

UNIVERSIDAD DEL AZUAY



FACULTAD DE DISEÑO  
ESCUELA DE ARTE TEATRAL

La búsqueda del Personaje en la Obra  
“TERAPIA”

Comedia en tres sesiones y una diagnostico

Trabajo de graduación previo a la obtención del título de: LICENCIADA EN ARTE TEATRAL

Autor: Mayra Sarmiento

Director de Tesis: Carlos Loja

Cuenca – Ecuador

2012

**Agradecimiento:**

A mis padres Blanca y Manuel por el apoyo y la confianza depositada en mí.

A cada uno de mis hermanos: Silvia, Patricia, Fabián, John y en especial a Jordita el más pequeñito de la casa Sarmiento por acompañarme en cada una de mis locuras y divertirse junto a mí.

A la Dani, la caperuza por haberme apoyado en la loca idea de formar juntas Teatro TECLA.

## Índice de Contenido

AGRADECIMIENTO	II
ÍNDICE DE CONTENIDO	III
ÍNDICE DE ILUSTRACIÓN	VI
ÍNDICE DE ANEXOS	VII
RESUMEN	IX
ABSTRACT	X
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I: INVESTIGACIÓN	12
1. Teoría sobre el personaje	12
1.1 Inicios del teatro	12
1.2 Actor	13
1.3 Personaje	13
1.3.1 Construcción del personaje	14
1.3.1.1 Estructura física	14
1.3.1.2 Emociones	15
1.3.1.3 Observación	15
1.4 Biomecánica	16
1.5 Realismo Psicológico	16
1.5.1 Relajación	17
1.5.2 Concentración	17
1.5.3 Sí mágico	18
1.5.4 Imaginación	18
1.5.5 Memoria emotiva	19
1.6 Método de acciones físicas	19
CAPÍTULO II: REGISTRO DEL TALLER	20
2. Sistematización del taller de montaje	20
2.1 Training	20
2.1.1 Calentamiento	21
2.1.1.1 Cabeza	21
2.1.1.2 Hombros	22
2.1.1.4 Pecho	23
2.1.1.5 Cintura	24
2.1.1.6 Espalda	24
2.1.1.7 Piernas	26

2.1.1.8 Pies	26
2.1.2 Estiramiento	27
2.1.2.1 Mariposa	27
2.1.2.2 Abdominales	27
2.1.3 Ejercicios	28
2.1.3.1 Danza del viento	28
2.1.3.1.2 Pausa	29
2.1.3.1.3 Niveles	29
2.1.3.1.4 Ritmo	30
2.1.3.1.5 Opuestos	30
2.1.3.1.6 Foco	31
2.1.3.2 Danza de las oposiciones	31
2.1.3.3 Abrir y cerrar	31
2.1.3.5 Fluido	32
2.1.3.6 Improvisación	33
2.1.3.6.1 Reglas	34
2.1.3.6.1.1 Líneas	34
2.1.4 Juego en el cuerpo	35
2.1.4.1 Dar y recibir	35
2.1.4.1.1 Solitario	36
2.1.4.1.2 En pareja	36
2.1.5 Calentamiento de voz	36
2.1.5.1 Canon	36
2.1.5.3 Dicción	37
2.1.5.4 Respiración	37
2.1.5.5 Fuelle	38
2.1.6 La palabra	38
2.1.5.4.1 Monólogo	39
2.1.5.4.2 Técnicas para memorizar un texto	39
2.1.5.4.3 Juegos para la voz	40
2.2 Creación de un personaje	40
2.2.1 Observación	41
<b>CAPÍTULO III: PUESTA EN ESCENA</b>	<b>42</b>
3. Memoria Técnica de la Obra Teatral “Terapia”	42
3.1 Sinopsis	42
3.2 Trabajo de mesa	43
3.3 Vestuario	44
3.3.1 Vestuario doctora	44
3.3.2 Vestuario paciente	45
3.4 Escenografía	46
3.5 Música	46

3.6 El Personaje	47
3.7 Dirección	48
3.8 Texto	49
3.9 Secuencia de iluminación	60
3.10 Fichas de vida	61
3.10.1 Biografía del dramaturgo	61
3.10.2 Biografía de directora artística	62
3.10.3 Biografía de actriz invitada	64
3.11 Solicitud de autorización para el uso de “Terapia”	65
<b>CAPÍTULO IV:</b>	<b>66</b>
4. Conclusiones	66
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>68</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

FIG. 1	21
FIG. 2	21
FIG. 3	21
FIG. 4	21
FIG. 5	22
FIG. 6	22
FIG. 7	22
FIG. 8	22
FIG. 9	23
FIG. 10	23
FIG. 12	23
FIG. 13	24
FIG. 14	24
FIG. 15	24
FIG. 16	24
FIG. 17	25
FIG. 18	25
FIG. 19	26
FIG. 20	26
FIG. 21	26
FIG. 22	26
FIG. 23	27
FIG. 24	27
FIG. 25	28
FIG. 26	28
FIG. 28	28
FIG. 29	29
FIG. 30	30
FIG. 31	32
FIG. 32	32
FOTO 1	33
FOTO 2	33
FOTO 3	33
FIG. 33	34
FIG. 34	35
FIG. 35	35
FOTO 4	40
FOTO 5	41
FOTO 6	42
FOTO 7	44

FOTO 8	45
FOTO 9	46
FOTO 10	47
FOTO 18	59
FOTO 19	59
FOTO 20	61

## ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXOS	67
1. REGISTRO DE PRENSA	67
2. VIDEO	67

## RESUMEN

No te ames a ti mismo en el arte, sino al arte en tí mismo

Stanislavsk

El personaje, un ser que nace a partir de un laboratorio investigativo en el que emociones, sensaciones, se encuentran en un cuerpo creador convirtiéndose en el maquinista: el actor.

El proceso de creación del personaje es distinto en cada actor. Algunos se acercan a la obra con cierta insensibilidad, mientras que otros crean el personaje de manera espontánea, y otros alcanzan la monotonía de sus vidas para ponerlos en escena.

En el taller de montaje se descubrió todo un cuerpo que trabaja en cada movimiento teatral, siendo su término una creación plástica en el espacio, por lo que el actor debe ser conocedor detallado de cada parte de su cuerpo, dejando que esta máquina “el cuerpo”, sea libre como una vasija vacía lista para ser llenada de nuevas energías y personalidades: su personaje.

Este taller dio paso a la creación de una secuencia física que ayuda tanto como para un entrenamiento del cuerpo como para su desarrollo teatral.

Utilizando los elementos dictados dentro del taller, se alcanzando como desarrollo final la creación de la Obra Teatral “Terapia”.

## ABSTRACT

“Love the art in yourself and not yourself in the art”

Stanislavsky

The character is a being that emerges from a laboratory research where emotions and sensations meet in a creating body that becomes the machine operator: the actor.

The character's creation process is different in each actor. Some approach the play with certain insensitivity, while others create the character spontaneously, and others reach the monotony of their lives in order to portray it on stage.

During the installation workshop the body as a whole was discovered in each theatrical movement, which ended in an artistic creation in space. For this reason, the actor must know each part of his/her body in detail, allowing this machine, “the body” to be free as an empty vessel waiting to be filled with new energies and personalities: his/her character.

Through the use of the elements presented during the workshop, the theatrical play “Therapy” was developed as the final creation.



  
Translated by,  
Diana Lee Rodas

## INTRODUCCIÓN

### Construcción del Personaje

*La búsqueda del Personaje en la obra “Terapia” basado en el taller de montaje del Instructor Daniel Aguirre*

En este proceso se pretende recopilar una Memoria Técnica sobre la creación del personaje en el montaje de la obra “Terapia”, del Dramaturgo Argentino Martín Giner. Para esta construcción escénica se desarrollarán tres etapas: la primera, un sustento teórico que abarcará un análisis de la concepción del actor en las culturas antiguas y en la contemporaneidad, además se reflexionará acerca de algunos aspectos metodológicos de Barba, Stanislavsky y Meyerhold. Como segundo capítulo se expondrá una Memoria Escrita sobre la experiencia personal, en el Taller de Montaje dirigido por Daniel Aguirre. En el capítulo tres se detallará el proceso para el montaje de la obra teatral “Terapia” con la dirección escénica de Mabel Petroff, utilizando ejercicio, técnica y entrenamiento tomados del taller de montaje. Finalmente se desarrollará un capítulo de conclusiones y resultados de aprendizaje. Se adjuntará anexos gráficos y audio visuales correspondientes.

El arte del actor es un proceso consiente. Lo más valioso del actor es su singularidad. El actor representa lo que hay escondido detrás de lo obvio. (Moreno Moreno 45)

## CAPÍTULO I: INVESTIGACIÓN

### 1. Teoría sobre el personaje

#### 1.1 Inicios del teatro

*El teatro en Grecia nació como arte dramático evolucionando de antiguos rituales religiosos, estos rituales pasaron a ser mitos que eran interpretados por el actor, mimesis. Al pasar el tiempo se integró la palabra. Las fiestas Dionisiacas fueron básicas para el desarrollo del teatro.*

*En Roma la producción teatral, al principio se asoció con festivales religiosos, en su incremento el concepto religioso fue desapareciendo. El teatro se convirtió en un entretenimiento. La iglesia cristiana emergente atacó el teatro romano, en parte porque los actores y actrices tenían fama de comportamientos libertinos, y en parte porque los mimos satirizaban con frecuencia a los cristianos. Estos ataques contribuyeron al declive del teatro y a que se lo considere inmoral.*

*En Oriente destacó el teatro indio, que tiene su origen en el libro sagrado de Brahma, donde se habla de canto, danza y mímica. Generalmente, la temática es de signo mitológico, sobre las historias de los dioses y héroes indios. La representación es básicamente actoral, sin decorados, destacando únicamente el vestuario y el maquillaje.*

*El teatro medieval era de calle, lúdico, festivo, con tres principales tipologías: litúrgico, temas religiosos dentro de la iglesia; religioso, en forma de misterios y pasiones; y profano, temas no religiosos. Los actores eran en principio sacerdotes, pasando más tarde a actores profesionales*

*En la India, el teatro evolucionó sin grandes signos de ruptura desde época antigua, en espectáculos donde junto a dramas de tipo mitológico sobre la formación hindú, destacaban el canto, la danza y la mímica. (Torres Monreal)*

El actor a pesar del tiempo no ha dejado de representar la naturalidad y simplicidad de la vida misma. Todo en la escena es verdadero porque el intérprete ya lo vivió o lo imaginó en algún momento, utiliza los recursos de su época para la personificación. Sin ignorar el trabajo de su cuerpo que otorga una profundidad al personaje.

No existe teatro sin actor, y no existe un actor si no tiene a quien representar porque éste emplea de su personaje para transmitir su verdadero estado de ánimo y prepara al actor a sentir una situación escénica.

## 1.2 Actor

El actor un hacedor de varios elementos internos y externos, comprendedor de su cuerpo y dominios que permite concentrar su fuerza creativa en el personaje.

Según Stanislavsky, el actor parte del postulado que nuestras emociones son en principio tan tímidas como los animales silvestres. El estado emocional es importante, pero no depende de nuestra voluntad. Las emociones son parte fundamental para el actor, no se debe interferir con ellas, ni tampoco obligarlas a salir, son libres. Lo que el actor puede hacer es generar condiciones para que aquellas emociones afloren, usando su única herramienta, el cuerpo, de esta manera el actor comienza a crear, va desatando el proceso de interacción con su entorno intelectual y emotivo. *Está claro que el actor debe penetrar en el alma y se torna creativo. Pero por sobre todo, los sentimientos, que en la fase inicial del actor pesan en la cabeza y en el corazón. Todos los actores y actrices que son auténticos artistas, creadores de imágenes, deben aprovechar las personificaciones, que les dan la capacidad de encarnarse en sus papeles.* (Stanislavsky)

Un actor es un creador que tiene la capacidad de entrar a la invención de un mundo desconocido y convertirlo en una realidad en el aquí y ahora, un ser que siente y reacciona a distintos estímulos internos y externos dentro de escena. El actor se encarga de darle vida y una personalidad mediante su cuerpo a un nuevo ser. Según Meyerhold: *El actor no actúa la situación misma, sino lo que se esconde detrás de ella y no que debe ser revelado para fines específicamente propagandísticos. El arte del actor es un acto consiente y alegre, un acto de la voluntad sana precisa. Lo más valioso del actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones, tan hábiles como sean ellos. A través de la palabra dicha en escena, a través de las situaciones que el actor representa, el actor pretende transmitir al espectador su actitud hacia él, quiere que comprenda mediante esta forma preciosa y no otra, la acción escénica que se desarrolla ante sus ojos.* (Meyerhold 28).

## 1.3 Personaje

Un actor se prepara, trabaja su cuerpo: física e intelectualmente para dar paso al ser que se posicionara de él y paseara por el escenario, este personaje como, ser vivo, comienza a dejar claras sus exigencias: su forma de hablar, caminar, gestos y vestimenta. Para llegar a este proceso de personificación los actores suelen usar técnicas diferentes que sirven para evocar dicho personaje.

El actor puede poseer una dualidad latente al momento de interpretar un personaje. *Cosas que ni siquiera soñaría en mencionar, murmurándolas al oído de nadie diría. ¿Qué es lo que me hace tan audaz? La máscara y el atuendo que me oculta de la cruda realidad de mi propia persona, jamás se atrevería a hablar como lo hace al revestirse de esa otra personalidad, de cuyo vociferar no se siente responsable. En otras palabras una personificación es la máscara que oculta el actor. Protegido por ella, tiene libertad de desnudar su alma hasta el más íntimo detalle. Este es un atributo importante, o una característica del personaje.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 43). Como persona común existen muchas cosas que jamás ni siquiera cruzarían por tu mente, tu

lívido nunca te permitiría hacerlo, pero al apoderarte de un personaje, él hace con tu cuerpo lo que quiera, en ese momento es suyo y de nadie más, ya que no eres tú sino el personaje que interpretas cuando subes a un escenario.

*La realidad es que es más lo que tú te amas a ti mismo en el papel que lo que amas el papel en tu personaje.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 34). Lamentablemente hemos caído en el error de que para realizar un personaje no se tiene que perder la belleza física, primero pensamos si el vestuario que nos colocamos, nos quedará hermoso, si estaremos bellas o no en él, si se acopla exactamente a nuestra figura, ocultar imperfecciones de nuestro cuerpo solo mostrando atractivos para lucirnos. De igual manera en el maquillaje que tono nos queda mejor, tratando de parecer divas o modelos de una pasarela o no queriendo realizar acciones y movimientos por temor al ridículo y ser juzgados por un espectador. *Hay actores y sobretodo actrices que no sienten la necesidad de preparar personificaciones o de transformarse en otros personajes porque adoptan todos los papeles a su atractivo personal.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 33). El personaje debería arrancar el yo interno del actor, para él lo que menos le importa es quien lo personifique simplemente quiere ser él con sus defectos y virtudes como cualquier otro ser humano, con la única diferencia que él tiene la capacidad de aceptarse a sí mismo y explota su defecto para que el público lo pueda ver en su máxima expresión.

### **1.3.1 Construcción del personaje**

*El arte no es vida real, ni aun siendo su reflejo. Arte es, en sí mismo, creación; crea su propia vida, bella en su abstracción y más allá de los límites del tiempo y del espacio. Por cierto, no podemos estar de acuerdo con tan presuntuoso reto de ese único y perfecto, inasequible artista que es nuestra naturaleza creadora.* (Stanislavsky, UN ACTOR SE PREPARA 19).

*Si solicitamos a un actor que interprete su papel al «estilo romántico», lo intentará valerosamente, pensando que sabe lo que se le pide. ¿Qué es lo que en realidad puede aportar? Corazonada, imaginación y un álbum de recuerdos teatrales que le proporcionarán un vago «romanticismo» y que mezclará con una disfrazada imitación de cualquier actor que haya admirado.* (Brook 5).

La creatividad en la que se encuentran envueltos los personajes en el momento de su creación es un proceso que requiere la máxima concentración, porque resulta necesario recibir con un especial cuidado el nacimiento del nuevo ser. Y esto es posible cuando en el ensayo existe una plena atmósfera creativa.

#### **1.3.1.1 Estructura física**

La estructura física marca significativamente a un personaje, su postura, manera de caminar etc. Por ejemplo: Si necesitamos caracterizar a un anciano, debemos tomar muchos aspectos en cuenta, como dice Stanislavski sobre esta representación. *Razones*

*puramente físicas, debido a la sedimentación de las sales, al endurecimiento de los músculos, y a otras razones que debilitan la constitución del organismo humano con el correr del tiempo, las articulaciones del anciano están debidamente lubricadas. Sufren de razonamiento y rechinan como el hierro enmohecido. Esto disminuye la amplitud de sus gestos, reduce los ángulos de flexibilidad del rostro, de la cabeza. Se ve obligado a fragmentar sus movimientos ampliados en una serie de gestos menores, y requiere preparación, para poder ejecutar cada uno.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 45).

Es decir para que un actor pueda hacer una caracterización no tiene que entrar al clishe, de una persona, en este caso al anciano, no remedarlo para ponerlo en escena si no a lo contrario sentir realmente estas limitaciones corporales que él tiene.

### **1.3.1.2 Emociones**

*Lo mejor que puede suceder es que el actor se deje llevar completamente por la obra. Entonces, sin que importe la voluntad, aun no queriéndolo, vive su parte, sin darse cuenta de cómo siente, sin pensar en qué hace, y todo marcha por su propia acuerdo, intuitiva, subconscientemente. Salvini decía: “Un gran actor debería estar completamente dotado de sensibilidad, y debería, especialmente, sentir lo que interpreta. Debe sentir la emoción no solamente una y otra vez mientras estudia su parte, sino en mayor o menor grado cada vez que actúa, no importa que sea esa la primera o la milésima vez. ”.* (Stanislavsky, UN ACTOR SE PREPARA 12). Dentro de escena el actor está muy susceptible a ser reciproco con el público, a la reacción que éste da en medio de una función, éstas emociones reafirman el comportamiento del actor en escena. En otros momentos los actores disponen de utilizar lo que le pase en ese momento situaciones previas de su vida que influyen mucho cuando su personaje esta en escena.

