

ATARAXIA:
EL ACTOR, EL ESTIGMA Y LA CREACIÓN TEATRAL COMO
DISRUPTORES DE LA IDENTIDAD

SILVIA NARVÁEZ RODRÍGUEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2022

ATARAXIA:
EL ACTOR, EL ESTIGMA Y LA CREACIÓN TEATRAL COMO
DISRUPTORES DE LA IDENTIDAD

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADA EN FILOSOFÍA
Y LETRAS

Autora: SILVIA NARVÁEZ RODRÍGUEZ
Asesor: IVÁN ALEXANDER CRIOLLO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE LIC. FILOSOFÍA Y LETRAS
SAN JUAN DE PASTO
2022

“Las ideas y conclusiones planteadas en el siguiente trabajo son responsabilidad exclusiva del autor”.

Artículo 1° del Acuerdo 324 de octubre 11 de 1966, emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente del Jurado

Jurado

RESUMEN

Afuera de la sala de teatro los actores igual que cualquier ser humano se hacen preguntas sobre sí mismos. Están obligados a *hacer* y *ser* mediante la repetición consecutiva de cosas que a veces no tienen sentido. Eso es justamente esta obra, un sinsentido que dibuja a plenitud un drama humano en el que afuera del escenario estamos obligados a todo, mientras que estos personajes —obligados a nada—, se dedican a la reflexión filosófica desde las nociones dramáticas del diálogo, el monólogo y el soliloquio.

ATARAXIA es la historia de dos personajes, Fernando y Lucía. Ambos presos de una realidad donde no son ni fueron nunca lo que soñaron. Un hombre y una mujer parados en la frontera de la posibilidad a la que nunca se arriesgaron y víctimas de las oportunidades que no aprovecharon. Hay un único momento en el que ambos personajes se encuentran, al inicio de la obra en una ciudad armada por un tercer personaje: el coro. Así pues, de inicio a fin ATARAXIA está atravesada por una serie de fatalidades que más allá de la acción física logran enlazar el drama psicológico de los personajes con la historia. Podría decirse que Fernando y Lucía no hacen nada más que cavilar y cavilar, he ahí el afán de esta obra y de su reflexión. Sin embargo, más allá del drama de Fernando y Lucía, ATARAXIA es una obra que nos plantea lo teatral y lo meta-teatral desde un enfoque filosófico. Por eso nos encontramos con algunos arquetipos sociales como el del ente creador con la dramaturga, el académico con Zinski el psicoanalista, con lo divino profano en el encuentro de Lucía y Fernando con San Pedro y finalmente en el juego con la máscara como un elemento interpretativo sociológico. Este ahondamiento en ciertos arquetipos nos permite entablar un diálogo entre actor y personaje evitando la acostumbrada des personificación, pero salvaguardando al público de un actor mentiroso o manipulador emotivo gracias el entrenamiento disciplinado de cuerpo y mente mediante técnicas escénicas e interpretativas planteando un juego entre lo teatral y lo metateatral.

PALABRAS CLAVE:

Teatro, actor, estigma, filosofía, personaje, metateatro, creación teatral, identidad

ABSTRACT

Outside the theater, the actors just like any other human being, ask themselves questions. They are forced to be and do through a consecutive repetition of things that sometimes don't have sense. That is exactly this play, nonsense that fully draws a human drama where outside the stage we are forced to everything, while these characters -forced to nothing-, are engaged in philosophical reflection from the dramatic notions of dialogue, monologue, and soliloquy.

ATARAXIA is the story of the characters, Fernando and Lucía. Both of them are prisoners of a reality where they are not and never were what they dreamed of. Men and a woman standing at the border of a chance they never risked and victims of an opportunity they never took. There is only one moment where both of the characters meet each other, at the beginning of the play in a city built by a third character: The chorus. That's how, from start to end ATARAXIA is crossed by a series of fatalities that beyond the physical action, they manage to link the psychological drama of the characters with the story. It could be said that Fernando and Lucía don't do more than ponder and ponder. There it is the rush of this play and its reflection. However, beyond Fernando and Lucia's drama, ATARAXIA is a play that introduces us to the theatrical and metatheatrical from a philosophical approach. That's why we found some social archetypes like a creator entity with the dramaturge, an academical with Zinsky the psychoanalyst, with the divine profane in the meeting of Lucía and Fernando with San Pedro, and finally in the game with the mask like a sociological interpretative object. This deepening of some archetypes allows us to establish a dialogue between actor and character avoiding the usual depersonification but safeguarding the public from a lying actor or emotive manipulator due to the disciplined training of mind and body through scenic and interpretative techniques posing a game between the theatrical and metatheatrical.

KEYWORDS:

Theater, actor, stigma, philosophy, character, metatheatre, theatrical creation, identity

CONTENIDO

CONTENIDO.....	7
TABLA DE ILUSTRACIONES	8
TABLA DE ANEXOS	9
GLOSARIO	10
1. INTRODUCCIÓN.....	14
2. EL DRAMA DE LA IDENTIDAD	22
2.1 LOS ROLES DESDIBUJADOS:	28
2.2 EL ACTOR Y LA IDENTIDAD, la construcción del personaje:.....	41
2.3 EL ESTIGMA Y LA IDENTIDAD, Goffman y Hume, el estigma de la libertad:	46
2.4 LA CREACIÓN TEATRAL Y LA IDENTIDAD, <i>Lecoq y Tugendhat</i> :	47
2.5 ATARAXIA.....	48
3. CONCLUSIONES.....	54
3.1 CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO DE MONTAJE DE "ATARAXIA"	55
3.2 CONCLUSIONES SOBRE EL ESTRENO DE ATARAXIA AL PÚBLICO	59
4. TESIS RESULTANTE	62
BIBLIOGRAFÍA	64
5. ANEXOS	65

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Sobre la libertad creativa del actor	28
Ilustración 2: Sobre el proceso de montaje	38
Ilustración 3: Sistema Stanislavski en El arte secreto del actor (1990)	43
Ilustración 4: Esquema estructura general de la obra	50
Ilustración 5: Primer distanciamiento y la dramaturga. Un prólogo imperceptible.....	52
Ilustración 6: Encuentro de Lucía, coro y Fernando o muerte de éste. Suceso de partida. ..	52

TABLA DE ANEXOS

ATARAXIA, DRAMA FILOSÓFICO.....66
DIARIOS DE CAMPO, RELATOS DE LOS ACTORES.....84

GLOSARIO

ACCIÓN: es un movimiento, interno (espiritual, psicológico, pasional, etc.), externo (físico), o ambos; motivado por un antecedente y que obliga a poner en marcha un propósito del personaje.

ACTOR: El actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas, mientras que el actante es una fuerza actuante colectiva y no antropomórfica. El actor es un portador de signos. Es un ser que lucha por su libertad creativa. (Pavis, Diccionario teatral, 1987)

ATARAXIA: (Del griego *ἀταραξία*: imperturbabilidad.) Estado de sosiego anímico e imperturbabilidad a que llega el sabio, según opinión de algunos filósofos de la Grecia antigua. El camino que conduce a la ataraxía, al entender de *Demócrito*, *Epicuro* y *Lucrecio*, está en el conocimiento del mundo, en la superación del miedo, en la liberación de las inquietudes. Los escépticos, en cambio (Pirrón y otros) enseñaban que la ataraxía se alcanza absteniéndose de enjuiciar las cosas, manteniéndose indiferente a lo que acontece, a las alegrías y a las penas (*apatía*). La ética marxista rechaza la actitud contemplativa frente a la vida y, por ende, el ideal de ataraxía, en particular tal como era concebido por los escépticos. (Iudin, 1965)

Dentro del contexto de este proyecto se expone la tesis es que significa por antonomasia la existencia sobre un escenario de teatro, lugar donde no solo el espectador siente o conmoción o ataraxia (o nirvana), sino también el actor antes que nadie más.

CATARSIS: Término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y de descarga afectiva. (Pavis, Diccionario teatral, 1987) (del griego *κάθαρσις*: purificación). Concepto de la antigua estética griega con el que se caracteriza la acción estética del arte sobre el hombre. Según Aristóteles (“Poética”) la tragedia, a través de la compasión y del temor, provoca una purificación de los afectos. En la “Política”, Aristóteles dice que también la música, al influir en el hombre, proporciona “cierto género de purificación, es decir, de alivio relacionado con el placer”. Los griegos emplearon la palabra “catarsis” dándole varios sentidos: religioso, ético, fisiológico y médico. En los

abundantes escritos consagrados a dicho concepto, no se da una opinión única acerca de su esencia. Por lo visto, la catarsis incluye tanto un aspecto fisiológico (alivio de los sentidos, después de una gran tensión), como un aspecto estético (ennoblecimiento de los sentimientos del hombre), aspectos sintetizados en la vivencia estética. (Iudin, 1965)

CREACIÓN: Proceso de la actividad humana, en el curso del cual se producen valores materiales y espirituales cualitativamente nuevos. La creación constituye la capacidad del hombre, que surge en el curso de su trabajo y que consiste en formar (sobre la base del conocimiento de las regularidades del mundo objetivo), a partir del material proporcionado por la realidad, una realidad nueva, que satisfaga las multiformes necesidades sociales. Los tipos de creación son determinados por el carácter de la actividad (creación del inventor o del organizador, creación científica o artística). (Frolov, 1984)

DRAMA: entiéndase como la historia misma.

DRAMATURGIA CORPORAL: las dramaturgias del cuerpo son lecturas que se hacen de los discursos elaborados en lenguajes artísticos, que no siempre están remarcados en las letras impresas o el lenguaje cotidiano, en literatura.

Entender el cuerpo del actor en el texto literario y su traslado hacia el espacio escénico; es lo que hace que la metodología sea el vínculo conductor y fundador del estilo, no hay estilo dramático sin una metodología o un punto de vista estético-filosófico y es justamente a partir de la definición del método donde uno puede abordar en el caso del teatro físico las técnicas necesarias para la realización del acto y es la definición del aprendizaje técnico quien hace el estilo/lenguaje. (Borges, 2008)

ESCRITURA DRAMÁTICA: escritura de drama que se basa en la construcción de diálogos de personajes que buscan conseguir un súper objetivo atravesando una serie de peripecias que constituyen arcos de tensión, cambios de escena y de actos. La dramaturgia generalmente plantea la estructura a seguir en la escena teatral. Espacio textual donde se describen e hilvanan todos los sucesos de la pieza.

ESCRITURA CREATIVA: herramienta literaria que permite explorar la escritura automática. Es decir, construir textos sin mayor pretensión narrativa. Sirve para quitar bloqueos y dogmas del escritor, permitiéndole atravesar otras fronteras narrativas y dramáticas.

ESTIGMA: Una clase especial de relación entre atributo y estereotipo Concepto que agrupa a una o más personas dentro de dos situaciones: *desacreditado* y *desacreditable*. Esto con base en tres tipos de estigma: 1) abominaciones del cuerpo; 2) defectos de carácter; 3) estigmas tribales. (Goffman, Estigma, 1963)

IDENTIDAD PERSONAL: Característica de todo ente. (Tugendhat, 1996) Para Hume, la identidad es **la relación entre la memoria y las diferentes vivencias presentes y pasadas**. Entonces la identidad **no es un Yo** como sustancia real, como propiedad natural, sino una mera construcción de la memoria. (Kabato)

Según Erikson, cuando logramos acomodar adecuadamente el autoconcepto (concepto de sí mismo) que cada uno tenemos con los roles sociales que conseguimos realizar, podemos experimentar un **sentimiento íntimo de identidad al interiorizar una progresión continua** entre nuestra infancia superada, nuestro presente realizado y lo que creemos poder alcanzar en el futuro. (Kabato)

SUCESO DE PARTIDA: hecho que involucra a todos los personajes en una misma situación al inicio de la historia.

SUCESO PRINCIPAL: Clímax del conflicto de la obra o de los personajes.

SUCESO FINAL: desenlace del o los conflictos.

TEATRO: Tendencia de la puesta en escena que se esfuerza por examinar al ser humano en sus relaciones con la naturaleza y la cultura, que amplía la noción europea de teatro a las prácticas espectaculares y culturales. (Pavis, Diccionario teatral, 1987)

TEXTO POÉTICO: Construcción de poemas o uso de figuras literarias como la analogía y la metáfora para crear un lenguaje o manera de expresarse de un personaje, en este caso de Fernando.

TEXTO RAPSÓDICO: dentro de las premisas del teatro rapsódico (que también puede considerarse posmoderno) el escritor tiene la libertad de jugar y mezclar diferentes lenguajes y géneros literarios como cuento, poesía, micro relato, etc. Esta libertad permite al dramaturgo nutrir aún más su composición teatral. **Suceso:** hecho o acontecimiento, que produce un estímulo en quien lo recibe; lo lleva a confrontarse con una revelación; es valorada y lleva a tomar una decisión, que da continuidad al desarrollo del personaje, a su vez de la historia. Una fábula se cuenta a través de sucesos.

1. INTRODUCCIÓN

“Así es el teatro que nos hemos encontrado hecho y
con el cual queremos realizar nuestra tarea.
Y ha sido perfectamente apto para
transformar a nuestros confiados amigos
(a los cuales hemos llamado hijos de la era científica),
en una masa atemorizada, crédula y “hechizada”.

(Brecht, 1948)

En *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, (Goffman, 1959) saca a la luz su acercamiento al enfoque dramático dentro de la sociología, pretende ilustrar una forma desde la cual es posible comprender la vida social. Al hablar de una *presentación* Goffman pretende revelar que la vida cotidiana no dista tanto como se piensa de un escenario de teatro. Así pues, un ser humano común y corriente no está tan lejos de ser también un *actor*.

En el escenario teatral el actor o *intérprete* se disfraza bajo la *máscara* de un personaje. Podría decirse que las personas usamos máscaras para todo y con todos, incluso con nosotros mismos. En la cotidianidad, nosotros somos lo que en términos teatrales se llamaría actores naturales, orgánicos que se disfrazan bajo la máscara de la conveniencia. Sin embargo, mientras que en el teatro se presentan ficciones en una relación dialógica de tres intérpretes —el actor y sus personajes, otros actores con sus personajes y el público— en la cotidianidad vivimos rodeados de realidades mal ensayadas donde los tres intérpretes de los que hablo se reducen a dos: el actor y su máscara, y el público (que usa también su máscara). Así pues, en nuestras relaciones sociales somos actores y público constantemente. Tales reflexiones han generado en mí una serie de dudas que me llevan a cuestionar qué clase de intérprete es el actor teatral entonces. Si usamos máscaras todo el tiempo en nuestra vida cotidiana para ocultar todo eso que pueda chocar con la opinión del otro sobre mí. ¿Puede ser el ejercicio teatral una forma de usar la máscara para revelar en lugar de ocultar? Y si vamos a la vida real, ¿qué hay bajo la máscara? ¿Existe una identidad clara que podamos definir o precisar, o *identidad* es la suma de todas las máscaras que poseemos, de todas las versiones que tenemos de nosotros mismos?

(Scott, 1990) En *Los dominados y el arte de la resistencia* en su lucha por entender cómo se vivencian las relaciones sociales en una comunidad malaya, esboza una interesante perspectiva donde “juega” –al igual que Goffman– con el concepto de *máscara* y explica la noción de “conveniencia” desde lo que llamaremos: *el discurso público y el discurso privado*. Scott se da cuenta de que lo que dicen los habitantes pobres de la comunidad respecto a ciertas situaciones sociales o políticas dista mucho según la presencia de personas ricas o personas de su misma clase. Todo esto me hizo ahondar en mis cuestionamientos y plantearme también la noción del intérprete y preguntarme si se puede entender tal noción como algo más allá de lo artístico y de ser así, yo que desde hace varios años vengo trabajando en la exploración teatral como actriz, ¿qué sería? ¿Qué clase de intérprete es el actor? O incluso, ¿es el actor un intérprete? Y si dentro y fuera del escenario estamos actuando, ¿qué diferencia existe entre esas actuaciones, el público de mi puesta en escena ficcional y el de mi vida cotidiana? ¿Es posible ser dos cosas al tiempo?, es decir, ¿ser actor y público constantemente? Esto, entendiendo el rol del actor y del público no sólo desde la perspectiva de las funciones comunicativas del lenguaje.

Se preguntarán ustedes cómo pretendo ligar todos estos términos dentro un trabajo escrito que hasta el momento más bien parece teórico. Pues es justamente la necesidad creativa la que me ha permitido realizar esta ligazón, no sólo desde un trabajo teórico, sino desde el montaje teatral mismo. Lo racional y lo empírico se complementan permitiéndonos trazar caminos para luego recorrerlos.

ATARAXIA, como he titulado mi obra teatral, está inspirada en la búsqueda de un sí mismo, de una individualidad y un canal de comunicación y comprensión del mundo más allá de la máscara que se nos ha sido puesta al nacer bajo una serie de estigmas sociales, económicos y políticos. *Ataraxia*, del griego ἀταραξία (ausencia de turbación), es para mí lo que significa por antonomasia la existencia sobre un escenario de teatro, lugar donde no solo el espectador siente o conmoción o *ataraxia* (o *nirvana*), sino también el actor antes que nadie más.

Si se siente también conmoción ¿por qué ataraxia? Por los personajes que encarnan la historia que a su vez nos hablarán de una imperturbabilidad necesaria cuando se ha muerto, cuando se lo ha perdido todo, pero también la ataraxia como resultado a una serie de estímulos agobiantes y dolorosos que logran superarse dignificando al sujeto, dando cabida a una subversión del personaje y por ende también del actor.

En mi camino exploratorio descubrí varias formas y métodos de jugar al teatro y varias de esas formas-métodos se yuxtaponen y hasta se contradicen. En un principio, el quehacer escénico era para mí un pasatiempo, hacer teatro era algo que me hacía sentir diferente, viva. Luego encontré en el escenario un estimulante intelectual preciosísimo que trajo a mí más preguntas que respuestas. Todo lo que llegaba al escenario era el resultado de un trabajo de mesa sobre la dramaturgia o el libreto que guiaría el proceso creativo; el trabajo de mesa, dentro de la jerga teatral, abarca todo el recorrido teórico-investigativo que sustentará el rol de los actores en escena, sus antecedentes y sus deseos. Cualquier director dirá que todas las respuestas a las preguntas dramáticas y escénicas se encuentran en el libreto, pues bien, la construcción y el estudio minucioso del libreto y la búsqueda de referentes (bien pueden ser musicales, cinematográficos, pictóricos, sonoros, entre otros) que nos permitan entender y dar forma a lo que nos propone el libreto y a lo que queremos mostrar y decir, serán los que alimenten la puesta en escena teatral, su camino creativo y su propuesta estética.

Aceptado entonces el texto como pilar de amarre de la estructura, es necesario penetrar en él, conocerlo, incorporarse en los núcleos de sus moléculas, mediante el análisis del texto dramático. Cada autor, cada espectador, cada crítico teatral, además de los otros especialistas mencionados, necesita saturarse de esta esencia para ser un cabal partícipe del fenómeno, que pueda diferenciar en términos generales las principales variables en que pueden ubicarse convencionalmente las miles y miles de obras que se conocen. (Guillaumin)

Ahora bien, la idea de la realización personal o la idea de tener máscaras o capas sobre un verdadero yo, puede tornarse angustiada o provechosa, depende desde dónde se la vea. En el teatro, en cambio, el actor tiene como trabajo primordial la creación de esas máscaras-personajes que le permitan contar una historia o un suceso. Y es por esta misma razón que la

mejor vía para revelar y soltar esas máscaras que cargamos presurosos en nuestras vidas cotidianas es el teatro. El teatro podría ayudar a las personas a repensar su vida y sus oportunidades. Para eso es necesaria la escritura y la exploración teatral como filosofía primera. Es menester enunciar cómo el teatro no sólo escrito, sino hecho y presentado a público, puede ayudarnos a comprender nuestro habitar en el mundo. Para ello es necesario que los actores, que serán los mensajeros, empiecen por cuestionar sus propias máscaras (las de fuera del proscenio) y emprendan nuevas búsquedas donde aborden su propia identidad o identidades. Partamos pues de una primera cuestión: ¿Existe una identidad clara que podamos definir o precisar? Una vez planteada esta idea en cada actor podremos ahondar en si hacemos algo novedoso creando personajes y dándoles vida en el escenario, o nada más hacemos una réplica de las máscaras que componen nuestra cotidianidad. Si me quito todas las máscaras, ¿encontraré la verdadera yo, mi identidad? ¿Puede la creación artística literaria y teatral arrojar respuestas sobre quienes somos o siquiera permitirnos significar eso que tan tranquilamente llamamos *identidad*?

Somos actores y espectadores constantemente, la vida es una extensa obra de teatro que se estructura con los mundos de cada persona: sus perspectivas, sus experiencias, sus ideas y pensamientos generan una infinita cadena de acciones que sustentan la existencia. El teatro, es un mundo que se compone y se nutre de esa estructura colectiva que es la vida, es el hogar de actores y actrices que juegan a desenmascarar el mundo del afuera. Seres que se quitan sus propias máscaras, sus identidades para crear otras, nuevas, distintas pero que no hacen más que reflejar el exterior ¿Qué clase de intérpretes son? ¿Puede ser el ejercicio teatral una forma de usar la máscara para revelar en lugar de ocultar? ¿Existe una identidad clara que podamos definir o precisar, o *identidad* es la suma de todas las máscaras que poseemos, de todas las versiones que tenemos de nosotros mismos? ¿Puede la creación artística literaria y teatral arrojar respuestas sobre quienes somos o siquiera permitirnos significar eso que tan tranquilamente llamamos *identidad*? Quizá ATARAXIA nos arroje pistas para desenmarañar todas las dudas que se tejen bajo nuestras caretas.

