



UNIVERSIDAD DEL AZUAY

**FACULTAD DE DISEÑO
ESCUELA DE ARTE TEATRAL**

LA CREACIÓN DE PERSONAJES EN EL TEATRO

El Tarot como herramienta creativa para el actor

**Título de graduación previo a la obtención del título de
Licenciado en Arte Teatral**

Autor: Alejandro Endara

Tutora: Fabiola León

Cuenca, Ecuador

2015

INDICE DE CONTENIDOS

Indice de Contenidos	iii		
Resumen	vi	Training del actor, creación de hábitos para la vivencia dentro de otro destino	23
Abstract	vii		
Introducción	9	Dramaturgias con el Tarot, el camino hacia un inconsciente desconocido	33
		La estética de la sincronicidad	51
Capítulo 1:			
Un camino, un destino			
		Capítulo 3:	
		El complemento de la creación	
El actor que trasciende su historia personal	10	Etapas de la producción	55
El Tarot como forma de autoconocimiento	13	Características de la obra	60
El trabajo del actor sobre sí mismo y el arte del Tarot en la conciencia.	15	Plan de difusión y promoción	61
Capítulo 2:			
Vivir en escena o morir en Cayena		Conclusiones	65
		Bibliografía	67
La realidad o la materialización del espíritu	19		

INDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

Los Arcanos del Tarot

Gráfico 1: El Loco	23	Gráfico 18: La Torre	40
Gráfico 2: El Mundo y los centros	24	Gráfico 19: La Estrella	41
Gráfico 3: El Mago	26	Gráfico 20: La Luna	42
Gráfico 4: La Papisa	27	Gráfico 21: El Sol	43
Gráfico 5: La Emperatriz	28	Gráfico 22: El Juicio	44
Gráfico 6: El Emperador	29	Gráfico 23: Los Arcanos menores del Tarot	46
Gráfico 7: El Papa	30		
Gráfico 8: El Enamorado	31	La creación del personaje Mauricio	
Gráfico 9: El Carro	32	Gráfico 24: La relación con Ojos Verdes	47
Gráfico 10: La Justicia	33	Gráfico 25: La relación con Lefranc	47
Gráfico 11: El Ermitaño	34	Gráfico 26: El principal conflicto de infancia	48
Gráfico 12: La Rueda de la Fortuna	35	Gráfico 27: La relación con el padre	49
Gráfico 13: La Fuerza	36	Gráfico 28: Los antecedentes del crimen	50
Gráfico 14: El Colgado	36		
Gráfico 15: El Arcano sin nombre	37	La producción	
Gráfico 16: La Templanza	38	Tabla 1: Estimación de costos	56
Gráfico 17: El Diablo	39	Tabla 2: Preproducción y producción	58
		Gráfico 29: El afiche publicitario	64

INDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Mandala	68
Anexo 2: Diseño del Tarot	69
Anexo 3: Las familias del Tarot	70
Anexo 4: Los chakras y la relación de los centros	70
Anexo 5: La danza personal con los arcanos menores	71
Anexo 6: Tiradas del Tarot	72
Anexo 7: El Training	73
Anexo 8: Lecturas del Tarot	80
Anexo 9: Iluminación	81
Anexo 10: Plan de recuperación de fondos	82
Anexo 11: La función	83
Anexo 12: Dossier	86
Anexo 13: Proyecto	94

RESUMEN

Aún sigue siendo necesaria una búsqueda actoral centrada en la verdad del artista, para que, mediante su actuación logre generar cambios significativos en la vida de los espectadores. Esto se lograría únicamente con la comprensión total de la vivencia que el actor tiene sobre su personaje en la circunstancia dada por el texto, por lo que es necesario que éste conozca su esencia y tome control de sus centros mental, emocional, corporal y sexual. Mediante el Tarot se propone una serie de ejercicios que le ayuden al artista a eliminar sus resistencias y miedos, transmitiendo verdad y felicidad al público.

Palabras clave: Inconsciente, Tarot, sincronicidad, vivencia, conciencia, personaje, comportamiento.

Title: The creation of characters in theater-The Tarot as a creative tool for the actor

ABSTRACT

Even now, it is still necessary an acting search focused on the Artist's truth; so that through his or her performance, meaningful changes can be produced in the lives of the viewers. This would be achieved only with the full understanding of the experience that the actor has on his or her character in the circumstances given by the text; consequently. It is necessary for them to understand their essence and take control of their mental, emotional, physical and sexual centers. We propose a series of exercises to help the artists eliminate their resistance and fears, conveying truth and happiness to the public through the use of the Tarot.

Keywords: Unconscious, Tarot, Synchronicity, Experience, Conscience, Character, Behavior


UNIVERSIDAD DEL
AZUAY
Dpto. Idiomas


Translated by,
Lic. Lourdes Crespo

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo ha sido motivado por la búsqueda del conocimiento y la felicidad. Posiblemente la meta no sea esa, pero es un camino que lleva al humano a trascender su ego permitiéndole ponerse al servicio de la gente mediante cualquier actividad, en este caso la actuación teatral. El actor no es un hombre común ya que entrega su vida noblemente para perdurar la memoria de una sociedad, es él mediante su crítica social y su vivencia escénica el que permite cambiar la mentalidad de una sociedad a través del mensaje de sus obras teatrales, el corazón, la energía y la vida de espectadores mediante su ejemplo de acción desinteresada en escena.

Para que el actor viva en el escenario sin ninguna gota de auto regodeo, o egoísmo, debe aprender a conectarse con su esencia, viviendo desde su Ser, y no desde las apariencias que por una u otra razón aparecen en la vida cotidiana. Es por esto que se ha elegido el Tarot como una forma que éste pueda auto conocerse y aprenda a controlar con voluntad su vivencia dentro de la escena, sin ninguna técnica actoral, sino con la eliminación de obstáculos mentales, emocionales, sexuales y materiales.

En esta investigación se quiere asociar los conceptos metafísicos encontrados en la tradición del Tarot con diversos ejercicios teatrales para que el artista sea consciente de sus emociones, imaginación, acciones, cuerpo, impulsos, etc. También se plantea esbozar un camino por el cual el actor logre crear personajes alejándose de su vivencia personal mediante el uso de los arcanos mayores y menores del Tarot.

La aparente complejidad de éste trabajo se ha dado porque definir lo impensable es imposible, sin embargo se ha hecho el esfuerzo por concretarlo mediante el Tarot; es por esto que la lectura de éste texto académico es un gran obstáculo que el artista puede experimentar en la búsqueda de su conciencia, que solo es hallada en la práctica. Así, este trabajo es el primer bosquejo de varios ejercicios que el artista debe conocer desde su propia experiencia si desea; también puede usar ésta información, o el Tarot, como a él más le convenga según su propia naturaleza individual.

PRIMER CAPÍTULO

UN CAMINO, UN DESTINO

El actor que trasciende su historia personal

El actor que trasciende su vivencia personal genera un mayor impacto en el pensamiento de una sociedad mediante el teatro, porque usa el potencial creador del imaginario inconsciente de los pueblos, es decir, todo el pasado o memoria. Esto le permite al artista agarrarse de las ideas o creencias que existe en una cultura para poder generar un cambio en las mismas, mediante la consciencia de sus impulsos creativos en la escena.

“El impulso creativo es como un factor psíquico de naturaleza similar al instinto, teniendo realmente una conexión muy estrecha con los instintos, pero sin ser idéntico a ninguno de ellos. Sus conexiones con la sexualidad son un problema muy discutido y, además, tiene mucho en común con el impulso de actividad y el instinto reflexivo. Pero también puede eliminarlos o ponerlos a su servicio hasta la autodestrucción del individuo. La creación es tanto destrucción como construcción”. (Jung, 245)

El actor crea una realidad inmediata gracias a dichos impulsos creativos, es decir, éstos son los que le permiten al artista construir

un universo entero dentro del espacio de representación, generando con ellos la magia del espacio sagrado ritual llamado teatro. Es por esto que el arte es vital para la población, porque toda persona necesita acceder a espacios más profundos de su vida. *“Más que nada suspiramos por una experiencia que esté más allá de la monotonía cotidiana”* (Brook, 65)

¿Pero, cómo puede acceder el actor hacia los lugares no habituales de su comportamiento y así traspasar su historia personal? La respuesta a ésta interrogante podría variar según la metodología teatral usada por los actores, sin embargo, existe un punto de unión para todos, un lugar de dónde obtienen toda la información, o en palabras de Jung *“inconsciente colectivo”*, lleno de contenido conscienciable, necesario para dominar los impulsos creativos.

Jung nos habla sobre este término y dice que el inconsciente individual *“descansa sobre otro más profundo que no se origina en la experiencia y adquisición personal, sino que es innato, lo llamado inconsciente colectivo. He elegido el término colectivo porque este inconsciente no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras,*

es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. (10)

Grotowski trabaja con sus actores de una manera peculiar, define qué es el teatro, sin verlo como un conjunto de disciplinas, e investiga la relación existente entre el actor y espectador, es decir, considera que el aspecto fundamental del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor. (9) Es por esto, que para un artista es importante el conocimiento de su psiquis humana y de sus procesos de creatividad, siendo éste el método para volver consciente un contenido del inconsciente colectivo, por medio de la acción o vivencia escénica *“mediante, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos”*. (Grotowski, 11)

Jodorowky habla sobre el misterio del proceso creativo: *“La atracción que siente un artista hacia una forma de expresión, el talento, son elementos misteriosos, pero que se desarrollan mediante el trabajo. La inspiración es recibida antes de ser puesta en práctica”* (70). Ésta inspiración es recibida desde el inconsciente colectivo y el trabajo que realiza el artista para acceder a él es la eliminación de barreras mentales, emocionales, corporales y sexuales; sobre todo por el actor, ya que necesita, por una parte, acceder a nuevos pensamientos, emociones, necesidades y deseos; y por otra, una manera de volver consciente los contenidos infinitos del inconsciente colectivo para, con su doble atención, existir en el impermanente aquí y ahora durante su representación.

El actor debe ser capaz de controlar detalladamente sus procesos internos y externos de acción para crear un espacio real, verdadero, claro y libre de ego; porque durante el tiempo - espacio extra

cotidiano del teatro es necesario, por parte del artista, la sinceridad y aceptación total del destino al cual se va a dirigir en su vivencia. Para Stanislavski, la credibilidad de situaciones hipotéticas, que provocan interna y externamente acciones grandes, complejas, profundas, con intención y objetivos mueven el espíritu humano y lo llevan hacia la acción lógica, coherente y real. (96)

Entonces, nos enfrentamos a dos dificultades para el desarrollo de una técnica personal del actor basándonos en la liberación de bloqueos, encuentro con el ser y voluntad sobre los centros mental, emocional, corporal y sexual (Jodorowsky, 280-281): la consciencia de la acción lógica interna y externa, y el uso del contenido conscienciable. Esto nos lleva a pensar que la actuación consiste en la entrega que el actor tenga hacia su autodescubrimiento y manejo de sus capacidades humanas, pero ¿dónde encontrar una guía sobre el uso de éstas capacidades y cómo crear ejercicios que consigan dichos fines, si es que no se quiere proporcionarle técnicas al actor, sino al contrario, quitárselas y dejarlos desnudos, puros, libres en escena?

Y todo esto para poder alcanzar la organicidad del actor, es decir, el grado de entrega en su oficio, que no depende de una técnica preestablecida, sino al contrario; son ejercicios que concentran sus objetivos en lograr la madurez del actor hasta la exposición absoluta de su propia intimidad, todo esto sin egotismo, ni auto regodeo. (Grotowski, 10) Para que su realidad interna opere en todos los planos del espíritu a la vez. (Artaud, 84)

“Más allá de toda apariencia externa o manifestación debe haber siempre una realidad substancial. Esta es la ley. El hombre, al considerar y examinar el universo, de cual es una unidad, no ve

otra cosa que un cambio constante en la materia, en las fuerzas, en los estados mentales. Ve que nada es realmente, que todo se transforma y cambia. Nada permanece: todo nace, crece y muere; tan pronto como una cosa ha adquirido su máximo de desarrollo empieza a declinar; la ley del ritmo está en constante operación; no hay realidades, nada es firme, nada duradero, fijo o substancial, nada permanece; todo es cambio. Todas las cosas surgen y evolucionan de otras cosas.” (Iniciados, 41-42).

Así pues, el actor necesita encontrar una manera de acceder hacia aquellos lugares más profundos de su psiquis humana, esa realidad substancial, el impermanente aquí y ahora; pero hay tantas maneras de hacerlo como número de seres humanos existen. Sin embargo, en el transcurso de los años, han existido personas que han logrado codificar ese conocimiento mágico, milenario, secreto, tradicional y familiar en su arte para perdurar la memoria de los pueblos. Por ejemplo la arquitectura, escultura y pintura de las antiguas civilizaciones, en sus calendarios, pirámides o jeroglíficos, recuerdan al hombre un diseño que no debe olvidar. Pero en nuestros días, cada vez más apresurados y caóticos, invadidos por las nuevas tecnologías en un sistema de consumo masivo que no te permite respirar, los actores necesitan recordarle al público ésta esencialidad que se manifiesta con la consciencia de su accionar en el desdoblamiento escénico. Pues la naturaleza aparece cuando hay verdad. (Stanislavski, 416)

“El inconsciente acepta las metáforas, y cuando tú conoces las leyes del inconsciente te das cuenta de que la magia maneja esas leyes. La magia trabaja sobre el inconsciente. Hablo del inconsciente de la realidad, no de nuestro pequeño inconsciente. (...) Tu inconsciente es una partícula y al mismo tiempo la totalidad del cosmos. Y digan lo que digan respecto a tu limitado cuerpo,

eres la consciencia total. (...). Por más que yo trate de ser más de lo que soy, no soy más de lo que soy. Hay que ser consciente de lo que somos.” (Jodorowsky, 127)

Desde tiempos remotos, este conocimiento se ha ido convirtiendo para los iniciados en un conjunto de tradiciones, ceremonias, actos y ritos codificados en símbolos; por ejemplo, los alquimistas transformaban el metal en oro como una metáfora de la transfiguración de su alma. *“Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo” (Artaud, 56).* Entonces, podemos decir que el actor puede agarrarse de cualquier obra artística sagrada ya realizada por los sabios conocedores, que transmitían el conocimiento en sus obras, para encontrar tal verdad y entregarse realmente al público en su actuación.

Si hablamos de sistemas codificados de conocimiento, de los cuales el actor pueda hacer uso para perseguir dicho fin, alrededor del mundo encontramos una infinidad de ellos, que responden a un proceso cultural que se ha desarrollado en un lugar y una época determinada; por ejemplo, tenemos en oriente todas las técnicas tradicionales como el yoga, el tantra, el i-chig, el zen, las artes marciales, el tao, etc., y en occidente, tenemos tradiciones como la cábala, santería, chamanismo, vudú, y otras que por su origen histórico se las ha catalogado como artes ocultas u ocultismo, como la alquimia, astrología, numerología, grafología, Tarot, y todos los medios de adivinación como la astragalomanía, piromancia, cartomanía, etc.

“Todo sistema filosófico es tan sólo un intento de crear un orden lógico para calmar el caos que procede del inconsciente, un

intento de sistematizar las experiencias de este mundo no verbal. Es un enrejado, superpuesto si se prefiere, con el que pretendemos entender las crudas experiencias de nuestra más profunda naturaleza. Todos estos sistemas son útiles y, en este sentido, cada uno de ellos es «verdadero», pero único” (Nichols, 15-16)

Así pues, se quiere acercar al actor a una de estas tradiciones, porque se necesita una manera para que éste encuentre su esencia mediante el autoconocimiento y no trate de imitar conceptos preestablecidos o enseñados por la tradición, sino que los encuentre desde su ser. Por eso se ha elegido al Tarot, porque su tradición no tiene un guía, sino que su esencia se manifiesta en el espíritu de quién lo observa, haciendo que el actor logre tener voluntad sobre su accionar basándose en su lenguaje simbólico.

“En numerosas iniciaciones, se dice que el hombre sólo puede acercarse a la Verdad, no conocerla mediante el lenguaje; y que, en cambio, es posible conocer la Belleza, reflejo de la Verdad. El estudio del Tarot puede, pues, emprenderse como un estudio de belleza. Es a través de la mirada, aceptando basarnos en lo que vemos, como su sentido se nos revelará poco a poco” (Jodorowsky, 49)

El Tarot como forma de autoconocimiento

Es importante señalar que se desconoce el origen del Tarot, muchos investigadores han generado diversas teorías e hipótesis al respecto, pero ninguna llega a tener la certeza absoluta, porque ni el pasado, ni la memoria son materiales, sino que existen como contenido conscienciable del inconsciente colectivo.

La restauración del Tarot de Marsella realizada por Alejandro Jodorowsky y el último descendiente de la familia Camoin (portador de la tradición de impresión del Tarot de Marsella original que se perdió en el tiempo) fue sin duda un impulso hacia la consciencia de la humanidad.

Después de tantos intentos por colocar al Tarot en algún sistema esotérico, se ha dicho que fue creado por los egipcios, los caldeos, los hebreos, los árabes, los hindúes, los griegos, los chinos, los mayas, los extraterrestres, la Atlántida y Adán. La palabra Tarot podría ser: egipcia (tar: camino; ro, rog: real), indo-tártara (tan-tara: zodíaco), hebrea (tora: ley), latina (rota: rueda; orat: habla), sánscrita (tat: el todo; tar-o: estrella fija), china (tao: principio indefinible), etc. Diciendo que varias sociedades secretas fueron los padres de tradición como: gitanos, judíos, cristianos, musulmanes, masones, rosacruces, alquimistas, artistas, gurús, etc. Sin embargo, cada nuevo juego de cartas, de todas las que existen en el mundo, encierra la subjetividad de sus autores, sus visiones del mundo, sus prejuicios morales, su limitado nivel de consciencia. (Jodorowsky, 21)

Es por esto que definir el Tarot, en nuestros días, sería como el intento por encontrar un nombre para cada individuo, y es que éste actúa como un espejo de la persona, es decir, cada Tarot podría ser definible como el ser que lo usa. ¿Entonces, qué es el Tarot? ¿Un código, un mapa, un reflejo, un diseño?

Para Crowley: *“El Tarot es una representación gráfica de las Fuerzas de la Naturaleza, tales como fueron concebidas por los Antiguos, de acuerdo a un simbolismo convencional. El Sol es una estrella. Alrededor de él giran un cierto número de cuerpos*

llamados planetas, incluyendo a la Luna, un satélite de la Tierra. Estos cuerpos giran en una sola dirección. El sistema Solar es concebido, no como una esfera, sino como una rueda. (T.A.R.O. R.O.T.A. = rueda)” (31)

Así también, para Octavio Deniz *“El Tarot es una herramienta que nos permite conocernos a nosotros mismos y cómo nos relacionamos con el mundo que nos rodea. Con esta baraja aprenderás a entender el pasado, para así comprender plenamente los acontecimientos presentes. El Tarot es una llave que te permitirá abrirte plenamente al futuro, sin temores ni bloqueos. Es también un instrumento para conocer a las personas que te rodean y cómo mejorar tu relación con ellos. Para poder expresar este conocimiento, el Tarot emplea un lenguaje simbólico que es intemporal y que trasciende cualquier marco geográfico. Este conjunto de símbolos no pertenece a nadie y sin embargo es de todos. Habla lo mismo al sabio que al aprendiz, aunque cada uno interpreta este lenguaje según su capacidad” (13).*

De igual manera, para Éliphas Lévi, el Tarot es un libro milagroso que ha inspirado a todos los libros sagrados de los antiguos pueblos, por ser un instrumento de adivinación perfecto por la precisión analógica en sus símbolos, sus oráculos son rigurosamente verdaderos en más de un sentido, no predice nada, sino que revela cosas ocultas y da sabios consejos a sus consultantes (2007, 124). Según Jodorowsky: El Tarot de Marsella se compone de 78 cartas llamadas arcanos, del latín arcanum que significa secreto, porque desafían lo racional en un juego explícito cargado de sentido que es conveniente descubrir (2013, 51).

Lo que todos los autores tienen en común con esta obra maestra traída desde tiempos no conocidos sigue siendo un misterio, sin embargo, es certero que contiene una llave hacia las profundidades de la psiquis humana; y que a pesar de sus transformaciones o cambios ha mantenido una estructura similar en toda época, un lenguaje que con la práctica, el actor debe descubrir en sí mismo.

“Una obra sagrada es por esencia perfecta; el discípulo debe adoptarla en forma global, sin intentar agregar o quitarle algo. Nadie sabe quién creó el Tarot, ni dónde ni cómo. Nadie sabe lo que la palabra Tarot significa ni a qué idioma pertenece. (...) Es tanta la precisión del Tarot, son tan perfectas sus relaciones internas, su unidad geométrica, que nos es imposible aceptar que fuese una obra realizada por un solitario iniciado. Tan sólo inventar la estructura, crear los personajes con sus trajes y gestos, establecer la simbología abstracta de los arcanos menores, requiere una gran cantidad de años de intenso trabajo. La corta duración de una vida humana no basta para ello” (Jodorowsky, 2013, 22-23)

El Tarot, entonces, llega a ser un puente que permite detectar y eliminar los bloqueos que le impiden al actor encontrar su existencia escénica dentro del impermanente aquí y ahora. Ya que al ser una obra única y firme en su construcción, simple y poderosa como las pirámides, es un libro que comprende todas las ciencias y cuyas infinitas combinaciones son el reflejo de todos los problemas con sus soluciones, un libro que habla con reflexión, posiblemente la obra maestra del alma humana, un mapa que le impide extraviarse (Lévi. 11) de su esencia divina, orgánica, real, auténtica, sincera, libre de ego: su ser, su conciencia.

El trabajo del actor sobre sí mismo y el arte del Tarot en la conciencia.

Definir concretamente cuál es el trabajo del actor sería también muy difícil, y es que toda definición siempre será subjetiva; por ejemplo Stanislavski buscaba en su teatro de Moscú el proceso interno vivencial del actor y la manera de encarnarlo poéticamente, en dónde los intérpretes al igual que los espectadores se entregan con toda el alma a lo que ocurre en el escenario y logran revivir emociones reales u orgánicas; porque lo mejor que le puede pasar al actor es dejarse invadir totalmente por la obra, donde, al margen de su voluntad, vive la vida de su personaje sin definir lo que siente, piensa o hace, sino que intuitivamente todo sucede por arte de magia. (29)

“Para un actor trabajar a nivel pre-expresivo quiere decir modelar la calidad de su propia existencia escénica. Sin eficacia a nivel pre-expresivo un actor no es un actor. Puede, quizás, funcionar dentro de un determinado espectáculo pero, precisamente por ello, es un material puramente funcional en las manos de un director o de un coreógrafo. Puede vestir las prendas, los gestos, las palabras y los movimientos de un personaje pero sin una acabada presencia escénica es sólo prendas, gestos, palabras y movimientos. Todo lo que hace significa sólo lo que debe significar y nada más. Los lingüistas dirían: denota, no connota. La eficacia del nivel pre-expresivo de un actor es la medida de autonomía como individuo y como artista” (Barba, 164) Ésta pre-expresividad es el ser esencial del actor que se manifiesta en la voluntad que tiene la persona sobre sus egos (mental, emocional, corporal y sexual). También dice que la calidad de su existencia, tiene que ver con su conciencia, y debe ser modelada, trabajada, purificada.

En definitiva lo que el actor debe hacer es vivir una situación imaginaria desde una identidad diferente a la suya (personaje) lo más real (orgánico) que sea posible, es decir vivir desde su esencia siendo consciente de sus procesos internos y externos de acción en cada momento, para alcanzar el impermanente aquí y ahora. Pero esto es algo indefinible que sólo al hallarlo se podría afirmar sobre su efectividad en la escena. La vivencia del actor es lo que permite cumplir con el objetivo del arte escénico, crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esta vida en la escena bajo una forma artística (Stanislavski, 32)

El actor es una persona que trabaja con su cuerpo, materializando su espíritu, mediante la eliminación de resistencias, revelándose a sí mismo, mostrándose sin barreras ante el público, sanando con su actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor (Grotowski, 29). Éste tiene una técnica individual, que le libra de inhibiciones y hábitos destructivos que bloqueen o puedan bloquear la libertad de ser, para dar vida con un comportamiento orgánico, a un personaje. (Layton, 12)

Así pues, éste debe ser capaz de eliminar cualquier barrera y límite que le impida mostrarse tal y como “es”, no con una acumulación de técnicas o habilidades, sino con la observación consciente de su accionar o vivir. Para Carlos Castaneda “el ver”, que no es sinónimo de mirar, es una manera peculiar de apreciar el mundo en donde la persona deja de preocuparse por las acciones propias o de los demás; es libre, vive en el desatino de la constante impermanencia y del inmutable cambio; temple la voluntad de su accionar con el control absoluto de sus decisiones y destino, controlando su desacierto o misterio en total armonía y aceptación con su ser (36).