### **1.3.1.3 Observación**

Para un actor la observación ayuda a formar un personaje orgánico. Todas las personas tienen características muy interesantes para ser llevadas a escena, por ejemplo, su manera de hablar, caminar, comportamientos internos, físicos, que ayudan al actor a dar vida a éste personaje en escena. Algunas veces he tenido que observar a mis familiares o personas en la calle y encontrar analogías entre su comportamiento y el comportamiento de los personajes que intento construir. *Cada individuo elabora una caracterización externa, partiendo de sí mismo, según su intuición y su talento observador del propio yo y de los demás.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 18).

## 1.4 Biomecánica

Meyerhold tenía ideas sobre todo de los sentimientos vividos en el teatro. Él exigía la racionalización de cada movimiento de los actores, pedía que sus gestos, los pliegues de su cuerpo, se involucraran en un dibujo preciso por lo que decía: *si la forma es justa, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también.* (Meyerhold 198).

La biomecánica busca que la interpretación del actor sea la combinación de las expresiones de su excitación; es decir, si un actor debe representar felicidad, no debe empezar por estar feliz, sino que debe vivirlo, expresarlo en el escenario, de su interior sacarlo a la luz, mostrarlo a los espectadores mediante una acción física que demuestre su estado. *No es necesario vivir el miedo sino expresarlo en escena por una acción física.* (Meyerhold 198). Si nos tocara como actores representar a un asesino, no es necesario haber matado a alguien, sino mediante una acción denotar ser aquella persona, sin la necesidad física de herir a alguien. La biomecánica no excluye la respuesta psicológica, sino más bien propone un nuevo proceso para el logro de dicha respuesta, como *la creación expresionista del cuerpo en el espacio.* (Meyerhold 198).

## 1.5 Realismo Psicológico

A finales del siglo XIX, Stanislavsky realiza un estudio en el campo psicológico, investigación de la cual forma una técnica introspectiva, mediante la cual el actor debe recuperar sus emociones y transformarlas al presente, todas sus experiencias emotivas las debe utilizar para el desarrollo de la creación de su personaje. Stanislavsky decía: *“No existe arte sin verdad”* debido a que era fundamental que el espectador se siente relacionado con el personaje, ya que son ellos quienes se van a ver reflejados en las interpretaciones, buscaba actores honestos consigo mismo y con su arte, que el actor trabaje sobre la verdad de sí mismo y sus emociones.

El realismo psicológico es la capacidad de recolectar recuerdos, de bucear en el fondo de la mente, escarbar en la memoria y encontrar sucesos que influyeron en nuestro universo emocional y que al traerlos al presente pueden ser relacionados con el carácter de un personaje a interpretar. *El actor necesita meditar a fondo, analizar y sentir personalmente que él es un ser vivo dentro del papel integral del personaje, para que se le abra en toda su amplitud la bella y luminosa perspectiva. Podría decirse que entonces su evolución es como esos ojos que vean a lo lejos que de cerca, y no corren el riesgo de caer en la lamentable miopía del principio. Sobre este fondo de gran profundidad, puede representar acciones cabales, expresar pensamientos completos y no sentirse sujeto a objetos limitados, como son las frases y las palabras aisladas.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 223).

### **1.5.1 Relajación**

El actor tiene que estar en una relajación completa, olvidar por instantes que va desnudar sus emociones en un escenario e integrar su cuerpo y mente, mediante un training de ejercicios psico-físicos.

Existe la necesidad de relajar aquellos grupos musculares que se hallan innecesariamente en tensión antes de comenzar cualquier actividad creadora, de manera que solo se utilicen aquellos músculos que son impredecibles en la acción. En un principio la relajación debe controlarse conscientemente, sin embargo, a través del entrenamiento el actor aprende a relajar los músculos de forma automática y espontánea.

Como puede intuirse, la tensión excesiva, bien sea en el cuerpo, en el gesto o en las cuerdas vocales, impide la vivencia interna y su expresión externa. (Borja 75-76)

### **1.5.2 Concentración**

La sola relajación resulta insuficiente para la creación. Stanislavski descubrió que los grandes actores unían a un cuerpo cómodo y relajado una gran concentración en escena. Comenzó por imaginar una “cuarta pared” que separa al actor del público, obligándolo a dirigir toda su atención a lo que sucede en escena y olvidándose así del espectador. Esta concentración consistirá en dirigir la atención hacia los objetivos reales del entorno, para lo cual deberá desarrollar su capacidad de observación. (Borja 70)

La relajación da paso a la concentración, ésta, permite no descuidar los detalles en escena. Para el actor nada debe pasar a la ligera, tiene que estar consiente de lo que está sucediendo a su alrededor durante el desarrollo de la obra, debe centrarse en la lectura de cada detalle de la representación, para transmitir verdad al espectador.

### 1.5.3 Sí mágico

El sí mágico técnica desarrollada por Stanislavski para iniciar la creación del personaje. El intérprete se pregunta: ¿Qué aspectos de su vida real se identifican y pueden incluirse dentro de un estado o situación del personaje? La pregunta se responde con un verbo que describe una acción, la cual es ejecutada en escena con máxima verosimilitud. (Borja 70) .

Dentro de escena se desarrollan ciertas acciones por parte del actor, estas acciones deben ser orgánicas, verdaderas, no deben buscar encajar en clichés, ni en formas pre- establecidas. Por eso el actor debe plantearse, cuál sería su reacción física y emocional “sí” en su vida real atravesara las situaciones que envuelven al personaje que interpreta. No hay que olvidar que el actor, no puede realizar una acción, sin tener un porqué, sin establecer una razón para ejecutarla, esta acción debe tener una lógica y una coherencia.

El sí mágico da comienzo a la creación, permite al actor entrar en la ficción y mantenerse en ella.

### 1.5.4 Imaginación

*Esas imágenes internas crearán un estado de ánimo, que a su vez te provocara a ti sentimientos profundos. Tú sabes que la vida se encarga de suministrarte todo esto fuera de escenario. Pero cuando estás en él, eres tú, el actor, quien tiene que fabricar las circunstancias.*

*Esto no se hace en obsequio al realismo, a la naturalidad, sino porque nuestra naturaleza creativa, nuestro subconsciente, lo necesita. En atención a ellos debemos disponer de alguna verdad, aunque no sea más que la verdad de la imaginación, en la que esa naturaleza y ese subconsciente puede creer. (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 149).*

El actor crea su personaje, le da la vida con su cuerpo y sus emociones. Esta vida se fundamenta y enriquece mediante la imaginación del actor, que es capaz de plantearse nuevas verdades, ficciones, que contribuyen a generar un universo emocional del personaje para que se proyecte al público como un ser real.

### 1.5.5 Memoria emotiva

*He aquí por que empezamos por considerar al aspecto interno de un rol, y como crear su vida espiritual a través de la ayuda del proceso interno por el que vivimos.... Ustedes deben vivirla realmente experimentando sentimientos análogos a ella, cada una y todas la veces que repitan el proceso de crearla. (Stanislavsky, UN ACTOR SE PREPARA 13).*

De hecho Stanislavski marca con esta propuesta, una gran ayuda para el actor, poder retomar todas las circunstancias dadas en su vida para traerlas a escena y poder hacerlas más personales y sentirlas, para que el personaje viva en una realidad absoluta y no simplemente una representación vacía y pobre.

*Es un hecho indudable que las facultades internas responden a la imagen externa que se ha creado y se ajustaba a la imagen interna. (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 18).*

Plantea al actor trabajar sobre sus recuerdos personales, mecanizarlos para que automáticamente aparezcan en escena.

### 1.6 Método de acciones físicas

*Manténgase firmemente, dentro del reducido ámbito de las acciones físicas ordenadas, busque la lógica y la consecuencia en ello, sino no llegará a la verdad y creencia, o sea a lo que yo llamaré el estado de “Yo soy”.*

La realidad del momento, es la pieza clave para este método, lo que crea la sensación del instante, el cuerpo debe expresar el aquí y el ahora, no predisponerse, ni aferrarse a moldes, reaccionar orgánicamente al impulso generado por los actores con los que comparte escena o el contexto general de la obra.

*Está claro que por este método de trabajo algo del o que se exige, penetra en el alma y se torna creativo. Pero por sobre todo, los pensamientos y los sentimientos, que en la fase inicial pesan en la cabeza y en el corazón, fastidiarán al actor y serán obstáculo para su desenvolvimiento libre y creador. Es mucho más difícil expresar algo ajeno, impersonal, que crear algo propio, que nos toque muy de cerca. (Stanislavsky, EL MÉTODO DE LAS ACCIONES FÍSICAS).*

## CAPÍTULO II: REGISTRO DEL TALLER

### 2. Sistematización del taller de montaje

Comenzamos con un trabajo de 6 horas diarias el cual se dividió en dos partes: Durante la mañana la sesión era corporal, se basaba en la energía, en producirla, explotarla y compartirla. El cuarto de ensayo se transformaba en una bola gigante a la que todos alimentábamos y consumíamos de ella.

Este ímpetu se manifestaba en acciones que desembocaban en cuerpos presentes, los cuales poseían sus propios impulsos, hacía que la sangre fluya por las venas del cuerpo, desde la cabeza, hasta la punta de los pies. Era el aceite que movía las funciones internas y externas del individuo.

#### 2.1 Training

El taller de montaje dirigido por Daniel Aguirre dio prioridad al training. El entrenamiento es el primer paso para que el cuerpo desarrolle un mejor trabajo en escena. Como dice Stanislavsky: *Sin ejercicio, todos los músculos se marchitan, pero al revivir sus funciones y darles el tono debido, hemos logrado ser capaces de nuevas sensaciones, de crear sutiles posibilidades de acción y de expresión.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 53).

El entrenamiento no enseñara al actor a actuar, lo preparara, lo dispone para el proceso creativo cualquiera que éste sea. Es un encuentro consigo mismo, por lo tanto, cada uno definirá un estilo propio en el cual se ven afectados el ritmo y su naturaleza. (E. S. Barba)

El training se componía de los siguientes ejercicios:

## 2.1.1 Calentamiento

### 2.1.1.1 Cabeza

La cabeza de abajo hacia arriba, la mirada sigue el recorrido, no empujar la cabeza dejar que su propio peso la lleve hacia delante y atrás.

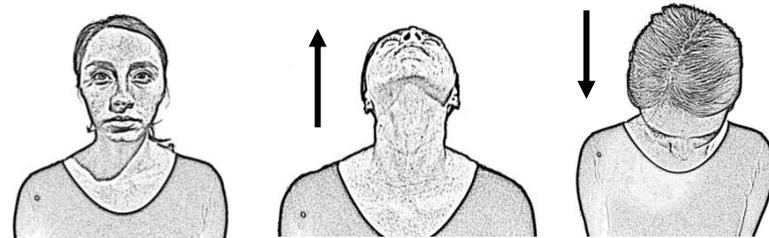


Fig. 1

La cabeza de lado a lado, tratar de tocar la oreja el hombro.



Fig. 2

Con la cabeza decimos No de igual manera ojos no cerrados, y sentimos el ejercicio en el cuello



Fig. 3

Luego de adelante hacia atrás, de lado a lado. Y en círculos.

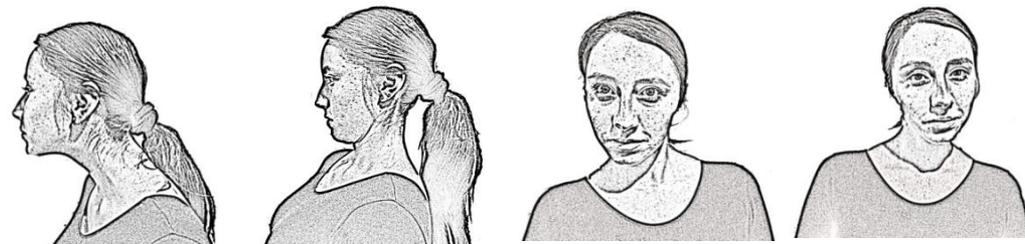


Fig. 4

### 2.1.1.2 Hombros

Hombros arriba y abajo.



Fig. 5

Brazo derecho estirado atravesando el cuerpo hacia la izquierda, brazo izquierdo sostiene al derecho entre el antebrazo, estira y luego el mismo procedimiento con el otro brazo.



Fig. 6

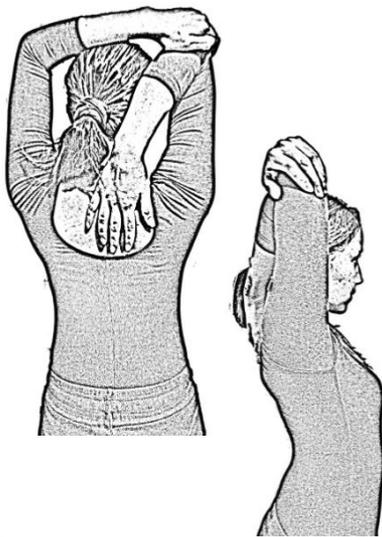


Fig. 7

Brazo flexionado hacia a tras de la espalda, la otra mano sobre el codo del otro brazo y empuja hacia abajo produciendo un tirón en la espalda. Tener cuidado de no doblar la cabeza hacia adelante tiene que estar recta con la coronilla hacia el cielo.

Entrelazamos las manos tras la espalda y luego



empujamos despacio hacia arriba.

Fig. 8

Con las manos entrelazadas empuja hacia arriba y al frente.

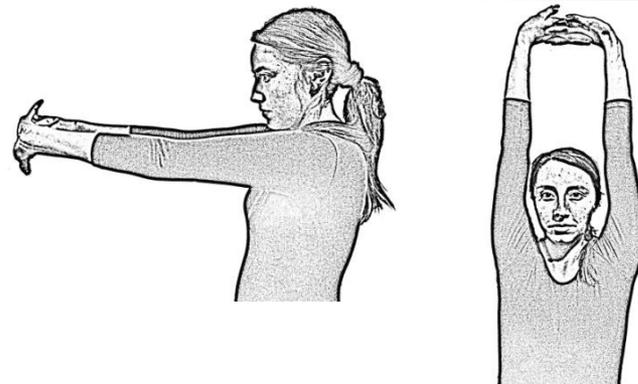


Fig. 9

Fig. 10

#### 2.1.1.4 Pecho

Se impulsa el pecho para delante y luego para atrás, izquierda, derecha y luego haciendo círculos para un lado y para el otro, se tiene que separar el pecho de todo el torso es decir lo más pequeño posible.

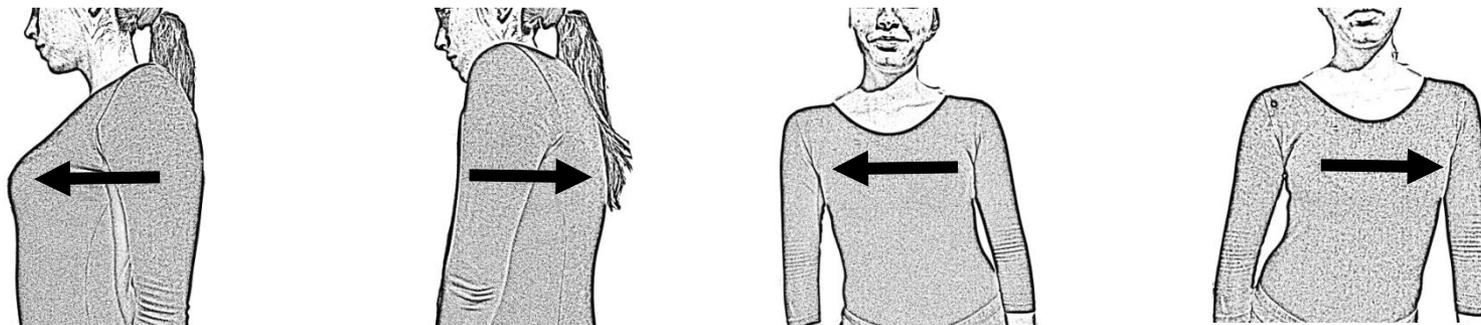


Fig. 12

### 2.1.1.5 Cintura



Fig. 14

Ponemos nuestras manos al término de la espalda, con las piernas ligeramente abiertas, comenzamos a rotar la cadera. Los círculos comienzan a crecer y las manos sueltan la espalda y se continúa la rotación.

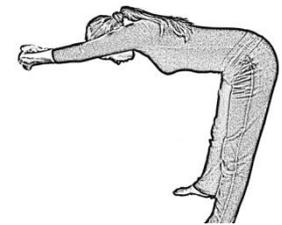


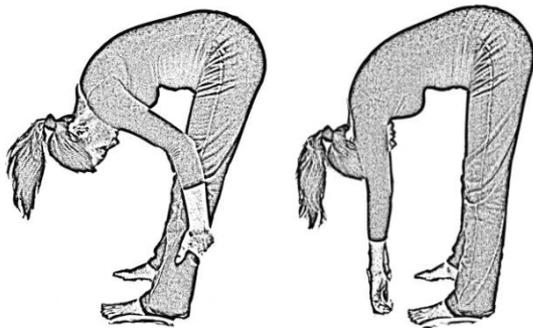
Fig.13

Con las manos entrelazadas sujetando los codos vamos de un lado al otro.



Fig.14

### 2.1.1.6 Espalda



Para la ejecución de este ejercicio es necesario que esta parte de cuerpo esté caliente para que no sufra ninguna lesión. La espalda baja recta, el derrier se dirige hacia atrás y las manos tocan el suelo, no doblar la columna, eso evitara que la espalda estire erróneamente, cuando se haya llegado al suelo no soltar intempestivamente porque eso provocara también una lesión. Se debe tratar de que la cabeza esté entre las rodillas.

