



Taller de Investigación Teatral

RAÚL OSORIO

DIRECTOR TALLER DE INVESTIGACIÓN TEATRAL

Acostumbro a tomar notas a modo de bitácora de viaje, en donde va quedando señalada la historia del proceso de nuestro trabajo. El aspecto técnico, el aprendizaje, las dificultades, reflexiones, las conexiones con el pensamiento de otros creadores. Este método me permite una memoria más exacta de lo que está ocurriendo y también de aquello que ha ocurrido. Es una referencia a cómo funcionan los mecanismos de nuestra propia creación, un material que posteriormente me permite dialogar conmigo mismo.

Estos escritos son apuntes que fueron apareciendo durante el transcurso del montaje de **Una casa vacía**. Por problemas de espacio, sólo he tomado al azar algunos de ellos, tratando que correspondan a diferentes tiempos y etapas del trabajo.

1.

Hoy 17 de Abril de 1998 iniciamos el montaje de **Una casa vacía**.

Opiniones personales sobre la novela. Escritura automática de actores y actrices. Tratar de escribir como se piensa. No intentar ordenar sensaciones, sentimientos, imágenes. Todos traen su tarea y las van leyendo uno por uno. Trato de establecer un orden de participación, pero todos quieren hablar, se atropellan, se confunden las voces y lo que tratan de expresar. Alguien, recordando una escena de la novela, llora. Se produce un silencio no buscado. La mayoría tiene los ojos clavados en el piso. Yo trato de distanciarme y tomo nota. Esta primera imagen de esta primera conversación —el mundo en suspensión, los cuerpos

A. M. Gazmuri, V. Gazmuri, C. Fernández,
Ch. Rodríguez y Rebeca Ghigliotto en *Una casa vacía*.



Luis Navarro

tenso, atentos a cualquier reacción— me acompañará durante todo el montaje.

2.

Se hace difícil que el actor trabaje consigo mismo. Es más sencillo que **represente** algo que está fuera de él.

Trabajar consigo mismo implica revelar sus secretos, los tesoros personales, sus fuentes.

Hablamos de las experiencias personales en relación con la dictadura militar. Hay gente en el grupo que para el 11 de setiembre del 73 ni siquiera había

nacido. Me siento extraño en esta situación. También me siento un poco viejo. Los que hemos vivido la experiencia más de cerca intentamos reproducir algunos momentos de nuestra historia personal en esas circunstancias. No funciona. Simplemente no sirve para nada, sólo para hacer alguna que otra acotación histórica con rasgos de tipo político o sociológico.

Pero, ¿cómo se transmite una experiencia que también es una herencia?

¿Cómo se transmite una vivencia personal para que se convierta en experiencia del otro?

Es necesario trabajar sobre experiencias reales, específicas, íntimas, alejadas del discurso oficial sobre tal o cual tema.

3.

Iniciamos el trabajo de nuestras Memorias. Memorias personales y también de terceras personas. Memorias en tiempo presente y pasado, y también de aquello que va a ocurrir.

Lo que es privilegio de la novela, en la facultad de ir y venir en el tiempo, cambiar de primera a tercera persona, el sincronismo **de las imágenes**, lo intentaremos aprovechar para nuestra propia dramaturgia.

El punto de partida es la novela.

Pero dejamos en claro que no queremos hacer una *reproducción* teatral de la novela. Eso no nos interesa. Queremos descubrir qué tipo de energías se manifiestan en nosotros al enfrentarnos al tema, con nuestras vivencias, preguntas, fantasmas y olvidos. La novela es una especie de ayuda de memoria: **Esto ocurrió más o menos así.**

El punto de partida es la novela.

Desde ella se detectan y se extraen los estímulos, impulsos y reacciones que se convierten en signos—metáforas concretas— al relacionarse con la memoria emotiva del actor: un conocimiento con el cual nos relacionamos, una enseñanza que recibimos y que nos permite redescubrir, **acordarnos** del algo olvidado.

Algo más sobre la memoria.