El desatino controlado del actor, es decir, su estado de “Ser”, su forma de “ver”, le permitiría no escatimar el uso de su energía, entregándose por completo en cada acción, exaltando la realidad, amando cada momento de vida. ¿Pero, qué es esto de entregarse?

No es más que atender al exterior, observando detalladamente el mundo interno o inconsciente que impulsa la reacción y existencia en el mundo material, para así “vivir real y sinceramente situaciones imaginarias” (Layton, 14). Ya que, el actor debe “aprender a vivir lo que está pasando en este momento, no lo que debe pasar sino lo que pasa, no lo preconcebido sino lo que ocurre aquí y ahora. Captar lo que sucede a mi alrededor y actuar conforme a esas provocaciones” (Layton, 15). El artista vive una situación imaginaria siendo consciente de lo que sucede interna y externamente con él.

Nos enfrentamos a dos puntos clave para el trabajo del actor, primeramente el “ser” consciente del aquí y ahora con la voluntad de los pensamientos, emociones, acciones y deseos; y por otra parte la creación de una realidad distinta a sí mismo. Ya que, éste debe dirigir su espíritu hacia nuevos condicionantes de carácter y comportamiento, según lo requerido por la circunstancia planteada por el texto.

El Tarot, al tratarse de un mapa del universo humano, nos dice que el “ser esencial” (arquetipos o arcanos mayores) maneja cuatro egos, el emocional (copas), el sexual (bastos), el mental (espadas), el corporal (oros), y que dirigidos armónicamente hacia un mismo objetivo permite la manifestación del amor. En éste lenguaje cada carta es una pieza del inconsciente o “mandala” que refleja la realidad del hombre (Jodorowsky, 61-68); así el inconsciente

colectivo es el conjunto de todas las posibles combinaciones existentes entre ellas.

“Hay una inteligencia presente en cada uno de estos cuatro centros: la inteligencia intelectual, la inteligencia emocional, la inteligencia sexual y la inteligencia física o mecánica. Cada una puede ser entrenada por la mente y afectada por las otras, por lo que para su correcto funcionamiento debe trabajar independientemente de estas (...). Sin embargo, todas forman parte del ser esencial, son conducidas por el sí mismo, y deber ir cambiando y desarrollándose constantemente para evolucionar en la manifestación y no transformarse en obstáculos” (Taub, 21).

Es por esto que el Tarot es de gran ayuda para el actor, porque le permite mediante su estudio simbólico, acceder a lugares profundos de su psiquis humana para controlar la acción y vivencia de su ser, teniendo consciencia de los procesos mentales y emocionales que condicionan su comportamiento. Con el aprendizaje de cada parte que conforma el rompecabezas del Tarot, el actor puede redescubrir sus capacidades como ser humano, encontrando su esencia para ser sincero en su vivencia, teniendo voluntad sobre su desatino existencial. *“En general, los comportamientos humanos están motivados por fuerzas inconscientes, cualesquiera que puedan ser las explicaciones racionales que les atribuyamos luego, no es homogéneo, sino una amalgama de fuerzas misteriosas.” (Jodorowsky, 26-27)*

Pero no solo eso, sino que el Tarot le permitiría al actor, encontrar todo el inconsciente del personaje, porque aparte de un inconsciente colectivo existe uno individual, como una fuente que almacena todas las experiencias pasadas del ser, *“todo lo que sé, pero en lo*

cual momentáneamente no pienso; todo lo que alguna vez fue para mí consciente, pero que ahora he olvidado; todo lo percibido por mis sentidos pero que mi conciencia no advierte; todo lo que, sin intención ni atención, es decir inconscientemente, siento, pienso, recuerdo, quiero y hago; todo lo futuro que en mí se prepara y sólo más tarde llegará a mi conciencia; todo esto es contenido del inconsciente” (Jung, 130)

El Tarot es una herramienta que sirve para averiguar el estado actual de la persona y por ende las influencias pasadas y la dirección que posiblemente tome; es decir permite ver su inconsciente, mediante su sistema codificado de símbolos. Pues, se dice que el “mandala” es la totalidad del ser y cada pieza o carta responde a una parte específica de su inconsciente individual; entonces, la carta elegida al azar por la persona, muestra que parte de su individuo se encuentra activa en ese momento. En este sentido, el Tarot le permite al actor tener consciencia de qué instancia de su ser usa para realizar cada acción o para saber qué le pasa a una persona (o personaje) en su pasado o hacia dónde se está dirigiendo; porque un recuerdo genera una emoción que se guarda en el inconsciente y condiciona el comportamiento guiando los deseos de la persona o personaje para satisfacer sus necesidades

internas, buscando solucionar conflictos, proyectando emociones, siguiendo o reprimiendo impulsos, aceptando o rechazando el cambio, etc. (Jodorowsky, 285- 294)

En definitiva, el Tarot, mapa del inconsciente colectivo y universal, crea con todas sus infinitas posibilidades de combinación los espejos de los inconscientes individuales y al mismo contiene todo el conocimiento; y que por ser un espejo del hombre, se puede decir que el hombre es el portador del mismo. Entonces, el actor puede hacer uso del Tarot para encontrar el inconsciente individual de su personaje y poder vivir la situación planteada por el texto desde su desatino controlado, pero para ello deberá tener consciencia de la voluntad que su ser tiene sobre sus capacidades psico-físicas (procesos internos que materializan la realidad mediante la acción). Y esto porque en el teatro *“siempre es posible comenzar de nuevo. En la vida es un mito: en nada podemos volver atrás. En la vida cotidiana sí es una ficción, en el teatro sí es un experimento. En la vida cotidiana sí es una evasión, en el teatro sí es la verdad. Interpretar requiere mucho esfuerzo, pero en cuanto lo consideramos como juego, deja de ser trabajo. Una obra de teatro es juego”* (Brook, 189)



SEGUNDO CAPÍTULO

VIVIR EN ESCENA O MORIR EN CAYENA

La realidad o la materialización del espíritu

“Si en efecto nos planteamos el problema de los orígenes y la razón de ser (o la necesidad primordial) del teatro, encontraremos metafísicamente la materialización o mejor exteriorización de una especie de drama esencial, y en él, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, orientados ya y divididos, no tanto como para perder su carácter de principios, pero sí lo suficiente como para contener de manera esencial y activa, es decir plena resonancias, infinitas perspectivas de conflicto. (...) Y ese drama esencial, lo advertimos claramente, existe, y está hecho a imagen de algo más sutil que la Creación misma, que ha de representarse como el resultado de una única voluntad; y sin conflicto. Es necesario creer que el drama esencial, la razón de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la Creación, el de la dificultad y el Doble, el de la materia y la materialización de la idea. Parece en verdad que donde reinan la simplicidad y el orden no puede haber teatro ni drama, y que el verdadero teatro, como la poesía, pero por otros medios, nace de una anarquía organizada” (Artaud, 52)

¿Cuál es éste drama esencial y el segundo tiempo de creación? ¿Qué principios esenciales tienen todo drama? ¿Si existen infinitas perspectivas de conflicto el actor puede crear versiones o personajes de sí mismo basándose en ellos? ¿Qué medios son éstos por los cuáles se puede acceder al inicio libre de conflicto de éste drama? ¿Cuál es la anarquía organizada que se manifiesta para crear la realidad o materializar ideas?

Estas dudas que nos plantea Artaud están vinculadas al inconsciente colectivo y al punto central de donde se originan los conflictos. Según las obras de arte sagrado como el Kybalión, el libro de la formación (hebrero) o el Tarot, estos se materializan con los mismos principios metafísicos y es mediante la consciencia de los mismos que el actor puede crear una acción verdadera en el espacio escénico. Si lo consigue, el actor podría diseñar un inconsciente o pasado que lo condicione durante su existencia escénica.

“Solo cuando el artista comprende y siente que su vida interna y externa en la escena, en las circunstancias que lo rodean, fluye de un modo natural y normal, de acuerdo con todas las leyes de la naturaleza humana, las más profundas fuentes de su subconsciente se van abriendo lentamente, y surgen de ellas sentimientos que no

siempre nos resultan inteligibles. Ya sea por corto o largo espacio de tiempo se poseionan de nosotros y nos guían hacia donde les ordena cierta fuerza interior. Al no entender y poder estudiar este poder rector, nosotros, en nuestro lenguaje de actores, lo llamamos simplemente naturaleza. Pero si violamos las leyes de nuestra vida orgánica normal, dejando de crear verazmente en la escena, de inmediato el susceptible subconsciente se alarma y vuelve a ocultarse en sus escondrijos. Para que esto no ocurra, es preciso ante todo actuar verazmente” (Stanislavski, 71)

Es por esto que el actor debe aprender sobre los misterios que envuelven el universo, los tiempos de creación, los principios metafísicos y la organización anárquica, con el fin de materializar el nuevo diseño de su interior o inconsciente individual dentro de un personaje. Así, la realidad creada en la escena evocaría una pureza absoluta y abstracta que actúa sobre el actor y el espectador simultáneamente (Artaud, 52), porque mediante la voluntad que tiene el actor sobre sí mismo lograría imaginar un mundo interno distinto al suyo cotidiano y llevarlo a la acción, dándole vida, permitiéndole existir.

El Tarot es un dibujo que le muestra al actor el camino de los procesos de materialización del espíritu y espiritualización de la materia, y es con él que puede encontrar sus bloqueos para eliminarlos, liberando al ser, aclarando la realidad objetiva material e inmaterial en su accionar.

Éste mapa del universo (Anexo 1) responde a dos caminos que son simultáneamente iniciáticos y complementarios, el de los veintidós arcanos mayores o arquetipos, que muestran las situaciones del alma; y el de los arcanos menores, divididos en cuatro grupos,

reinos o palos, con 10 números y cuatro figuras en cada uno, que expresan el grado numerológico y sistema con que se vuelve físico lo invisible (Jodorowsky, 51-76). El manejo consciente de este código le permite al actor tener voluntad sobre cada parte de su individualidad y al mismo tiempo lograr diseñar máscaras o personajes apartados de su historia personal con la reconstrucción del mandala según requiera la situación planteada por el texto.

Para ello se diseña un entrenamiento que le ayude al actor tener consciencia de su ser, mediante la visualización de los símbolos del Tarot, sin imposiciones, sin teorías, sin conceptos, sin formas, con un cambio constante en la percepción de su mente, corazón, sexo, cuerpo y eteridad (cuerpo etéreo); mediante ejercicios psicofísicos que investiguen los principios que materializan la vida interna de la persona.

A continuación, se explica brevemente los conceptos con que se manejan los ejercicios del training actoral para lograr: el despertar de la conciencia mediante la voluntad de los cuatro centros del hombre y la reprogramación del inconsciente para la creación de un nuevo mundo interno.

En el Tarot, encontramos los principios metafísicos dictados por Hermes Trismegisto a sus discípulos:

Mentalismo: Todo es mente, este Todo es la realidad substancial que se oculta detrás de la materia, es incognoscible, indefinible, impensable, pero considerado como una mente infinita, universal y viviente.

Correspondencia: Existe una correspondencia entre los

fenómenos y los estados del ser y de la vida. Como arriba es abajo; como abajo es arriba. Como adentro es afuera; afuera es adentro.

Vibración: Todo está en movimiento, nada permanece inmóvil, desde el Todo, que es puro espíritu, hasta la más pequeña partícula de materia, se encuentra vibrando.

Polaridad: Todo es dual, tiene dos polos opuestos que son idénticos en naturaleza pero diferentes en su gradación, todo es y no es al mismo tiempo.

Ritmo: Todo se manifiesta en un determinado movimiento de ida y vuelta como las olas del mar, todo fluye y refluye, como la oscilación de un péndulo.

Causa y Efecto: Todo efecto tiene una causa y toda causa tiene un efecto, nada ocurre casualmente, todo sucede conforme a una Ley.

Generación: La generación o creación se manifiesta en todo, tiene siempre en su acción los principios masculinos y femeninos, en los planos mental, espiritual y material. (Iniciados, 20-34)

Un sistema numerológico:

Uno: Totalidad en potencia. **Dos:** Acumulación para preparar la acción. **Tres:** Explosión creativa sin experiencia y sin finalidad precisa. **Cuatro:** Estabilización de la acción. **Cinco:** Nuevo ideal. **Seis:** Belleza, placer, hacer lo que a uno le gusta. **Siete:** Acción madura en el mundo. **Ocho:** Equilibrio y receptividad totales, perfección. **Nueve:** Crisis hacia lo desconocido. **Diez:** Totalidad cumplida, finalización del ciclo, permite la manifestación del siguiente. (Jodorowsky, 81-82)

Un camino que refleja las instancias del Ser:

El loco: Todo es posible. **El mago:** Empezar y elegir. **La papisa:** Preparación, acumulación, espera. **La emperatriz:** Creación, creatividad, expresión, estallido. **El emperador:** Estabilidad, materialidad, protección, seguridad. **El papa:** Medium, puente, unión, enseñanza. **El enamorado:** Vida amorosa, relaciones, unión. **El carro:** Acción en el mundo, mensaje, viaje. **La justicia:** Equilibrio, perfección, plenitud. **El ermitaño:** Soledad, crisis, experiencia. **La rueda de la fortuna:** Centro, ciclo, misterio, cambio. **La fuerza:** Impulso, animalidad, renacimiento. **El colgado:** Sacrificio, reposo, meditación. **La XIII:** Transformación, mutación, limpieza. **La templanza:** Curación, protección, benevolencia. **El diablo:** Inconsciente, pasión, tentación, deseo. **La casa Dios:** Apertura, terremoto, revolución. **La estrella:** Sacralizar, don, inspiración. **La luna:** Noche, intuición, receptividad, sueño. **El sol:** Día, calor, amor, construcción. **El juicio:** Nacimiento, llamada, vocación. **El mundo:** Realización, alma, santidad. (Jodorowsky, 100-106)

Una simbolización de los egos:

Espadas (Ser): Energía intelectual, lenguaje, verbo, pensamiento, ideas, conceptos, meditación, cabeza, aire.

Copas (Amar): Energía emocional, amor, sentimientos, don, perdón, alegría, fe, misticismo, corazón, agua.

Oros (Vivir): Energía material, cuerpo, salud, físico, territorio, dinero, átomos, moléculas, pies, tierra.

Bastos (Hacer): Energía sexual y creativa, instinto, reproducción, deseo, creación, fuerza vital, pelvis, fuego. (Jodorowsky, 72)

Y una organización de la realidad o las cualidades de la Divinidad:

Los caballeros: Tiene la misión de transmitir el conocimiento, giran de derecha a izquierda.

Yod: El principio de las cosas, afirmación absoluta del ser por sí mismo, los reyes.

He: Origen de la dualidad, oposición del no-yo al yo, las reinas.

Vav: Relación que existe en los dos principios, los pajes.

He: Transición del mundo metafísico al mundo físico, la familia de bastos. (Jodorowsky, 292 - 293)

De estas definiciones, sacamos ciertas conclusiones que pueden ser puestas en práctica para el trabajo del actor. El ser esencial sabe lo que hace aunque no necesariamente lo sepan sus máscaras (Taub, 27), esto quiere decir que el actor con pleno uso de su voluntad, utiliza sus egos sin dejar que ellos se desvíen o se apoderen de él, sino que los mantiene diferenciados claramente con el diseño de los mismos sobre su comportamiento a manera de personajes; siendo el ser quien guía la vivencia del actor dentro de un personaje. *“Si el cuerpo es la tierra, la mente es el planeta. Si el intelecto es la respiración, la mente es el aire. Si el sexo es el fuego, la mente es el sol. Si las emociones son las olas, la mente es el océano. La mente es nuestra herramienta fundamental. No podríamos estar aquí, si no fuese por ella. La mente es la que le da forma a la materia. Nuestra voluntad llevada a cabo a través del pensamiento, la palabra y el acto es el resultado directo del*

poder mental” (Taub, 34). El actor debe desarrollar su poder mental sobre su acción, es decir, ser consciente de las acciones internas, provocadas desde el inconsciente y su materialización, en un engendramiento constante, donde el final de un ciclo responde al inicio del siguiente (Jodorowsky, 97)

Del Tarot dedujimos que (Anexo 2), como en la alquimia, la mezcla de los elementos produce un estado diferente en la materia y por lo tanto de la acción misma (materialización del espíritu). Podemos decir que lo inmaterial (pensamiento, emoción, pulsión) se concreta o genera en la acción (cuerpo, plano físico) con un ritmo establecido por el grado de tensión que vive el personaje por sus conflictos internos o inconsciente. Lo externo viene provocado por algo interno y lo interno por hechos externos, concretos. Éstas cuatro energías o egos quieren llevar al ser hacia su realización y el actor debe diseñar sinceramente un inconsciente lejando al propio con su ayuda.

El camino a la realización, o la vía del Ser, se ve reflejado en los arcanos mayores del Tarot, ya que podemos comparar la vida de Le Mat o El Loco, a la del maestro, del sanador, del visionario o del guerero, en definitiva a cualquier personaje en cualquier historia; porque cada acción, desde la más simple, pasa por un proceso lógico, e inconsciente muchas veces, que permite su materialización o concreción.

Stanislavski dice que se debe ser cauteloso en el momento de la creación de las tensiones internas (inmaterial e inconsciente) teniendo en cuenta tres momentos: la tensión, la relajación y la justificación. Buscando en los dos primeros la tensión interna para averiguar su causa y olvidar; y en la tercera, justificar el nuevo estado



Gráfico 1: El Loco

interior imaginativo, materializando una acción concreta que tiene que ver con lo que se piensa, hasta el punto en que el actor se pierda en el papel y no se diferencie de su personaje. Solo así su mirada interior se logra aclarar, comprende todo, encuentra la verdad de las pasiones (414 - 416).

En definitiva, el estudio a profundidad de estos conceptos encontrados en el Tarot le permitirían

al actor encontrar su aquí y ahora mediante la observación interna y/o externa de su comportamiento, que dependerá de la forma en que cada individuo desarrolle la consciencia sobre su voluntad. Si el actor accede a este lugar encuentra la comprensión total de su vivencia y podría devolverle al teatro su función de auténtica ilusión, donde proporcione al espectador verdaderos estados interiores, replanteando no solo el mundo objetivo y material sino también el mundo interno, del hombre considerado metafísicamente (Artaud, 92)

“Ese estado totalmente consciente del artista en la escena, en la atmósfera de la auténtica verdad interior, es el que mejor puede crear el sentimiento y constituye el terreno más favorable para animar por un período breve o prolongado el trabajo del subconsciente” (Stanislavski, 74)

Layton, dice que para encontrar esta nueva percepción se necesita una escucha con todos los sentidos para redescubrir el significado de lo que se oye, mientras pasa por el filtro de la personalidad individual para conseguir necesidades específicas. Lo escuchado incide en el actor provocándole reacciones, es decir, la acción externa con la significación personal y la reacción correspondiente es lo técnicamente llamado escuchar. (19) Cada persona es única y por eso escucha de manera diferente, porque su inconsciente y naturaleza irreplicable lo guía hacia la resolución de su conflicto esencial; y en el caso de los personajes, a conseguir sus deseos.

Es imposible hablar de una técnica personal del actor sin tener en cuenta la creación de personajes, porque a través de ellos él puede revivir el estado creador distanciándose de su cotidianeidad, *“sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aún cuando este acto de extrema sinceridad se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre, cuando se ordena y se trae la conciencia, no disolviéndolo en el caos y la anarquía formal, en una palabra, cuando este acto efectuado en el teatro es total, entonces, aunque el teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir; porque en general reaccionamos sólo con la mitad de nuestra capacidad” (Grotowski, 86)*

Training del actor, creación de hábitos para la vivencia dentro de otro destino

Los ejercicios aquí planteados buscan la consciencia de mente,

corazón, cuerpo y sexo, para que el actor tome el control de sus centros y libere los bloqueos que encuentre en ellos. Además se quiere dar al artista un mapa que muestre con claridad el proceso interno de la acción (materialización del espíritu) y un camino para vivir en la aquí y ahora (espiritualización de la materia); ya que el Tarot, con sus símbolos y asociaciones esotéricas, refleja el momento presente.

El actor debe entrenar su disciplina para vivir su permanente impermanencia, o presente, en sus acciones y decisiones; de tal manera que al existir en un personaje y una situación conocida por él, nunca anticipe su destino. Entonces, se investiga una metodología por la cual el artista actúe desde su esencia, o ser esencial, en la línea de acción de su personaje; y que sin perderse en sí mismo disfrute plenamente el momento presente, ese debería ser su objetivo, siendo transparente en la verdad de su personaje, accionando desde la armonía entre sus pensamientos, emociones y deseos.

Ya que, como la asociación aparece espontáneamente del subconsciente, el actor debería trabajar desde allí y no desde su mente lógica racional, pues, para existir en escena es necesario que lo escuchado y percibido sea asociado momentáneamente y no de un pronóstico predeterminado por los pensamientos, sino que la vida sea una sorpresa constante.

“Todo lo que se hace en escena debe tener algún fin” (Stanislavski, 95). Desde el inicio del entrenamiento, al entrar en el espacio de trabajo, el actor debe tener con un propósito, o un objetivo, para saber qué quiere investigar ese día. Es importante el uso de algún

ritual personal y grupal para empezar y terminar los ensayos, creando un ciclo de investigación dentro del inconsciente y cerrándolo para integrarlo.

Se comienza la rutina de training con silencio. Durante los ejercicios, el actor es libre de usar su voz para crear un puente que conecta lo visible con lo invisible mediante la expresión sonora de su ser.

La relajación y los cuatro centros: Los centros: mental (cabeza), emocional (corazón), corporal (pies) y sexual (cadera) deben estar libres de bloqueos para permitir la autenticidad de la acción, por eso deben estar en armonía, sin interponerse entre ellos, sino cooperando en la búsqueda de objetivos concretos. Entonces, éstos deben estar decididos para la acción del presente infinito, que numéricamente se relaciona con el grado 8, es decir: la vacuidad en la mente, el amor en el corazón y la sublimación del líbido, para materializar el espíritu y espiritualizar la materia. (Jodorowsky, 333-335). Para esto se plantean las siguientes secuencias y posiciones:



Gráfico 2: El mundo y los centros

Pies paralelos, dedos abiertos empujan el piso, rodillas flexionadas; realizar el ejercicio con la mayor intensidad contenida, lento por fuera, violento por dentro.

Enviar la cadera hacia adelante, alinear la columna desde el coxis hasta la última cervical, los brazos se abren tomando una esfera en el aire, los hombros están sueltos y relajados, los omóplatos alineados, los codos flexionados, las manos abiertas reciben la energía del cosmos y a través de los canales energéticos de los dedos llegan al plexo solar y bajan hacia los dedos del pie que crean raíces. (Tensión) También se puede absorber energía del piso con los dedos de los pies y enviarla hacia el plexo solar, que actúa como un contenedor energético.

Lentamente observando e imaginando con asociaciones personales, la Tierra envía un impulso que es recibido por el sacro y lo lleva hacia la vertical, las vértebras se acomodan una a una, durante el proceso los hombros se relajan junto con toda la extremidad superior, las rodillas y codos deben estar flexibles; el impulso energético sale de la cabeza y llega al cosmos, silencio, y regresa por la columna, baja hacia el sacro que se deja llevar por él hasta tocar el suelo, los pies siempre empujarán al piso para distribuir el peso correctamente por todos los dedos y planta de los mismos, asentar todo el pie en el piso, el coxis quiere tocar la coronilla y ella también (conflicto) como un uroboros, los brazos caen relajados.

Ser consciente si gana la cabeza o el coxis; si gana la cabeza, el coxis cede y sube hacia el cielo estirando la columna en una diagonal hacia abajo, dar y recibir energía del suelo con los veinte dedos haciendo temblar el cuerpo y dirigiendo la energía hacia el plexo solar; en un punto el coxis recibe un impulso del cielo y cae hacia abajo, en una posición de cobra, con los hombros relajados y alineados hacia atrás, el impulso de caída le hace terminar el giro circular y llega a la posición del niño, estirando completamente la espalda, se alinean las vértebras en la vertical y se realiza un movimiento circular hacia atrás en los hombros arrojando todas las tensiones y bloqueos hacia la tierra. Se cierra los ojos y se medita por unos minutos. Para levantarse un impulso rápido desde la coronilla levanta el cuerpo y otro desde la raíz lo hace empujar el suelo.

Si gana el coxis, en cambio, la cabeza sube a la vertical desde la coronilla formando una curva en la columna hasta la vertical, los hombros realizan un movimiento circular hacia atrás arrojando las tensiones a la tierra y se regresa a la posición inicial.