Fig. 15



Fig. 16

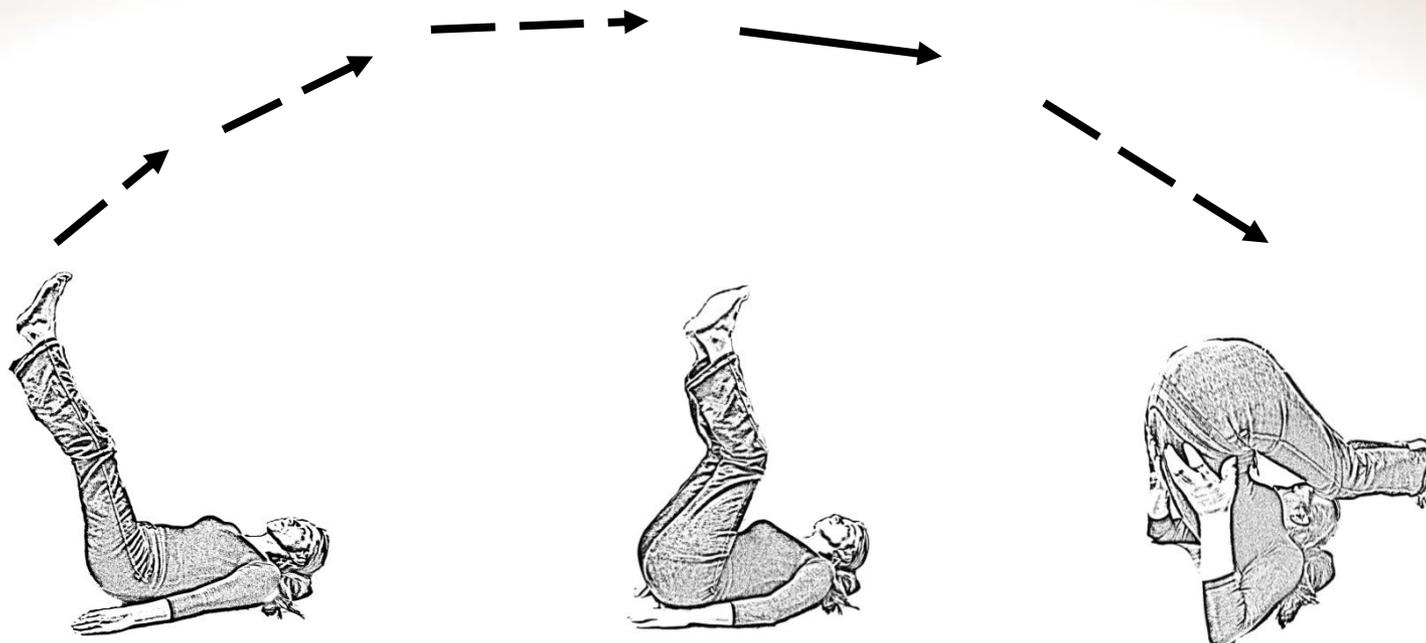


Fig. 17

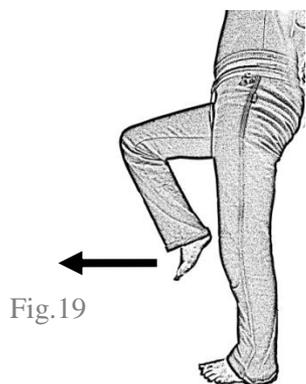
Levantamos las piernas estiradas y las enviamos hacia atrás, la cabeza recta con la coronilla hacia la pared y se mantiene, con respiración activa inhalar y exhalar, al momento de regresar tratar de hacerlo lo más despacio posible para no lastimar la espalda y evitar mareos.



La cobra, cara hacia el frente con la boca abierta, columna vertebral recta, torso ligeramente levantado del piso, manos apoyadas en suelo al nivel de los hombros empujando hacia arriba sin doblar los codos.

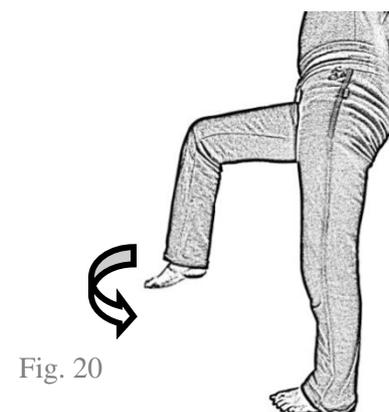
Fig.18

### 2.1.1.7 Piernas



Levantamos los la pierna un ángulo de 90 grados, comenzamos a patear despacio.

En esa misma posición hacemos círculos con la pierna desde la rodilla



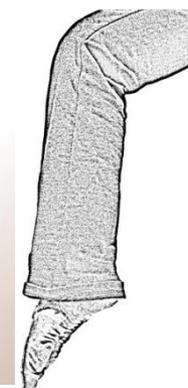
Llevamos la pierna hacia adelante, talón con rodilla y la otra pierna estirada hacia atrás, alineada talón y rodilla.

Fig. 21

### 2.1.1.8 Pies

Con la pierna recogida en forma de una L solo damos la vuelta al tobillo primero al uno y luego al otro, mantener la mirada a un solo punto y la coronilla al cielo.

Fig. 22





Sentado en el piso, con la espalda recta una pierna estirada y la otra recogida sosteniendo con las dos manos se girar el pie

Fig. 23

## 2.1.2 Estiramiento

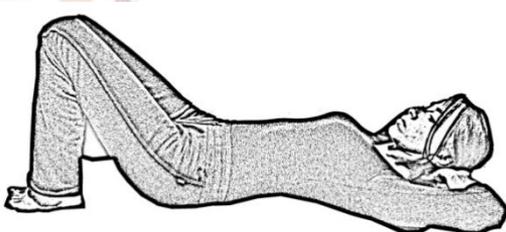
### 2.1.2.1 Mariposa

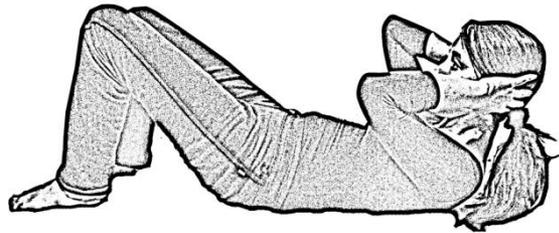


Fig. 24

Juntar las plantas de los pies, con la espalda recta coronilla al cielo, empuja la cadera al frente y con los codos, empuja las piernas hacia abajo.

### 2.1.2.2 Abdominales





Las piernas recogidas los brazos tras de la cabeza y empujar la cabeza hacia arriba. Hacer una sesión de 500.

Fig. 25

Y con las piernas alzadas de 10 y abajo 10, es importante oprimir el estómago para que el ejercicio haga efecto. Este ejercicio ayudara a fortalecerlo para que sea de ayuda a nuestra columna.

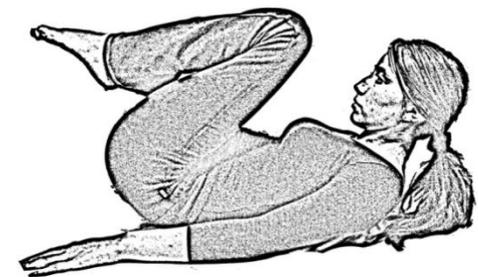


Fig.26

### 2.1.3 Ejercicios

#### 2.1.3.1 Danza del viento

Fig. 28



Planta

—



punta

—



punta

—



planta

La danza del viento es una expresión étnica que tiene como propósito alcanzar un estado psíquico y corporal extra cotidiano en el que el agotamiento físico es una barrera que se supera.

En este trabajo se experimenta lo liviano, elasticidad, opuestos, pausa, niveles, ritmo, energía, estar presente en el aquí y ahora. *Si se fijara con atención en su propia mecánica, sentiría que de la profundidad, de su corazón mismo, emerge una energía no estéril, sino empapada de emociones, deseos y objetivos, que la emite como una corriente interna de pulsaciones, destinadas a estimular determinadas acciones. Esta clase de energía se manifiesta en una acción consiente, llena de sentimientos, de contenido, de propósitos que no pueden hacerse realidad, si se traduce en mecanismos y desaliño, en lugar de vibrar al unísono con sus propios impulsos espirituales.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 66-67).

El cuerpo empieza esta disciplina con pequeños movimientos, desplazamientos que van de un lado a otro, pero pronto toma consistencia y la persona se encuentra trabajando el 100% de todo su ser, llegando a sus límites y traspasándolos.

Durante todo este proceso el profesor del taller cuidaba la integridad de cada uno de los actores que estaban en el escenario, proyectaba su voz para dar explicaciones, acotaciones y así no permitir perderse en una inconsciencia sino más bien tener cuidado de las demás personas que sentíamos a nuestro alrededor, percibir su energía y no golpearlo pudiendo causar abruptamente un incidente.

El pedagogo integró a la danza del viento varios principios como:

#### 2.1.3.1.2 Pausa

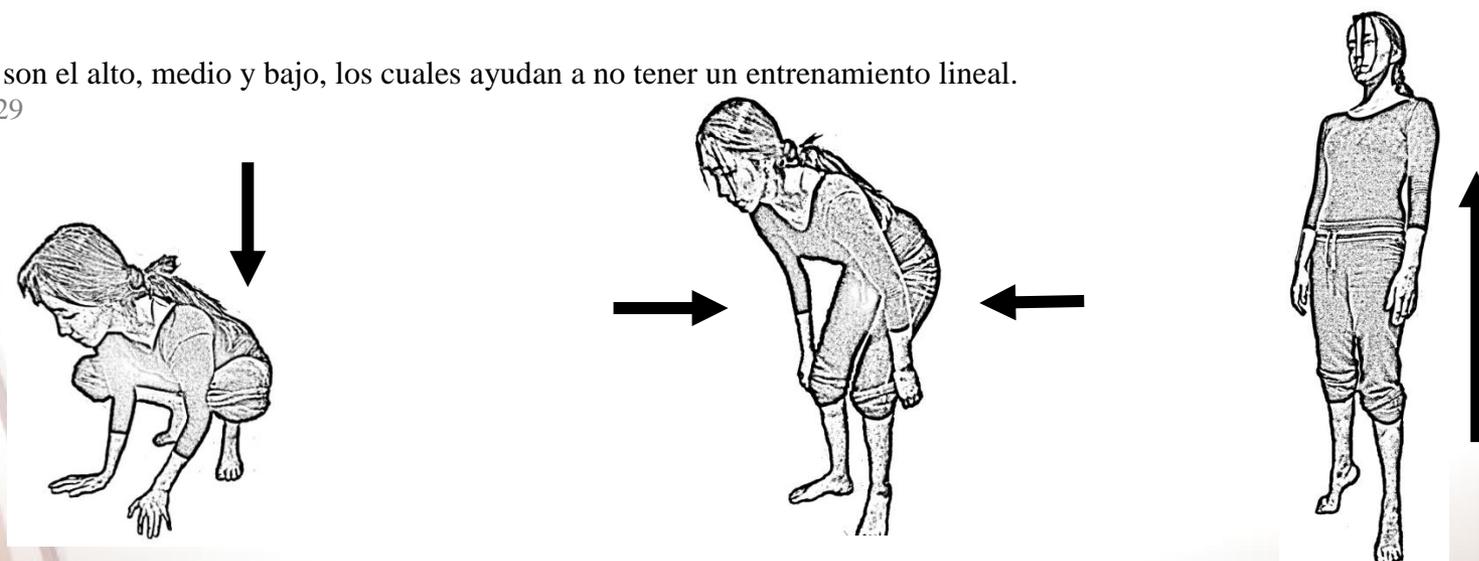
*La pausa no significa ausencia o parada del movimiento, sino, como en la música, marca la progresión. Si, en un momento dado, el actor no actúa, eso no significa que haya dejado la esfera musical.* (V. Meyerhold 78). Como decía Daniel Aguirre: *no hay que confundir la pausa con soltar el ejercicio, dejar la intensidad, destrabar la energía.* La pausa es un stop del movimiento más no del cuerpo, este debe estar presente en toda situación.

La fuerza debe ser aún mayor debido a que trabajar en la no presencia resulta de poseer un ímpetu que aunque no se lo mire en ese instante está atravesando tu ser mismo, reflejado en tus ojos. *El buen actor con hábil mímica se dejará fácilmente seducir por la pausa pero estas pueden ser insoportables en un actor que no tenga sentido del tiempo.* (V. Meyerhold 130).

#### 2.1.3.1.3 Niveles

Estos son el alto, medio y bajo, los cuales ayudan a no tener un entrenamiento lineal.

Fig. 29



#### 2.1.3.1.4 Ritmo

El ritmo es la intensidad corporal interna que se incluye y adhiere al cuerpo; es decir no es caminar lento, despacio, rápido sino la intención y cambios repentinos que provoca tu interior y denota en tu exterior. *Lo que tienen que hacer es acostumbrarse a desentrañar elementos y a buscar con cuidado su propio ritmo en medio del caos general organizado de velocidad y lentitud que se desarrolla en torno de un individuo en el escenario.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 236)

Por ejemplo: levantar la mano lo más delicado y lento pero en el interior está al máximo de fortaleza, sin necesidad de fruncir el rostro o resaltar los ojos para demostrar la potencia que está dentro de la persona, sino experimentarla. *El ritmo es la relación cuantitativa de las unidades de movimiento, de sonido.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 231)

#### 2.1.3.1.5 Opuestos



La concentración se desarrolla y trabaja con este principio ya que un opuesto es la colocación diferente de cada una de las partes del cuerpo; es decir, si la mirada va hacia un lado, el brazo va en dirección contraria, lo mismo que los pies, la cabeza y las manos, mientras más opuestos creas en tu cuerpo se alcanza mayor precisión.

Fig. 30

#### **2.1.3.1.6 Foco**

Es dar la mayor importancia a cualquier parte del cuerpo debido a que por medio de esta se expulsa la energía. Una modificación de este principio es que mediante la porción que en ese momento sirve de foco nos guía para desplazarnos a cualquier lugar del escenario.

Adaptar todos estos principios dentro de la danza del viento permitía tal concentración que en el espacio se eliminan las mentes juzgadoras y queda un cuerpo decidido, nuevo, conociéndose a sí mismo y sin limitaciones olvidando el cansancio extremo que sentía.

#### **2.1.3.2 Danza de las oposiciones**

Para darle energía a su acción, el actor debe pensar como una danza de oposiciones; es decir el resultado de una resistencia entre fuerzas opuestas. Iniciarse en la dirección opuesta a aquella a la cual se dirige. La danza se baila **en** el cuerpo y no **con** el cuerpo (E. S. Barba)

La danza de las oposiciones es el resultado de la tensión entre fuerzas opuestas, es una tracción antagónica; es decir se inicia en la dirección opuesta a la que uno se dirige.

Existe un espacio intermedio vacío entre el actor y la danza que sufre el peligro de atraer al actor hacia el silencio y al danzante hacia la destreza, esta se convierte en una estricta diferencia entre la danza y el teatro. En la danza se componen una serie de oposiciones entre lo fuerte, duro, vigoroso y lo suave, delicado, tierno.

Con la danza de las oposiciones el actor posee una brújula para que se pueda orientar: “la incomodidad”, la cual permite al actor observarse mientras actúa.

La danza de las oposiciones se baila en el cuerpo antes que con el cuerpo. Está conformado por 4 pasos planta, punta, punta, planta.

#### **2.1.3.3 Abrir y cerrar**

Abrir un cuerpo totalmente, expandir las extremidades, mostrar sin miedo y tapujo lo que tienes dentro para dar y recibir lo que te da el espacio y compañeros. Es un ejercicio donde lo primordial es abrir y cerrar el cuerpo cada vez de formas diferentes, haciendo que en cada una de ellas haya una pequeña pausa que marca el ritmo en el juego. El cerrar, el no permitir que nada ingrese ni traspase al

interior, tu ser totalmente cerrado, se abraza a sí mismo con todo lo que está a su alcance brazos, piernas, cabeza. La energía que evoca este trabajo traspasa los sentidos, conectas tu individualidad con el espacio.



Ponemos en disposición el cuerpo, el abrir, no es más que compartir, invitar a que otro entre y mire. Decir aquí estoy

El cerrar es todo lo contrario, guardo mi cuerpo, mi disposición, me oprimo en mí mismo.



Fig. 31

Fig. 32

#### 2.1.3.5 Fluido

El trabajar todos estos principios ayuda a que el cuerpo tenga mayor presencia y a desplazarte con precisión y soltura dentro del espacio escénico. Como Daniel decía: *las limitaciones que cada uno posee en nuestros cuerpos deben ser trabajadas cada día para ser superadas*. A ello cabe mencionar que: *el talento es muy importante pero es mejor el 100% de trabajo en escena*. (Baculima)

Al estudio y aprendizaje de todos los fundamentos juntos se le dio el nombre de fluido, al cual se le añadió un elemento que toca emociones desde células internas: la música. *Se dice a menudo que la buena música transparenta el fondo de silencio del cual emerge* (Barba, LA CANOA DE PAPEL 91).

Este dispositivo tiene la capacidad de transportar al actor a un espacio y tiempo diferente. Más aún a tenerlo presente, con su cuerpo dispuesto. *El actor forma una unidad con el fondo musical continuo; por otra parte, ha aprendido a dominar su cuerpo y a situarlo en el espacio, Se ha llenado con el encanto del ritmo escénico y aspira al juego tal como lo practican los niños. El actor no puede vivir en una esfera diferente a la de la alegría*. (V. Meyerhold 72).

Durante este ejercicio el tallerista dispuso la separación en 2 grupos para observar los movimientos y secuencias que se formaban. Al estar fuera mirabas el trabajo de varios meses dando fruto y el respeto que nace de cada actor al entrar a las tablas de un teatro.

