarme, y según él y según yo, el personaje comenzó a aparecer, y empezó a funcionar. Logré más conexión con mi compañera y precisión, y las críticas mejoraron. Cada vez me sentía más cómoda, pero siempre estaba esa incertidumbre en mi cabeza, esa inseguridad, pero mis compañeros y amigas me hicieron creer cada vez más en mi trabajo.

Finalmente llegó el día del examen y yo estaba muy asustada, pero con ganas de hacerlo. Tenía el miedo de la comparación, que me dijeran que mi compañera estaba genial y yo muy mal, no por ego, sino porque quería lograr un buen trabajo. Al terminar la función me sentí muy conforme con mi trabajo y la evaluación fue muy exitosa para ambas, aunque igual encontraron que ella era más precisa en el trabajo que yo, pero

seguía feliz, ya que los procesos fueron muy distintos, bastante más difícil para mí, y por eso el resultado me pareció bastante bien, yo podría haberme rendido, pero no lo hice y seguí adelante, y menos mal que lo hice, ya que si no, jamás hubiera logrado este resultado y este aprendizaje.

María Ignacia Solís.

Cuando en tercer año de universidad comenzamos con teatro clásico, el profesor dio dos opciones de obras una fue “Fuente Ovejuna” (Lope de Vega), y la otra “La Tempestad” (William Shakespeare). Finalmente la obra escogida fue “La Tempestad”, y con esa obra comenzamos a emprender el viaje.

Cuando leí la obra por primera vez, el personaje que más me llamó la atención fue Trinculo, ya que con él podía permitir el juego y además era parte de la comedia.

De primera instancia sentí que con ese personaje podría abrir nuevos caminos, proponiéndolo creativamente de distintas formas.

Lo bueno de esta historia es que cuando me decidí por este personaje comencé a darle distintas miradas y perspectivas. En primera instancia no sabía cómo abordarlo, pero a medida que analizaba la obra pude encontrar particularidades.

Recuerdo que mis primeras muestras eran muy similares a lo clásico y tradicional, después comencé a pensar en más posibilidades, hasta llegar una vez a situar los personajes de una escena en particular en otro contexto. Me refiero en otro tiempo, época y forma de hablar.

Fue muy gracioso ya que lo situé en un contexto chilenezado y logré que la historia de esa escena en particular mantuviera el sentido original, pero de cierto modo modificado.

Durante varias semanas estuve presentando el mismo personaje, yo lo quería, y por consecuencia iba a luchar por él. Cuando el profesor me veía le parecía interesante ciertas propuestas y en el camino me fue ayudando.

Trínculo tenía un monólogo, y se me ocurrió la brillante idea de proponerlo cantado, y claramente fue un acierto porque el personaje era netamente comedia y esto le daba más vida y un plus.

Comencé a detectar que los movimientos de este personaje eran muy rápidos, y que constantemente tenía que estar en movimiento. Debo admitir que para mí fue una dificultad ya que tengo el vicio de fumar y cada vez que mi director me hacía correr clases casi enteras, mi cuerpo quedaba agotado, y me costaba canalizar mi respiración y agitación.

Fue cada vez más difícil lograr el objetivo pero con esfuerzo y perseverancia creía que lo estaba logrando.

Para mi mala o buena suerte una compañera muy talentosa igual comenzó a mostrar el mismo personaje de diferentes maneras, y la verdad me sentía muy amenazada ya que estábamos muy parejas. Ninguna de las dos sabía cuál era mejor que la otra, ninguno de mis compañeros apostaba más por una que por la otra, nadie sabía quién se iba a quedar con el personaje.

Un día para las vacaciones de dieciocho de septiembre nos llegó la esperada nómina de cada uno de los personajes de la obra, y como era de esperarse el nombre de mi

compañera y el mío estaba catalogado con un enorme signo de pregunta por parte del profesor. Debo admitir que me sentí pésimo las dos teníamos el mismo personaje y la verdad no sabía que pensar. Hasta que llego un grandioso día donde mi compañera se acercó a mí y me dijo: trabajemos juntas.

