TRABAJO DE GRADUACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DE TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTE TEATRAL

FACULTAD DE DISEÑO

ESCUELA DE ARTE TEATRAL

RELACIÓN ESPECTADOR ESPECTÁCULO EN LAS OBRAS "UNA MENTIRITA" Y "AMOR AMBULANTE"

REALIZADO POR:

DIEGO ORTEGA

RENÉ ZAVALA

DIRECTOR:

FRANCISCO AGUIRRE

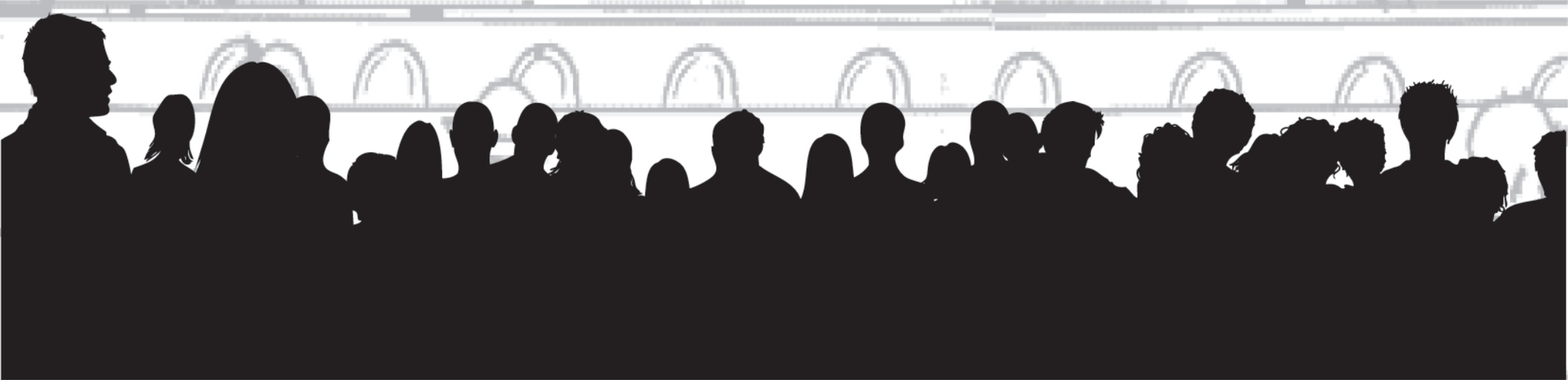
CUENCA, ECUADOR

2012

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo, aunque en su autoría consten dos nombres, ha necesitado de varias personas que sin su aporte no sería posible llevarlo a cabo.
Agradecemos a Panchito Aguirre que dirigió este trabajo, queremos darle gracias por su paciencia ante nuestra inconstancia, su apoyo, sobre todo a la transmisión de conocimientos a través de su experiencia y su pasión por hacer que el teatro sea una profesión seria dentro de la sociedad. A Jaime Garrido que nos ha sabido apoyar en cada una de las etapas de esta carrera y el presente trabajo.
A nuestras familias que siempre han sido un apoyo incondicional en todas las etapas de nuestra formación.
Nos agradecemos mutuamente René a Diego y Diego a René por haber resistido este proceso y al Colectivo Arapos en donde hemos forjado nuestros conocimientos.

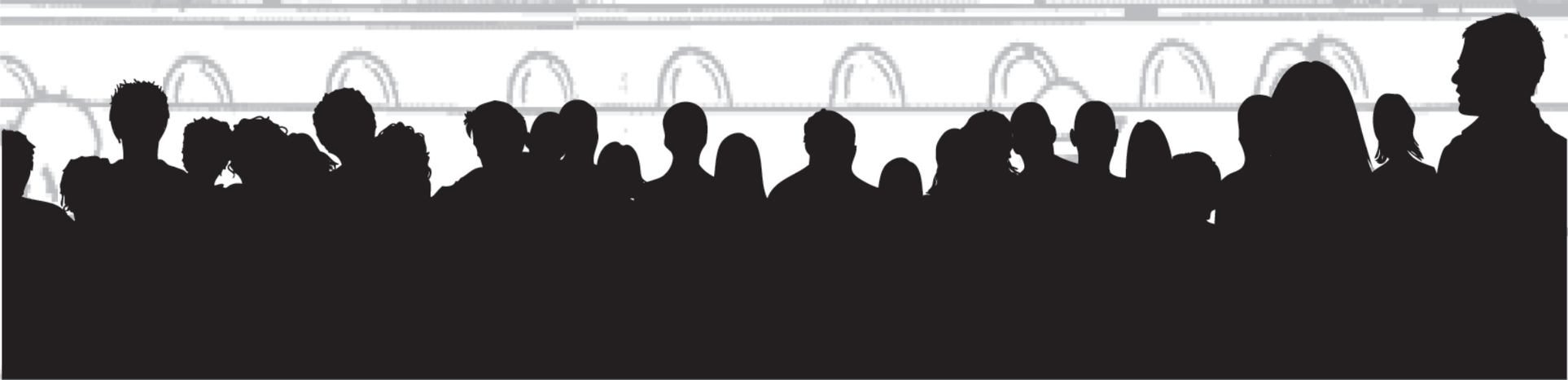
Gracias a todos.



ÍNDICE DE CONTENIDOS

Contenido
AGRADECIMIENTOS ii
ÍNDICE DE CONTENIDOS iii
RESUMEN iv
ABSTRACT v
INTRODUCCIÓN vi
CAPITULO 1 1
1.1 Origen del público teatral 3
1.1.2 Mitos y ritos 4
1.1.3 Fiestas y tradiciones 5
1.2 Relación obra- público 6
1.3 Formas de abordar el público 7
1.3.1 Emocional 7
1.3.2 Físico 9
1.4 Elementos externos 11
1.4.1 “Antes” y “después” de una obra teatral 12
1.4.2 Condiciones del espacio 13

CAPITULO 2 15
2.1 Entrenamiento 17
2.1.1 Vocal 18
2.1.2 Corporal 19
2.1.3 Improvisaciones 22
2.1.4 Análisis de texto 24
2.2 Puesta en escena 25
2.2.1 Reescritura del texto 25

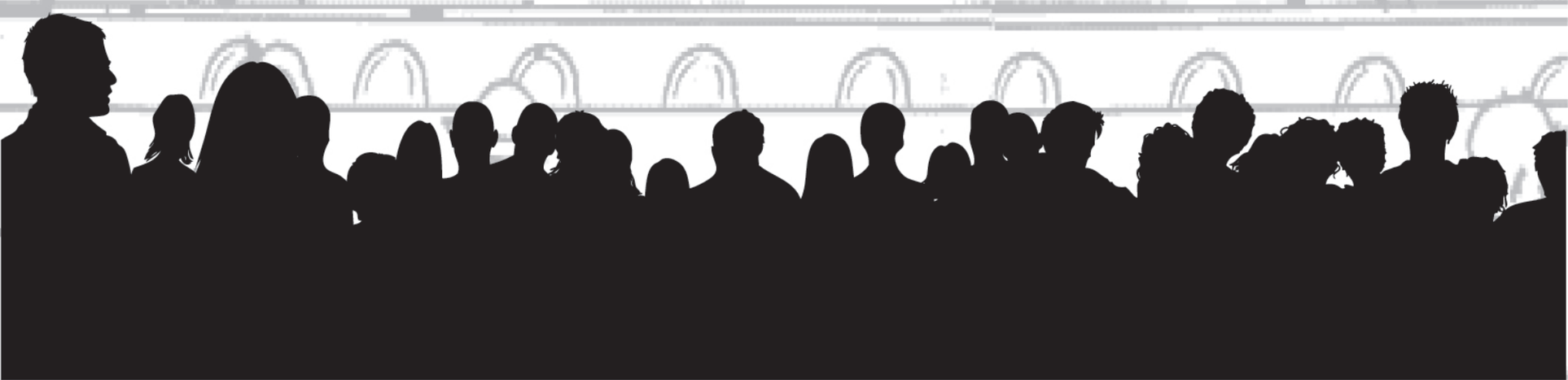


ÍNDICE DE CONTENIDOS

2.2.2 Construcción de personajes 26
2.2.3 Construcción de escenas en base a imágenes 27

CAPITULO 3 29
3.1 Antecedentes 32
3.2 Propuesta 33
3.2.1 Desarrollo 34
3.2.2 Recursos escénicos 35
3.3 Resultados 37
3.3.1 “Una mentirita” 37
3.3.2 “Amor ambulante” 38
Conclusiones 40
Bibliografía 41

Anexos 43
Anexo 1 45
Anexo 2 47
Anexo 3 49
Anexo 4 51
Anexo 5 52
Anexo 6 54



RESUMEN

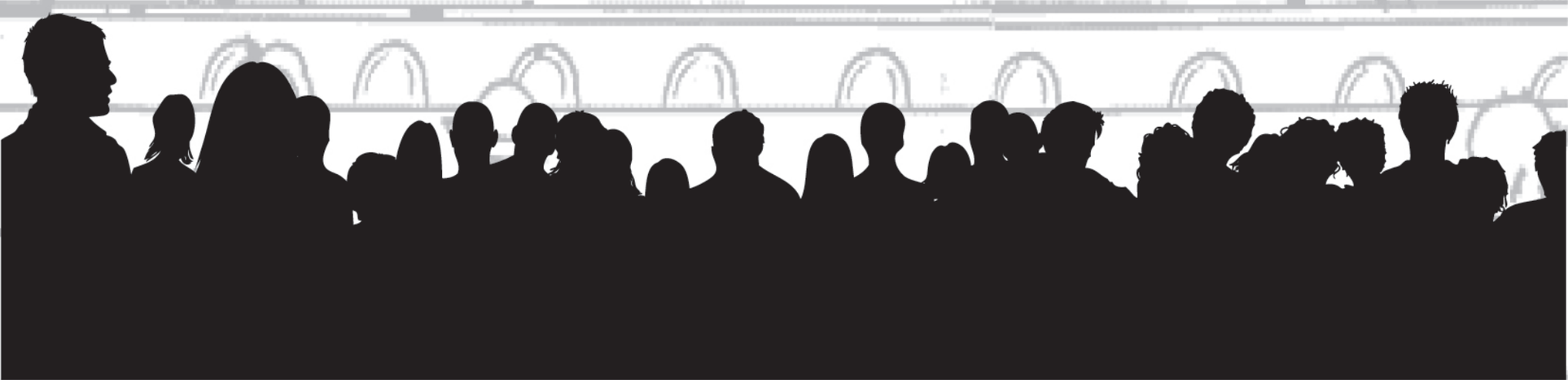
Mediante la investigación y la experimentación de la relación entre las obras de teatro y el público, este trabajo analiza los diferentes medios por los que una obra puede generar una relación activa o pasiva con el espectador. Mediante la experimentación directa con dos monólogos basados en diferentes teorías, se detallan los resultados que estos causaron en el público que los presenció. Concluyendo que la relación con el espectador siempre existe, se da de diferentes formas. El manejo espacial y el contexto social son los elementos que dieron mayores resultados.

ABSTRACT

This project analyzes the different ways in which a theatrical play can generate the audience's active or passive reaction. The analysis was carried out through research and experimentation of the interactions between theater and audience. The effects caused in the audience through direct experimentation with two monologues based on different theories, are detailed. We concluded that there is always an interaction, though in different ways, with the audience. Managing space and the social context are elements that provided higher results.

UNIVERSIDAD DEL
AZUAY
DPTO. IDIOMAS

Translated by,
Diana Lee Rodas



INTRODUCCIÓN

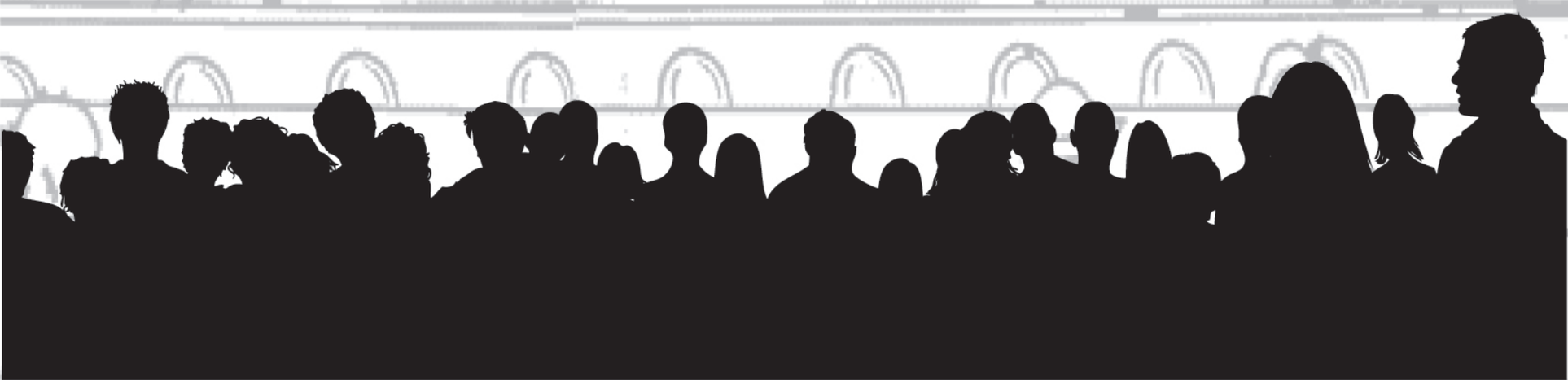
Nuestro objetivo es analizar los diferentes medios que el teatro posee para hacer que el espectador se relacione con una obra, sabiendo que siempre existe dicha relación. Nos hemos propuesto trabajar con este tema debido a la importancia que tiene el público dentro del espectáculo teatral. Para esto trabajaremos con dos monólogos en los que trataremos de incluir las experiencias de esta investigación y de los procesos teatrales en los que hemos participado.

A partir de este análisis pretendemos que nuestro trabajo tenga una relación activa con el público, y que su concepto de teatro se transforme en un momento vivencial, esta vivencia intransferible, irrepetible y efímera, aquello que busca el público y no lo encuentra en el cine o la televisión.

Siempre hemos discutido sobre qué o cómo podemos hacer para que nuestros montajes vayan más allá, en cuanto a relacionarse con el público, a que él se inmiscuya en el espectáculo sintiéndose parte del mismo. Desde nuestra experiencia como actores y como miembros de la audiencia, que en determinados momentos también somos, buscamos comprender aquellos instantes en los que el público está totalmente implicado en la acción de la obra.

Siempre los detalles marcan la diferencia, no buscamos desarrollar ningún método o guía, sino una investigación de los pequeños momentos que hacen una obra distinta de otra, esos fragmentos en que el espectador siente júbilo, sorpresa o cualquier emoción o sensación que hará que no olvide su experiencia y que la cuente a sus amigos o familiares.

El teatro en la sociedad funciona haciendo que la gente se aleje de su cotidianidad. Actúa como una medicina para la rutina, por medio de su relación con cada uno de los espectadores provoca que ellos miren de otra manera el día y su vida. Emocionalmente, físicamente, siempre el espectador está atento a ser sorprendido porque precisamente a esto llega al teatro, buscando experiencias que en la vida cotidiana no encuentra.



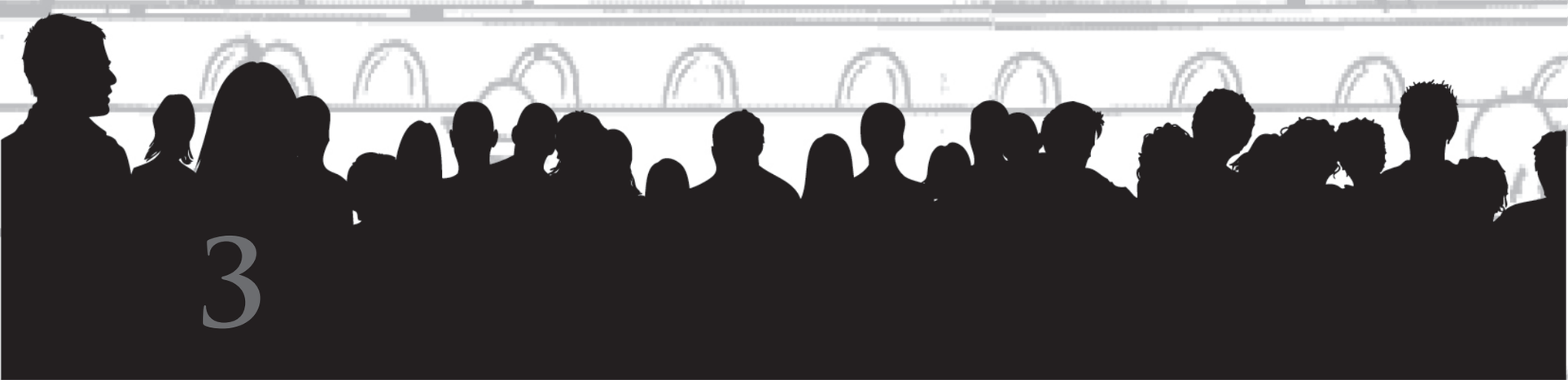
CAPITULO 1

1.1 Origen del público teatral

Teatro es una palabra que se deriva del latín Theatrum, proveniente a su vez del griego Theatron, que significa "lugar para contemplar". (Soca)Por esta razón de acuerdo a lo que se tiene registro, el público teatral se origina en las representaciones griegas. Es la gente que se reúne en ese lugar para observar un acontecimiento. De acuerdo a este significado el público no es exclusivo de Grecia sino que siempre ha existido en las diferentes manifestaciones en un lugar en el que se reúne la gente justamente para contemplar.
Existen momentos en la historia de la humanidad que han dado inicio a las artes. Las pinturas rupestres, que cuentan historias, o que buscan "apresar" las almas de los animales para facilitar las cacerías, en lugar de mostrar una imagen inanimada se les ofrece a estas almas imágenes animadas, los hombres empiezan a vestirse de fieras, copian sus movimientos, se ponen sus pieles, se fabrican máscaras. Puede ser que así se hayan originado en todas partes del mundo algo que luego se llamaría teatro. Y obviamente aparecieron las personas que eran parte de estos momentos no necesariamente como aquellos que representaban a los animales o dioses, sino como la gente que observaba y participaba de otra manera dentro de este suceso. (Baty y Chavance 9,10)

Existió un momento en donde espectador y artista eran una sola persona. A partir de mirarse él mismo... el ser humano es capaz de pintarse sobre piedras cazando, o en diferentes danzas, ya que posee la capacidad de auto observarse, puede inventar la pintura, ya que primero a inventado el teatro (el observarse en acción). (Boal 25-29).

Buscar un origen del teatro o del público es una labor que comprometería mucho tiempo y muchas personas (antropólogos, arqueólogos, etc.) Es un hecho que se desarrolló en diferentes lugares y de distintas maneras con varios objetivos y que posteriormente se les dio el nombre de teatro, representaciones o manifestaciones socioculturales. Investigar los orígenes del teatro es un trabajo de suponer muchas cosas. Pero conocer de dónde nace y en parte la historia de este hecho cultural, sirve para conocer cómo ha estado involucrado con la gente.



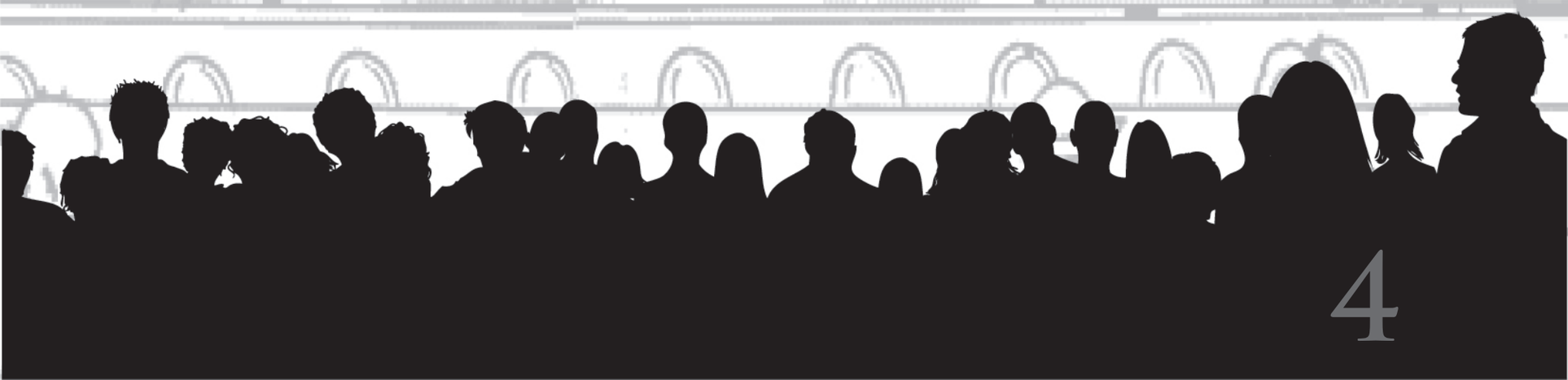
1.1.2 Mitos y ritos

El rito se origina cuando se establecen reglas destinadas para el culto y ceremonias religiosas, según el diccionario de la real academia de la lengua española. Así como el mito del cual dice, es una narración extraordinaria acerca de personajes de carácter heroico o divino, así como contar las historias acerca del origen del mundo o grandes acontecimientos de la humanidad. (Soca)

De esta manera es como toda la codificación de las imágenes animadas (hombres vestidos de animales) se van convirtiendo poco a poco en sacralidad, en un mundo en el cual las cosas tenían otra explicación, lleno de preguntas en donde los espíritus gobernaban el universo, en el que se respetaban las almas, y por eso se enterraban los cuerpos junto a sus pertenencias personales. Los sonidos de los animales son reemplazados con la palabra humana. (Baty y Chavance 10)

La danza toma fuerza, crece la música que acompaña a los ritos, a las ceremonias de iniciación, a los cultos para los dioses. Estos ahora tienen un lugar especial, los dioses tienen su sociedad, ellos rigen la vida de los seres humanos. La gente se congrega alrededor de la persona a la que la comunidad ha designado para que sea el vínculo con los dioses. La gente se junta para ver, para participar del rito, recordar los mitos y ver a través de esta persona designada como vínculo con sus dioses. Luego pasará a llamarse sacerdote, chamán, brujo, curandero, etc. La gente se reúne, le siguen y viven junto a él los ritos de la comunidad. Dentro de esta reunión se delegan funciones están los oficiantes (Chamán, brujo, curandero, etc.) y el resto de personas que observan, su participación es energética ya que ellos involucran su atención, sus diferentes sentidos, que están orientados hacia lo que realizan los oficiantes. (Aguirre)

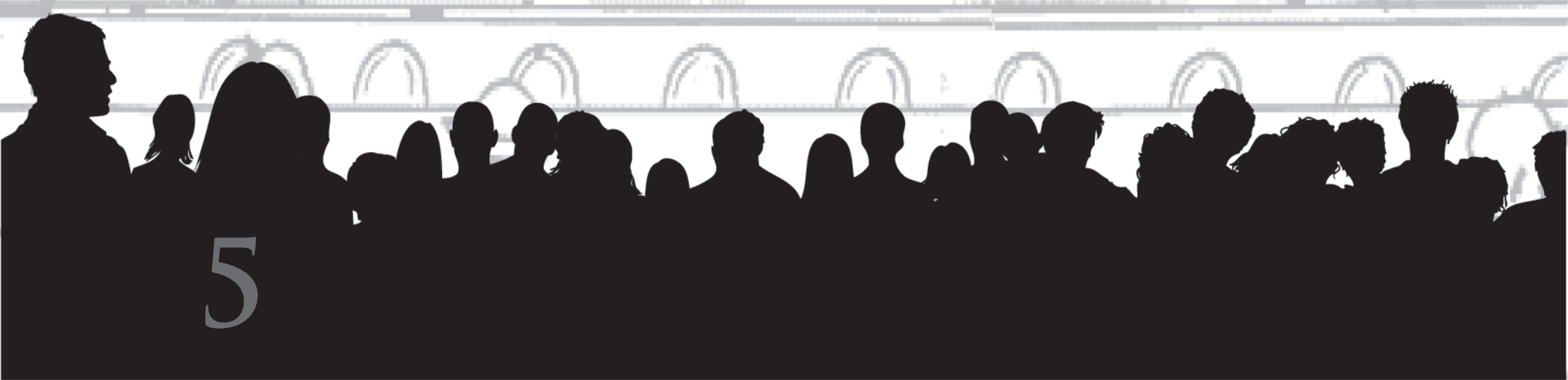
Existe un código social establecido, el cual es una serie de normas que sigue una sociedad, es decir una persona que va a un restaurant espera que el camarero le sirva la comida desde la sopa hasta el postre sin alterar este código social. Cuando un código social ya no corresponde a las necesidades y deseos de las personas que controla, cuando estos se ven obligados a practicar o no participar en ciertos actos que van en contra de sus deseos, se puede afirmar que el código social se ha transformado en un ritual (en el sentido profano). (Boal 152,153) Manteniendo sus orígenes el teatro conserva ciertos momentos rituales, llegando así a establecerse una estructura repetitiva en la mente de cada espectador que de antemano sabe o supone, el proceso de cada obra. Como por ejemplo antes de una función existe una convivencia del público en la entrada del teatro o en las butacas del mismo. En algunos espacios las tres llamadas que se hace al público para prevenirlo del comienzo de la función o como lo llamaría Dubatti el convivio pre-teatral.