### 2.1.3.6 Improvisación

El escenario, es un lugar que exige al actor respeto y disposición, el cuerpo debe estar predispuesto a cualquier situación que el instructor proponga. *Si la improvisación está ausente en sus actuaciones, es que el actor está estancado en su desarrollo. El teatro del director es el teatro del actor más al arte de la composición de conjunto. Las dos condiciones principales del trabajo del actor son: la improvisación y el poder de restringirse. Cuanto más compleja es la combinación de estos dos dones mayor es el arte del actor.* (V. Meyerhold 128)

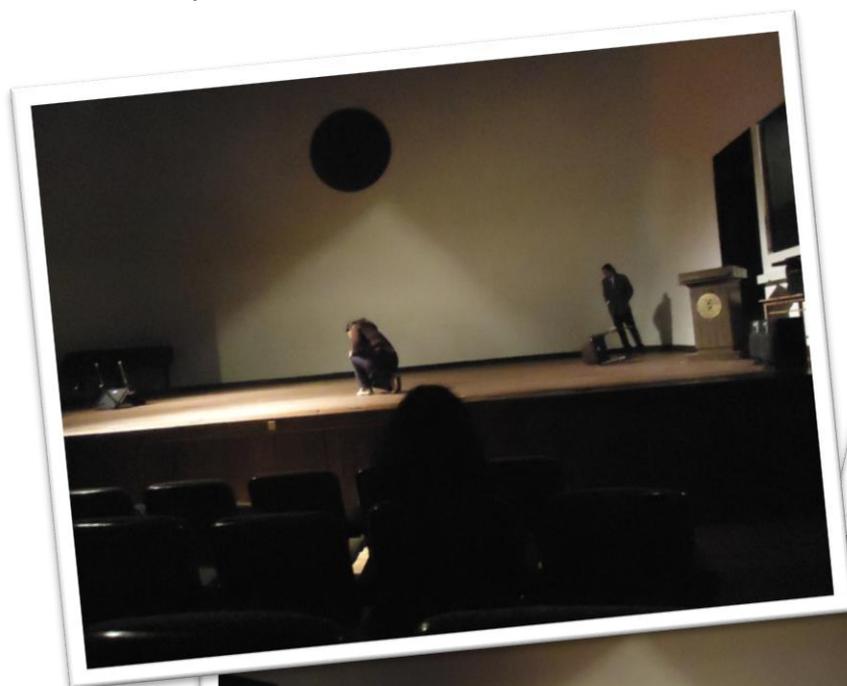


Foto 1



Foto 2



Foto 3

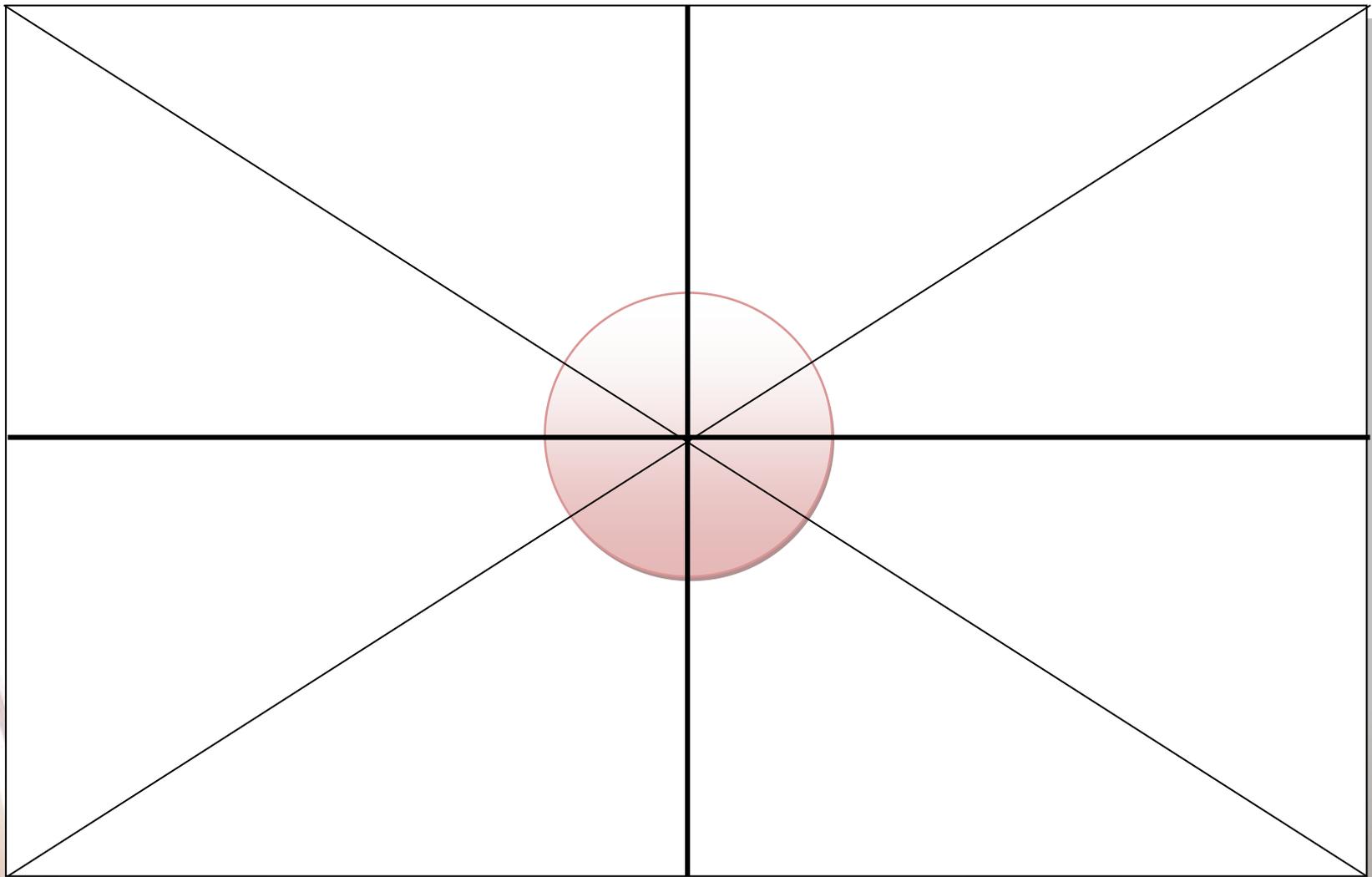
### 2.1.3.6.1 Reglas

#### 2.1.3.6.1.1 Líneas

El tutor marcó reglas que debían ser acatadas por cada actor:

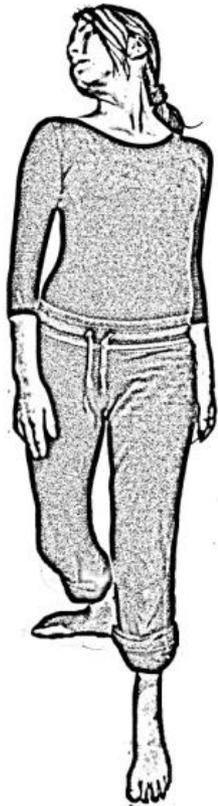
- Respetar las líneas dibujadas que atravesaban las tablas del escenario, las cuales eran un cuadrado con dos rayas que se unían en el centro y posteriormente se añadió un círculo.
- Caminar por las líneas definidas sin salirse de ellas, a partir del minuto debía entrar un compañero y comenzar la improvisación. El primero que entró, debía salir y así sucesivamente.

Fig. 33



## 2.1.4 Juego en el cuerpo

### 2.1.4.1 Dar y recibir



Es una composición entre cuerpo y energía, la energía sale disparada de una parte en específico del cuerpo en el que el individuo que da tiene que hacer notorio de donde sale esa bola de energía de su manos, cabeza, codos etc, y de igual manera el que recibe, debe hacerse a la idea que toma esta energía en cualquier parte de su cuerpo.

Fig. 35



Fig. 34

#### **2.1.4.1.1 Solitario**

La imaginación en este juego cobra vida. Se trataba de percibir como si se tuviese una pelota, que rodaba por cada parte del cuerpo, la única condición era que jamás debía caer.

#### **2.1.4.1.2 En pareja**

Aquí la ilusión debe ser más clara debido a que tu pareja depende de lo preciso que puedas ser, la única condición: ser explícito en que zona del cuerpo se encuentra la pelota en cada momento. Antes de lanzarla se establece un contacto visual y tu compañero al recibirlo definirá con exactitud donde lo adopta y entregarlo de la misma manera. Se puede ejecutar variando las distancias.

En estos juegos el principio que resalta es el foco porque la precisión del cuerpo al momento de lanzar la pelota debe ser exacta. La pausa ayuda a la persona a entender, sentir el lanzamiento y recibir la pelota.

#### **2.1.5 Calentamiento de voz**

Si la voz no se domina el resto del trabajo que realicemos es totalmente inútil, a menudo en momentos de tensión dramática, en vez de controlarnos para que llegue mejor la información, ya que cuanto más complejidad tenga lo que estemos realizando más cuidado tenemos que tener para que llegue al público claro, tensamos el cuerpo, lo cual nos obstruye los órganos fonadores y nos disminuye la proyección. Para evitar este error tenemos que concentrarnos en relajar el cuerpo y potenciar la voz. (Knebel 17)

#### **2.1.5.1 Canon**

Verde, verde esto lo que visto  
Verde, verde llevo todo yo  
Por eso amo todo lo que es verde  
Porque mi novio es un cazador

Este canon ayudaba a que todos entrenáramos nuestros oídos, teníamos que escucharnos bien para cantar todos iguales al mismo ritmo y tono. También una modificación era dividirnos en dos grupos y cantar el canon en diferentes tonalidades. En un momento dado, Daniel, nos hacía pasar uno por uno al centro del coro de voces para que escucháramos lo creado, cada día tenía mejor resonancia.

### **2.1.5.3 Dicción**

- La palabra debe ser dicha fríamente, sin ningún trémulo, sin voz quejumbrosa. Ausencia total de la tensión y de tono legumbre.
- El sonido debe resultar sostenido, las palabras caen como gotas en un pozo profundo: se escucha su caída nítidamente, sin que el sonido vibre. Ni esfumado ni terminaciones alargadas y difusas.
- El estremecimiento debe notarse en los ojos, en los labios, en el sonido, en la manera de articular: sentimientos volcánicos, pero con calma exterior.
- Nada de locuacidad.
- Lo trágico, con la sonrisa en los labios. El nuevo actor debe expresar la tragedia máxima de una manera aparentemente calmada (sin gritos ni llantos) pero con auténtica profundidad.

### **2.1.5.4 Respiración**

En la respiración participa la columna vertebral, el tórax y la región de los hombros, inclusive músculos correspondientes, pero son considerados órganos respiratorios, aquellas partes del cuerpo que reciben directamente el aire respirado.

Allí podemos mencionar la cavidad nasal, faringe, laringe, tráquea, bronquios y pulmones.

La nariz influye notablemente en el volumen de la corriente respiratoria. La curvatura del tabique influye en el paso del aire, como también influye si hace un estado de hinchazón en los cornetes nasales.

El interior de la nariz posee una mucosa, siempre húmeda, el aire aspirado es purificado, calentado y humedecido por las mucosas de la nariz.

### 2.1.5.5 Fuelle

Es la correcta respiración, lo que en yoga se llama respiratorio inferior, al tomar el aire se debe llevar a la parte base de los pulmones, los hombros y el pecho deben permanecer inmóviles con la respiración los pulmones y las costillas se expanden, el diafragma se llena de aire, posteriormente regresa a su posición original, la caja torácica se contrae presionando el aire para que salga.

### 2.1.6 La palabra

Durante la noche la atención se centraba en la proyección de voz. Las cuerdas vocales son un instrumento fundamental para el actor: el habla. *El actor no solo debe complacerse a sí mismo con el sonido de su voz sino que también debe lograr que el público presente en el teatro oiga y entienda todo lo que merezca su atención. La palabra y su entonación deben llegar hasta sus oídos sin esfuerzo. El texto de un papel o de un drama es una melodía, una ópera o una sinfonía. La pronunciación en el escenario, es un arte tan difícil como el canto. Requiere entrenamiento y una técnica que raya en virtuosismo.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 106).

La palabra es para el actor una arma importante para llegar al público, expresarse, dejarse conocer así mismo y a la historia, por lo general las obras comunican en su texto el sentimiento del dramaturgo, director y más aún del actor, esa necesidad de decir algo. *Las palabras estables tienen la debilidad de su estabilidad. Para cada afirmación clara se encuentra pronto un equívoco. En el trabajo, ciertas palabras iluminan como relámpagos sobre el agua. Cuando se escriben cambian peligrosamente de naturaleza. La escritura desenrolla la madeja que resulta más lineal y menos verídica. En cambio, la experiencia es contigüidad de acciones, de perspectivas simultáneas. Cuando se acciona, se está presente contemporáneamente en diferentes niveles de organización.* (Barba, LA CANOA DE PAPEL 209).

Es importante que los actores sepan tener un control en la dicción y proyección de su voz durante la escena, aunque requiere menor trabajo físico demanda mayor disciplina y afinación del oído y memoria.

Para comenzar con esta travesía se requirió memorizar un fragmento de un monólogo. A continuación dispongo el texto que fue trabajado y analizado, un escrito de Federico García Lorca.

#### 2.1.5.4.1 Monologo

*Los títeres de Cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la señora Rosita*

*MOSQUITO: ¡Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo. Callad, para que el silencio se quede más clarito, como si estuviese en su misma fuente. Callad para que se asiente el barrillo de las últimas conversaciones. (Tambor.) Yo y mi compañía venimos del teatro de los burgueses, del teatro de los condes y de los marqueses, un teatro de oro y cristales, donde los hombres van a dormir y las señoras... a dormirse también. Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que puede - me lo quería cerrar el dedo del viento - y bajo la estrella, un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde las montañas, bajo la luna rosa de las playas. Ahora que sale la luna y las luciérnagas huyen lentamente a su cuevecitas, va a dar comienzo la gran función titulada "Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señora Rosita"... Preparaos a sufrir el genio del puñeterillo don Cristóbal y a llorar las ternezas de la Señora Rosita que, a más de mujer, es una avefría sobre la charca, una delicada pajarita de las nieves. ¡A empezar! (Hace mutis, pero vuelve corriendo.) Y ahora... ¡viento!: abanica tanto rostro asombrado, llévate los suspiros por encima de aquella sierra y limpia las lágrimas nuevas en los ojos de las niñas sin novio. (Bambalinas, MONOLOGOS TRAGEDIA II)*

#### 2.1.5.4.2 Técnicas para memorizar un texto

- a. Leer el contenido al derecho y al revés
- b. Buscar la definición exacta de palabras o frases de significado desconocido
  - Siéntate con cien mil a caballo
  - Puñeterillo: Tontería, nimiedad
  - Terneza: Ternura, requiebro, dicho lisonjero. Se usa más en plural
- c. Realizar una fábula del texto

“Había una vez un grupo de teatreros que preferían ante todo un público de marqueses y reyes para realizar sus presentaciones un día por causa del destino fueron encerrados limitándose uno de ellos a tan solo mirar por el agujerito de la puerta las bellezas de la vida. Jamás había puesto atención a lo que lo rodeaba, sus ojos estaban tan por lo alto que las cosas sencillas no estaban a su nivel. Decidieron escapar, él y su grupo esta vez iban por las montañas buscando gente sencilla para contarles esas cositas que solo ellos entenderían y apreciarían.”

Estas técnicas ayudan al actor a tener un texto más afianzado, personalizado y por lo tanto a compenetrarse más con el diálogo. El catedrático implemento también las repeticiones continuas del argumento transformadas en susurros, gritos y variaciones modulables.

### 2.1.5.4.3 Juegos para la voz

El educador introdujo juegos para no solo dominar el propio texto sino interactuar con los demás actores. Durante la presentación de una obra teatral debes estar atento con lo que ocurre a tu alrededor, saber qué momento exacto entra tu parlamento pero que en cada diálogo con tus compañeros siempre haya retroalimentación y sorpresa.

- Sin importar si tiene o no relación el texto de u otro compañero, lanzar discursos al mismo tiempo.
- Mediante la simulación de una conversación realizar un diálogo entre dos actores; es decir, primero el uno, luego el otro y viceversa.
- Incorporar emociones y reacciones al diálogo formado. Sin necesidad de expresar la emoción con las palabras exactas.
- Dos actores se colocan delante de otro. Los que están atrás cuentan una historia, el uno cuenta un chisme y el otro una novela romántica; mientras el que está adelante debe escuchar cada parlamento, tratar de entenderlo siendo la única condición decir su diálogo repetidamente.
- Un actor se sitúa en la espalda de su compañero y escucha atentamente lo que le propone su colaborador. Mientras el que está delante dice su argumento sin parar, el que se encuentra detrás debe darle a su actor emociones quien las interpretará: risa, miedo, temblor, murmullo, grito, desesperación, tos, ronquido, cantando, etc.

Repetir los parlamentos imitando el ritmo que imponía una canción.

## 2.2 Creación de un personaje



Cuando el montaje exigió la presencia de personajes en cada uno de nosotros, fue necesario partir de una investigación sobre este, Daniel nos enseñó dos maneras que ayudan al actor a encontrar el personaje con más organicidad buscando las circunstancias de cada uno para su desarrollo.

Comenzamos con una exploración más física que interna, caminábamos por el espacio buscando una corporalidad diferente, posturas que demuestren lo que puede llegar a ser el personaje, posición de manos, el caminar, rostro, etc. *Las caracterizaciones externas explican e ilustran, y por eso trasmite a los espectadores el esquema interior del papel del actor está desempeñando.* (Stanislavsky, Bambalinas)

Foto 4

Luego Daniel nos dividió en dos grupos el uno se quedó trabajando en el escenario y los demás salimos a dar un paseo por la universidad, buscando entre todos los estudiantes a una persona que se parezca completamente al personaje que representaríamos cada actor.



Foto 5

### 2.2.1 Observación

La observación tomó mucho tiempo, no es sencillo encontrar a una persona que encaje en las características psico-físicas del personaje, habían momentos que encontraba más de una persona con las particularidades de mi personaje.