En suma, ¿Puede el actor ser un disruptor de esa identidad que hemos construido o al menos, afirmarla? ¿tratar de resolver estas incertidumbres nos ha acercado a lo atarácico o nos llenará de más angustia? ¿La creación teatral como método de experimentación crítico puede acercarnos a una o unas filosofías vivas? Estas han sido las preguntas centrales que

ATARAXIA ha terminado por solucionar, disolver, explorar o refutar.

Al hablar de los estigmas parece que venimos marcados al mundo desde diversos aspectos y perspectivas. “Pero lo pasado que marca está siempre allí: familia, lengua, instituciones, religión, estado, fiestas, nacimiento, expectativa de muerte –no hay escape” (Marquard, 2003)

Al embarcarme en el ejercicio de ahondar en términos como “actor”, “estigma”, “creación teatral” e “identidad”, el camino me hizo comprender la necesidad de trascender lo escrito para darle forma humana, es decir, para trascender el ejercicio filosófico e ir del pensamiento a la acción, a un ejercicio sobre la exploración del cuerpo en el espacio teatral, de los actores como intérpretes, es decir, como traductores del mundo circundante que en la filosofía queda plasmado en el pensamiento pero no en el espacio. Así pues, hacer del teatro lugar y contexto, una enunciación del ejercicio filosófico de la conciencia humana, llevando la escritura a las tablas de un pequeño escenario justamente para jugar a darle una identidad.

Obedeciendo a esto, hay tres razones principales por las que este proyecto ha debido hacerse así y no de otra manera. La primera es el vasto trabajo de mesa que, gracias al proceso racionador o globalizante de los mecanismos de información, miles de actores en el mundo han obviado. Así pues, los teatros están llenos de actores que desconocen su historia, sus modos y sus métodos (aún más en una ciudad como Pasto, donde no hay escuelas formales de arte dramático). Creo que para cumplir el ideal de una propia estética ha sido absolutamente necesario el trabajo investigativo sobre lo que se quiere contar y crear, es decir, comunicar; todo esto con base en unos antecedentes que le han dado fuerza y verosimilitud al proceso creativo.

En segundo lugar, una década después de comenzar mis exploraciones y estudios teatrales estoy convencida de que el teatro es capaz de ayudar a las personas a repensarse y a trascender de sí mismos para poder contemplar sus deseos, intereses, oportunidades y probabilidades. Y quizá en ayudar en gran o pequeña medida a desmontar si no todas, al menos algunas de las máscaras que nos atañen o sobran. Por ende, parafraseando a

Goffman, este trabajo ha servido para superar el mero *status* como un lugar social, una posición y como una materialidad que se posee y se exhibe, y a entenderlo como una pauta de conducta apropiada, coherente, embellecida y bien articulada con habilidad o torpeza, conciencia o no, engaño o buena fe, que debe ser representada, pues es esto lo que se conoce como acción dramática.

El tercer motivo ha sido aclarar desde el arte vivo del teatro una noción filosófica tratada en libros o en aulas de clase sobre el problema de la identidad al público entendido o no en filosofía. Hemos mostrado el dualismo entre identidad y máscara. Y mostrar también cómo, la práctica del teatro como filosofía viva en el espacio permite el desenmascaramiento del sujeto frente al acontecimiento social.

Ciertamente, desde las tradiciones de la ilustración y el romanticismo existe la posibilidad, quizá una posibilidad privilegiada, de plasmar problemas filosóficos mediante el arte, pero ATARAXIA ha ido más allá: se ha tratado de formar al actor, de enseñarle y de permitir que te enseñe, de repensar nuestra vida propia en cuanto a(u/c)tores y para plantear un problema de tremenda actualidad mundial en época de nacionalismos, reivindicaciones y búsquedas personales.

Así pues, la creación y montaje de ATARAXIA ha sido inminente. Hemos creado una obra de teatro que muestra el problema de la identidad partiendo del dualismo identidad/máscara y la hemos presentado al público. Para eso, hemos tomado algunos principios del cine que creo que el teatro debería tomar siempre en cuenta: la pre producción, producción y post producción de la obra teatral. Pensarse el antes, el durante y el después de la obra es lo que ha permitido consolidar este proyecto desde unas etapas claras y concretas así:

- a) La investigación y el abordaje teórico del proyecto base
- b) La escritura dramaturgica de ATARAXIA
- c) La creación y con eso el andamiaje de un diario de campo de montaje
- d) La presentación al público donde se han contrastado los conceptos con la práctica escénica

- e) El registro de fotografía y video de la obra.

Así pues, después de todas estas etapas comprobamos que lo más valioso de la obra de arte no es la obra en sí misma sino el proceso donde confluyen la consolidación de la obra, las reflexiones en torno a su montaje y la transformación y evolución humana, aquel tránsito imperceptible y delicado que permite la creación artística en todas las personas que se acercan a ella y la conforman.

Actores, escenógrafos, diseñadores, fotógrafos, directores, espectadores y cada persona implicada de manera directa o indirecta con ATARAXIA se ha transmutado y ha participado en un proceso íntimo y colectivo de sanación y catarsis.

2. EL DRAMA DE LA IDENTIDAD

“*Todo arte es político*”.

(Jaar, 2016)

La *ataraxia* es un estado. Un *estado*. Igual que el *nirvana* para los budistas o la catarsis dentro de la estética de los griegos; si nos enfocamos en estos últimos, la finalidad de su teatro era justamente proporcionar al espectador una serie de estímulos interpretativos mediante las tragedias, con sus héroes y el corifeo que serviría como puente para llegar al estado de catarsis o *ataraxia* en términos estrictamente epicureístas.

Me atrevo a usar lo catártico y lo atarácico como sinónimos debido al enlace que he hecho antes sobre vida y teatro. Es decir, la segunda necesita de la primera para existir, sin vida no hay teatro, pero puede haber vida sin teatro. Dentro de lo que hemos llamado escuelas socráticas, la *ataraxia* es el camino a la felicidad, así pues, si se consigue mantener el equilibrio espiritual frente a la adversidad, ésta causaría menos estragos y no nos veríamos afectados por el daño que hacen. Por otro lado, lo catártico nos habla de una purificación, de un fuego arrasador y destructivo del que viene la calma y se renace. Sin embargo, esta purificación sería dolorosa y traumática en muchos sentidos, pero una vez terminada el sujeto quedaría sereno hasta una nueva catarsis. Así pues, de catarsis y *ataraxia* está compuesta la vida. Sin embargo, por más peligroso que parezca el arte, en este caso el teatro, es un espacio seguro para habitar estos dos estados que en este proyecto encontramos finamente ligados. Si teatro y vida son sinónimos y es esa la convención a la que jugamos gracias a Goffman, pues de tal forma lo serán la catarsis y la *ataraxia*.

De Epicuro es poco lo que podemos saber, salvo que era de Samos y vivió entre el 300 y el 270 antes de nuestra era. Pero no tomemos estas fechas a la ligera, entre estos años se dio la caída de Atenas como capital política del mundo civilizado, lo que permitió que hubiera un gran cambio en la mentalidad de los antiguos.

Así pues, ese período que va del 323 al 321 no sólo constituye el marco de las fechas memorables de la desaparición de los dos destructores de la polis –Alejandro y Diógenes– sino también la de sus últimos defensores –Aristóteles y Demóstenes, con lo cual el terreno para una ética individual y una práctica de la felicidad se volvía fecundo. (Castaño, 2016)

Gracias al contexto en que se desarrolló Epicuro, la construcción de una ética individual al fin fue posible en el mundo antiguo, cada hombre y cada mujer era libre de creer en los dioses o no. Claro que no fue fácil deshacerse de la culpa y de la idea del castigo eterno de los dioses frente a la desobediencia de las leyes de la fe. No obstante, escuelas como la de este pensador permitieron la emancipación del ser humano frente a las ideas teológicas que regían en ese tiempo. Su legado quedó con sus estudiantes y seguidores quienes luego con la llegada del cristianismo se vieron aplacados y fueron catalogados como paganos. Quizá porque para Epicuro los dioses y los hombres vivían en mundos distintos y ninguno influía en el otro. Para ilustrar esto me baso en el texto *Principium sapientiae: los orígenes del pensamiento filosófico griego*, desde la página 27: Epicuro (Cornford).

La reacción de Epicuro contra una Providencia benevolente trajo consigo un énfasis extremo en la naturaleza corpórea de lo real. No deseaba creer en otra cosa que no fueran los átomos carentes de vida que se movían mecánicamente en el espacio vacío, con la consecuencia inevitable de que todos los fenómenos de la vida y la conciencia, que no pueden negarse por completo, tienen que ser explicados, en la medida de lo posible, en términos de contactos y colisiones entre los átomos. (Cornford, pág. 29)

Así pues, según esto, la idea de los dioses debía enajenarse de los hombres pues era imposible de comprobar. Y si existían éstos eran sordos a cualquier súplica o alabanza. Así pues, la vida debía ser responsabilidad de cada persona y nada más, pero ya en tiempos antiguos la libertad era una de las causas de la angustia humana y en medio de la angustia no podía haber eso que Séneca traduce como “tranquilidad del ánimo (o del ánima)” (Séneca). He aquí de nuevo la relación entre la perturbación catártica y la ataraxia. Este hacerse cargo de la propia existencia es lo que duele y la aceptación de la imposibilidad de otra cosa es lo que calma el ardor de vivir, entre ese ardor y esa aceptación que habita en grandes y

pequeñas ciudades, hay catarsis. Y en algún lugar dentro de esas ciudades, en una casa vieja, en un cuarto frío y oscuro, bajo un tarro de luz y un cenital están los actores habitando la ataraxia que es lo posible, lo ficcional, la fantasía que obedeciendo a un orden lógico lo contradice creando reglas nuevas que sólo pueden ser habitables en ese escenario y ahí hay también dolor, pero es un dolor habitable, emancipador del que brota paz y tranquilidad. Entonces el ejercicio del teatro es filosofía que se materializa en unos cuerpos jugando a ser Fernando, Lucía, Zinski, San Pedro mujer, un coro y quienes juegan encuentran su lugar en el mundo y ese lugar no es más que un sueño y en el sueño hay ataraxia, hay calma. Finalmente, la catarsis en el juego del teatro no es más que la máscara de la ataraxia. Como el niño que al jugar cree tanto en la ficción del juego que va su vida en ello, pero realmente solo en ese juego el niño es libre y es él mismo y nada más.

Ahora bien, si echamos un vistazo a la historia del actor veremos cómo esas palabras que ahora parecen no pasar del concepto toman peso y significado. Ataraxia, actor, estigma y máscara, creación e identidad se han hecho carne de la mano de la historia humana.

Lo que conocemos como *actor*, tiene su origen en las dionisiacas, las fiestas celebradas al dios Baco o al macho cabrío. Así pues, el actor deviene de la fiesta, la algarabía y la embriaguez y, por ende, de todo lo contrario a lo apolíneo como lo virtuoso, noble y sacro. He aquí el primer estigma del teatro, el del actor como libertino. Estigma que perseguirá a los actores hasta la concreción de lo carnavalesco como contraparte de la cuaresma (lo pagano/lo sacro, cultura oficial/cultura popular) como fuerzas que equilibran el mundo.

En la *Poética* (Aristóteles) se nos permite conocer quién fue el primer actor que tenía, dentro del ditrambo, varios rostros, cuerpos y voces: el coro. Figura que he querido ligar al trabajo corporal de Lecoq y la máscara neutra dentro de mis aproximaciones escénicas con la dirección de los actores que darán vida a ATARAXIA.

En *Estigma*, Erving Goffman nos dice que el estigma es “una clase especial de relación entre atributo y estereotipo” (Goffman, 1963). Así pues, podemos definirlo como

una desaprobación y por ende también como un proceso social en el que los demás menoscaban la identidad normal de un sujeto; sujeto que en este estudio es el actor, como lo he planteado en el párrafo anterior. Según Goffman, existen tres tipos de estigma: en primera instancia están las abominaciones del cuerpo que encerrarán todas las limitaciones, rarezas y anormalidades físicas. El segundo estigma abordará los defectos de carácter que se entenderán como falta de voluntad, pasiones tiránicas, deshonestidad entre otros aspectos que han de concernirnos más adelante y por último encontraremos el estigma tribal, que abordará los conceptos de raza, religión y nación, susceptibles de ser heredados. Todo esto en relación con el actor, me hizo concebir este texto como sucesor de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* y como directora, me ha permitido justificar aún más el uso de la máscara como elemento de exploración y montaje, como recurso para llegar a la profundidad humana desde la ficción del teatro y entender, sin pretender hacer de este un trabajo antropológico, la naturaleza humana.

El actor como ser humano, en virtud de su condición artística, se enfrenta como todos al estigma social desde cualquiera de las tres perspectivas en que Goffman lo ha enmarcado. No obstante, hasta aquí hemos entendido al estigma como casi una desgracia, una calamidad, un drama. Aun así, el estigma, a mi modo de ver, es esa característica primera que puede ser la caja de Pandora de nuestra personalidad y por ende de nuestra identidad. Si en la Grecia clásica el actor era un libertino, ¿es posible que el estigma del actor sea la libertad? Metáfora hecha carne de una libertad limitada, con esto tan existencial también podríamos apoyarnos en una básica y primaria interpretación sartreana, pero no es mi objetivo. De hecho, podríamos decir que este “estigma” de la libertad de los actores y las actrices es también una máscara, pues como en el ejemplo del niño que juega y cree absolutamente en la verdad de su juego, el actor, si bien sigue unas reglas como las del dramaturgo, el director o la obra teatral, estas reglas son necesarias para el juego y el actor es libre en su creación. Si esto no fuera así y el trabajo creativo fuera tiránico o impuesto no habría ataraxia. Cuando no hay juego no hay ataraxia, así que no hay calma cuando no hay creación.

Los artistas escénicos son seres humanos dueños de una sensibilidad, de una historia y

de unos dolores que alimentan su sed de crear ficciones y mundos posibles. 1) El hambre invisible de ser partícipes de mundos en caos fuera de este pero que representen éste, 2) mundos no tan limitados como éste, pero con límites y 3) el proceso creativo de acción y dirección del montaje, no busca nada más que trasgredir la barrera de lo expresivo para, ojalá, lograr un equilibrio entre la expresión y la creación. Lecoq argumentará que el campo de lo expresivo tiende a ser individual, íntimo y personal, pero al lograr igualar lo que queremos decir con una buena idea de creación, el actor logra su objetivo primordial de hallar y probar imágenes y códigos simbólicos que permitan la expansión y comprensión de la obra escénica. Así, ese paralelo entre lo subjetivo y lo objetivo es la diferencia entre lo expresivo y lo creativo, que es justo lo que se pretende a la hora de poner sobre las tablas un drama con bases investigativas como éste.

En *El cuerpo poético*, Lecoq comenta que el primer paso del actor es “eliminar las formas parasitarias que le son ajenas, expurgar todo lo que pueda estorbarle para reencontrar –con la mayor aproximación posible- la vida tal como es” (Lecoq, 1996, pág. 47).

Si el estigma es la libertad. ¿No debemos los actores encajar en el papel? Libertad la del autor, un poco menor la del director. El actor está obligado, se ve obligado a representar tan bien como sienta al personaje y solo tendrá libertad dentro del proceso creativo aún con la cerca del autor, la del director e incluso las del texto mismo. Ser libre entre tantas cercas es lo que hace a un sujeto como el actor, un ser revolucionario. Por esto, Lecoq defenderá su tesis sobre la no identificación del actor con el personaje —encontramos un nuevo borde o frontera que terciará la libertad del actor—, pues su labor es actuar partiendo de una neutralidad para aproximarse a la diversidad humana, sin transformar todo en parte de su *Yo*, de su máscara. Sumado a esto nos enfrentamos a una crisis: el actor se ha desenchado. Hemos perdido el horizonte, no como actores sino como humanos, no somos capaces de hacer de nuestros estigmas una cualidad resiliente, ¿cómo lo haremos entonces en la obra de teatro? Solo recuperando la sed de crear, la sed del hacer, por eso existe la necesidad de este estudio, la necesidad de resolver estos interrogantes erigiendo una obra que se justifique desde su escritura misma hasta su montaje y llevando a los actores a solucionar sus propios conflictos sin que la mano maravillosa de un director de escena lo saque del apuro de la

libertad de crear. Así pues, como lo diría Epicuro, el actor debe enajenarse del director para ser realmente libre entre todas esas cercas estructurales. Con esto no pretendo entablar un desorden o ampliar el desorden estructural que ya existe. Por el contrario, esto es una provocación y un llamado del actor a hacer su trabajo, a crear y creer en la ficción y a jugar el juego.

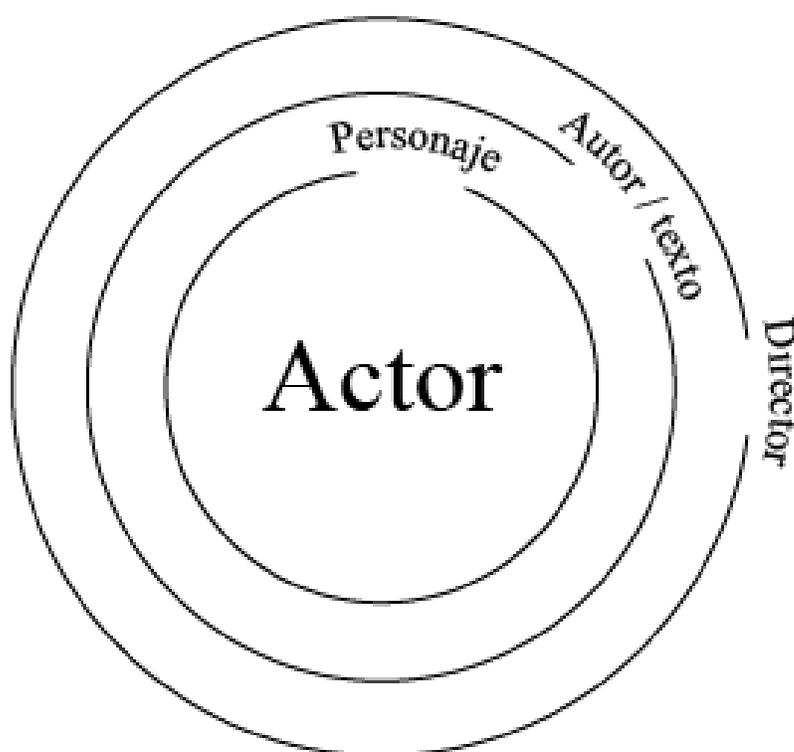


Ilustración 1: Sobre la libertad creativa del actor

2.1 LOS ROLES DESDIBUJADOS:

En el arte escénico y especialmente en el teatro de mi ciudad ha habido una pérdida: la inminente caída del dramaturgo, del actor-escritor como primera fuerza creadora. Por eso es

necesario leer, investigar, escribir, crear y montar. No habrá otra forma de realizar todo esto, otra forma sería incoherente, carente de sentido y de verdad. ¿Cómo hablar de escritura dramática si no escribo y cómo hablar de teatro sin hacerlo?

Entre otras cosas y cualidades del arte escénico cabrá resaltar su carácter expresivo, denunciante y simbólico, lo cual he querido insinuar con el epígrafe de Jaar con el que quise comenzar este capítulo. Quizá estas cualidades son las que permiten al teatro establecerse más allá de la frontera del arte por el arte para lograr dar forma a nuevos discursos sociales, filosóficos y políticos. No obstante, para Lecoq, expresar no es estrictamente crear; así que esto quizá nos permita hablar de un actor desencantado que está expresando algo todavía desde un lenguaje que muy pocos entienden y tal desencuentro nos habla también de la ausencia de roles específicos de autores, dramaturgos e incluso directores teatrales que curen el proceso creativo y orienten la libertad creativa del actor. Por eso no hay más camino que el que se bifurca: escribir una dramaturgia, darle vida y narrar entrometidamente las peripecias que acarrea dicha tarea. Pero antes, ¿cómo fue que se produjo ese desencuentro del actor con su oficio creativo? El problema del actor en la escena teatral es el mismo que el problema de identidad que padecemos fuera del escenario. Ahora bien, ya varias veces hemos hablado con tanta apropiación de identidad, pero ni una de esas veces nos hemos lanzado siquiera a decir qué traduce, qué significa o qué es este vocablo que ha puesto en jaque a todos los seres humanos y que ha dejado estigmas para siempre. En una época en la que el lugar en el mundo no es dado ya por la sociedad, la religión o la familia, el individuo es responsable de su reconocimiento. Para ello he de basarme en las palabras del filósofo alemán aún vivo, Ernst Tugendhat, quien en su ponencia sobre *Identidad personal, nacional y universal* argumenta que, si bien Erikson sería uno de los primeros en tratar de definir lo que conocemos como identidad, a la larga dicho concepto está aun rodeado de marañas que nunca han permitido que se esclarezca del todo, lo que hará Tugendhat será justamente esclarecerlo.

El misterio al que nos enfrentamos y del que somos menos conscientes los seres humanos es el de la identidad. La identidad se ha convertido en un concepto que se expande y aprieta sus redes bajo los anuncios publicitarios, se esparce como el agua bendita en las iglesias, la prometen sacrílegamente en los discursos políticos, la manejan como chacra que

absorbe la autonomía hasta que se nos es arrebatada por completo.