1.1.3 Fiestas y tradiciones

En todas las culturas, siempre han estado presentes sus divinidades, sus creencias y por lo tanto manifestaciones culturales en honor a ellas. También están aquellos acontecimientos que dan vida a los pueblos: las fiestas grandes de la región y también pequeñas celebraciones que guardan una tradición, como los matrimonios, las iniciaciones, entierros, etc., que son parte de la memoria de los pueblos, que se transmiten de generación en generación. Por este motivo mantienen un componente simbólico muy importante.
Las fiestas populares tienen altos niveles de teatralidad en temas como personajes, vestuario, colores, representación. Aquí el público siempre juega un papel importante. Los personajes interactúan con la gente, reparten caramelos, alcohol, entre otras cosas. Como en el pase del Niño Viajero en Cuenca. Estas tradiciones populares se han visto, guardan mucha carga simbólica de los pueblos. El público que está presente en estas fiestas siempre es participativo porque ha llegado a disfrutar, a participar de la tradición. Es lo que le diferencia de un público teatral convencional. Para Brecht un teatro no puede perder de vista a la sociedad a la que se dirige, no hay una cuarta pared entre actores y público. (Brook 95)

La fiesta popular tiene una estructura dramática, porque existen diferentes personajes que desarrollan un conflicto a lo largo de la celebración. Existe una necesidad de proximidad física en donde el pueblo es a la vez ejecutante y espectador, estando a la expectativa de lo que pueda suceder en la fiesta. Mediante el uso de la máscara o el vestuario del personaje simbólico de cada pueblo, su respectivo uso en la fiesta y la participación con la gente, llevan a liberarse de la artificialidad impuesta por el orden social. (Aguirre) El teatro mantiene una relación participativa derivada de las fiestas populares, todo intento de revitalizar el teatro ha tenido que volver a la fuente popular. (Brook 89) Se conserva la relación del público con la obra. Se podría decir, que el teatro ha perdido una parte de la fiesta y se ha quedado como un acto, en algunos casos, muy formal.

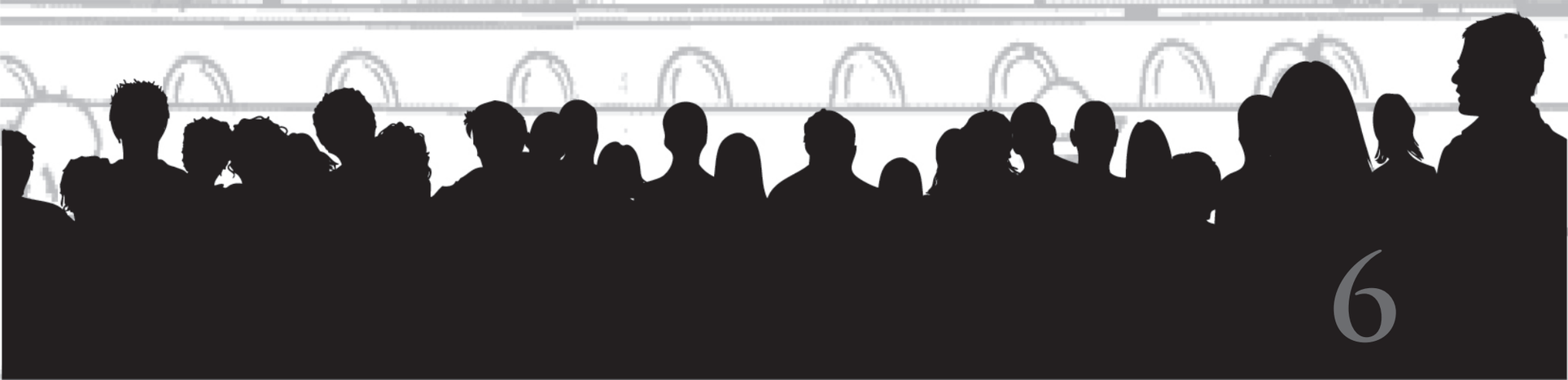


1.2 Relación obra- público

En todas las obras existen diferentes tipos de relaciones con el público, en algunas más activas que en otras, como es el caso de los payasos que involucran a alguien del público en sus juegos.(Dubatti 22)El teatro siempre comunica, incluso si se quiere mostrar la incomunicación, por ejemplo mirando para otro lugar, emite un mensaje. Las obras de teatro son actos comunicativos en donde existe un emisor, todos los que realizaron la obra, un receptor, el público y el otro elemento es la obra.

El ser humano que va al teatro lo hace por su propio placer, porque es su elección y es libre de hacer lo que quiere.(Brook 35) Existen varias razones: los que van al teatro como un medio de distracción, los que esperan algo espectacular, aquellas que asisten para ver a sus ídolos, entre otros. Como ya se ha mencionado, el público, es uno de los puntos fundamentales para que exista la función teatral.

La relación obra-público puede ser tomada desde lo emocional y lo físico. Puede darse por ciertas características que tiene el espacio en el que se desarrolla la función (físico) o el tema de la obra (emocional). Como aquellas que tratan sobre la migración, que es un tema que está latente a nivel local. Otras en donde los estímulos que se dan al público son físicos (olores, sabores, texturas...) como en la obra "Adiós Ayacucho" del grupo de teatro Yuyachkani, al inicio la sala está llena de humo de palo santo. El teatro de la calle en donde el público, la mayoría de veces, se encuentra con el espectáculo y la relación es más activa ya que no existe una separación espacial entre la obra y el espectador. En otras ocasiones los espacios son modificados para una presentación, en un túnel, en hospitales abandonados. E indiscutiblemente las técnicas que se manejan necesaria y directamente con el público, como el clown, el distanciamiento brechtiano, las técnicas del teatro del oprimido, el teatro de la calle, los títeres, entre otros.



1.3 Formas de abordar el público

Dentro del teatro existen diferentes elementos que forman parte de la obra, cada uno de estos pueden ser útiles en el momento de buscar la relación con el público. Como ya se mencionó pueden ser emocionales o físicos. Existen otros elementos que no están dentro de la obra, pero son parte del ritual del teatro que influyen en la manera de comunicarse con el espectador, como las condiciones del espacio, la producción, la venta de boletos e incluso la publicidad.
Estos medios ayudan a que el público se relacione con las funciones, se busca, de maneras creativas que se involucre con ellos para así llevar más allá la experiencia de presenciar una obra. Se pierde al espectador si no se mantiene su atención.(Brook 36) Es un singular arte utilizar el tiempo de público, dice Peter Brook.

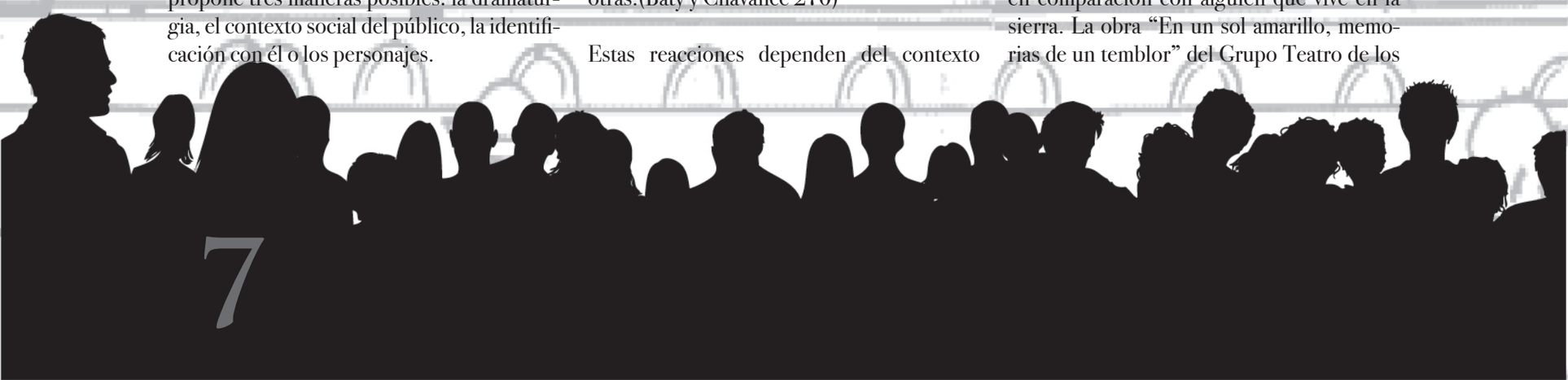
1.3.1 Emocional

"Un arte dramático solo puede ser grande cuando el poeta, los intérpretes y los espectadores son oficiantes en conjunto" Baty y Chavance

Involucrar al público desde la parte emocional, quiere decir las diferentes maneras por las que la obra se relaciona con el espectador y que afectan su sensibilidad: reír, llorar...se propone tres maneras posibles: la dramaturgia, el contexto social del público, la identificación con él o los personajes.

No se puede asegurar que la emoción que se quiere trasmitir es la que va a sentir el público. Este reacciona ante un estímulo pero no se sabe cuál será su respuesta, unos reirán, por ejemplo, viendo a un payaso suicidarse y otros no. Una sala no tiene un público sino una multitud de individuos de educación, sensibilidad y creencias diferentes, con reacciones, muchas veces unas en contra de otras.(Baty y Chavance 270)

Estas reacciones dependen del contexto social de cada individuo. Lo que sucede en la función teatral, afectará a cada persona dependiendo de la realidad en la que vive, reaccionando de manera diversa ante lo que ve. Las condiciones económicas, políticas, históricas, sociales, etc., marcan la forma de vivir de cada región y por lo tanto de sus habitantes.(Dubatti 36) Una habitante de la costa ecuatoriana reaccionará de diferente manera en comparación con alguien que vive en la sierra. La obra "En un sol amarillo, memorias de un temblor" del Grupo Teatro de los



Andes, que fue presentada en Cuenca, narra las vivencias de un trágico terremoto en Bolivia. Refiriéndonos a la parte emocional y su contexto social la obra alcanzaría una relación más activa en una ciudad en donde los terremotos son más frecuentes.

Cuando se aborda la relación emocional con el espectador desde el contexto social, el resultado puede ser muy local, y la obra es entendida únicamente por la gente que comprende ese contexto. Otra alternativa es que dentro de la obra se manejen temas universales como la pobreza, la injusticia, entre otros. No quiere decir que se tenga que modificar una obra dependiendo del lugar en el que se presente, sino que es un elemento a tomar en cuenta en un montaje.

El contexto social se toma en cuenta para generar relación emocional con el público ya que influye en los conflictos o en el tema que se va a desarrollar en la escena. Así como la utilización de personajes que son comunes para la gente y de lugares que transmiten un contenido en el que se realiza una crítica. (Pavis 34) Si el objetivo del grupo es hacer una denuncia, su obra tratará temas muy cercanos a la realidad de su región como una guerra. Los conflictos pueden ser personales centrados en los personajes, es decir, una obra psicológica como "Final de Partida" de Samuel Becket, los temas de la obra son la soledad, el paso del tiempo, la destrucción del ser humano... en cambio una obra en la que se tratan temas sociales o de un grupo humano como "Madre Coraje" de Bertolt Brecht, habla acerca de la guerra, la sobrevivencia humana, las desigualdades sociales,...

Partiendo de la idea anterior, la temática de las obras y por lo tanto los conflictos de las mismas se pueden manejar desde dos puntos distintos: desde el individuo, los temas personales y psicológicos que son temáticas individuales que pertenecen al sujeto como la soledad, el amor, la locura... Y los temas de la colectividad que pertenecen a un grupo humano, un sector social, a un país, como la pobreza, la guerra, la lucha contra el poder...

Dramaturgia es el entramado de acciones que construyen una obra, así que no se hace referencia únicamente a la escritura del texto, sino a la construcción de la obra. Las acciones, los sucesos y situaciones que componen una puesta en escena.

Para la dramaturgia, previamente se realiza una investigación, acerca de un lugar, acontecimiento, hecho o temática con la que se trabajará la obra. Con el objetivo de que la obra afecte al público y que realmente se construya una relación, es necesaria una investigación profunda de la temática, los personajes, el conflicto y los elementos que van a construir la dramaturgia total. Cuanto más refleja el teatro una verdad de la sociedad, enseña más el deseo de un cambio, antes que la manera como debe realizarse ese cambio. (Brook 112) Cuando se obtienen los resultados de la investigación, estos modifican la obra o dan aportes para que el montaje sea como lo concibieron los autores.

Dramatúrgicamente influye en la relación con el espectador la manera como está escrita la obra. El lenguaje, la estructura y los recursos que se manejan. Si el lenguaje es común para el público, más elaborado, o tiene una escritura costumbrista. Es el gusto de cada persona lo que hace que prefiera y se identifique con cada lenguaje. Si el autor experimenta con las palabras, las imágenes ola estructura, el resultado es diferente. Generalmente es más fácil entender una obra aristotélica porque esta estructura está en el inconsciente común, propone el desarrollo consecutivo de las acciones hasta el clímax y finalmente el desenlace. Es más complicado entender una obra de estructura circular en donde los hechos se repiten a cada instante y es un círculo constante de acontecimientos como "Esperando a Godot" de Samuel Becket. Existen recursos que hacen que una obra sea más atractiva. Dichos recursos son atrayentes para unos y al mismo tiempo distancian a otros. Flashbacks, escenas simultáneas, personajes con personalidades múltiples, lugares simultáneos, y demás recursos, aportaran con una relación diferente.

El meta teatro o "teatro dentro del teatro". Da lugar a otro tipo de atención en el espectador, le separa por un momento de lo que sucede en la obra, generando otra relación vinculada a que ahora el público está dentro de los acontecimientos de la escena, todo el auditorio se convierte en la obra...Como en la obra "Dios" de Woody Allen dirigida por Gonzalo Gonzalo, en la que durante toda la función los actores se dirigen al público y hacen obvio el hecho de que se trata de una obra de teatro.

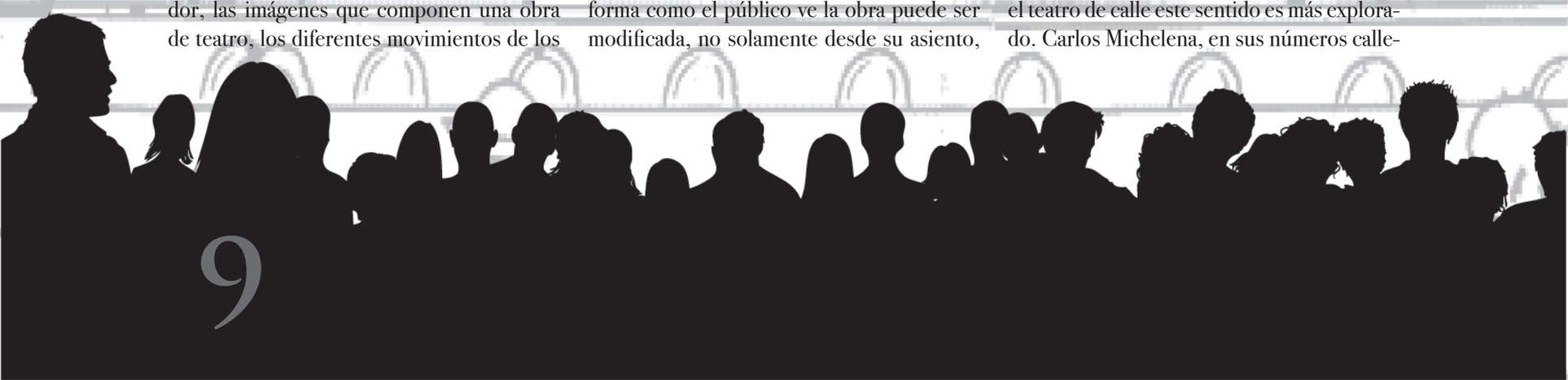
1.3.2 Físico

Es afectar directamente los cinco sentidos humanos: vista, tacto, olfato, oído, gusto. Brook señala que se necesita la magia pero se la confunde con el truco, se pasa de la belleza al esteticismo, el teatro necesita una belleza que convenza. Este tipo de relación es activa y necesita contacto con el espectador. Se corre el riesgo de acercarse tanto a la gente que esta se sienta agredida y el resultado no sea satisfactorio. Hay espectadores capaces de tener contacto o experimentar con los actores y la escena, en cambio hay personas más reservadas que prefieren observar.

La vista es obviamente por donde pasa la mayor parte de sensaciones para el espectador, las imágenes que componen una obra de teatro, los diferentes movimientos de los actores, las luces, la escenografía, el vestuario. El espectador ve y es impactado por los diferentes sucesos, cambios de escenografía y de luces, la ocupación espacial... Muchas veces una escenografía equivocada, dificulta la interpretación de las escenas y destruye las posibilidades para los actores.(Brook 135)

El ojo del público está hambriento por ver cosas que en la vida cotidiana no suceden o no son frecuentes, ellos quieren ver lo que pasa, lo que va a pasar. Visualmente entra la mayor parte de información. En una obra sin diálogos como "Plush" de Carlos Gallegos, la gente se enamora de la obra por las imágenes que componen esta pieza teatral. La forma como el público ve la obra puede ser modificada, no solamente desde su asiento, como en la obra "El Príncipe Constante" montaje de JerzyGrotowski, en donde los espectadores tienen que asomarse por encima de una estructura para ver como espías las acciones del personaje.

El tacto, como se mencionó anteriormente no se sabe que reacción tendrá el público. El ser humano está cubierto en su totalidad de piel que está debajo de la vestimenta, esto hace que cada vez se duerma este sentido, nos insensibiliza y sentimos muy poco. Porque una cosa es tocar (acción corporal biológica) y otra sentir (acción de la conciencia) es por eso que es necesario estimular este sentido para activar al público.(Boal 49) En el teatro de calle este sentido es más explorado. Carlos Michelena, en sus números calle-



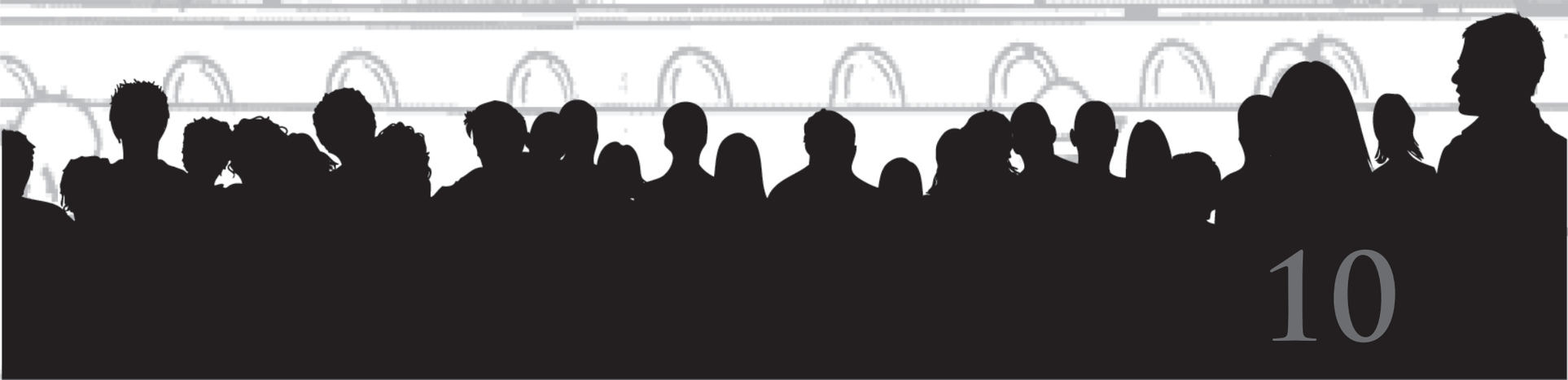
jeros incluye a alguien del público que toca los objetos y es parte de la escena. Existen obras que abarcan a todo el público, como los espectáculos del grupo Teatro La Guarda con "Fuerza Bruta" que es un verdadero reto para los actores y los espectadores, estos son invitados a bailar, a tocar, son mojados, reciben papel picado... Los resultados de este tipo de relación, bien ejecutados son impresionantes. El espectador entra en la escena, si papel picado es lluvia, entonces el público se creerá que está debajo de la lluvia y por lo tanto dentro de la acción de la obra.

El olfato es un sentido conectado directamente con el cerebro. Cuando se siente un olor este lleva a la persona a un recuerdo o una emoción. En el teatro es utilizado para generar emociones y ambientes. Por lo tanto transportará al público a sensaciones y lugares dependiendo de la propuesta.