Como encontrar esas características en una misma persona: enamoradiza, volátil, traicionera de amores, obediente con sus amos, muy amiga de la hija menor de la dueña del jardín. *Es una cosa que uno deduce de su experiencia personal de la vida, o de la experiencia de sus amigos, de la observación de retratos, grabados, dibujos, libros, cuentos, novelas, o de un simple incidente.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 19).

Finalmente encontré una persona muy parecida al personaje de Duniasha fue divertido y excitante encontrar a esta mujer que encajaba tan bien, un momento ella notaba que la observaba y empezaba a molestarse, pero sin tomar importancia y pensando en mis objetivos no le quite los ojos de encima, estaba emocionada me concentre en la posición de su espalda, la de sus manos, que cada vez que se expresaba tenía una gran variedad, hablaba demasiado y eso era lo que más definía a Duniasha.

Luego ya no resistió que la siga mirando y se fue. Regrese a la clase y le conté la experiencia a Daniel, él nos invitó al escenario para que dijéramos cada detalle de esta persona extraña que habíamos encontrado tan similar al personaje, cuando pasaban los compañeros todos recordábamos lo que habíamos visto y por ahí estaban los personajes, aparecieron esbozados.

Al culminar el proceso de entrenamiento actoral, el profesor Aguirre sugirió trabajar en el montaje de la obra “El Jardín de los Cerezos” de Antón Chejov, mediante un trabajo colectivo, sin embargo, esto no se concretó por diferentes circunstancias, por lo que el catedrático propuso, se elaboren montajes unipersonales, bajo la responsabilidad de cada estudiante aplicando las técnicas de entrenamiento y conceptos del taller recibido.

## CAPITULO III: PUESTA EN ESCENA

### 3. Memoria Técnico de la Obra Teatral “Terapia”



Terapia, una comedia de tres sesiones y un diagnóstico, es donde la locura ocupa un lugar y la comedia da la razón al absurdo para dar paso a la realidad de dos personajes que juegan sin medida a juntar lo ficticio y lo real.

#### 3.1 Sinopsis

*La locura esta dentro de cada ser viviente*

Al caminar y transitar por un mundo “normal”, un universo de colores vivos, gente amable, personas transparentes; te detienes abruptamente y te miras, te observas dentro de ti, tratas de traspasar tu piel misma con la intención de desnudar tu alma entera, quitas todo lo que se interpone en tu camino, células, átomos, músculos, eres imparable, hasta que miras tu objetivo, lo ves solitario, tímido, desarraigado de todo lo demás, hay algo que llama tu atención, puntos negros que recorren su corteza, miras algo anormal, sus recuerdos brotan como agua que sale de un manantial, en cada recuerdo no hay más que algo impactante: su madre muerta.

Algo la detiene, sale de su éxtasis y mira maravillada a su madre que aun le habla, le da órdenes y cuida de ella, mas solo ella la ve, se siente distinta por las miradas que muy detenidamente la observan, algo ha cambiado, siente en su interior la necesidad de hablar, desahogarse quitarse lo anormal de su vida, va a donde una psicoanalista quien trata de ayudarla sin antes quitarse la venda que hay en su ojo. Ella anhela que su esposo este muerto pero está más vivo que nadie.

Una serie de enredos y situaciones que se forman tratando de entender a su paciente y arreglar su tan destrozada vida, la gente mira lo normal de sus vidas y se siente en la capacidad de ayudar juzgando a personas que tal vez son más cuerdos que ellos. No les da cierta inquietud pensar que ustedes pueden estar locos y no tener idea.

### 3.2 Trabajo de mesa

Para comenzar con el proceso de creación se desarrollaron varios puntos:

- **Búsqueda de la obra:**

Esta indagación no se la debe encontrar al azar, ni tomar a la ligera. La obra a ser montada llegó al tener una compenetración con el grupo e imaginar a los personajes y a la historia para llevarlas a escena.
- **Definición del tema:**

El tema central de la obra es la dependencia psíquica y emocional a la figura materna como consecuencia la de búsqueda de mecanismos para “ayudar a esa situación”.
- **Unidades y objetivos:**

Tomar el texto y dividirlo en unidades de acción, encontrar un objetivo actoral para cada unidad definida.
- **Análisis del dialecto implícito en el texto:**

El texto original contiene un dialecto argentino, por lo que se cambio las terminologías y pronunciación de las palabras teniendo como resultado una jerga nacional para el público.
- **Lectura analítica de la obra:**

Se obtuvo bosquejos de personificación en la primera lectura del texto. En el argumento original los personajes son representados por hombres. Inmediatamente se lo transformó a una mujer psicoanalista con el deseo de tener a su esposo muerto, y a su paciente con la obsesión de que su madre muerta esté viva. Se investigó y cambió el complejo de Edipo por el de Electra, por lo que ya no era la pasión obsesiva de su madre sino la autoridad que ella ejerce sobre su hija. Esta extraña situación dio paso a varias historias personales de las actrices en su niñez llegando en varios casos a exagerar o a “decir la verdad absoluta”. La obra se centró en las madres y el abuso de control que poseen algunas.

### 3.3 Vestuario

El vestuario marca un punto importante para la formación del personaje. La directora escénica implanto algunas ideas hasta encontrar lo que se fijaría para el montaje, en primer lugar se trato de formar una cocina de muñecas como escenografía donde se podía ver dos muñequitas como si alguien las controlaba, como segunda propuesta y ultima fijó como estética un camuflaje mediante la tela estampada; color azul con flores café, este lienzo debía encontrarse en todo, vestuario de la paciente, doctora, escenografía. Todo igual.

Agregar el vestuario al personaje, produjo mayor impacto, salió a la vida, sin miedo de expresarse. Es curioso mirar como la transformación abarca al actor, ya que, aunque la actriz como persona sea pudorosa, si el personaje no lo es, en ese momento la intérprete se abandona y es como es el personaje.

#### 3.3.1 Vestuario doctora

El manejo de objetos, definen el carácter de cada ser teatral. Siendo la doctora, una psicoanalista perfeccionista, capaz de resolver todos sus problemas sin darse cuenta de su evasión, una mujer incrédula.

Compuesto por una malla café; pantalón y bata de doctor de tela estampada; zapatos: botas de taco de la misma tela.

#### Peinado

Durante la presentación una de las actrices le forma un moño en la nuca mientras se cuenta la historia personal, el objetivo de esta acción es mostrar la presencia de una madre arreglando a su hija.

#### Objeto

Una grabadora que usa la doctora para darle cuentas de todo sus acciones a su colega el doctor Bertein.



### 3.3.2 Vestuario paciente

La paciente una persona que ama a su madre más allá de todo, reprimida, pero no loca, aunque se piense lo contrario.

Conformado por un vestido: corset y falda bombacha de lienzo estampado; unas medias color piel y zapatos de muñeca igual a la misma tela y un cintillo en la cabeza de la misma tela del vestido.

#### Objeto

Una cartera que lleva un papel higiénico en su interior, un recurso que posee la paciente para calmar su ansiedad, es una medicina para toda su locura.



### 3.4 Escenografía



Está formada por una silla y cuadro forrado con la misma tela estampada que el vestuario.

### 3.5 Música

Ésta canción se la grabó durante una conversación que surgió de las actrices y directora sobre historias felices que han experimentado con las madres, es difícil recordar las cosas buenas que hacen por sus hijos ya que se da por sentado que eso lo tienen que hacer, pero poco a poco los recuerdos llegaron a la memoria. Fueron las historias más complicadas de recordar. Los recuerdos buenos y malos suelen encontrarse en la memoria como una balanza donde siempre lo malo tiene más peso opacando los buenos momentos que se pasan con las madres.

Es por esta razón que dentro de la puesta en escena las historias que se cuentan son las malas acentuando los maltratos que se sufre en la niñez y la única vez que se escucha estas buenas experiencias es por medio de una grabación distorsionada que nadie entiende.

### 3.6 El Personaje



Hay personas que tenemos los mismos personajes e incluso las mismas escenas, pues cada escena es un trabajo de creación distinto, a pesar que el texto sea el mismo, y los personajes sean los mismos, pero cambia lo que le da vida, la persona que realiza la escena. El que sean distintas no quiere decir que unas sean mejores que otras, sino que hay un trabajo creador individual en cada persona que lo realiza. (Knebel 7)

Terapia. Comedia de tres sesiones y un diagnóstico, es una obra que ya ha sido interpretada varias veces por actores masculinos, por lo que impuso un reto de trabajo para las actrices como para la directora, el evitar repetir la obra y a la vez hacerla personal, que los actores y personajes tengan algo propio, que quieran contar, expresarse.

La premisa para comenzar con el montaje fue contestar las siguientes preguntas: qué, dónde, cuándo, por qué y cómo, las cuales a su vez despertaron la fantasía del actor y

así el proceso de creación logró organicidad.

Nuestra vida, recuerdos, emociones y sensaciones envuelven de una manera consiente este trabajo. Marcan la esencia de vida para el personaje. Las cosas que vivimos en la vida real y son espontaneas en nosotros, causan un efecto para que esta obra salga de la ficción y active nuestros recuerdos relacionados con las personas menos deseadas a las que queremos que se encuentren muy lejos o “muertos” como el esposo de la doctora: “Jacob” y esas mujeres que nos dieron la vida que de alguna manera siempre marcan nuestra personalidad.

Según Stanislavski en su aporte teatral llamado realismo psicológico cuya intención es proyectar de manera más real el mundo emotivo de los personajes. El actor debe someterse a sí mismo a una constante creación de emociones internas, vivenciales, lo que permite la interrelación entre audiencia y actor, pues son los espectadores quienes finalmente se ven reflejados en la interpretación. Esto debe a que el actor frecuentemente recurre a las experiencias personales para representar las emociones y lograr así la conexión con la audiencia sin artificios. (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE)

Las vivencias fueron claves para que las actrices salgan a escena, y exista una conexión directa con el público. Contar las historias personales en ciertos momentos de la obra, dejando por segundos esos personajes creados y dar pasos a la actriz a contar su historia triste. Esto permitía que se aborde de todas maneras el tema principal de la obra “la dependencia obsesiva de algunos hijos con su madre”.

Para comenzar los ensayos, era importante tener un acercamiento directo con el texto. Conocer con exactitud los subtextos que contenía cada línea, qué imágenes nos traía a la mente cuando lo leíamos. La repetición constante del texto y sus diferentes maneras de decirlo para que el texto no entre a una monotonía que llegue aburrir no solo a los actores si no también al público, nos llevo a diferentes improvisaciones sobre circunstancias, ambiente, aspectos de los personajes. Poco a poco la voz del personaje despertó y la personificación se hizo más real. La reiteración del texto con la finalidad de que esté muy presente en nuestras memorias, lo decíamos mientras entrenábamos o se tomaba un café, a gritos o en silencio. Esto logró no decir vanas repeticiones sino darles un sentido a los personajes que necesitaban ser vistos.

El actor no se puede limitar a leer las líneas del texto, sino que tiene que leer entre las líneas, ir más allá porque la esencia de las cosas no están en las letras, palabras o frases que componen un texto, sino en las ideas que flotan entre ellas, que son las que le dan sentido. Esta esencia global del texto da sentido, tanto al más pequeño monosílabo, como al más largo monólogo de la obra. Tenemos que ver la obra más allá del simple texto inerte para animarlo, para darle vida y sentido. (Knebel 8)

En el análisis activo de la obra se comienza ya el proceso de creación de cada personaje, orientándolo a cada acción que desempeñaría, desplazamientos dentro de la escena, la escenografía, vestuario y elementos que usaría.

Cada actor tiene un trabajo distinto para crear su personaje, a pesar que solo se trabajo con dos actrices se observó la diferencia para encarnar dichos seres. Personalmente, para el trabajo de creación del personaje en este caso la doctora. Una mujer segura de su profesionalismo y creyente de su irrealdad, se usó la búsqueda mediante la observación para crearlo. El trabajo físico mantiene encerrada la energía al momento de los ensayos y nos mantiene en el aquí y ahora, pero cuando está presente la imaginación comienza a vagar y rostros conocidos comienzan a saltar en la mente. Son personas lejanas o cercanas con esa manera de ser semejante a la doctora; viene ahí, en ese momento, después del ensayo, explorar en medio de estas personas para comenzar la caracterización.

*Cada individuo elabora una caracterización externa, partiendo de sí mismo, según su intuición y su talento observador del propio yo y de los demás.* (Stanislavsky, CREACIÓN DE UN PERSONAJE 18).

### 3.7 Dirección

Luego de la lectura y análisis del Texto, se escogieron cuatro premisas básicas de dirección:

- Cambiar la estructura para dos personajes femeninos.
- Jugar con la idea de la ficción y la “realidad”
- El camuflaje como metáfora
- Construcción de personajes basados en el teatro del absurdo contrapuestos con las actrices como personajes de la obra.

Sobre la primera premisa:

Al cambiar la estructura de la obra para dos personajes femeninos nuestras propias situaciones y realidades se ven reflejadas en el montaje, debimos discutir sobre cómo sería la relación de una hija con su madre para convertirse en un complejo de “Edipo-Electra” no resuelto y la situación de la Mujer que desea la muerte de su esposo al punto de decidir que ya murió cuando todavía está vivo. Esta nueva visión desde el punto de vista femenino nos guió a jugar con nuestra segunda premisa que es la idea de jugar entre la ficción del texto y una “realidad” fuera del texto.

Sobre la segunda premisa:

Esta “realidad” fuera del texto, basada en nuestras propias experiencias malsanas con nuestras madres o con la propia sociedad son una especie de “aparte” un distanciamiento con los personajes y la ficción de la obra, esta “realidad” no es verdadera, como dije anteriormente está basada en hechos reales pero para el espectador debe ser real, abandonamos los personajes para vestirnos con el personaje “actriz” quien desde su propia voz y naturalidad nos revela secretos jamás revelados. La idea de esta premisa es que el espectador sienta la necesidad de pensar en sus propias situaciones personales, su “realidad”.

Sobre la tercera premisa:

El camuflaje es una reflexión sobre el texto y el tema que nos plantea, toda la vida de las personas está construida para que nadie nos mire diferente, para confundirnos entre las personas cuerdas, sanas y productivas, hacemos todo para que nadie descubra nuestras debilidades, de esta manera nos camuflamos con el medio ambiente, mentimos, nos vestimos, nos comportamos según nuestro “camuflaje”. La gente generalmente decide ir a terapia cuando su camuflaje no funciona para ser una persona normal, está perdiendo los parámetros de ser parte de la sociedad. De esta manera la puesta en escena está planteada como un camuflaje total, desde el vestuario, los objetos, el fondo. La obra misma es un camuflaje, un pretexto para hablar sobre las relaciones de las personas.

Sobre la cuarta premisa:

El texto claramente nos enmarca en el teatro del absurdo, los personajes los abordamos desde este concepto sugiriendo personajes trastocados hasta lo expresionista para contrastar aún más con la idea de romper la estructura con el juego de mentira verdad, de esta manera todo el montaje se convierte en un juego de las actrices, mientras más trastocado está el personaje más puede detectar el público el cambio entre el texto y el rompimiento para contarnos una “verdad”.

Todas las decisiones de puesta en escena, dramaturgia, construcción de personajes, dirección de actores, iluminación y arte están basadas en estas cuatro premisas que se interrelacionan. (Petroff Montesinos)

### 3.8 Texto

#### **TERAPIA**

(Comedia en tres sesiones y un diagnóstico)

*Cae el sol sobre el mar y a mi lado estas, tengo mucho que decir por dónde empezar, yo te quiero hablar y contarte al final desde que te encontré nada más importa tu, hazme soñar déjame entrar, a media luz tu y yo abrazándote ya no, no me lo callare si temblar te diré, quiero ser parte de ti a media luz. (ha-ash)*

*Cuando yo era niña me gustaba mucho jugar carnaval, ahora ya no tanto, solía ir a la tienda comprar globos llenarlos de agua y lanzarles a los chicos que estaban parados en la esquina, cuando mi mami me veía haciendo eso se enojaba tanto que me amenazaba que me iba a pegar, pero nunca le hice caso así que una vez estaba lanzándoles globos de agua a los chicos de la esquina que por lo general eran mayores a mí, cuando mi mami se dio cuenta me grito que me iba a meter en el tanque de agua fría, de repente salió mi hermano y dijo deje de estarle amenazando, métale en el tanque y punto, cuando yo escuche esto salí corriendo pero mi hermano me seguía atrás, tres pasos que yo daba para él era uno, me agarro con sus brazos me puso sobre su hombro, yo no podía hacer nada, llegamos a la casa y de un tirón mi mama me arranco toda la ropa me dejo solo en ropa interior, y me metió en el tanque de agua helada yo no podía hacer nada, ella me mataba me hundía cada vez mas no me dejaba respirar, el agua estaba helada mi madre me estaba ahogando. (Sarmiento Urgilés)*

DOCTOR- Estimado doctor Berstein, siento un placer inmenso en poder comunicarme con usted de analista a analista. Le agradezco mucho las reiteradas invitaciones a conocer su consultorio nuevo, pero se me ha hecho imposible encontrar un momento para visitarlo. Y mucho más en estas tristes circunstancias. Usted sabe que las cosas no han sido lo mismo desde aquel fatídico día en que la luz de mis ojos, mi otra mitad, es decir mi amado esposo Jacob murió...

VOZ *en OFF de Jaime Garrido (Integrante y director del Grupo Teatral Hijos del Sur)- ¡No estoy muerto!*

DOCTOR- ¡Sí estás!

VOZ- ¡Que no!