Se realiza el ejercicio en diferentes posiciones de pies: paralelos a la altura de las caderas, talones juntos y puntas abiertas, paralelos con la distancia de la apertura anterior, haciendo eje en los talones abrir los pies, paralelos con la distancia de la apertura anterior, pies totalmente juntos.

para ¿crear tormentas, hablar telepáticamente con alguien a la distancia, encontrar objetos perdidos? La provocación interna le da al actor el impulso necesario para que su imaginación entre en actividad y pueda plantearse acciones en el espacio, provocadas por una situación imaginaria pasada y futura, simultáneamente; es decir, si el actor asocia la varita con hablar, se podría plantear por ejemplo, ¿qué pasaría si es martes a las 9am y tengo que pagar la inscripción de un taller de costura porque la chica que me gusta lo va a tomar y es la oportunidad perfecta para conquistarla, sin embargo no tengo dinero y debo llamar a conseguir dinero, sólo me quedan 20 minutos para realizar el pago de 50\$, a quién llamó, etc.? La acción viene provocada por una circunstancia y se dirige hacia un fin específico. *“No lleva mucho tiempo cambiar de sitio unas cuantas sillas; pero si uno quiere arreglarlas de diferente manera, con un fin determinado, así sea porque tiene invitados y quiere ofrecerles asiento según su categoría, le llevará largo rato cambiar de lugar esas mismas sillas”* (Stanislavski, 102)

La primera acción que se realiza en el espacio es la caminata, nunca se debe dejar de lado el trabajo con los cuatro centros o egos del ser, al igual que el trabajo asociativo interno provocado por las cartas; entonces, desde ésta acción existe un antes y un después, un de dónde vengo y hacia dónde voy que condicionan lo que hago y la manera de hacerlo. Para el ejercicio se parte de la neutralidad, trabajando con lo que se tiene realmente en el espacio, el piso, las paredes, las ventanas, las luces, etc., todo sigue siendo exactamente como lo es en la realidad; el actor, poco a poco, con su imaginación debe transportarse hacia lugares y situaciones imaginarias. Por esto, el cuerpo debe seguir abierto y dispuesto, por lo que se coloca el peso distribuido equitativamente en todos los dedos del pie, se flexionan las rodillas paralelamente a los pies, el movimiento o impulso

parte de la cadera, la columna se alinea y mantiene sus curvaturas naturales, se abre el pecho, los hombros giran hacia abajo y atrás alineando los omóplatos, los brazos, codos, muñecas y dedos deben evitar cualquier tensión y suspenderse de los hombros acompañando el flujo natural del movimiento, la coronilla debe estar conectada al cielo. Este modelo puede variar con la voluntad del actor si necesita una posición diferente por su asociación interna.

Se comienza con la selección voluntaria o al azar de la o las cartas que se quieran trabajar. La imagen dará un impulso para que la imaginación se dispare a crear una circunstancia que motive la caminata y la haga importante de realizar en ese momento. Lo



Gráfico 4: La Papisa

que el actor debe definir es de dónde viene (¿por qué)

La mente se relaciona con el corazón y se empiezan a imaginar las sensaciones físicas, ¿qué se escucha, ve, siente, saborea y huele? (qué siente)

El corazón se relaciona con el cuerpo y se empieza a sentir la sensación externa, la caminata nunca debe perder la provocación interna que la impulsa; es decir, al mismo tiempo que se la justifica, el actor va imaginando y recreando las sensaciones sensoriales de lo que percibe. (por dónde camina)

El cuerpo se relaciona con el sexo, la energía o intensidad y la intensión. El actor debe encontrar cómo realiza la acción esto la dará fin y empezará una siguiente asociación interna o acción externa (para qué y cómo conseguirlo)

Dejar que las asociaciones y sensaciones lleven a la imaginación de una cosa a otra. Por ejemplo, si se toma el suelo amarillo de El Mago, le puede llevar al actor a un desierto; primero se debe plantear el por qué está caminando en ese lugar, la motivación, luego las sensaciones del espacio (la arena, el viento, el sol, etc.), esto dará una intensión al caminar y le hará perseguir un objetivo. Así para que logre “existir” debe ser detallista con cada sensación, cada pisada y cada pensamiento interno, es decir la materialización de su espíritu y la credibilidad del mundo imaginario. *“El actor se separa del mundo que lo rodea y se traslada al de la imaginación”* (Stanislavski, 128)

Una forma para llegar a la justificación en la acción es plantearse caminos concretos por los cuáles transitar, aquí un ejemplo que puede ser realizado con los ojos cerrados o abiertos. En cada instante del ejercicio no debe olvidar vigilar sus cuatro centros para detectar bloqueos y superarlos inmediatamente; y en caso de ser posible en el momento, asociar la situación o

circunstancia en la que se encuentra caminando con un arcano para apropiarse mentalmente de la visión del Tarot:

Se plantea el objetivo de la caminata hasta conseguirlo.

Lo obtenido no cumple con las expectativas emocionales iniciales; en la decepción aparecen las sombras propias del actor que le siguen por la espalda, ahora camina por el peor sitio del mundo y debe transitar por ahí hasta el pánico, escapando de sus miedos, pesadillas, obsesiones, etc.

La huida le lleva al actor a poner atención al espacio y a su mundo interno con todos sus sentidos, hasta que no puede huir de sí mismo, y en la total oscuridad, en la aceptación aparece la luz interna.



Gráfico 5: La Emperatriz

La luz invade el espacio y todo es claro, cada acción empieza a tener significación profunda, el actor siente su existencia en el espacio, es libre de crear la realidad a su antojo, por ello pinta con colores que salen de sus articulaciones el espacio, intenta pintar la realidad soñada. Es importante la precisión y el detalle de los colores para evitar manchas o realidades negativas.

Finalmente, la creación se vuelve más sutil y el actor puede crear la escultura de alguien o algo concreto y con ese objeto o persona realiza todas las acciones que siempre quiso hacer.

Es importante la asociación con el Tarot de las acciones, situaciones, intenciones, realidades, imágenes, recuerdos, proyecciones, etc. para apropiarse de su lenguaje; por lo tanto, al finalizar la caminata debe revisar sus cartas para observar el camino que trazó, como una autoevaluación del trabajo realizado.

La danza personal: Es un ejercicio corporal que materializa o manifiesta inmediatamente lo que le sucede al actor internamente, al mismo tiempo que invita al actor a buscar su esencia creadora. La esencia es única en cada actor, entonces la danza es única, la manera de crear la realidad es específica para cada persona porque cada una tiene una manera diferente de percibir el mundo; sin embargo, siguiendo el modelo del Tarot nos indica que un proceso mental, que vino de un proceso creativo, origina emociones, necesidades y deseos que en conjunto con el ser conforman la totalidad del humano (Anexo 2).

Stanislavski cree que el intelecto, la voluntad y el sentimiento no pueden existir por sí solos, sin el apoyo o conexión íntima entre ellos para crear la materia o acción, ya que antes de ella siempre existen fuerzas motrices internas; al hacer trabajar la mente (acción interna) se hace que el sentimiento y la voluntad se incorporen en la actividad creadora. Porque solo con la labor conjunta y armoniosa de estos impulsores de la vida psíquica, el actor crea o materializa en forma libre, sincera, orgánica, directa, en nombre de uno mismo en las circunstancias dadas por el papel. (364-365)



Gráfico 6: El Emperador

En este ejercicio se empieza desde la asociación corporal para alinear los centros logrando su fluidez y naturalidad en la acción imaginativa conforme avanza el ejercicio. Se hace referencia al Anexo 4 y Anexo 5

Poner la atención en el plexo solar que es la fuente energética (grado 1).

Observar los canales de recepción (manos) y de acción (pies) de la energía. Es un estado de atención sobre el flujo energético continuo del ser, es un estado de preparación para la acción (grado 2).

La energía que se concentra impulsa el movimiento de la cadera y al mismo tiempo de los pies, encontrando la caminata. Desde este momento el movimiento no se detiene hasta finalizar el ejercicio y siempre partirá desde la cadera, ahora se deben tener en cuenta las asociaciones corporales, es decir, observar como un movimiento lleva a al siguiente en un flujo ininterrumpido por el espacio, los movimientos son libres en esta primera etapa del ejercicio, es una exploración plástica corporal de impulsos (grado 3).

Aquí el actor recuerda lo que ya ha incorporado en sus trabajos anteriores, se siente seguro de lo logrado y comienza a repetir o transitar por sitios ya conocidos, es en este punto donde entra en la danza el pecho que puede estar cerrado o abierto y la relación que éste tiene con la cadera, es aquí también donde se exploran oposiciones, equilibrios, desplazamientos y posibilidades del movimiento en todos los niveles del espacio, el ritmo de trabajo dependerá de cada actor, pero hay sesiones que el ritmo lo impone uno y



Gráfico 7: El Papa

todos los compañeros siguen su ritmo más no su asociación (grado 4).

En caso de sentir cansancio el actor debe en la actividad, ser receptivo al cielo y activo a la tierra para tener energía ilimitada, esto se logra con la distracción y el juego, el no pensamiento o la imaginación activa. Entonces, en la danza entra la relación sexo – mente (cadera, columna, cabeza) que crea un puente para lograr en el movimiento una justificación interna mediante la asociación, es decir el movimiento le lleva al actor a un juego corporal o acción concreta espacial. Se selecciona un arcano al azar o el que se desee trabajar y mediante

su asociación simbólica se puede llegar a tener motivaciones de creación e imaginación, lograr este vínculo entre asociación interna y observación externa requiere paciencia y determinación; el actor debe además ser consciente de la transición existente entre una cosa a la otra para observar su lógica (grado 5).

Una vez que el actor atraviesa el puente encuentra el juego, el placer, el disfrute por lo que realiza y se enamora de su danza. Es en este punto cuando el actor encuentra las primeras chispas de esta energía que se recicla interminablemente, porque cuando se concentra en algo concreto la idea de cansancio desaparece y el juego es la fuente creadora. Estos juegos son internos o externos, se puede jugar con el cuerpo observando el movimiento o jugar con la asociación interna materializando en una danza, o movimiento las sensaciones, o viajes internos de los actores. Por ejemplo, en el primer caso, se podría observar la relación que existe entre las 13 grandes articulaciones, o seguir concretamente a una de ellas, u observar que le pasa a los centros (emocional, mental, sexual) con tales movimientos; en el segundo caso, se podría jugar a ser una flor, si la asociación le ha llevado a eso, entonces con los movimientos se buscará atraer abejas para que la polinicen, o se puede recrear el proceso de marchitamiento, etc. (grado 6).

En este punto es necesaria la voluntad del actor



Gráfico 8: El Enamorado

para continuar, porque generalmente en la danza, el juego se convierte nuevamente en una estabilidad porque la mente se dispersa con facilidad, es aquí cuando la voluntad del actor es forjada, porque la estabilidad debe encontrar un nuevo juego para que llene de amor al actor en su movimiento. Con el tiempo y la observación externa e interna, mediante la voluntad el actor debe llegar a la acción verdadera, es decir, el juego continuo. El actor debe encontrar cómo lograr que la asociación externa e interna encuentren su punto en común, entonces un juego se convierte en otro y se puede empezar a vivir realidades imaginarias con mayor duración antes de caer en la estabilidad del punto 4 y volver a retomar la danza (grado 7).

El actor debe superar cada barrera, cada sombra o pensamiento, o engaño del ego que no le permite avanzar hacia este punto, que es donde se vuelve un canal entre la energía recibida por el cosmos que es puesta en actividad en la tierra, aquí lo interno y lo externo se mueven a unísono, no existe movimiento que no tenga justificación interna y no existe imagen que no se manifieste en la danza. Las acciones tienen una lógica interna y externa producto de la asociación continua del movimiento o la acción, aquí y el acto debe poner consciencia o atención en sus transiciones para no perderse en sí mismo (grado 8).

La perfección individual debe enfrentarse a la crisis de la relación, creando la realidad entre todos los actores mediante la escucha y reacción corporal e interna. Sin el otro la danza no tiene sentido (grado 9).

Solo cuando se logre la escucha total, la acción justificada entre todos los danzantes de la realidad se puede decir que se ha conseguido un instante de verdad conjunta. Entre los juegos colectivos más comunes están la creación de esferas energéticas y el manejo de ellas, la lucha o las competencias. En este grado de la danza, cada actor se encuentra trabajando interna y externamente con asociaciones propias que al mismo tiempo vienen provocadas por el compañero, es aquí cuando la escucha origina la acción imaginativa y termina en una respuesta o reacción, infinitamente hasta terminar la danza. (10)

Durante el ejercicio anterior es importante la consciencia del grado numerológico en el cuál se encuentra la danza para evitar el autoengaño del actor, al igual que su exhibicionismo y mecanicidad. La danza puede terminar en cualquier momento, ya que conseguir la consciencia verdadera de los procesos internos (inmateriales) y externos (materiales) en cada grado numerológico explicados en la tabla del Anexo 6 resulta muy complejo. Por eso es importante que el actor observe la etapa de la danza en la que se encuentra, intentando siempre avanzar, dándose cuenta de las transiciones entre punto y punto; también debe darse cuenta de las resistencias mentales, emocionales, sexuales o



Gráfico 9: El Carro

corporales que tiene y le hacen retroceder en la búsqueda de su objetivo final en la danza: el juego infinito o desatino controlado.

Es importante señalar que este ejercicio investiga el proceso interno y externo de acción, no tiene fines estéticos, ni de creación, fue diseñado para la autoconciencia del actor y de sus potencialidades humanas; a diferencia de la caminata, que es un trabajo actoral de improvisación en el vacío, que se parte de la realidad hasta llegar al mundo imaginario creado por el actor. Ambos ejercicios se relacionan armoniosamente porque la danza le brinda al actor la posibilidad de ser consciente del uso de sus capacidades imaginativas, sensoriales y energéticas para materializar la realidad en la caminata, para generar una vivencia real con acciones lógicas y coherentes: creando líneas ininterrumpidas de visiones internas, permitiendo que la naturaleza se manifieste en el actor y éste llegue a existir en escena; uniendo armoniosamente el ambiente y el estado espiritual del artista (Stanislavski, 292). Se puede observar la ejecución de algunos de éstos ejercicios en el Anexo 7

Se termina la rutina del training en silencio y agradeciendo.

Dramaturgias con el Tarot, el camino hacia un inconsciente desconocido

Es difícil hablar separadamente sobre la creación de los personajes y la puesta en escena, pues la representación teatral es el conjunto de acción de cada uno de ellos en una situación o circunstancia escrita por el autor. Se podría decir que en cada momento los seres humanos nos encontramos con quién debemos hacerlo y en el momento justo para aprender una lección. Jodorowsky hace

hablar al arcano La Justicia: *“cada nacimiento, cada espiral, cada estrella que se apaga tiene su lugar en el universo. Permíto que cada ser sea lo que es; cada partícula de polvo, cada cometa, cada*



10 Gráfico: La Justicia

huérfano merece cumplir el cometido que la ley suprema le ha dado. A la menor desviación de ese decreto, pronuncio el castigo supremo: el que se desvíe será expulsado del presente” (198)

Las desviaciones ocurren cuando los egos mental, emocional, corporal y sexual se encuentran funcionando en un centro diferente al suyo; tenemos así: al corazón en la mente, al cuerpo en la mente, al sexo en la mente, a la mente en el corazón, al sexo en el corazón, al cuerpo en el corazón, etc. (Jodorowsky, 69-70) Ocurre pues que los conflictos aparecen cuando éstos están presentes en el ser humano, y que pueden ser solucionados con la voluntad que cada uno ponga sobre sí mismo; en éste caso el actor debe ser capaz de

colocar desviaciones en su propio ser a través de un personaje y entregarse a una vivencia pre-establecida, es decir, a una línea de acción concreta durante la representación.

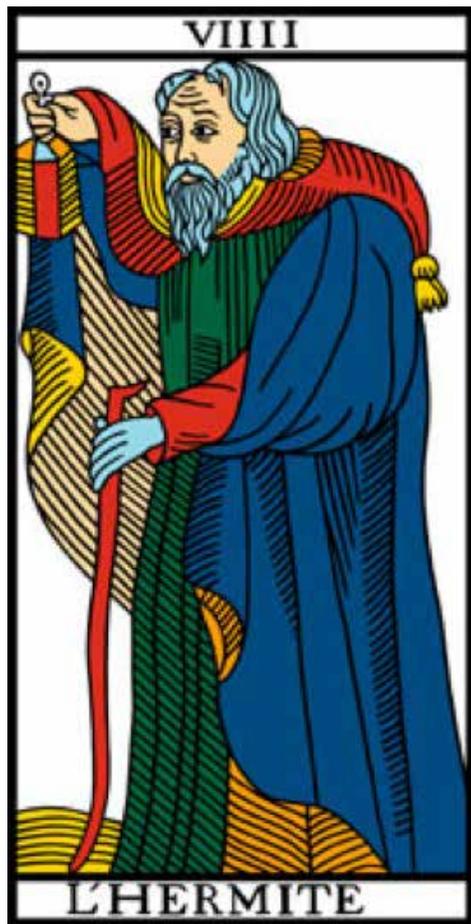


Gráfico 11: El Ermitaño

El conflicto es el impulso fundamental de toda acción, nos movemos para crear o destruir, guiados por nuestra agudeza mental para conseguir lo que se esperaría logre satisfacer nuestra necesidad de ser felices. (Jodorowsky, 300-307) Toda acción realizada en el día a día tiene un proceso lógico interno que es diferente en cada persona, generalmente son procesos inconscientes en la cotidianidad que el actor saber utilizar durante su vivencia escénica para estar en el aquí y ahora, sin anticiparse, existiendo sin pensar.

En el momento de la creación el actor se desdobra, cuando actúa

vive una doble existencia; la una es la perspectiva del papel que representa y la otra la del actor con su vida en la escena, es decir su psicotécnica durante la creación. Porque como no hay acción, palabra, idea, emoción, que no tenga perspectiva, el actor piensa, analiza y vive un papel en su totalidad sin interpretar objetivos aislados, sino períodos completos; ya que el personaje nada sabe de su futuro, mientras que el artista siempre lo anticipa. Por eso es necesario apreciar la perspectiva del personaje, para en todo momento estar en el presente inmediato y entregarse íntegramente a él. (Stanislavski, 133-135)

Entonces, para realizar el montaje teatral es necesaria la creación del camino por donde el actor vivirá, su línea externa de acción o dramaturgia, y su mundo interno que lo motivará a vivir la situación dramática planteada. Es por esto que se plantearon los siguientes ejercicios para la puesta en escena y el descubrimiento de la unicidad del personaje:

Montando con el azar: Viendo a los arcanos del Tarot como un conjunto de piezas del inconsciente, en cada momento la persona se encuentra accionando desde una o varias de estas partes en un cambio constante entre ellas; por lo tanto este sistema codificado nos permite ver concretamente la situación actual del consultante. En este caso, el personaje también vive situaciones concretas dadas por el texto que pueden ser materializadas de diferente forma. Al actor, el texto solo le da una perspectiva general o global de lo que le sucede, pero dentro de la escena sus posibilidades son infinitas, no hay límites; entonces, ni el análisis del texto podrían definir objetivos claros, ni razones válidas que motiven la vivencia del personaje, sino que es encontrada durante la repetición de la línea de acción que se ha marcado por el director a través de la creación

de un mundo interno, es decir, los conflictos que hacen girar su Rueda de la Fortuna.

El trabajo del actor es un interminable ejercicio de prueba-error que busca la lógica interna de su vivencia en todo momento, ya



Gráfico 12: La Rueda de la Fortuna que muchas veces puede encontrar motivaciones que le interesen o prefiera utilizarlas, pero si en el transcurso de la escena no le aporta en la búsqueda de su línea de acción central o súper objetivo, y crea vacíos que no tiene lógica con lo que sucede externamente, perdiendo la continuidad de su vivencia, deberá probar un nuevo camino.

Cuando la actitud interior del personaje haya sido creada desde el intelecto, voluntad y sentimiento es momento de ponerlo a prueba

en el corazón de la obra, es decir, dirigirlo hacia la esencia que el autor plasmó en la obra; éste propósito será el gran objetivo que impulsará la vida del actor y no lo dejará perderse en sí mismo, o en súper objetivos falsos. Se debe tomar en cuenta los puntos de vista del autor, pero sobre todo que resuene en el alma humana. (Stanislavski, 397)

Para el descubrimiento de ésta línea de acción, o más bien dicho, para crear una dramaturgia de acción externa por la cual el actor transita durante su vivencia escénica, se planteó un ejercicio de azar: una línea dramática proveniente de una coincidencia inevitable, que al trabajar con el texto poco a poco cobrará significado, haciendo así que se encuentren intenciones, objetivos, acciones, etc.

Para esto cabe aclarar que las acciones pueden ser modificadas con el transcurso del montaje, pues los detalles encontrados con la búsqueda del inconsciente individual y la lógica interna de acción, pueden deformar el dibujo inicial; que sin perder su esencia se irán concretando y aclarando.

Buscando la línea de acción, se trabaja con Arcanos Mayores porque presentan un lenguaje visual más claro, al mismo tiempo que poseen muchos detalles los cuáles le pueden ayudar al actor en su asociación en el presente.

El montaje es un juego de asociación en la acción. Por ejemplo, si el actor selecciona El Colgado, puede colocar sus manos atrás de, o acostarse, pararse sobre un pie, arrimarse, agarrarse de un árbol, amarrarse el cordón de sus zapatos, etc.



Gráfico 13: La Fuerza

luego justificará sus movimientos internamente, lo ideal sería hacerlo en el instante siguiendo una línea lógica de acción; por ahora los arcanos le dan líneas claras de acción, es decir, objetivos. En cambio, si selecciona El Diablo, podría utilizar gestos infantiles, jugar con su lengua, tener acciones sexuales, abrir su mano, rasguñar, etc.

En cada momento, se va armando acciones lógicas que unan la acción asociada desde el arcano con lo que se quiere decir o conseguir con el texto. Por ejemplo, con el texto *“eso es ya que estás rabioso métete conmigo que soy el más débil”* (Genet, 7), al seleccionar La Templanza, podría simular que

los hombros de su compañero son los jarrones que sostiene el arcano, y podría agarrarle de los mismos queriendo calmarle; la acción ya tiene una intención desde la asociación simbólica, y en conjunto, la sincronidad hace que los actores seleccionen arcanos que aportan a la construcción de una situación común. Ahora, si en lugar de ese arcano se hubiese escogido El Juicio, entonces podría suplicar por su vida, o gritarle, no prestarle atención, etc. La acción elegida viene desde la intención que el arcano quiere transmitir. Luego el actor debe ir justificando estas intenciones con objetivos concretos asociados por los arcanos y relacionándolos lógicamente entre sí.

Sin embargo, muchas veces el director podría



Gráfico 14: El Colgado

considerar que en ese momento al actor no le conviene utilizar ese arcano, entonces se seleccionaría otro hasta crear la lógica que el director visiona de la obra.

Además de dar intenciones en el aquí y ahora a los actores, los arcanos son una fuente creativa visual, ya que permite mostrar imágenes concretas de acuerdo a la situación conjunta que viven los personajes. Por ejemplo, en El Diablo se ve la imagen de un demonio imponente parado sobre una especie de rueda de donde salen sogas que sostienen los cuellos de dos diablillos parados junto a él, se tendrían que tomar en cuenta la posición de sus manos, pies, mirada, colores, etc. para crear una imagen más detallada. Es fácil colocar a tres actores en esta posición representando a la carta, sin embargo, como cada uno tiene líneas de acción diferentes, tendrán justificaciones diferentes para llegar hasta estas posiciones y las cartas les mostrarán el camino. Por ejemplo: si uno trabaja con la Luna, otro con el Papa y el último con la Sacerdotisa, podríamos hacer que El Papa y la Sacerdotisa se encuentren bajo la Luna, haciendo que ambos se den la espalda porque están enfadados, pero se quieren, entonces el tercero intercede por ellos desde arriba de una silla para calmarlos o hacerlos entrar en razón. Cada actor tiene presente su línea de acción y su relación con el compañero, pero es el director el que va dando significado visual a lo que les va ocurriendo internamente con cada carta, al mismo tiempo les ayuda a justificar simbólicamente sus acciones.

Así, toda acción presente viene desde la carta: los movimientos y desplazamientos que se convierten en acciones, las intenciones, el ritmo, la voz, etc. Sin embargo, para que la dramaturgia creada sea verosímil se necesita una lógica interna que motive la vivencia del actor por la línea de acción establecida. El actor no debe olvidar que todo lo que le sucede tiene una justificación interna, es decir, una memoria y un contenido emocional.