El oído es fundamental, es el sentido que capta los textos de la obra, la música, entre otros. Si están presentes los sonidos del ambiente, el público se transporta a lo que sucede en la escena. La música afecta al sentimiento humano y refuerza los acontecimientos de la representación. Los diálogos son escuchados por el público quienes se conmoverán, reirán o sentirán ganas de salir.

El gusto necesita de cercanía, de contacto para que se dé, el espectador debe atreverse a probar. En las fiestas populares, que ya se mencionaron, los personajes reparten comida, bebidas, golosinas al público. En estas celebraciones los cinco sentidos son utilizados para relacionarse con la gente que degustan, bailan, ven, escuchan y sienten. Existen obras que proponen que la gente suba al escenario. Toman el riesgo con un espectador o un pequeño grupo, al contrario de lo que sucede en una fiesta en donde la colectividad entra en el juego y la representación.
Por la acción de los sentidos las obras afectan las emociones y sensaciones del espectador. Las condiciones varían, el teatro es vivo y así como la vida es una cuestión del azar y no es posible predecir lo que sucederá en escena. Por eso los directores con su equipo de trabajo (escenógrafos, vestuaristas), deben preparar sus diseños (iluminación, sonido, escenografía) para que estén en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena y por lo tanto la comunicación que se da con el público.(Brook 136)

¿Qué sucede con las personas con ciertas discapacidades, ciegas o sordas? ¿Qué pasa con aquellos que carecen de estos sentidos que son importantes para el público? Importantes en el sentido de que al teatro como convención establecida se va a ver y oír. En este sentido aunque no específicamente sobre este tema trabaja Robert "Bob" Wilson que realiza un importante trabajo en el campo de la investigación teatral y otras maneras de acercarse al público. Él propone la independencia de los diversos lenguajes escénicos que se utilizan sobre el espectador para formar con ellos una sola armonía de significados. Uno de los postulados de Wilson es poder "construir un teatro que pueda ser visto por un sordo y escuchado por un ciego". Él pretende trasladar al escenario las formas en que un sordo se relaciona con el mundo que le rodea. "Bob" Wilson trabaja junto a Raymond Andrews un joven sordo, con él explora las imágenes mentales de quien no conoce una sola palabra, así como la vibración del sonido. También trabaja con Christopher Knowles, un adolescente con daño cerebral, investiga la lógica de las palabras muy independiente de su sentido convencional así como el sonido en términos matemáticos. Finalmente de Wilson se dice: "Al abrir la mente del espectador hacia nuevas formas de percepción; al cuestionar las nociones de tiempo, espacio, gesto, movimiento; al rechazar la visión unitaria, el teatro de "Bob" Wilson obliga a mirar de un modo diferente, a escuchar como si fuera la primera vez, a observar lo que se había vuelto invisible". (Obregón 59-73)



1.4 Elementos externos

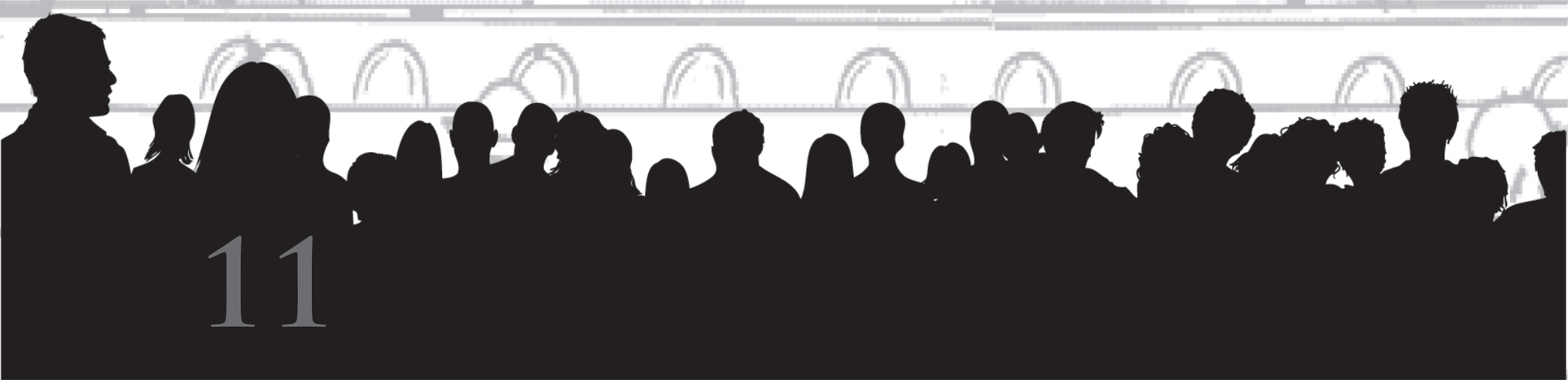
Son aquellas condiciones, recursos y detalles que se toman en cuenta, que no forman parte del montaje sino de la producción y de las condiciones del espacio, mediante las cuales se va a presentar la obra. Incluye el trato que se le dará al público así como el ambiente en el que se desarrolla el espectáculo.

Boal plantea diferentes sentidos por los que el público es afectado en una obra, los más evidentes son: la vista, el teatro debe ser construido para que en cada butaca el espectador pueda ver la escena sin perderse ningún detalle, los directores deben estar al tanto de los diferentes puntos de vista que tiene el espectador en la obra.

Los teatros por lo general están construidos con una acústica que mejora la recepción de los sonidos en el espectador. En estos espacios convencionales es necesario que el público pueda escuchar cada texto, cada sonido de la obra comodonamente. El tacto, olfato y gusto, son recursos menos evidentes dentro de una puesta en escena, pero que pueden existir y empujar a la relación con el espectador.

Se mencionan diferentes recursos externos que están dentro de una idea global, es decir, tienen que ver directamente con la representación. Desde la difusión de la obra (una parte de la producción) en donde se inicia la preparación para el momento indicado en que el público asista a este convivio como lo llama Dubbatti.

Al promocionar la obra y hacer su difusión, se tiene en cuenta que en marketing es un servicio que tiene diferentes características: es intangible (no se puede oler, tocar ni degustar antes de la obra), variable (la calidad depende de quién presta el servicio, cuándo, dónde y cómo), es inseparable (no puede separarse de quien lo ofrece, “el grupo”). Se menciona esto porque se invita al público a este encuentro, se debe hacer un plan de difusión porque ahí empieza una interacción activa con el público.(Kotler 261,262)



1.4.1 "Antes" y "después" de una obra teatral

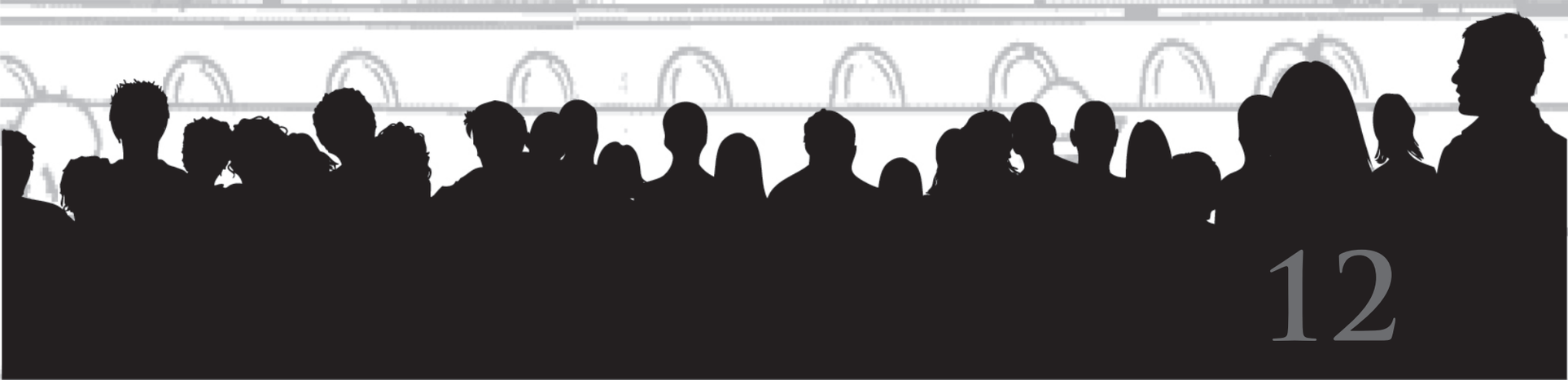
Dentro de este tema está todo lo relacionado con: publicidad, entradas, información, brindis y demás elementos previos y posteriores a una función que no se relacionan directamente con la obra pero hacen que el espectador se sienta parte del evento. Desde la manera cómo es acomodado en su asiento, cómo es atendido a la entrada, si esperó mucho y cómo lo hizo.

En un evento teatral existen códigos sociales preestablecidos que la gente inconscientemente sigue. Varían según el espacio, por lo general son: esperar fuera de la sala, hacer fila, acomodarse en las butacas, esperar que alguien presente la obra, la función de teatro, la venia de los actores y la salida. Sucede en casi todas las funciones, el objetivo es investigar cómo se puede generar un acontecimiento diferente en cada uno de estos momentos y que cambien la percepción del público hacia la obra que observa.

En ocasiones el acontecimiento previo y posterior a la realización de la obra forma parte de la propuesta de los artistas.En la obra de danza "Sin Aviso" del grupo Cuenca Danza Proceso, en la entrada el personal que entregaba programas de mano tenía vestuario de médicos (mandil y mascarillas) y a la salida sirvieron vino en tubos de ensayo, la obra se desarrollaba en un hospital. Esto hizo que el público se introduzca en la temática y el conflicto. Se hizo más tangible la experiencia, porque muchos se llevaron como recuerdo los tubos de ensayo.

Así como los elementos que hacen que el espectador se sienta atraído también están aquellos que lo alejan. Básicos como puntualidad, calidad de la atención, comodidad, seguridad, y demás factores que hacen que el espectador se sienta a gusto cuando va al teatro. Se debe llenar o superar las expectativas del cliente (espectador) para poder tener una mayor relación con éste.(Kotler 280) Si las expectativas del público son bajas al momento de ser recibido, su apreciación de la obra será distinta y por lo tanto estará distante de la representación.

El encuentro con el público comienza cuando se reúnen en un mismo espacio público, artistas, técnicos, guardias, etc. En una representación se deja de separar al actor del público, espectáculo de espectador, sino que los abarca, al final el público también ha sufrido un cambio.(Brook 189) La relación con el espectador empieza desde el momento de la venta de entradas hasta cuando abandona el espacio. Haciendo que en cada uno de estos momentos se modifique la experiencia que tiene el espectador.



1.4.2 Condiciones del espacio

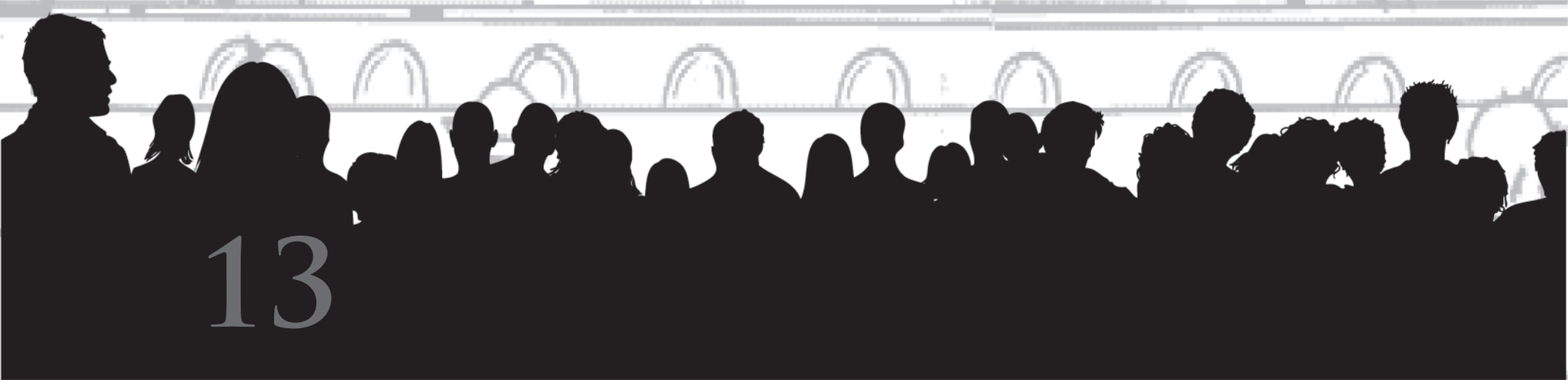
El sitio para espectar, donde la gente se reúne, en donde todo puede suceder. Desde los grandes y lujosos teatros hasta un parque o una vereda cualquiera de cualquier ciudad. Sólo hace falta un hombre que pasa por un espacio vacío y otro que le observa para que se de este hecho llamado teatro diría Peter Brook.

Se pueden manipular las condiciones de cada espacio para que la relación con el público cambie. Es diferente una obra en un lugar sucio que otra en un espacio cuidado y aseado. Es importante ver la comodidad de los espectadores, a menos que la intención sea justamente incomodar. La seguridad del público tanto dentro como fuera del espacio. La facilidad para llegar al sitio establecido. No son reglas porque muchas veces la intención de los artistas es justo la contraria, puede funcionar en la medida que la convención quede clara entre los teatreros y el público, en donde éste llegue dispuesto a lo que suceda y no se agredan sus derechos.

La ubicación de los espectadores y ciertas modificaciones desde elementos simples como actores que salen desde el público haciendo que la escena se extienda a todo el auditorio. Subir a alguien al escenario como en la obra "El hombre que se prende" del grupo Teatro del Quinto Rio, en la que ubicaron algunas personas en espacios específicos del escenario para que desde su posición observen y sin interactuar con los actores, den la sensación de voyeristas.

En ocasiones el espectáculo es sacado del escenario y llevado a otro tipo de espacio provocando otras sensaciones que ayudan a reforzar la temática de la propuesta escénica. La obra "Adiós Santiago" del grupo Colectivo Mano Tres originalmente es una obra de sala y fue llevada al Cementerio Municipal, aquí el público llevando velas recorría los diferentes espacios en donde se encontraban los personajes.

Existen lugares que no son teatros, ni salas y que de alguna manera, bajo la propuesta de creadores teatrales se convierten en lugares idóneos para una puesta en escena. Bares, hospitales, sitios abandonados, son utilizados para escenificaciones. El público tiene que adaptarse a otras circunstancias fuera de los parámetros "normales" de ir al teatro. "Del otro lado de la camisa" del Colectivo Arapos, el público fue llevado a un lugar llamado "El Túnel" frio y sin asientos, con tuberías visibles. Evocaba el ambiente de un hospital siquiátrico. En estas presentaciones se puede generar mayor relación con el espectador haciendo que se compenetre en la obra, porque ya no hay escenario ni butacas. Puede suceder que estas propuestas distancien al público o hacer que se decepcione y sus expectativas no se cumplan.



CAPITULO 2

La materia Taller de Montaje, duró tres meses en los cuales los estudiantes del último ciclo de la carrera de Arte Teatral debía montar una obra en la que se demostraría lo aprendido en los cuatro años de estudio y en esta iban a ser aplicadas las tesis prácticas. Este proceso estuvo dirigido por Daniel Aguirre actor del Teatro de los Andes en Bolivia.

Daniel llevó a cabo diferentes ejercicios y trabajó con nosotros con el objetivo de llegar a un montaje final. Este proceso consistía en cuatro partes notables: entrenamiento, improvisación, análisis de texto y puesta en escena. Con nuestro tema previamente planteado: Relación Espectador-Espectáculo en las Obras de Teatro, debíamos considerar y analizar todo lo que de aquí en adelante iba a suceder, con el fin de alcanzar los objetivos que nos habíamos propuesto.

Antes de entrar al trabajo específico de la obra, creemos que se hizo un sondeo de la situación de nuestro grupo. Se hicieron para esto ejercicios que ayudaban a comprobar nuestra situación en cuanto a comunicación y relación a pesar de haber trabajado juntos mucho tiempo nos dimos cuenta, al igual que Daniel, que existían muchas diferencias y puntos débiles grupales e individuales. Analizando esto comprendimos posteriormente que cada persona tenía un lenguaje diferente y distintas experiencias. Era necesario establecer un lenguaje que nos una a todos, en nuestro análisis personal creemos que llevó al fracaso de este taller, a pesar de que solo al final del proceso surgió cierta comunicación pero fue tarde. Sin embargo sabemos que es importante trabajar en equipo y con otras personas pero también es una elección aquellas personas con las que se va a trabajar.

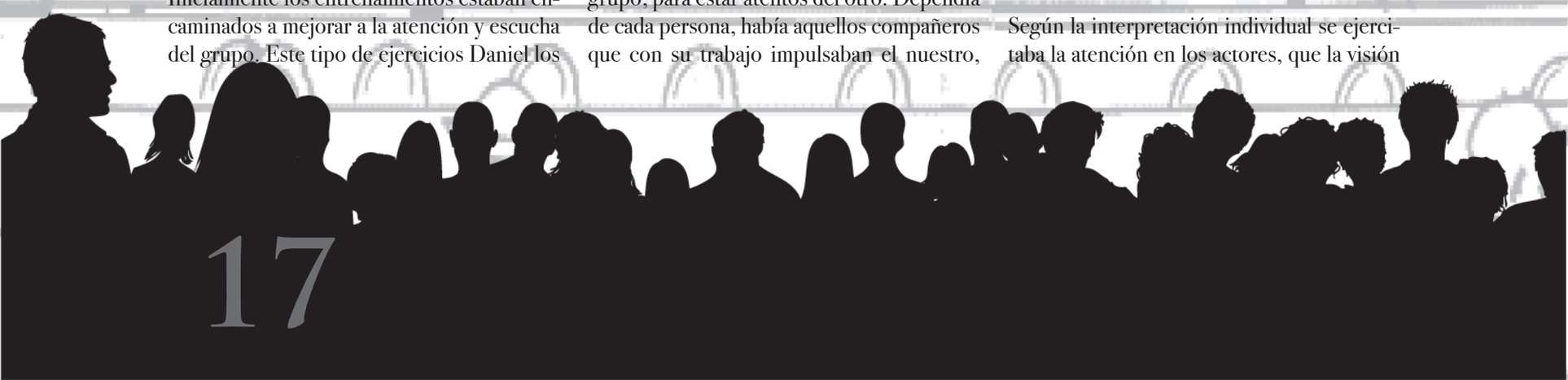
2.1 Entrenamiento

El entrenamiento consistía en principios básicos que el actor experimentaba para un mejor manejo corporal, creativo y de conocimiento personal, así como grupal. Daniel creyó necesario unificar los diferentes lenguajes que tenían los actores y trabajó con dos tipos de entrenamiento: Vocal y Corporal.

Inicialmente los entrenamientos estaban encaminados a mejorar a la atención y escucha del grupo. Este tipo de ejercicios Daniel los dejaba a la libre interpretación de los actores, es decir, que cada uno analice las utilidades y beneficios del ejercicio. Se dirigía más a liberarnos a cada uno de trabas mentales y de trucos que cada uno había adquirido en su experiencia para darnos nuevas posibilidades y permitirnos crecer profesionalmente. Daniel trataba de generar una dinámica grupal haciendo los ejercicios y el calentamiento en grupo, para estar atentos del otro. Dependía de cada persona, había aquellos compañeros que con su trabajo impulsaban el nuestro, pero también aquellos que hacían que todas nuestras energías se vuelvan negativas.

Ejercicio: Todos en círculo mirando un punto fijo al frente, se pasan un palo de izquierda a derecha, luego se aumenta el número hasta estar con varios palos a la vez. En la segunda etapa se pasa el palo a alguien del círculo que hace conexión con la mirada.

Según la interpretación individual se ejercitaba la atención en los actores, que la visión



periférica trabaje al 100%, porque es necesario estar atento a las situaciones que acontecen en escena, en especial lo que sucede con el público. La relación con el espectador parte del trabajo del actor. No puede estar desligado totalmente de lo que sucede en la sala en la que se está presentando.

Daniel nos recordaba que era necesaria la respiración constante, que se conocía como "fuelle". Debía ser tomada en cuenta y nunca descuidada durante todo el entrenamiento. Ayudaba a concentrarse durante las sesiones y los ejercicios, también a una mejor vocalización y a disminuir los efectos del cansancio físico.

Era obligatorio llevar un diario de las experiencias del taller en donde se anotaban los ejercicios y lo vivido durante las sesiones. Esto nos ayudó para el análisis, así como recoger nuestras experiencias sobre el taller. Cuando escribíamos el diario se daba una recapitulación de lo que nos había sucedido y no era algo simplemente vivido sino que también lo habíamos concientizado. Al leerlo te ayudaba a comprender aquellas cosas que debes mejorar, también acerca de los avances que se tenían.

2.1.1 Vocal

Los ejercicios vocales estaban destinados a mejorar la proyección, la articulación de las palabras, a mantener la voz del personaje en escena. Por medio de la respiración se intentaba liberar al actor, que su voz fluya sin ningún tipo de

prejuicio. En este entrenamiento trabajamos afinación, vocalización, respiración y finalmente la intención que tenía un texto, sin importar lo que diga literalmente.
Como mencionamos en el Capítulo 1 en donde hablamos acerca del sentido del oído, empezamos a trabajar en este entrenamiento siendo conscientes que el trabajo del actor con respecto a su voz es totalmente necesario para conectarse con los espectadores. En todos los lugares del espacio en el que se presenta la obra deben escucharse las palabras del actor claramente.

Se iniciaba la sesión con un calentamiento basado en la respiración:

Ejercicio: Con un dedo se tapa un orificio nasal, por el que está libre se inhala en cuatro segundos, se mantiene el aire durante dieciséis segundos y por el orificio que estaba tapado se exhala en ocho segundos. Inmediatamente se repite el proceso por el orificio por el cual exhalamos. Hay que aclarar que la respiración es abdominal todo el tiempo.

Sobre la palma de la mano se sopla un hilo de aire que debe ser constante, luego este se convierte en una nota cómoda vocalmente para cada uno y luego se prueban diferentes notas. Al principio del taller estos ejercicios eran complicados para nosotros porque debíamos respirar de una manera a la que no estábamos acostumbrados, lo más complicado era mantener el ejercicio durante un periodo prolongado.

Se pasaba entonces a una segunda etapa que consistía en los ejercicios de la voz: Canciones: Con cantos de niños, se trabajaba la entonación, la vocalización, el canon. No involucraba solamente cantar o afinar, era un ejercicio que involucraba elementos complejos que en el trabajo de Daniel analizándolos son comunes: la atención, escuchar al compañero, la concentración y la intención. Trabajamos con un texto que cada uno escogía y

servía únicamente para el entrenamiento. Era necesario que el texto esté bien aprendido. Cuando comenzamos este proceso los textos no tenían fluidez, dificultándonos avanzar. Por pensar en lo que seguía después de cada frase no poníamos atención en el ejercicio. Se realizaron varios ejercicios como:

- Decir el texto probando la distancia con respecto a alguien imaginario (lo digo a quien está a mi lado, a alguien que distante y finalmente a alguien que está muy lejos). Este ejercicio nos ayudó a mejorar la proyección de nuestras voces. A principio esforzábamos demasiado la voz pero poco a poco comprendimos el ejercicio.