La búsqueda de mi propia corporeidad permite proyectarme hacia la imagen de un cuerpo que **pudo haber sido**. Ya no se trata de un personaje. No es lo



importante que encontremos **al otro**. Lo importante es encontrarnos con una corporeidad que en sus detalles me traiga reminiscencias de **alguien**. Usamos la palabra **descubrir** en vez de **crear**. Y aquello que descubrimos está aquí. Todo está en mi memoria. Lo bueno y lo malo. La sabiduría y la estupidez. Sólo tengo que **acordarme** para saber.

4.

Nuestros pasos retumban mientras vamos caminando por la nave central de la Estación Mapocho hacia nuestra sala de ensayo. (No teníamos muchos lugares donde ir, donde acampar unos meses para ejercer nuestro oficio. Allí nos recibieron. Y lo agradecemos.) Ya es muy tarde y los ruidos de la ciudad han desaparecido. Un guardia se pasea a pasitos cortos allá en el fondo del andén fumando en medio de la oscuridad. Me hace una señal a modo de saludo. Parece un náufrago pidiendo socorro. Lo más probable es que él y nosotros seamos los únicos que existimos en ese lugar esa fría noche de mayo. Parecemos fantasmas olvidados en ese andén de antiguos ferrocarriles con nuestras maletas y bolsas, en donde llevamos nuestros tesoros: vasos, botellas, trapos, vestuarios, maquillaje y música que los actores usan para realizar sus escenas. Actores y actrices saltan, se frotan las manos, se convidan cigarrillos. Juegan. Las voces retumban en esa inmensidad y, no sé por qué, siento una especie de tristeza.

5.

Los actores trabajan sobre partituras físicas y vocales. Crean secuencias de movimientos en las cuales se establecen algunos hitos o actitudes básicas que denominamos *fotogramas*. Estos fotogramas son descubiertos por ellos a través de ejercicios o los *roban* de observaciones que realizan. Esto equivale al *Mié* del teatro Kabuki. Esto es una detención que realiza el actor o la actriz -en alguna posición o actitud corporal- y que implica un especial estado de tensión. Es una inmovilidad que está viva, llena de energía. Desde esa posición mantenida, el actor o la actriz debe cantar y/o hablar.

6.

Trabajamos sobre diversos temas que vamos encontrando en la novela. El exilio de Andrés. La soledad y el dolor de la viudez de Julia. La necesidad del nuevo amor para Sonia. La depresión y la falta de fe de Manuel. La necesidad de Cecilia de creer en la restauración de su casa y de su matrimonio. El miedo de Chelita, de Julia, de Andrés, de Julián, de Sonia. Se trabaja en ejercicios que son partículas que, a primera vista, pareciera que no tienen conexión entre sí. A causa de esto -y de otras cosas que también suceden- vuelven a abrirse nuevas posibilidades, surgen nuevas preguntas y ya tenemos una colección de material escénico con el cual intentamos crear las primeras estructuras.

7.

Uno de los actores que habíamos invitado a trabajar con nosotros se va. En otra compañía le ofrecen un sueldo, aunque sea por algunos meses. Son los momentos de las pequeñas crisis que vivimos. El actor en cuestión no tiene ningún problema en plantearlo, incluso -sin ningún pudor- lo hace cómodamente por teléfono. Algunos reaccionan en forma violenta y algunos hasta quisieran pegarle por desleal, otros con más indulgencia lo perdonan porque dicen que este tipo (ya no es un actor, por supuesto) no sabe lo que se pierde.

Otros encuentran que es mejor que se haya ido porque en realidad no servía para nada.

Pero yo sé que es el abandono de los que prefieren la seguridad.

8.

El trayecto de los actores en su trabajo obliga necesariamente a que éstos elaboren una dramaturgia personal para presentar las escenas. Esta visión personal de tal o cual escena, a la hora de elegir material para sus presentaciones, los obliga a una selección y síntesis a la cual no están acostumbrados. También insisten en ver a los personajes desde una perspectiva psicológica, que les reduce el campo de orientación y de posibilidades para su construcción. Los que tienen más adies-



A. M. Gazmuri en *Una casa vacía*. Dirección: Raúl Osorio.

tramiento en el aspecto corporal entienden más rápidamente y comienzan a marcar un estilo. Un modo de trabajo que va sembrando claves y al cual el resto se va acoplado paulatinamente.