El puente entre dos mundos: *“Como espectador, es mucho más*



Gráfico 15: El Arcano sin nombre

interesante saber cómo actuabais internamente, qué sentíais, porque vuestras emociones, tomadas de la realidad y trasladadas al papel, crean la vida de este en la escena. (...) La acción, el agrupamiento, la puesta en escena externa, no justificados internamente, son formales, áridos; no nos hacen falta en el escenario.” (Stanislavski, 270)

Entonces, es necesaria la creación de un inconsciente individual, o memoria interna, que justifique el comportamiento del personaje. El Tarot es un mapa que le puede aclarar el diseño del inconsciente de su personaje en forma de un mandala, mostrando los conflictos del personaje de manera simbólica. El conflicto es la fuerza que impulsa toda acción, pues solucionarlo es el objetivo final de cada persona, y dependiendo del grado de conciencia que cada persona tiene sobre sí mismo se enfrenta a ellos de maneras diferentes, generalmente guiado por fuerzas del inconsciente, perdiendo la decisión de la acción; el actor debe aceptar cada sombra, porque la resolución del conflicto es el amor, asociado con el mito del fénix que tiene la propiedad de arder y renacer de sus cenizas, al igual que el amor muere y se renueva cada vez (Jodorowsky, 310).

Cuando uno es todo amor no hay conflicto (Jodorowsky, 351). Pero, desde el nacimiento heredamos lo pasado, el linaje del clan circula por las venas y la memoria gira en torno a los conflictos con los que estamos predestinados a enfrentar en la niñez. Es por esto, que el actor debe descubrir en torno a qué conflictos gira la existencia de sus personajes, generalmente son conflictos de niñez que aunque no repercutan directamente en los conflictos presentes de la obra, son situaciones que originaron en el niño la deformación del ego en el adulto; porque la perspectiva del presente está relacionada con el contenido emocional de las memorias. El actor debe averiguar la infancia del personaje y la perspectiva de su personaje de aquel conflicto; sería como revivir las memorias de todo lo pasado hasta la circunstancia planteada por el texto.

Dentro de la creación del personaje es necesaria la creación de una barrera psicológica, espiritual o metafísica, como un, ritual personal, o acción simbólica que le permita al artista tener claridad sobre sus perspectivas como actor y personaje. Para ello se desarrolló la creación de una barrera en forma de esfera; ellas pueden ser creadas según la necesidad específica de cada persona, en este caso se utilizan para que el actor logre diferenciar su mundo cotidiano de uno extra cotidiano alejado de su historia personal.



Gráfico 16: La Templanza

La barrera energética o espiritual puede ser creada de acuerdo al poder mental, emocional y creativo de cada persona, y según sus gustos o preferencias a la hora de trabajar. Así, se puede hablar de barreras esféricas, cilíndricas, piramidales, cúbicas, en forma de estrella, etc. Para el trabajo la esfera es la más adecuada por su fácil

creación y manipulación. Cada actor encuentra su manera específica de crear la esfera, sin embargo se siguen los mismos principios.

Sin dejar de tener consciencia sobre su respiración y con los ojos cerrados, el actor coloca las manos como si tomara una esfera a la altura del pecho, se coloca la atención en el plexo solar y se concentra la energía en él. El actor se imagina una esfera de fuego que se crea en ese punto interno de su cuerpo, teniendo en cuenta su centro u origen.

Sin perder de vista la esfera de fuego, se pone atención en la cabeza y el viento que en ella se genera internamente como una ráfaga, y al mismo tiempo en la pelvis donde corre un flujo de agua.

Se coloca la atención en el centro de la esfera de fuego y en este punto un imán atrae simultáneamente las fuerzas del agua y del viento que viajan por la columna con ritmos iguales hasta llegar al fuego y rodearlo.

El actor pone atención en las energías de fuego, agua y viento que emplea internamente, se imagina la esfera dentro suyo y la empieza a expandir hacia el exterior hasta que se sienta rodeado por ella en totalidad, debe tener cuidado de no exagerar en el tamaño pues aún es frágil; debe imaginar que se el planeta Tierra lo rodea totalmente.

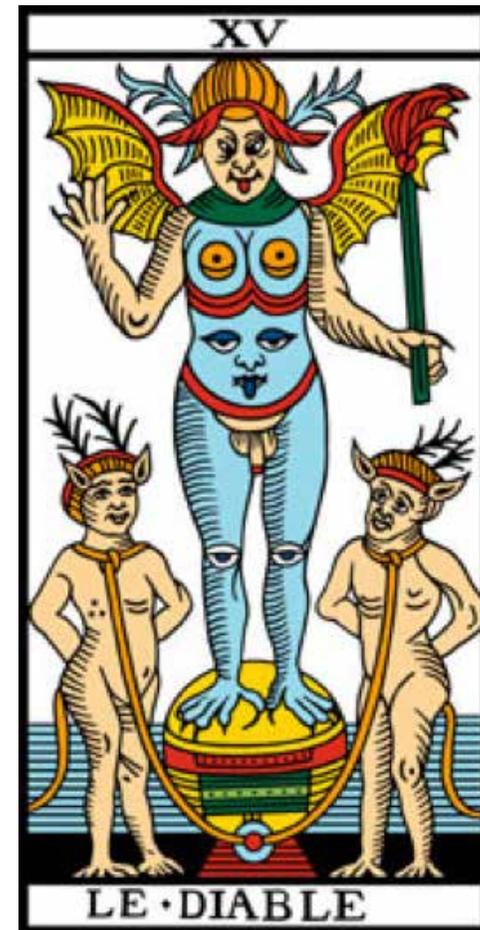


Gráfico 17: El Diablo

Ahora se imagina como regresa nuevamente a su interior con el ritmo que marcan los latidos de su corazón hasta visualizando la Tierra en su pecho, ahora pone la atención en el centro de la apertura de sus manos y observa cómo se materializa lentamente con el ritmo de su respiración. La esfera interna se reduce desde el centro, mientras que externamente empieza a surgir energía concentrada, que llega a ser palpable, ésta deberá expandirse hasta que el actor se sienta rodeado por una burbuja. Las manos acompañan el crecimiento de la esfera; el actor debe evitar forzar el movimiento, sino debe observar su respiración y el movimiento natural de su cuerpo.

Una vez adentro se abre los ojos suspirando y construye su realidad como un sueño.

Para salir, con los ojos cerrados el actor debe imaginar el camino para tener a la esfera nuevamente en sus manos, es un proceso que se realiza con voluntad y no con observación como en la creación. El actor debe observar detalladamente la burbuja para ser capaz de salir totalmente de ella, cuando la tenga en sus manos observa lo que vivió desde la distancia, alejándose de lo ocurrido mira la acción y envía toda emoción o sensación dentro de la burbuja hasta olvidar todo lo vivido; es como dejar el contenido emocional creado dentro de la burbuja. El actor se puede ayudar de imágenes como que mira en la burbuja como a través de una esfera de cristal, o como en un pantano, o como a través de neblina.

Cuando el actor está relajado y consciente de su cotidianidad abre los ojos soplando en la burbuja y la esparce en el tiempo – espacio inmaterial.

Es importante tomar en cuenta que después del continuo acercamiento a un universo distante al del actor, éste puede caer en engaños por algún bloqueo de sus cuatro centros y llenar el contenido de ésta burbuja con información de su cotidianidad causando fugas o agujeros de la misma. Cada vez que el actor sienta, piense, desea o viva algo a lo que está habituado como sí mismo y no como



Gráfico 18: La Casa Dios

otra persona existe una fuga en la esfera, es como cuando una burbuja de jabón está a punto de estallar y se desgasta poco a poco hasta explotar. El actor debe evitar que esto suceda, para ello puede tapar dichas fugas desde adentro teniendo consciencia de sus autoengaños originados por algún bloqueo.

El actor desde dentro al sacar una carta modifica la realidad interna de la burbuja. Éste debe ser justo con él mismo y no dejarse arrastrar por cualquier cotidianidad habitual, sino que debe vivir con amor lo que recibe del inconsciente; es decir: debe vivir desde su Sol interno el mandato de la Luna.

La creación de una barrera metafísica es necesaria para que todo el contenido emocional, corporal, sexual y mental quede guardado

dentro de ella, para que ésta información no intervenga con la vida cotidiana del actor y logre encontrar su existencia en la extra cotidianidad de la escena, porque las memorias almacenadas dentro de ella lograrían que el artista al escuchar en el aquí y ahora viva realmente desde su subconsciente, *“lo importante es que la memoria guarde lo vivido y que con un impulso dado vuelva a aparecer”* (Stanislavski, 435). Porque si el actor está actuando plenamente en el aquí y ahora, debería transitar en el grado ocho, dejando actuar las leyes cósmicas en su espíritu y su vida material (Jodorowsky, 333), pero teniendo total dominio del desatino controlado de la vivencia en su personaje dentro de la esfera de energía hasta salir de ella. Se puede observar en el Anexo 7 un ejemplo de su ejecución.

El contenido emocional: Como cada ser humano es diferente por el mandato de su Estrella, cada personaje no es similar. Se podría deducir desde la fecha de nacimiento un Arcano Mayor que corresponde al destino de cada persona, es decir su niñez. Es importante conocer el del personaje, para saber el punto de partida de éste individuo, porque esto marcará el carácter principal del personaje; ya que el comportamiento de la circunstancia que vive es la perspectiva o juicio que el personaje tiene sobre sí mismo y sus conflictos.

“Repetir un sentimiento que ha vivido por casualidad en la escena es como tratar de revivir una flor muerta. ¿No resulta mejor cultivar algo nuevo, en vez de tratar de reanimar lo ya extinguido? ¿Qué hay que hacer para ello? Ante todo, no pensar en la flor misma, sino regar sus raíces, o sembrar una nueva simiente y cultivar otra flor” (Stanislavski, 295)

El punto de partida para encontrar el inconsciente



Gráfico 19: La Estrella

individual del personaje es la selección al azar de su destino o conflicto central, con un Arcano Mayor, que finalmente no es azar, sino que depende de una sincronicidad entre el inconsciente colectivo que conecta al actor con el texto y lo que inevitablemente debía representar.

Entonces, el actor selecciona un Arcano Mayor al azar, observa y medita sobre la carta y realiza su burbuja de manera personal, con el movimiento corporal o secuencia que necesite emplear según su propia naturaleza; antes de expandirla debe visualizarla en sus manos y observar los símbolos de la carta seleccionada dentro de la burbuja; también observar la transición entre estar afuera y estar adentro con esos símbolos.



Gráfico 20: La Luna

El actor, sin perder la atención sobre su burbuja, camina por el espacio y prueba con sus movimientos la asociación simbólica que le provoca estar en ese universo con esos símbolos, se podría tener la idea de un sueño lúcido. Por ejemplo si se selecciona La Rueda de la Fortuna el actor puede encontrarse balanceando sobre ella, o cambiando de un animal a otro, o estar en el mar que puede ser asociado con la tristeza o el fluir libre, etc.

En todo momento el actor debe observar la burbuja ya que pueden existir posibles fugas existentes, éste debe sellarlas internamente, en lo posible siendo consciente de qué bloqueo la crea; es decir el

actor se observa a sí mismo desde una perspectiva diferente a la que vive.

Luego de salir, cuando vuelve a tener la burbuja en sus manos, observa alejadamente lo que le sucedió dentro de la misma y va guardando las emociones o sensaciones, recuerdos o deseos en los símbolos dentro de la burbuja, de tal manera que esas memorias y contenido emocional permanezca en ese espacio – tiempo inmaterial. Se termina soplando y soltando la burbuja.

Este punto inicial o arcano base será como un gran bloque al cual hay que esculpir detalladamente, al igual que el cuerpo neutro del actor debe transformarse buscando a su personaje. Como se ha dicho anteriormente, el cuerpo es la materialización del espíritu interno humano, por lo tanto cada caracterización externa, incluyendo enfermedades y habilidades, proviene de un estado interno positivo, o negativo (deformación del ego), que el actor debe encontrar para caracterizar a sus personajes. También se ha mencionado que el mundo interno de los mismos gira entorno a un conflicto esencial (la existencia) y que todas las vivencias que tiene en su vida son causadas por la consciencia que tiene sobre su voluntad; se creería que los personajes carecen de consciencia sobre sí mismo y por eso viven situaciones extremas que les hacen cambiar de actitud frente a la vida. Además se ha mencionado que el actor posee una perspectiva de él y otra de sus personajes, la primera para realizar una construcción consciente del inconsciente que mueve al personaje y la segunda para existir en el aquí y ahora, con el proceso consciente de pensamiento, o juicio interno, provocado por la escucha y atención del exterior.

Todo lo planteado desde el inicio busca que el actor reaprenda a ver y escuchar para que se comporte como lo hace espontáneamente en la vida. La escucha, es el carácter y ritmo de pensamiento individual de cada personaje, relacionada con la reacción refleja y sincera. La visión, en cambio, se trata de la observación interna de las razones que provocan la escucha, relacionada a deseos intensos de situaciones imaginarias y a la memoria. El trabajo de la vivencia consiste en la concentración en el otro, recibir de la otra persona, no hacer ni decir nada si no está provocado por lo que hace o no hace el compañero, colocar la atención fuera de uno, esperar una provocación y reaccionar, haciendo que cualquier comportamiento sea consecuencia del exterior y no de algo premeditado, un accionar de ése momento. (Layton, 20) Así pues, el actor vive en la escena porque aprende a escuchar y reacciona porque aprende a ver, lo primero desde la perspectiva de su personaje y lo segundo como actor, generando así una doble atención que le permite crear la ilusión teatral.

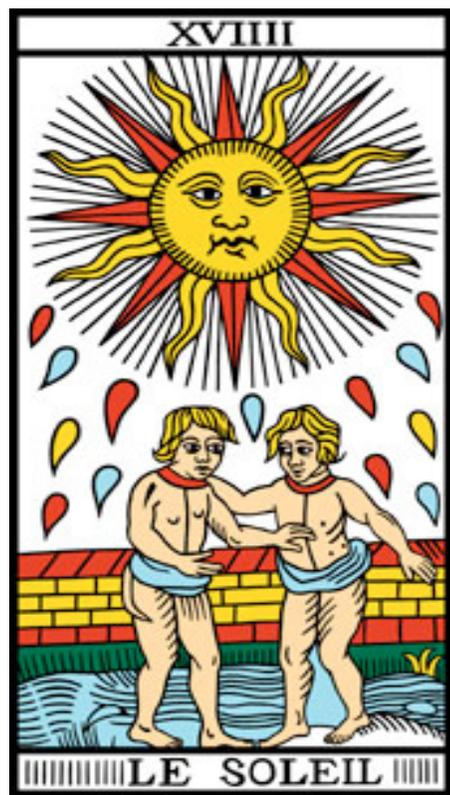


Gráfico 21: El Sol

Los ejercicios escritos anteriormente fueron diseñados para que el actor reaprenda estos dos procesos, ya que se plantea la observación interna y la reacción provocada desde la escucha; esto asociado con los principios numerológicos y metafísicos del Tarot, para que el actor sea consciente del presente (la permanente impermanencia) y logre actuar desde su subconsciente en una especie de trance o doble atención, controlando y abandonándose a la vida del personaje al mismo tiempo. Sin embargo, el gran problema a solucionar aún sigue siendo cómo encontrar esa visión ajena al actor que provoca una forma peculiar de escucha, es decir, cómo crear los recuerdos o memoria que afectan consciente o inconscientemente al personaje.

Cada actor debe seguir su proceso a lo largo de su oficio, para encontrar la manera peculiar de visionar un pasado (inconsciente) distante a él y la manera de almacenarlo, o integrarlo, dentro de su contenedor emocional: el corazón. Aquí se ha planteado un ejercicio que permite al actor encontrar éstas imágenes mediante lecturas del Tarot y la asociación simbólica en los ejercicios.

Leer el Tarot es como tener un cuento infinito, donde todas las historias son posibles. Este último ejercicio es un ejemplo de la caminata que se puede realizar para encontrar una parte del inconsciente individual, o una memoria.

Antes o después de crear la burbuja el actor debe realizar una tirada (Anexo 6) dependiendo lo que quiera averiguar de su pasado, siempre partiendo del vacío y no de ideas preconcebidas (Anexo 5). Debe observar los símbolos, concentrando su mente en un objetivo concreto, tratando de asociar los colores, las miradas, las formas, los centros,

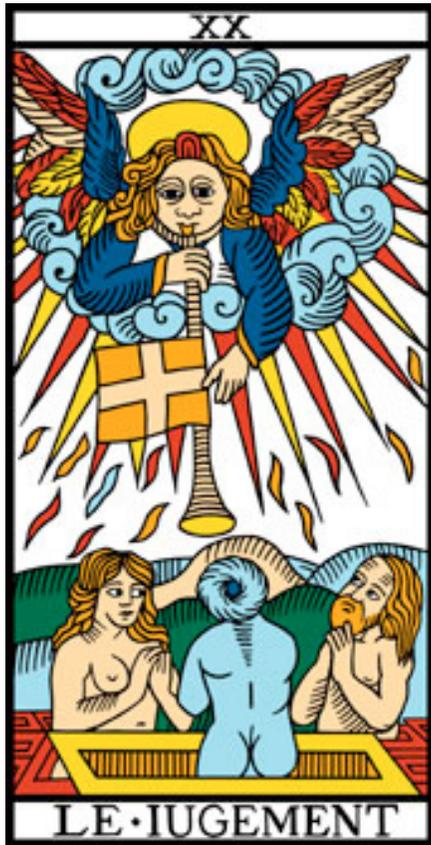


Gráfico 22: El Juicio

las posiciones, etc. (Grado 1) Si eligió las cartas antes de entrar en la burbuja, debe visualizar los símbolos dentro de la burbuja como si flotaran en un universo contenido en la misma.

El actor dentro de la burbuja debe observar lo que sucede dentro de ella y cómo los símbolos de los arcanos deforman la realidad (Grado 2). Debe observar la transición existente entre la cotidianidad y la realidad de la burbuja con esos símbolos específicos.

Luego recibe un impulso proveniente de algún símbolo. Los pensamientos giran en torno a querer algo, ir a buscar algo que no se sabe qué

exactamente es, pero ir hacia ese deseo, el objetivo es un símbolo (Grado 3).

Empieza la caminata y a cada paso el actor va creando la realidad buscando lo que quiere conseguir. En este punto se encontrará con la seguridad obtenida con la última exploración que realizó en el interior de la burbuja, por lo tanto, podrá trazar caminos concretos guiado por sus asociaciones simbólicas, e imágenes provocadas desde el simbolismo del Tarot. Las primeras asociaciones serán relacionadas con su pasado inmediato, de dónde viene, ya que la caminata es como una película, un día el actor puede dejar a su personaje en alguna situación y la siguiente ocasión podría retomar la caminata desde ese punto o desde cualquier situación vivida y trazar otro camino, uno más conveniente para la escena. (Grado 4) Si es la primera tirada, el pasado viene dado desde las primeras asociaciones que se encontraron con el Arcano Mayor, posturas, respiración, ritmo, etc.

Cuando el actor sabe de dónde viene su caminata empieza a cobrar sentido, tendrá un objetivo en su accionar y por ende intentará solucionar un conflicto. Entonces su asociación irá en busca de algo concreto que al relacionarlo con el símbolo, o combinación simbólica elegida inicialmente, sorprenderá al actor con imágenes que se alejan de su historia personal. Las visiones llegan si el actor está entregado y abierto a recibir un mensaje del inconsciente desde el Tarot. (Grado 5) Nuevos

pensamientos, nuevas emociones, nuevos deseos, nuevas necesidades.

Cuando logra o no conseguir su objetivo (visión, memoria, recuerdo), el actor experimenta una emoción, si no es sincera y solo es exhibicionismo el actor debe regresar conscientemente al grado 4 de su caminar para ser más claro con su pasado y poder encontrar un objetivo concreto. (Grado 6)

Si no consigue su objetivo el conflicto continúa, en cambio si lo consigue existe un cambio de conflicto, porque la resolución de algo causa uno nuevo. En ese momento surge una necesidad, o continua existiendo la anterior, y comienza un proceso de acción para satisfacer su necesidad en el aquí y ahora; es decir el contenido emocional encontrado se pone en práctica, es como si en la caminata anterior se buscará una emoción, o memoria, dentro de un sueño; el tipo de acción que se realice dependerá si se encontró un conflicto mental, emocional, sexual o corporal. Puede ser una proyección, un no hacer, un estallido expresivo o un golpe de suerte (Grado 7).

Este es el punto de la actuación, el aquí y ahora, la perfección, la permanente impermanencia. El actor

pone su atención en la realidad y escucha, entonces todo lo que hace o dice viene provocado por su compañero; algo en él internamente lo mueve a que se comporte de una manera diferente en la situación que se propone en conjunto, gracias a su accionar. (Grado 8)

Nuevamente se observa si se consiguió o no el objetivo planteado a nivel mental, emocional, físico y sexual, se detiene la caminata y el actor recordando lo vivido emite sonidos, imaginando que con su vibración cubre internamente la burbuja, hace una capa más resistente, deja el contenido emocional dentro de ella y deja que las emociones alteren su cuerpo, si no hay nada corporal no forzar, sino que su caracterización se irá dando poco a poco. (Grado 9)

Al salir de la burbuja en la observación de la acción, el actor, además de permanecer distante a lo que ve (Grado 10), debe ir asociando cada cosa que fue sucediendo con la tirada que estaba trabajando, de tal manera que en la escena asocie simbólicamente

En el montaje el actor debe ser consciente de sus vacíos, o fugas de la burbuja o esfera, y realizar la exploración del contenido emocional que necesita para llenarlo durante una caminata,

asociando las cartas de una lectura de Tarot; de tal manera que la memoria no es solo una idea, sino algo integrado a su vivencia.

Finalmente, el actor debería tratar a la escena montada como un ejercicio simultáneo de caminata y danza personal, donde escucha y reacciona a lo que ocurre en la realidad, desde una asociación subconsciente. Su doble atención le llevaría a observar la continuidad de acción y conseguir prolijamente la ilusión del teatro; ya que al tener consciencia sobre su proceso interno de pensamiento existirá con espontaneidad.

“La mejor manera de memorizar el sentido de las cartas del Tarot es ponerlas en acción en nuestra vida cotidiana, en relación con las cuestiones que nos atañen realmente”
(Jodorowsky, 499)

Conforme el actor trabaje con el Tarot, sus asociaciones ya no serán recuerdos sino combinaciones simbólicas, su mente podría funcionar como un diseñador del código universal humano mediante los arquetipos del Tarot. Los pensamientos dejarían de ser cotidianos y hablarían un nuevo lenguaje visual, claro si el actor se profesionaliza en el estudio de esta mancia; Sin embargo, éstos principios al ser universales pueden ser usados en cualquier ejercicio, sea o no para actores, y los aquí planteados responden a una técnica psicofísica que le dan al actor un camino hacia la realización de su Mundo: La existencia en el Aquí y Ahora. Se puede observar algunas tiradas que se usaron en el Anexo 8.



Gráfico 23: Los Arcanos Menores

La construcción del personaje Mauricio

A continuación se realizará una descripción del proceso que se tuvo el actor que interpretó el personaje Mauricio en la obra Severa Vigilancia de Jean Genet; es importante mencionar que éste proceso varía de un artista a otro, de acuerdo con su propia naturaleza, pues no es una técnica actoral sino una eliminación de barreras que le impiden a la persona Ser, Amar, Hacer y Vivir (Grotowski, 12).

Primeramente, el hecho que un actor represente tal papel o personaje responde a una ley universal, porque en la vida no existen coincidencias y todo está dirigido según leyes que quizá nunca podamos llegar a comprender en su totalidad. Esto no sucede solo en el teatro, sino que cotidianamente nos encontramos con mensajes que el Cosmos o el Universo nos pone en el camino para darnos cuenta del avance espiritual que se debe llevar a cabo para ser más felices purificando y limpiando la energía, transformando las sombras en luz; pero la mayoría de las veces no prestamos la atención debida a tales circunstancias, sino que es el subconsciente (puente que une lo inconsciente con lo consciente) el que opera por la voluntad divina. (Jung, 130) Sin embargo, al ser consciente de aquellos mensajes el individuo puede obtener valiosa información



Gráfico 24: La relación con Ojos Verdes

sobre su situación presente, ya que es una lástima que en el mundo actual vivamos en las ataduras del pasado o en las ansias del futuro. No es raro, por ejemplo, que los libros, las bandas musicales, las canciones, las pinturas, los carteles en la calle, las conversaciones de otros, los spots televisivos, etc. aparezcan en la vida de las personas espontáneamente como por arte de magia, porque todo lo que sucede en el mundo material es un reflejo de nuestro estado interno; es por esto que cada persona percibe el mundo de una manera distinta, de acuerdo a su naturaleza y programación mental.



Gráfico 25: La relación con Lefranc

Como todo es mente, tenemos la voluntad de usar nuestro fragmento de la gran mente universal, el TODO, para exaltar o envilecer la vida material que se engendra en lo impensable. Desde niños, nos hemos programado mentalmente con todo el aprendizaje y conocimiento adquirido, por lo que en el presente, somos lo que nos hemos inventado ser (por heridas) para alcanzar lo que creemos (por satisfacciones) que debemos ser, pero nos hemos olvidado de ser. Es importante mencionar que el aprendizaje siempre será desde la experiencia práctica, pues la teoría solo sirve para generar conceptos que no le resultan útiles a la realidad, ya que la vida no puede tener definición, sino que solo está.