- Un compañero a nuestra espalda susurraba su texto con diferentes intenciones o voces, debemos decir nuestro texto en voz alta dependiendo de cómo lo dice el compañero de atrás. Este trabajo disocia nuestra mente haciendo que nuestra atención esté en escuchar a nuestro compañero y a decir el texto. Nos ayuda a captar emociones y a reproducirlas, no copiando sino haciéndolas nuestras.

- Entre dos personas creábamos una conversación que debía estar justificada, sin tener en cuenta el significado literal del texto.
o Un compañero nos indicaba el volumen del texto con su brazo, mientras más distante de nosotros más alto el volumen e igualmente podía poner su brazo a nivel alto, medio o bajo y el tono de la voz debía ser agudo, normal o grave respectivamente.

- Una persona al frente repite su texto de forma neutral, el que dirige el ejercicio le va proponiendo imágenes que hacen que cambie su intencionalidad. El hecho de darnos imágenes cambiaba la intención de cómo decíamos de nuestro texto. Debíamos decir el texto como si fuera un partido de fútbol, o como reporteros de noticias. La emoción es más importante que el texto en este caso.
Terminado el taller notamos que hubo un cambio en nuestra expresividad vocal, no sólo física (capacidad de proyectar y articular de mejor manera) que era muy notable en nosotros y nuestros compañeros sino también en lo que concierne a la intencionalidad y las emociones del texto. Aparte de lo mencionado acerca de llegar de mejor manera al espectador utilizando el texto, no encontramos en el taller de voz algo que mejore la relación con el público.

2.1.2 Corporal

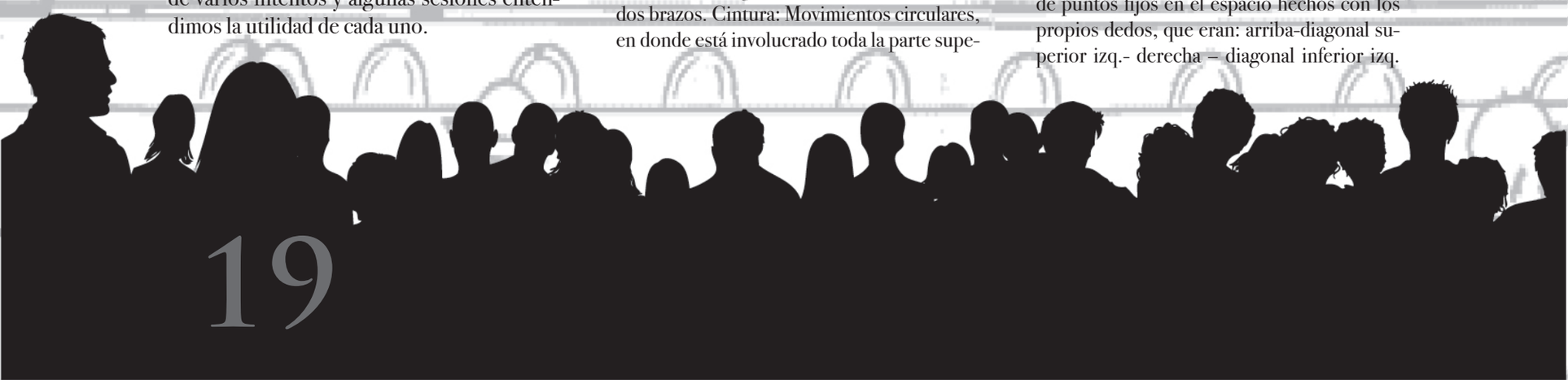
Cada sesión iniciaba con un calentamiento con ejercicios que predisponían al trabajo. Luego hacíamos los ejercicios preparatorios para lo que después llamaríamos "fluido" que se convertiría en la unión de todos los principios y ejercicios aprendidos. Para comprender cada ejercicio eran necesarias varias sesiones porque al aprender uno no teníamos claro para qué lo hacíamos, luego de varios intentos y algunas sesiones entendimos la utilidad de cada uno.

Calentamiento:

Cabeza:
Movimientos en círculos, a los lados (oído hacia el hombro), lado a lado, adelante atrás, lado a lado con la cabeza recta.

Hombros:
Movimientos circulares Brazos: Movimientos en forma del signo infinito al frente con los dos brazos. Cintura: Movimientos circulares, en donde está involucrado toda la parte superior del cuerpo incluyendo los brazos.

Tronco:
Pequeños movimientos circulares que van creciendo a medida que avanzamos Cadera: Movimientos circulares. Rodillas: Levantamos la pierna y flexionamos la rodilla que realiza movimientos circulares. Pies: Movimientos circulares en ambos sentidos Ojos: Se realizaba diferentes movimientos a partir de puntos fijos en el espacio hechos con los propios dedos, que eran: arriba-diagonal superior izq.- derecha – diagonal inferior izq.



– abajo diagonal inferior derecha – derecha – diagonal superior derecha, y en sentido contrario. Para luego realizar la misma acción sin los dedos.

Creemos que estos ejercicios eran demasiado básicos porque hacían falta estiramientos. Nos sorprendió que también hacíamos ejercicios con los ojos. Debemos destacar que Daniel hacía el calentamiento con nosotros eliminando la imagen de autoridad que suponíamos iba a tener.

Ejercicios previos al fluido:

Son una serie de ejercicios corporales que durante el proceso fueron incorporados al trabajo y se iban sumando, luego formaron lo que se llamó "fluido", por eso era necesario comprender técnicamente cada uno de estos ejercicios, para que luego haya una mayor fluidez y libertad.

En la primera etapa se comprendía técnicamente cada ejercicio para luego realizarlos mientras caminábamos por el espacio. Abrir y cerrar: Punto fijo, en cada uno realizábamos posiciones abiertas o cerradas utilizando el cuerpo. En este ejercicio eran necesarias las pausas entre cada movimiento, las posiciones abiertas o cerradas eran simbólicas ya que abrías energéticamente el cuerpo para recibir o lo cerrabas.

Acción y Reacción:

Entre dos iniciábamos un juego de lanzar y recibir objetos imaginarios con diferentes partes del cuerpo, procurando no repetir los movimientos. Para nosotros este fue siempre un juego en el que era importante creer de verdad que nos estábamos lanzando algo.

Stop:

Es detenerse abruptamente en el momento menos esperado del movimiento, durante segundos, sin perder el control del cuerpo, sin moverse y tratando de mantener la intencionalidad previa al "stop". No es soltar la energía, sino que se mantiene latente para la explosión que viene después. No había que pensar cuando iba a suceder el stop, debía sorprendernos incluso a nosotros.

Lanzamiento:

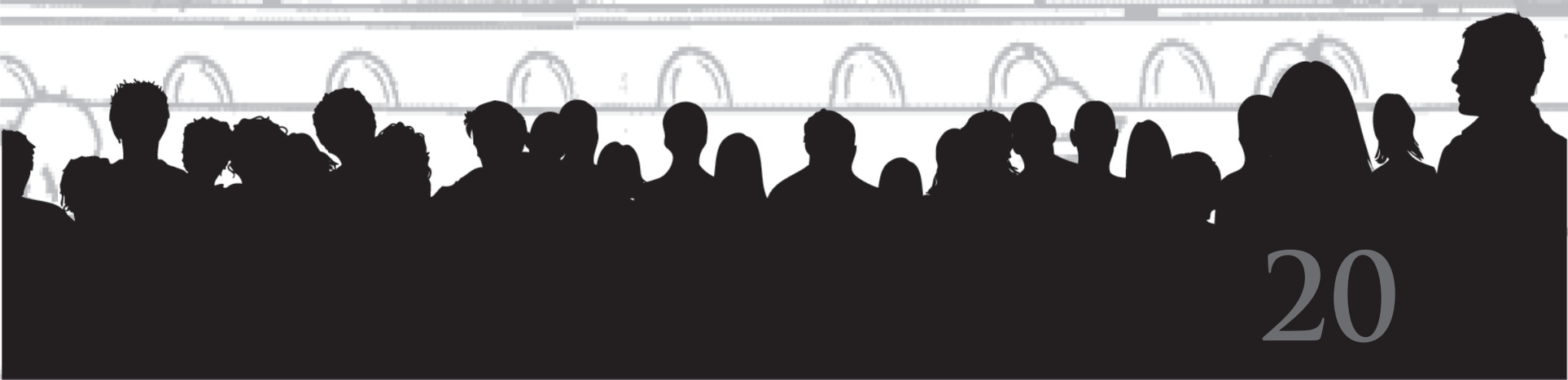
Escogíamos un deporte en el que se realice el lanzamiento de un objeto (básquet, baseball, ecuavoley...) y hacíamos la acción procurando lanzar el objeto imaginario con la misma fuerza y semejanza de la realidad, en el momento final del lanzamiento, al máximo de la energía, realizábamos un "stop". Ritmos: Son diferentes maneras de desplazarse que involucraban una energía al moverse, como danza del viento (movimiento liviano y libre), pesado (cuerpo pesado), cámara lenta, yanqui (actitud corporal de superioridad ante los demás), urgencia. Entender el ejercicio era complejo, nos dimos cuenta de que esto conllevaba emociones e intenciones en la manera de desplazarse.

"Raíces":

El movimiento partía en el pie levantándose desde la planta hasta la punta, despegándose del piso, para regresar la punta hasta colocar toda la planta del pie. Siempre imaginando que se entierra los dedos en lodo. Progresivamente colocábamos más peso en la pierna que se movía y la otra servía de base. Luego el ejercicio evolucionó y se podía mover la pierna libre hacia otras direcciones. Como en el ritmo y en todos los ejercicios que vienen a continuación tuvimos la dificultad de no entender su propósito.

Desequilibrio:

Consistía en dejarnos caer hasta el límite del equilibrio cuando llegábamos a este punto colocábamos una pierna, que permitía que el cuerpo no caiga. La siguiente parte del ejercicio, tenía el mismo principio, por la fuerza de la caída nos desplazábamos. Debíamos estar atentos a nuestra visión periférica para no chocarnos con compañeros o cosas.



Danza del viento (planta, punta, punta):

Tenía tres tiempos: planta del pie derecho, punta del pie izquierdo, punta del pie derecho, planta del pie derecho. Esta danza subía en intensidad progresivamente y cada vez elevábamos más el cuerpo. Llegábamos a un punto de cansancio en el que queríamos abandonar y sólo la fuerza de voluntad y mantener la respiración constante nos hacía llegar al final. Era un ejercicio muy agotador, que nos llevaba a comprender la liviandad del cuerpo y su resistencia.

Mirada-foco:

Ejercicio que consistía en proyectar tanto el cuerpo como la mirada hacia una dirección específica. Este trabajo tenía que ver con el público ya que debíamos ser capaces de hacer que el público ponga su atención a donde el actor quiera.

Dislocamiento:

Este ejercicio de lo que ahora entendemos, es propio del actor, en ese entonces no comprendíamos que quería decir dislocamiento y todavía hoy nos cuesta entender su significado, creemos que al tener todo este entrenamiento, en escena se ve en el actor un trabajo pero no la técnica, no se notan los ejercicios que has hecho. Daniel Aguirre señalaba, viendo en nosotros la duda, que este principio cada actor debía interpretarlo y encontrarlo.

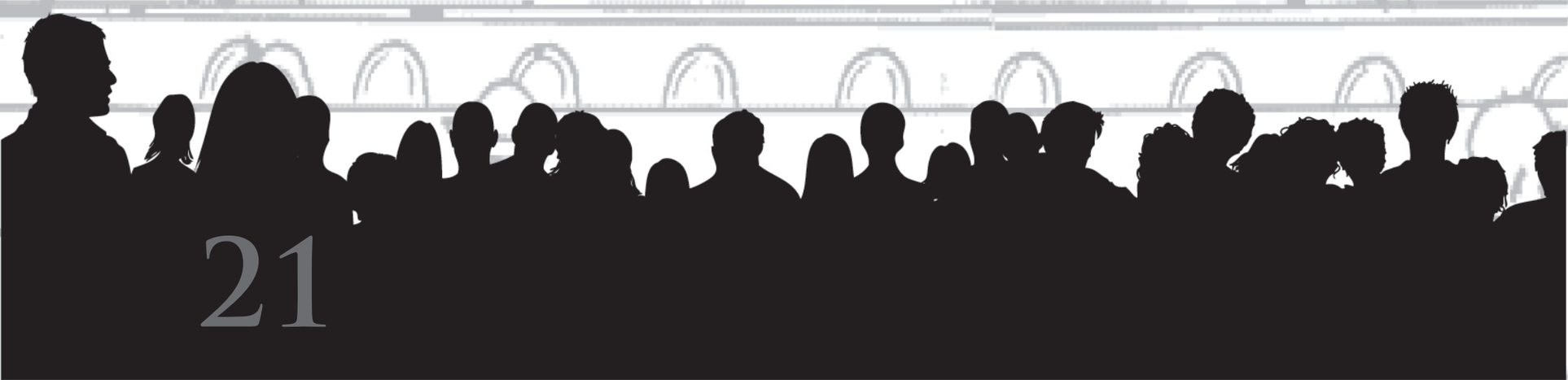
Fluido

En el proceso Daniel empezó a mezclar poco a poco los ejercicios antes descritos deteniéndose en algunos que él creía debíamos comprenderlos técnicamente. A esta unión él llamó “hacer un fluido”, entendemos que se refería a fluido como algo que no tiene un orden o estructura sino que cada actor decide sobré qué trabajar y cómo. Es la suma de ejercicios en donde se involucraban todos los principios básicos que ayudan al actor a desarrollarse. Mediante el fluido cada uno buscaba dentro de nuestras posibilidades como potenciarlas y desarrollar nuevos recursos. No repetir movimientos, ritmos. Nos ayudaba emocionalmente, con nuevas energías, resistencia física, proyectar el cuerpo, control del movimiento, presencia escénica.

Todo esto llevaba a que el espectador vea más vivo al actor en escena. En clases anteriores de teatro antropológico, que comparándolas con este taller tienen elementos comunes ya que Daniel venía de una escuela con este entrenamiento. Vimos que se trabajaba sobre la pre-expresividad del actor, algo que ya habíamos trabajado en clases dictadas por Diego Carrasco.

Dominados los ejercicios previos al fluido, en esta etapa teníamos mayor libertad, decidíamos la secuencia de ejercicios que íbamos a utilizar de acuerdo a nuestra conveniencia, estado y necesidad. Sucedía dentro de nosotros cosas distintas, nos trasladábamos a estados diferentes: emocionales, físicos y mentales. No pensábamos qué hacer o nos deteníamos, el movimiento seguía de diferentes maneras y nuestra atención estaba dirigida a no lastimarnos a nosotros o a los compañeros. Había un momento en el que debíamos apropiarnos de la energía del compañero, Daniel decía que debíamos robar la energía y contagiarnos del otro. No era copiar sino sentir a nuestro compañero y dentro de nosotros generar los movimientos a partir de esto.

Durante el taller Daniel se fijaba en cada uno de nosotros para ver los ejercicios que más nos costaba hacer y los menos frecuentes. Una de las premisas era llegar con un objetivo claro sobre lo que íbamos a trabajar en el fluido (ritmo, fluidez, peso...). Se convertía en una danza, que provocaba diferentes sensaciones, emociones, imágenes que eran evidentes al observar. Gracias a esto el público puede ver en escena un actor vivo, que está entregado a la escena.



2.1.3 Improvisaciones

Previo a las improvisaciones, hicimos un ejercicio de "lluvia de ideas", con el objetivo de encontrar un tema común, con el que íbamos a trabajar posteriormente el montaje. En consenso acordamos que el tema sería "el robo del tiempo". En este momento eran evidentes las diferencias de cada uno porque fue difícil encontrar un tema común. Este proceso era parecido a la manera de trabajar en nuestro grupo porque a través de las ideas que cada uno tiene buscamos llegar a un tema común con el que partimos el montaje.

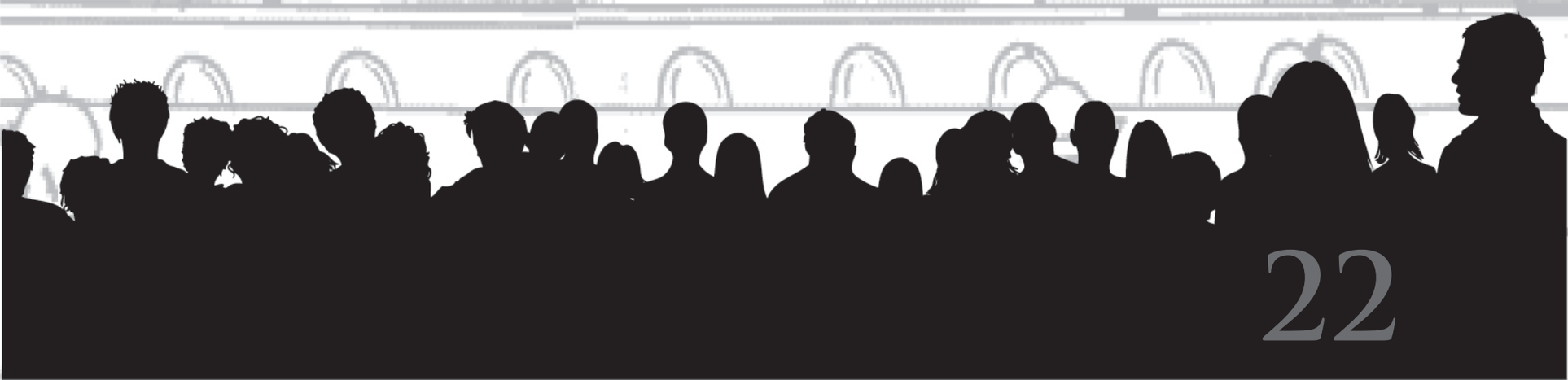
Nosotros en cada tema pensábamos cómo podríamos trabajarlo respecto al público. En base a este tema respondimos cuatro preguntas: ¿Dónde? ¿Por qué? ¿Cuándo? ¿Para qué? Obtuvimos varias frases con respuestas personales a cada pregunta. Escogíamos una frase y proponíamos una imagen con ella. (Robo del tiempo: en el Municipio, no hay plata, en noviembre, para estar en paz).

El que tenía la iniciativa escogía a un número de compañeros con los que quería trabajar su imagen, les sacaba y explicaba a su manera lo que quería que hagan, solo detalles. Los que estábamos en la sala esperábamos que la imagen esté lista, al carecer de telones o iluminación cerrábamos los ojos hasta que daban la señal, cuando los abríamos la imagen estaba frente a nosotros. Era siempre una sorpresa lo que veíamos y era emocionante el momento en el que no veíamos porque se escuchaban siempre objetos o voces. Analizamos este momento y la relación con el espectador estaba en este punto cuando espera ante el telón cerrado o cuando se apagan las luces, siempre quiere ser sorprendido con la primera imagen de la obra y está ansioso por ver lo que sucederá.

Una de las imágenes consistía en que estaban dos personas de rodillas, desnudas y rodeadas de hierba. Un tercero de pie les arrojaba agua. Los arrodillados se movían como contrayéndose de dolor. Esta imagen correspondía al robo del tiempo en el mundo indígena. Cada imagen la interpretaba cada persona a su manera no habían explicaciones antes ni después. Anotábamos la imagen y lo que entendíamos en nuestros diarios.

Durante el proceso era necesario hacer propuestas de obras o textos relacionados con el tema para trabajarlos, con la finalidad de ponerlos en escena. Propusieron "Polvo y Ceniza" de Eliécer Cárdenas, debíamos leer "El Espacio Vacío" de Peter Brook. Asistimos a obras de teatro y danza, vimos videos. La obra escogida fue "El Jardín de los Cerezos" de Antón Chejov porque el sistema anterior no funcionó, no hacíamos propuestas y no leíamos los textos, Daniel tomó la decisión de que el montaje sea de esta obra.

Antes de empezar el montaje hicimos las improvisaciones. En cada sesión primero hacíamos el fluido. Éstas mostraban el conflicto de cada actor, sus aciertos o desaciertos, su sensualidad, agresividad, en fin todo lo que queríamos contar se reflejaba en un espacio vacío, el escenario. Daniel se basó en la propuesta de Peter Brook de "desnudar" al actor y entrar totalmente vacío a un espacio



vació. Todo lo que sentíamos al improvisar era la libertad de hacer, ser, decir todo lo que queríamos. Al inicio costaba mucho entrar en el espacio y hacer las improvisaciones, nadie quería entrar y nadie quería continuar. Daniel decía que la improvisación necesita ritmo constante entra un compañero sale otro.
El espacio estaba dividido por líneas imaginarias que eran los únicos lugares por donde el actor podía moverse (Ilustración 1). El objetivo al entrar a la improvisación era desplazarse y dejar que el espacio le sugiera la actitud y la situación que se iba desarrollando progresivamente. Era simplemente lanzarse a la nada y nos daba miedo enfrentarnos al vacío, sin contar con recursos y temerle al fracaso. Por eso creemos que nos costaba entrar a las improvisaciones.

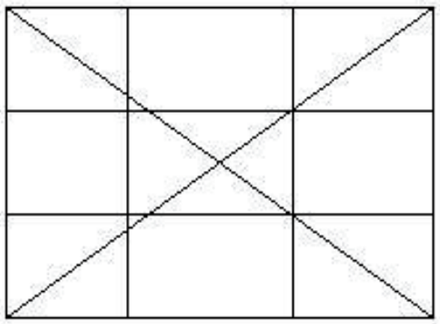


Ilustración 1

Comenzaba con un actor que entraba al vacío, cuando otro sentía que podía entrar, observaba y comprendía la acción de la persona que estaba dentro, se dejaba contagiar del juego para poder generar una relación.

Entre los dos creábamos una situación que se va transformando y cuando generábamos una justificación para la salida del primero, éste se iba y la escena quedaba lista para que ingrese otro compañero y se incorpore a la nueva propuesta. Esto se repite con todos los actores, siempre deben estar dos actores en escena.

Una de las improvisaciones consistía en que dos personas quieren hacer silencio por algo, que no se sabe, se cargan, se esconden. Entra una tercera persona y se incluye al juego del silencio hasta que intentan cargarse entre los tres para no hacer ruido pero esto provoca una caída estrepitosa haciendo que se asusten y hagan mucho ruido.

Este ejercicio lo hacíamos todos los días y fue subiendo nuestro nivel, al mismo tiempo las improvisaciones también se desarrollaban, al inicio con dos actores,después podían entrar tres y luego no había límite. Para esto era importante escuchar la propuesta de los compañeros sobre todo cuando había más personas, la atención era fundamental. Parecía que no sucedía nada, algunas improvisaciones empezaban sin acciones de repente un sonido o un golpe lejano provocados por el espacio o fuera de él empezaban una situación interesante que se prolongaba. En la Casa de la Cultura en donde trabajamos durante un tiempo sucedían muy seguidos estos casos por ser un teatro antiguo y ruidoso.