Preguntemonos lo mismo que se preguntó Tugendhat, ¿qué significa «identidad» en el sentido psicológico de este término? Si bien nadie es ciego frente a las peripecias a las que el ser humano se ve sometido en busca de la misma, generalmente como en todo, y más ahora en el siglo XXI, todo lo que podamos decir sobre identidad o no-identidad se queda en meras suposiciones o en aquello que Heidegger llamaría meras habladurías, es por esto que me propondré realizar un esbozo teórico del problema que expongo aquí, dando así luces respecto de la abismal profundidad del problema y la casi nula sapiencia de lo que el juego que jugamos sin saberlo hace con nosotros y que por ende nos llevará a la segunda pregunta que se hace Tugendhat, ¿cuál es el problema que ha suscitado su tan repentino y tan difundido uso? (el de la identidad como término).

Al hablar del ser humano como noción general y del humano-actor como noción individual. Podríamos hablar también de un problema, pues aparentemente la identidad debería ser algo que cada individuo debe construir, tiene el trabajo de erguir y defender. Pero para Tugendhat esto no es así, cito:

Mi identidad individual no es ningún problema para mí y no se distingue estructuralmente de la identidad individual de una cucaracha, con la única diferencia que las personas tienen memoria. Yo me llamo Ernest Tugendhat (a la cucaracha naturalmente también le podríamos dar un nombre individual), y yo que ahora estoy aquí en Chile soy idéntico con el que ha estado hace un mes en Berlín y con el niño que nació en Checoslovaquia en aquel momento y lugar preciso. (Tugendhat, 1996)

¿A qué se referirá Tugendhat con esto? Al compararse con una cucaracha el filósofo alemán aludirá a una conciencia de un tipo de identidad, la identidad individual, argumentando que (quizá a partir de los aportes de Erikson) cada ser humano debe construir su identidad. No obstante, luego Habermas afirmaría que el hombre (y la mujer) constituye su identidad individual a partir de un universal, excluyendo la identidad nacional, a lo que Tugendhat respondería que esto es falso, puesto que una identidad individual se constituye tanto de una universal como de una nacional, aquí podemos hablar de varias nociones de

identidad individual, pues Tugendhat plantea que hay dos tipos de identidad personal o individual: una negativa, egoísta e indiferente, y otra positiva, ética y que tiene en cuenta a los demás; así mismo la identidad puede ser tomada como cualidad o característica o como identidad en sí misma. Ahora bien, al hablar de la identidad individual siempre podremos encontrarnos con una cuestión que nos aqueje: ¿Cómo mantener una identidad propia si ya no soy la misma que fui hace años? Ahora soy más alta, tengo el cabello corto y pienso otro tipo de cosas sobre el mundo que no pensaba antes. Bueno, pues Tugendhat aludirá a esto explicando que ha habido una confusión entre no-identidad y cambio, pues a pesar de mis múltiples cambios no he perdido mi identidad, sigo siendo yo misma, cambiar no puede apuntar al nacer o al morir, cambiar es seguir siendo uno, pero de otra manera. ¿Podrá tomarse esto en cuenta a la hora de pensar en los actores? ¿Podremos decir que los actores siguen siendo ellos, pero de otra manera?

Diré que aparentemente y concretamente esto no puede ser así por la simple y llana existencia del personaje que, defendido por la literatura y su noción de literariedad, toma forma y presencia como un ente existente aquí en la realidad a través del actor o en un mundo posible dentro de la lectura dramática. No obstante, ¿será realmente posible dejarse absolutamente de lado para dar carne a un ser ficticio? Ahí es cuando encontraremos justificación al hecho de hablar del ser humano como noción general y del ser humano-actor como ente individual. Como ente justamente porque eso es lo que han de ser los personajes a interpretar por el actor.

Por ende, la mismidad del ser humano como noción general es diferente a la mismidad del ser humano-actor como ente individual. Igual que compara Tugendhat –citando y reevaluando a Heráclito– al río con las gotas, podemos bañarnos en el mismo río, pero no con las mismas gotas.

La identidad individual ha de ser entonces un problema no sólo psicológico-sociológico sino también ontológico, pues parte de la metafísica que trata del ser en general y de sus propiedades trascendentales; nos ha de caracterizar a todos, incluso al personaje, pues éste cambia, pero no muere. Cambia en forma no en esencia, cambia de actor, pero sigue siendo él mismo, hermético y concreto.

Los actores y actrices están llamados a desmitificar el concepto de lo idéntico, y por ende a poner a prueba al estigma de la libertad, que estaría ubicado en los estigmas de segundo grado según Goffman, donde caben los defectos de carácter “falta de voluntad, pasiones tiránicas o antinaturales, creencias rígidas y falsas, deshonestidad” (Goffman, Estigma, 1963), como una característica reprobable de la identidad. El actor es consciente, o lo descubrirá en su camino desde el fondo hasta el proscenio de su vida, que la identidad no es como una piedra filosofal o un catalizador, dándole la razón así a Habermas.

El mismo conflicto que vive el individuo como noción general, le pasa al actor como noción individual, pero no como dueños, sino como impostores de una búsqueda que pertenece a un personaje ya creado en un libreto, guion o didascalia, el actor alquila su cuerpo para permitir a un personaje buscarse y accionarse. Por ende, aquí descubrimos que no hay diferencia alguna entre el actor-humano como noción general y el humano-actor como noción individual. Atamos cabos para desatarlos después, mismo ejercicio que el del actor al interpretar y pretender crear y dar vida a un personaje. El actor nunca deja de ser una noción general o universal, pues antes de ser humanos-actores somos actores-humanos (recordemos a Goffman y su enfoque dramaturgico sociológico), los actores solamente se prestan para dar cara a una noción concreta individual que es el personaje. El personaje no cambia más de lo que debe cambiar, no va más allá de los límites que el dramaturgo ha creado para él, sin embargo, entre esos límites la creación es libre.

He ahí el llamado a escribir y montar creando a otros seres hijos de la ficción, demostrar que la identidad no es un tesoro oculto que se deba encontrar, construir ni tampoco un adorno que se pueda comprar en una tienda de moda. Más allá de eso, lo que pretendemos encontrar como identidad es una constante pregunta que nos acompañará hasta la muerte, la pregunta por la identidad y la pregunta por el arte teatral, la pregunta por el dramaturgo y por dios, porque tergiversando a Huidobro el dramaturgo es un pequeño dios. ¿Qué será entonces del dramaturgo mayor? El dramaturgo es el dios del personaje que en su mundo desconoce los límites del éste, el personaje es libre por no saber, el actor es esclavo por saberlo todo del personaje, incluso que su libertad es falsa.

“El espíritu es una especie de teatro donde varias percepciones aparecen sucesivamente, pasan, vuelven a pasar, se deslizan y se mezclan en una infinita variedad de posturas y situaciones” (Hume, 1739). Con esta afirmación David Hume en su *Tratado De La Naturaleza Humana*, nos dice que, aunque muchos parecen ser conscientes del YO, están convencidos de ello sin evidencia o alguna demostración de su identidad o simplicidad perfecta. La encubren (a la identidad) con sensaciones y pasiones, pero a la vez dudar del Yo, teniendo en cuenta los dolores y placeres de los que somos conscientes nos llevaría a una duda cartesiana, que al intentar probarse se debilitaría en su evidencia. No obstante, tales ideas no pasan de ser persuasiones optimistas frente a algo sobre lo que no tenemos idea pero que es necesario resolver.

Cuando penetro más íntimamente en mi propia persona, tropiezo siempre con alguna percepción de calor o frío, luz o sombra, amor u odio, pena o placer. No puedo jamás sorprenderme a mí mismo en algún momento sin percepción alguna y jamás puedo observar más que percepciones. Cuando mis percepciones se suprimen por algún tiempo, como en el sueño profundo, no me doy cuenta de mí mismo y puede decirse verdaderamente que no existo. Y si mis percepciones fueran suprimidas por la muerte y no pudiese ni pensar, ni sentir, ni ver, ni amar, ni odiar, después de la disolución de mi cuerpo, me hallaría totalmente aniquilado y no puedo concebir qué más se requiere para hacer de mí un no ser perfecto. (Hume, pág. 191)

He querido citar a Hume debido a su uso del teatro como metáfora dentro de un contexto crítico de la tradición sustancialista. La cita, si se analiza bien, entra en conjunción con el epígrafe de la justificación de este trabajo en la que Odo Marquard afirma que todo ser humano está hecho de su propia historia “en lugar de una libertad gracias a la dirección de la razón, las muchas libertades de diferentes formas de leer y muchas historias” (Marquard, 2003)

Hume nos permitirá tejer todos los conceptos que hasta ahora están nada más esbozados para encaminarlos a la creación de Ataraxia, actor, estigma, creación e identidad.

Hume nos habla de un teatro de percepciones del cual no sabemos nada, ni siquiera si se habla de él como *performance*, es decir, como acto mismo o como edificio. En el *Tratado*

de la Naturaleza Humana, Hume se lanza a hacer una primera hipótesis sobre qué es una mente y afirma que “no es otra cosa que un haz (*bundle*) o colección de diferentes percepciones en perpetuo flujo y movimiento” (Guerrero, 2010). Pues bien, la mente es como un teatro, he ahí la valiosa metáfora, un teatro lleno de personajes y sucesos que entran y salen de escena sin que podamos saber en qué edificio sucede la función. “En definitiva, aquello que Hume quiere establecer, echando mano de estos medios, es el carácter enteramente variable e interrumpido del flujo mental: la mente no es ni simple ni idéntica a sí misma a través del tiempo, en el sentido metafísico estricto que se ha intentado darle” (Guerrero, 2010)

Podríamos decir que cuando Hume afirma que la mente no es idéntica a través del tiempo, Erickson la confirmaría, pues en su libro *Infancia y sociedad, capítulo 7* plantea que la identidad, su valor y su función cambia de acuerdo a cada época, “el adolescente necesita pertenecer a un grupo; el viejo necesita reconocimiento de lo que ha hecho” (Erickson, 1933), debido también a su incipiente desarrollo del sentido de la industria, a través del cual los seres humanos nos adaptamos a las leyes inorgánicas del mundo y sus herramientas globalizadoras. Es aquí cuando aparece nuestra necesidad de encubrimiento impulsadas por lo que Erickson llama culpa, vergüenza y duda que inyectadas con una dosis de industria nos arrojará al problema de la identidad y la confusión del rol, confusión que nos marcará para siempre. No obstante, Freud, que es retomado por Erickson en los inicios de su investigación y que si bien no desarrolló un concepto de identidad (pero que sí lo incluyó en varios momentos de su obra, sobre todo en su trabajo sobre las identificaciones), nos muestra que el *Yo* no es lo determinante en nuestra existencia, pues una cosa ha de ser “*identificarse con*” algo y otra, aludir a lo idéntico como una noción totalizante. Cito a Tugendhat:

En la expresión «*identificarse con*». Freud quería decir que se identificaba con el pueblo judío, y uno puede expresar lo mismo sin tener que acudir a una entidad tan dudosa como la de pueblo diciendo simplemente que se identificaba con ser judío. (Tugendhat, 1996)

La psicología del *Yo* incorpora el *self* para referirse a la representación que una

persona tiene de sí misma a nivel mental, es decir, la manera en que una persona se percibe a sí misma, teniendo en cuenta su cuerpo, sus emociones y sus acciones. Este *self* puede ser entendido como la noción de identidad individual que problematiza Tugendhat en su ensayo *identidad personal, nacional y universal*

Ahora bien, para dar paso a la resolución de esta investigación quisiera dejar por sentada la definición de los términos que nos han acompañado. Así pues, podemos decir que el primero en proceder como actor habría sido el *exárkhon* que subsiste como corifeo y, al mismo tiempo, como primer poeta dramático improvisado (Sinnot, 2019)

Al echar un vistazo a la historia del teatro griego descubriremos que se le atribuye a Téspis el haber implementado el rol del actor como figura separada del coro, es decir, como un personaje con una identidad individual no colectiva. Y aunque dentro del texto recopilatorio de Jorge Dubatti *Historia del Actor* son inciertas las deducciones que han querido suscitar el origen de la palabra “actor” de *hypocrités* (“respondedor”) significado que se relaciona con el verso hablado. El mismo texto nos sugiere que según Píndaro y Platón, *hypocrités* significaba, en realidad, intérprete. Sumado a esto, podemos encontrar una definición de “actor” en el diccionario teatral de Patrice Pavis:

En la teoría actancial del personaje, inspirada por PROPP (1965) y GREIMAS (1973), el actor es el personaje individualizado y caracterizado por un conjunto de acciones concretas, mientras que el actante es una fuerza actuante colectiva y no antropomórfica (Pavis, 1983)

“Quizás en la actualidad se perfile un movimiento de resurgimiento del actor gracias a una concepción colectiva de espectáculos fabricados a partir de materiales extra teatrales (reportajes, collage de textos, improvisaciones gestuales, etc.). Cansado de ser un amplificador al servicio de un director tan paternalista como tiránico, de un dramaturgista cargado de cuestiones ideológicas, el actor reivindica su parte de creatividad (p. ej. creaciones colectivas como las del Théâtre du Soleil o del Aquarium). La representación pierde su carácter fetichista de monumento y sólo ofrece momentos de espectáculo, diversiones encadenadas. El antagonismo actor/director está quizá siendo superado dialécticamente por la aparición del animador, encargado de coordinar social y estéticamente los momentos del espectáculo (J. SAVARY, A. MNOUCHKINE, P. BROOK). Este

movimiento descentraliza y socializa al máximo los poderes, centrales o periféricos, de los miembros del equipo de realización” (Pavis, pág. 33)

Como podemos ver, la definición del actor como término teatral e incluso literario ha sufrido un devenir con el flujo del tiempo, lo que en un principio se pudo entender como “comediante” sufrió procesos de resignificación valiosos para llegar a la última definición de Pavis donde el actor es un ser que lucha por su libertad creativa. Recordemos la figura 1 donde se pretende ilustrar las cercas que impiden al actor ser libre dentro de la creación teatral, tales como: el director, el dramaturgo, el texto mismo y eso sin ilustrar aun el contexto en el que están inmersas estas categorías y el peligro que se corre al caminar entre la fina línea que separa al arte de lo espectacular, donde el actor en lugar de emanciparse no sería sino una herramienta y un cómplice más del aparato racionador homogeneizante contra el que pretende contraponerse. Esta lucha del actor por su libertad, nos lleva a la segunda frontera de la investigación y con ella al Estigma de segundo grado del que ya hemos hablado, estigma que se ejerce de manera moralizante sobre el estigmatizado generando una mancha social que recae en éste. Además de esto, Goffman trabaja también (en ligadura con lo expuesto acerca de Hume) con el concepto de performance como «la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes». En un performance, el actor genera y transmite mensajes de diferente clase según lo que exprese a través de: su voz (lo que dice verbalmente), su cuerpo (lo que expresa su imagen personal), sus gestos y posturas además del contexto que lo rodea (escenografía, iluminación, utilería y otros elementos). Pues bien, puede decirse que el constructo de la identidad que tiene cada hombre y cada mujer en el mundo hace parte también de un performance, una puesta en escena que tiene lugar en la vida real dentro del tiempo de lo cotidiano y así nuestra voz, nuestro cuerpo, la ropa que vestimos, los gestos, las posturas y el contexto que nos rodea, son las herramientas que permiten hacer creíble nuestra actuación frente a los otros, y es de esto de lo ineludiblemente somos presos de la libertad o más bien, de la idea de la libertad, he ahí nuestro estigma.

Al embarcarnos en lo que concebimos como creación teatral, el rol del director tomará relevancia justamente como el encargado de impedir que el actor se pierda en esa línea que

divide la obra de arte, en este caso, la pieza teatral del espectáculo de entretenimiento, aquí pues hemos de definir una postura concreta sobre lo que conocemos como espectáculo. En primer lugar, tenemos al espectáculo como lo que debe ser observado. El espectáculo es la categoría universal a través de la cual se observa el mundo, “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por Imágenes” (Debord, 1967). En segundo lugar, la nueva colocación que se le ha dado dentro del aparato globalizante, como lo que conviene que sea observado para uso de entretenimiento, lo que lleva al espectador a ejercer un rol pasivo y poco reflexivo frente al mundo y a lo que el arte tiene que decir sobre éste. Para esto quisiera poner como ejemplo dos espectáculos o piezas artísticas. La primera será el show de circo *Alegría* de Cirque du Soleil, un espectáculo que reúne varias técnicas del circo contemporáneo estrenada en 1994. La segunda, la obra de teatro de Sarah Kane, *Blasted (devastados)* estrenada el mismo año. En el primer espectáculo, (realmente inspirador) vemos un despliegue de técnicas circenses que bien pueden estar o no hiladas por una fábula, entendiendo la fábula como el acontecimiento o historia que se narra, convirtiéndose así en una representación de lo que llamamos el arte por el arte, en el que los espectadores son testigos de una serie de cuadros llenos de adrenalina pero que no pasan de provocar la admiración sobre la pista de circo. Por otra parte, en *Blasted* encontraremos una serie de personajes devastados y rotos que nos llevan a la hiperrealidad del mundo en el que vivimos sin esconder o censurar ningún tipo de acción, una obra cargada de violencia, violaciones, guerra y también de conversaciones banales que nos llevan a la reflexión profunda de la fábula que se nos plantea. Si vamos a los medios de comunicación de la época, *Alegría* tuvo renombre en todo el mundo durante meses y es uno de los espectáculos más queridos por el público de Cirque du soleil, esto en contraposición de *Blasted* que no llegó a ser muy nombrado en el medio por su dureza discursiva y la puesta en escena poco convencional. Podría pensarse que la reacción del público o de los medios frente a estas dos puestas en escena revela que la primera es superior a la segunda, no obstante, todo dista simplemente en una cuestión estética y, de hecho, es su postura estética lo que el director debe defender al montar una obra de teatro. El director de *Alegría* quería un espectáculo y lo tuvo, Sarah Kane quería una obra teatral cruda y violenta y así la construyó. En conclusión, el camino por el que se ha de llevar a los actores definirá el resultado final del montaje. Así que es de suma importancia que el director teatral se

desarraigue de su figura de poder tiránica y permita la generación de una relación democrática actor/director donde la creación sea un camino sin resultado estrictamente definido por una sola perspectiva y paradigma, de tal manera que la estética del director sea alimentada y fortalecida por la conjunción de todo el equipo creativo y su trabajo.



Ilustración 2: Sobre el proceso de montaje

Escena II El sueño y la revelación

SAN PEDRO ERA MUJER

Los arpegios de una guitarra dan vida a una versión de la canción “almendra” de Luis Alberto Spinetta.

Mientras tanto, Lucía duerme cubierta por una sábana blanca, el coro es la cama. En eso, acompañado de la luz, con una partitura el coro transporta a todos hacia dentro del sueño.

Se escucha el sonido del fuerte golpear a una puerta seguido del sonido de ésta abriéndose.

San Pedro: La señorita Rodríeux, no desea verle, entienda usted que la fluoxetina no es un juego de niños...

Lucía: ¡Pero es mi cuerpo!

San Pedro: La señorita nos dio órdenes claras de no dejarla pasar

Lucía: Entonces, ¿Seré acaso un alma en pena?

San Pedro: ¿Pena?, se ha liberado usted de su cuerpo, es un alma libre, vaya, vuele... ¿Con su cuerpo nunca quiso volar?

Lucía: Supongo que es obvio que sí, por eso me lance del edificio...

San Pedro: La señorita Rodríeux nos advirtió de su llegada, y de su síndrome aerófilo.

Lucía: ¿Síndrome?

San Pedro: Sí, y bueno es normal que piensen que son almas en pena...

Lucía: Soy un alma en pena

San Pedro: No, es usted un alma, como miles más, a la larga todas las almas llegan a eso...

Tranquilícese, tome una menta, oh, no, perdón, por un segundo olvide que es usted un alma...

Lucía: Déjese de gracias y déjeme volver a mi cuerpo

San Pedro: Su cuerpo esta deshecho, la señorita Rodríeux no desea verle...

Lucía: ¡¡¡Pero yo soy la señorita Rodríeux!!!

San Pedro: Por lo mismo... Se ha suicidado usted, su cuerpo no puede volver a juntarse con el alma

Lucía: Vagaré eternamente, ¿Vagaré eternamente?

San Pedro: Nuestra compañía diseñó a los seres humanos para vagar señorita, para vagar vivos o muertos. No se preocupe por vagar, más bien disfrute de la hermosa vista y busque alguien con quien compartirla...

Lucía: Pero estoy muerta...

San Pedro: ¿Y eso que importa? Viva o muerta puede usted de todas formas ser libre y amar...

Todo vuelve a su lugar, Lucía despierta exaltada. Se abre una luz calle que dibuja la entrada al escenario de Fernando, Lucía lo ve acercarse y escapa.

Al plantear un paralelo entre vida y teatro, la máscara juega un rol vital como puente y catalizador de lo cotidiano a lo extracotidiano respectivamente. En este punto es de vital importancia definir dos fronteras de la máscara. La primera, la máscara que tiene como fin la normalización para evitar la estigmatización de la identidad individual del sujeto, protectora del engaño humano y de su conveniente utilidad, más debe entenderse como un concepto del enmascaramiento y no como una noción literal; lo que me lleva a la segunda frontera; la máscara como objeto, como cosa y como herramienta primera para acercarnos a *Ataraxia* como montaje y creación literaria/teatral. La máscara como objeto permitirá a los actores desvincularse de sus máscaras simbólicas como constructos sociales y personales y usar solamente su cuerpo como vehículo comunicativo e interpretativo sobre el escenario.