También es importante mencionar que todo lo escrito anteriormente en éste capítulo es un primer modelo de una sistematización actoral que le permite al artista encontrar su vacío, su neutralidad, y luego

existir dentro de circunstancias imaginarias. Esto porque el actor debe ser capaz de ser él mismo, pero en otras circunstancias; sería como que si se planteara: ¿cómo sería mi vida si hubiese tenido el destino del personaje, es decir, su naturaleza, su memoria y por ende, su cuerpo, su instinto, su nivel de consciencia, su contenido emocional; en definitiva, cómo percibiría el mundo aquí y ahora si tuviese un inconsciente individual diferente al mío?

Para encontrar la neutralidad, el actor debe Ser y no hacer, es decir vaciarse de todo pensamiento; solo en el vacío pueden aparecer nuevas posibilidades, que son infinitas. Por eso se han desarrollado los ejercicios anteriormente planteados, la relajación y concentración de los centros, ayuda al actor a permanecer en el aquí y ahora, prestando atención a su mente, corazón, sexo y cuerpo; la caminata en el espacio le permite la creación de imágenes, emociones y acciones justificadas, para crear hábitos en su vivencia escénica; la danza personal ayuda al actor a explorar sus centros, es decir es un ejercicio de autoconocimiento que le permite tener consciencia de sí mismo para encontrar el vacío y por ende su existencia; la burbuja o barrera energética le ayuda a diferenciar su inconsciente individual del de su personaje.

Es decir, en este mundo de sincronicidad y causalidad, son los personajes los que han escogido a los actores para que los encarnen, porque ellos necesitan expresar y conocer esa parte de su vida, para así lograr que el público logre reflejarse en ellos y exista una sanación en conjunto; esto porque el trabajo del actor no es egoísta, y la sanación empieza por él para que luego pueda sanar al público con su existencia en el personaje.

Es importante mencionar que en la permanente impermanencia,

aquí y ahora, o momento presente, todas las significaciones personales, al igual que toda asociación o definición, cambia constantemente; es decir, lo que hoy significa algo, ayer fue otra cosa y mañana será algo distinto. En ese sentido, al trabajar con un arcano mayor, en este caso La Rueda de La Fortuna, quiere decir que el actor debía trabajar algo en su vida que se refleja en la carta y en el personaje, para así dar esa enseñanza de vida al público mediante su actuación libre de egoísmo. El actor trabaja sobre sí mismo, en su vida, para que el público pueda crecer internamente con su ayuda; la obra de teatro es una forma de comunicación y la actuación es una forma de curación para la gente.

Ahora bien, todo aspecto externo, material o corporal, es provocado por algo interno, porque en el centro de la materia existe una conciencia, que actúa simultáneamente en el plano espiritual y corporal (Jodorowsky, 335). En ese sentido, toda enfermedad externa es un reflejo metafísico de una realidad interna, por eso se habla tanto del lenguaje corporal, por ejemplo las posturas, ya que todo comunica algo. Así también se puede decir que todo lo que puede ser percibido con los ojos como la postura, tensiones musculares, ritmo cardiaco y respiratorio, tamaño de huesos, funcionamiento de órganos, etc. depende del estado emocional interno de la persona y, obviamente, de lo heredado genéticamente



Gráfico 26: Principal conflicto de infancia

en el inconsciente familiar, o aprendido en el medio cultural en el que se desarrolló el individuo. ¿Pero, el actor podría ser capaz de cambiar tanto su estado interno que afecte así su cuerpo, es decir puede ser capaz de enfermarse a voluntad según lo requiera su personaje?

Así, se tuvo dos caminos para construir el personaje interna y externamente: de adentro hacia afuera, mediante la creación de una imagen que provoca un contenido emocional y por ende un comportamiento externo; o de afuera hacia adentro, mediante un juego asociativo corporal que lleva al actor a un estado interno o emoción concreta.

Así, por ejemplo: vemos como en La Rueda de La Fortuna, Anexo 8, existen tres animales, esto le llevó al actor a pensar que su personaje se está moviendo constantemente entre su cuerpo, su cabeza y su corazón, en una lucha constante; esto porque la rueda se mueve en un gran mar. El primer juego que el actor descubrió fue el caminar como si estuviera atravesando un mar sobre las patas de ésta rueda, tambaleándose y cuidando de caer al mar; internamente esto le fue llevando al desequilibrio emocional y pensar que se trata de un mar de lágrimas que nunca pudo expresar, él reprime sus emociones y por ende experimenta mucho dolor contenido. Esto se ve en la obra, pues éste personaje tiene muchas dolencias pero no puede llorar delante de sus compañeros de celda, aunque a momentos logre experimentar grandes frustraciones. Este estado interno fue obtenido desde la caminata y el juego en la rueda.

También, jugó a tener los ojos de la criatura azul que está sobre la rueda, los brazos del mono y la cola del animal amarillo, esto le llevo a una corporalidad suelta, y el actor pudo relajar su estabilidad en hombros y cadera, permitiéndose así encontrar un

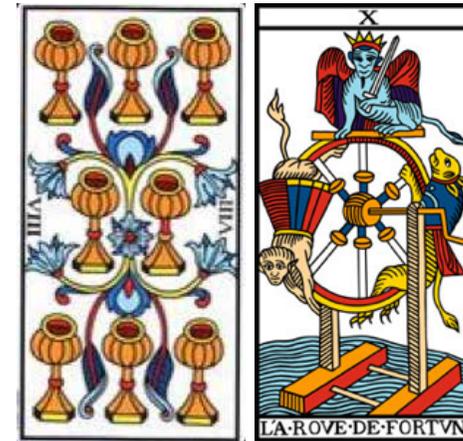


Gráfico 27: La relación con el padre

juego en el tambaleo de su movimiento, primeramente encontró el rencor y el resentimiento en su mirada, luego la seducción en su cadera y finalmente la agilidad en sus brazos; esto se relaciona con la obra, ya que le permitió al actor encontrar la cizaña que está acostumbrado a implantar con sus compañeros.

Pero también, a través de los símbolos y las diferentes tiradas conoció sus primeras heridas que marcaron rotundamente su comportamiento, además que se relacionaban directamente con la vida personal del actor a manera de una metáfora y de la corporalidad encontrada anteriormente.

Las imágenes metafóricas, que aunque suenen complejas, ayudaron al actor a encontrar emociones concretas que le ayudan a su vivencia. Primeramente, descubrió que Mauricio vive en el mar, su madre lo abandonó y él vio cómo se alejaba el barco en el que ella se marchaba, desde entonces la espera. También su padre estuvo ausente, él se acostaba con prostitutas y eso acrecentó su resentimiento contra el arquetipo paterno, es por eso que ahora proyecta ese amor en los hombres, ama a Ojos Verdes porque quiere que le dé el amor que nunca recibió de su padre. También un día que estuvo abandonado conoció a Bola de nieve que le inició en una logia que se dedica al crimen, tuvo que cortar sus

venas y acabar con la vida de su padre, Bola de nieve se comió su cabeza, desde entonces se asustó y huyó de él, le tiene miedo. Pero al estar solo, se dedicó al robo para poder sobrevivir, lo primero que robó fueron panes por hambre, desde niño tuvo hambre de amor, aceptación, comprensión y de ternura.

Es así como se lograron encontrar metáforas internas y externas que ayudan a la vivencia del actor dentro de las circunstancias dadas encarnándose en otra persona o personaje. Porque a la final no importa cómo se trabaje, nadie tiene la razón, solo quien busca sin rendirse encuentra esa existencia mágica, impensable que conmueve al público. El Tarot es una guía para que el actor se conozca y sea consciente en totalidad de su accionar en el aquí y ahora, que es el fin mismo de toda técnica actoral, psicológica como las técnicas de Layton o Meisner, física como la biomecánica o el mimo corporal, espiritual como la de Grotowski, etc. Pues



Gráfico 28: Antecedente del crimen

la magia solo existe en el presente y no en la cabeza, no en los pensamientos, sino en la conciencia. El arte solo es una forma de exaltar la vida, la belleza al servicio del mundo; el teatro es una forma más para hacer feliz a la gente. Porque todo lo que hemos hecho los hombres responde a un movimiento cósmico; el verdadero artista es Dios y la realidad material es su obra perfectamente imperfecta.

La estética de la sincronicidad

“Me repugnaba la idea del destino transportada por el antiguo teatro griego, esa superstición de que todo está escrito y nadie puede escapar a su suerte. Si desde que nacimos algún dios gobierna nuestros pasos, ¿para qué esforzarse en algo? (...) En el universo nada sucede sin que haya movimiento y transformación. Dejando de lado todo tipo de hábitos y sistemas obstinados que desvalorizan la vida, la persona responsable, tal como el cosmos, se entrega a una mutación constante, sabiendo que pertenece a un mundo infinito y eterno” (Jodorowsky, 484)

El engranaje divino se puede asociar con La Rueda de la Fortuna porque la realidad, bajo su apariencia sólida, está en permanente cambio, todo está condenado a desaparecer, lo material es un sueño efímero, una ilusión del cósmico océano (Jodorowsky, 207) Es por esto que TODO está conectado, todo es uno y uno es todo, uno soy yo y todo es el mundo. Cada partícula material tiene su razón de ser y cumple un ciclo de vida, por ejemplo si una persona muere se convierte en tierra y a la vez nutrientes para generar césped, que llegará al estómago de algún animal, que será cazado por otro más grande, etc., porque el Mundo tiene su propio orden natural.

La gran interrogante planteada por metafísicos y religiosos es por qué creó el TODO al Universo. Cualquier respuesta sería errónea pues el TODO es su propia razón, su propia ley, su propio acto; y no solo eso, sino que el TODO, su razón, su acto y su ley, son uno, siendo palabras diferentes o nombres de la misma cosa (Iniciados, 77)

Es conveniente mencionar que en todo lo anteriormente

mencionado, existe una referencia dual, como de una paradoja, siempre se habla de dos conflictos, o problemas; el número dos, se lo puede asociar con la palabra dios, sin embargo, no sería correcto, la definición no bastaría para definir lo incomprendible, lo impensable; TODO es UNO.

La sincronicidad para Jung *“no es más misteriosa que las discontinuidades de la física. Es la creencia profunda arraigada en el poder soberano de la causalidad lo que plantea dificultades intelectuales y hace que parezca impensable que puedan existir sucesos sin causa o que puedan producirse alguna vez. Pero, si se producen, debemos considerarlos como actor creativos, como la creación continua de un modelo que existe desde la eternidad, se repite periódicamente y no procede de ningún antecedente conocido” (136)*

El Tarot, al igual que otros sistemas de adivinación, son metodologías que aparentemente utilizan el azar en su práctica, sin embargo, se podría decir que éstos son el reflejo de una sincronicidad proveniente del inconsciente; esto porque al decir que todo está conectado, no es casualidad que una persona seleccione ciertas cartas en un orden específico. Es necesario comprender que no se vive en el aquí y ahora, es decir, la persona no es consciente de su presente (cabe recalcar la diferencia entre consciencia y darse cuenta) y por lo tanto el reflejo del ser mediante el código simbólico de los arcanos le permite regresar a la permanente impermanencia, al TODO.

“La Rueda De Fortuna invita a reflexionar acerca de las inevitables alternancias de ascenso y de caída, de prosperidad y de austeridad, de alegría y de tristeza. Nos orienta hacia el

cambio, ya sea positivo o negativo, y la aceptación de la constante mutación de lo real” (Jodorowsky, 210)

Es por esto que se plantea para el montaje una estética relacionada a lo causal y al inconsciente. Así, pues cada cosa para llevar a cabo el proyecto solo se fue dando, ¿azarosamente o dictado por una voluntad divina, quién sabe?

El texto: La selección del mismo parte desde las necesidades internas de los miembros del grupo y su relación con la esencia que el autor plasmó en la obra. Sin embargo, se puede hablar de sincronización desde la conformación del grupo, pues ya dice un viejo dicho: dios los cría y ellos se juntan, refiriéndose a que las personas con similares objetivos, gustos o intereses, tarde o temprano terminarán juntándose; ¿pero no es acaso esto la manifestación de una obra divina?

El texto es el eje fundamental de la obra, es el punto de partida de la misma; y porque la escena es infinita, ésta aporta los primeros límites creativos al actor. Así, también se podría decir que fue escogido desde el inconsciente, porque para que los actores hayan llegado a él, sucedieron un montón de coincidencias alrededor de su vida que les hicieron luego acercarse a la esencia del autor desde sus personajes; ¿será que desde el momento en que Jean Genet escribió *Severa Vigilancia*, se sembró la semilla que al convertirse en flor originaría éste montaje?

Es desde la esencia de la obra que se parte toda la creación, es por medio de ella que el artista obtiene su don creador e inspiración; posiblemente es ésta esencia la que llamó al actor a montar la obra

y personificar a su personaje, pues nada es casual, todo es causal. Ya vimos que el actor inicia la construcción de su personaje desde un Arcano Mayor, pero éste en realidad es el conflicto que su ser debe enfrentar en el presente, es decir, el personaje es un maestro que le enseña al actor la lección divina que el universo quiere enseñarle.

La materialización de ésta esencia es lo que se muestra visualmente, es decir, la estética vista desde un punto conceptual, pues ella, siempre será indefinible al igual que el misterio que envuelve la existencia de cada artista y ser humano. Sin embargo, para ser utilizado en otros lenguajes teatrales es necesaria su definición teórica para que lo plástico, musical y sensorial tenga una significación profunda en el inconsciente del espectador.

El lenguaje teatral: Es necesario mencionar que en la ilusión del teatro, como en un sueño, todo es posible; esto porque la acción del actor, que aunque sea imprescindible y vital como el centro espiritual de la materia, es apenas un lenguaje del gran conjunto que puede ser usado a nivel sensorial como la escenografía, la música, el vestuario, el olor, la luz, etc.

El concepto utilizado fue la lucha entre el bien y el mal, ya que es la esencia que quiso plasmar el autor entre tres personajes que observan el mal como bien, es decir lo exaltan y persiguen. Éstos son presos que buscan la nobleza en el crimen y el asesinato. ¿Y es que acaso no se puede encontrar a Dios en la oscuridad? Pues bien, la definición de lo positivo y negativo, al igual que toda definición, limitarían la concepción clara de su sutil y a la vez abismal diferencia. El bien es bien y el mal es mal, sin embargo, una persona que recorre los caminos de la vida lo es todo, deja de

ser bueno o malo y sigue a su corazón, atraviesa todo el largo del camino, sin aliento, observando (Castaneda, 62)

Sin embargo, esta idea puede ser materializada mediante el contraste de dos colores: El negro, que se relaciona con las ideas del vacío, la ausencia de luz en donde se germina la vida; y el Blanco, que es la unión luminosa de todos los colores, la purificación, la unidad, pero también al frío mortal de la nieve.

Lenguaje Inmaterial: El accionar del actor siempre será lo fundamental en el teatro, por lo tanto su organicidad, o verosimilitud, será el eje fundamental de toda investigación del arte inmaterial, es decir de lo intangible y de la esencia viva que contagia al público y mueve su inconsciente positivamente. Eso no significa que los lenguajes materiales generen menor consciencia, sino que para que el teatro exista solo es imprescindible el artista y el espectador. Sin embargo, la escena es un lugar mágico que crea su realidad con la imaginación de los actores, y éstos necesitan agarrarse de la materia real para despertar su potencial creativo; es por esto, que ciertas estéticas buscan la realidad tal cual es, para darle al actor una herramienta de credibilidad inigualable; en cambio, las que la deforman en cualquier punto le dan al actor posibilidades de vivir en nuevos universos, que aunque su materia sea abstracta e ilógica, el mundo metafísico, o espíritu, nunca variaría; en éste caso se trabaja con lo real.

Lenguaje Visual: La estética material de la obra se centró en lo real, se busca no alejarse demasiado de lo cotidiano utilizando cada detalle visual de una manera práctica y

simbólica. Tanto en el vestuario como en el maquillaje se utilizan el blanco, el negro y los grises para dar el toque sombrío a los personajes; esto porque todos están viviendo en un ambiente hostil, con noches de insomnio y días de hambruna. Todos tienen ojeras porque en la cárcel no se puede dormir del todo, y siempre deben estar alerta de cualquier peligro. También algunos personajes tienen tatuajes que forman parte de su personalidad e historia personal.

Las luces, de igual manera, tienen un diseño que maneja únicamente la intensidad y dirección de la luz blanca, que depende de la energía o intención en la acción de los actores; esto marcará un ritmo y dividirá a la obra en cuadros. Se pensó de ésta manera porque los colores darían un nuevo estilo a la obra, y lo que se quería era jugar únicamente con las sombras y la luz (el bien y el mal).

Los objetos son un taburete, un colchón, unas esponjas y unas mantas que son los elementos que se encuentran en la celda en la que se encuentran prisioneros los personajes. El espacio tiene forma de media luna, símbolo receptivo, tiene, una pared en la parte trasera, una puerta lateral y rejas (por construir) también en las partes laterales. Este espacio es el símbolo principal de la obra, el encierro y la libertad, simbolizado desde: la libertad al trascender el ego y la prisión al vivir perdido en el YO.

Entonces, el escenario presenta un adentro y afuera de la media luna, la acción se desarrolla dentro de ella y solo un personaje puede salir, aquél que ha aceptado su muerte y vive noblemente. La puerta simboliza el paso entre la luz y

la oscuridad, el entrar y salir, lo externo y lo interno, es el símbolo de la paradoja de la realidad: el blanco y el negro, la noche y el día, el ayer y el mañana, etc.

Lenguaje Sonoro: El ritmo de la obra es marcado directamente por el texto, siendo denso, triste, melancólico, violento y erótico; es por esto que se utiliza el sonido en las grandes transiciones de acción. Se tienen dos momentos musicales en ésta primera parte de la obra, el primero para marcar un cambio de escena y el segundo requerido para un baile que un personaje recuerda en un momento de la historia.

Se utilizan las piezas de Sopor Aeternus and Ensemble of Shadows: In Der Palästra, en el cortejo de dos personajes, sus sonidos eróticos ayudan a los actores a generar la sensualidad y pasión de la escena, al mismo tiempo que le brinda un tono erótico y sugerente. También se utiliza la canción Die Stimme Im Sturm (La voz en la tempestad) en un baile que Ojos Verdes realiza al contar el relato de su crimen, con ésta música se busca generar misterio, romance y rechazo en los personajes, para que logren crear un vínculo de admiración y desprecio entre ellos.

TERCERO CAPÍTULO

EL COMPLEMENTO DE LA CREACIÓN

Etapas de la producción

Preproducción: Para la realización de un montaje teatral se tuvo que analizar el texto a representar para saber a qué se enfrentan los actores y director al momento de crear la obra, ya que desde él se origina una estética, un tema, un mensaje, un concepto, etc., y obtener los Tarot de Marsella restaurados por Alejandro Jodorowsky y el último descendiente de la tradición Camoin, necesarios para la investigación.

Por el tiempo destinado a la investigación y montaje se eligió la primera mitad de la obra *Severa Vigilancia* de Jean Genet, lo suficiente para introducir el conflicto y mostrar a los personajes en una situación imaginaria. Para ello se necesitaron definir a cuatro actores y un director que compartan objetivos semejantes de investigación y se complementen unos con otros para la armonía, equilibrio y fluidez del trabajo; esto para crear un ambiente de labor grupal, donde el Tarot sea el punto en unión de los actores y director, por su lenguaje propio; y también que la investigación sea personal según lo que se requiera investigar. Así, se dejó todo

al aprendizaje colectivo de la sincronicidad, dejando que cada miembro del grupo aporte su sabiduría personal en un sistema codificado común; se hablaría el mismo lenguaje simbólico desde cada inconsciente individual, creando así, uno colectivo.

También fue necesario llegar a acuerdos sobre la estética de la obra, que fue cambiando conforme a las necesidades del montaje y de construcción, manejando lenguajes visuales simples que sean fácilmente identificables por el público. También la música fue cambiando conforme al ritmo adquirido en el montaje y la iluminación fue diseñada al finalizar el mismo. El concepto general es un conflicto esencial (el bien vs. el mal), por eso se dividió el espacio de trabajo en media luna para simbolizar el encierro y la libertad mediante el paso de un lado al otro, es decir, dentro y fuera de la figura.

Se necesitó encontrar un espacio apto para los ensayos, asequible para los integrantes; de igual manera, un horario apropiado para el trabajo continuo que se llevó a cabo, tomando en cuenta las responsabilidades que cada uno tiene fuera del proyecto.

La promoción deberá usar el mismo concepto del conflicto de la

obra, la lucha contra el bien y el mal, utilizando los mismos colores y símbolos presentes en la obra; pero para la función realizada al público el jueves 9 de julio solo se pensará en el diseño de invitaciones personales para el público escogido por: los directores de montaje, producción y escritura de la investigación, y por los cinco integrantes del grupo teatral; que se espera sean personas que aporten al trabajo investigativo teatral y metafísico.

El costo estimado se puede visualizar en la siguiente tabla:

TABLA 1: ESTIMACIÓN DE COSTOS

ESTIMACIÓN DE COSTOS				
Bienes Materiales	Servicios	Precio unitario	Cantidad	Total
	Actuación	720	4	2880
	Dirección	720	1	720
	Transporte	50	3	150
Tarot de Marsella		40	4	160
Telas		11	8	88
	Confección del vestuario	33.75	3	135
Objetos Escenográficos		-	-	103
Reja y puerta		450	1	450
Maquillajes varios		6	2	55
	Equipo de iluminación	250	1	250
<i>Publicidad</i>				
	Diseño	80	1	80
Afiches		1	150	150
Volantes		0,5	200	100
<i>Retiro teatral</i>		100	5	500

(Investigación)

TOTAL 5821

Producción: Cuando se consiguieron los Tarots de Marsella traídos desde España, gracias a un amigo cercano al grupo, se realizaron las conversaciones respectivas entre los integrantes para introducirse en los aspectos a investigar. Al obtener los Tarots se organizaron colectivamente los horarios de ensayo y se realizó una convivencia en donde se definieron los actores que interpretarían cada papel y una meditación colectiva para abrir el ciclo de trabajo.

Se acordó utilizar el aula de teatro de la Universidad del Azuay, ya que se obtuvo previamente la autorización desde la dirección de escuela, de lunes a viernes de 8:00 a 10:00, y en los períodos de vacaciones dobles jornadas en las noches y entrenamientos de mayor duración. El trabajo se dividió en dos etapas: el entrenamiento sobre el Tarot (sistematización) y el montaje (creación de personajes).

El training: Cada sesión de investigación, hasta la etapa del montaje, fue dirigida por una persona respetando un orden que se encontró en la simbología del Tarot. Así primero, día a día, se investigaron los arquetipos del alma o Arcanos Mayores, realizando ejercicios diversos según lo que requería cada carta, aparte de los ejercicios continuos explicados en el capítulo anterior, que poco a poco fueron tomando claridad en su estructura. Según el entrenamiento, la persona que dirigía se ideaba la manera de acercarse a los conceptos del arquetipo de una manera vivencial, es así que no solo se hicieron entrenamientos en el aula, sino también en lugares abiertos a manera de happenings y también acciones performáticas.

Para los ejercicios: se necesitaron plantas e inciensos para generar olores y crear sensaciones en la meditación; también prendas de vestir como guantes, bufandas, cintas para lograr otro tipo de asociaciones

mediante los límites corporales obtenidos a través de los objetos; además, pelotas, péndulos, telas, tabacos, piedras, dados y demás objetos para limpiar, canalizar y jugar con responsabilidad en el inconsciente individual y colectivo del grupo.

El happening más destacado fue el trabajo de La Templanza que se realizó en una piscina, con ejercicios de Yoga y confianza bajo el agua. De igual manera, la acción más perdurable fue el caminar en línea recta en silencio, creando un infinito alrededor de la ciudad hasta terminar en una casa abandonada, en la cual se realizaron lecturas del Tarot y cantos; el desenlace fue casi ser llevados a la cárcel, pero en ese momento no nos dimos cuenta de lo vital que resultaba esa experiencia, tuvimos una oportunidad y la desaprovechamos; esto también es un acto de sincronicidad, pues esa acción se realizó investigando El Carro y su accionar en el mundo, guiado por las fuerzas terrestres (Jodorowsky, 189), pues al escoger la obra a representar, La Rueda de la Fortuna, envía karmas, o señales, para que el actor tome consciencia del cambio que necesita realizar en su vida para acercarse al personaje sin verse afectado.