Se trata de aprender a diferenciar entre lo superfluo y lo simplemente anecdótico. Es evidente que en la novela escrita por Carlos nada es superfluo. Pero en términos de dramaturgia, en términos de teatro y desde nuestra personal perspectiva, debemos extraer aquel material que nos parece que tiene verdadero valor escénico. A pesar de haber estado preparando durante tres meses antes del primer ensayo una visión de la novela para el teatro, constato que es en el escenario, a través de un trabajo eminentemente

práctico con los actores y los músicos, que el material escénico aparece en su verdadera dimensión.

Cuando hablamos de dramaturgia no nos referimos solamente al texto, a lo que los actores dicen sobre el escenario. También nos referimos a las acciones físicas, a la manera como se transfigura un espacio, al uso de un vestido, la manipulación de un objeto, la musicalidad de la voz, los silencios, la música, las detenciones, el ritmo, el uso de la luz, etc. Es decir, nos estamos refiriendo al tejido escénico que se establece a través de las relaciones con cada uno de estos elementos por parte del actor.

Leo en el libro **El arte secreto del actor** unas consideraciones de Eugenio Barba: *La palabra texto*,

antes que significar un documento hablado, manuscrito o impreso, significa **tejido**. En este sentido no hay espectáculo sin **texto**. Lo que concierne al **texto** (el tejido) del espectáculo puede ser definido como **dramaturgia**, es decir, **drama-ergon**, trabajo, obra de las acciones. La manera en que se entretujan las acciones, es la trama.

No siempre es posible distinguir lo que en la dramaturgia de un espectáculo puede llamarse **dirección** y lo que puede llamarse **escritura** del autor. Esta distinción sólo puede aparecer clara en un teatro que se presenta como intérprete de un texto escrito.

9.

Los actores presentan sus ejercicios, a veces demasiado largos y confusos en el uso de motivos. Estos motivos son pequeñas secuencias de voz y movimiento que se reiteran durante la improvisación. Es el tema de la composición musical. A partir de estos ejercicios (que a veces duran hasta más de una hora) es que se deben seleccionar los motivos y posteriormente crear la partitura final. Hay una tremenda dificultad en el grupo para fijar movimientos, para buscar la exactitud del gesto (de tal manera que no siempre tengan la sensación de estar sumergidos en una improvisación). Este tema es fundamental en esta etapa de aprendizaje de los actores, ya que más bien están acostumbrados a un trabajo *naturalista* en donde lo opuesto a partitura es *espontaneidad*. Y esta cualidad es muy difícil superarla, ya que ha sido durante muchos años el mayor logro de los actores.

10.

Los actores han trabajado probando el vestuario desde el inicio de los ensayos. Observan pinturas, fotos; se traen vestuarios de sus casas o que encuentran en la venta de ropa usada, o en tiendas de

liquidación, consiguen vestidos de fiesta, etc. Rebeca se viste con un vestido que le deja al descubierto las piernas y los brazos: tiene que ver con el personaje de Julia que es la mujer que descubre que esa casa, que están inaugurando esa noche, ha servido como lugar de tortura. El cuerpo desnudo, la indefensión, también la fortaleza y la energía que pone la actriz en sus piernas al hacer esfuerzos por no caer, quedan al descubierto. Claudia se viste con un vestido largo de fiesta y presenta una escena basándose en el baile flamenco. En general, andan a pies descalzos. Tienen



Rebeca Ghiotto en *Una casa vacía*, TIT, 1998.

LUIS NAVARRO

mayores posibilidades de aferrarse mejor al piso ante la exigencia de los movimientos. En relación a cómo se están vistiendo y las calidades y tipos de movimiento que proponen las actrices, vamos descubriendo una sensualidad en los personajes femeninos que no habíamos detectado en la novela. Aparecen las enaguas. Cuerpos semi desnudos. El erotismo, en el personaje de Cecilia, que quiere restaurar su situación amorosa con Manuel y darle a sus hijas, a su vida familiar, una posibilidad de proyección que en el presente no tiene. Y también en Sonia, el amor sensual, vital, que se aferra a Andrés, el exiliado que viene de Berlín sólo por quince días.