Ese día fue cuando recién comenzó a nacer el verdadero Trínculo, un personaje lleno de vida y acción, un personaje que sería uno, pero encarnado por dos.

Todo partió por pensar ¿qué hacemos?, ¿cómo lo hacemos?, y fue ahí donde surgió la idea de pensar, ¿y si somos siameses? Comenzamos a indagar todas las posibilidades.

Al principio nos abrazamos de lado y unimos con una cuerda una pierna izquierda, con la pierna derecha de mi compañera. Empezamos a coordinar los pasos y las velocidades, nos miramos y dijimos aquí esta.

Fue un trabajo duro de mucho sudor y concentración nos juntábamos a diario a ensayar nuestra primera propuesta de personaje, teníamos miedo a fracasar, y que el profesor escogiera solo a una, era una probabilidad, pero no queríamos que esto sucediera.

Cuando llegó el momento más esperado mostramos una pequeña secuencia de una estructura física e intentamos ponernos un vestuario adecuado para representar la idea que habíamos creado.

Estábamos muy nerviosas, porque no sabíamos que iba a decir el profesor, hasta que cuando finalizamos la muestra él habló y dijo a los demás compañeros: “¿Qué les parece el trabajo de sus compañeras?” Y todos dieron su aprobación. Ese momento fue el mejor, el más esperado, ya que nos habíamos esforzado mucho para lograr trabajar

con nuestra idea. Así comenzó la aventura donde tuvimos que explorar un sin número de opciones para mejorarlo y hacerlo vivo.

Me acuerdo que el profesor estuvo toda una clase trabajando con nosotras, y la verdad fue muy agotador, ya que nos hacía repetir muchas veces ciertos movimientos, y a veces fallábamos pero cada una de nosotras nos entregábamos aliento para seguir. Fue tanto el agotamiento que nos sangraron las rodillas y debo confesar que me puse a llorar como una niña. Me sentía pésimo quería abandonarme literalmente, pero mis energías fueron más fuertes y pude seguir.

El trabajo con mi compañera siempre fue de menos a más, teníamos una excelente comunicación y conexión en el escenario, juntas buscamos una voz especial para el personaje sumando movimientos y secuencias.

El maquillaje fue un tema, ya que el profesor nos exigía excelencia cada vez más. Comenzamos a ver referentes de maquillajes expresivos, hasta que logramos encontrar el indicado.

No fue fácil para mí trabajar de esta manera, ya que me exponía todo el tiempo a algunas diferencias que apreciaba el profesor entre las dos.

Pero con ahínco y motivación logramos ser exactamente iguales. Fue tanto que conocíamos perfectamente hasta el mínimo error de cada una, si a una se le olvidaba el orden de mover cada pierna, el personaje se maneaba y no podíamos caminar, era así de simple o nos concentrábamos al máximo, o fracasábamos. A veces no lográbamos la concentración al máximo, y era ahí donde el profesor cuestionaba nuestra idea. Eso

era doloroso y fatal, ya que el profesor era duro en ocasiones y nos dejaba siempre en duda.

Trabajamos tanto para Trínculo, ensayamos en nuestros horarios libres antes de entrar a clases, después de entrar a clases, es más, hasta fuera del horario de clases también.

Amábamos a nuestro personaje ensayábamos horas enteras, fue complejo, ya lo he mencionado muchas veces, pero no puedo parar de reconocer la perseverancia de mi compañera y la mía.

Era impresionante la cantidad de trabajo que exigía la perfección de este personaje. No puedo dejar de mencionar nuestros talentosos compañeros de escena que también formaron parte de esta gran creación. Sin ellos nada habría sido posible, sin ellos no habríamos alcanzado el nivel de éxito que logramos.

Nuestras escenas eran como el “respiro” de la obra, y lo comprobábamos en las reacciones de cada uno de nuestros compañeros que veía nuestras escenas.