Cuando se terminaron los Arcanos Mayores, se investigaron los Menores, que por su alta complejidad simbólica se asociaron en grupos de trabajo, por palos, números y familias. A través de éstas cartas se investigaron los detalles específicos del inconsciente individual, para diagnosticar desviaciones del ego o bloqueos que no le permiten al actor manifestar su esencia durante una vivencia teatral, al mismo tiempo que daban las pistas necesarias para sistematizar el trabajo.

El montaje: En la segunda etapa, fue necesario realizar una limpieza energética entre los integrantes para el cambio de ciclo. Durante este período se realizaron ejercicios metafísicos relacionados con

la vibración, polaridad, causalidad, etc. para tener voluntad sobre la energía interna y lograr crear la esfera de energía necesaria para la creación de una burbuja contenedora de las memorias del personaje, o su inconsciente individual. Luego se investigó la caminata en el espacio para descubrir la pieza o recuerdo que le falta a la imaginación del actor al momento de vivir su línea de acción, que fue creada simultáneamente con los Arcanos Mayores. Las tiradas que se usaron con mayor frecuencia se encuentran en el Anexo 6

También, se consiguieron las telas desde un presupuesto común creado en el grupo a partir de los atrasos y faltas; la confección estuvo a cargo de un familiar de uno de los actores; el diseño de maquillaje dependió de cada actor y de su personaje, siempre conservando los tonos oscuros en Mauricio y Lefranc, y más claros para Ojos Verdes, la consecución del mismo fue un aporte personal de los integrantes de la obra. De igual manera los objetos escenográficos fueron conseguidos poco a poco según los requerimientos del montaje, estos fueron esteras, cadenas, un taburete, colchas, etc.

La difusión del evento se realizó personalmente por los integrantes de la obra, mediante invitaciones que introduzcan brevemente sobre el proceso de creación del mismo, explicando que se quieren críticas sobre el montaje, o puesta en escena, y opiniones puntuales hacia cada proceso del actor, por lo que se invitó a actores y actrices que investigan diferentes áreas del ser humano, lo psicológico, lo físico, lo espiritual, etc.

Lo anteriormente mencionado se evidencia en la siguiente tabla. De igual manera se adjunta en el Anexo 9 los aspectos técnicos de la iluminación.

TABLA 2: PREPRODUCCIÓN Y PRODUCCIÓN

PREPRODUCCIÓN			
Recursos Humanos	Recursos materiales	Montaje	Promoción
Definir a 3 actores	Diseño de iluminación	Definir el espacio	Definir concepto
Definir a 1 director	Diseño de vestuario	Coordinar ensayos	Afiches
Definir a 1 diseñador escénico	Diseño de escenografía		Volantes
Definir un técnico de luces y sonido	Texto teatral		
	Tarot		
PRODUCCIÓN			
Día del evento	Recursos materiales	Montaje	Promoción
Montaje de escenografía	4 luces par 64	Análisis de texto	Difundir el evento
Montaje de luces	9 luces elipsoidales	Training con el Tarot	Happening
Ensayo técnico	8 metros de tela, blanco y negro	Creación de personajes	
Ensayo general	Objetos escenográficos	Confección de vestuario	
	Maquillaje	Construcción de escenografía	
		Puesta en escena	

(Investigación)

Posproducción: Cuando se concluya esta primera etapa de investigación sobre la creación teatral desde el Tarot, se procederá a realizar un retiro de trece días para terminar el montaje de la obra y pasar al nuevo ciclo de indagación sobre los procesos internos y externos de acción, para lo cual se requerirá el cronograma de actividades y los recursos materiales necesarios para el mismo, que serán obtenidos con el aporte de cada uno de los miembros del grupo; también es necesaria la organización del campamento para asignar las fechas y el lugar.

Durante este período se trabajará continuamente en el training y el montaje de la segunda parte de la obra Severa Vigilancia, utilizando

los puntos de vista críticos de los compañeros artistas que asistieron a la función realizada como evidencia del trabajo que se llevó a cabo durante la realización de éste documento. Al concluir la obra se quiere continuar con los entrenamientos para que el grupo se consolide establemente con el tiempo.

Finalmente, se realizará la producción de tres temporadas teatrales en diferentes salas de la ciudad y un proyecto apoyado por el Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos, para presentar la obra en diversas localidades del país, mostrando los conflictos de las personas que viven en las cárceles y la aceptación de la muerte, siendo éste último punto el mensaje central de la obra, ya que esto

permite aclarar la pequeña y a la vez abismal diferencia que existe entre el bien y el mal.

La campaña publicitaria seguirá con el mismo concepto, el bien y el mal, el blanco y el negro. Se realizarán afiches y volantes que serán colocados en los lugares estratégicamente definidos por los dueños de los espacios donde se presentará la obra, pues conocen el público que asiste a sus teatros; y por los actores que realizarán happening y acciones para difundir el evento. Entre una de ellas se plantea colocar un círculo de afiches alrededor del centro histórico de la ciudad y realizar una meditación en su centro.

Sin embargo, para que la obra sea presentada internacionalmente se requieren los derechos de autor, es por esto que se realizarán los trámites legales correspondientes para que con el tiempo el grupo pueda presentar la carpeta de la obra en solicitudes de festivales internacionales y se logre encontrar nuevos aportes a la investigación teatral metafísica de Teatro Infinito.

Evaluación de la producción: Es importante mencionar el cambio continuo que tuvo la planificación durante la ejecución, pues el trabajo creativo siempre será incierto por una parte, y por otra la exigencia académica que demanda tiempo y responsabilidad en los miembros del grupo, no les permitió poner toda su atención en el proyecto, haciendo que el trabajo no se concrete adecuadamente.

Durante la escritura del mismo, fue vital la claridad de la estructura para lograr enfocar y dirigir el tema planteado; sin embargo, esto no resultó mayor obstáculo para su realización. El principal problema fue la obtención de los recursos materiales necesarios para realizar

el montaje, pues los integrantes del grupo tuvieron que poner de su bolsillo el dinero para que la materialidad de la escena vaya apareciendo.

Es por esto que se ha planificado las siguientes actividades para la recuperación de la inversión, que pueden ser vistas en el cronograma del Anexo 10:

Funciones: Se realizarán tres temporadas de tres funciones en diferentes teatros del País, realizando el estreno en Cuenca el jueves 10 de septiembre, la segunda en Quito desde el 1 de octubre y la última desde el 22 de octubre en Ambato. Se ha planificado y acordado que el valor de la entrada debería ser de cinco dólares; además se estima que exista un mínimo de treinta asistentes por función para lograr recuperar la inversión inicial. Es importante mencionar que éste plan ha sido pensado únicamente con el costo de la obra, sin el pago a actores, ni director, pues para ello se ha pensado en otro proyecto. Lastimosamente aún no se realiza la producción de ningún evento, por lo que no se cuenta con ningún convenio o contrato por el momento.

Talleres: Además de las funciones, se planean realizar dos talleres, uno de Tarot y otro de entrenamiento actoral. Primero en Cuenca y luego en Ambato, ambos talleres. El costo será de cuarenta dólares mínimo y se espera tener a 15 participantes por taller. El contenido del primero tiene que ver con el conocimiento de los Arcanos Mayores y Menores, el estudio de sus relaciones y significados mediante ejercicios teatrales para actores y no actores; el segundo, en cambio, es netamente actoral, explorando los

ejercicios aquí planteados en personas ajenas al grupo para crecer artísticamente en colectivo.

Cabe mencionar que para el actor no es necesario el conocimiento del Tarot sino la ejecución práctica de los ejercicios, es por esto que ese instrumento solo fue un medio para sistematizarlos, pues daba enfoques claros y conceptuales de lo indefinible, de aquella magia que el actor debe encontrar con cualquier metodología interpretativa: LA EXISTENCIA ESCÉNICA, la naturalidad de su accionar, porque lo natural es orgánico, lo orgánico es verdadero y lo verdadero es imperceptible para los ojos.

Características de la obra

Según un sondeo realizado se ha observado, que en Cuenca, todas las semanas existen manifestaciones o eventos culturales relacionados con todos los ámbitos de la misma, por lo que el público es muy variado entre ellos, destacando los grandes eventos musicales como conciertos; sin embargo, en el teatro también existe un público habitual y uno potencial, que depende mucho de la obra que se presenta, sus actores, director, género, duración, argumento, etc.

La mayor parte de la producción de eventos, en los últimos años, se ha realizado a través de las redes sociales, sin embargo, según varias personas entrevistadas, esto ocasiona que el público siga siendo el regular y no haya un incremento en el mismo. Para conseguirlo sería necesario difundir los eventos en medios de comunicación masiva como el periódico o la radio y mediante volantes, pancartas, afiches y campañas de publicidad apropiadas para producir la obra según su temática, ideología, posicionamiento, etc.

También, según algunos compañeros artistas, el público necesita del teatro porque es indispensable ponerle frente a un espejo para que se realice un examen de conciencia y cambie su comportamiento, manera de pensar, sentir o vivir. Pero, según el público, éste disfruta del teatro porque es un medio de entretenimiento, además que su costo es asequible y muchas veces le dejan enseñanzas para su vida.

Es por esto que la obra que se quiere presentar es de carácter social y político, por lo que es una oportunidad para que el público se sienta identificado con el conflicto de los asesinos; es un aporte a la cultura, porque permite generar memoria en la población, para que mediante las ideas que los personajes tienen sobre el mal, los espectadores tomen consciencia sobre su vida, muerte y bondad. Además al tener un toque de humor negro, erotismo y violencia se convierte en una opción de entretenimiento para un público mayor a 16 años que se identifique con ésta temática social, aunque esto también representa una amenaza hacia el público acostumbrado a observar teatro comercial, cómico, sexista, etc. También es una oportunidad que en Cuenca la producción teatral sea continúa en ciertas épocas del año y que no existan altos niveles de competencia para la organización de dichos eventos; además por existir diferentes espacios culturales destinados para estos eventos en la ciudad, se puede alcanzar a una mayor cantidad de público.

Para realizar las funciones respectivas, la obra requiere un espacio rectangular, mínimo de 5 metros de ancho, 3 de largo y 3 de alto. Con respecto al equipo técnico, no es necesario un sistema de audio, pues la música utilizada será empleada desde la escena; en lo que concierne a la iluminación, el equipo necesario y su ubicación se puede observar en el diseño de luces y rider técnico de iluminación en el Anexo 9. Además se adjunta en el Anexo 11 el dossier de la

obra, y en el Anexo 12 el proyecto para llevar a la obra hacia los barrios de la ciudad, independientemente del plan de recuperación de fondos económicos que se mencionó en el Anexo 10. Es por eso que, cabe aclarar, la presentación de ésta primera parte de la obra es solo el inicio del proceso de montaje que se terminará en los meses de Julio y Agosto, para poner en marcha ambos proyectos; el próximo año se planea realizar un nuevo proyecto con el Ministerio de Justicia, Derechos Humanos y Cultos.

PLAN DE DIFUSIÓN Y PROMOCIÓN

Briefing de publicidad:

Sinopsis: Un asesino y analfabeto, Ojos Verdes, condenado a pena de muerte espera ansioso la visita de su mujer, pues en una de su última carta se esconde un secreto. Vive sus últimos meses de vida junto a dos ladronzuelos, Lefranc y Mauricio, que en medio de la miseria y el hambre pelean por la gloria, la fama y el ego. Una obra que exaltando el mal da a entender sus devastadoras consecuencias, pues la justicia no es humana, sino divina.

Escenario estratégico: La obra ha sido planteada desde la naturalidad de la acción, sin embargo, se quiere generar una especie de ilusión mediante la división del espacio y la utilización de la luz. La idea es que el público logre asociar a nivel inconsciente la ausencia o presencia de luz, y el estar dentro o fuera de la media luna, con el bien y el mal. En la ciudad de Cuenca, existe una demanda regular de arte teatral, por lo que se necesita ampliarla, y esta obra permite el contacto con el público hostil que generalmente no frecuenta a los espectáculos, la idea es llevar la obra hacia los

lugares donde el teatro es popularmente desconocido.

Problema y objetivo: El problema es que al tratarse de una obra nueva producida por un grupo desconocido, la gente podría temer el acercamiento. Para ello, el objetivo sería realizar una campaña publicitaria en los diferentes sectores que se presentarán con la ayuda de las autoridades respectivas; además que se pretende captar la atención del público no con el nombre sino con la imagen gráfica.

Consumidor: Los consumidores a los que se estima llegar son las personas que habitualmente no frecuentan el teatro y se sientan identificados con la problemática del robo y asesinato. Sin embargo, también se quiere llegar al público habitual y potencial, pues esto aportaría al crecimiento de la misma.

Riesgos: Es riesgoso aventurarse a presentar en sectores donde la gente no frecuenta el teatro, pues no se puede asegurar la acogida que se tenga en dichos lugares. También es riesgoso que ésta sea la primera obra del grupo, pues aparte que el público potencial no le daría mucha importancia, si no es bien acogida por el habitual sería un punto en contra para el proyecto. También es un riesgo la duración de la obra completa, pues se necesita un excelente ritmo para no cansar al espectador.

Posicionamiento: La obra fue construida con acciones simples, por lo que el público puede entender el mensaje con facilidad, esto hace que sea para todo público, sin embargo, es importante considerar que por su contenido y lenguaje, se prefiere buscar al público mayor de 16 años.

Promesa: Con las siguientes líneas se podría dar una expectativa al consumidor para que sienta curiosidad y se sienta identificado con el conflicto de la obra. Desde el texto: *“Tenías que estar allí en el momento preciso”* (Jenet, 19) *“Todo no se ha perdido”* (Jenet, 34). Desde los arcanos de los personajes: La Rueda de la Fortuna, La Luna, La Templanza: *“Cuando el agua se estanca...”* *“Ven y que el momento te sorprenda”*. Desde la idea de la obra: *“En un mundo donde lo malo es bueno y lo bueno, no tanto”* *“La verdadera justicia”*

Evidencia: Se realizarán acciones con los integrantes del grupo en diversos puntos de la ciudad para atraer la atención de la gente, con actividades que demuestren el mensaje de la obra, con esculturas humanas, secuencias, etc. También se realizará un tráiler donde se muestre claramente la estética de la misma y se cree expectativa con respecto al trabajo.

Tono de la comunicación: Es demostrativa por una parte, pues se quiere realizar acciones performáticas en sitios públicos y demostrar el lenguaje de la obra; pero también es sugerente, pues se intenta manejar un lenguaje visual en la propaganda que genere curiosidad por el producto gracias a los símbolos utilizados en la misma, obtenidos desde el Tarot.

Medios a utilizar: Se planea realizar un voiceo, en forma de acciones performáticas dentro de la ciudad para generar vivencias momentáneas en la gente, también realizar afiches y volantes para dar información visual, y también la difusión en redes sociales.

Plazas: La obra se desarrollará en el centro de la ciudad como

una actividad habitual de la agenda cultural de la misma; y en los barrios que no tienen actividades teatrales en su quehacer cultural como parte del proyecto de difusión de la obra.

Fechas de lanzamiento: 9 de julio de 2015 (Montaje de la primera parte de la obra); 28 de agosto de 2015 (Pre estreno); 10 de septiembre de 2015 (Estreno)

Idea de comunicación

El concepto de la obra se origina en el tema central de la misma: la exaltación del mal, una perspectiva diferente sobre la definición de maldad. Su tratamiento dramático ha sido estructurado para dar a entender al público que la diferencia entre el bien y el mal es un concepto, siempre limitado al plano humano; es decir, al tratarse de una idea, son palabras que carecen de objetividad en su significado, sin embargo, la diferencia entre ambas es al mismo tiempo muy clara en el mundo de cualquier persona y en cualquier circunstancia.

Por ejemplo, en una sociedad que ha fundamentado sus pilares morales en religiones y políticas, es malo quitar los bienes materiales de otros individuos o atentar contra su vida, pero qué pasaría si de pronto un día, el cometer tales crímenes sea completamente cotidianos e incluso exaltado por la elegancia de su operar. Solo basta con quitarse todo prejuicio moral para dejar que la mente imagine la cantidad de daño que podríamos llegar a hacernos entre los seres humanos; es por esto que en la obra aparecen tres personajes, que atentaron de cierta manera una ley judicial y se encuentran encerrados en una de las cárceles más famosas de la región, unidos por un destino común: la muerte y su definición de mal.

Para ellos el asesinato es comparado con la gloria, es su luz, su divinidad, su paso al cielo. Esto es tratado como una metáfora que da a entender que sólo al ser conscientes de la propia muerte, el ser humano puede trascender su ego y darse cuenta de su verdad esencial. Esto porque, un personaje está condenado a la pena de muerte y comprende la clara diferencia entre bien y mal, ese punto donde ambos conceptos desaparecen; sin embargo, sigue siendo un delincuente y cree que matar es lo correcto, pues eso aumentará su ego.

En definitiva, es una lucha de egos, entre ellos el asesinato es el incremento de su reinado, es su poder; pero en la metáfora, se ve como el personaje al aceptar humildemente su muerte transforma su perspectiva de la vida. Los otros personajes, en cambio, luchan por obtener ese reinado, ese ego que su superior ha encontrado con sus crímenes. El punto final de la obra es clave para entender su concepto, pues uno termina matando al otro, pero al ser un acto realizado por la exaltación a lo material, no obtiene gloria, sino desprecio, es una basura frente al reino.

¿Pero qué reino? Imaginen la cárcel, un sitio donde van a parar las personas que no viven con los mismos conceptos morales que la mayoría de la población, un lugar de maldad; y como dice el viejo refrán, a su debido tiempo cada hombre encuentra el lugar que le corresponde, es obvio que alguien debe sostener la realidad creada ahí dentro, pues sino no, no habría normas, ni límites. Es decir, a nivel social es necesaria la existencia de un rey de la cárcel, el más malo de todos, el más respetado, la persona con poder, el líder.

Aquí entra otro tema: el poder. Es importante mencionar que el líder, sea humilde o tirano, es quien tiene el poder, por lo que gran parte de la realidad gira en torno a él, y aquí está la clara diferencia entre

el bien y el mal; todo depende de si exalta la vida y pone su poder al servicio de la humanidad, o solo lo utiliza para envilecer al otro.

Es por esto que se ha escogido una cromática de blanco y negro representando ésta idea paradójica, y se quieren utilizar los símbolos de las cartas del Tarot que se utilizaron para la creación de los personajes como parte de la estética de la publicidad. También se ha pensado en estas posibles frases que pueden englobar la idea de la obra: ¿Quién es el malo?; la ausencia de Dios; sin Dios, sin moral, sin luz; una luz entre las sombras.

Finalmente se escogió la frase: ¿Quién es el malo cuando el agua se estanca? Ya que, el bien como toda energía positiva luminosa fluye en la negrura cósmica, como el agua; pero si se estanca y se pudre la luz se pierde poco a poco y puede llegar a desaparecer. Todas las acciones que causan daño y envilecen a la humanidad están dadas por la obstrucción de la luz, es decir por la falta de fluidez energética, existen trabas mentales, emocionales, sexuales y corporales que los individuos se han puesto para lograr sobrevivir en este mundo hostil. En este sentido, todo es curación y enfermedad; ¿pero si el agua de una persona se estanca y no se da cuenta de ello se podrían considerar malas sus acciones? No hay juicio humano, solo divino, y en algún momento todo lo que se estanca, fluye.

Piezas gráficas

El siguiente afiche publicitario, es el primer boceto de la imagen que tendrá la obra para su lanzamiento.

Plan de medios

Para la difusión del evento, tanto en el estreno como en sus temporadas, se planea utilizar los siguientes medios:



Gráfico 29: Afiche publicitario

Afiche: Este cartel, es la imagen fundamental de la campaña; está relacionada con las cartas del Tarot y con la polaridad del negro y el blanco representando el bien y el mal. Contiene la trama de los personajes en forma simbólica, tres animales que representan a los personajes, sobre las serpientes del bien y del mal, vigilados por la Luna; también se utilizan ciertas proporciones del diseño de las cartas. El texto transmitirá solo la información necesaria, un pequeño slogan que cree expectativa, el nombre de la obra y del autor, el nombre del grupo y el de los integrantes, y las fechas de presentación.

Volantes: Los volantes serán del tamaño de cartas del Tarot, con sus proporciones y diseño, en la parte delantera se tendrá el mismo diseño que el afiche y en la trasera se colocará la información de la obra: la sinopsis y la información del autor. Se repartirán en puntos centrales estratégicos que permitan el mayor alcance al público que frecuenta el teatro.

Entradas promocionales: Para lograr mayor comodidad para la gente se enumerarán las butacas, de tal manera que la obra pueda empezar con puntualidad y no hayan inconvenientes en momentos previos a la misma. También se realizarán preventas y abonos con su descuento correspondiente. Finalmente, se darán descuentos del 20% a las primeras 10 entradas que se vendan en cada día de la función

Redes Sociales: En las redes sociales, se bombardeará con información y fotos a través de la página de Facebook del grupo, de la obra y del evento, se realizará el teaser que será publicado en Youtube y se promocionará en Twitter pequeñas frases relacionadas a la obra y en Instagram fotografías del montaje. Pero, además se realizarán trivias relacionadas con la obra o el autor para regalar entradas, y sorteos a las personas que más compartan el evento. También se regalaran entradas a las personas que realicen un vídeo dando su testimonio de la experiencia vivida de la obra.

Después de trabajar con el Tarot en el montaje de la obra teatral Severa Vigilancia se ha concluido que éste conjunto de arcanos, son un dibujo que a manera de metáforas muestra al ser humano tal cuál es, actuando como un reflejo o espejo de su vivencia; es decir, a través de su lenguaje, el hombre puede realizar un examen de conciencia para lograr conocer su verdad esencial, ya que en su estructura se logra diferenciar el ritmo de pensamiento, emoción, materialización (cuerpo - acción) y energía (libido), necesarios para que el actor logre tener voluntad sobre su accionar escénico y transmita su verdad al público.

CONCLUSIONES

El Tarot, con sus alegóricas imágenes, permite visualizar un camino que conecta lo inconsciente a lo consciente, permitiendo así en el humano la comprensión de su unicidad, que se realiza en el instante presente como una expresión de energía pura. (Jodorowsky, 214). Es ésta la finalidad de toda expresión artística que trabaja desde la verdad, la toma de conciencia; porque en el centro de la materia reside la energía inmaterial, lo impersonal, la totalidad. Por ello se concluye que el Tarot puede ser usado en cualquier aspecto de la vida, ya que le permite a la persona conectarse con su esencia y ser un mejor humano al servicio del mundo.

Para el actor, el Tarot, se convierte en una de las mejores herramientas para el entendimiento de su comportamiento, que es indispensable para su trabajo. Pero, también es un infinito grupo de mensajes visuales, que por medio de su asociación personal despierta en su creatividad un sin número de posibilidades a la hora de imaginar, crear o creerse algo. Así, en este proceso se lo usó para la creación de los personajes y el montaje de las acciones de los mismos; pero también para la toma de decisiones en la música, vestuario y escenografía, haciendo referencia a los mensajes que mostraban sus símbolos. Por ejemplo, las espadas nos remitieron a lo tétrico de la música, al encierro y a la dualidad existente en cada aspecto de la existencia.

Como cada actor es diferente, cada metodología actoral puede ser interpretada según su propia naturaleza y por su situación presente, es por esto que se concluye que no existen reglas fijas que el actor deba

obedecer o seguir para encontrar la conexión entre su racionalidad e instinto que le permitan vivir conscientemente en escena y que debe descubrirlo por él mismo con la ayuda de los maestros más experimentados. Por eso se concluye que el trabajo del actor debe enfocarse hacia la eliminación de las barreras y obstáculos que no le permiten conseguir su fin, la expresión sincera de su ser.

Al principio de la investigación se pensaba que el actor debía alejarse de su historia personal para lograr transformarse a sí mismo, cambiando su personalidad, su comportamiento, sus deseos e impulsos, para que logre tener nuevas necesidades y emociones; sin embargo, con el paso del tiempo, se concluye que toda imagen, idea o pensamiento proveniente de la asociación con los símbolos del Tarot, responden a un mensaje metafórico proveniente del inconsciente dirigido hacia el consciente para que la persona realice un examen de conciencia y viva desde su verdad; es decir, siempre será desde su memoria o vivencia personal. Esto porque los símbolos le permiten a la persona conectarse con sus recuerdos de una forma alegórica, con diferentes imágenes que parten de sus emociones reales. El símbolo le permite al artista conocer su psiquis desde otras fuentes más sutiles y poéticas.

Esto se convierte en la parte más esencial para el actor, pues él público recibe lo que éste entrega; y si trabaja sinceramente con él mismo, los espectadores vivirían la verdad, siendo participes de ello. Por eso se concluye que el actor no debe alejarse de su historia personal, sino servirse de ella para utilizarla creativamente; en este sentido, el Tarot

es solo una herramienta, o un camino más para que la persona o el actor pueda conectarse consigo mismo.