11.

Propongo un ejercicio en donde cada actor y actriz debe cantar. La proposición es tomada con algunas bromas y cierto desdén, porque —según ellos— nadie canta en el grupo, excepto Julio. Los convenzo de que deben cantar como actores, es decir, el canto como posibilidad dramática y no como un problema melódico. Puede ser una canción conocida popular o algo inventado o en otro idioma. Las primeras presentaciones son un poco tímidas, dubitativas. Se trabaja para lograr mejores resultados. Se prueba, se acepta,

Rebeca, Katia, Victoria, Carlos y yo. El resto del equipo se queda en Chile y debe seguir trabajando por su cuenta. Allá nos encontramos con los viejos amigos y maestros: Eugenio Barba y el Odin Teatret, Victoria Santa Cruz, Santiago García, Miguel Rubio y su grupo Yuyachkani, el grupo Cuatro Tablas, Antonio Céllico y El Baldío Teatro de Argentina, Mario Matallana del Teatro Taller de Colombia, Pino Di Buduo y algunos actores de su Grupo Potlach de Italia, Cristina Castriello, actores de Japón, de Alemania y muchos más. Son los privilegiados momentos de aprendizaje que se



Luis Navarro

se desecha, se dan indicaciones y se sigue trabajando. Finalmente, el resultado es sorprendente. Gente que nunca había intentado cantar, ni siquiera por gusto personal, termina cantando con toda propiedad.

12.

Estamos invitados para ir a Ayacucho, Perú. Se celebran veinte años desde el primer encuentro que se efectuó el año 78. Es un Banquete Teatral —como lo denomina Mario Delgado— en donde todos los invitados deben mostrar y compartir el trabajo que están realizando con los teatristas que concurren de varias partes del mundo. Finalmente, por problemas de compromisos de algunos actores, sólo viajamos algunos:

viven con hombres y mujeres del teatro.

A Juan Carlos le cuesta entender el concepto de crear la partitura. Rebeca decide dirigirlo. En Ayacucho vimos el espectáculo de un mimo suizo llamado Sunil y también una muestra de su trabajo. Rebeca toma uno de estos ejercicios de demostración y, adaptándolo, lo aplica para trabajar con Juan Carlos. Ella se ubica a sus espaldas y comienza a dirigirlo hablándole al oído, sin que los que estamos como espectadores escuchemos lo que ella le está diciendo. El actor reacciona con movimientos sorprendentemente exactos. Los tiempos de ejecución pertenecen a una partitura perfecta, dando la impresión de una gran elaboración previa, a pesar de que todos sabemos

que Rebeca recién le está indicando a Juan Carlos lo que debe hacer. La actriz, en contacto físico con el actor, guía el desplazamiento de sus brazos, de sus piernas, de su cabeza, de su tronco, indica la dirección de la mirada, la posición de las manos, modula las tensiones, la calidad de la energía, el flujo y reflujo de la respiración. La actriz se ha transformado en escultora. Los movimientos se van conectando con fluidez y aparece el ritmo de la acción. Hay una frase de Etienne Decroux al respecto: *Me gusta la poesía que tiene ritmo, porque para ganar ese ritmo se ha esculpido el verbo.*

Mientras observo la escena, lo asocio con las tradiciones teatrales de Asia, en donde el alumno aprende a través de un proceso de imitación directa de las acciones del maestro que se ubica frente al discípulo. Sobre todo al principio del aprendizaje, el maestro enseña situándose a sus espaldas y guiándolo directamente, para que de esta manera y gracias al contacto físico, pueda transmitirle los movimientos, la energía y ritmos precisos de la acción.

13.

Por primera vez entramos al lugar en donde realizaremos el espectáculo.