DOCTOR- ¡¡Cállate, vieja brujo!!... Como ve, mi estimado colega, a la pobre aún le cuesta mucho aceptar su muerte. Es más, yo diría que tiene una negación total contra ello. Hasta insiste en probarme que está vivo. Basa su teoría en el hecho de que aún tiene funciones corporales. Y yo le explico que simplemente esta somatizando la negación patológica de su muerte, de tanto creerse que está vivo ha llegado a respirar, hablar y otras características copiadas a los seres vivos. Pero, como psicoanalista, puedo afirmar que sólo son meras ilusiones que le provoca el inconsciente. En fin, he tratado de convencerla de su condición por todos los medios, pero usted sabe como son los maridos: testarudos. E incluso se me ocurrió, a modo de terapia, aprovechar que se había dormido profundamente para acomodarla en un ataúd, rodearlo de lirios y despertarlo al grito de ¡Sorpresa! Estaba seguro de que cuando sintiera la suave comodidad de la seda y se viera rodeada de todo ese lujo de caoba, me lo agradecería y aceptaría su muerte gustosa. Me equivoqué, me equivoque. Como primera reacción se dio el espanto, seguido inmediatamente de una furia incontenible, mientras gritaba que me iba a hacer un enema con los lirios. Ambos sabemos, estimado doctor, que eso es científicamente imposible. Pero, de todos modos, debería haber visto la tenacidad con la que lo intentó. Y, finalmente, cuando llegó la policía les expliqué que esto no era otra cosa que un simple intercambio de opiniones entre un hombre y su difunta esposa ¡Que aún no acepta haber muerto! Obviamente, la policía no tiene muchos conocimientos sobre psique humana, porque no creyeron una palabra de lo que dije y se fueron, no sin antes asegurarme que, según ellos, mi esposo aún estaba vivo. ¿Puede creer el descaro de estos ignorantes? ¿Qué saben ellos de psicoanálisis? Pero no es ese el motivo de esta carta. Mi intención es comentarle sobre una paciente que he estado tratando últimamente, un caso difícil. Esta mujer sufre una patología compleja, se trata de una pasión tan grande que el mismo Edipo se sorprendería. El primer encuentro se dio una mañana.

PACIENTE- Buenos días. Estoy buscando a un psicoanalista. ¿Es usted?

DOCTOR- Así es.

PACIENTE- ¿Y su título? No veo ningún título. ¿Cómo sé que es doctor si no veo ningún título? ¿Cómo sabe usted que es doctor si no tiene ningún título?

DOCTOR- Los tengo. Simplemente no me gusta colgarlos, porque me parece una forma de alarde muy grosera.

PACIENTE- Es eso, o es que usted en cierta medida tiene una negación a su condición de doctora, por resultarle ajena a su propia naturaleza y eso provoca que su subconsciente la rechace ¿Perdón?. Es que estuve leyendo unas revistas en la sala de espera... Además este lugar inspira... Le pido disculpas, además estoy muy nervioso por mi madre.

DOCTOR- ¿Qué le pasa?

PACIENTE- Últimamente, ha estado teniendo un comportamiento algo raro. En realidad muy raro. Y eso me preocupa, yo soy una mujer muy seria y me duele que mi madre se haya vuelto tan excéntrica, tan... En fin, me preocupa la posibilidad de que se haya vuelto loca.

DOCTOR- Bien. ¿Por qué no la hace pasar y vemos lo que tenemos?

PACIENTE- Esta bien. Doctora, otra cosa, si ella está mal quiero que me lo diga sin rodeos. Yo quiero saber si tiene algún problema.

DOCTOR- De acuerdo. Hágala pasar, por favor.

PACIENTE- Pasa, mamá. La doctora quiere hablar contigo. Por acá mamá, cuidado con la silla. Permíteme que te quite el abrigo... sí, yo te lo tengo, no te preocupes... ¿El qué ..? Sí, las yo tengo las llaves del auto... no, mamá, no se lo va a llevar la grúa... Lo estacioné bien... lo que pas... a dos metros de la esquina está permitido... eran dos me... no, no me voy a ir ahora a medir el... Mamá, no es el momento para discutir eso... porque no... Doctora ¿está permitido estacionar a dos metros de la esquina?

DOCTOR- Este... sí.

PACIENTE- ¿Ves? *(Al DOCTOR)* Dígaselo usted, a ver si me deja en paz.

DOCTOR- Sí... esta permitido.

PACIENTE- Siéntate, mamá, por favor... acá en la silla... es que es la única que hay... no, no creo que el doctor tenga una mecedora... Bueno, está bien, quédate parada. Me siento yo. Ya sé porque me mira así, pero si empiezo a darle todos los gustos me voy a volver loca.

DOCTOR- ¿Usted ve a su madre?

PACIENTE- Sí, doctor, todos los santos días.

DOCTOR- Pero la ve y habla con ella...

PACIENTE- Sí, aunque la que más habla es ella. Es más, a veces ni me deja hablar a mí... Como ahora. *(A la madre.)* Mamá, te puedes callar un poco, estoy hablando con la DOCTORA *(Al DOCTORA)* Perdón.

DOCTOR- Antes de empezar a trabajar con su madre, me gustaría probar un pequeño ejercicio con usted. Es bastante frontal, pero estoy segura que va a funcionar. Mire a su madre de frente y dígame "Mamá tu no existís".

PACIENTE- No sé si sea buena idea, DOCTORA ¿Sabe que sucede? Ella tiene muy mal carácter y...

DOCTOR- Le agradecería que me tuviera un poco mas de confianza. Después de todo soy el DOCTORA

PACIENTE- Sí, pero no creo que lo vaya a tomar muy bien.

DOCTOR- Insisto.

PACIENTE- Esta bien. *(Se da vuelta, mira donde supuestamente esta su madre y le dice:)* Mamá, tu no existes. *(Inmediatamente se escucha un cachetazo que le sacude la cara.)* *(Al DOCTORA)* ¿Vio?

DOCTOR- ¿Podría hacerlo otra vez?

PACIENTE- Preferiría que no...

DOCTOR- Otra vez, por favor.

PACIENTE- *(Se dirige a su madre de nuevo.)* Mamá, tu... no existís. *(Otro cachetazo)* *(Al DOCTORA)* ¿Conforme?

DOCTOR- Es increíble, nunca había visto algo así. Hágalo otra vez, por favor.

PACIENTE- No, creo que ya tuve suficiente.

DOCTOR- Insisto, una vez más.

PACIENTE- ¿No podríamos, mejor, hablar de mi infancia? O en todo caso...

DOCTOR- ¿Usted quiere solucionar sus problemas? Bien, haga lo que le digo entonces.

PACIENTE- Está bien. Pero es la última. Mamá, tu no existes. *(El hombre se agacha y el doctor recibe el cachetazo.)* ¡Ja! ¡La jodí! *(El hombre se da vuelta y recibe un cachetazo)* *(Pausa.)* ¿Es grave, doctora?

DOCTOR- No, que va a ser grave. Casos como este veo todos los días. A veces vienen de a cuatro o cinco. No tiene de que preocuparse.

PACIENTE- ¿Lo dice en serio, o sólo para que me tranquilice?

DOCTOR- Sólo para que se tranquilice. ¿Qué le parece si empezamos?

PACIENTE- Me parece bien. Mamá, la señora quiere hablar contigo. Las dejo solas.

DOCTOR- En realidad, me gustaría hablar con usted.

PACIENTE- Pero, ¿y mi madre? Yo la traje para que hable con usted... *(A la madre.)* Sí, mamá, es por ti que vinimos, no por mí... no era un engaño... pero era neces... basta mamá, no empieces... sí, mamá, ya sé... ya... ya sé, pero... no empieces otra vez con eso de las cuarenta y nueve horas de parto... en el Yacusi de la tía... sin aire acondicionado, lo sé... pero esto no tiene nada que ver... no me hables de... ¡Basta con la varices! ¡No me muestres las varices, no quiero verlas!... ¡No! ¡Basta!... Doctora, ¿podría hablar con mi madre?

DOCTOR- Insisto en que me gustaría hablar con usted.

PACIENTE- ¿Ves mamá? Ya asustaste a la DOCTORA ¿Puedes esperarme afuera? Gracias... y súbete esas medias, por favor. Le pido disculpas por toda esta escena, no sé qué decir.

DOCTOR- Está bien, no se preocupe. Antes que nada dígame que ve.

PACIENTE- A mi mamá.

DOCTOR- ¿Está seguro? Tendría que estar viendo a un animal.

PACIENTE- Más respeto, DOCTORA

DOCTOR- Disculpe, pero no tendría que estar viendo eso.

PACIENTE- ¿Y a mí que me dice? Usted es el que tiene un cuadro de mi madre.

DOCTOR- Está bien. ¿Su relación con ella siempre fue así?

PACIENTE- ¿Usted se refiere a los gritos y los reproches?

DOCTOR- Sí.

PACIENTE- Un poco. Cuando nací, por ejemplo, el primer chirlazo no me lo dio el médico, no, no, no, me lo dio ella por hacerla sufrir durante el parto. Y no fue uno, sino varios. Por lo que sé, tuvieron que sedarla para que dejara de golpearme. Pero siempre con amor de madre ¿no?

*Cuando yo era chiquita siempre peleaba con mi primo, el decía es de mañana, noche; está lloviendo, seco; siempre pelábamos, algunas veces llegábamos a los golpes, claro la que ganaba era yo. Pero a mi mami no le gustaba que peleara. Ella me lo advertía 3 veces si a la tercera no le hacía caso había consecuencias. Recuerdo una vez que peleé y mi mami me dijo: Daniela no pelees con tu primo, una vez. Daniela te dije que no pelees, dos veces. Daniela arrodíllate. Entonces ella levantaba la varita y antes de que pueda golpearme yo le decía: mamita, mamita la palabra de Dios dice que el Padre que ama a sus hijos lo corrige, ella bajaba la mano. Daniela arrodíllate. De nuevo levantaba la mano y antes de que me pegue le decía: mamita, mamita gracias por corregirme. Había veces que ya le ganaba el amor de madre y me decía: Ve Daniela no pelees con tu primo, pero había veces que algo le había hecho tener tantas iras que antes de que pudiera decirle algo, me pegaba. (Contreras Flores)*

DOCTOR- Ya veo. Y, dígame, ¿le dio el pecho?

PACIENTE- Sabía que me iba a preguntar eso. Ustedes siempre preguntan eso. Para saber si es buena madre ¿no? Para que vea la mía si me dio el pecho.

DOCTOR- Que bueno... ¿Y hasta que edad?

PACIENTE- Hasta los doce años.

DOCTOR- ¿Hasta los doce?

PACIENTE- Sí señora. Si esa no es una buena madre, no sé que es.

DOCTOR- ¿Y no le resultaba raro?

PACIENTE- ¿Raro? ¿A qué se refiere, doctor?

DOCTOR- Raro, hombre. Su madre lo amamantó hasta los doce años...

PACIENTE- Ah, por eso lo dice. No. Lo que sí recuerdo es que había perdido mucho calcio. Por los doce años de lactancia, ¿vio? Y en mi cumpleaños, el número doce justamente, la abracé y le quebré cuatro costillas y el esternón. Eso fue muy traumático para mí.

DOCTOR- Por la culpa de haberle hecho daño a su madre.

PACIENTE- No, porque me las tuve que arreglar con un biberón. Y usted sabe que no es lo mismo. El tamaño, la textura, el...

DOCTOR- Basta. Entiendo.

PACIENTE- De todos modos mi madre trató de conseguir una nodriza que me amamantara. Pero no lo consiguió. O la amenazaban con denunciarla, o le cobraban cincuenta pesos el completo. Nunca entendí eso.

*Acabo de recordar otra historia cuando yo era niña mi sueño era ser arquitecta, un día construí la casa más grande la más hermosa tenías que haberla visto era bellísima, agarre todas las colchas de la casa, salí a la calle tomé unas piedras grandotas, una mesa me ayudo para hacer el techo tenía que ser fuerte porque sobre ella iba a poner las colchas las cuales eran sostenidas con las piedras. Dure horas y horas en terminarla pero estaba realmente enorme, hermosa. Después salí a jugar en la calle, de repente escuché la voz de mi madre que vociferaba Mayra Alexandra, cuando mi mami grita Mayra Alexandra es porque algo malo yo hice cuando fui a ver qué es lo que ella quería no me dejo pronunciar una sola palabra me agarro del cabello, me arrastro diciendo “te he dicho que cuando hagas desorden dejes todo en su mismo sitio” como se le iba a ocurrir que yo iba a destruir lo que había creado con mis propias manos, estaba loca, entonces saco una correa y con la evilla me dio aquí y otro en la rodilla para la mala suerte mía o de ella yo tenía una caracha que me había hecho cuando me caí de la bicicleta, al caerme la e villa justo allí la caracha salió volando, la sangre comenzó a caer por mi pierna y mami al verla se puso a llorar por creyó que ella me lo había hecho, mejor que se puso a llorar porque por su culpa mi sueño de ser arquitecta se destruyo termine siendo actriz. (Sarmiento Urgilés)*

DOCTOR- ¿Y ahí se dio cuenta de su error?

PACIENTE- Sí, DOCTORA

DOCTOR- ¿Y hubo algún cambio?

PACIENTE- Sí, ese día entendió que ya no soy una bebe. Y desde entonces como puré de zapallito.

DOCTOR- Si no me equivoco, esto debe haber dificultado bastante su encuentro con la pubertad.

PACIENTE- No prejuzgue, doctora, mi pubertad fue tan normal como la de cualquiera.

DOCTOR- ¿Ajá? Cuénteme, ¿desde qué edad tiene conciencia de su sexualidad?

PACIENTE- ¿De mi qué?

DOCTOR- Del sexo.

PACIENTE- ¿Del qué?

DOCTOR- Del sexo. Cuando dos personas están solas en un lugar, compartiendo su intimidad.

PACIENTE- ¿Cómo nosotras..?

DOCTOR- ¡No! No como nosotras. Como dos personas que se aman.  
 PACIENTE- Bueno, no sé si la amo. Pero tampoco puedo decir que la odio.  
 DOCTOR- Me refiero a la mayor experiencia íntima entre un hombre y una mujer. Cuando los cuerpos se unen y los sentidos se entrelazan para transportarlos más allá de la realidad terrenal. ¿Me entiende?  
 PACIENTE- Sí... No.  
 DOCTOR- No me va a decir que usted cree que nació de una lechuga. *(Ríe.)*  
 PACIENTE- *(Ríe también. Luego serio.)* ¿No es así?  
 DOCTOR- No.  
 PACIENTE- ¡Por supuesto que no! Era broma. Todo el mundo sabe que son las mujeres las que nacen de un repollo... *(El doctor lo mira serio)* quiero decir de una lechuga... más bien de un zapallito coreano... ¿No?  
 DOCTOR- No. ¿De dónde saco eso?  
 PACIENTE- De mi madre.  
 DOCTOR- ¿Su madre nunca le habló abiertamente del sexo?  
 PACIENTE- Sí, me explicó de los zapallitos, de las semillitas...  
 DOCTOR- ¿Su madre relacionaba todos los aspectos del sexo con las hortalizas?  
 PACIENTE- Hasta llegué a pensar que el canal de agricultura era un canal pornográfico.  
 DOCTOR- No puedo creer que todavía haya padres que les mienten a sus hijos de esa manera.

- *La mamá de mi mejor amigo que fue abanderado en el Colegio Antonio Ávila Maldonado, mi amor cuando tu mami te quiso tener fue a la tienda naturista más cercana y pidió de esas pastillitas que hacen a los bebés y se lo tomó, es así como te metiste en la barriga de tu mamá. (Contreras Flores)*
- *A la hija del chino Pao, cuando las mamis quieren tener un bebe llaman a la cigüeña, esta se encarga de de buscar entre todos los bebes que están durmiendo, la búsqueda dura nueve meses hasta encontrar al bebe perfecto, luego lo toma y lo deja en la puerta de las familias. (Sarmiento Urgilés)*
- *Mami ¿cómo es eso que nací por equivocación? La mamá de la secretaria de la facultad de filosofía de la Universidad del Azuay. Mi vida a los 16 años no pensaba en tenerte claro cuando te tuve fui muy feliz. Estaba comiendo en un restaurante y pedí un huevo duro, pero sin darse cuenta la cocinera por equivocación me dio un huevo que contenía una pollita, cuando me lo comí esa pollita se transformó en ti, una bebe hermosa. (Contreras Flores)*
- *A la hija de mi ex amiga Valeria, todas las personas tienen un ángel guardia que escucha cuando quieren tener un bebe, el sube al cielo y se lo dice a Dios, el se encarga de hacer al bebe con sus propias manos, luego por medio de una jeringa lo inyecta en el vientre de la madre y es ahí tu estuviste por nueve meses y luego naciste. (Sarmiento Urgilés)*

PACIENTE- ¿Y cómo es entonces, doctora?

DOCTOR- ¿Cómo es?

PACIENTE- Sí.

DOCTOR- Bueno,... este... empecemos por destruir las mentiras. ¿Qué fue exactamente lo que le dijo su madre?

PACIENTE- Que el Ratón Pérez y los Reyes Magos tienen una huerta con repollos mágicos que Papá Noel entrega a domicilio en su tiempo libre.

DOCTOR- *(Sarcástico.)* ¿Y no le hablo del Cuco, también?

PACIENTE- Sí, él levanta los pedidos.  
DOCTOR- Si lo escuchara Freud...  
PACIENTE- Ay, que tonto. Freud no existe.  
DOCTOR- Escúcheme bien lo que le voy a decir, porque se lo voy a decir una sola vez. Todo comienza cuando un hombre y una mujer se conocen. El hombre tiene su... su... su...  
PACIENTE- Rabanito.  
DOCTOR- Sí. ¡No! El hombre tiene su... el... el hombre tiene su pistilo, digamos. Y la mujer su estambre. Estambre y pistilo. Entonces, a fin de que el hombre pueda polinizar el estambre de la señorita con su pistilo, comienza la danza de la seducción.  
PACIENTE- La seducción. ¿Cómo?  
DOCTOR- Usted sabe, con frases como "¿Solita?", "¿Trabajas o estudias?", "no pareces de esa edad" o "Mi papá es el dueño de este negocio". Eso es la danza de la seducción, ¿entiende?  
PACIENTE- No.  
DOCTOR- Es como las abejas que danzan porque encontraron un estambre donde llevar el polen de un pistilo.