Jacques Lecoq trabajó durante sus años de madurez artística la teoría y la práctica del trabajo de máscaras argumentando que a la nariz del payaso (la máscara más pequeña del mundo) solo es posible llegar después de atravesar una ardua labor de exploración de otras máscaras de rostro completo y de expresiones medias. No obstante, quisiera detenerme en la primera máscara con la que Lecoq comenzó su trabajo de exploración: la máscara neutra.

En el camino de mi investigación teórica me encontré con Carmina Salvatierra Capdevila quien, en su tesis doctoral para la Universidad de Barcelona, realiza un aporte valioso sobre la máscara neutra de Lecoq al profundizar en cuál era la importancia de tal máscara para el maestro francés:

A diferencia de las demás máscaras, la máscara neutra no es una máscara para el teatro, es una máscara utilizada en la pedagogía. “C'est un outil pédagogique très efficace. Il permet d'apprendre le langage du corps, de découvrir le grand geste qui resume tous les petits gestes anecdotiques et quotidiens, de simplifier et de préciser le jeu, habiter l'espace, d'être présent”. (Es una herramienta pedagógica muy eficaz. Permite aprender el lenguaje del cuerpo, descubrir el gran gesto que resume

todos los pequeños gestos anecdóticos y cotidianos, simplificar y precisar el juego, habitar el espacio, estar presente). Una vez el cuerpo del alumno ha reconocido el sentido de la neutralidad, la máscara se hace innecesaria y puede prescindir de ella. (Salvatierra, 2006)

Podría decirse que el trabajo teatral de máscara neutra y personaje permite al actor llevar todo eso que lo constituye como sujeto individual, como identidad personal, al escenario para que mediante el uso de la máscara neutra se permita descomponer las máscaras simbólicas con las que viene de la calle, del mundo y es por eso que es tan útil y valiosa y quizá también es esa la razón por la que para Lecoq el trabajo de máscara neutra se termina sin ella, es decir, que después de un riguroso trabajo corporal e interpretativo de los actores con la máscara neutra, al culminar el proceso de montaje y al acercarse el estreno de la obra con público, los actores ya no la necesitarán para neutralizar sus expresiones faciales o cualquier gesto del rostro que pudiera generar actuaciones engañosas o azarosas. Si nos fijamos un día mientras caminamos por la calle o mientras hablamos con alguien, nos daremos cuenta de que casi la totalidad de la expresión humana radica en el gesto del rostro o en la voz. Pero ¿qué pasa si como actor me permito enviar todos esos impulsos al resto de mi cuerpo? Pues tendré un cuerpo completamente vivo, desde la punta de mis pies hasta el último de mis cabellos y con un cuerpo vivo el actor es capaz de contar uno o muchos acontecimientos en la escena y de vivirlos en carne y hueso. Es por eso que, como el lector habrá podido distinguir, uno de los personajes de ATARAXIA es un coro; coro que deberá ser entendido como una unidad escénica que se compone de muchos cuerpos (actores) que se conjugan hasta simbolizar un uno. Entendamos así, este paralelo entre la vida real y la vida ficcional en el teatro: afuera del teatro los actores somos rostros expresivos y cuerpos neutros, dentro de la sala teatral somos rostros neutros y cuerpos expresivos. Además, ¿qué puede simbolizar el coro sino una expresión hiperrealista de lo que somos los habitantes del mundo? Hombres y mujeres homogéneos y unificados bajo el manto del aparato racionador. Enmascarados bajo la construcción de una identidad que se nos fue heredada y que hemos aceptado con resignación.

2.2 EL ACTOR Y LA IDENTIDAD, la construcción del personaje:

Los personajes están hechos de retazos del mundo exterior en el que habitan los actores. Hay un poco de todo el mundo en todos los personajes gracias a las experiencias que han vivido sus intérpretes, de sus dolores y miedos, de sus sombras y es desde aquí que hay que partir para sentar las bases de lo que será el personaje, eso claro, si queremos que sea un sujeto honesto y orgánico.

En *Encuentro con la sombra* (1991) de Connie Zweig y Jeremiah Abrams encontré una frase interesante “si no podemos proyectar tampoco podemos conectar con el mundo” (C. G. Jung, 1991), generalmente cuando hacemos conciencia de que hicimos una *proyección* (en un sentido junguiano) lo encaramos de mala manera pues, cuando sucede, lo que se refleja es un rasgo negativo de nuestra propia personalidad, «¡No puedo creer que hiciera tal cosa!», «es la tercera vez que llegas tarde sin decírmelo», «No quería decir eso». No obstante, esas proyecciones son valiosas y sirven de referente psíquico para los actores que han logrado conocerse más a fondo y distinguir lo que Molly Tuby y otros psicoanalistas llamaron *sombra*, nombre con el que definieron la parte inconsciente que se forma paralelamente con nuestra construcción del Yo. Si decimos que los personajes están hechos de retazos del mundo exterior en el que habitan los actores, podemos decir que están hechos también de sus sombras y sus proyecciones. Así pues, podemos hacer una ligadura interesante con una teoría teatral bastante conocida pero poco estudiada en nuestra ciudad, o al menos de manera profunda y “consciente”, me refiero al sistema Stanislavki.

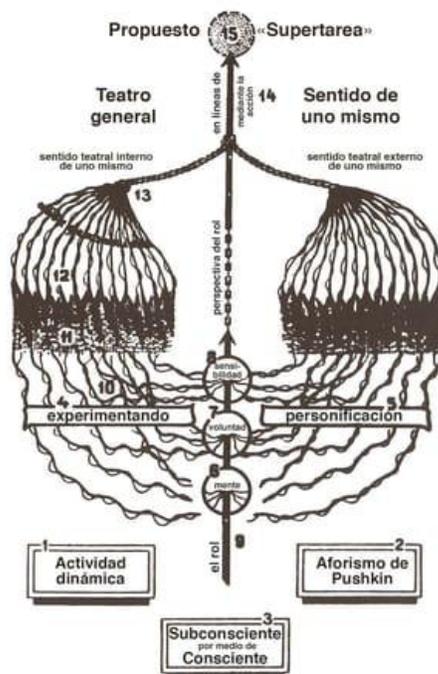


Ilustración 3: Sistema Stanislavski en El arte secreto del actor (1990)

Es importante conocer los métodos para poder transgredirlos y parafraseando a Peter Brook, poder crear un camino propio (El espacio vacío, 1969). Después de trabajar en la dramaturgia de ATARAXIA tuve que dejar de pensar como escritora para pasar a una segunda fase creativa, debía olvidarme de mi propia creación para poder convertirme en la directora escénica que necesitaba el montaje (esto con el ánimo de no caer en una idealización de la obra que escribí) y poder abrirme a la construcción autónoma que cada actor habría de hacer de su respectivo personaje.

Es así como mi primera pregunta como directora tomó potencia –¿cómo encaminar el proceso de creación de personaje de los actores? – y orillé en estos dos textos que me han permitido estructurar los primeros encuentros con mis actores y explorar el camino de la sombra como fuerza creadora. La sombra es todo eso que hemos desechado de nuestras vidas conscientes en la búsqueda de una identidad adecuada que encaje con el modelo social del que hacemos parte, es decir, los rezagos de la máscara que construimos para encarar la vida y el aparato racionador. Pero esos rezagos quedan ahí, en alguna parte oculta de la

máscara con la que nos ocultamos y el rechazo a esos residuos se va convirtiendo en proyección.

En el sistema de Stanislavski podemos observar cómo para el director ruso el subconsciente y el consciente hacen parte fundamental de la construcción del personaje para los actores, la construcción del *Yo* y la sombra dependen de múltiples factores personales y sociales que encaminarán el proceso de creación de cada actor según su propia concepción del mundo. No obstante, la tarea es una sola: crear un personaje en específico que vive dentro de una obra en específico; es por eso que en la figura 3 encontraremos que el proceso se compone de dos caras visiblemente atravesadas por una flecha que representa el rol, la mente, la voluntad y la sensibilidad del actor en conjunción con la percepción del rol que ha de interpretar, es así cómo simbólicamente la flecha representa la unión del objetivo general del montaje y del sentido de uno mismo de cada actor que se ve reflejado en su personaje.

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE CAMPO:

Martes 2 de septiembre de 2021

Antes de mi primer encuentro presencial con los actores, he redactado un pequeño cuestionario en el que he pretendido conocer más a fondo sus experiencias, sus anhelos y sus fantasías. El objetivo del cuestionario es que cada uno comience a despertar su sombra y a hacer consciencia de la presencia de la misma en sus vidas. Al recibir las respuestas al cuestionario me he encontrado con muchos datos interesantes sobre cada actor que me ha de permitir si bien, realizar un trabajo general de ensayo, también trazar los distintos caminos por los que transitará cada uno para la construcción de su personaje. En unos hay ego, en otros hay miedos, en otros hay fantasías perversas que generalmente reprimimos pero que tarde o temprano se manifiestan en nuestras vidas ¿por qué no permitir que la sombra sea catalizada en el trabajo artístico?

Sábado 25 de febrero de 2022

*L'expression n'est pas la même chose que la création
(Expresión no es lo mismo que creación)*

(Salvatierra, 2006)

El trabajo de mesa ha consistido en el estudio del libreto donde directora y actores se han sumergido en la fábula de la obra, sus posibilidades, sus significados y formas de montaje. En el caso de ATARAXIA se conjugarán varios métodos de creación experimental y tradicional como el método de teatro físico de Jacques Lecoq y Etienne Decroix, el teatro experimental de Peter Brook, el teatro rapsódico de Jean Pierre Sarrazac, la danza contemporánea, entre otros. Este trabajo de estudio es previo al montaje de acciones sobre el escenario. Lo que se pretende en esta primera fase de creación, es entender el universo de la pieza desde sus más esenciales conceptos para desencadenarlo en la búsqueda de referentes que hagan más fácil su comprensión al pasar de lo conceptual (idea) a lo práctico (acción dramática). Para eso hemos hecho una recolección de referentes, tras el estudio del texto se dejan tareas concretas a cada actor tales como, buscar referentes históricos, musicales, pictóricos, literarios, filosóficos, entre otros, que nutran el proceso de creación de personaje de los actores.

Montaje escénico: todo el equipo creativo de ATARAXIA construirá la obra después de un proceso de estudio e investigación del texto teatral. En esta etapa pasaremos al trabajo creativo escénico donde los actores se enfrentarán a un proceso físico de exploración de la máscara neutra, en el caso del coro también al trabajo con la máscara media expresiva además de la exploración física de ejercicios de danza, contrapeso, equilibrios e interpretación del personaje.

Lunes 16 de mayo de 2022

Los actores y actrices comienzan a darle forma a sus apuntes y reflexiones, todo eso ha de convertirse en un diario de campo o cuaderno de montaje, donde la directora irá consignando el proceso de construcción de los ensayos de la obra, los resultados de las exploraciones, las reacciones y también las perspectivas de los actores y actrices frente al

proceso. Este diario contendrá registros fotográficos, reflexiones, dibujos y textos que narren/ describan la creación de ATARAXIA en su totalidad.

2.3 EL ESTIGMA Y LA IDENTIDAD, Goffman y Hume, el estigma de la libertad:

Al hablar del actor y la identidad desde el trabajo de construcción de personaje, nombré a la mente como parte de lo que constituye la flecha del sistema Stanislavski. La noción de la mente y su utilidad permitirá a cada intérprete la comprensión de cada referente que se usará dentro de la articulación de ATARAXIA. Los referentes son importantes porque permiten a la mente activar su campo imaginativo y luego fortalecerlo gracias a una serie de ejercicios escénicos que se llevaron a cabo dentro de los ensayos; entendiendo que la creatividad o la imaginación son capacidades no natas que cada actor y actriz debe fortalecer constantemente dentro de su trabajo personal. La mente, los referentes y la imaginación permitirán a los actores crear códigos y símbolos lingüísticos comprensibles dentro del universal de los seres humanos, esto sin caer en el cliché. Pues si bien es cierto que, citando a David Hume, “Todas aquellas cosas que imaginamos se derivan de una experiencia previa, ya sea interna o externa. Podemos imaginar una montaña de oro, aunque no exista en la realidad, porque, aunque no hemos experimentado la cosa en sí, tenemos experiencia de lo que es una montaña y de lo que es el oro” (Hume, 1739) cada actor puede imaginar si bien, una montaña de oro, todas las montañas han de diferenciarse de las demás en alguna medida, es esta diferencia lo que hace valiosa a la construcción teatral de cada actor y lo que ha hecho especial a su personaje, su concepción del mundo, sus experiencias. Un actor ateo que debe interpretar a un ferviente religioso hará una representación muy diferente a un actor creyente. Ahora bien, volviendo a Hume “Aunque en apariencia nuestro pensamiento tenga una libertad ilimitada, en realidad toda la creatividad de la mente se reduce a la facultad de mezclar, aumentar, disminuir o combinar los materiales que nos dan los sentidos y la experiencia”, podríamos decir que los significados y significantes que crean el signo como convención y como posibilidad han de reflejar un ejercicio interpretativo continuo de la obra y sus sucesos que a su vez, serán la proyección de una serie de experiencias sensibles que los actores han vivido con anterioridad. La comprensión de todo

esto ahorraría al menos la mitad de los conflictos creativos de un montaje, pero es necesario padecerlos para lograr una nueva conciencia en los actores e incluso en uno mismo como director, es parte del hallazgo de la estética propia de una pieza teatral, pues toda esta dinámica no hace más que permitirle al equipo creativo darse cuenta de que la “libertad creativa” es una ficción más dentro del montaje. Así como para Hume nuestras mentes no son libres de la experiencia sensible, nuestros cuerpos tampoco y menos nosotros mismos dentro de la construcción no sólo de una obra de teatro sino de, en palabras de Goffman, su vida cotidiana.

Al hablar de la libertad como un estigma, remito al azaroso ideal de creer que no hay límites para la creación artística, sin embargo, grafiqué ya la serie de vallas creativas que delimitan el trabajo del actor: el autor y sus especificaciones, el director y sus marcaciones, el texto y sus acotaciones; eso sin ahondar en temas contextuales que han de hacerse obvios dentro los requerimientos de cada montaje como la iluminación, el vestuario, los recursos económicos, la planeación, entre otros factores. Así pues, la actuación o la “fachada” que hemos construido tan meticulosamente siempre estará atravesada por un “setting” (medio) o escenario que enriquecerá o empobrecerá nuestra “función”.

2.4 LA CREACIÓN TEATRAL Y LA IDENTIDAD, *Lecoq y Tugendhat*:

Dentro de la filosofía de Tugendhat (Autoconciencia y Autodeterminación, 1979) encontraremos algo llamado *Pregunta Práctica Fundamental (p.p.f)* que problematiza la identidad personal partiendo del cuestionamiento heideggeriano en torno al sentido del ser del hombre; lo que encausará a una serie de búsquedas para responder la p.p.f ¿quién quiero ser?, en su doble variante, ¿qué y cómo quiero ser (Tugendhat E. , 1979). Ahora bien, hemos planteado ya que la identidad en sí misma ha acompañado al ser humano durante toda la historia. Sin embargo, cada vez parece ser más borrosa la frontera entre el concepto y su mero uso carente de sentido o significado. (Tugendhat E. 1979).

Lo ideal sería hablar de por qué este desconocimiento no era importante antes y lo es ahora, la cuestión, no obstante, es que, dentro de la constitución histórica de las comunidades

y las tradiciones, la identidad siempre ha sido valiosa y es ahora cuando no es importante, pero es necesaria y con ella, su restauración simbólica personal. ATARAXIA pretende insertar esta p.p.f, no con un ánimo impositivo dogmático sino filosófico reflexivo. Tugendhat, plantea que el objeto intencional de la p.p.f, está compuesto por los términos: (a) actuar, (b) hacer, (c) vivir, (d) ser. Lo que arrojaría que la identidad individual no es lo idéntico en sí mismo sino lo que hacemos con lo que somos y eso puede variar; Erickson muestra que la identidad, su valor y su función cambian como parte de un movimiento proporcional a los ciclos vitales y al cómo cada ciclo ofrece a todo ser humano una visión nueva o diferente del mundo que le rodea y de sí mismo. Pero es justamente esa construcción cíclica la que debemos hacer temblar o romper, ese constructo de identidad personal inamovible donde no podemos ser más de lo que somos es lo que hay que superar para remontarse a nuevas búsquedas que circunden en el actuar, el hacer, el vivir y el ser que más allá de ser conceptos filosóficos semejantes son dinámicas humanas que debieran entrelazarse y sucederse.

2.5 ATARAXIA

***Dramaturga:** Nadie en esta sala sabe qué se siente morir. Sin embargo, a veces en la vida pensamos que todo ha sido dicho, que todo ya fue pensado. Que nuestras acciones no son más que repeticiones o versiones chuecas de lo que han creado otro. Parafraseando a Borges, toda la vida ha sido escrita y nuestra existencia no es nada más que un mosaico de citas. Siendo así, ¿Será posible que no exista otro Stanislavsky? ¿Hay posibilidad de encontrar un nuevo Brecht? ¿Será esto todo lo que deparaba el teatro?*

Teleológica, irremediable como el destino, así es la historia. Es 1990 y quienes se interesaron por la teoría teatral pudieron haberse hecho esas preguntas cuando al leer “la poética” o “pequeño organón para teatro” pensaron que quizá todo se había dicho, deconstruido y hecho. No obstante, si vemos en todas las direcciones del tiempo, 1999 nos enseñaría de la mano de Jean Pierre Sarrazac, que hay mucho teatro por pensarse, deconstruirse y hacerse.

(Dramaturgia ATARAXIA , 2021)

La Filosofía del Teatro afirma que el teatro es un acontecimiento (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido), un acontecimiento que produce entes en su acontecer, ligado a la cultura viviente, a la presencia aurática de los cuerpos, y a partir de esa proposición, elabora argumentos fundamentales que cuestionan el reduccionismo de la definición semiótica del teatro: El teatro, en tanto acontecimiento es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos verbales y no verbales, el texto y la cadena de significantes a los que se le reduce para una supues-ta comprensión semiótica. En el teatro como acontecimiento no todo es reducible a lenguaje (como observa Rilke al referirse a los acontecimientos en Cartas a un joven poeta, mencionado en el epígrafe del presente texto). (Dubatti, 2012)

Cuando comencé a escribir ATARAXIA, me enfoqué en la construcción de textos poéticos y pequeñas disertaciones filosóficas en torno a la necesidad de SER alguien o algo en el mundo. Quise escribir sobre las peripecias o conflictos internos que la búsqueda del uno mismo genera en los seres humanos y cómo esos sentipensares pueden arrastrar a los hombres y a las mujeres tanto al cielo (metafóricamente hablando) como al abismo. Mientras escribía, el primer personaje se manifestó gracias a la profunda lectura de un libro de Fernando González llamado: *El payaso interior* (2005). Entonces quise hacer una primera construcción dramaturgica en base a algunos textos de este libro e inspirada en el filósofo le puse el nombre a mi primer protagonista: Fernando. Fue entonces cuando el proyecto de hacer una creación teatral más grande se convirtió en una meta a cumplir. *El payaso interior* me ha acompañado desde entonces y en él, implícitamente, también habitaba ya Lucía, la otra protagonista de la obra.

Fernando: Soy Nada y nada más. He decidido dejar de ser Fernando para ser Nada, casi como la esterilidad intrínseca del adjetivo he decidido ser sin adjetivos.

Porque todos los humanos estamos siempre buscando un majestuoso adjetivo que nos de renombre y eso en mi situación ya no importa. Por ejemplo, antes cuando era Fernando, recuerdo estar caminando por la plaza y ver a unos pocos metros acercarse en el mismo andén a un sacerdote ¿Han visto qué orgullosos son? ¿Han visto que jamás ceden la acera? ¿Han visto con qué facilidad lo tutean a uno? Ese orgullo les viene de su dogmatismo. Se creen los intermediarios de Dios.

Lucía: *Eso es absurdo de conocer a alguien y no encontrar las palabras. Ahora me parece gracioso, recordarme y verme sentada frente al papel en blanco y descubrir que todo es tan grande, absurdamente grande. La hoja de papel es muy grande, la mesa es muy grande, la sala es muy grande. Y yo soy tan corta.*

Macroestructura dramática de ATARAXIA		
Suceso de partida (Inicio)	Gran suceso (conflicto)	Suceso de cierre (desenlace)
Acto I I disertación Escena I	Acto I - Acto II Escena VIII II disertación Escena II	Acto II Escena III Escena IV

Ilustración 4: Esquema estructura general de la obra

ATARAXIA es la historia de dos personajes, Fernando y Lucía. Ambos presos de una realidad donde no son ni fueron nunca lo que soñaron. Un hombre y una mujer parados en la frontera de la posibilidad a la que nunca se arriesgaron y víctimas de las oportunidades que no aprovecharon. Hay un único momento en el

que ambos personajes se encuentran, al inicio de la obra en una ciudad armada por un tercer personaje: el coro. Así pues, de inicio a fin ATARAXIA está atravesada por una serie de fatalidades que más allá de la acción física logran enlazar el drama psicológico de los personajes con la historia. Podría decirse que Fernando y Lucía no hacen nada más que cavilar y cavilar, he ahí el afán de esta obra y de su reflexión. Sin embargo, más allá del drama de Fernando y Lucía, ATARAXIA es una obra que nos plantea lo teatral y lo meta-teatral desde un enfoque filosófico. Por eso nos encontramos con algunos arquetipos sociales como el del ente creador con la dramaturga, el académico con Zinski el psicoanalista, con lo divino profano en el encuentro de Lucía y Fernando con San Pedro y finalmente en el juego con la máscara como un elemento interpretativo sociológico. Este ahondamiento en ciertos arquetipos nos permite entablar un diálogo entre actor y personaje evitando la acostumbrada despersonalización, pero salvaguardando al público de un actor mentiroso o manipulador emotivo gracias al entrenamiento disciplinado de cuerpo y mente mediante las técnicas escénicas e interpretativas ya citadas.