Es el espacio apropiado. Hay que bajar unas escaleras que conducen a un subterráneo compuesto por un gran rectángulo de cemento, rodeado de gruesas columnas. Hace un frío horroroso. Los actores se abrigan con chalecos y bufandas para hacer un *reconocimiento de lugar*, y reclaman porque encuentran que el lugar es demasiado grande en comparación con la sala en donde estamos ensayando. Fuera del frío, para mí es el lugar perfecto. Con Susana Bomchil, nuestra escenógrafa, conversamos sobre el espacio escénico que ocuparemos. Ella —con su imaginación y talento— quiere poblar el lugar de muebles-objetos y otros elementos que tienen reminiscencias de aparatos de tortura. Pero la idea que se ha venido desarrollando durante los ensayos es exactamente la opuesta. No queremos que el tema de la tortura sea obvio, ni menos que se llene de adjetivos. De hecho la palabra *tortura*, que podemos leer en la novela varias veces, en

nuestra obra sólo —si es que se dice— se debería decir una sola vez. Queremos seducir al espectador principalmente a través del movimiento y el juego de los actores, y que existan los menos elementos posibles en el escenario que distraigan la atención del espectador sobre lo que es la acción. Por otro lado, sabemos el rechazo que el espectador en Chile tiene de todo aquello que tenga que ver con el dolor. Tenemos que romper el sincronismo. No es mostrando literalmente la violencia, que sistemáticamente ejerció Pinochet en su dictadura, que lograremos establecer contacto con el alma de los espectadores. Esta es una obra de sentimientos personales, de amores frustrados, de necesidades de restaurar una casa y las relaciones humanas, del amor y la amistad. Este es Chile. El camino de la sobrevivencia. Del no morir.

Todavía tenemos mucho que conversar con Susana.

14.

Hoy día desertó una actriz.

Después del ensayo, sentados en círculo, conversamos sobre la marcha de nuestro trabajo. Hemos vuelto a nuestra primera sala de ensayo. A pesar de que tenemos estufas, sigue haciendo frío. Hubo algo de tensión en la reunión. Algunas lágrimas, mezcla de lo que ocurre con nosotros mismos en relación con lo doloroso que resulta a veces el tema de la obra, los nervios de tener que fijar fecha de estreno, la falta de dinero.

Pero había algo más en el aire, algo que en ese momento no se podía especificar pero que era tan real como todos los que allí estábamos sentados.

La actriz caminó hasta la puerta y desde allí dio una mirada al grupo. *Chao*, nos dijo. *mañana nos vemos en el ensayo*. La puerta se cerró.

Nadie comentó nada. Se produjo un largo silencio, todos supimos, en ese momento, que no volvería nunca más.

15.

Hoy día tuvimos una buena noticia. Ganamos Fondart. A la noche nos vamos a celebrar al Galindo.



C. Araya y J. Milostic en *Una casa vacía*.

16.

Me falta el texto y la música para una escena en donde la Chelita debe recorrer un largo camino. Debe ser una escena muy quieta, con las características de un adagio en la voz hablada, en la voz cantada y en el movimiento. Lo busco en la novela y no lo encuentro. Tiene que ser un texto como cierre de su participación, dejando la imagen de una mujer rescatada en su dignidad a través del dolor. Tienen que ser palabras que hablen de sus miedos, de las huellas, de las señales que marcaron su cuerpo.

17.

¿Qué clase de viaje emprende nuestra mente cuando el cuerpo es torturado?

¿Puede nuestra mente —como un viajero— abandonar el cuerpo como si fuera un equipaje?

¿Puede el cuerpo cuidarse a sí mismo cuando se le abandona?

¿Hacia qué dimensiones se encamina nuestra mente, huyendo del lugar del suceso, en busca del silencio y la quietud?

Y cuando regresamos, ¿cómo nos recibe nuestro cuerpo? ¿Cómo es este reencuentro?

¿En qué consiste esta escisión entre mi yo más profundo, escondido, que lucha por preservar su integridad, y este otro yo superficial, cuerpo de información?

Hay que crear el texto para esta escena; mientras tanto, Patricio Solovera debe escribir la letra y la música de una canción para esta misma escena.

18.