Una de las últimas improvisaciones inició como un ejercicio normal, pero había la consigna de que en determinado momento se debía detener en el centro y hablar. Cuando estábamos en el escenario y sentíamos que llegó el momento de hablar, pasaba dentro de nosotros muchas emociones, como si por primera vez estuviéramos en un escenario, sin saber qué hacer o decir. Siempre lo que cuesta es empezar, lo más complicado es encontrar el impulso para entrar a escena o para decir la primera palabra pero una vez hecho esto podía prolongarse mucho tiempo. En-

tonces pasaba otra persona, con indicaciones de Daniel, se paraba detrás del que estaba hablando con el objetivo de provocarle, a unos les acariciaban, a otros les golpeaban.

Cada improvisación es un mundo, una obra de teatro desde la que se podrían construir muchas historias. Tanto fuera como dentro disfrutamos mucho de estos momentos, se eliminaba la noción del tiempo.

Creemos que nos sirvió en cuestiones como escuchar a nuestros compañeros, al espacio. Nos sirvió como actores y como espectadores ya que mientras el actor cree en lo que hace, el público cree en lo que observa. No entendemos por qué no usamos estas improvisaciones para generar un montaje o en "El Jardín de los Cerezos". Creemos que quizás cuestiones como el tiempo y el proceso que se había ido por otro rumbo no permitió que lo hagamos. Pero queda la experiencia que sirve para nuestro proceso personal y grupal.

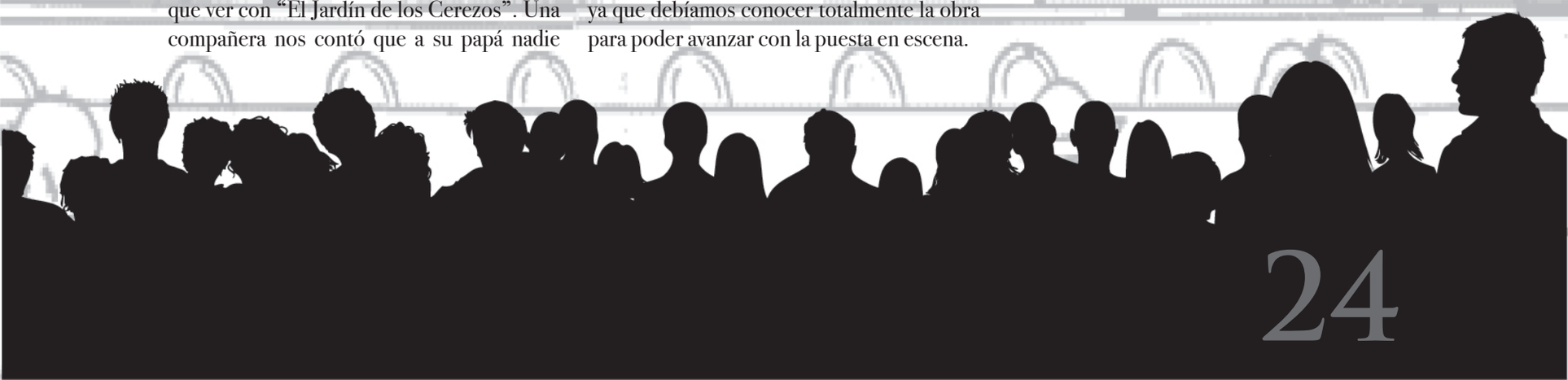
2.1.4 Análisis de texto

Durante el taller mantuvimos una secuencia de trabajo que no se modificó, empezábamos con el calentamiento, fluido y ahora análisis de texto. Primero leíamos las escenas, repartiéndonos los personajes. Analizando grupalmente la obra surgían detalles (hora, lugar...), los diferentes conflictos de los que se componía, así como las características de los personajes.

Se trataba mediante un conversatorio o trabajo de mesa. Los actores exponían sus puntos de vista y cada uno de los detalles que iban descubriendo. Podíamos hacer dibujos, hablábamos de sueños y contábamos experiencias de nuestras vidas que tenían algo que ver con "El Jardín de los Cerezos". Una compañera nos contó que a su papá nadie puede ponerle las medias ni él, solo su esposa. Hacía esta comparación con uno de los personajes de la obra y su dependencia hacia Firs que era el que le atendía. Al analizar este texto se encontraron diferentes interpretaciones del tema propuesto por Chejov, vimos que los personajes se oponen al tiempo, se niegan a ver su realidad. La obra debía ser adaptada al contexto actual y personal de los actores, siempre debían analizar cuál era "El Jardín de los Cerezos" para cada uno.

Este proceso fue largo, monótono que nos ocupó muchos días y toda la clase. No hacíamos otra cosa después del fluido, pero era totalmente necesario para poder progresar ya que debíamos conocer totalmente la obra para poder avanzar con la puesta en escena.

A nosotros nos preocupaba porque no veíamos una posibilidad de trabajar nuestro tema en esta obra, creíamos que tenía una estructura muy cerrada. Parecía que todos tenían este problema porque no proponíamos acerca de los temas de tesis esto influyó en la motivación y en el trabajo escénico como veremos más adelante.



2.2 Puesta en escena

Antes del montaje hicimos improvisaciones de las dos primeras escenas, debíamos contar la fábula de cada una, esto era con pocas palabras describir lo que sucedía, como un cuento. Basándonos en las fábulas hicimos un primer acercamiento a la obra. Preparamos algunas escenas que no eran del "Jardín de los Cerezos" sino de sus temas. Una de ellas trataba del jefe de un hotel que esperaba al presidente y su secretaria que era un tanto torpe. La fábula era de la primera escena de la obra, Lopajin esperaba a los viajeros junto a la empleada de la casa. Pero estos trabajos no fueron utilizados en el montaje sino fueron parte del proceso.

Con el análisis listo, empezamos a repartirnos personajes. Tuvo diferentes etapas, al mismo tiempo que se rescribía el texto, también se realizaban escenas y dentro de ellas creábamos los personajes. Daniel hizo dos grupos de trabajo los unos eran de vestuario y los otros de reescritura. No abandonamos el entrenamiento ya que siempre trabajábamos sobre el fluido, que era acompañado de música que nos llevaba a imaginar diferentes situaciones. Era un impulso para nosotros para entrar en las escenas que nos correspondían además de que nos involucraba con los personajes y con los temas de la obra.

2.2.1 Reescritura del texto

El objetivo de este proceso era que los actores se apropien del tema y de la obra. Y escribir una nueva obra pero manteniendo los conflictos y los temas principales, así como las características de los personajes, pero que se adecue a la realidad y al contexto de cada uno de los actores. Recordando este trabajo entendimos que es necesario, como actores, apropiarnos del texto haciéndolo como si el actor lo dijera para luego darle fluidez a las palabras de los personajes.

El trabajo no lo culminamos correctamente, se resumió en adecuar los textos a un lenguaje más cotidiano y cercano a nuestro contexto social. No lo reinterpretamos como era el objetivo de Daniel, no hay mucho que decir acerca de este trabajo sino simplemente lo que pasó. No entendimos y preferimos hacer lo más fácil. El ambiente grupal había perdido el ánimo con el que empezamos el taller. Con el texto listo cada quien se conformó con aprenderse sus diálogos.

2.2.2 Construcción de personajes

No nos dimos cuenta pero los personajes ya los estábamos trabajando en los diferentes ejercicios, en el fluido por ejemplo se evidenciaba la personalidad de cada individuo porque nos ponía en evidencia. Daniel que nos veía planificaba con cada uno y por eso no fue al azar. Nos dio personajes con características similares a nosotros. Fue un reto, ya que teníamos que reconocernos en los personajes, Daniel nos dio esto con la intención de que nos cueste hacerlo. Algunas personas no se daban cuenta de este detalle porque Daniel no lo dijo y no hablamos en el grupo directamente de esto, nosotros lo analizamos después recordando el trabajo. Al haber personajes similares a nosotros ayudaba a la organicidad de la actuación.

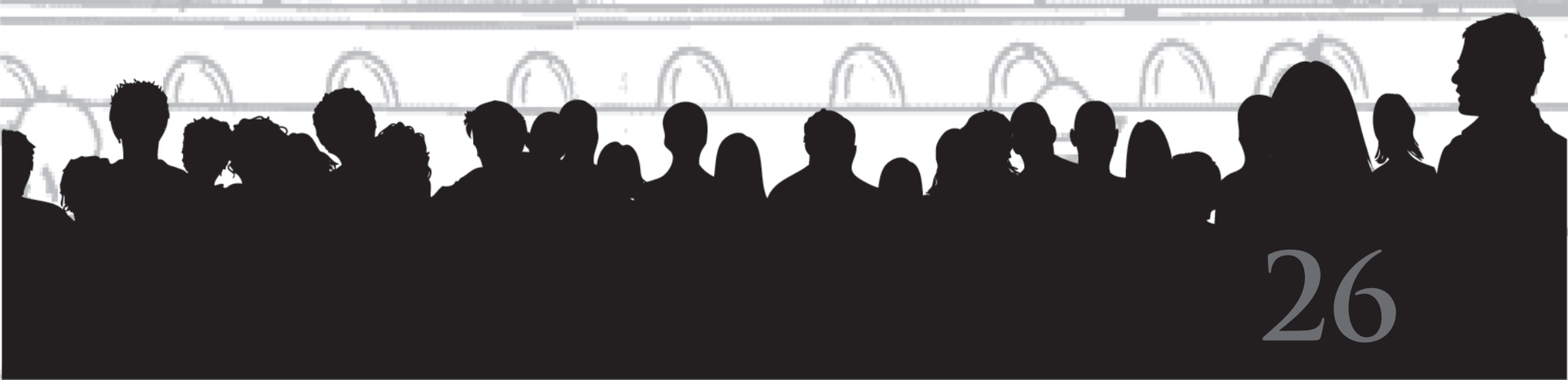
El proceso de la construcción de personajes tuvo diferentes etapas, inició con las características que Chejov les dio, luego a través de los indicios encontrados en los análisis de texto, además mediante diferentes ejercicios de interiorización, relación entre personajes y durante la puesta en escena.

En los ejercicios de interiorización buscábamos el pasado del personaje, su infancia, y un suceso importante que marcó su vida. A través de las líneas que separaban el escenario, trabajamos ejercicios de relación entre los personajes, el objetivo era desarrollar mediante el contacto con los demás, las reacciones con cada uno, además de encontrar la corporeidad y el ritmo del mismo. Estos ejercicios eran acompañados por música, que servían para introducir en una situación imaginaria propia del personaje. Buscamos un objeto de su vida, que significaba mucho para él y que era el que utilizaría para el montaje.

La premisa era pensar en las situaciones que pasaron con el objeto, por qué era importante para él, como lo encontró,... Lopajin un reloj que heredó de su padre y que gracias a él tuvo su fortuna, Iascha un bolso, que compró para una persona que le gustaba, pero ella no aceptó su regalo. Estos objetos eran parte del personaje en escena, ya sea como parte de vestuario o de utilería.

La compañera que había sido designada al vestuario se encargó de diseñar según las diferentes características de los personajes, la propuesta de Daniel era que la estética general de estos sea atemporal. Al final cada actor se encargó de buscar su vestimenta.

Mientras hacíamos estos ejercicios para desarrollar el personaje, también construíamos las escenas, que eran basadas en imágenes propuestas por Daniel y por los actores que no participaban. Por lo tanto al tener un pasado, los indicios, las características, acciones, situaciones, imágenes..., incorporados permitían a los actores construir los personajes en la escena.



2.2.3 Construcción de escenas en base a imágenes

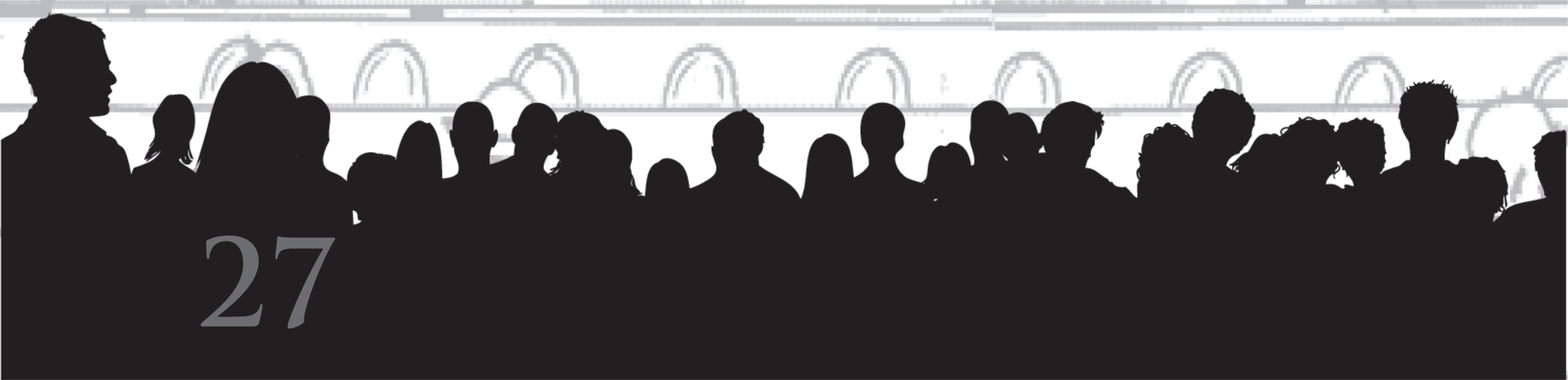
La construcción de imágenes fue en base a hechos simbólicos analizados en las diferentes escenas, la dirección fue establecida en la construcción de estas imágenes simbólicas, que tenían desplazamientos marcados, exigían al actor a encontrar objetivos, buscar una actividad.

Primero leíamos la escena que se iba a trabajar. Una persona escogía a diferentes actores, dependiendo de los personajes que estaban en escena, no necesariamente debían ser quienes los interpretaban. En base a lo que quería trasmitir la escena, proponía una imagen. Pasaba otra persona y planteaba otra, esta podía ser modificada por alguien. Luego se escogía la mejor, en otras palabras la que transmitía de mejor manera la intención de la escena. Con esta se trabajaba la obra, se le incluían los diálogos y la imagen se iba adecuando a la escena, en ocasiones era la mezcla o una concreta. Las imágenes que se proponían tenían carga simbólica, por esta se manifestaba lo que se quería transmitir al público, así también se proponían imágenes en donde el público forme parte de la acción, como en la escena inicial en donde Lopajin y Dunia esperan la llegada de Andrevna y su familia, ellos entran por el público. Aquí se rompía la cuarta pared, durante este momento se unía al público a la acción y se extendía la escena, dando dinamismo al escenario.

Con Daniel avanzamos dos escenas, se tuvo que marchar y nos dejó el trabajo de continuar con el mismo proceso el montaje del resto de la obra. Sin la figura de director nuestro método de trabajo fue escoger democráticamente diferentes imágenes que podían mezclarse y modificarse dentro de la escena. En la escena donde Lopajin convencía Andrevna de vender el Jardín, los personajes jugaban cartas simbolizando el despilfarro de dinero de Andrevna, y evidenciaba la personalidad adicta a los juegos de Gaev.

Las propuestas de imágenes se centralizaban en pocas personas, haciendo que otras permanezcan como observadores, dificultando el trabajo que fue llevado por el camino de cumplir con el compromiso. Este proceso se convirtió en una creación colectiva en donde las diferentes opiniones ponían a discusión a los actores.

El trabajo continuo día a día, escena por escena, hasta que queden marcadas. Al siguiente día se repetía la escena anterior y se avanzaba con la que correspondía, llegando a montar los dos primeros actos. Daniel regresó a revisar el estado en que se encontraba el trabajo, este había tomado un rumbo distinto al que él había propuesto. Para esto decidió conversar personalmente con cada actor. Nosotros creemos que tomó la decisión de que en conjunto no se podía trabajar, porque los resultados no llenaron sus expectativas y no todos pasaron la prueba. Por lo que Daniel trabajó en monólogos con algunosy otras personas trabajaron por su cuenta.
En conclusión ha sido uno de los procesos más interesantes delosque hemos participado, ya que ha ayudado y ha marcado dentro de nuestra experiencia profesional. Haciendo ver otros recursos dentro de nosotros que podemos explotarlos, el saber trabajar con diferentes tipos de personas, creemos que haber culminado el montaje colectivo hubiera sido enriquecedor.



CAPITULO 3

Como se mencionó en un capítulo anterior, el espectador busca ser sorprendido, el teatro es un acto de comunicación, cada elemento que forma parte de una obra es un vínculo con el espectador. En este punto cada elemento investigado, los detalles de la publicidad, los efectos luminosos y de sonido, la obra como tal, en cada uno de ellos está presente el contacto con el espectador. El objetivo es analizar cómo se da y cómo se podría mejorar este vínculo y la experiencia de los asistentes a las obras. Estudiar los procesos grupales de las personas que realizaron este trabajo, las diferentes experiencias vividas en talleres, en la universidad y en obras en donde se han observado los elementos que cada creador, cada artista ha utilizado para afectar la sensibilidad del espectador. Como se vio en el primer capítulo existen muchos recursos y cada uno puede ser utilizado creativamente de diferentes maneras que al final buscan lo mismo: llegar al espectador.

La relación existente entre obra-espectador es una convivencia, la gente acepta la invitación de los actores a participar de su obra. Ninguna persona es obligada a asistir, el teatro mantiene en parte la esencia de su origen en los ritos, ceremonias de cacería... Hoy el teatro en general no es un culto ni nada parecido, la esencia de la que se habla es aquella de reunirse entre varias personas a participar de un acontecimiento.

Analizar esto es un trabajo difícilmente medible, es comprometido decir quién y en qué momento se relacionó con la obra. O decir con qué recurso teatral se involucró en la representación. Está sujeto al gusto de cada individuo, sin embargo, se puede hablar desde la experiencia de los monólogos que serán presentados, así como de obras anteriores que han servido como antecedente a este trabajo. Se puede hacer un análisis de la aceptación vivida hacia la obra desde la visión de los actores. Así como entrevistas a los asistentes. Se van a utilizar dos propuestas para este análisis: “Una mentirita” y “Amor Ambulante”. En las que se han planteado diferentes recursos cada una diferente y por lo tanto de distinta relación con el espectador. Son recursos que exigen al actor, que no depende de elementos ajenos a él sino de su técnica. Como la dramaturgia, el espacio físico, la manera como la obra aborda al espectador (el personaje involucra al público o no).

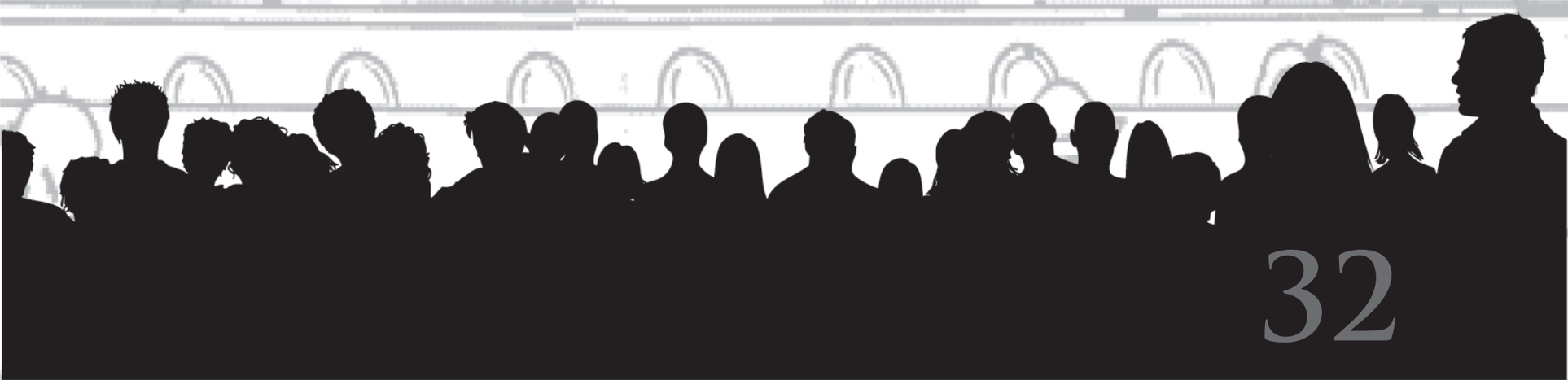
3.1 Antecedentes

Parte de ciertas inquietudes que surgieron al participar en distintas obras y al presenciar representaciones que impulsaron a querer experimentar por cuenta propia los recursos observados y en parte vividos. Trabajos como la obra del Colectivo Arapos "GOOLpe de ESTADiO" obra de clown, que en momentos de la obra los actores hablan directamente con el público, actúan entre los espectadores haciéndoles parte de la acción escénica.

Esto planteó algunas preguntas acerca de lo que sucede estos momentos con la persona que ve y con el que lo muestra.

El trabajo del grupo argentino La Guarda con su espectáculo extremo de relación con el espectador que ya fue mencionado en algún momento, que sorprendió mucho por el nivel de cercanía y de riesgo que se tomaba con respecto a sus asistentes en el video anexo se podrá observar una parte de este trabajo.

A partir de aquí se comenzó a mirar las diferentes obras, en qué manera se relacionaban al espectador, como en "El Cíclope" del teatro de La Tropilla una obra que originalmente fue hecha para calle, fue presentada en una sala, en donde el narrador se dirigía hacia el público contando una historia y uno de los personajes interactuaba con el público, las diferentes obras del festival Escenarios del Mundo como: "Mirando a Yukali", la protagonista conversaba con los espectadores, se dirigía hacia el técnico de sonido como un personaje más, evidenciando que se encuentran en una obra de teatro, "El roto y el diablo", un cuentero popular chileno con su guitarra transmitía la historia a la gente, "120 kilos de jazz", en momentos el personaje se mezclaba entre la audiencia, como si fueran personajes de la obra.