Afuera de la sala de teatro los actores igual que cualquier ser humano se hacen preguntas sobre sí mismos. Están obligados a *hacer* y *ser* mediante la repetición consecutiva de cosas que a veces no tienen sentido. Eso es justamente esta obra, un sinsentido que dibuja a plenitud un drama humano en el que afuera del escenario estamos obligados a todo, mientras que estos personajes —obligados a nada—, se dedican a la reflexión filosófica desde las nociones dramáticas del diálogo, el monólogo y el soliloquio.

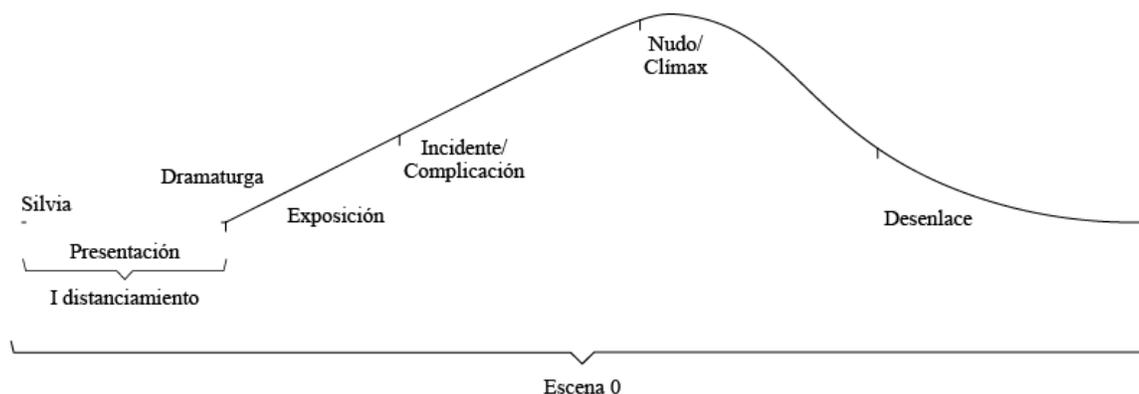


Ilustración 5: Primer distanciamiento y la dramaturga. Un prólogo imperceptible.



Ilustración 6: Encuentro de Lucía, coro y Fernando o muerte de éste. Suceso de partida.

El fatalismo es lo que inaugura la obra, el primer y único encuentro de los dos protagonistas es el causante de la accidental muerte de uno de ellos quien enviado al purgatorio por las fuerzas que mueven el mundo, afronta cual Fausto a su peor enemigo, él mismo. Por otro lado, Lucía quien parece más muerta que viva debe aprender a soltar su pasado y a sí misma como antagonistas de su vida para poder comenzar a vivir.

Esquema general de la obra:

Primer acto:

I Disertación/ Escena 0

Disertatio rapsódico

Escena I: Crepúsculo

Escena II: Purgatorio
Escena III: Perspectiva
Escena IV: Paradoja
Escena V: Eco
Escena VI: Patología
Escena VII: el sueño y a revelación
Escena VIII: Nada
Escena IX: Interpretación de los sueños

Segundo acto o acto final:

II Disertación/ Escena 0

Autobiografía de una tercera persona

Escena I: Amnesia
Escena II: Limerencia
Escena III: Una ciudad
Escena IV: La partida
Escena V: Ocaso

La *ataraxia* que buscamos en esta obra es diferente a la que ha buscado la escuela griega y sus sucesores. Esta *ataraxia* parte de una perturbación, de una contradicción

lingüística y conceptual. Hablar de un drama filosófico es en sí mismo contradictorio ¿Para qué insistir en llamarlo así? Para reivindicar el ejercicio filosófico como una práctica más allá de los salones de clase, de los institutos o las academias. Para reivindicar la poesía como un acto íntimo y político que atraviesa a todos los seres humanos y que nos permite repensarnos en el mundo y no ceder a la inercia.

3. CONCLUSIONES

3.1 CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO DE MONTAJE DE “ATARAXIA”

La escritura

Al hablar de mi humanidad, me apropio de una identidad de la misma, de una convención social y cultural que a través del lenguaje y de otras expresiones hemos legitimado. Digo *hemos* porque no es algo que hubiera podido hacer por propia cuenta. *Ser* y *hacer* son dos verbos que de primaria manera podrían asentarnos sobre el posible “significado” de la identidad. En esta convención me he basado para escribir ATARAXIA, no pensando en mi escritura como un acontecimiento revolucionario, innovador o nunca antes visto, sino como un puente hacia la comprensión, como un palimpsesto para comunicar algo que no solo yo he querido contar sino todo un grupo de trabajo creativo. Esto me remite a una cita de la dramaturga de la obra “nuestra existencia no es más que un mosaico de citas”, cita que, a su vez, cita a Borges. Es esta ambivalencia lo que me ha llevado a una segunda cuestión con razón de que en mi labor escénica he encontrado que la trama de una pieza teatral se define por acciones que precisan y justifican la existencia y presencia de un personaje. La acción aludirá a un **hacer**, aunque tal vez deba ser tomada más sartreanamente esta referencia sobre el "hacer" por el planteamiento de que «Lo importante no es lo que han hecho de nosotros, sino lo que hacemos con lo que han hecho de nosotros.»; «El hombre, sin ningún apoyo ni socorro, está condenado a cada instante a inventar el hombre.» (Sarte, 1952) Y a mi parecer, aunque Sartre hable desde el cómodo asiento del espectador, tal afirmación podría acercarnos a la noción de lo que es un actor o una actriz de teatro. Así pues, mi pregunta estará dirigida a la acción de crear, en este caso un personaje y del rol del actor como creador de identidades nuevas y distintas.

Si bien la dramaturgia se ha montado y estrenado, el teatro tiene un don terrible y exquisito que radica en su carácter efímero. Arte del presente. El carácter efímero es del resultado, de la pieza que se presenta, puede estrenarse un día y no volver a verse jamás; pero podremos encontrar su rastro si dejamos cuenta del proceso creativo en que ha de basarse y así, parafraseando a Barba, el teatro tendría herederos.

La autonomía creativa de los intérpretes, entre el miedo y el vértigo

Los actores deben preocuparse por algún método que sostenga su profesión a lo largo de su vida, pero antes que nada deben preocuparse por la vida. Allí donde no hay vida, no hay teatro. Y la vida es la libertad. Libertad moral, y racional, libertad política, libertad sexual, libertad para poder cambiar, para corregir, para volver a empezar. Libertad para imaginar un mundo mejor, para protestar por lo que no nos gusta. Para hablar, para pronunciar, para besar, para nacer, para morir, para danzar, para cantar. (Moreira, 2008)

Los actores llevan consigo una carga interesante, tanto envidiable como poco deseable. Llevan en sus mentes y en sus corazones la demanda de un mundo en llamas, metafóricamente en llamas, que se cae poco a poco ante ojos ciegos o quizá también ante ojos muy abiertos como para sentirse afectados por el impacto de lo que va camino a desaparecer, nosotros mismos. Esa carga es el estigma. Los conceptos claves como: actor, estigma, creación e identidad nos han permitido encontrarnos con las cualidades humanas que todos y todas portamos no sólo como actores sino como seres sociales. Entonces, el esclarecimiento de la importancia de este estudio y su función motora como alma y conciencia de una producción teatral se hacen innegables.

La cita de Moreira que he colocado como primer epígrafe encerrará para nosotros algo más importante y profundo que la preocupación por el método o la capacidad denunciante y vital del actor en la sociedad. Estas palabras encierran a la vez una definición tanto del actor como del estigma que padece y disfruta al mismo tiempo. Lo valioso de comprender el estigma en el proceso de montaje fue la empatía que generaba para con ellos mismos como para con sus personajes, para con los otros personajes y especialmente, para con los demás actores y con ellos, con sus familias, sus amigos, sus conocidos; despertando en ellos una sensibilidad empolvada y oxidada. ATARAXIA les ha permitido a los actores recordar por qué comenzaron a hacer teatro y por qué aman el arte escénico. Así pues, entendamos que todos hemos sido estigmatizados a causa de algo, ya sea por nuestra apariencia, nuestras creencias o por características innatas a nosotros como nuestra nacionalidad, color de piel o religión.

L'expression n'est pas la même chose que la création

(Expresión no es lo mismo que creación)

Ahora sí, recordemos esta cita: “Expresión no es lo mismo que creación” (Salvatierra, 2006) analicémosla sin olvidar a Moreira y asentémonos sobre el actor, sus estigmas, sus dolores y sus ramalazos. El actor como ser humano, antes de su condición artística se enfrenta como todos al estigma social desde cualquiera de las tres perspectivas en que Goffman lo ha enmarcado. No obstante, hasta aquí hemos entendido al estigma como casi una desgracia, una calamidad, un drama. Aun así, el estigma, a mi modo de ver, es esa característica primera que puede ser la caja de pandora de nuestra personalidad y por ende de nuestra identidad. Planteamos que el estigma del actor es la libertad. Creerse libre. El actor es la metáfora hecha carne de un estigma, la metáfora de una libertad limitada, con esto tan existencial también nos apoyaremos en una básica y primaria interpretación Sartreana. Seres humanos dueños de una sensibilidad, de una historia y de unos dolores que alimentan su sed de crear ficciones y mundos posibles. El hambre invisible de ser partícipes de mundos en caos fuera de Lecoq este pero que representen éste, mundos no tan limitados como éste, pero con límites y el proceso creativo de acción y dirección del montaje no busca nada más que trasgredir la barrera de lo expresivo para, ojalá, lograr un equilibrio entre la expresión y la creación. Pues Lecoq argumentará que el campo de lo expresivo tiende a ser individual, íntimo y personal, pero al lograr igualar lo que queremos decir con una buena idea de creación el actor logra su objetivo primordial de hallar y probar imágenes y códigos simbólicos que permitan la expansión y comprensión de la obra escénica que es justo lo que se pretende a la hora de poner sobre las tablas un drama con bases investigativas como éste.

Hablo de miedo y vértigo porque cuando comenzamos a montar ATARAXIA me propuse aplicar el método de Cristobal Pelaez, concebir al actor como mi texto. Este método aterró a los actores y a las actrices. Recuerdo pedirle a Carolina (Lucía) que se tomara media hora para construir una propuesta de la primera escena porque lo que me presentó no funcionaba. Al caminar hacia la salida de la sala de ensayos Carolina me paró en seco y me dijo: —no te vayas. No sé qué hacer. Dime qué hacer—. Yo me di la vuelta y le dije que yo tampoco.

Luego entendí que después de años de trabajar con directores tiránicos que en lugar

de dar paso a la creación genuina y autónoma de los actores se dedicaban a decirnos (como si fuéramos sus sirvientes o sus marionetas) dónde sentarse, cómo caminar, cómo respirar, cómo hablar, cómo ser. Debo decir que estos directores por los que pasaron los actores y actrices de ATARAXIA anteriormente, me hicieron difícil el proceso de dirección escénica. Así, con el tiempo fui conociendo a cada actor y actriz, entiendo sus mentes, sus cuerpos, sus almas y, sobre todo, sus límites. Así, poco a poco pude encontrar junto a ellos el camino a sus personajes, lo que más orgullo me genera el proceso es que nada de lo que los espectadores vieron en la temporada de estreno de ATARAXIA fue impuesto por la dirección. Con el tiempo, realmente me convertí en una lectora de actores, leía sus gestos, sus rostros, sus acciones y sus ideas como si fueran textos que tuviera que descifrar, amar, entender y ayudar a no desviar.

Para concluir con esta parte quisiera retomar una frase de Barba:

La antropología teatral individualiza los principios que el actor debe poner en práctica para permitir esta danza de los sentidos y de la mente del espectador. Es un deber de los actores conocer tales principios y explorar incesantemente sus posibilidades prácticas. En esto consiste su oficio. Serán ellos quienes decidan luego cómo y con qué fines utilizar la danza. En esto consiste su ética. (Barba, 1979)

Lo fascinante del trabajo con los actores ha sido su descubrimiento sobre sí mismos como seres autónomos. Casi heideggeriamente, como seres arrojados al mundo y responsables de sí mismos. No es el director de escena el que da vida al teatro, son los actores. Puede haber teatro sin luces, sin telones, sin sillas, sin público, sin directores, sin vestuarios, sin maquillaje... Puede haber teatro sin nada, menos sin actores.

La dramaturgia del público

Un pre estreno y cuatro funciones de estreno confrontaron a ATARAXIA con el público. Las reflexiones fueron diversas. Hay que partir del hecho de que, aunque no todos lo disfrutaron, para la gran mayoría tener un espacio de reflexión y conversatorio con los intérpretes de la obra, fue en sí mismo un suceso disruptivo.

Generalmente, las personas ven las obras de teatro y se van a sus casas y nunca terminan de tramitar lo que vieron hasta que pierde sentido e importancia y entonces la obra de arte no hizo nada en la vida de su espectador. En el caso de ATARAXIA, el diálogo permitió trasmutar los silencios y los aplausos en palabras y en materializaciones del verbo. Es el conversatorio donde el protagonista y el intérprete es el público, y hay en este suceso una danza interesante, un cambio de roles. Un cambio de máscaras.

Nos hemos preguntado sobre la dramaturgia del público, ¿es el público la masificación de un sujeto pasivo? Posarse a ver sin hacer nada, pero no. ATARAXIA se ha convertido en una experiencia y en un generador de palabras o en un recordatorio de preguntas viejas y añejas que reposaban en las almas y en las mentes de quienes la han visto. Preguntas que, a la larga, tienen nada y todo que ver con la obra: ¿quién soy? ¿qué hago aquí? ¿Qué estoy sintiendo? ¿Estoy llorando? Sí, estoy llorando. Nuestra obra resultó ser una buena excusa para comenzar a sanar, para transformar lo que se avade en un proceso de búsqueda interior.

Finalmente, lo que queda de la obra que es efímera es un legado de preguntas. Y el recuerdo de lo vivido gracias a las fotografías, al video de la obra y a las reflexiones de los intérpretes y del público. Entonces, creo que es aquí cuando se cumple realmente el ciclo vital de la creación y montaje de una obra de arte, en este caso, teatral. Darse la oportunidad de habitar la pregunta, pretender responderse cosas, crear algo para confrontarse y confrontar e irse a casa con las antítesis o síntesis. El camino del pensamiento filosófico es infinito, su práctica también.

3.2 CONCLUSIONES SOBRE EL ESTRENO DE ATARAXIA AL PÚBLICO

- ATARAXIA ha permitido que el teatro sea un puente hacia la filosofía. Aquello que permite que personas que no se han acercado o interesado por la teoría o las teorías filosóficas se permitan ayudar a las personas a contemplar sus deseos, intereses,

oportunidades y probabilidades. Y quizá a ayudar en gran o pequeña medida a desmontar si no todas, al menos algunas de las máscaras que nos atañen o sobran.

Después de presentar ATARAXIA los espectadores se llevaban preguntas a sus casas. Pese a que los personajes no eran ellos mismos, se identificaban con lo que le pasaba a Fernando, a Lucía, a la Dramaturga. Como diría Hume en su definición sobre la mente y la imaginación, el suceso de identificación de espectadores con actores/personajes se da debido a que, aunque no en la misma medida y de la misma manera, los espectadores han sentido y pensado en sus vidas cotidianas lo que los actores/personajes manifiestan sentir y pensar en la puesta en escena dentro de un lenguaje extracotidiano.

- Lo importante no es el producto sino el proceso. La primera razón por la que era y es importante la creación y el montaje de ATARAXIA radica en su riqueza investigativa y colectiva sobre lo que se ha querido comunicar. La obra de teatro no es posible solo por quienes actúan en ella sino por todo un equipo creativo de trabajo que aportan desde diversas disciplinas: diseño, cine, fotografía, administración, contabilidad, escenografía, música, pedagogía, psicología, entre otros oficios. Una parte de este proceso se refleja en el diario de campo.

- El hecho de que cada actor hiciera su máscara permitió construir una antítesis simbólica sobre la regular des personificación personaje/ actor para, por el contrario, consolidar una relación íntima y fuerte de los actores y actrices con sus personajes. La obra ha transformado a sus intérpretes evitando la des personificación.

- El público no está acostumbrado a que los errores y fallas sean parte de la realidad y no de una obra de arte, por eso en las escenas de la Dramaturga creían en que los errores técnicos planeados con antelación fueran tomados en serio. Lo que permitía que las escenas disruptivas de ATARAXIA generaran inquietud y sorpresa en los espectadores.

- La obra ha sido disruptiva en cuanto a la manera de montar obras de teatro, generalmente basadas en alguna técnica, estilo teatral o género. Los distanciamientos

brechtianos, el absurdo de Becket, la rapsodia de Sarrazac, el cuerpo poético de Lecoq, y demás formas y lenguajes artísticos, literarios y filosóficos confluyen en ATARAXIA y le dan vida. Todo esto, chocaba con el público y con su noción de lo verdadero, sin embargo, nada en ATARAXIA era falso. Era ficción.

- Al contrario de algo que se ha intentado ocultar en el teatro convencional, al espectador no le molesta ver que la escenografía entra y sale por acciones del coro (personajes – entes con máscara que hacen las veces de utileros y utilería) durante toda la obra, así pues, hay un lenguaje implícito que se pacta entre actores y público y es ahí cuando se consolida la obra en sí misma, su lenguaje y su narrativa. Y así, desde un arte vivo han podido acercarse a una noción filosófica tratada en libros o en aulas de clase sobre el problema de la identidad más allá de que sea un público entendido o no en filosofía. Se ha mostrado el dualismo entre identidad y máscara. Y también cómo, la práctica del teatro como filosofía viva en el espacio permite el desenmascaramiento del sujeto frente al acontecimiento social.

- Pese a las cercas sobre el estigma de la libertad planteadas en este proyecto de investigación, después de la construcción y montaje de ATARAXIA los actores concluyen que es en el escenario donde se sienten libres. Así pues, el estigma de la libertad pasa de ser un estado de catarsis para ser un estado de ataraxia. He aquí una buena síntesis sobre la tesis planteada sobre las cercas del autor, el texto y el director sobre el actor. El actor se ha emancipado de esas vallas.

- Una de las herramientas que usaba la obra para generar dudas al espectador era jugar con sus emociones, permitiéndoles saltar de una emoción a otra en cuestión de segundos lo que convierte a ATARAXIA no sólo en una obra sino en una EXPERIENCIA.

- Finalmente, ATARAXIA ha permitido una reivindicación del ejercicio filosófico; de su enseñanza y de la creación literaria, todo dentro un solo proceso donde la experimentación, las reflexiones y la libertad creativa toman fuerza.

4. TESIS RESULTANTE

Tomando como base el trabajo realizado se puede definir la ataraxia como un estado de tranquilidad que deviene de una perturbación. Dicha perturbación puede ser creativa, anímica, emotiva, social, etc. Y permite una purificación del alma y del cuerpo.

La ataraxia ha de ser entonces, una experiencia humana de la que salimos transformados, igual que los personajes de teatro, a la que es posible acceder mediante una catarsis. Para ello, el arte puede servir de puente, un puente que en el caso de la obra de teatro ATARAXIA drama filosófico, el ser humano/artista puede transitar solo o en colectivo. Este estado es capaz de ayudar a consolidar un proceso creativo, disruptivo y sanador.

En definitiva, la ataraxia experimentada en ATARAXIA ha permitido que la pregunta por la identidad se materialice no en una respuesta sino en una infranqueable inquietud. En un mundo de afirmaciones y cegueras la ataraxia, hoy en día, es la posibilidad de dudar de todo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. (s.f.). *La poética*.
- Barba, E. (1979). *La Canoa de Papel: tratado de Antropología Teatral*.
- Borges, A. (10 de marzo de 2008). *Dramaturgia del cuerpo*. Obtenido de ENSAYOS DRAMATURGICOS: <http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com/2008/03/dramaturgia-del-cuerpo.html>
- Brecht, B. (1948). *EL PEQUEÑO ORGANON PARA TEATRO*.
- Brook, P. (1969). *El espacio vacío*.
- C. G. Jung, J. C. (1991). *Encuentro con la sombra*.
- Castaño, F. L. (2016). Ética del placer. Culpa y felicidad en Epicuro. 3.
- Cornford, F. (s.f.). *Principium sapientiae: los orígenes del pensamiento filosófico griego*.
- Debord, G. (1967).
- Dubatti, J. (2012). *Filosofía del teatro en Argentina, fundamentos y corolarios*.
- Erickson, E. (1933). *Infancia y sociedad*.
- Frolov, I. (1984). *Diccionario de filosofía*.
- Goffman, E. (1959). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.
- Goffman, E. (1963). *Estigma*.
- González, F. (2005). *El payaso interior*. Medellín: Fondo Editorial Universidad Eafit.
- Guerrero, L. (2010). Metáforas del sujeto en el tratado de la naturaleza de David Hume.
- Guillaumin, D. (s.f.). *Análisis del drama*.
- Hume, D. (1739). *Tratado de la naturaleza humana*.
- Iudin, R. e. (1965). *Diccionario filosófico*.
- Jaar, A. (6 de Julio de 2016). Alfredo Jaar: «Una imagen de dolor no sobrevive al mar de consumismo en el que vivimos». (A. Rodríguez, Entrevistador)
- Kabato, I. (s.f.). *psicoadapta*. Obtenido de <https://www.psicoadapta.es/blog/que-es-la-identidad-personal/>
- Lecoq, J. (1996). *El cuerpo poético*.
- Marquard, O. (2003). *Necesitamos muchos dioses*.
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del actor*. Buenos Aires.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro*.
- Pavis, P. (1987). *Diccionario teatral*.
- Rodríeux, S. (2021). Dramaturgia ATARAXIA . En F. Antropomorfa, *Dramaturgias Mujeres del Sur* (pág. 101). Pasto.
- Salvatierra, C. (2006). *La escuela de Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática*.
- Sarte, J. P. (1952). *Saint Genet, comédien et martyr*.
- Scott, J. (1990). *Los dominados y el arte de la resistencia*.
- Séneca. (s.f.). De vita beata. 15, 8.
- Sinnot, E. (2019). En *Notas acerca de la significación en Platón y en Aristóteles*.
- Tugendhat. (1996). *Identidad personal, nacional y universal*.
- Tugendhat, E. (1979). *Autoconciencia y autodeterminación*.