Concretamente en la escena, se concluye, que lo mejor para trabajar será lo que sucede en el presente; el actor debe reconocer su situación actual y trabajar con lo que tiene, desde su verdad, para así lograr vivir la situación imaginaria. Esto quiere decir que la creación del personaje se relaciona en cómo se asocian las imágenes reales que tiene la persona en su memoria con la circunstancia dada por el texto. El Tarot le ayuda al actor, para que logre relacionar su vivencia con la del personaje a través de un juego asociativo simbólico, logrando así encontrar las conexiones necesarias para su accionar orgánico en la escena; de ésta manera el primer paso del actor sería aceptar su verdad mediante un examen de conciencia y utilizarla creativamente, para luego con la ayuda del Tarot encontrar la asociación existente entre el personaje y el actor.

Es por esto, que los ejercicios le ayudan al artista a encontrarse a sí mismo, para que pueda transmitir verdad a los espectadores durante su representación. No tienen otro fin, más que ayudar al actor a aceptar su verdad, para que por medio de su oficio logre dejar mensajes positivos en la memoria de la sociedad. Sin embargo, este proceso es muy incierto, ya que existen actores que lo logran inmediatamente, pero también hay otros que lo consiguen después de años; esto dependerá del corazón que ponga en su trabajo y su entrega personal por conocerse.

También, se concluye que la realización de este montaje demanda más tiempo que el empleado, por lo que se realizará una mejor planificación al momento de montar la segunda parte de la obra teniendo un nuevo enfoque en la realización de los ejercicios; esto para coordinar de una

manera más adecuada la producción del proyecto y lograr recuperar la inversión realizada mediante una correcta gestión del mismo.

Con relación al montaje, se replanteará la dirección y el manejo estético del mismo, para lograr encontrar un ritmo más adecuado al texto propuesto; ya que no existió conexión entre la escena principal y la propuesta del guardián que vigila el encierro; esto porque la investigación no se dedicó a la dirección, sino solo al trabajo actoral. Entonces, se tomarán en cuenta dichas falencias para lograr un mismo lenguaje entre director y actores. En el Anexo 11 se puede apreciar el registro fotográfico de la función realizada el pasado 9 de julio.

Finalmente, se concluye que el actor debe aceptar su vida tal cual es para que pueda transmitir verdad al público, mediante la asociación sincera de su realidad cotidiana con la de su personaje en la circunstancia dada por la obra; de ésta manera lograría existir tal cual es, lejos de toda apariencia, siendo sincero, aportando positivamente en la cultura y memoria de un grupo de personas, velando por su bienestar.

Así, esta investigación sigue siendo una ilusión del misterio, pretende ayudarle al actor a descubrirse pero nunca dejará de ser solo una guía incierta, válida para algunos y nada funcional para otros. Porque toda forma, todo lenguaje, todo camino lleva a lo mismo: al amor consciente, la acción real, la organicidad, la esencia, la permanente impermanencia, etc. Pero, no nos debemos olvidar que cualquier nombre seguirá siendo un límite para lo impensable y el arte debe servir para exaltarlo y lograr una conexión profunda con la naturaleza propia de cada persona.

BIBLIOGRAFÍA

Artaud, A. 2001. El teatro y su doble. Barcelona. Edhasa

Barba, E. 2005. La canoa de papel. Buenos Aires. Catálogos S.R.L.

Brook, P. 1986. El Espacio Vacío. Barcelona. Editorial Península.

Castanaeda, C. 1991. Una realidad aparte. Madrid. S. L. fondo de cultura económica de España.

Crowley, A. 2008. El libro de Thoth. Samuel Weisner Inc. New York

Deniz, O. 2001. Fundamentos del Tarot. Minnesota. Editorial Llewellyn

Genet, J. 2004. Severa Vigilancia. Editorial Losada

Grotowski, J. 2002. Hacia un teatro pobre. Méjico DF. Siglo Veintiuno Editores

Iniciados, T. 2008. El Kybalion. Barcelona. Editorial Sirio

Jodorowsky, A. 2004. Psicomagia. Ediciones Siruela

Jodorowsky, A. 2013. La Vía del Tarot. Barcelona. Ediciones Siruela

Jung, C. 1988. Sincronicidad. Editorial Sirio

Jung, C. G. 1970. Arquetipos e inconsciente colectivo. Barcelona. Editorial Paidós.

Layton, W. 2002. ¿Por qué? Trampolín del actor. Madrid. Editorial Fundamentos.

Lévi, É. 2007. Dogma y ritual de alta magia. Buenos Aires. Editorial Kier S.A.

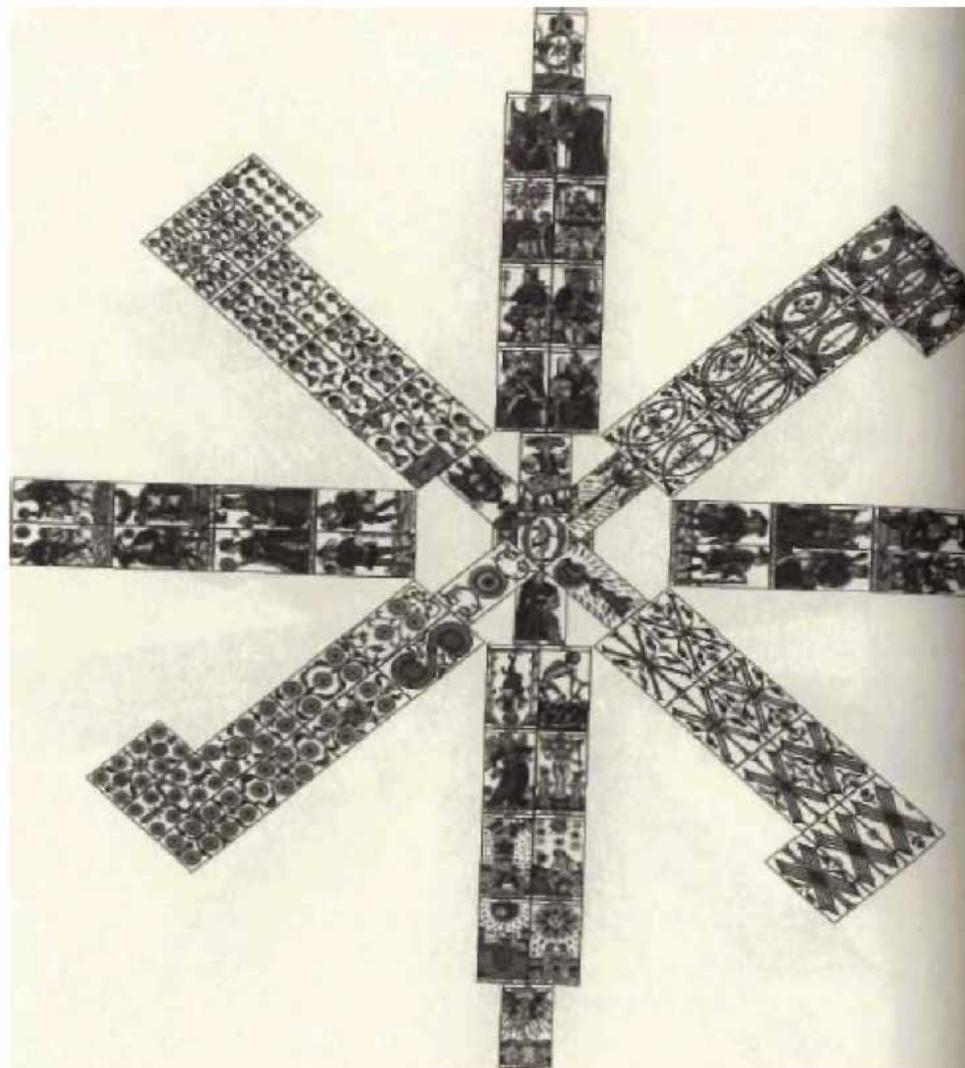
Nichols, S. 1988. Jung y el Tarot. Barcelona. Editorial Karirós.

Stanislavski, C. 2007. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia. Barcelona. Alba Editorial

Taub, L. 2013. La mente oculta. Buenos Aires. Edaf

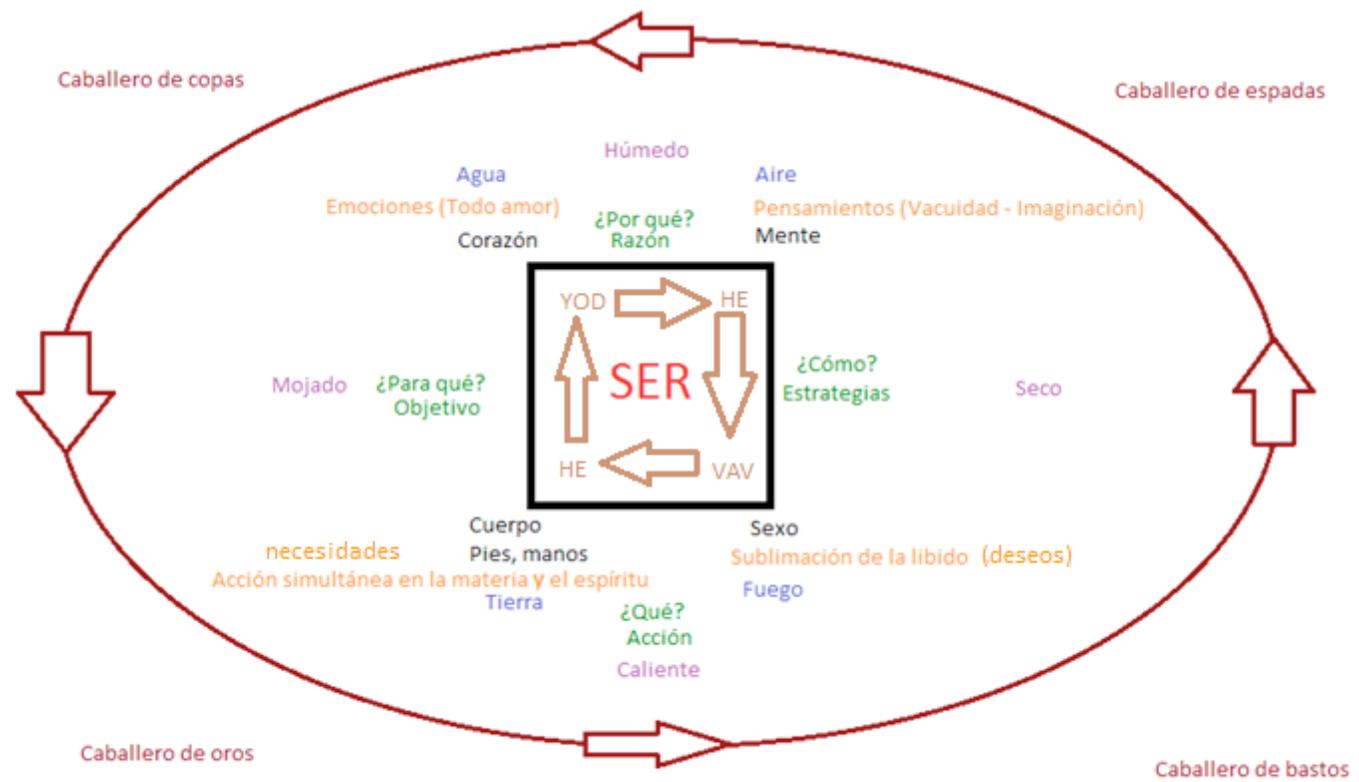
ANEXOS

ANEXO 1: Mandala



(Jodorowsky, 116)

ANEXO 2: Diseño del Tarot



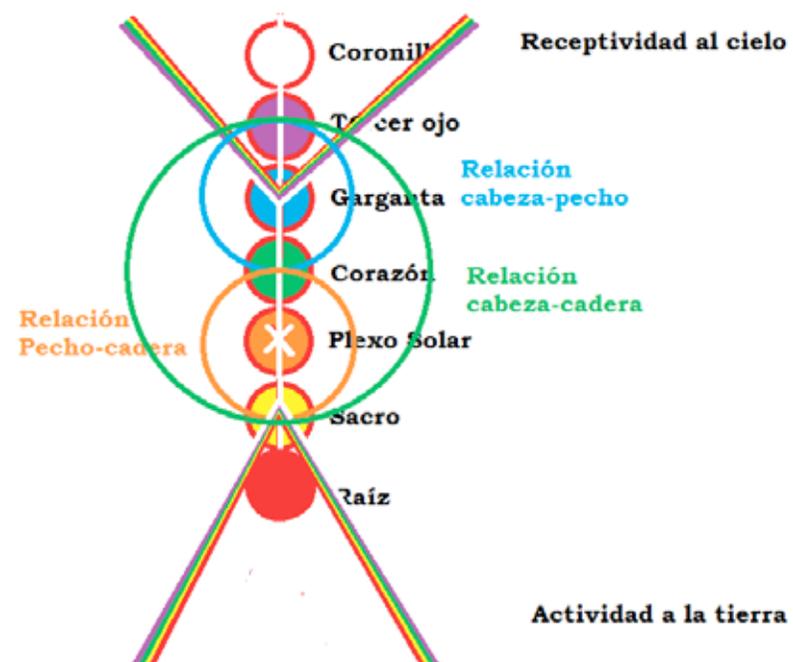
(Investigación)

ANEXO 3: Las familias del Tarot



(Jodorowsky, 294)

ANEXO 4: Los chakras y la relación de los centros



(Investigación)

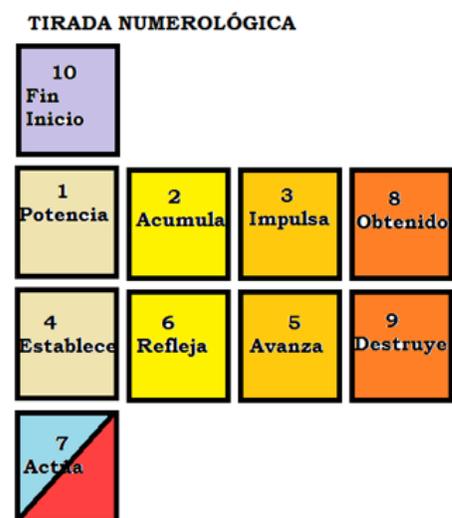
ANEXO 5: La danza personal con los arcanos menores

	LA DANZA PERSONAL			
	<i>Mente/Espadas</i>	<i>Corazón/Copas</i>	<i>Cuerpo/Oros</i>	<i>Sexo/Bastos</i>
<i>UNO</i>	Adelgaza hasta la unidad de Conciencia cósmica	Amor total en potencia, un templo abierto	El diamante de la Conciencia	Vocación de poblar el cosmos
<i>DOS</i>	Acumulación de teorías, objetivos, proyectos	Acumulación de sentimientos, preparación al amor	Aceptación de la materia	Acumulación de energía, premisas de la obra
<i>TRES</i>	Intelecto activo, entusiasta. Ideales	Primera experiencia afectiva	Interiorización, inversión incierta	Deseo de poseer el mundo, alegría de ser el centro del mundo
<i>CUATRO</i>	Inteligencia capaz de centrarse y organizar la vida material	Búsqueda de un ser superior a sí mismo, aspiración a dimensiones más elevadas del amor	Carácter efímero de los bienes. El centro es una constante impermanencia	Estabilidad que puede ser rutinaria
<i>CINCO</i>	Aceptación de la unión con el otro, idea que se transforma en camino a seguir	Entusiasmo de la fe, volver el corazón a Dios sin descuidar las ternuras humanas	Decisión de invertir la materia en una actividad que multiplique la misma	Sublimar la fuerza sexual o profundizar en la vía del deseo y explorar todas las pulsiones
<i>SEIS</i>	Interiorización por meditación, asumir la unicidad e individualidad	Encontrar el alma gemela "Yo soy tú y tú eres yo"	"Parto en busca de cuanto me supera y que ya está en mí"	Impulso hacia afuera que va a la belleza del encuentro sexual, los opuestos que se complementan
<i>SIETE</i>	No-hacer activo, visión objetiva, intelecto receptivo	Lo obtenido es dado generosamente, el amor va completamente hacia el exterior y llega a los confines del universo	La acción extrema en el mundo material es la gestación del espíritu	Concentración intuitiva interior, placer creativo sin trabas
<i>OCHO</i>	Máximo de vacío, vacuidad	Dios en acción, todo caridad, todo amor, todo lleno	La interacción de los mundos engendra la prosperidad total. La materia impregnada de espíritu	Concentración de la fuerza creativa, sublimación de la libido, energía sexual empleada en una obra espiritual
<i>NUEVE</i>	"Aprende a escuchar a los demás. Tus ideas son parte del mundo, pero no su totalidad"	Sacrificar sentimientos para ir a dimensiones más amplias	Creación de una nueva dimensión como un parto	"Vencer o morir" "No hagas concesiones, sé tú mismo. Actúa como se deba. Sé responsable"
<i>DIEZ</i>	Lo mental llega a la unidad	"Nada para mí que no sea para los demás"	Límite de lo que se podía recibir en la vida material. Se espera un milagro	Estado total de pureza, resurrección

(Jodorowsky, 299-343)

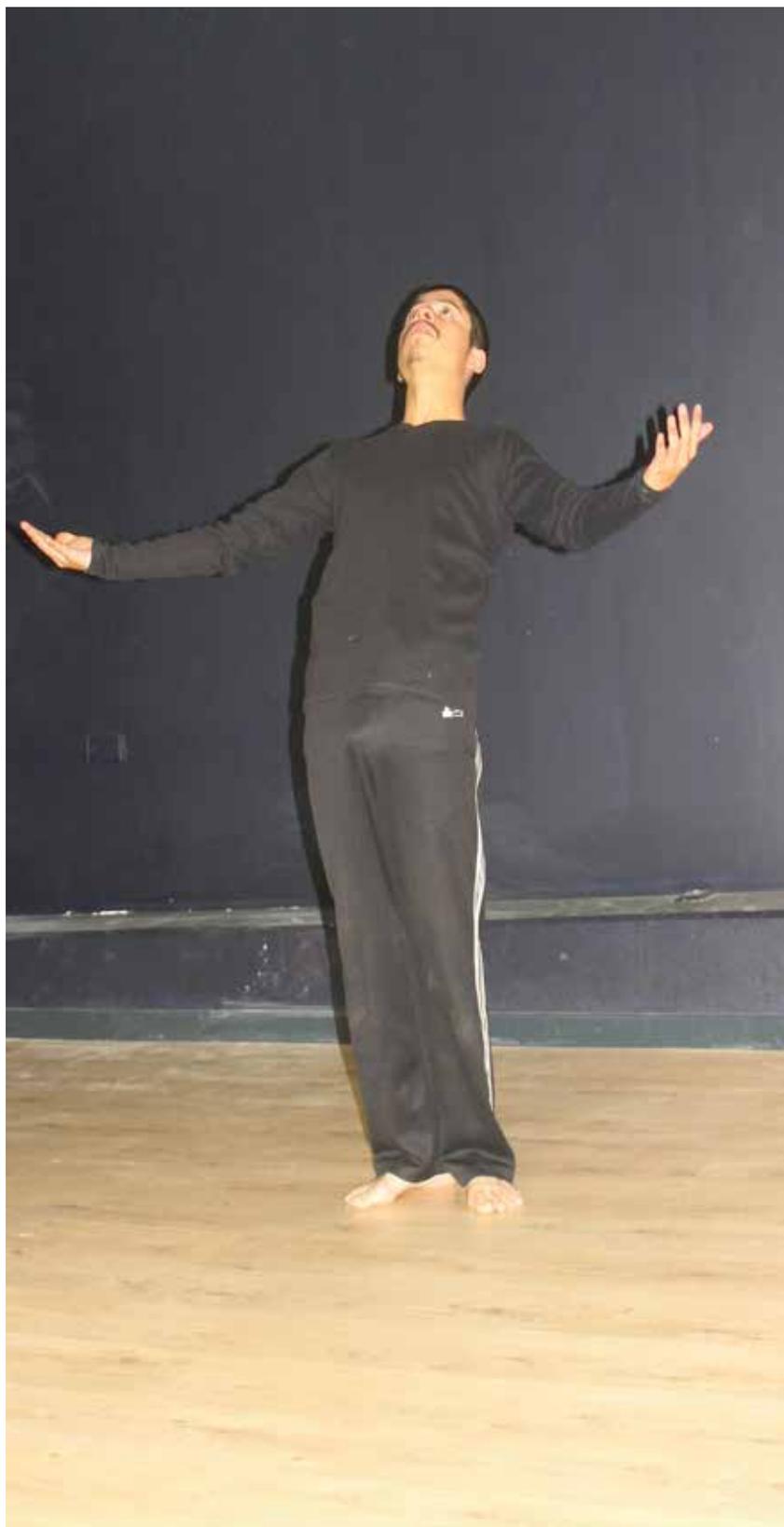
ANEXO 6: Tiradas del Tarot

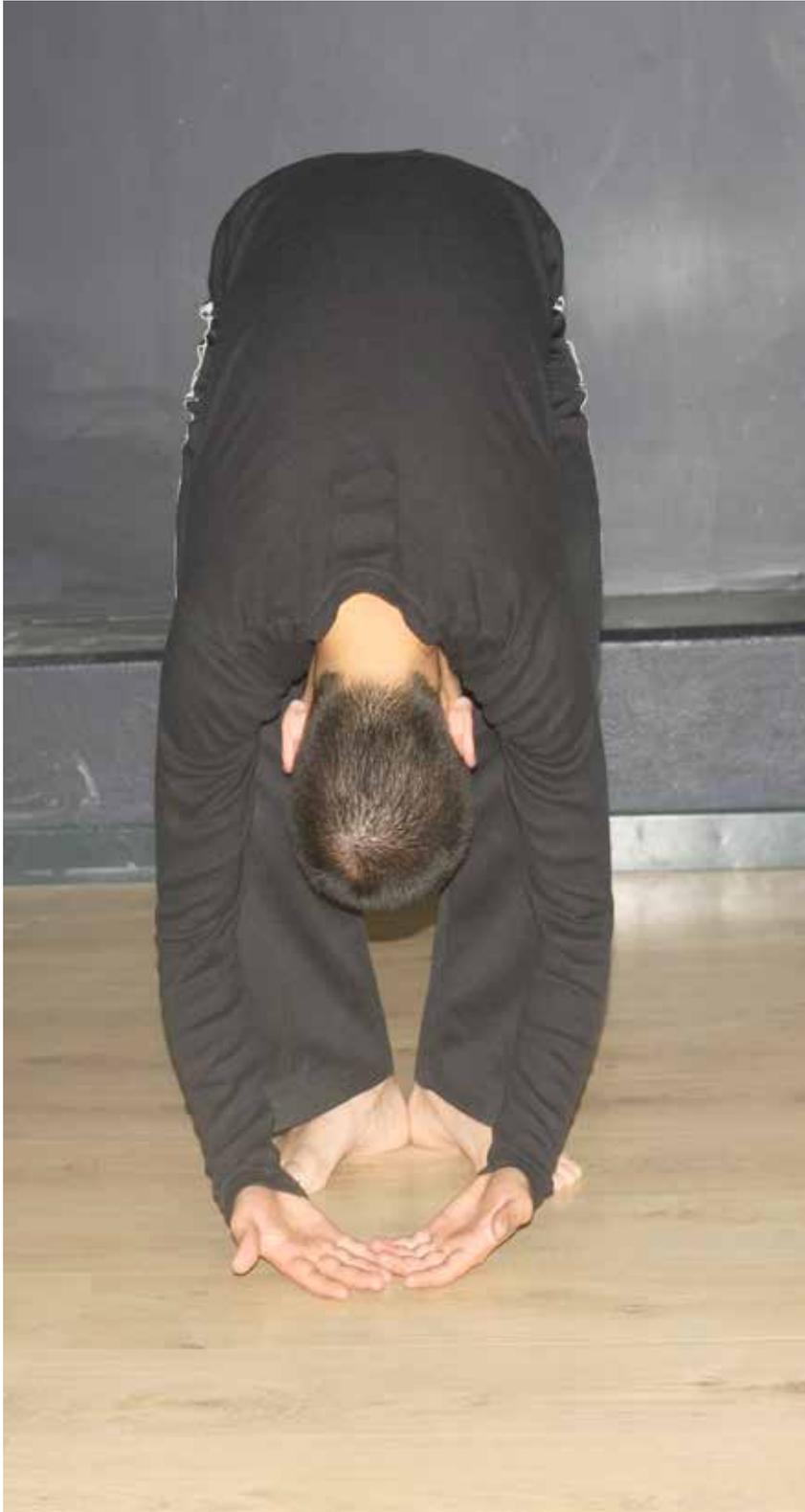
(Investigación)



Nota: Cada pensamiento viene originado por un deseo y la combinación de las cartas permiten averiguarlo.