PACIENTE- Ah.  
DOCTOR- Y después viene el momento de la intimidad.  
PACIENTE- Ah.  
DOCTOR- No sabe qué es el momento de la intimidad.  
PACIENTE- No.  
DOCTOR- Es cuando... ¿Usted vio los pajaritos? Bueno, ¿usted vio cuando se acurrucan en una tormenta? Eso es.  
PACIENTE- Ah.  
DOCTOR- Y este es a grandes rasgos el milagro de la reproducción humana.  
PACIENTE- ¿Y qué pasó con el pistilo?  
DOCTOR- Lo tiene el pajarito.  
PACIENTE- ¿No lo tenía la abejita?  
DOCTOR- No, la abejita tiene el polen para el estambre que tiene la pajarita.  
PACIENTE- ¿El estambre no lo tenía la señorita?  
DOCTOR- También.  
PACIENTE- ¿La señorita y la pajarita comparten el estambre?  
DOCTOR- ¡Son lo mismo!  
PACIENTE- ¿Cómo?  
DOCTOR- La señorita y la pajarita son lo mismo, es una metáfora.  
PACIENTE- ¿Qué es una metáfora?  
DOCTOR- Mire. El hombre tiene pene y la mujer vagina. Este introduce su miembro, el pene, en la vagina de la mujer, depositando de esta manera los espermatozoides en un conducto que los llevara hasta el útero donde uno de ellos fecundara el óvulo que allí se encuentra. Este óvulo comenzara a crecer hasta que a los nueve meses, promedio, alcanzara su desarrollo final transformándose en un hermoso bebe.  
PACIENTE- ¿Todavía estamos hablando de sexo?  
DOCTOR- Su madre tiene razón y yo me equivoque. Usted si nació de una lechuga.  
PACIENTE- ¿Vio?  
DOCTOR- La verdad que usted es uno de los casos más curiosos que he tenido.  
PACIENTE- ¿Sí? ¿Tanto?  
DOCTOR- Sí. Lo pondría en un frasquito con formol y lo guardaría para estudiarlo.  
PACIENTE- Pero no puede.  
DOCTOR- No, no tengo suficiente espacio.  
PACIENTE- No entiendo.  
DOCTOR- Lo sé. Respecto a su madre, ¿cuál piensa usted que sea el problema?

PACIENTE- Ay, doctor, mi madre. No sé por dónde empezar. De todos modos ¿qué le puedo decir que usted no haya notado cuando la vio? ¿Sabe que creo? Que ella no se da cuenta que está mal de acá. Usted vio como son los locos, creen que todos están locos menos ellos. Qué curioso, ¿no? Pueden pasar toda la vida sin enterarse de que están mal de la cabeza. ¿No le da cierta inquietud pensar que tal vez puede estar loco y no tener idea?

DOCTOR- No

PACIENTE- ¿Cómo está tan seguro?

DOCTOR- Porque soy doctor, y sí estoy calificado para evaluar la cordura de los demás, imagínese lo calificado que estaré para evaluar la mía. Y usted, ¿nunca se cuestionó su cordura?

PACIENTE- No, para nada, yo sé que estoy perfectamente de salud. Lo que me preocupa es que la gente no lo sabe y me miran raro cuando salgo a caminar del brazo con mi madre. O, por ejemplo, cuando la llevo a la plaza. Ella es loca por los juegos y a veces me paso tardes enteras empujándola en las hamacas. No se imagina cómo nos mira la gente. Menos mal que le hablo de política todo el tiempo, que si no, no sabrían quién es loco.

DOCTOR- Yo creo que la gente se da cuenta.

PACIENTE- Pero no la traje por eso.

DOCTOR- ¿No?

PACIENTE- No. El problema es que ya no nos llevamos como antes. Nuestra relación se ha deteriorado.

DOCTOR- Claro, ahora le pega.

PACIENTE- No, eso fue toda la vida.

DOCTOR- Le grita.

PACIENTE- No, eso fue toda la vida.

DOCTOR- ¿Entonces?

PACIENTE- Me quiere internar. Dice que estoy loco y me quiere internar. ¿Lo puede creer?

DOCTOR- ¿Y por qué es eso?

PACIENTE- Es que... no quiero que usted piense que estoy loco.

DOCTOR- ...

PACIENTE- Usted no lo va a creer, pero... *(En tono confidencial)* veo cosas.

DOCTOR- No me diga. ¿Y qué es lo que ve?

PACIENTE- Nada del otro mundo. Seres de un lugar lejano que me visitan cada tanto. A veces llegan sin que los invite, y se vienen todos juntos. Usted vio como son las visitas a veces. Pero son buena gente; un poco introvertidos, muy amables y se visten de todos colores. No creo que sea para tanto.

DOCTOR- No, para nada. Yo mismo conocí en este consultorio a un hombre que aseguraba que se comunicaba con seres de una galaxia lejana llamada Omnicrom 9. ¿Cómo se llama el lugar de donde provienen sus seres?

PACIENTE- De Colombia.

DOCTOR- No me diga. ¿Y en qué vienen? ¿En colectivo?

PACIENTE- No, doctor, en burros voladores. En realidad, todo empieza cuando escucho una musiquita en mi cabeza; eso significa que unas voces en mi cabeza me van a avisar que las visitas se acercan.

DOCTOR- Qué interesante.

PACIENTE- Sí, pero no es conmigo con quien quiere hablar, sino con mi madre. ¿La hago pasar?

DOCTOR- No creo que...

PACIENTE- Gracias. Mamá, pasa, el doctor quiere hablar con vos.

DOCTOR- *(De mala gana.)* Está bien. *(Se dirige a donde supuestamente esta la mujer. Con falsa amabilidad.)* Bienvenida, disculpe la molestia. Siéntese, por favor.

PACIENTE- Todavía no entró, doctor.

DOCTOR- ... ¿Ahora, sí?

PACIENTE- Sí.

DOCTOR- *(A la mujer.)* Tome asiento, por favor.

PACIENTE- Ya está sentada, doctor

DOCTOR- ¿Podría usted?...

PACIENTE- ¿No la va a saludar, doctor?  
DOCTOR- Buen día. ¿Podría usted?...  
PACIENTE- Ella es italiana, doctor. Se ofende si no la saludan con un beso.  
DOCTOR- *(El doctor, de muy mala gana se levanta y se acerca a la silla donde supuestamente está sentada la mujer, y calculando a donde está su cabeza le da un beso.)* Listo, le di un beso a su madre. ¿Conforme?  
PACIENTE- Sí, doctor. Pero ¿en la boca?  
DOCTOR- ¿Quiere que hable con su madre sí o no?  
PACIENTE- Sí, doctor, disculpe.  
DOCTOR- *(A la madre, pero obviamente dirigiéndose al PACIENTE)* Mire, señora, la situación de su hijo es muy delicada. Yo creo, como usted, que tal vez él necesite algo de ayuda... *(Mientras sigue hablando toma a la "mujer" del brazo y se dirige hacia el proscenio.)*... tal vez la internación no sea necesaria, pero sí debería abrir los ojos y reconocer que no todo lo que ve es real... *(Ve que el paciente no le presta atención y murmura.)* ¿Se puede saber con quién está hablando?  
PACIENTE- Yo con mi madre, doctor. ¿Y usted?  
DOCTOR- No, esto no va a funcionar así. Escúcheme, hay algo que le tengo que decir, pero quiero ser sutil porque me preocupa su reacción.  
PACIENTE- ¿Es sobre mi madre?  
DOCTOR- Es sobre usted.  
PACIENTE- ¿Quiere que hablemos solos?  
DOCTOR- No, su madre puede quedarse.  
PACIENTE- Ella esta acá, doctor. *(Le señala el otro lado.)*  
DOCTOR- Lo que sea. El caso es que como analista no puedo indicarle yo su problema, tiene que descubrirlo usted mismo a través de la conversación y con pistas que le puedo ir dando. ¿Me entiende?  
PACIENTE- Sí.  
DOCTOR- Bien. Hablemos de cine, ¿vio "Psicosis"?  
PACIENTE- No, creo que no.  
DOCTOR- La tiene que haber visto. Es una película vieja, un clásico.  
PACIENTE- ¡Ah! sí, la del negro que tocaba el piano. "...tócala otra vez Sam."  
DOCTOR- El negro que tocaba el piano estaba en "Casablanca".  
PACIENTE- Ahora, porque cuando yo lo vi estaba en "Psicosis".  
DOCTOR- Nunca estuvo en "Psicosis".  
PACIENTE- Será otro negro, entonces.  
DOCTOR- Bueno, no nos vamos a embarcar en una discusión infantil sobre si estaba o no.  
PACIENTE- Esta bien.  
DOCTOR- Pero no estaba. El caso es que el protagonista de esta película es un hombre, dueño de un hotel, que cree que su madre muerta le habla, aunque él es el único que puede verla. ¿Encuentra alguna relación entre esta película y su vida?  
PACIENTE- *(Pausa.)* No, no. ¿Y tu mamá? ... ¿cómo?... ¡ajá!... Sí, claro, si vos lo dices debe ser así. Muchas gracias mamá.  
DOCTOR- ¿Qué le dijo?  
PACIENTE- Que si había un negro que tocaba el piano en "Psicosis".  
DOCTOR- ¿Nos podemos centrar en el tema, por favor?  
PACIENTE- Está bien.  
DOCTOR- Y no había. ¿Encuentra o no una relación entre esta película y su vida?  
PACIENTE- A ver, déjeme pensar. Ahora que lo menciona yo tenía un primo que tenía un hotel. Bueno, aunque el hotel no era de él, solo trabajaba ahí. Y no era un hotel, era un hostel. Pero es bastante parecida la historia. ¿Y cómo termina la película?  
DOCTOR- Al protagonista lo meten preso por matar a unos clientes del hotel.  
PACIENTE- Ah, no, ahí no... Aunque a mi primo una vez lo metieron preso por espiar a unos clientes del hotel. Pero matar, que yo sepa... si quiere lo llamo y le pregunto.  
DOCTOR- Basta. Voy a ser más directa. En esta habitación hay una persona que tiene graves problemas mentales. Es una mujer. *(Mira fijamente a la PACIENTE)*

PACIENTE- ¿Y usted quiere que yo lo encuentre?  
 DOCTOR- Uno de nosotras dos tiene graves problemas mentales.  
 PACIENTE- Para mí que es usted, porque para esconder un loco en su consultorio...  
 DOCTOR- Esa persona está sentada delante de mí.  
 PACIENTE- *(Pausa. Se miran fijamente.)* ¡Ah! ¿Cómo no me di cuenta antes? El negro que tocaba el piano estaba en "Mary Poppins"  
 DOCTOR- No hay caso, dejemos acá por hoy. Ya veo que no vamos a avanzar más. *(Para sí.)* Un delirio alucinatorio esquizoide producto de la forclusión del significante materno debe ser difícil de aceptar.  
 PACIENTE- *(Sorprendido.)* ¿Quiere decir que el que tiene el problema soy yo, y que mi madre es solo un delirio, producto de mi inconsciente que me estabiliza para poder circular por la vida?  
 DOCTOR- Exacto.  
 PACIENTE- Pero si mi madre es un producto de mi imaginación, ¿por qué recibió usted también una cachetada?  
 DOCTOR- Mire, yo soy ante todo una científica. Y si hay un suceso que la ciencia no puede explicar, este simplemente no sucedió.  
 PACIENTE- Sí, pero...  
 DOCTOR- No sucedió.  
 PACIENTE- Es que...  
 DOCTOR- No sucedió.

*Aquí dejo de ser la paciente. Cuando yo era niña la situación económica de mi familia no era la mejor, nos faltaba de todo, no había nada en la nevera para comer por lo que mi mami decidió irse al extranjero para mejorar la situación, me dejo sola. Aquí la miro a ella. 7 años de mi vida, 7 navidades sin mi mamá, 7 días de la madre sin ella bueno la podíamos llamar pero no era lo mismo, me dejo sola. (Contreras Flores)*

PACIENTE- Como usted diga. ¿Y ahora que tengo que hacer?  
 DOCTOR- No se angustie. Le voy a contar un secreto sobre la cordura. Los cuerdos no son los que no ven cosas. Son los que las ven, como todo el mundo, pero se quedan callados.  
 PACIENTE- Y usted, piensa que eso me puede servir...  
 DOCTOR- No. Porque usted es muy... ¿Cómo decirlo?  
 PACIENTE- ¿Transparente?  
 DOCTOR- No, bocona. ¿A quién se le ocurre ir al consultorio de un analista con su madre imaginaria y confesar que ve colombianos en burros voladores?  
 PACIENTE- Bueno, a mí no me pareció tan grave. ¿Cómo sabe que no es usted el loco que ve las cosas desde un punto de vista diferente al mío?  
 DOCTOR- No me venga con eso, acá no hay espacio para subjetividades. Las cosas están muy claras. Usted representa a la mitad de la sociedad que no es productiva y merece ser encerrada y yo a la mitad que los encierra. ¿No quiere ser parte de la mitad productiva?  
 PACIENTE- Sí, pero...  
 DOCTOR- ¿Quién es el doctor?  
 PACIENTE- Usted.  
 DOCTOR- ¿Quién es el paciente?  
 PACIENTE- Yo.  
 DOCTOR- Así me gusta. Ahora que finalmente hemos avanzado, le voy a pedir que se tome esta pastilla como cierre de su tratamiento. Así olvidará definitivamente ese mundo de fantasía y volverá a estar con los dos pies en la realidad. Lo espero el próximo miércoles para ver como resultó todo.  
 PACIENTE- Está bien, doctor.

DOCTOR- *(Al grabador.)* La primera sesión había resultado magnífica. Si todo seguía así tendría a un sicótico recuperado en tan solo dos sesiones. Todo un logro profesional. Desearía ser tan efectivo con mi querido esposo. Pero ella sigue en su fantasía, creyendo que la muerte no es capaz de alcanzarla. Y la que sufre soy yo, últimamente estoy teniendo un sueño en el que soy un chofer de un auto bus y hago quince veces el recorrido de la línea 16. Cuando me despierto me siento tan cansada que sólo tengo ganas de acostarme de nuevo; pero ¿para qué hacerlo? Si me duermo me toca el turno de la mañana, que es el peor. A veces me siento muy sola, y apenas puedo resistir la tentación de sentarme a tomar café y hablar con él como si nada hubiera pasado. Mírenlo, ahí está el pobre, paseándose por el jardín, regando las flores, casi bailando. Parece un ángel... ¡Muérete carajo!

**FIN**

Foto. 18



Foto. 19



### 3.9 Secuencia de Iluminación

Pie	Tipo luz	Color	Observación
	Cenital y frontal		Doctora
Prende grabadora	General + apoyo frontal	Cálido	Doctora
Estimado doctor			Doctora
No estoy muerto	Cenital		Paciente
Se da la vuelta la paciente	Apoyo frontal		Paciente
Historias personales	Cenital y frontal	Blanca	D y P
Terminación de historias	Luz general	Cálido	
Historias de bebés (primero se prende una mientras la otra permanece apagada y viceversa)	Luz puntal	Blanca	D y P
Y como es entonces doctora	Luz general	Cálida	
Seres de un lugar lejano	Luz puntal	Roja	Paciente
Un poco, cuando nací por ejemplo	Luz cenital y frontal		2 espacios paciente y doctora

Fig. 38

- Durante toda la obra la luz general es cálida (ámbar); las historias personales, la luz es blanca.
- Juego de luz cálida y blanca al momento de cambiar las historias con los personajes.

Al finalizar la presentación, suavemente se baja la luz mientras la música sube lentamente.

### 3.10 Fichas de vida

#### 3.10.1 Biografía del dramaturgo

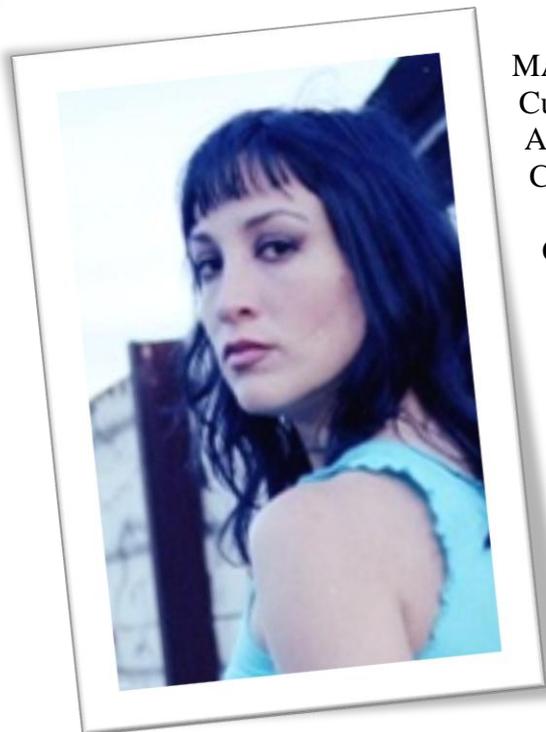
*Martín Giner nació en Tres Arroyos, Provincia de Buenos Aires, y fue extraído de su madre con fórceps (lo que le dejó una cicatriz en el cráneo). Luego se mudó a otra casa que también estaba sobre la avenida Belgrano, en Tres Arroyos (donde tuvo un perro de nombre "Ridículo"). Luego se mudó a una casa que tenía lápidas en el patio, pueblo de Indio Rico (un pueblo chiquito, con muchas avutardas). Hizo el primario con la señorita Marisol (maestra ideal para el desarrollo natural de las fantasías de cualquier niño). Luego se mudó a la casa que antes había sido un cine, también Indio Rico (donde tuvo un perro de nombre Apache y había una víbora). Cazó pajaritos (después le dio lastima y se arrepintió; entonces se dedicó a pescar bagres clavándoles anzuelos en la boca). Se mudó a Yerba Buena, provincia de Tucumán (donde había dos perros que no eran de él). Luego se mudó al Barrio Viajantes, también Yerba Buena (donde tuvo cuatro clases de Kung Fu). Luego se mudó a otra casa de Yerba Buena (donde tuvo un perro de nombre "Incierto"). Luego se mudó a una casa sobre la calle General Paz, San Miguel de Tucumán (donde le dio corriente un ventilador). Actualmente reside en la calle Corrientes (donde tiene un perro de nombre "Homero").*

*Fue repositor de una empresa de fiambres, atendió una fotocopiadora, hizo un año Diseño Gráfico, medio año de Letras, vendió aritos, animalitos de madera, y golosinas en una escuela. Fue a algunas clases de guitarra cuando era niño, hizo un curso de electrónica, atendió un quiosco, hizo un aburrido curso de escritura de cuentos y, lo más importante, tiene un trofeo por haber ganado el primer lugar en un campeonato de ping pong por parejas llevado a cabo en la Iglesia Bautista de Tres Arroyos.*

*Martín Giner escritor de la obra Terapia, actor y director tucumano, obtiene el premio a "Mejor Dramaturgia" en los Premios Latea salteños por su obra Oniria. Aunque Martín Giner está dedicado a la comedia, sus obras tienen aristas absurdas, dramáticas y, en algunos casos, macabras. "Terapia" que obtiene el Premio de la Fiesta Provincial de Teatro, es una obra de género cómico estrenada en el 2001 en el Teatro Alberdi, Argentina. (Giner)*



### 3.10.2 Biografía de directora artística



MABEL PETROFF MONTESINOS

Cuenca- Ecuador 1977

Actriz- Artista Plástica

Cédula de identidad y pasaporte: 0103262465

En México D.F. – 55906556

Correo electrónico: [petroff10@hotmail.com](mailto:petroff10@hotmail.com)

[teatrobrujo@yahoo.com.mx](mailto:teatrobrujo@yahoo.com.mx)

[creativotestadura@yahoo.com](mailto:creativotestadura@yahoo.com)

En Ecuador: teléfono (07) 2814402 celular 080445822

Blog: [www.teatrobrujo.blogspot.com](http://www.teatrobrujo.blogspot.com)

Foto 7

Licenciada en Arte en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca en Ecuador.