Con las sugerencias que les voy haciendo, los actores *editan* sus propios textos. Los textos son fundidos, sintetizados, trasladados de escena, cortados, reescritos, se cambian palabras, verbos, adjetivos y van adquiriendo la fisonomía adecuada. El ritmo, las sonoridades, las *musicalidades* son importantes tanto como el sentido.

Las palabras —como todos los elementos que concurren a la puesta en escena— se transforman y adquieren su verdadera dimensión en sus *relaciones*,

logrando nuevas significaciones o mutando, se develan o se esconden o van adquiriendo diferentes tonos emotivos.

19.

Jorge Chino González —nuestro nuevo escenógrafo— trae la maqueta de la escenografía. Siempre hablamos de que el piso debería ir cubierto de un material orgánico: madera, arena, tierra, piedras. Observo la maqueta cuyo piso está cubierto de algo blanco. Al principio creo que es azúcar, pero el Chino me dice: *Pruébala*. Es sal. Pienso que ese sabor va con la obra. Queda decidido: dos toneladas de sal cubrirán el piso de nuestro escenario. Estoy seguro que más adelante los propios espectadores se encargarán de darle significaciones más profundas.

20.

Los movimientos ejecutados por el actor se convierten en unan suerte de pases mágicos con la capacidad de despertar en el propio actor una energía no cotidiana. Movimientos que acrecientan la atención dilatando el cuerpo y los sentidos. De esta manera, lo que llamamos estructura de movimiento y sonido es lo que permite despertar los impulsos, para posteriormente ser capaces de reconocerlos. Así, podemos determinar entonces que lo que llamamos expresividad no radica en el movimiento en sí sino en la calidad de la energía que hace nacer dicho movimiento. La rutina o estructura en sí misma no es expresiva sino en la medida que es portadora de una energía no cotidiana. Leo en el libro **Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche**¹ una cita de **Towards a Poor Theatre**²: *El ser humano en un instante de shock provocado por el pavor ante un peligro de muerte, o en un momento de profunda alegría, no se comporta de modo natural, muy por el contrario, este hombre que*

se encuentra en un estado elevado de espíritu, utiliza signos articulados rítmicamente, comienza a danzar, a cantar.

La estructura de movimiento, de esta manera, da origen a una nueva estructura de la cual es inseparable: la estructura de las energías o, como la llama Barba, *la danza de las energías*. Al igual que un chamán que realiza sus pases mágicos o un guerrero que realiza sus rutinas de artes marciales o un atleta que se prepara para realizar su prueba, el actor, con sus movimientos, convoca especiales energías con las cuales poder realizar el trayecto.

El arco y la flecha. El cuerpo del actor es el arco, la flecha su propia energía desplazada.

21.

El reparto ya está completo. A pesar de estar trabajando el mayor tiempo en el nivel de lo creativo, los actores no abandonan el training. Para desarrollar una buena disponibilidad creativa es necesario realizar ejercicios permanentemente. Es un trabajo paralelo que permite que la disposición del actor sobre aquello que está creando se intensifique, se particularice y le permita avanzar hasta un límite que teóricamente desconoce. No existe una manera de cómo hacer bien las cosas. Esta se descubre poniendo al actor frente a sus propias limitaciones. El training le permite enfrentarse consigo mismo, con sus resistencias, es el momento de la comprobación, del diálogo hacia adentro, la mirada interna. Es el momento del encuentro con su propia intimidad y sus propias carencias.

Los ejercicios del training se realizan en grupo o de manera individual, observados o guiados por algún actor del grupo, a veces por mi mismo. Ciclos de ejercicios de yoga, de voz y canto, trabajos escritos, ejercicios de meditación, de expresión corporal. No existe la intención de que aparezcan resultados inmediatos, mucho menos que los actores teoricen intelectualmente sobre lo que hacen. Lo que verdaderamente importa es el desarrollo de la conciencia corporal, que el conocimiento descubierto a través del hacer sea una herramienta, una habilidad incorporada. Una capacidad de hacer concreta.

1. Thomas Richards, *Ubulibri*, Milano, 1993, p 113.

2. Jerzy Grotowski, *Holstebro*, Odin Teatrets Forlag, 1968, pp 17-18.



Victoria Gazmuri y Carlos Araya.