5. ANEXOS

Personajes:

Dramaturga

Lucía

Fernando

Zinski

San Pedro

Coro

PRIMER ACTO

PRIMERA DISERTACIÓN

Disertatio rapsódico

En el escenario, la dramaturga a oscuras

Dramaturga: Ustedes vienen a ver actuar a unos actores que yo, sigilosamente seleccioné para montar esta obra. Han venido a ver el resultado por el que pagaron en la entrada, por el que pospusieron otro encuentro o por el que llegarán tarde hoy a sus casas.

Sin embargo, hay algo que no saben. Por eso he venido a dejarles las mismas preguntas que le hice al elenco cuando comenzamos a montar y las mismas que me hice yo mientras

escribía. Preguntas sencillas que a pesar de su simplicidad ningún pensador, intelectual o filósofo ha podido responderle nunca a la humanidad: ¿Qué hago aquí? ¿Qué sentido tiene? ¿Esto soy?

En cualquier momento, haciendo lo que sea nos visita la muerte. La parca tiene todas las infinitas caras del mundo y es por eso que no me arriesgo a definirla o definirle, porque como saben, definir es limitar. Aun así, hemos tratado de definir lo indefinible. Siglos de historia humana nos respaldan. La basta existencia y el acto íntimo y político de vivir y de morir sin responderse nada.

Nadie en esta sala sabe qué se siente morir. Sin embargo, a veces en la vida pensamos que todo ha sido dicho, que todo ya fue pensado y hecho. Que nuestras acciones no son más que repeticiones o versiones chuecas de lo que han creado otros. Parafraseando a Borges, toda la vida ha sido escrita y nuestra existencia no es nada más que un mosaico de citas. Siendo así: ¿Será posible que no exista otro Stanislavski? ¿Hay posibilidad de encontrar un nuevo Brecht? ¿Será esto todo lo que deparaba el teatro?

Teleológica, irremediable como el destino, así es la historia. Y si nos ubicamos en 1990, quienes se interesaron por la teoría teatral pudieron haberse hecho estas preguntas cuando al leer “la poética” o “pequeño organón para teatro” pensaron que quizá todo se había dicho, deconstruido y hecho. No obstante, si echamos un vistazo al pasado, al presente y al futuro —si nos ubicamos luego en 1999— Descubriremos de la mano de Jean Pierre Sarrazac que hay todavía mucho teatro por pensarse, deconstruirse y hacerse.

Si recurrimos a una historia simple de cómo hacer teatro encontraremos que se es aristotélico o épico. Además, Peter Szondi ampliaría la definición de lo dramático-épico argumentando que el drama es un absoluto puesto que sin este no hay teatro. “El drama no conoce nada exterior a sí mismo” ¿Será acaso que solo quedan estos dos caminos? O ¿Es apenas un cerrado punto de vista? Dos formas tan contrarias como cercanas; oficio de imitar que da placer, la fábula como catalizador logo céntrico pre existente a la puesta en escena ¿Habrá otros modos de llegar al arte teatral? Es aquí cuando los estudios de Jean Pierre Sarrazac

toman fuerza y sentido al pretender contestar estas preguntas; pues fue menester reafirmar la crisis del drama para poder hallar nuevas formas de escritura teatral que nos revelen lo que se ha llamado: rapsodia, y su persistencia como alternativa a la novelización y epización del teatro marcará un cambio definitivo en la manera de ver el arte escénico.

El teatro no puede ser épico

[...] puesto que es dramático

Este epígrafe de Ionesco que usa el autor al inicio de su Apostilla al devenir del drama es —a mi parecer y acorde a la posición de Sarrazac— una buena manera de explicar el teatro rapsódico ¿Por qué? ¿Será la afirmación de Ionesco una verdad inamovible? Obedeciendo a la definición de Szondi ¿No será más bien que el teatro es dramático porque es épico? O, dicho de otra forma, el teatro es épico puesto que es dramático; lírico y también argumentativo. Este descoser, recoser y todo su devenir es lo que constituye lo rapsódico como una conjugación de formas y modos. Pues bien, en su persistir este teatro puede definirse como un hibridismo. Así:

[...] caleidoscopio de los modos dramático, épico, lírico, inversión constante de lo alto y lo bajo, de lo trágico y de lo cómico, collage de formas teatrales y extra teatrales, formando el mosaico de una escritura en montaje dinámica, investida de una voz narradora y cuestionadora, despliegue de una subjetividad alternadamente dramática y épica (o visionaria).

Lo que viene a continuación no es más que una mentira.

Escena I Crepúsculo

A oscuras. La noche lo ha invadido todo. Un sonido de grullas comienza a acercarse. Juego de

luces luciérnagas que se encienden y apagan lentamente hasta que quedan encendidas.

El sonido de las grullas se fusiona con la música de una guitarra hasta que de todas formas prevalecen las grullas.

El coro invade el escenario con una partitura asemejando el tráfico de una ciudad en hora pico. En medio de todo se abre una luz que atraviesa el escenario e introduce a Fernando.

(Fernando) Relativamente joven, hombre vital, medianamente alto, bien vestido pero no elegante. Alma en pena. Entra atravesado por el coro. Entre la partitura aparece Lucía que se pone de pie estática como esperando algo. Todo sigue, Fernando la mira, el coro lo arremete y se lleva a Lucía.

Escena II Purgatorio

Fernando: ¿Cómo debiera ser?

Conozco a una mujer que atraviesa la cebra vehicular,
me enredo entre las líneas buscándola.

En eso,

un auto me atropella en mi intento fallido de vivir.

La mujer por fin me mira, pero yo ya estoy muerto.

Lo irónico de ser un alma en pena

es que logras ver todas las posibilidades justo cuando ya no puedes usarlas.

Las luces se van.

Escena III *Perspectiva*

Una voz femenina invade el escenario.

Las luces se encienden dando cuerpo a la voz, es Lucía; está a un lado del escenario sentada en un banco de espaldas.

Lucía: Cuando Juan Matías murió quise acercarme a su casa para recordar viejos tiempos, su vecina me descubrió en el camino y en menos de lo que canta un gallo la tuve contándome la visible vida de éste. Al parecer siempre había encontrado a mi amigo llamativo y parecía haberse dado a la tarea de observarlo minuciosamente.

Jamás llegó a tener un hábito —me dijo—. Unas veces salía de su casa a las 8, otras a las 10 y otras a las 12; otras no se le veía a ninguna hora. Unas veces salía cabizbajo y melancólico, ya alegre y precipitado, no se podía decir: Juan Matías es así o asá.

Admirada se quedó la vecina cuando le conté que Matías era hombre de profundas meditaciones. Ella creía que los grandes pensamientos producían grandes obras. Pero yo le dije que por el contrario —los grandes comprensivos son ociosos. El que ve los cuatro lados no se decide por ninguno—.

Entonces Recordé a Alejandro, el grupo de amigos que teníamos. Todos ellos vieron y ven un solo lado. Yo apenas y alcanzo a ver dos y uno siempre se me pone muy borroso. —Ver la vida plenamente, eso es necesario para la acción—. Eso es lo que dice Alejandro y por eso vive feliz, no se preocupa por nada porque no alcanza a ver nada. Ve la vida redonda como una naranja, ese es el gran pecado que conduce a la arrogancia.

Sí, sí, sí, admirada quedó la rubia vecina al oír estas razones y sutil agregó a forma de comentario: —De tal suerte que el hombre que se enamora, es porque no ve sino una mujer. El que las ve todas no se enamora de ninguna—.

Y estas palabras quedaron retumbando en mi cabeza como cañonazos.

Volteándose

—El hombre que se enamora, es porque no ve sino una mujer. El que las ve todas no se enamora de ninguna—.

Lucía se va con la luz.

Escena IV Paradoja

Fernando solo en el vacío de su purgatorio.

Fernando: De paradojas está hecha la vida. Recuerdo que de niño soñaba con ser escritor e hice varios pininos para conseguirlo. Pero finalmente lo paradójico fue terminar administrando una pequeña empresa que yo mismo fundé. El objetivo de mi empresa era la venta de libros; vendía libros de todo tipo, desde Walter Riso hasta Lovecraft. Luego me di cuenta de que había perdido la vida vendiendo libros y que no escribí ninguno.

Esta historia en sí misma es una paradoja, porque ahora me encuentro aquí frente a ustedes sin razón de ser, siendo eso precisamente: *nada*. Pero ya que estoy hablando de paradojas: si soy *nada* ¿Qué es la *nada*? Un día leí en un libro que “nada” es un concepto que se refiere a la ausencia. Coloquialmente hablando, es usado para referirse a cualquier persona, cosa o suceso de poca importancia. Y aquí estoy yo siendo “nada”, díganme si no es paradójico.

Luces off.

Escena V Eco

Luces on.

Lucía en su banco de pie.

Lucía: “El hombre que se enamora, es porque no ve sino una mujer. El que las ve todas no se enamora de ninguna”.

¿Será que yo soy todos los hombres y todas las mujeres y que por eso amo a una y amo a todas? ¿Amo a uno y amo a todos?

Se acerca cada vez más al público.

Eso es lo absurdo de conocer a alguien y no encontrar las palabras. Ahora me parece gracioso, recordarme y verme sentada frente al papel en blanco y descubrir que todo es tan grande, absurdamente grande. Recordar a Alejandro, a Juan Matías. Verme tratando de escribir una carta y descubrir que la hoja de papel es muy grande, la mesa es muy grande, la sala es muy grande. Y yo soy tan corta.

A medida que todo se hace grande en la voz de Lucía, la luz cambia de la penumbra del cenital a una iluminación absoluta de todo el teatro donde está aconteciendo la función.

Escena VI Patología

Desde la entrada del teatro se escucha a Zinski, el psicoanalista. A traviesa todo el lugar hasta llegar al escenario, va a buscar otro banco a la tras escena.

Zinski: Discúlpame se me hizo tarde. ¿Llegaste hace mucho?

Lucía: No, hace solo unos minutos

Zinski: ¿viste el periódico?

Lucía: No

Zinski: La ciudad está colapsada, hace unos días, lo del auto que atropelló a ese tipo y ayer un conductor de bus que arrasó con un ciclista.

Mientras Zinski habla trae el banco y va a apagar las luces para dejar solamente un cenital central.

Lucía: Sí, todo está colapsado

Zinski ubica los bancos cerca y se sienta

Zinski: Y ¿tú? ¿Cómo estás?

Lucía: He tenido pesadillas horribles, pero yo creo que es por lo que pasó el otro día.

El tipo del camión del que hablas, la noticia que salió en el periódico, yo estuve ahí cuando pasó, fue en la carrera 24 el lunes pasado. No dejo de pensar en que ese hombre me miraba, o quizá solo son ideas mías, la muerte siempre me ha puesto nerviosa. Pero fue como si de repente un desconocido me mirara a los ojos y en ese instante es como si lo conocieras de toda la vida y luego un auto pasa y la vida ya no es más. Se acabó; y el desconocido vuelve a ser desconocido, pero algo te duele. Pero de todas formas el semáforo cambia a verde y sigues con tu camino. Pero el desconocido no se va.

Zinski: Estrés postraumático. Eso es lo que tienes y por eso te sientes así, como si algo te oprimiera el pecho y no te dejara respirar bien, como si estuvieras cargando algo muy pesado que no sabes qué es. Pero es esto justamente, que presenciaste un accidente terrible y es normal que todas estas ideas y sentimientos surjan. ¿Has tomado los ansiolíticos? Eso te ayudará a sopesar la situación hasta que pierda relevancia.

Pero es muy bueno que cada vez hables más de lo te pasa, de lo que te afecta, hablar siempre es muy sanador en casos como el tuyo.

Bueno, ahora me vas a disculpar, pero tengo otra consulta. Nos vemos el otro jueves para

charlar de cómo vas avanzando.

Lucía sale. Zinski toma los bancos y los saca a la tras escena. Por el otro lado del escenario aparece el coro y atraviesa el espacio.

Escena VII *El sueño y la revelación*

Los arpegios de una guitarra dan vida a una versión de la canción “almendra” de Luis Alberto Spinetta.

Mientras tanto, Lucía duerme cubierta por una sábana blanca, el coro es la cama. En eso, acompañado de la luz, el coro transporta a todos hacia dentro del sueño.

Se escucha el sonido del fuerte golpear a una puerta seguido del sonido de ésta abriéndose.

San Pedro: La señorita Rodríeux, no desea verle, entienda usted que la fluoxetina no es un juego de niños

Lucía: ¡Pero es mi cuerpo!

San Pedro: La señorita nos dio órdenes claras de no dejarla pasar

Lucía: Entonces, ¿Seré un alma en pena?

San Pedro: ¿Pena?, se ha liberado usted de su cuerpo, es un alma libre, vaya, vuele... ¿Con su cuerpo nunca quiso volar?

Lucía: Supongo que es obvio que si, por eso me lance del edificio

San Pedro: La señorita Rodríeux nos advirtió de su llegada, y de su síndrome aerófilo.

Lucía: ¿Síndrome?

San Pedro: Sí. Y bueno, es normal que piensen que son almas en pena...

Lucía: Soy un alma en pena

San Pedro: No, es usted un alma, como miles más, a la larga todas las almas llegan a eso... Tranquilícese, tome una menta, oh, no; perdón, por un segundo olvide que es usted un alma...

Lucía: Déjese de gracias y déjeme volver a mi cuerpo

San Pedro: Su cuerpo está deshecho, la señorita Rodríeux no desea verle...

Lucía: ¡Pero yo soy la señorita Rodríeux!

San Pedro: Por lo mismo... Se ha suicidado usted, su cuerpo no puede volver a juntarse con el alma

Lucía: Vagaré eternamente, ¿Vagaré eternamente?

San Pedro: Nuestra compañía diseñó a los seres humanos para vagar señorita, para vagar vivos o muertos. No se preocupe por vagar, más bien disfrute de la hermosa vista y busque alguien con quien compartirla...

Lucía: Pero estoy muerta...

San Pedro: ¿Y eso que importa? Viva o muerta puede usted de todas formas ser libre y amar.

Todo vuelve a su lugar, Lucía despierta exaltada. Se abre una luz calle que dibuja la entrada al escenario de Fernando, Lucía lo ve acercarse y escapa.

Escena VIII Nada

Fernando: Soy *Nada* y nada más. He decidido dejar de ser *Fernando* para ser *Nada*, casi como la esterilidad intrínseca del adjetivo, he decidido *ser* sin adjetivos. Porque todos los humanos estamos siempre buscando un majestuoso adjetivo que nos dé renombre y eso en mi situación ya no importa. Un día estás vivo y de repente por ver a una mujer bella en la calle un auto te atropella y te pasa por encima. Y ¿con qué se queda uno? Ni siquiera con un adjetivo, solamente con el recuerdo de la cara de una desconocida.

Pero eso le pasa solo a los que son algo y no son nada.

Por ejemplo, antes cuando era Fernando, recuerdo estar caminando por la plaza y ver a unos pocos metros acercarse en el mismo andén a un sacerdote ¿Han visto qué orgullosos son? ¿Han visto que jamás ceden la acera? ¿Con qué facilidad lo tutean a uno? Ese orgullo les viene de su dogmatismo. Se creen los intermediarios de Dios. Los poseedores de la verdad. Debe ser por eso que estoy aquí, y que ahora soy Nada, porque siempre consideré que no hay nada tan despreciable e irritante como un ser de estos, dogmático y orgulloso. Una vez

leyendo a González encontré que el escepticismo quita al hombre el orgullo. Y yo al parecer me encargué de quitármelo todo hasta convertirme en paradoja. Y como la paradoja es tan paradójica que no puede ser nada en concreto, aquí me encuentro siendo nada en concreto.

Se escucha un ruido que golpea desde afuera, Fernando mira hacia el lugar de donde provino el ruido que parece llamarlo. Se va en su búsqueda.

Escena IX *La interpretación de los sueños*

Abre cenital a Zinski y Lucía.

Lucía: Soñé que moría lanzándome de un edificio, luego me miraba parada frente a las puertas del cielo, todo estaba lleno de ángeles que me hostigaban con su mirada, era como si me culparan. En eso San Pedro salía y al analizarlo de cerca descubría que era mujer, que San Pedro era mujer.

Zinski: ¿Mujer?

Lucía: Sí, mujer

Zinski: ¿Qué quieres decir con eso?

Lucía: No lo sé. Será que me estoy volviendo loca y solo pienso en un mundo lleno de mujeres que hasta he visto en sueños a San Pedro y he descubierto que es mujer. Me persiguen Zinski.

Zinski: ¿Quiénes?

Lucía: Las mujeres

Zinski: Hablarás por tu propia condición

Lucía: De mujer

Zinski: De mujer, sí

Lucía: ¿O qué clase de condición insinúas?

Zinski: Ah, ninguna diferente a la de tus sueños, mira tú, afirmando que San Pedro es mujer

Lucía: Jamás lo hubiera imaginado

Zinski: ¿Qué?

Lucía: Que San Pedro fuera mujer, bueno tengo una amiga que se llama Ángela Miguel, pero esto no me lo esperaba.

Zinski: San Pedro no es mujer, sólo ha sido un sueño, algo debió provocarlo piensa bien en qué tipo de cosas viste el día de ayer que te pudieran haber hecho soñar tal cosa.

Lucía: No he visto nada, Zinski. San Pedro era mujer, se miraba como hombre, pero era una mujer.

Zinski: Pero eso es imposible, habrás visto un San Pedro un poco delicado, pero efectivamente era un hombre

Lucía: Esto va más allá de un aspecto biológico, lucía como hombre, pero era mujer. Te digo que San Pedro es mujer, Leczinski, ¡Te lo juro! Pero bueno, el punto es que me decía que no me preocupara más, que no me angustiara, que ahora yo era libre y que sólo necesitaba encontrar alguien con quien compartir esa libertad y eso es lo que de manera irremisible me hace volver aquí como siempre, que no tengo con quién compartir mi libertad y ese es mi encierro.

Zinski: Ah, qué mujer contradictoria, si dices que te persiguen las mujeres.

Lucía: Me persiguen para irse.

Zinski: ¿Y no has pensado en que eres tú quien se va?

Lucía se exalta y lo mira descubriendo una verdad. Al otro extremo aparece el coro entre luz y sombra. Entra la dramaturga, Lucía se pasma. Sin embargo, retoma su rumbo y sale de escena.

SEGUNDO ACTO

SEGUNDA DISERTACIÓN

Autobiografía de una tercera persona

La dramaturga vagamente iluminada en un extremo del escenario.

Dramaturga: Solía pensar que mis sueños eran predicciones del futuro. Que eran revelaciones del universo, mensajes extraterrenales. El ego abrumador de ser infante, el cansancio de la inseguridad, la incomodidad y la plenitud; quizá podrían ser conceptos que me ayudarían a limpiar el camino de retorno a mí misma.

Quizá lo ideal sería comenzar por mi fecha de cumpleaños, por el lugar donde nací, por el nombre de mi madre, pero nada de eso me es relevante, nada de eso remite a mí y me es tan ajeno como yo misma.

Conocerse y gustarse son pequeños descubrimientos cotidianos, detalles de los que de repente te vuelves consciente. Así caí en cuenta de mi existencia, casi en un sentido aristotélico, por accidente. De primera infancia pasé desapercibida y citarí­a el nombre de mi madre si recordara su rostro, me parece mentiroso apropiarme de un nombre y de un posesivo en segunda persona cuando ni siquiera mis dedos recuerdan el tacto del cabello o los besos de Gloria.

Gloria delimitaría lo que conozco como ausencia, aprendí a vivir con ella y a transformar el vacío en pequeñas partes de un todo inapelable. Quisiera hablar de esas partes.

Un nombre como mnemotecnica, como partes y absoluto. Tercera y primera. Dentro de mí habita una colección de muñecas rusas.

Solía ser un monstruo de niña, todo lo que tocaba terminaba en el basurero. Recuerdo las

porcelanas de mi tía Martha, los adornos de navidad de mamá Sonia y los juegos arruinados por mi brusquedad. Pasé mis primeros años entre travesura y castigo, Sonia decía que habitaba la maldad en mí y dentro de sus inacabables búsquedas espirituales yo parecía ser el demonio que no la dejaba llegar a Dios ¿Sería yo el sentido de su camino misionero o el obstáculo de su fe? Me lo pregunté de manera constante hasta mis quince años cuando anárquicamente declaré a la familia que no volvería mis ojos a cristo. Cuán difícil fue irme sin salir de casa, de todos los abismos en que me había y me habían dejado caer de niña. No obstante, me hallaba segura entre mis libros y primeras novelas, entre las huérfanas composiciones poéticas que comencé a engendrar.