3.2 Propuesta

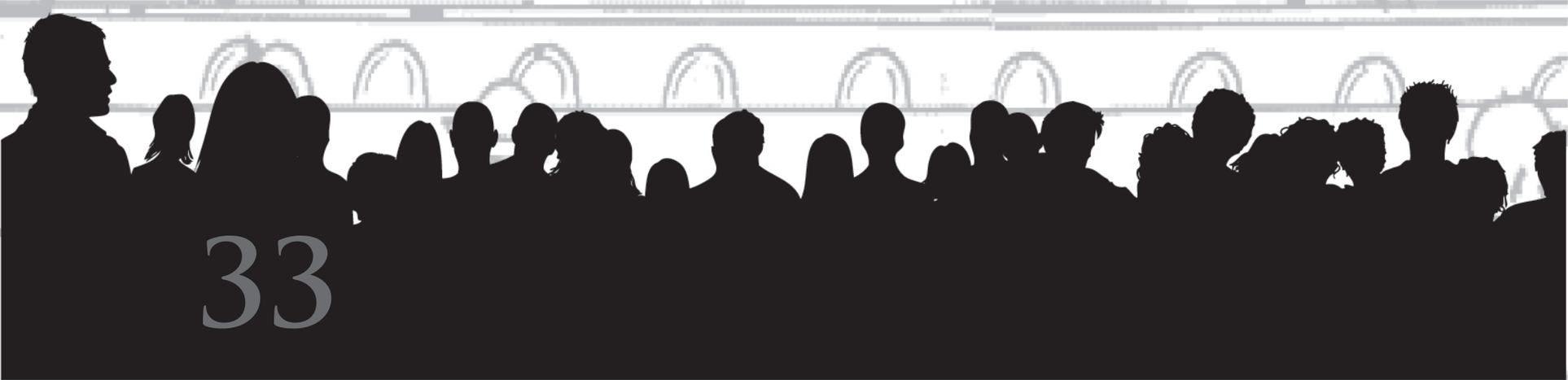
Se hizo un ejercicio de análisis de los elementos comunes y diferentes entre cada obra como la utilización del espacio, el espectador como personaje... los recursos visuales y técnicos como iluminación, sonido, olores...

Que ayudaron a establecer el objetivo de este trabajo y a construir los diferentes parámetros que se han utilizado como guías para la construcción del primer capítulo y que en este punto sirven para el análisis de los dos monólogos que se van a presentar.

Para este proceso se trabajaron dos propuestas diferentes entre sí. Fueron escogidas para tener un campo más amplio de análisis. Son dos porque se puede comparar entre ellas el tipo de relación que tendrán con el público. Mediante las cuales se busca la experimentación del tema investigado. Plantean diferente tipo de relación con el espectador porque utilizan recursos distintos: manejo del espacio, texto (temática), estética, proyecciones, sonido...

Una de las propuestas es el monólogo "Amor Ambulante" que surgió de una investigación acerca de los vendedores ambulantes y personajes cotidianos, buscando la cercanía con el contexto de la gente. Se utilizó una base textual de diferentes autores como Pablo Palacio, que concluyó con una propuesta escénica en donde su conflicto está en el personaje, (Anexo 5) que es un vendedor ambulante que promociona su escuela de teatro y vende productos eróticos y afrodisiacos. Quiere mostrar una escena en la que actúa pero su decepción amorosa no le permite. Mediante esto se busca una relación activa en donde no exista cuarta pared y el público está incluido en la obra.

"Una Mentirita" nace a partir de la búsqueda de un texto que motiven al actor. El texto escogido fue el cuento "Una Mentirita" de Antón Chejov (Anexo 6). Este autor se trabajó en el Taller de Montaje y fue escogido porque la estructura de sus personajes es elaborada. El cuento en pocos segundos resume el mejor momento de la vida del personaje, en donde él encuentra su amor, al final se da cuenta de la poca importancia que tiene esta situación para él. El conflicto está basado en la parte textual y en los conflictos internos del actor a diferencia de "Amor Ambulante". En este monólogo se busca una relación pasiva, el público es un observador, incluso existe cuarta pared.
Uno de los objetivos es que las obras sean presentadas en sitios diferentes. En una sala, donde, como ya se mencionó en el capítulo anterior, el público sabe los códigos que tiene ese espacio,además cuenta con las condiciones técnicas adecuadas;en un lugar no convencional que es modificado para la función, y finalmente en un espacio abierto.



3.2.1 Desarrollo

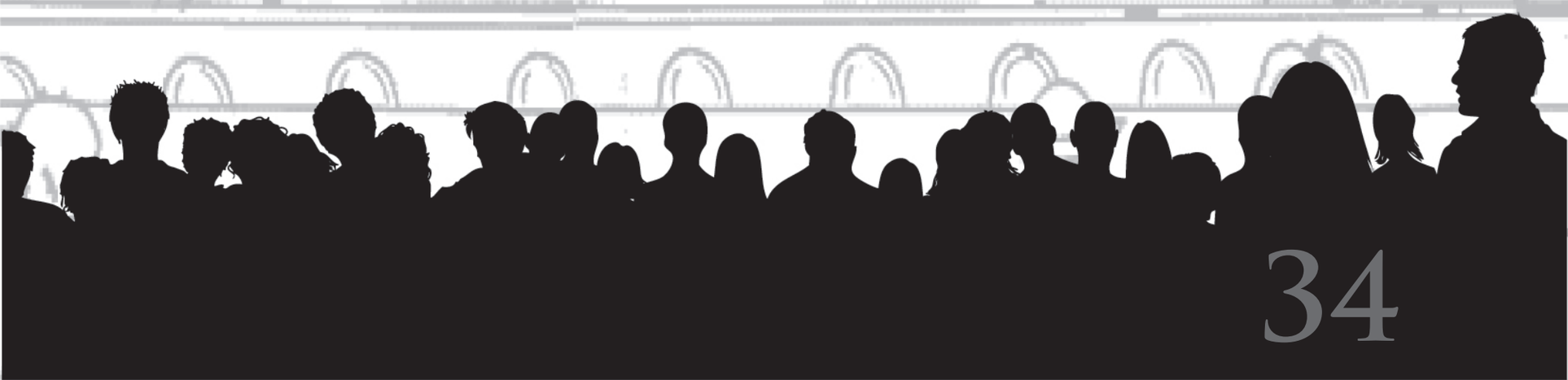
Luego de ser seleccionado el texto para el montaje de "Una Mentirita", se pasó a un proceso de reescritura, resaltando temas como la soledad, la timidez de decir lo que se siente en un momento específico y el desamor. Fueron escogidos estos temas porque son comunes en esta sociedad, el no poder expresar los sentimientos o el sufrir por alguna decepción amorosa, son cercanos a las personas. Pertenece al tipo de conflicto de nivel personal, el personaje habla consigo mismo de sus penas y de sus alegrías. Primero había que adaptar el texto a un contexto local. Que resulte fácil de contar para el actor, un texto que salga de su lenguaje. El texto original es en ruso y por lo tanto tiene expresiones de esa región, era necesaria la adaptación para generar mayor cercanía con el público, que se identifique y que entienda todo lo que se quiere decir.

Con el texto listo se pasó al proceso de montaje que se trabajó a partir de situaciones que el texto evocaba. Sus viajes en bicicleta con Nadia es una situación proveniente del texto que mezcla el vértigo del viaje con su emoción contenida.

Tiene fuertes imágenes simbólicas que muestran la situación y los sentimientos del personaje, se apoya en el uso de objetos y recursos que ayudan a evocar la situación escénica y el lugar de los acontecimientos. Como las proyecciones de video que pretenden mostrar su soledad. Con el texto se buscó música que se identifique con el tema. La bicicleta en el escenario aunque no es utilizada ayuda a crear el ambiente de la obra.
Partiendo de la investigación para el montaje de "Amor Ambulante" se trabajó en un personaje que la gente identifica en la calle como vendedor ambulante que es cercano a su realidad. El tema de la obra es el desamor.

Los textos en un principio evocan a un comerciante informal que después de vender sus productos quiere mostrar una escena para promocionar su Escuela de Teatro. En mitad de su actuación sus problemas amorosos no le permiten trabajar normalmente. Los textos muestran su frustración y su desdicha ante lo que es irreversible. El conflicto de la obra es personal pero el personaje a diferencia de "Una Mentirita" lo comparte con el público a quienes se dirige directamente, habla con la gente, les pregunta y pide que le hablen.

El montaje se basa en la estructura física del personaje y la movilidad que este tiene en su puesto de trabajo. Sus objetos son limitados, un palo, un par de productos, un letrero de su escuela y lo demás es evocativo. Por lo tanto la escena se basa en el diálogo constante con el público a quiénes les cuenta lo que siente.
A pesar de que el tema de las dos propuestas es similar, tienen géneros y estéticas distintas. "Una mentirita" se desarrolla desde la timidez de su protagonista, tiene momentos que muestran sus conflictos, pretendiendo provocar desde la dramaturgia sentimientos de tristeza, ternura y alegría en el público. El diálogo se da por momentos con un personaje ficticio y el público permanece mentalmente activo. Se busca la relación con las



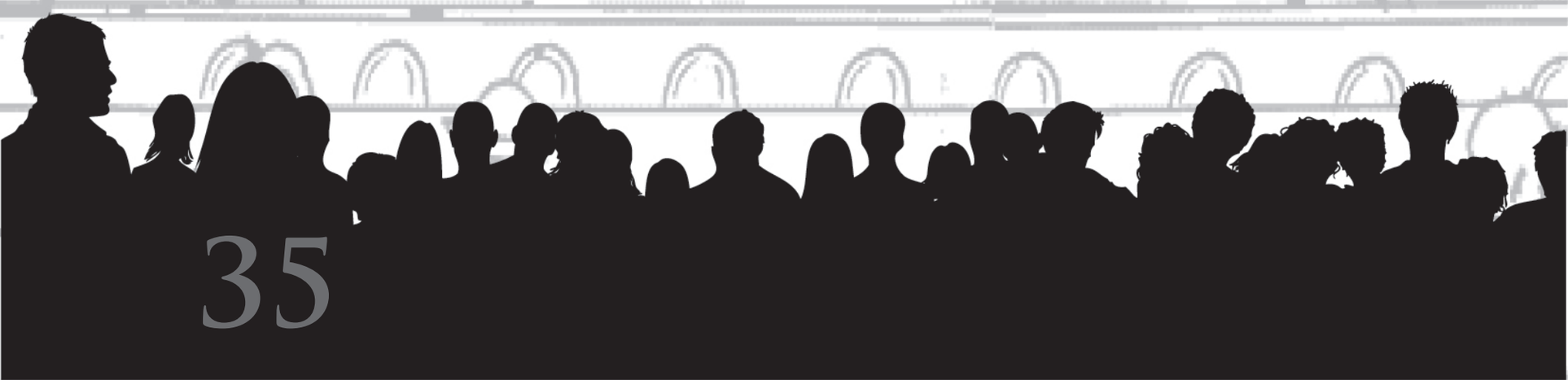
emociones y la imaginación del espectador intentando una dramaturgia que provoque sensaciones y les lleve a recuerdos. Hacer que el público descubra con su imaginación la vivencia del personaje, la persona con la que este habla, en donde se encuentra..., para que exista una identificación de parte del público con la situación del personaje. En la obra, cuando el personaje intenta escapar pero es descubierto por esa "otra persona".
Hay dos tipos de identificación en el monólogo: lanzarse desde la colina en bicicleta, que en este contexto es común y mucha gente comparte con el personaje este juego. Y la imposibilidad que hay en la gente de hablar acerca de sus sentimientos a otra persona.
"Amor Ambulante" trabaja la picardía del personaje, habla de manera franca y directa, conversa con el público mientras "trabaja" y ellos se enteran lo que le sucedió. Desde esta relación festiva, es un personaje tomado de un mercado, lugar en el que la gente tiene un papel importante para los vendedores porque muestran de la mejor manera sus productos. De esta forma se pretende relacionar al público con el personaje, que se identifique con esta representación cercana y común para él. Se busca provocar la imaginación del público de una manera menos simbólica, con datos precisos de los hechos. Cuando el personaje cuenta el momento en que vio a "Ana" con su amante. Se dan dos tipos de relación: una muy práctica y activa de vendedor a cliente y otra en la que el personaje le convierte al público en su confidente contándole sus sentimientos y los hechos que le pusieron así.

3.2.2 Recursos escénicos

En "Una Mentirita" se utilizaron recursos como la música, el video, éstos estaban encaminados en momentos donde el espectador pueda imaginar las situaciones que pasaron en la obra. Como el momento final donde se proyecta una imagen del personaje en su bicicleta a lo largo de la ciudad, en medio de la proyección y la música se lanza papel picado desde arriba del escenario, que simbolizaba el papel higiénico que el personaje uso durante toda la representación. Estos recursos ayudan a evocar dentro de la imaginación del espectador el presente del personaje, sus momentos de soledad. Al utilizar estos elementos tenían que ver directamente con la obra, es decir, que tenían su justificación dentro de la escena, lo que se buscaba también eran elementos que trasladen al espectador a otra realidad, son espectaculares y elaborados, como las proyecciones de video y los papeles picados. Aquí al espectador se le involucra físicamente en el sentido de la vista y oído, son elementos que son vistosos para la gente ya que está fuera de su cotidianidad.

"Amor Ambulante" en la búsqueda de relación con el espectador se intentó prescindir de estos medios y ver en que se modificaba la atención del público. Por lo tanto era necesario reforzar la relación activa que ya se mencionó refiriéndose a la inexistencia de la cuarta pared, así como la utilización del espacio escénico como parte de la situación.

Es decir que se planteó una relación con el espectador desde la parte emocional, ya que el personaje es construido a través de una in-

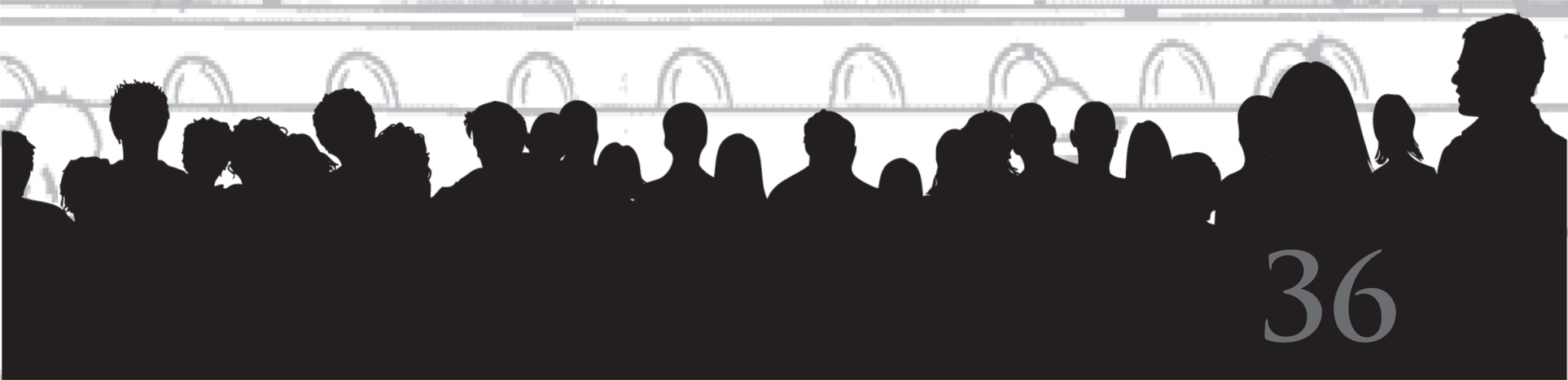


vestigación, llegando a ser alguien cercano para la gente, un vendedor de productos.
En cuanto a las condiciones externas como el espacio, deben ser manejadas cada una de manera diferente. “Una mentirita” necesita de un lugar cerrado (existencia de cuarta pared, proyecciones, música...) y “Amor Ambulante” estaba construida con mayor libertad de espacio. Se utilizó para probar las diferentes relaciones que puede tener un espacio con el público. Por lo tanto las obras serían presentadas en diferentes lugares:

“Una mentirita” y “Amor Ambulante” en una sala de teatro: Es un lugar en donde la gente estará preparada para ir a ver una obra, existe una división entre las butacas y la escena, tiene las condiciones técnicas (luces, sonido, proyector de video....), es un lugar específico para una representación. Estos recursos técnicos ayudan al espectador a introducirse en los diferentes momentos que tiene una obra. Y facilita la comunicación entre la obra y el público. Los espectadores permanecen aislados, ya que la construcción de esta sala divide notoriamente las butacas del escenario, esto hace que el público permanezca distante de la acción del personaje, los ambientes que se intentan evocar son escenográficos, en “Una mentirita” se lleva al público a un lugar abstracto, a la mente de este personaje que los traslada a diferentes espacios, la soledad en su bicicleta, que se encuentra sola y sin uso en escena, la liberación a través de papel picado. En “Amor ambulante” el espacio que se evoca es la carencia del mismo, es la pobreza sentimental a través del vacío, el personaje es un vendedor ambulante que promociona sus productos y su escuela de teatro en cualquier lugar, en este caso en una sala.

“Una mentirita” en un espacio no convencional: En este lugar las condiciones son totalmente diferentes, ya que al ser un espacio destinado para otros usos no va a tener ninguna de las condiciones técnicas antes mencionadas, tampoco existe la división entre la escena y las butacas por lo que la creatividad del artista se pone en juego al establecer el sitio en el que estará ubicado el público. Esto generará diferentes reacciones y experiencias tanto para el público como para el actor por encontrarse en un espacio que tiene otros fines y por la posición espacial del público. Por lo tanto la relación entre la obra y el espectador será diferente. Las condiciones del espacio serán modificadas para generar una ruptura de la sala convencional del teatro, el lugar donde será presentada la pieza teatral reforzará los temas tratantes como la soledad, el abandono, la timidez, el desamor.

“Amor Ambulante” en espacio abierto: En la calle no se sabe que puede suceder, la gente está apurada, va o regresa de sus labores, y al encontrarse con una obra de teatro, pueden suceder en ellos varias reacciones, curiosidad, indiferencia, en fin, entra en la subjetividad de cada persona. No existen las condiciones técnicas y el actor debe ingeniarse para atraer al público así como ubicarle espacialmente para que todos puedan ver, para que todos lo escuchen así como no perder su atención. El contexto de esta obra se refuerza ya que este personaje nace en este lugar, ayudando al público a imaginar que es una situación real de un negociante de la calle. Igual que en el caso anterior, la diferencia de la relación de presentar este monólogo en una sala y en la calle generará diferentes reacciones y experiencias tanto para el actor como para el público.



3.3 Resultados

Hay que recalcar que es subjetivo medir la reacción y relación del espectador con las obras de teatro debido a que, el público no es un agente colectivo y cada persona está sujeta a sus gustos. Hay dos puntos de vista desde los que se capta la relación, una es la experiencia del actor y otra es la del público.
Las obras se presentaron en la Sala Alfonso Carrasco (teatro), Museo de las Conceptas, en la Facultad de Psicología y en la Calle del Artista. Analizando los diferentes medios que el teatro posee para relacionarse con los espectadores y de acuerdo a esto, crear dos monólogos desde los que se estudian las diferentes posibilidades de establecer contacto con la audiencia. Los resultados de estos objetivos seránanalizados por separado.

3.3.1 "Una mentirita"

Sala Alfonso Carrasco.- En este espacio estuvieron todas las condiciones técnicas requeridas y adecuadas. La música, la iluminación, la proyección de video y la máquina para arrojar papel picado. Desde la experiencia del actor todos estos elementos sirvieron para crear las diferentes situaciones de la obra que le daban mayor fluidez al personaje esto hizo que el público se identifique con el personaje y las situaciones. Hubo momentos como el video en que el personaje está solo paseando en su bicicleta y en los que el público dejó de identificarse y razonó acerca de lo que sucedía con el personaje.

Para sorpresa del actor las emociones planeadas dentro de la dramaturgia y que iban a provocar ciertas reacciones en el público no sucedieron de la manera establecida sino que pasó algo distinto como en el primer momento en el que el personaje en medio de la adrenalina expresa su amor por Nadia con el texto: "Nadia te amo", es un momento que se intentó fuera melancólico pero provocó en el público risas.

Desde el público la reacción con la obra fue positiva, estuvo atento e involucrado con la obra en todo momento. Los recursos con los que se intentó hacer una relación entre la obra y el público funcionaron en la medida que se propusieron, como por ejemplo dentro del espacio escénico el público permaneció como observador lo cual hizo que su relación esté de una manera pasiva desde las emociones e identificación con la situa-

ción de la obra."Funciona el trabajo corporal sobre la atención del público, los movimientos grandes y expresivos causan reacciones como risas, suspiros o tristeza, aquí hay mucha más reacción con el rostro, los gestos de sus caras cambian con cada cambio de estado en escena. El uso de la proyección al final da el tiempo que ayuda a retroceder y pensar en lo que acaba de pasar".(Gonzalez) Para otros espectadores, el utilizar los diferentes elementos escenográficos hizo que la obra tenga una lectura compleja, es decir que las diferentes emociones que se intentaba llevar al espectador a través de las imágenes o recursos escénicos, no fueron comprensibles. (Reinoso) (Ver Anexo 1)

Museo de la Conceptas.-

El espacio escénico estaba situado en las tumbas del Monasterio de la Conceptas, lo cual dio un sentido al público con respecto al tema que presenciaría en el monólogo. No existían recursos técnicos tales como iluminación, no había una acústica del espacio. Este fue modificado para que el público pueda presenciar la representación. Al carecer de elementos técnicos dificultó la apreciación de la obra, al no existir proyecciones ni papel picado, se transformó lo que se quería alcanzar con el público, dando más énfasis en el texto y el actor. La ubicación del público era diferente a la de un teatro, los asientos fueron colocados en sentido contrario a la entrada del público, ellos ingresaban por el espacio escénico en donde el personaje estaría en la representación.

"Las tumbas" era un espacio de grandes proporciones que hizo que el público permanezca alejado de la obra, por lo que existían elementos que no ayudaban a que el público pueda apreciar de manera óptima la obra, como las que ya se mencionó. (Ver Anexo 2)

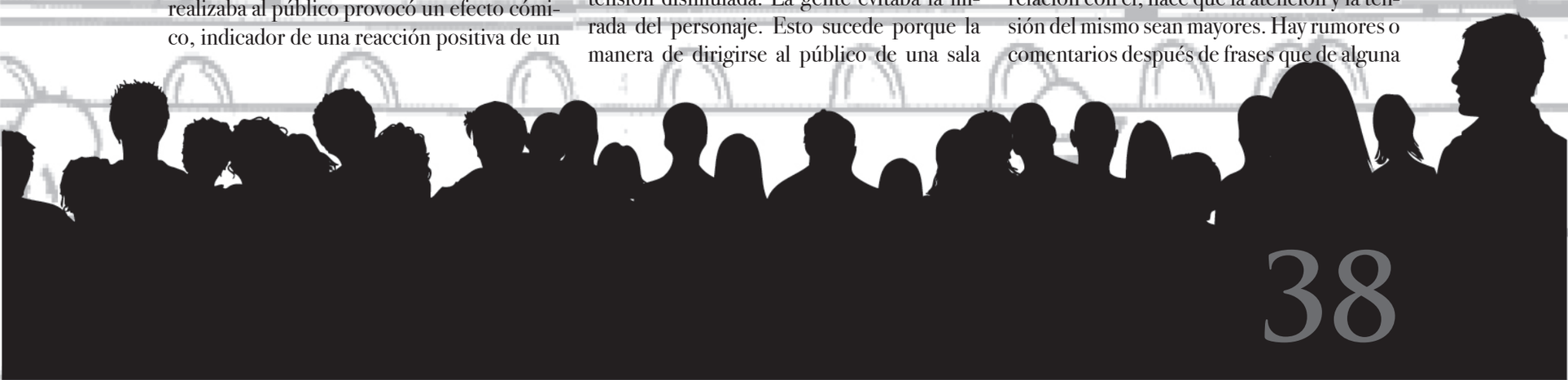
3.3.2 "Amor ambulante"

Sala Alfonso Carrasco.-

Al ser un lugar con todos los recursos técnicos,al principio de la obra por carecer de estos medios, rompió con los códigos que tiene el espectador acerca de las obras como: música, iluminación o escenografía. Poco a poco entraron en el juego del personaje que les invitaba a su venta. Esta invitación que realizaba al público provocó un efecto cómico, indicador de una reacción positiva de un estímulo que fue previamente planificado. Como propone Brecht el personaje es un tipo universal y que está cercano a la realidad de las personas.