Actualmente dirige el grupo TESTADURA en Ecuador, y forma parte de TEATRO BRUJO proyecto de intercambio entre México – Ecuador con quienes desarrolla un trabajo de actuación dirección, dramaturgia y dirección de arte. EN EL 2011 Invitada por Dfectuoso Producciones y Casa de Artes y Circo Contemporáneo para ser parte del elenco de la obra “Fábrica. Hecho a mano” México D.F. 2010 Invitada especial como actriz en México, por la Compañía Circo Sentido y Aztlan Producciones para ser parte del montaje TÛKOR (versión de Alicia a través le espejo) en el VI Encuentro Internacional Bajo la Carpa bajo la dirección de Bruno Castillo y compartiendo escenario con artistas como Jeff Jonson (del cirque du soleil y eslava”s snow show), Cinthia Beranek (cirque du soleil), Karen Bernal (cirque du soleil) entre otros reconocidos artistas. 2009 Invitada Especial como actriz por la Compañía Circo Sentido en México D.F. en los montajes de Cabaret Cirquero en donde compartió escenario con artistas del Circo del Sol como Cinthia Beranek (Brasil), Stephan Choiniere (USA) entre otros (parte del V Encuentro Bajo la Carpa). 2008-2009 Invitada especial como actriz por el Grupo de Experimentación Artística ASALTO DIARIO en México D.F. con motivo de la celebración de sus XX años.

Ha actuado en una y ha dirigido dos obras ganadoras del los fondos concursables del Ministerio de Cultura Ecuatoriano.

Fundadora de la Bienal Internacional de Artes Escénicas en Cuenca Ecuador (2003) y de los Grupos Mano3 (2000), Teatro Testadura (2004) y Teatro BRUJO (2007). Productora de III Encuentro de Cine Nacional EXPOCINE 09. Ha participado en Festivales y encuentros Nacionales e Internacionales de Teatro, Danza y Circo en Ecuador, Argentina, Brasil, Colombia y México y ganado varios reconocimientos y menciones.

Llega a México en el año 2007 invitada por el Centro Cultural Helénico para el Montaje internacional “Las niñas muertas” bajo la dirección de la directora alemana Lioba Reckfort y el director mexicano Salomón Reyes, proyecto de intercambio entre México – Alemania- Ecuador- Uruguay. Desde entonces realiza trabajos de intercambio con México – Ecuador en los montajes de TEATRO BRUJO Ars- Erótica y Homo Consumens junto con el actor y director mexicano Bruno Castillo.

Desde el año 97 ha trabajado con varios y muy diversos directores de teatro y ha tomado talleres con: Roberta Carrieri del Odin Teatret \*2009, Wilson Pico 2002, reconocido bailarín Ecuatoriano, Tullio Guimaraes actor brasileño \*2004, Rebeca Ralli del grupo Yuyachkani del Perú 2000, Gerson Guerra del grupo Malayerba del Ecuador 2006, Santiago García del grupo la Candelaria de Colombia 2008, las dramaturgas Carolina Vivas de Colombia y Flavia Radrigán de Chile 2008, Agustín Meza, reconocido director de teatro mexicano. Stephan Choiniere y Cinthia Beranek del Cirque du Soleil 2009 y 2010, entre otros. (Talleres de: Actuación, Dramaturgia, Dirección, Percusión, Danza, Canto, Clown, Contorsión, Danza aérea, Yoga, Pilates, entre otras disciplinas).

Ha sido maestra de actuación, entrenamiento actoral, voz y dicción, percusión corporal, principios de técnica clown, personaje simbólico, el cuerpo poético, expresión corporal y teatro no verbal, acondicionamiento físico, pintura acrílica, máscaras y modelado en arcilla en la Universidad del Azuay en Cuenca Ecuador, en los Colegios Benigno Malo y Experiencia Educativa Santana en Cuenca Ecuador, en el Conservatorio de Música en Cuenca Ecuador, en la Universidad de Cuenca Facultad de Artes dictando Talleres de graduación, en el FARO (FABRICA DE ARTES Y OFICIOS DE ORIENTE) en México D.F. y en comunidades indígenas del Azuay en Ecuador y actualmente en la Casa de Artes y Circo Contemporáneo de Dfectuoso Producciones en México D.F.

Desde el año 2006 practica BUDO TAIJUTSU de la BUJINKAN (sistema compuesto por nueve escuelas tradicionales de Artes Marciales Japonesas). Con los maestros: SHIHAN Eduardo Hernández (MEXICO) (actualmente), SHIDOSHI María Somera, SHIDOSHI Patricio Toledo (ECUADOR), SHIDOSHI Antonio Malo (ECUADOR) y tomado seminarios con los maestros: SHIHAN David Palau (COLOMBIA), SHIDOSHI Nicolás Norton (ECUADOR) SHIHAN Christopher Carbonaro (ESTADOS UNIDOS) y el SHIHAN Arnaud Cousergue (Francia)

La Bujinkan no es un arte marcial deportivo pues la efectividad de sus técnicas la hacen peligrosa. El entrenamiento que propongo para escena es una variación coreografiada en la cual mas bien utilizo lo básico de este conocimiento sobre todo en proyecciones, caídas, luxaciones, controles, patadas, ataques de puño, llaves y estrangulaciones a manera de una composición con una mezcla de acrobacia y movimientos escénicos en la que los intérpretes no corren riesgos. Se puede trabajar con actores físicos, artistas marciales, bailarines o acróbatas (dependiendo de la habilidad de los intérpretes se pueden montar también persecuciones acrobáticas).

También se puede incluir un arma: hanbo (bastón o bara), Bo (palo largo) cuchillo, espada, desarmar a alguien con una pistola y utilizar objetos de uso cotidiano como armas.

### 3.10.3 Biografía de actriz invitada

DANIELA CONTRERAS FLORES

Cuenca – Ecuador 1988

Actriz

Cédula de identidad: 0104905864

Correo electrónico: [mada10kiara08junior@gmail.com](mailto:mada10kiara08junior@gmail.com)

Teléfono: (07)280 – 7414 celular 08-794-6988

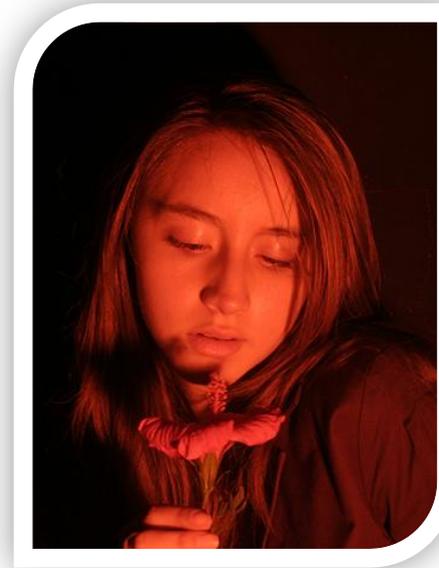


Foto 8

Ha participado en obras teatrales como alumna de la Universidad del Azuay: “Ópera Pánica de Jodorowsky”, el cual además se presentó en la esquina de las artes en 2008. Presentación en el Teatro Sucre con “Sopla Domingo” 2008 y “Vivo o Muerto” 2011. Ha colaborado en el festejo “Veinticinco años de la Facultad de Diseño” 2009. Ha colaborado en el concurso de comparsas 2010, el cual obtuvo el 1<sup>er</sup> lugar. Ha trabajado independientemente como actriz en “Evento de locura-Mercandina-Clown” 2009 en las ciudades de: Guayaquil, Quevedo, Santo Domingo, Esmeraldas, Portoviejo, Manta, Babahoyo, Quito. En el 2007 invitada por Juan Pablo Toral, productor ecuatoriano para ser parte del elenco del cortometraje “Leyenda, Cuenca y Tradición”. En el 2009 invitada especial para la actuación del video clip “Mi fantasma”.

Actualmente forma parte de TEATRO TECLA en Azogues-Ecuador, con quienes desarrolla un trabajo de actuación y difusión de valores. Compartiendo escenario con Mayra Sarmiento, Pablo Angamarca, Elías Clavijo y Carla Vargas (Integrantes de Teatro Tecla). Con quienes ha participado como actriz en: “¿Darías tu vida por amor?”, “Lágrimas”, los cuales fueron estrenados en el Teatro Jaime Roldós Aguilar, Casa de la Cultura Benjamín Carrión 2007 y 2009 consecutivamente. En el 2010 como integrante del grupo ha trabajado como clown en “Promoción Bono Solidario” y “Mi Patrimonio Azogues” con las leyendas “Mariangula”, “Guacamayas” y “La caja ronca”. Ha actuado en “La Caperucita Roja” obra con 65 presentaciones desde el año 2010 hasta el 2011. En el 2011 ha participado en la ciudad de Deleg, festival ganador de los fondos concursables del Ministerio de Cultura Ecuatoriano con “Entre tú y mil mares” y “Nariz grande” producción de Teatro Tecla.

En el 2010 invitada por Teatro Brujo para participar en el Festival de Cine compartiendo escenario con artistas como Mabel Petroff Montesinos (Actriz reconocida en Ecuador y México – Integrante actualmente de Teatro Brujo), Tatiana Ugalde (Integrante de Testadura), bajo la dirección y actuación de Bruno Castillo Díaz (Actor y Director Mexicano – Integrante de Teatro Brujo)

Actualmente ha tomado un taller de danza aérea con el grupo Fura de España. Ha actuado en la obra teatral “Terapia” basado en el texto de Martín Giner y bajo la dirección de Mabel Petroff Montesinos.

### 3.10 Solicitud de autorización para el uso de “Terapia”

Cuenca, 18 de octubre de 2011

Licenciado

Martín Giner

**DIRECTOR Y DRAMATURGO**

En su despacho

De mi consideración:

Me dirijo a usted primeramente para felicitarlo por su distinguido trabajo tanto de autor como de director, y enviarle desde Cuenca – Ecuador el más sincero saludo de parte de quien le escribe; Mayra Alexandra Sarmiento Urgilés estudiante egresada de la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay con el entusiasmo de obtener el título de Licenciada en Arte Teatral.

El motivo de este oficio es para contarle que su obra Terapia (comedia en tres sesiones y un diagnóstico), me ha llamado muchísimo la atención por su alto contenido de comedia, un muy buen acertado lenguaje y divertida trama. Por ello me atrevo a preguntarle si usted nos pudiera ceder los derechos de su obra contándole que sería para la elaboración de la parte práctica de nuestra tesis, bajo la dirección de la Lcda. Mabel Petroff Montesinos, quien fue nuestra profesora en 2 ciclos de nuestra carrera, una obra sin fines de lucro, teniendo en cuenta que su estreno sería sin cobrar y que en las próximas presentaciones una entrada máxima de \$3.00 en salas de teatro independiente, los cuales son lugares pequeños de un máximo de 40 personas con las miras de que a un futuro lejano me gustaría mucho presentarla en festivales. A ello le adjunto el curriculum de nuestra directora, así como el mío mismo.

Realmente agradecida por la respuesta favorable que sabrá dar a la presente y deseándole muchos más éxitos y bendiciones en su vida personal como profesional, me despido.

Atentamente

Mayra Sarmiento

ESTUDIANTE

(08) 428 - 9179

## CAPÍTULO IV

### 4.1 CONCLUSIONES

*Un actor no se basa en su talento sino en su persistencia y su disciplina*

Dentro de esta sistematización de conocimientos adquiridos con el transcurso del tiempo en la Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay se ha comprobado que la herramienta clave para el actor es su cuerpo cargado de emociones.

El trabajo continuo que experimenta el actor con su cuerpo lo prepara para obtener una mejor condición durante un training o en un ensayo. La herramienta del actor es su cuerpo pero éste no es un recipiente vacío debe estar lleno de emociones, sensaciones, imágenes creativas que llevan al actor a un proceso de creación.

En este caso la obra montada “Terapia” muestra actrices que exponen sus experiencias personales de una manera profesional; es decir, por más que sean sus vivencias no dejan que éstas afecten su vida. Una diferencia entre un actor y una persona común suele ser que el individuo habitual prefiere guardar lo bueno o lo malo que ha vivido en un cofre cerrado por temor a revivirlos. En cambio el actor posee la sensibilidad de usar su mundo real y canalizarlo para la construcción de un personaje. Esto no es fácil de conseguir, éste lleva un proceso de entrenamiento y preparación para obtener un autocontrol.

La disciplina es una responsabilidad adquirida por el actor. Ésta será notable dentro de su trabajo mediante la precisión que realice en la puesta en escena. Este punto es importante para el training del actor, ya que es la raíz del trabajo de creación, donde la energía se compenetra entre los actores y todos comienzan a tener un lenguaje común; es ahí, donde el laboratorio de investigación comienza a tener buenos resultados.

Para el trabajo actoral es importante conseguir una respuesta por parte del público, ya que juega un papel primordial en el teatro. Dentro de la obra se pudo observar que los objetivos planteados se cumplieron debido a que al culminar la presentación uno de las respuestas fue cuestionarse sobre la relación maternal.

Para el actor cada representación y caracterización suele ser un momento único irrepetible en la historia, ya que el personaje cuando cobra vida tiende a reaccionar libre en la escena. El personaje rompe el molde monótono del actor.

## Anexos

### 1. Registro de prensa



The screenshot shows a Safari browser window displaying the website of El Mercurio de Cuenca. The page title is "Danza y teatro se ponen a prueba en las tablas | El Mercurio de Cuenca - Noticias de Cuenca Ecuador". The URL is "http://www.elmercurio.com.ec/323484-danza-y-teatro-se-ponen-a-prueba-en-las-tablas.html". The website header features the El Mercurio logo and navigation menus for "Inicio", "Nacionales", "Mundo", "Cultura", "Azogues", "Deportes", "Cuenca", "Opinión", "Farándula", "Región", and "Turismo".

The main article is titled "Danza y teatro se ponen a prueba en las tablas" and is dated "28 febrero, 2012". It includes social media sharing options for Facebook (8 likes), Twitter (1 tweet), and a "Me gusta" button. The article text describes the work of the theater group "Tecla" and mentions Gabriela Vargas and Mayra Sarmiento. A photograph shows Pancho Aguirre and theater students from the Universidad del Azuay. The article concludes with information about the upcoming performances of "Lola" and "Terapia".

Two advertisements are visible on the right side of the page. The top one is for "¿Mac lento?" with a colorful circular graphic and the text "La velocidad de tu Mac". The bottom one is for "NEW YORK FILM ACADEMY LEARN FILMMAKING & ACTING FOR FILM" with a photo of students.

### 2. Video

## Bibliografía

- BARBA, Eugenio- SABARESE, Nicola. “El arte secreto del actor”. Ed. Pórtico, México. 1990
- STANISLAVSKY, Constantin. “Creación de un personaje”. Ed. PEREA Francisco, sin ciudad, sin año
- STANISLAVSKY, Constantin. “El método de las acciones físicas”. Ed. GET, sin ciudad, sin año
- STANISLAVSKY, Constantin. “Un actor se prepara”. Ed. Constanza S.A., México, 1975
- KNEL, María O “El Ultimo Stanislavsky”. Ed. Fundamentos, 2005
- MEYERHOLD, V.E “Teoría Teatral”. Ed. Fundamentos, Caracas. 1971
- BARBA, Eugenio- SABARESE, Nicola. “La Canoa de Papel”. Ed. Gaceta, S.A, México. 1992
- Brook, Peter. “El Espacio Vacío”. Ed. Península, España, 1990
- MORENO MORENO, HELADIO. “Teatro Juvenil: manual práctico para el desarrollo de la actividad juvenil”. Ed. Magisterio, Santafé de Bogotá, 1996
- Torres Monreal, Olivia César. Historia básica del arte escénico. Cátedra, Madrid: ISBN 84-376-0916-X, 2002.
- Borja, Ruiz. “El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias”. Ed. Artez Blai, 2008