Retorno a Brideshead, el anticristo, el quijote, las hermanas Ocampo, Maiakovski y Borges. Amigos invisibles con los que construí un castillo de hojas milimetradas y donde podía correr, bailar y cantar con la única libertad de hallarse solo en el universo. Abría la tapa y todo volvía a nacer, el mundo afuera se rearmaba para mí y era nuevo y comencé entonces a distinguir todo lo que me daba felicidad.

Mi vida era un panóptico, nada se me era oculto y aun así cerré los ojos tantas veces. Hasta ahora que decido abrirlos y me encuentro escribiendo de mí como si fuera otra y lo soy. Lo he dicho antes, soy primera y soy tercera. La primera para mí, la tercera hija de mi padre y la única mujer. Pero a la vez tan ajena, disforme, tan joven y tan vieja. A mitad de mi vida no puedo más que decir que soy yo pero que desconozco lo que seré mañana.

Aun así, esto no es más que una mentira.

La dramaturga termina de atravesar el escenario y sale.

Escena I Amnesia

El coro arremete feroz y fluido sobre el escenario dibujando simbólicamente los días de cuando Fernando trabajaba en su librería.

Fernando: Como en un cuarto de baño lleno de vapor confundido con el humo, la piel de los dedos se humedece y del vapor de la piel de los dedos nacen palabras, así me nacían las palabras de los libros que nunca escribí y que igual que el humo se evaporaban.

Nos bañamos para desnudarnos. Y esos libros nunca escritos podían ser un mundo, una forma de quitármelo todo, muchos mundos. El concepto “mundo” es entonces un concepto líquido. Y esta imposibilidad de estar quieto aun después de la muerte es lo que me ha retenido aquí y este movimiento o contra movimiento en un espacio inmóvil es mi verdad milanesa. Así que acá voy, siempre voy. Solo por molestar a los vivos, también por molestar a los muertos, por molestar a Dios y a la costumbre contranatural de creer en él lo cual, en mi diccionario, el que nunca escribí, quiere decir en su primera acepción: “El inútil deseo humano de dominar su propia voluntad biológica”.

¡A toda repetición hay una represión!

Se detiene todo el movimiento del coro haciendo caer los libros al suelo. El coro sale.

Fernando: y mi represión ha sido morir y quedarme estancado en la salida de emergencia de mi vida.

Sale de escena recogiendo los libros.

Escena II *Limerencia*

Cenital, Lucía en su banquito de pie.

Lucía: No, definitivamente no. Me niego a aceptar una culpa que le pertenece al destino.

Yo amé alguna vez, pero el destino es culpable de mi suerte.

Un día encontré el amor y como todo buen amor no era para nada lo que hubiera imaginado. Y Ahora me persiguen voces, las siento como si estuviera bajo tierra, las siento claras y lejanas. Y también las veo, a las caras dueñas de las voces. Y entre todas las voces yo amé a una como si no hubiera tenido que verlas a todas para saber que era ella, para saber que el amor había pelechado dentro de mi cuerpo con forma de taquicardia, con textura de sudor y sed, con dolor de cabeza. Como si no las hubiera visto a todas para saber que era ella, para saber que estaba enamorada de una flor carnívora que chuparía mi aliento, mi saliva y mi sangre. Mi sexo todo deshecho entre los días y la noctambules. Como si no, como si no hubiera visto a ninguna para poder verla a ella y distinguirla entre la multitud de piernas, tórax y shampoo de distinta clase, como si no hubiera corrido para lanzarme al abismo. Y sí, también dudé ¿Será dudar el pecado de todo el que debiera ser valiente?

Escena III *Una ciudad*

El coro jugando a ser transeúntes. Lucía empieza a caminar entre ellos persiguiendo a una mujer del coro.

Lucía: Pero yo le seguí, a pesar de mi terrible ausencia, a pesar de mi vieja costumbre de escapar de todo lo que me aterra, pero habrá sido demasiado tarde. Se me hizo demasiado tarde mientras pensaba en las palabras.

El coro se detiene y Lucía sigue caminando sola.

Lucía: y ¿Qué podría yo decir? Que estaba loca.

El coro camina de nuevo y esta vez es Lucía quien se queda estática.

Lucía: ¿Qué podría decirle yo? una mujer a otra mujer. En un tumulto de palabras me agarre de las únicas que sentía claras y distintas.

El coro camina más rápido como a una hora pico en el centro de cualquier ciudad.

Escena III *La partida*

En medio del caos de la ciudad Lucía está a punto de alcanzar a la mujer, pero el tumulto la detiene. La mujer se va y solo queda el vacío.

Lucía: Pero ahora entiendo esta libertad, este amor, este abandono. Y soy feliz.

Sobreexposición. Las puertas de cielo se abren de nuevo y sale San Pedro mujer. En el otro extremo aparece Fernando con sus libros en mano y San Pedro lo invita a pasar. Mientras tanto, Lucía ya ha regresado a su banquito y se sienta de espaldas. Fernando entra al cielo y las puertas se cierran.

Escena IV *Ocaso*

Cenital Lucía

Lucía: Hoy soy feliz. El sol se está apagando sobre el mundo. Todo va a terminar. La muerte es amarilla sobre el río, el universo será un puñado de sal para el mar, la luz se transformará en jabón para la cara, los automóviles dormirán en las esquinas y esperarán convertirse en garzas. Yo esperaré la invasión de las garzas que vendrán a fabricar sus nidos en el corazón de los semáforos. En mi corazón. La ciudad de cemento será una caja de cartón sola y

empolvada, inmóvil terminando en todas las calles adquiriendo la hediondez que se acumula en mis bolsillos, pero yo soy feliz. Irremediabilmente mientras la luz es vieja.

Cierra cenital Lucía.

FIN DE ATARAXIA.

Diarios
de campo

ATARAXIA



Relatos de
los actores

La creación de **ATARAXIA** ha sido para mí, un dolor de cabeza, un cansancio de todo y de todos. De mí misma. De buscar al igual que Lucía busca las palabras, las formas para llegar a ella, a esa forma de hacer teatro en la que se pudiera ser sincero, libre y **feliz**. AÚN siento que el camino es largo, que los momentos de luz son pequeños y los de oscuridad son enormes... De no saber si he elegido tantos años este camino y estar tan equivocada o si de una vez por todas me deba lanzar al abismo.

Duele pensar tanto y duele aún más estar en esa orilla del abismo y no atreverse a caer, quizás haya sido este el camino de esta obra, el de **preguntarse una y otra vez las mismas cosas**, las mismas que ahora no quiero más.

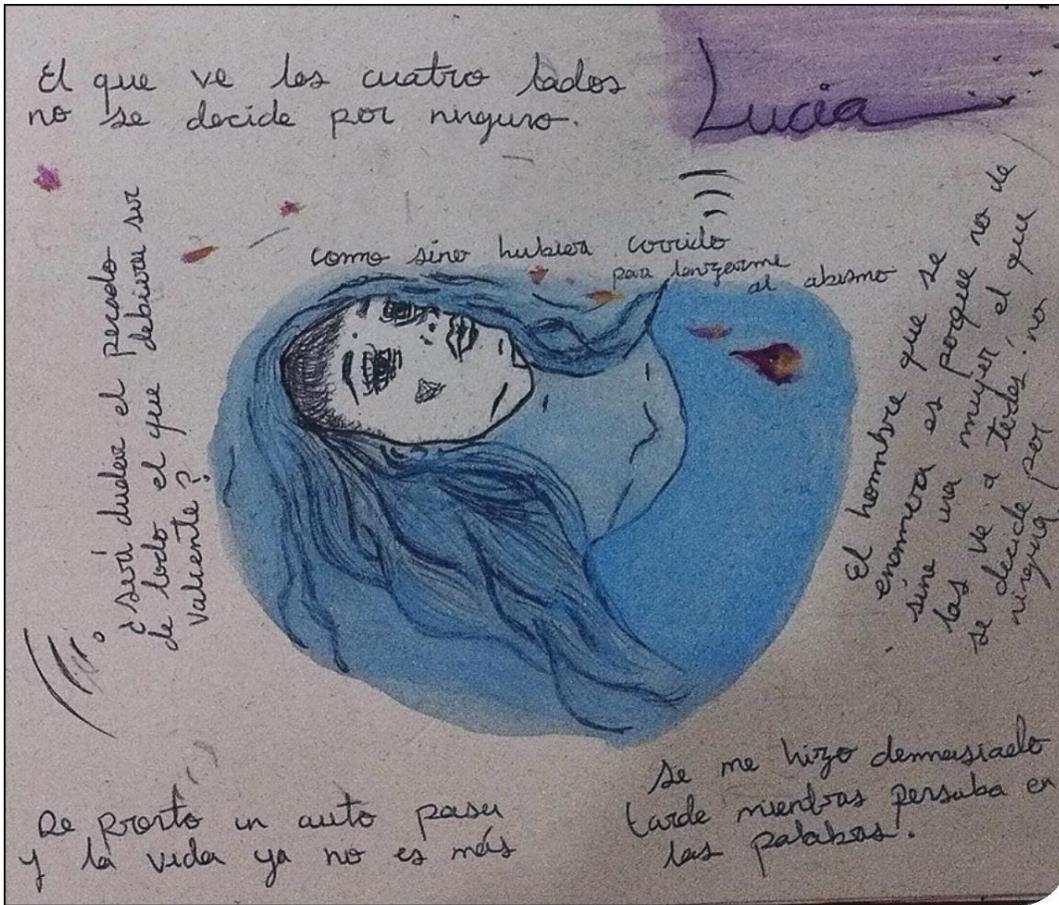
Gracias a mis amigos que soportaron mis momentos de ira y también de amor. A ellos les querré siempre, a los que hacen que la vida cobre sentido.



CAROLINA RODRÍGUEZ

LUCÍA

Tengo dos poemas para este momento de la vida, los dos de Pessoa que me han acompañado durante muchos años, pero que ahora siento más que nunca gracias a **Lucía**.



Cansa ser, duele sentir, pensar destruye.

Ajena a nosotros derrúmbase la hora, dentro y fuera de nosotros, y todo en ella.

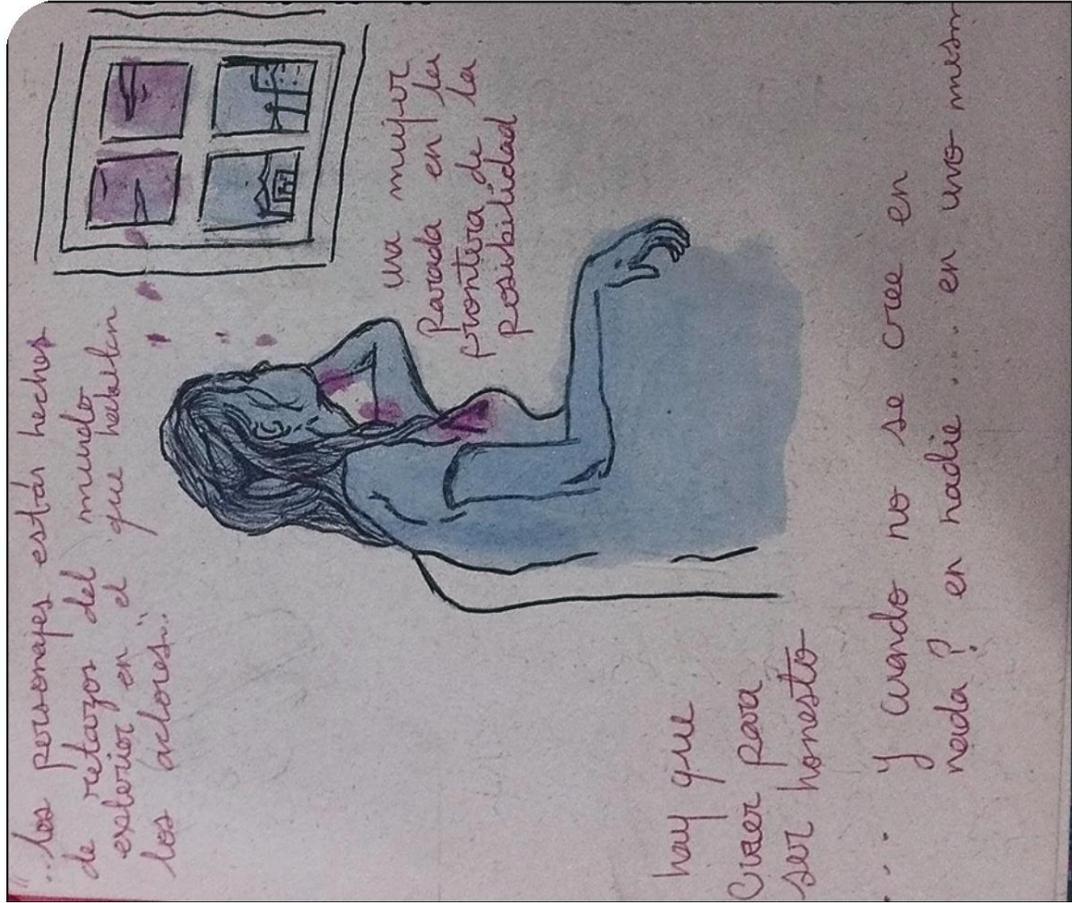
Inútilmente el alma llora.

¿De qué sirve? ¿Qué es lo que debe servir?

Pálido esbozo leve del sol de invierno sonrío en mi cama...

Vago susurro breve.

De las vocécitas con que despierta la mañana, de la fútil promesa del día, muerta al nacer, en la esperanza absurda y lejana en la que el alma confía.



Si yo pudiera morder la tierra toda y sentirle el sabor sería más feliz por un momento...

Pero no siempre quiero ser feliz es necesario ser de vez en cuando infeliz para poder ser natural...

No todo es días de sol y la lluvia cuando falta mucho, se pide.

Por eso tomo la infelicidad con la felicidad.

Naturalmente como quien no se extraña con que existan montañas y planicies y que haya rocas y hierbas...

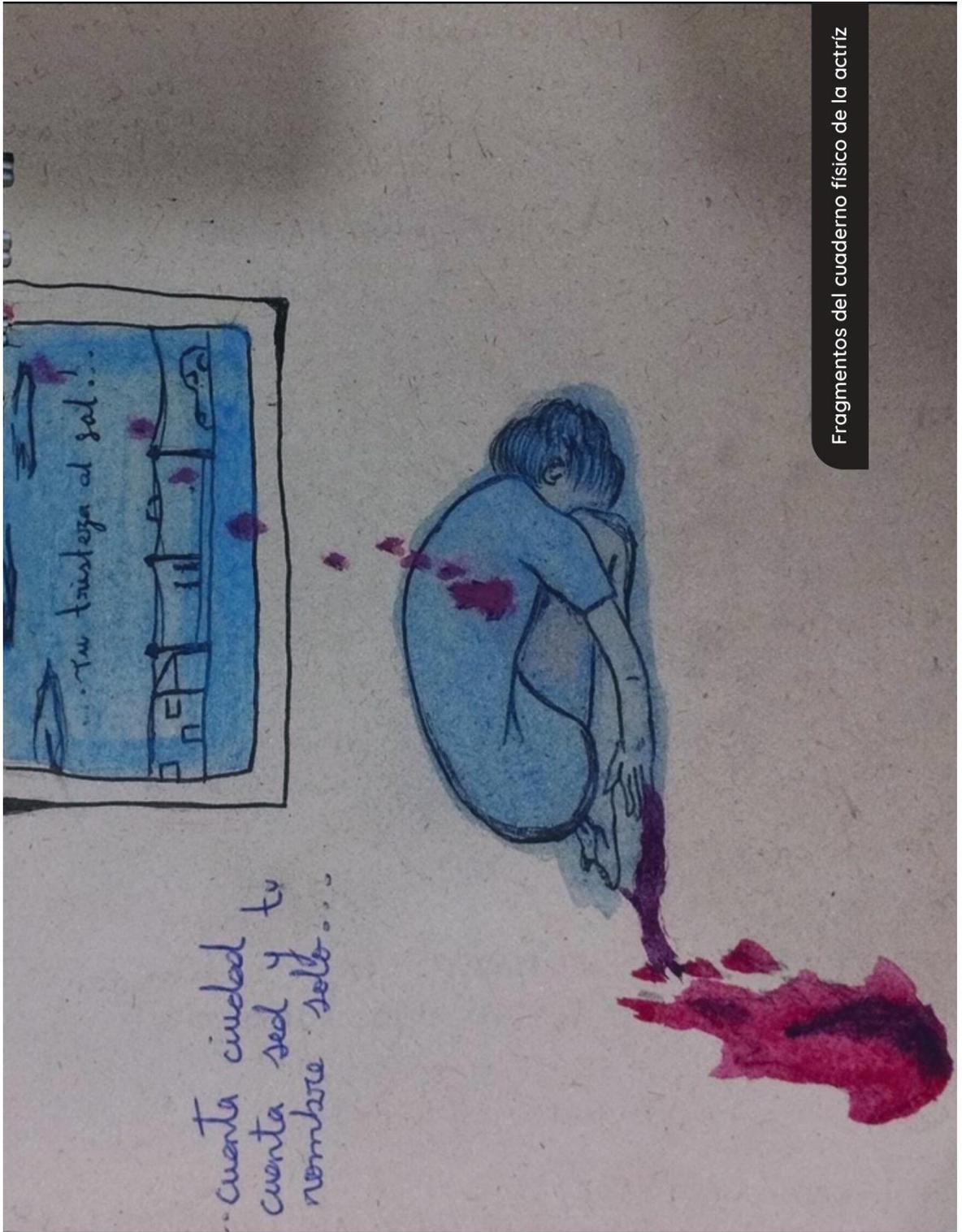
Lo que es necesario es ser natural y calmado en la felicidad o en la infelicidad.

Sentir como quien mira. Pensar como quien anda,

y cuando se ha de morir,

Recordar que el día muere y que el poniente es bello y es bella la noche que queda.

Así es y así sea.



Fragmentos del cuaderno físico de la actriz

En algunas, de aquellas charlas en las calles con Silvia, después de haber hablado mucho de los ives y venires... "marica, vos sos Fernando" no lo entendí en un principio, "sí, vos sos Fernando".

Creo que ese tipo de **coincidencias** no son fortuitas, siento que el haber tomado la decisión de salir aquella noche no fue solo una casualidad, fue el mismo destino que me empujó a estar a un costado de Silvia, tomando, sonriendo, disfrutando y gozando, para que precisamente esa noche ella decidiera a quién le iba a delegar la responsabilidad de **encarnar a su Fernando**.



ESTEBAN RIVAS

FERNANDO

Han sido varios meses de trabajo y búsqueda, donde le he hemos delegado la debida importancia a este proceso. Horas y días de pensar, sentir y crear una pequeña acción o de horas donde los ensayos se tornaron en tertulias filosóficas, donde Silvia en su papel de directora nos abordaba con explicaciones del porqué de las palabras, del porqué de nuestros diálogos, donde nosotros aturcidos en un pleito del existir, del ser y del sentir, como actores e indudablemente como personas, por eso enojados y rencorosos salíamos de lo que sería nuestro lugar, nuestro hogar de ensayos. Hoy empiezo a entender aquellas palabras que aún retumban en mi cabeza, que al igual que la vida también lo es, “entiendan ustedes, que de aquí a lo mejor no saldremos con respuestas, al contrario, saldremos con más preguntas” terminando con su peculiar sonrisa nos decía Silvia. Y sí, hoy, en mi caso puedo afirmar, no tengo soluciones ni para Fernando ni para mi vida, pero lo que sí es claro, es que somos personas decididas a vivir este momento como un acto único e inigualable, donde el actor sí es indispensable para esta obra, donde cada una de las personas que están interpretando a los personajes de verdad son quienes deben estar, donde hemos dejado de hacer cientos de otras cosas, para hoy estar aquí y decir que somos un todo y una nada, que no somos ni estamos en un estado de Ataraxia, pero que estamos en la búsqueda de ser y estar en los interminables estados del alma.

Es así que hoy me encuentro aquí, empujado por el destino siendo un actor que interpreta a Fernando, personaje que amaré por muchísimo tiempo, quien en este largo y corto tiempo me ha confrontado y me ha mostrado formas del mundo que me había negado a percibir o conocer.