El texto fue otro trabajo complejo, ya que teníamos que hablar casi todo al mismo tiempo y también teníamos que considerar la buena dicción, más la buena proyección, pero al momento de ensayar millones de veces mejor eran los resultados.

Soy una convencida de que trabajar en equipo es lo máximo. Era tanto el amor por el personaje que cuando el profesor nos criticaba a veces nos poníamos tristes, pero después decidíamos seguir e ir por más.

Al momento del examen final lo dimos todo, sudábamos demasiado y para nosotras eso, era señal de un buen trabajo.

Los resultados fueron óptimos fuimos felicitadas por toda la comisión, y lo más grande e importante fue nuestro público que logramos que disfrutaran cada momento, y que también se rieran a carcajadas.

Una vez, después del examen de “La Tempestad”, quedamos seleccionados para mostrarla gratuitamente en un festival de verano que realiza la universidad para que los vecinos y compañeros de otros cursos puedan ver el trabajo realizado. El día anterior a esa muestra, me empecé a sentir muy mal, me dolía la garganta, y en la noche me dio fiebre. Me desesperé. Dije: “¿Qué hago? ¿Cómo actúo mañana?” Además Trínculo, era un personaje que tenía mucho movimiento y energía. No me quedaba otra, tenía que hacerlo. No podía dejar tirados a mis compañeros y menos al público que iría a vernos. Así que me levanté y fui igual.

A pesar de todo, fue un trabajo hermoso para ser recordado por toda una vida.

Un trabajo que habla de que nada es imposible, y que si uno se lo propone lo logra. Así fue y lo logré.

Referencias.

Barba, E. y Savarese, N (1990). *El arte secreto del actor*. México: Pórtico de la ciudad de México.

Barba, E. (1994). *La canoa de papel*. Argentina: Catálogos.

Bogart, A. (2008). *La preparación del director: Siete ensayos sobre el teatro y el arte*. Barcelona: Alba.

Eines, J. (2007). *Alegato a favor del actor*. Barcelona: Gedisa.

Eines, J. (2005). *Hacer Actuar*. Barcelona: Gedisa.

Féral, J. (2010). *Encuentros con el teatro del sol y Arianne Mnouchkine: Propuestas y trayectorias*. Buenos Aires: Artes del sur.

Hellberg Kaid, Ú. y Zeme Scala, J. (2012-11-26). *Andrés Pérez, técnicas y éticas: Ensayo de (re)construcción de los principios del actor*. Disponible en <http://www.repositorio.uchile.cl/handle/2250/111664>

Castel-Branco, I. (2009). L'actor sant. *Estudis Escènics*, 36.

May, P. (2001). *De la cultura del ego la cultura del alma*. Chile: Serpa consultores asociados. Imprenta Salesianos.

Mnouchkine, A. (2012) *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Chile: Lom.

Meyerhold, V.E. (2003) *Teoría teatral*. España: Editorial fundamentos.

Oida, Y. (2005) *El actor invisible*. México: El milagro.

Richards, T. (2005) *Trabajando con Grotowski sobre las acciones físicas*. Estados Unidos: Alba.

Ruiz, B. (2008) *El arte del actor en el siglo XX, un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. España: S.L. ARTEZBLAI.

Stanislavski, C. (1954) *La preparación del actor*. Buenos Aires: Psique.

Stanislavski, C (1984) *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

Obtenido en <http://www.teatralizate.cl/carta-de-stanislavski-hacia-una-etica-teatral/>

Stanislavski, C. (1990). *El arte escénico*. Siglo XXI editores.

Stanislavski, C. (1994) *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas*. México: Escenología.

Stanislavski, C. (2001). *Manual del actor*. México: Diana.

Stanislavski, C (2010) *La preparación del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba.



Protocolo de Autorización

El o los alumnos abajo firmantes, facultan a Universidad UNIACC, para utilizar el trabajo de título, con fines de difusión y/o aprendizaje.

Nombres de los Integrantes	Firmas
1.-	
2.-	
3.-	
4.-	
5.-	
6.-	

Santiago, _____.