22.

Todavía tengo escenas sin resolver. La escena en que Sonia –Victoria– y Andrés –Carlos– van a comer y después se van a un hotel. Es una escena de amor en la cual siguen haciendo recuerdos del pasado, de este amor que quedó interrumpido por el golpe militar y que, después de doce años de exilio de Andrés, intentan reconstruir. Es una escena con un texto muy bello que me duele sacrificar en provecho de la acción. Además, es un texto que entrega una información muy importante para conocer mejor el trasfondo de los personajes, pero no resulta si los propios personajes hablan de sí mismos y comentan lo que les está pasando. ¿Cómo introducir ese texto sin que su presencia sea una interrupción? Además, hay que introducir un bolero, alguna canción de amor.

Hay una escena creada por Juan Carlos en la cual el personaje de Manuel, parado sobre una silla, canta.

El personaje, medio borracho, despechado, se condele de su situación cantando. Es una buena imagen que quedó sin usarse. Rebeca propone que Julio muestre sus dotes de cantante y copie la escena de Juan Carlos y se transforme en el narrador de la escena como el personaje de Julián. Que el esposo sea testigo de la infidelidad de su propia esposa.

Al hacer uso de esta imagen, perdida muy atrás en los ensayos, se me viene a la cabeza la idea de que en el trabajo teatral nada es desechable y que todo aquello que los actores presentan como ejercicios, escenas o training, son materiales que hay que ir siempre registrando y guardando, de los cuales se puede hacer uso en cualquier momento.

23.

El tiempo de ensayo no es un espacio donde el director enseña, a través de lecciones, cómo hacer bien las cosas.

Los actores deben resolver sus propios problemas. Aprender a proceder en un camino que se descubre como propio. El director está para guiarlos en ese camino y para entregar estímulos. Después que el actor ha puesto en juego todas sus habilidades y conocimientos para solucionar tal o cual escena, interviene el director para analizar, reflexionar y dialogar con el actor. Le hace ver sus errores y carencias y el proceso comienza de nuevo.

Este es un método sincrónico de enseñanza y creación que requiere de tiempo y paciencia.

24.

Ya estamos en los ensayos generales. Han venido algunos invitados y hacen comentarios.

Uno de ellos me indica que estuvo a punto de salirse de la obra porque llegó el momento en que creyó que no podría **aguantarse** de llorar allí, sen-

Claudia Fernández.



tado en su butaca, frente a los demás espectadores. Sin embargo, aguantó su emoción y terminó viendo todo el espectáculo. Algo parecido sucedió con los actores, actrices, músicos y demás personas que formamos parte de este grupo durante el proceso de trabajo. Nos tuvimos que aguantar nuestras propias emociones para construir la obra, para estructurarla, medirla y construirla sobre el escenario.

La catarsis que se provocaba en los espectadores durante las representaciones de las antiguas tragedias griegas constituía un beneficio social, un acto de sanación interna y personal.

25.

Aprovecho la presencia de Camila, mi hija mayor que trabaja en Francia como actriz en el Cirque Baroque, para que realice el trabajo corporal con los actores en estos últimos días de ensayos, pocos días antes de la primera función. Por los compromisos de trabajo que tiene, tendrá que partir antes del estreno. Es una lástima. No estará conmigo en la partida.

26.

La memoria que retorna.

¿En qué lugar de nuestras mente anidan esas fracciones del dolor que intentan tomar forma, lengua, discurso? ¿De dónde proviene esa fuerza, esas energías que intentan crear un camino entre la idea y la forma? Viajeros desnudos embarcados en una pequeña canoa de papel un día partimos hacia una tierra desconocida.

¿Con qué voz, qué palabras y de qué color será la luz que encontraremos después de nuestra llegada? ¿Será la tierra que nos hablará de nuestros propios límites? Y una vez desembarcados, ¿habrá que construir otra embarcación, buscando transgredir otras fronteras?

Es la memoria –nuestro oficio– que nunca muere. Es la memoria que siempre retorna.

27.

Mañana jueves 8 de octubre es el estreno.