Por momentos parecía que algunas personas temían que el personaje al dirigirse directamente hacia ellos les invitase a pasar o les haga algo, en las primeras filas había cierta tensión disimulada. La gente evitaba la mirada del personaje. Esto sucede porque la manera de dirigirse al público de una sala de teatro resultó demasiado directa y por momentos brusca. La gente se reía en momentos en los que el personaje habla de sus productos o de su sufrimiento, pero cuando se dirige hacia una persona se coloca una barrera defensiva.

"El hecho de que el tema del que se habla en la obra involucre al público o tenga alguna relación con él, hace que la atención y la tensión del mismo sean mayores. Hay rumores o comentarios después de frases que de alguna



manera les afecta. El uso del humor es otro elemento que ayuda a mantener al público conectado con la escena. La risa aligera el tiempo y la incomodidad. La sorpresa de lo inesperado despierta la atención, el cambio de estados en escena, los saltos que da cuando está dirigiéndose al público (el personaje) y cuando está en el mundo de la actuación. Es un recurso que hace descansar al público. Cuando sienten que se dirigen directamente a ellos (público) tienen más tensión, pero cuando la mirada del personaje no está sobre ellos están más relajados"(Gonzalez). (Ver Anexo 1)

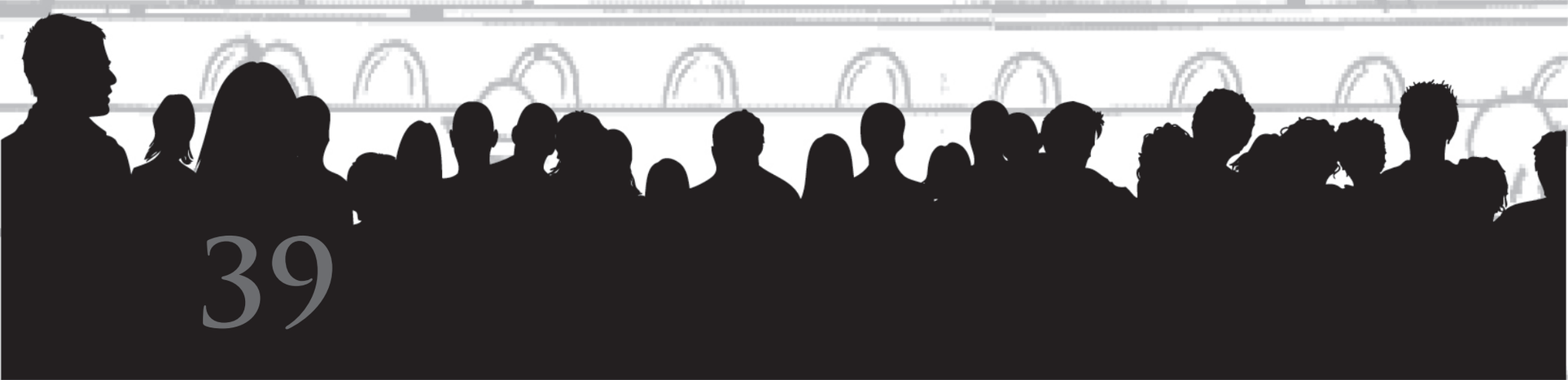
El balance general de esta función es positivo ya que la gente disfrutó y entendieron los mensajes que se querían transmitir. Andrés Reinoso destacó los mensajes que contenía la obra, acerca de ciertas denuncias que se querían transmitir. Tampoco es un indicador positivo del todo ya que pocas personas conocían este asunto. En cuanto al tema central de la obra acerca del desamor, no tuvo el impacto que debía, fue como un suceso más y no se entendió que era el conflicto principal, la gente se quedó con la imagen del vendedor y el resto fue secundario. Por lo tanto el texto fue el punto más bajo así como la iluminación y el sonido son puntos a tomarse en cuenta ya que en este sentido resultaba muy vacía la escena.

Facultad de Sicología.-

En la Universidad de Cuenca. En este espacio abierto en el que el público estaba pendiente de sus ocupaciones educativas. La función no fue anunciada ni publicitada previamente por lo que era deber del actor convocar al espectador. Fue complicado este proceso, tardó mucho en conseguir el público, los que se quedaban salían inmediatamente. En este espacio se acomodaron pocas personas durante todo el unipersonal, otros,solo momentos y otros se quedaban un instante como para ver que sucedía pero se marchaban. Además los espectadores se situaron en lugares alejados, con un poco de temor por la brusquedad de la invitación del personaje, para no participar o para poder irse.

Esta situación complicó el desarrollo normal de la obra, la carestía de objetos hizo menos interesante la escena y por lo tanto la relación con el público se vio afectada. La lejanía hizo que se dificulte el juego del vendedor y al estar la gente tan dispersa hizo que el personaje tenga que hablar para muchos lugares distintos perdiendo la atención de las personas.

La reacción del público ante la relación que se pretendía entablar fue temerosa ya que al ser tan directo tenían cuidado de ser ridiculizados. Los pocos que vieron todo el monólogo estuvieron participativos, respondiendo a las preguntas que planteaba el personaje. Incluso hubo una persona que en una mínima invitación se metió a la escena a participar con el personaje que le proponía enseñarle a actuar. (Ver Anexo 3) La mayor de las dificultades fue convocar a las personas y mantenerles en el espacio durante el monólogo.
Calle del Artista.- En el Centro Histórico. Los resultados en este espacio fueron totalmente negativos, la gente no se quedó, solo pasaba o miraba un instante. Se evidenció nuevamente la dificultad de convocatoria. No se llevó a cabo la presentación. La relación solo se dio con las personas a las que el personaje se dirigía directamente. El resto de transeúntes no se interesó. (Ver Anexo 3) Se utilizaron para este propósito muchos medios como acrobacia, canciones, textos, pero en la calle las personas parecen demasiado ocupadas como para quedarse en una obra de teatro. Que no es real ya que en muchos lugares hay artistas callejeros que reúnen a muchas personas y realizan sus representaciones normalmente. El problema es la falta de experiencia, porque el teatro en la calle tiene sus propios códigos y sus estrategias para reunir al público. Además de carecer de una acción o una escenografía que llamen la atención inmediatamente.



CONCLUSIONES

A lo largo de la investigación y de la experimentación de este proceso se ha constatado que siempre existe relación con el público. Esta profesión es una continua comunicación con el espectador, principal eje para que viva el teatro y las obras. Analizar los diferentes medios y recursos que se emplean en el teatro por medio de los cuales se generan los distintos tipos de relación con los espectadores como ha sido el objetivo del trabajo, se cumplió en la medida de se estudiaron y se intentó ponerlos en práctica de acuerdo a los objetivos específicos que dieron las siguientes conclusiones:

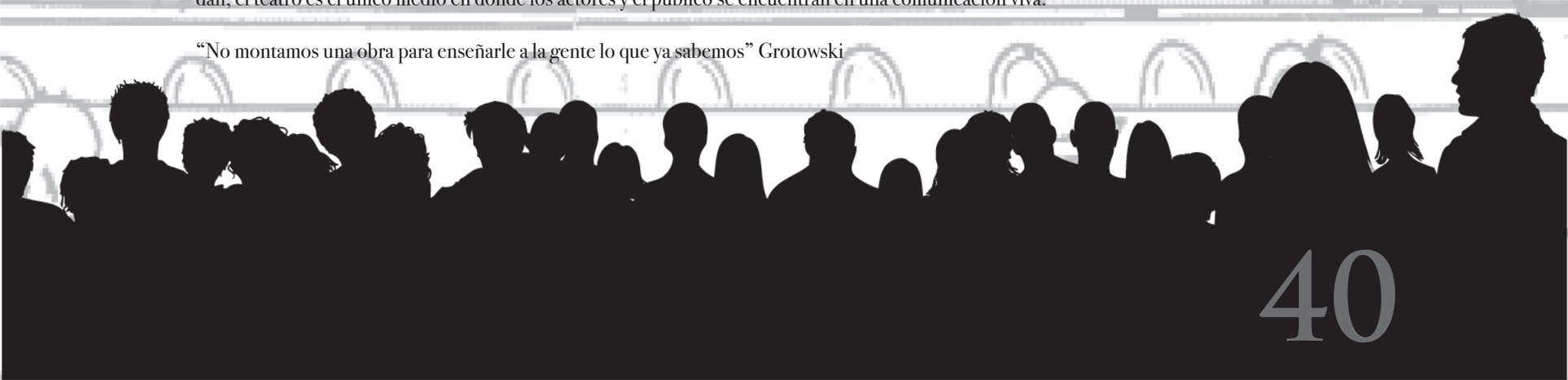
El manejo del espacio ha producido los resultados con mayores indicadores. La ubicación espacial que tiene el espectador con referencia a donde está la escena, modifica el tipo de relación que se establece. No significa que todas las obras en las que se modifican los espacios van a ser mejores que otras (en cuanto a la relación), ya que como se ha demostróen los resultados puede ser adverso.

En cuanto a los recursos técnicos como iluminación, sonido, maquinaria... son elementos necesarios porque como se experimentó apoyan a la situación escénica y mejoran la relación con el público. Si no se cuenta con estos elementos se debe buscar la manera de generar otro tipo de medios que mejoren la calidad de los espectáculos como la dramaturgia o la actuación. Haciendo referencia a la escenografía debe existir una justificación de cada elemento que ayuden a la escena. La carencia y la saturación de objetos dificultan la actuación y la interpretación de la obra, de acuerdo a este proceso. Hablando acerca de la dramaturgia, los puntos a tomar en cuenta son los temas y el contexto del lugar en el que se desarrolla la obra. Al ser cercanos a la realidad de los espectadoreshay mayor atención ante lo que sucede en la escena.

Por otro lado la carencia de recursos que no fueron tomados en cuenta en las obras como “el antes y después”, causó poca asistencia de público y bajas expectativas. Es importante trabajar sobre este punto porque es la primera relación que se establece con el público.

Por medio de este trabajo se buscó demostrar la importancia que tiene trabajar la relación de la obra con el público y mostrar que generar una relación con el público no consiste solo en la ruptura de la cuarta pared, es un campo muy amplio que involucra elementos básicos y simples, así como recursos gigantes y espectaculares. A lo largo de los trabajos investigativos y de análisis, durante el proceso siempre surgen nuevas preguntas que requieren nuevas propuestas. En el teatro las técnicas, los ejercicios, los montajes, la actuación, las enseñanzas, y demás elementos son propios de cada profesional por lo tanto este análisis dio estos resultados y estas conclusiones porque fue realizado por dos individuos. Como Grotowski, Boal, Dubatti concuerdan, el teatro es el único medio en donde los actores y el público se encuentran en una comunicación viva.

“No montamos una obra para enseñarle a la gente lo que ya sabemos” Grotowski



BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Francisco. Mitos y Ritos René Zavala y Diego Ortega. 15 de Junio de 2011.

Baty, Gaston y René Chavance. El Arte Teatral. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Boal, Augusto. El Arcoiris del Deseo. Barcelona: Alba, 2004.

Brook, Peter. El Espacio Vacío. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

Dubatti, Jorge. El Convivio Teatral. Buenos Aires: ATUEL, 2003.

García Canclini, Néstor. Culturas Hibridas: Estrategias Para Entrar y Salir de la Modernidad. México: Grijalbo, 1992.

Gonzalez, Patricia. Crítica Teatral René Zavala y Diego Ortega . 11 de Agosto de 2011.

Grotowski, Jerzy. Hacia un Teatro Pobre. México: Siglo Veintiuno, 1987.

Kotler, Philip. Marketing, Versión para Latinoamérica. México: Pearson, 2007.

Obregón, Rodolfo. Utopías Aplazadas. México DF: Editorial Cona Culta, 2003.

Pavis, Patrice. Diccionario de Teatro. Tercera. Sao Paulo: Editor Perspectiva S.A., 2008.

Reinoso, Andres. Crítica Teatral René Zavala y Diego Ortega. 12 de Agosto de 2011.

Soca, Ricardo. elcastellano.org. 23 de Abril de 1996. 13 de Marzo de 2011 <<http://www.elcastellano.org/palabra.php?q=teatro>>.

ANEXOS

ANEXO 1

Diario el Mercurio
Teatro de la UDA presentó sus Unipersonales
30 julio, 2011

Los jóvenes ven en esta carrera artística la posibilidad de expresar su interioridad y compartir diversos mundos con los espectadores.

La Escuela de Teatro de la Universidad del Azuay, en el marco de sus tareas previas a la culminación de los estudios correspondientes al último año lectivo, presentó la muestra titulada "Unipersonales", la tarde de ayer en la sala Alfonso Carrasco, de la Casa de la Cultura núcleo del Azuay.

Esta muestra constó a su vez de seis actos, que fueron escenificados en forma individual por los estudiantes de teatro, como Diego Ortega, Ismael Tacuri, Belén Ochoa, René Zavala, Javier Tello y Fabián Durán, dirigidos por Daniel Aguirre.

Comunicarme

"Yo quería ser doctor, pero como no me decidía por nada, escogí esta carrera, porque me permite comunicarme con la gente, lo que uno piensa y más le atrae, porque con el teatro también puedo mostrar lo que está mal de este mundo y proponer opciones para mejorar esa realidad", sostuvo Ortega, un cuencano de 21 años que espera profesionalizarse en la actuación.

En cambio, Ismael Tacuri mencionó que en una obra teatral se pueden fusionar diversos artes, como la música, la pintura, la danza y la actuación, lo cual le permite expresar su versatilidad artística con mayor amplitud. Según él, para hacer carrera en el teatro o en cualquiera de las artes, "aunque es muy complejo hay que ser decidido".

Tacuri consideró que el verdadero oficio de las tablas se hace en los escenarios, frente al público, a través de la experiencia, sin embargo, valoró lo aprendido en las aulas universitarias, porque esto le ayudará a manejar otras herramientas conceptuales necesarias a la hora de elaborar una propuesta artística.

Este aprendiz de actor considera que el "teatro es una arma con la que uno decide disparar y hacia donde disparar", al poner en evidencia la trascendencia que puede tener una obra de teatro elaborada para comunicar un mensaje determinado, que en este caso podría servir para hacer una crítica social.

Mujer

Belén Ochoa es la única mujer del grupo de teatro de la UDA que este año espera graduarse como parte de la primera promoción. Para esta joven cuencana a través de la actuación dramática tiene la posibilidad de introducirse en otros mundos, muchos de ellos mágicos, El guión de la obra fue escrita por Ochoa, en base a textos del escritor quiteño Abdón Ubidia. (JAE)

Escuela oferta su carrera

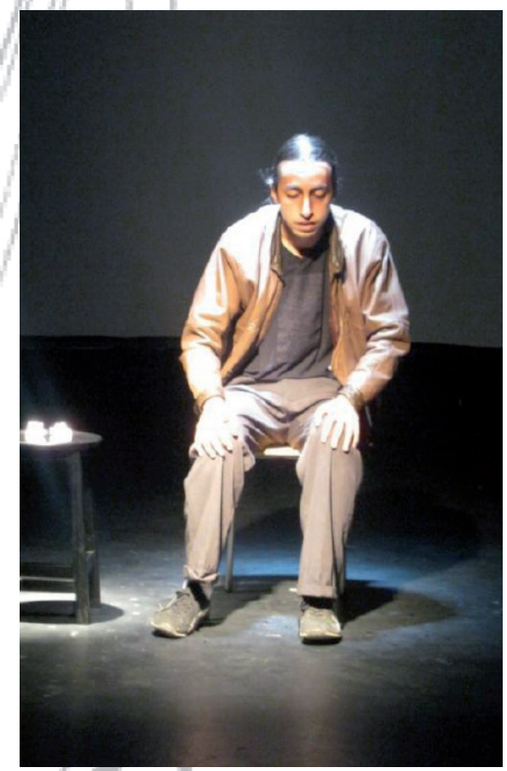
El director académico de la Escuela de Teatro de la UDA, Jaime Garrido, mencionó que esta muestra es parte de los trabajos de graduación, que surgió de un "trabajo intenso con Manuel Aguirre", un maestro de origen boliviano responsable de la propuesta. "Eso es lo que cada estudiante ha tenido su forma particular de entender un trabajo y sus ganas de decir algo".

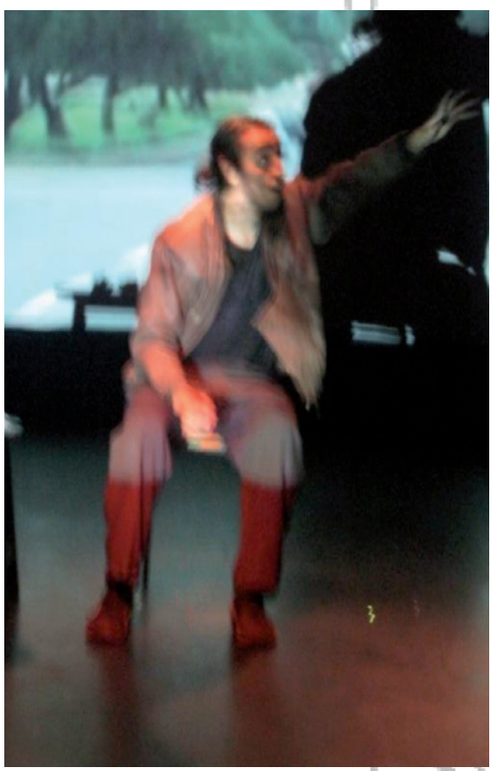
Según Garrido, la ciudadanía, las autoridades de la ciudad y centros de estudio en general, deben trabajar para que las propuestas artísticas de diversa índole y en especial el teatro, tengan una cartelera continúa, lo cual permitirá crear una cultura de afición y respaldo a los jóvenes creadores, que salen de las universidades y muchas veces no encuentran un espacio para expresarse.

El académico invitó a los nuevos bachilleres y a los padres de familia que consideren el teatro como una nueva profesión, que debe ser valorada y respaldada, "creo que existe un pensamiento equivocado sobre el arte, muchos creen que se trata de excentricidades, cuando en realidad debe ser una necesidad básica en nuestra vida, como el comer o dormir". (JAE)

ANEXO 2

Función de "Una mentirita" en la Sala "Alfonso Carrasco" de la Casa de la Cultura - Cuenca





Función de "Amor Ambulante" en la sala "Alfonso Carrasco"
de la Casa de la Cultura – Cuenca

ANEXO 3

Historia de amor en las tumbas

Fabián "Choquilla" Durán junto a René Zavala ensayan previo a la presentación de la obra. Diego Cáceres | EL TIEMPO

Fabián "Choquilla" Durán y René Zavala traen dos monólogos cuyo común denominador es el amor como sufrimiento, reverencia y lamentación, que podrá ser visto hoy desde las 18:30 en el auditorio del Museo de las Madres Conceptas.

Fecha de Publicación: 2012-01-18 00:00

Obras Xiomara Ximena, la reina del Carnaval, y Una mentirita, una adaptación de la obra de Anton Chejov Una bromita, son las dos obras de teatro que se combinará con la alegre música del Carnaval y la culpa del engaño.

La primera obra es escrita por el mismo "Choqui", un trabajo que emplea la técnica de la antropología teatral, el lenguaje corporal de la capoeira, el canto, la narración oral y el clown. En este trabajo el actor le da a la fiesta del Carnaval una importancia social y humana.

Durante 20 minutos, las catacumbas serán el escenario para apreciar los carnavales de Brasil, Cuba y Ecuador que se conjuga con ritmos como la rumba, la conga y el Taita Carnaval. Invitadas a la obra están las canciones Xiomara, Café, Nossa gente, Deusa do amor, Ligia Elena, entre otras de las que se podrá apreciar fragmentos interpretados por Durán a capela y otras de La bandada de la Madre, conjunto creado por el actor.

Inicio

La construcción del monólogo tuvo dos momentos: la primera parte surgió del taller Voz y Cuerpo, dictado por Daniela Altieri, mientras que el segundo momento salió luego del taller dictado por Daniel Aguirre, director del grupo boliviano Los Andes.

Como dice su mismo autor, la ejecución de esta obra teatral es "sin artificios espectaculares, ni complicadas convenciones escénicas, donde la danza, el juego y la música tienen una presencia simultánea y donde La Reina del Carnaval hará sufrir".

Una mentirita

Una adaptación al teatro es el trabajo que René Zavala presentará de la obra del escritor ruso Anton Chejov, y que al igual que Xiomara Ximena es el fruto del proceso del taller dictado por Daniel Aguirre y que tiene una duración aproximada de 15 minutos.

La historia gira en torno a las que podrían ser las más gloriosas o dolorosas palabras:

Te amo, Nadia, y que son soltadas en un momento de adrenalina pura sin que hayan podido ser oídas certeramente por el personaje, convirtiéndole en un manojo de angustias ante las perversas palabras del personaje, quien no entiende la razón del juego y la broma hecha a ella, a Nadia.

Proyecto

Xiomara Ximena, la reina del Carnaval, y Una mentirita son parte del proceso de investigación de la Facultad de Arte Teatral de la Universidad del Azuay, UDA, La relación entre el público y la obra. (MFT)
Cuenca.

"Una mentirita" en el museo de las Conceptas

ANEXO 4

Función de "Amor Ambulante" en la Facultad de Psicología de la Universidad de Cuenca

Función de "Amor Ambulante" en la "Calle del Artista" (Centro histórico de Cuenca)

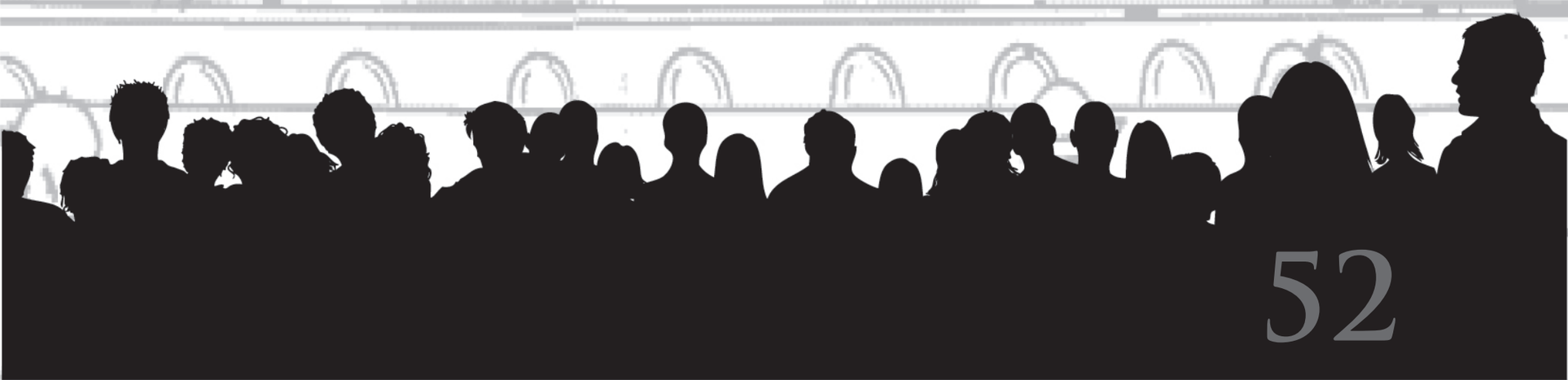
ANEXO 5

Texto de"amor ambulante"

¡Vean, vean! ¡Vean señores!¡Aquí no hay engaño! ¡Jabón quita manchas! ¡Específico para las muelas! ¡Vengan, vengan! Uña de gato, diente de león, cuero de culebra, cartera de cocodrilo, cacho de venado, vengan, vengan!