ANEXO 7: El Training







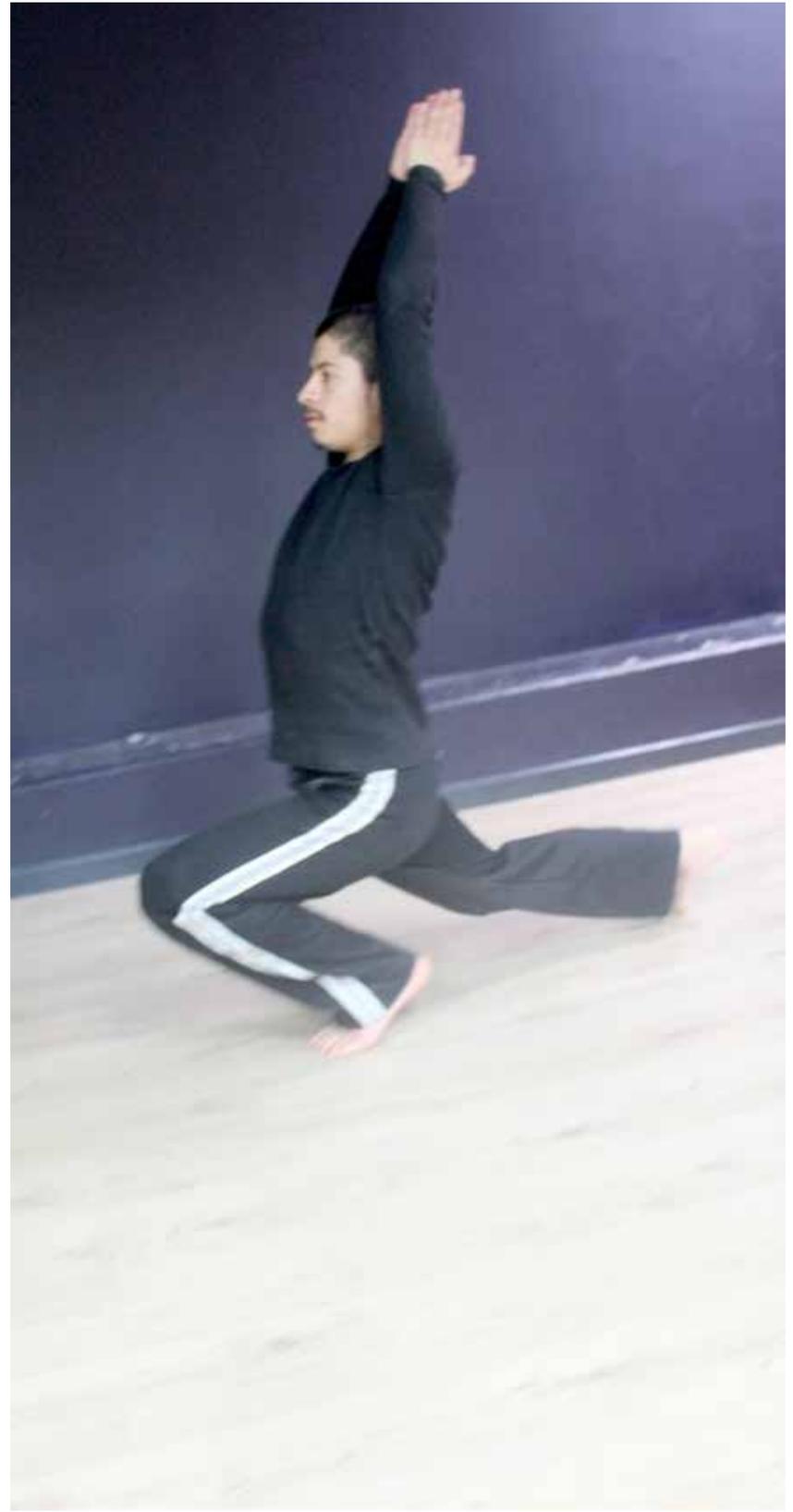


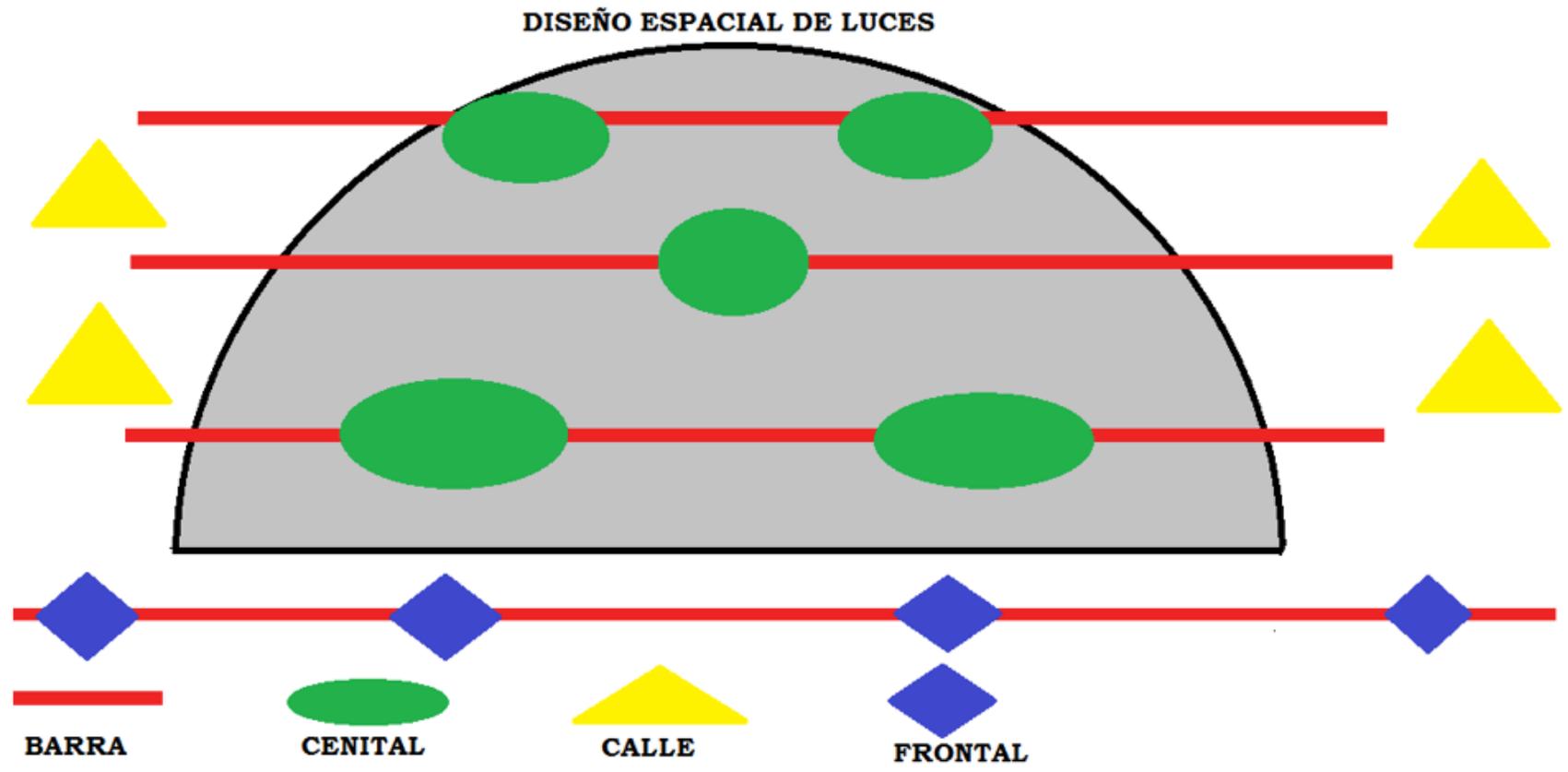






(Investigación)





RYDER DE ILUMINACIÓN

CANTIDAD	EQUIPO	CÓDIGO	NUMERO DE BARRA/POSICIÓN	COLOR	UTILIZACIÓN	CANAL
1	Par 64	Calle 1	Calle atrás izquierda	No color	Calle	1
1	Par 64	Calle 2	Calle atrás derecha	No color	Calle	2
1	Par 64	Calle 3	Calle frontal izquierda	No color	Calle	3
1	Par 64	Calle 4	Calle frontal derecha	No color	Calle	4
1	Elipsoidal	Frontal 1	Lateral izquierda	No color	Ambiente	5
1	Elipsoidal	Frontal 2	Frontal izquierda	No color	Ambiente	6
1	Elipsoidal	Frontal 3	Frontal derecha	No color	Ambiente	7
1	Elipsoidal	Frontal 4	Lateral derecha	No color	Ambiente	8
1	Elipsoidal	Back 1	Atrás izquierda	No color	Puntual	9
1	Elipsoidal	Back 2	Atrás derecha	No color	Puntual	10
1	Elipsoidal	Cenital 1	Cenital centro	No color	Puntual	11
1	Elipsoidal	Cenital 2	Cenital frontal izquierda	No color	Puntual	12
1	Elipsoidal	Cenital 3	Cenital frontal derecha	No color	Puntual	13

(Investigación)

ANEXO 10: Plan de recuperación de fondos económicos

PLAN DE RECUPERACIÓN DE FONDOS ECONÓMICOS				
Actividad	Precio Unitario	Participantes	Cantidad de eventos	Total
Funciones Teatrales	5	30	9	1350
Talleres	40	15	4	2400

TOTAL	3750
--------------	-------------

(Investigación)

CRONOGRAMA DE ACTIVIDADES																		
Actividad	Julio					Agosto				Septiembre				Octubre				
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5
Montaje de la segunda parte de la obra																		
Primera temporada teatral																		
Segunda temporada teatral																		
Tercera temporada teatral																		
Taller de Tarot																		
Taller de Entrenamiento Actoral																		









SEVERA VIGILANCIA

De: Jean Genet

¿Quién es el malo cuando el agua se estanca?

Sinopsis: Un asesino y analfabeto, Ojos Verdes, condenado a pena de muerte espera ansioso la visita de su mujer, pues en la última carta que le envió se esconde un secreto que solo sus compañeros saben. Vive sus últimos meses de vida junto a dos ladronzuelos, Lefranc y Mauricio, que en medio de la miseria y el hambre pelean por la gloria, la fama y el ego. Una obra que exaltando el mal da a entender sus devastadoras consecuencias, otorgando el valor de justicia a la divinidad, quitando todo juicio humano.

Ficha Técnica:

Actuación: Castillo Jefferson, Coronel José, Endara Alejandro, Largo Luis

Dirección: Maldonado Jose

Escenografía y vestuario: Teatro Infinito

Dramaturgia: Jean Genet

Música: Sopor Aeternus and The Ensemble of Shadows

Requerimientos escenográficos: Para el espacio se necesita un escenario de mínimo de 5 metros de ancho, 3 de largo y 3 de alto, para colocar la reja que simboliza el encierro.

Requerimientos técnicos: Se requieren 9 luces elipsoidales y 4 Par 64

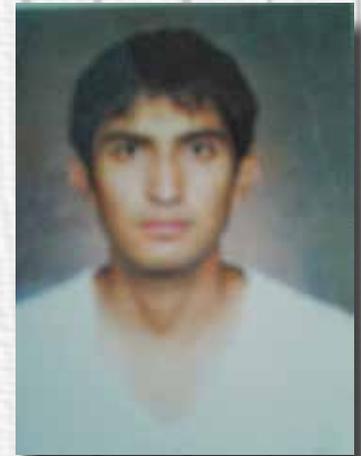
MIEMBRO DE LA OBRA

Nombre: José Luis Coronel Vera

CI: 0106878085

Ocupación: Estudiante

Edad: 22 años



Aptitudes y habilidades:

Creación de máscaras y títeres de guiñol

Diseño de maquillaje artístico

Habilidades de expresión corporal

Experiencia:

Tramoyista del festival de artes escénicas Cuenca Es Joven en la Universidad del Azuay.

Animador en el festival de música Quito Fest

Actor en el proyecto Anima Circus con el grupo de danza GAIA.

Formación:

Taller inicial con Carlos Gallegos

Escuela de arte teatral de la Universidad del Azuay

MIEMBROS DE LA OBRA

Nombre: José Luis Coronel Vera

CI: 0106878085

Ocupación: Estudiante

Edad: 22 años

Aptitudes y habilidades:

Creación de máscaras y títeres de guiñol

Diseño de maquillaje artístico

Habilidades de expresión corporal

Experiencia:

Tramoyista del festival de artes escénicas Cuenca Es Joven en la Universidad del Azuay.

Animador en el festival de música Quito Fest

Actor en el proyecto Anima Circus con el grupo de danza GAIA.

Formación:

Taller inicial con Carlos Gallegos

Escuela de arte teatral de la Universidad del Azuay



MIEMBROS DE LA OBRA

Nombre: Christian Alejandro Endara Ibarra

CI: 1804866695

Ocupación: Actor/Director

Edad: 21 años

Aptitudes y habilidades:

Danza, expresión corporal, música y canto. Manejo de vídeo, animación y

Experiencia:

Tramoyista del Titiritero de Banfield en el Festival Escenarios del Mundo

Actor en la obra La Cantante Calva de Ionesco, con la Compañía de teatro de la Universidad del Azuay

Actor en la obra La Historia de Natalio, con el grupo Teatro de la Hoja

Actor en el cortometraje Jueves, de Diego Ulloa

Actor en el cortometraje Pastel Ecuatoriano, de Juan Pablo Toledo

Formación:

Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay

Taller de Mimo Corporal Dramático, con Martín Peña

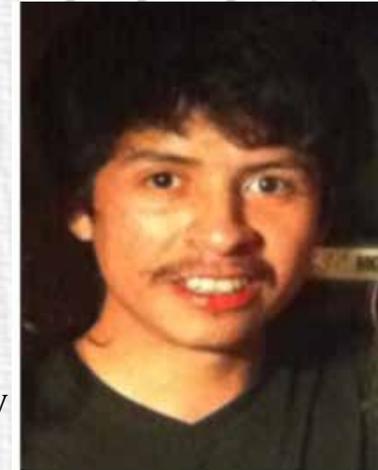
Taller de manejo corporal Mi cuerpo también es mi voz, con Wilson Pico

Taller de Clown, con Lily Curcio de Seres de Luz Teatro

Taller de iniciación al Clown y el Movimiento del cuerpo, con Carlos Gallegos

Estudio de Interpretación Actoral

Grotowski's Laboratory Workshop con Felicita Marcelli



MIEMBROS DE LA OBRA

Nombre: Luis Miguel Largo Saquinaula

CI: 0105196109

Ocupación: Estudiante.

Edad: 20 años.

Experiencia:

Actor en la compañía de teatro de la Universidad del Azuay

Actor en Cortometraje: “Summer Beats”

Formación:

Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay

Taller “La Dramaturgia del Cuerpo” con Mabel Petroff

Taller de “Anatomía y movimiento” con Carlos Gallegos



MIEMBROS DE LA OBRA

Nombre: Jose Miguel Maldonado Ambuludi

CI: 1105033037

Ocupación: Actor/Director

Edad: 23 años

Aptitudes y habilidades:

Habilidades creativas para la improvisación. Comicidad

Experiencia:

Actor en el número de clown El Noviazgo, dirigido por Santiago Baculima

Director de la obra No hay ladrón que por bien no venga; y del número de clown “50%”

Dramaturgo de la obra Danza de los Mundos

Actor en los cortometrajes Jueves, de Diego Ulloa; Pastel Ecuatoriano, de Juan Pablo Toledo; y 403, de Cristian España

Director del cortometraje Rojo

Formación:

Escuela de Arte Teatral de la Universidad del Azuay

Taller de Clown con Seres de Luz y Lili Curcio

Taller de Clown con el grupo Clowndestinos

Taller de expresión corporal, con Mabel Petroff

Taller Mi cuerpo también es mi voz, con Wilson Pico
Taller de iniciación al Clown, con Carlos Gallegos

Estudio de Interpretación Actoral



ANEXO 13: Proyecto

1. Título.

Difusión del teatro en la ciudad de Cuenca

2. Resumen

En Cuenca, existen diversos teatros en el centro de la ciudad, algunos en universidades y pocos en sectores apartados de la ciudad, lo que hace que la actividad teatral se concentre principalmente en el mismo sector y el público asistente sea el mismo en la mayor parte de eventos culturales de esta naturaleza. Para eso se quiere realizar una temporada teatral extendida en diversos sectores de la ciudad, para promover el uso del espacio público en las parroquias urbanas de la ciudad y llevar el quehacer teatral hacia personas poco habituadas a la asistencia de estos eventos.

3. Justificación y antecedentes

En Cuenca existen 14 parroquias urbanas, donde en apenas cuatro de ellas se realizan actividades teatrales de forma continua (San Blas, El Sagrario, Gil Ramírez Dávalos, Huayna-Capac), esto hace que los eventos culturales teatrales se centralicen y que el posible público asistente encuentre un problema a la hora de asistir a los mismos, sobre todo el hostil que muchas veces desconoce la existencia de los mismos o no se arriesga por miedo a no comprender el arte, también les puede resultar dificultoso desplazarse hacia dichos sectores, pese a que sean centrales, ya que el horario teatral generalmente es el mismo (20h00), un horario donde las personas llegan de su trabajo y buscan un tiempo familiar de compartir; pero, el teatro puede llegar a ser un espacio idóneo para ello, si se lo ve como un lugar de distracción y entretenimiento después de las largas jornadas laborales. Es por esto que es necesario educar al público extendiendo el quehacer teatral para llegar hacia esos públicos no habituados con el teatro y se pueda desarrollar mayor producción artística en la ciudad.

Generalmente, existen funciones teatrales y ocasionalmente temporadas, pero siempre en los mismos teatros (Carlos Cueva, Sucre, Casa de la Cultura, Sala Alfonso Carrasco, Sala de teatro del Avispero) lo que hace que la oferta y demanda sea en los mismos lugares, por lo que la competencia al realizar eventos en otros sectores es escasa, en este caso la competencia sería con otro tipo de eventos culturales no teatrales como conciertos, bailes; además con el proyecto se quiere potenciar el uso del espacio público con el quehacer teatral para que la demanda, es decir, el público asistente incremente y al mismo tiempo crezca la producción teatral.

El proyecto se realizará en las parroquias El Sagrario, Gil Ramírez Dávalos, San Sebastián, Huayna-Cápac, Bella Vista, El Vecino, Totoracocha, Monay, Sucre, Cañaribamba, San Blas, El Batán, Yanuncay y Machángara; en casas comunales y teatros no convencionales con un total de 28 funciones, dos por parroquia, más dos temporadas teatrales en los teatros Sucre y Sala Alfonso Carrasco para el público habitual y consumidor del arte teatral.

4. Marco teórico

Es importante el acercamiento de la ciudad a las artes, por varios aspectos: incrementar la actividad teatral, aprovechar los espacios públicos y finalmente la concienciación mediante el arte, ya que de ésta manera una mayor parte de la población podrá ser beneficiada con éste arte. *“Si es absolutamente necesario que el arte o el teatro sirvan para algo, será para enseñar a la gente que hay actividades que no sirven para nada y que es indispensable que las haya”*. (Ionesco) El arte teatral es importante porque resulta un espejo de la sociedad, donde el público puede reflejarse para autoconocerse, sin embargo *“El teatro es como la misa; para sentir completamente sus efectos hay que ir frecuentemente”*. (Chartier).

“Si la gente quiere ver sólo las cosas que pueden entender, no tendrían que ir al teatro: tendrían que ir al baño”. (Brecht) Es importante, además, para los artistas, generar estos espacios de encuentro para educar a un público e incrementar así la difusión de su arte. *“Se ha perdido una idea del teatro. Y mientras el teatro se limite a mostrarnos escenas íntimas de las vidas de unos pocos fantoches, transformando al público en voyeur, no será raro que las mayorías se aparten del teatro, y que el público común busque en el cine, en el music-hall o en el circo satisfacciones violentas, de claras intenciones”.* (Artaud)

Es por esto que con el proyecto, intentamos rescatar y reconstruir la visión de un teatro auténtico, que conmueva y toque el corazón del espectador, pero si éste no se entera de la existencia del mismo, somos nosotros los que primeramente debemos hacerles llegar, para de ésta manera sembrar la curiosidad, interés y posiblemente encanto hacia el arte efímero del teatro.

Un escritor, asistente de teatro afirma *“Para mí el teatro fue una experiencia muy enriquecedora, la posibilidad de dejar de ser uno mismo es siempre muy hermosa”.* (Vega) Así también, un gran poeta contemporáneo habla sobre su acercamiento al teatro: *“La fascinación por el teatro entró en mi alma gracias a tres acontecimientos que marcaron profundamente mi alma infantil: participé en el entierro de un bombero, vi un ataque epiléptico y escuché cantar al príncipe chino”.* (Jodorowsky)

Finalmente, se pretende llevar la obra Severa Vigilancia con el grupo teatral Infinito a las diferentes parroquias urbanas de la ciudad, no sólo para acercarles al arte y educar públicos, sino también para que dentro de ellos

pueda surgir su impulso creativo y dentro de un futuro tengamos nuevos artistas, actores, actrices, y por qué no, profesionales en cualquier área más sanos y conscientes de su vida, es decir, una población más feliz, ya que la principal función del arte es ésta. *“El teatro es el lugar donde las lágrimas de virtuosos y malvados hombres se mezclaron por igual”.* (Diderot)

Además el proyecto persigue fomentar los siguientes objetivos del Plan Nacional del Buen Vivir.

Objetivo 3: Mejorar la calidad de vida de la población.

3.7 Fomentar el tiempo dedicado al ocio activo y el uso del tiempo libre en actividades físicas, deportivas y otras que contribuyan a mejorar las condiciones físicas, intelectuales y sociales de la población

3.7. a. Masificar las actividades físicas y recreativas en la población, considerando sus condiciones físicas, del ciclo de vida, culturales, étnicos y de género, así como sus necesidades y habilidades, para que ejerciten el cuerpo y la mente en el uso del tiempo libre.

Objetivo 4: Fortalecer las capacidades y potencialidades de la ciudadanía.

4.3 Promover espacios no formales y de educación permanente para el intercambio de conocimientos y saberes para la sociedad aprendiente

4.3. f. Generar espacios de encuentro, de

intercambio de conocimientos y saberes y de aprendizaje intergeneracional en diversas áreas, para la realización personal.

4.10 Fortalecer la formación profesional de artistas y deportistas de alto nivel competitivo

4.10. i. Diseñar programas y estrategias de apoyo para el desarrollo artístico de talentos en las diferentes disciplinas artísticas y áreas creativas.

4.10. k. Generar mecanismos de apoyo y promoción para la generación de contenidos culturales y artísticos creadores de imaginarios.

5. Objetivos.

General:

- ❖ Difundir el teatro en las parroquias urbanas de la Ciudad de Cuenca

Específicos:

- ❖ Realizar capacitaciones a los miembros de juntas parroquiales para la producción de los eventos.
- ❖ Realizar una temporada teatral de 3 días, por el lanzamiento del proyecto, en una sala recurrente de teatro de la ciudad
- ❖ Realizar dos funciones semanales en cada una de las parroquias urbanas de la ciudad, 28 funciones en total, durante 7 semanas.

- ❖ Realizar una segunda temporada teatral de 3 días, por el cierre del primer proyecto de difusión teatral

6. Personas destinatarias.

Directo: El proyecto va enfocado hacia el público mayor de 16 años de las 14 parroquias de la ciudad, todas las personas asistentes al evento, además de las autoridades de las juntas parroquiales capacitadas para la gestión y producción de eventos teatrales.

Indirecto: Los habitantes de las parroquias por su identidad con los lugares de las funciones.

7. Localización física y ámbito territorial.

El proyecto se realizará en las parroquias: El Sagrario, Gil Ramírez Dávalos, San Sebastián, Huayna-Cápac, Bella Vista, El Vecino, Totoracocha, Monay, Sucre, Cañaribamba, San Blas, El Batán, Yanuncay y Machángara

8. Metodología.

Primeramente, se trabajará con los artistas de Teatro Infinito para el montaje teatral de la obra Severa Vigilancia, se realizará una investigación de espacios con las autoridades de las juntas parroquiales y se realizará capacitaciones a los mismos para la difusión de los eventos teatrales, se realizarán las funciones y pequeñas encuestas al final de las mismas para evaluar la calidad del producto y la problemática de la asistencia a los teatros.

9. Calendario de trabajo y actividades.

SEMANAS	1	2	3	4	5	6	7	8	10				
Producción de las temporadas centrales													
Capacitación de las autoridades													
Funciones de lanzamiento y cierre													
Funciones en parroquias													
Evaluación													

10. Recursos necesarios.

Humanos: Equipo técnico de luces y sonido, actores, director teatral

Técnicos: Equipos para luces y sonido, escenografía, vestuario

11 Presupuesto.

Actores	2000
Director	500
Productor y director del proyecto	1000
Equipo técnico	500
Vestuario y escenografía, transporte	500
Luces y música, equipo técnico	1000
Publicidad	500
Otros gastos	1000
TOTAL	7000