Pero lo que les dejará desconcertados respetable público es la escena que a continuación será presentada Vean ustedes! También soy actor y doy clases de actuación. No tengan miedo! Si en la vida han representado tan bien su papel ¿Por qué temblar de la escena? No importa. Escena a la cual encontré olvidada entre los problemas llamados tabú por conveniencia de la clase conservadora! No se asusten! No crean que se trata de escenas pornográficas! Esas las vendo en la parte de atrás, porque es sabido que en público nadie se atrevería a comprármelas. El qué dirán es más fuerte que nuestros deseos. Solo a ese rinconcito oculto acude la gente, toda clase de gente, y se lleva su ración de afrodisiaco, que lo tienen bien guardado junto a una imagen del corazón de Jesús. Pero vamos a lo que nos concierne, la escena de un reclamo. Anteriormente no nos habíamos acercado a su realidad, porque no nos enseñaron a ir a ella. Este vacío nos lleva al inventar las desesperanzas y anhelos con el pan de la verdad, que es la mejor y única forma de alimentarse. Alimentarse señores! Pan de la verdad ¿Quién quiere pan de la verdad? Con la verdad pueden hacer plataforma de gritos y puños en alto, pueden encontrar en ella material para nuevos problemas sociales, pueden distinguir 7, 20 o más aparatos utilizables en la lucha clasista, banderas, gritos, trincheras...

Acérquense todos a mirar! A pesar de que esta realidad ha sido una larga experiencia para mis ojos, como para algunos que no ven, no porque estén ciegos sino porque no quieren. Así hemos dejado pasar las tragedias clavados en obstinaciones. Miren! (Fecha) Ustedes van a ver algo que no lo digo yo, solo soy un actor, ustedes juzgarán. (Extracto de la obra "Persecución y Muerte de MaratSade" de Peter Weiss)



*Ana, primer instante de la mañana más amarilla. Ana, piel de piel de durazno. Ana, ¿Le gusta a usted la bicicleta? Hay, Ana, señorita, dígamelo y estafo. (Extracto de “La vida del ahorcado” de Pablo Palacio)

*Hoy he encontrado los hermosos labios de Ana junto a los míos. La tomo por la cintura, la estrecho contra mí, la beso. Veo desmayar sus párpados y advierto su visión lánguida. Ana está sola conmigo y aquí, en lo mío.

Se acercaba tanto a mí, que ya conocía todas las líneas de su cuerpecito. “¿Qué es lo que sabe esta chiquilla?” Una llamarada le enrojecía el rostro.

Un nuevo pensamiento:

“¿En dónde he visto yo estos ojos?”
Me turbaba este pensamiento. Yo había visto alguna vez estos ojos sorprendentes. Cerré los míos: Ahora veía adentro solo sus ojos; luego desaparecieron y veía solo sus labios. Sus ojos, sus labios, sus ojos.

Me llevé la mano a la frente y aspiré su perfume. Sus cabellos estaban tan cerca de mí!

“Alguna otra vez he aspirado este perfume”
Punzante y vivo se había detenido; luego fue desplazándose, alejándose lentamente, en una línea que podía yo trazarla, sus ojos, sus labios, su perfume.

Cuando abrí los ojos, Ana ya no estaba. (Extracto de “La vida del ahorcado” de Pablo Palacio)

* Estoy harto! Todo me recuerda a esa puta Ana. Le dije que sería lo que ella quisiera. Abogado, doctor, perro, gato, sombrero, caja, zapato. Y lo último que sucedió fue una tarde que pasé por su casa, me asomé a la ventana y me vi yo mismo, abrazándola, saboreando su piel de durazno, desnudándola... No era yo, era otro hombre...

Ana, primer instante de la mañana más amarilla

Quisiera asesinarla, destriparla con un lápiz, y acabar con esos ojos malditos. Ana está en todas partes, se ha metido en mí, y solo con alcohol parece salir. (Adaptación de un extracto del cuento “La vida del ahorcado” de Pablo Palacio.)
(Canción Arrepentida Julio Jaramillo)

ANEXO 6

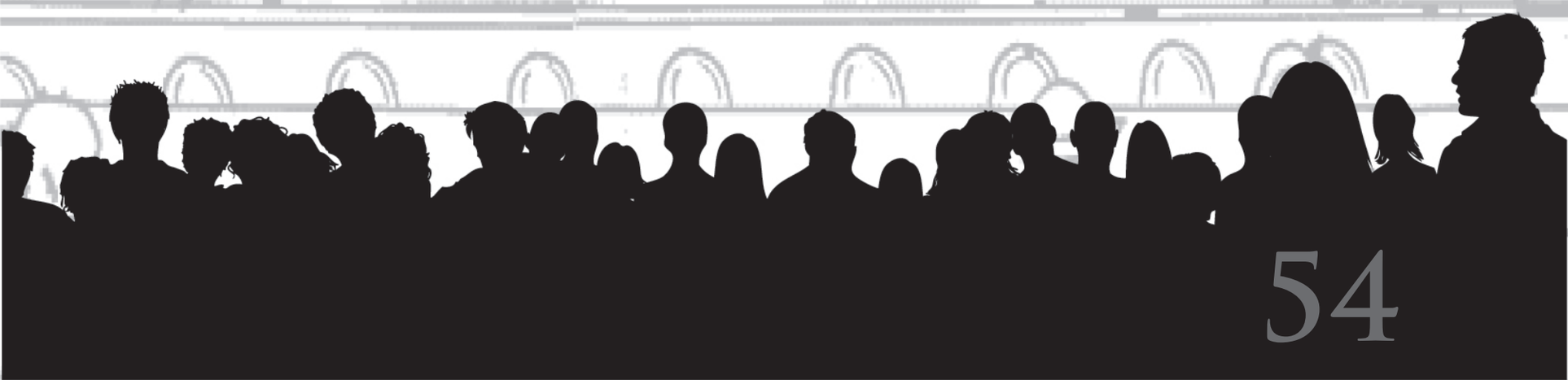
Adaptación del cuento "Una mentirita" de Antón Chejov

Es medio día pero hace un frío tremendo, la niebla a duras penas nos permite ver nuestro pies, Nadia me agarra del brazo. Estamos en la colina mas alta del pueblo, bueno no es la mas alta pero desde esa altura era inmensa, la pendiente estaba muy empinada. A nuestro lado está un trozo de cartón del televisor de 21 pulgadas. A decir verdad nos encontramos ese cartón en la basura del vecino que recién llego del extranjero.

Lancémonos Nadia, se lo ruego, solo una vecita, le juro que vamos a llegar sanos y salvos.

Nadia tiembla de frío, pero seguramente tiembla de miedo, mira atemorizada la empinada pendiente, sus dientes chocan como cubos de hielo en un vaso de agua. Solo con mirar hacia abajo imagina los posibles accidente que podrían suceder, tibia rota, soturación de pierna a la altura de la rodilla, desprendimiento de la garganta por excesivos gritos, excesiva adrenalina, piedras incrustadas en la manos, carachas, en fin tiene miedo parece que se va a desmayar.

Lancémonos Nadia, no hay que tener miedo es solo unos cuantos metros. Por favor
Al fin Nadia cede. Veo por su cara que lo hace arriesgando su vida. Le acomodo en el helado cartón de televisión de 21 pulgada ella se sienta en la parte que dice Cuidado frágil y yo en la frase "Déjate llevar por nosotros". La rodeo con mi brazo y empiezo a dar los primeros pasos en camino a la pendiente, el helado cartón de televisor de 21 pulgadas con sonido envolvente y hd vuela cono una bala perdida en medio del desierto. El viento choca en nuestros pálidos rostros, silba en nuestros oídos, quiere arrancarnos la cabeza, la presión del aire casi no nos deja respirar. Los árboles a nuestros lados se funden en nuestra mirada.



La amo, Nadia

La bala…digo el cartón de televisor de 21 pulgadas empieza a descender mas despacio, la respiración es mas fácil y todo se torna tranquilo, Nadia pálida, mas muestra que viva, atemorizada, palpa cada parte de su cuerpo para ver que no exista una fractura. Le ayudo a levantarse.

Por nada del mundo volveré a intentarlo, lanza su voz agitada. Por nada del mundo, casi muero.

Después de un momento observo el rostro confundido de Nadia ,¿fue el quien dijo esas tres palabras o simplemente fue el sonido del viento? Yo emocionado aun no digo una palabra miro el cielo despejado.

Me toma del brazo y comenzamos un largo paseo cerca de la colina. El misterio por lo visto no la deja en paz. ¿Fueron dichas aquellas palabras o no? ¿Sí o no? Es una cuestión de amor propio, de honor, de vida, de dicha; una cuestión muy importante, la más importante en el mundo. Nadia evita mirarme, estoy seguro que ella quiere decirme algo, esta confundida, duda no encuentra las palabras perfectas, esa es profesión de los poetas, escoger las palabras perfectas, pero ella no lo es….

¿Sabe una cosa? Dice
Hagamos otro viajecito.

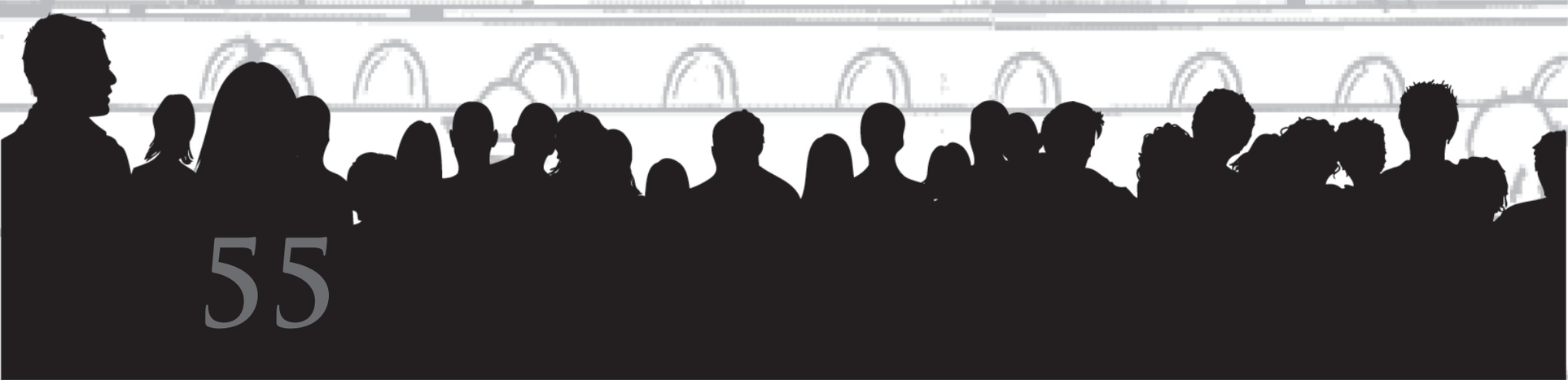
Volvemos a subir por la colina empinada arrastrando nuestro cartón. Vuelvo acomodarle a la palida y temblorosa Nadia en Cuidado frágil y yo Déjate llevar por nosotros y de nuevo nos lanzamos al temible abismo, el viento vuelve a soplar en nuestros rostros y la adrenalina se apodera poco a poco de nuestros cuerpos, las ñañaras empiezan a tomar nuestras barrigas, y yo digo a media voz

La amo, Nadia

Cuando nuestro carrito se detiene, Nadia observa la empinada colina que descendimos en su rostro veo varias emociones se pregunta ¿Cómo pudo ser, quien dijo esas palabras abra sido el o las escuche así no mas?. Esta nerviosa no puede contestarse esas preguntas o quizá no quiere contestarse porque no las sabe, estaapunto de llorar.

¿será hora de irnos a casa? Le pregunto

A mi me gustan estos viajes – dice rápidamente asustada- lo intentamos una ves mas



Le gustan estos viajes, pero al sentarse en el carrito, palidece igual que antes, tiembla y contiene el aliento.
Descendemos par tercera vez, y noto cómo está observando mi cara y mis labios. Pero yo logro engañarla me cubro la boca con mi camiseta, y al llegar a la mitad de la colina alcanzo a decir:

La amo, Nadia!

El misterio no deja de ser misterio. Ella sigue confundidísima no sabe si fui yo, el viento o quizá su cabeza, y no quería que sea el viento.
Al siguiente día recibo una carta, una carta de Nadia, si de Nadia decía: Si vas a la colina avísame para ir juntos. Nadia quiere ir conmigo todos los días a la colina, quizá quiere escuchar esas palabras, o será que en verdad le gusta lanzarse por la colina o, o o.....a partir de ese día todos los día vamos hasta lo alto de la colina y nos deslizamos y yo repito todos los días.

La amo, Nadia

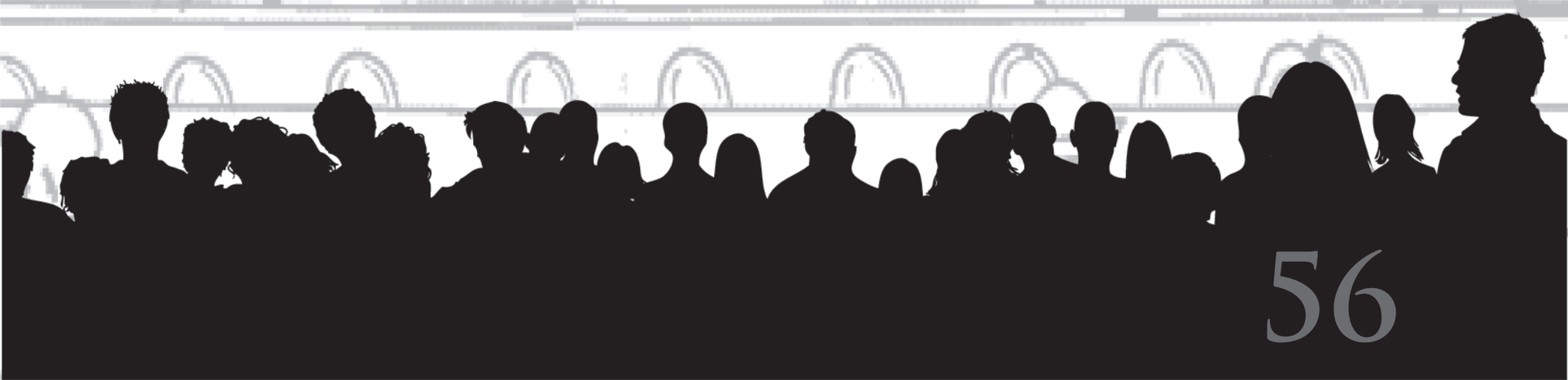
A ella le gusta escuchar eso, se habitúa a eso como al vino o a la morfina. Ya no puede vivir sin ellas. Claro que a ella siempre tiene el mismo miedo al subirse al cartón de televisor de 21 pulgadas y nunca sabe cual declara su amor ella, el viento o yo solo hay tres sospechosos, pero eso, por lo visto, ya la tiene sin cuidado; poco importa el recipiente del cual uno bebe, lo esencial es sentirse embriagado.

Un dia fui solo a la colina al medio día y a lo lejos vi a Nadia subir sola, me escondí para observarla. Sube temblorosa, nunca se ha lanzado sola, esta mas nerviosa que lo normal ¿será que escucha aquellas tres palabras?, ella esta decidida a lanzarse se sienta, no puede ser, esta sentada

Déjate llevar por nosotros, empieza apoyarse y deslizarse por el llano y lanza un grito estridente ah y el viento ah y la adrenalina, sopaos, mariposas chirichis, ñañaras en la barriga ah

Llega a la parte plana de la colina, no sabe si escucho, sus gritos quizá no le dejaron escuchar, no tiene ni idea.

El terreno en donde estaba la colina fue vendido a unos americanos, decían que iban hacer un hotel lujosísimo, otros decía que ahí se iba a trasladar la nueva cárcel para varones. Lo cierto es que alambraron todita esa zona, un día intente entrarme pero ahí estaba un guardia, si un guardia, con unos perros de esos bravísimos que corrieron pensando que soy presa o que soy ladrón, bote el cartón del televisor para demostrar que no soy ladrón pero los perros me siguieron seguro soy presa de ellos, y me mordieron si me mordieron aquí, aquí mismo en las dos piernas, me pusieron cinco inyecciones para la rabia.



Nadia y yo ya no frecuentábamos, yo tengo que salir de viaje quizá para siempre. Una noche mientras salía al patio, observe que Nadia estaba sentada en el patio de su casa, triste y sus ojos querían chorrear lagrimas, hasta que en medio del sonido del viento chocando contra los árboles de eucalipto susurre

La amo, Nadia

Su rostro cambio inmediatamente y la alegría se apodero de su rostro, sus ojos chorreaban lagrimas, recordó aquellas tardes de colina, aquellas tres palabras a los tiempos carajo. Y yo me voy hacer las maletas

Eso paso hace varios años, Nadia se caso con un abogado tubo dos hijos y muchas veces sus ojos chorreaban.

Mientras que yo, ahora que tengo más edad, ya no comprendo para qué decía aquellas palabras. Para qué hacía aquella broma...

Puntos (hitos) que toca el personaje:

Describir el espacio

Decirle a Nadia que se lancen

Describir el miedo de Dania

Rogar a Nadia

Lanzarse por la colina

1 er La amo Nadia

Llegada abajo

Nadia dice que no lo volverá a hacer

Pequeñas auto preguntas de Nadia
Decide lanzarse de nuevo

2 do La amo Nadia

Será hora de irnos a casa?? Pregunto yo

Nadia dice que a ella le gustan esos viajes y que intenten una mas

Se lanzan

3ra La amo Nadia

Nadia sigue preguntándose

Recibe una carta a la mañana siguiente

Van todos los días a la pista y siempre repite La amo, Nadia

Explicación de que se volvió como la morfina

Un día decide ir solo a la colina y encuentra a Nadia

Nadia decide lazarse sola

Llega la primavera

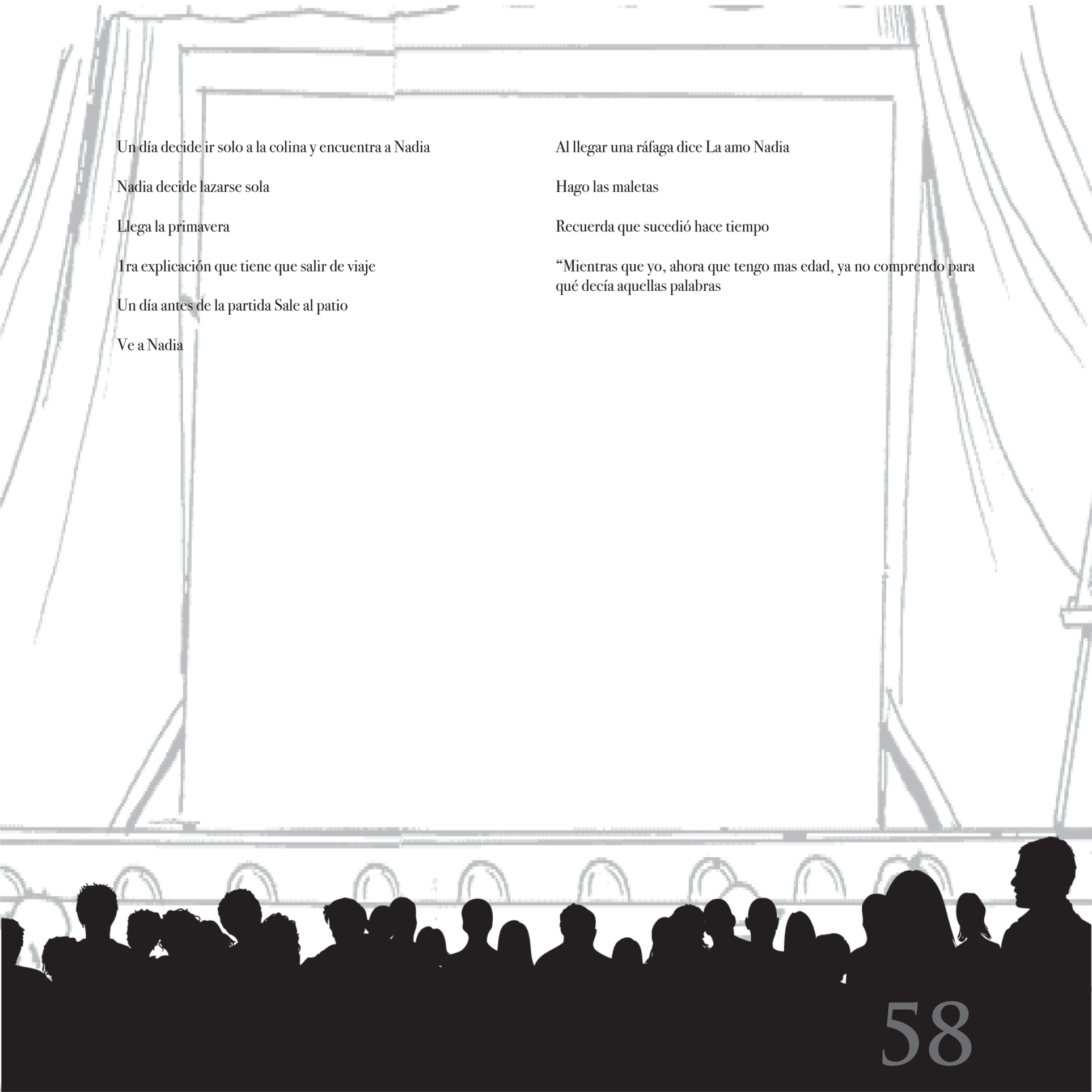
1ra explicación que tiene que salir de viaje

Un día antes de la partida Sale al patio

Ve a Nadia

Al llegar una ráfaga dice La amo Nadia

Hago las maletas

Recuerda que sucedió hace tiempo

“Mientras que yo, ahora que tengo mas edad, ya no comprendo para qué decía aquellas palabras