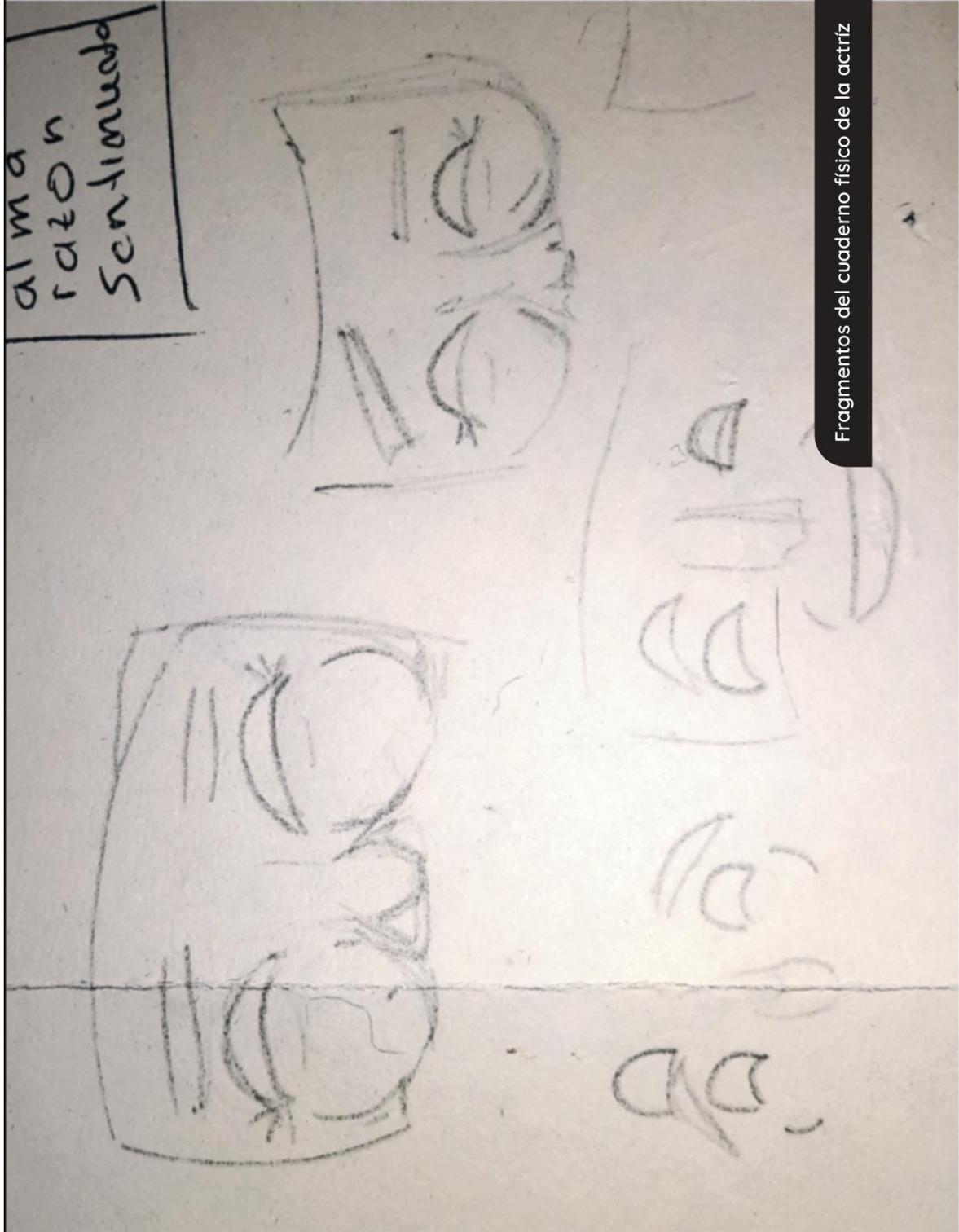
Gracias por la infinidad de momentos de aprendizaje y amistad.

San Pedro
es un personaje que
tiene mucha energía
ya que es consciente
de que tiene todo el
tiempo del mundo
para hacer y aprender
cosas. Sin embargo,
reconoce que se cansa
y ya es una persona
que tiene ~~70~~ 1990 años
es coherente de que
tiene que descansar.
Los años pesan, pero no
penas pesan; pero no
más y nunca pesarán
más que su amor por
la vida, y los que aun
viven, ella les invita a
vivir, les guía a
que, aunque ~~sea~~ ^{sea} minimalista
existencia deba ser un
camino disfrutable
queas aluda que esta
ahí para guiar pues
se concentra en ella y
sus actividades



ANDREA CADENA

SAN PEDRO



Fragmentos del cuaderno físico de la actriz

San Pedro

es un personaje que tiene mucha energía ya que es consciente de que tiene todo el tiempo del mundo para hacer y aprender cosas. Sin embargo, reconoce que se cansa y ya es una persona que tiene ~~1000~~ 1990 años

es coherente de que tiene que descansar. Los años pesan, pero no penas pesan; pero no más y nunca pesarán más que su amor por la vida, y los que aman a quien, ella les invita a vivir, les guía a su que, aunque ~~sea~~ ^{sea} mínima, sea existencia deber un camino disfrutable

queas aluda que esta ahí para guisar pues de concentra en ella y sus actividades

aprendo que quienes pasan son trastos

es por eso que a veces ha me cansado su trabajo o no lo hace. Explicar la importancia de explicar

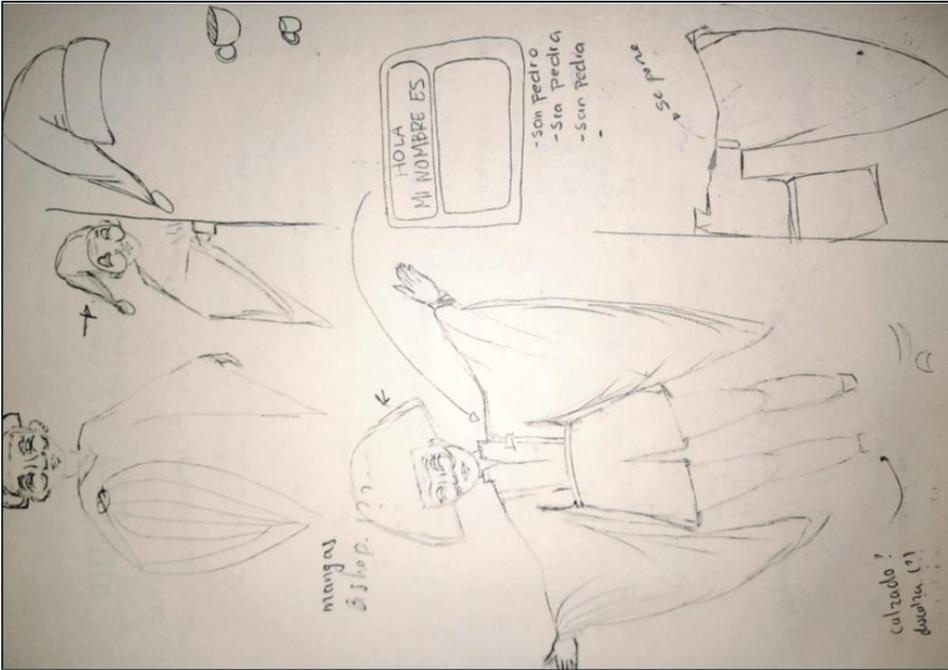


es clara diciendo cosas ¡pero no merecen todos



entunde: la angustia pues ~~para~~ ^{por} la angustia debero xd

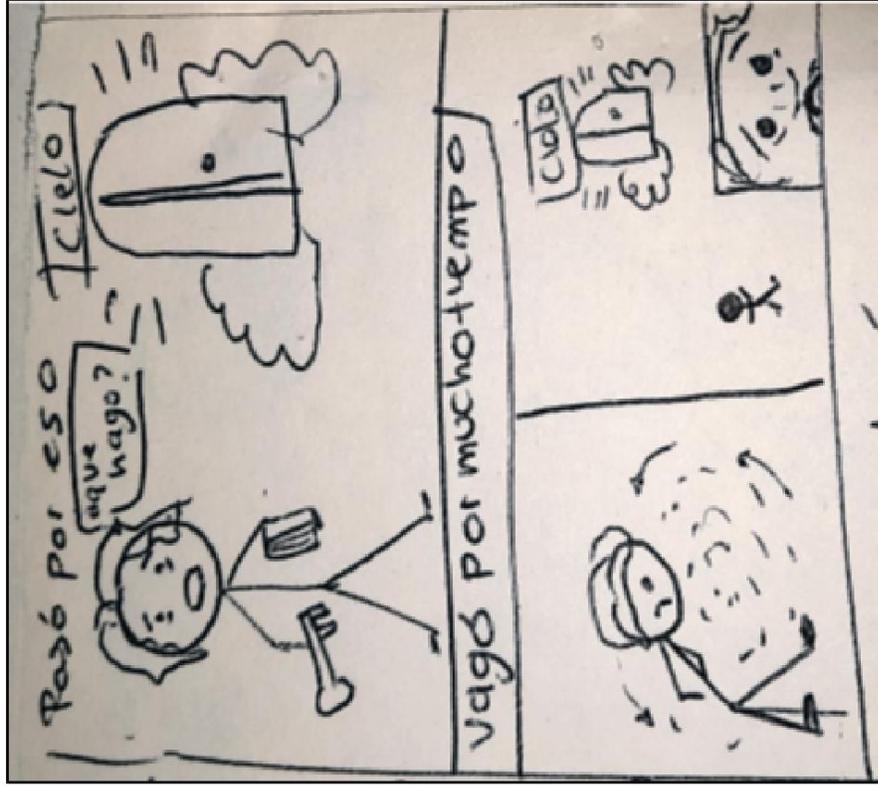
Tēlla Tarararea II



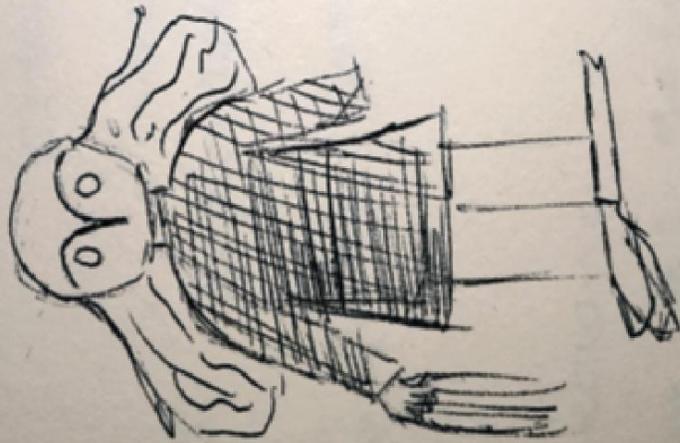
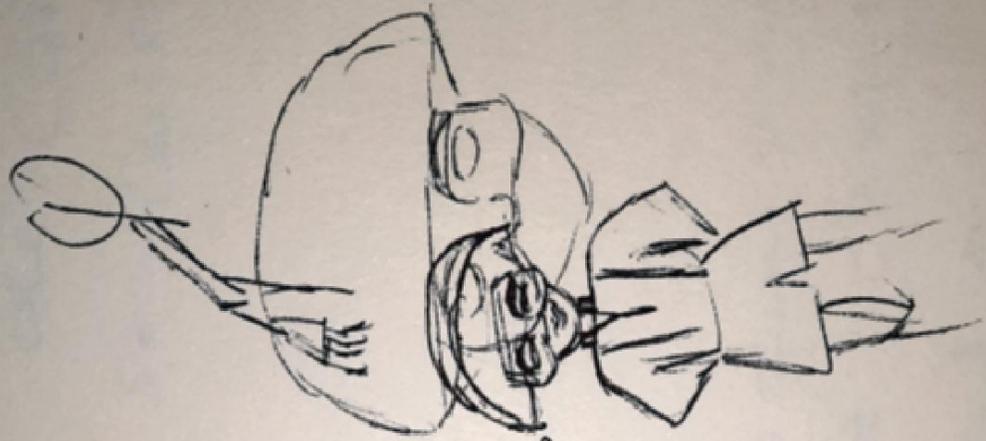


Máscara

expresión alegre



18 / Junio / 2022



Junio 6

Prejuicio

El trabajo de mesa se torno un poco prejuicioso hacia el personaje, me hace pensar que san pedro no viene a partir de gestos de es que es "MEGH" o tienen actitudes un poco hartas y cansonas de alguien que ha hecho un trabajo desde que la religión se creo (o sea mucho tiempo) San pedro ama a la humanidad, es su misión cuidar la puertas del cielo y lo acepta con cariño, devoción y un poquito de arrepentimiento o pena, Zinsky no es un hijueputa por cómo trata a lucia, me disculpo con Duván por el juicio tan severo que emiti como actriz hacia su personaje con la brusca intención de explicar quien era él.

Es importante buscar nuevos lenguajes para describir a nuestros personajes, pues se esta perdiendo la garantía que la dramaturgia le brinda a sus personajes ellos.

Julio 31

Subestimarse a uno mismo, pensar que no es suficiente o que a uno le falta técnica o experiencia es autosabotaje, lo bonito de teatro es la libertad del acto creativo (aunque en ocasiones es doloroso y atemorizante).

Silvia decía que trata también de creérsela, trata de un acto de fé, yo le creo.

Hacer teatro es como caminar en un puente con carreteras de lado a lado que no llevan a ningún sitio y que no van a cambiar, entonces el actor salta al vacío se adentra al que tal si...
creo en mis compañeros de teatro, los veo parados en escena y siento asombro de ellos

Hablando con Silvia sobre el texto de san pedro, y los momentos de espera entre comas y puntos, me recomienda contar mil unos, mil dos... como su profesora.

El contar mil uno y mil dos, GRAN recurso, pero ahora me preocupa más contar mil unos mil dos...

Julio 4

San Pedro mujer debe tener un nombre propio, pues no es ese su nombre. Así como cuando al papá lo nombran **Juan Pablo II**, **Francisco I**, **Benedicto XVI**.

Ella debe tener un nombre dado por sus padres **¿tenían cedula, pasaporte o un papel que le identifique en su tiempo de vida?** mi búsqueda como actriz está en encontrar el nombre para esta mujer con título de Santo.

Yo no sé si me equivoque al ver el teatro un poco a través del cine. Ayer leí una frase de Jonas Mekas que decía algo así como "leí mucho. Escucho mucho. Pienso mucho. Pero queda tan poco. Los libros que leo, sus tramas, sus protagonistas se desvanecen. Nombres de personas, libros, ciudades. Ya se están desvaneciendo, incluso títulos de películas que he visto recientemente... Ya se han desvanecido... Cada cosa que veo, leo o escucho, **se conecta**; se trae a duce en estados de ánimo, trozos de alrededores, colores... Conmigo, todo es estado de ánimo, estado de ánimo o lo contrario... Simplemente nada". Pero anoche tuve una noche convulsionada, no podía dormir y no paraba de pensar en la escena de la entrada del Coro con Fernando. Tuve mi propia catarsis, además de lo alejada de un estado ataráxico en el que estoy últimamente.

Digo esto porque me quede pensando en lo que dijo Caro: que había tantas cosas que no había nada concreto, que parecía que había tantas cosas que no había nada, que había tantas cosas tocadas superficialmente y por lo tanto, no tenemos ninguna cosa profundizada.



CAMILA OSORIO

CORO

Esta frase de Mekas con este asunto de que todo lo que en algún momento lo ha atravesado de ha desvanecido y se queda solo con Estados de Ánimo, creo que es lo que todos rescatamos todos al momento de hacer algo..

...crear algo, ejecutar algo, inclusive hasta en nuestros gestos o maneras de hablar.

Creo en la manera camaleónica en que podemos crear e ir acumulando cosas de todos los estímulos e influencias que recibimos, no sólo de libros, películas, películas, música o personas, sino de todo lo que nos impacta durante toda nuestra vida. Todo eso se vuelven recursos para hacer cualquier mierda que queramos hacer jajajaja y porque también creo que las cosas que te nutren vienen de una fuente inagotable, un mundo demasiado grande para abordarlo todo o profundamente, dependiendo de qué bando prefieras. Creo que simplemente son opciones y cada quién decide cuál tomar, pero no significa que estemos dispersándonos o haciendo las cosas mediocremente, por no profundizar lo suficiente o por tomar trozos de distintas cosas, lo importante es escoger el camino que te lleve a desarrollar tu idea, para que se materialice. Y bueno... ¡Me extendí con todo esto y no he dicho ni mierda de lo que vengo a decir... Ah! Por cierto, se me olvidaba que soy de las que cree algo que dijo Bob Dylan alguna vez "Todos somos ladrones, todos estamos copiando algo, lo que pasa es que hay que saber robar jajajaja" y ya con esto ahora si voy a lo que me interesa.

Escena de la entrada del Coro, veo una serie de elementos: una campana, después de ver la danza de Las Medusas de Daniel Jalet me quedo este sonido casi religioso, como de ritual que da la sensación de algo onírico y elevado que va armando una pauta y un ritmo en la danza de las medusas. En el cine la música, el sonido es un elemento muy importante que va marcando el ritmo de la película, ningún sonido o canción se escoge al azar. Silvi hablaba de la tensegridad, la catarsis, la Ataraxia. La musicalidad genera tensiones o caos....

Pasaron muchos días; no volví a tocar este texto, me di cuenta que ya no importaba. Las cosas siguieron avanzando, y encontraron su camino, estaba empeñada en proponerle algo, pero jajajaj me di cuenta que iba a ser inútil... No llegué a ninguna conclusión, pero como dijo Mekas, todo lo que he visto, leído, escuchado se está desvaneciendo... Solo me quedé con un estado de ánimo, y ¿qué le vamos hacer? Jajajajaj. Y siguieron pasando los días y un día me llegó algo, que de todo lo que dicho hasta ahora es lo que cuenta de verdad.



Mar plata corazón centro de la tierra, llévame

Es domingo... El sol está pegando fuerte. La calle parece un desierto fulminante, fulminante como esta ciudad entera que no tiene un trozo de agua para beber. En medio de toda esta oscuridad, esto es lo único que me mantiene a flote. Lo único que sutilmente me mantiene a flote, y no es que esté hundida o perdida, ya lo he dicho antes, todos los días me pierdo así sea una hora al día.

Esto es distinto, gracias a Silvia y a toda esta gente, que como un cardumen de ángeles me regalaron una temporada de rescate. No sé qué sería de mí si no hubiera hecho esto... Maldita ciudad...

Domingo de luto de cielo estallado, de cielo de néctar, cielo dulce que me traga completa en un sueño... Un sueño que guarda el cielo, pero está muy lejos de aquí. Estamos terminando...y ya siento el olor a carne quemada, ya siento como el tiempo quema todo, porque se nos está acabando el tiempo, pero tal vez sea un buen final, antes de que se incinere todo, todo lo que paso valió la pena...pedacito de belleza, brillito precioso entre tanto y tanto, bastó naufragó de mar plata, elixir, corazón del centro de la tierra que me lleva, abraza fuerte y me lleva.

Durante el primer ensayo Silvia me dijo: “La dramaturga no es un personaje ficcional, no es un personaje, no se trata de construir un personaje, sino de deconstruirlo”.

Tampoco queríamos hacer/ser el cliché de la escritora intelectual, “Si quieres, puedes estar pelando papas mientras dices este texto... Donde hablas de los grandes paradigmas del teatro” me dijo. Luego planteamos dos preguntas iniciales

¿Para qué le cuento esto al público?
¿Quién es el público para mí?

Sin embargo, para mí ya existían preguntas en mi texto inicial, unas preguntas más hacia adentro

¿Qué hago aquí?
¿Qué sentido tiene?
¿Esto soy?

inmediatamente me surgió la necesidad de crear el personaje a partir de la respuesta a cada una, la dramaturga está aquí para decir lo que en ningún otro lugar podría ser escuchado, con el sentido de querer hacer otro teatro, y el ¿esto soy? quise que no fuera, que fuera una mezcla de apariencias donde se escondía una mujer solitaria.



LEIDY HIDALGO

LA DRAMATURGA

Lo primero por saber, era que **la dramaturga no es Silvia**, o sea, Silvia si es la dramaturga real y hay todo de ella en el texto, pero el objetivo no era “hacer de” ella, había que reinterpretarla.

Pero más que en la obligatoria creación del personaje (con algo tenía que salir), estas preguntas retumbaron en mi como actriz, pues era inevitable repensar cuantas veces en la vida un director me preguntó ¿Qué está haciendo el personaje aquí? ¿Quién es usted? ¿A qué viene? Y yo con desespero respondía por toda la vida y obra de estos seres ficcionales (porque con algo tenía que salir), sin haberme preguntado qué estaba haciendo allí como actriz, o quien era como ser humano en el mundo,

**después descubriría
que hacer teatro es
el permanente
ejercicio de filosofar.**

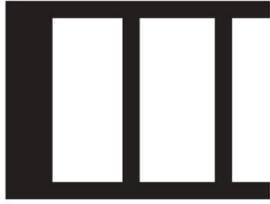
Cuando arranqué con la primera escena, ya ni me acordaba qué hizo Stanislavski, sin saber que me mueve alguna extraña memoria emotiva todo el tiempo arriba del escenario, para Brecht no tenía más referente que los montajes que había visto en mis amigos de otras compañías y aquellos distanciamientos forzados que me habían puesto a hacer los directores en el camino, entonces los estudié a profundidad, y bueno, los dos tenían algo en común, los dos y todos, hasta nosotros, todos queríamos ir en contra del orden ya establecido, abandonar “el teatro antiguo” y buscar lo esencial (...) a continuación daré saltos cuánticos entre autores y épocas para resumirlo en algo más o menos así, digamos que para Stanislavsky lo antiguo era el teatro clásico, para Ionesco lo antiguo era Stanislavsky, para Brecht lo antiguo era Ionesco y para nosotros lo antiguo venía siendo Stanislavsky, Brecht, Ionesco, Grotowsky y los papás del teatro pastuso, ojalá el teatro sea infinito para la humanidad, ojalá siempre estemos inconformes.

Pero para deconstruir había primero que construir y para cuestionar a los autores, había que entenderlos antes, al final no borré nada, fiel a la rapsodia me nutrí de todos, y tomé lo que necesité de cada uno.

Silvia nos dijo que la obra es una pregunta sobre la identidad, por eso la dramaturga es un espectro de todos los personajes, un pequeño Dios. Existe un pequeño gran cansancio en algunos de nosotros, particularmente en mí, de tener que hacer peripecias corporales para ser escuchados en escena, para que el decir si signifique, para que si sea atractivo para el espectador, junto a Silvia queríamos deconstruir el hacer... pero, ¿Cómo deconstruir el hacer sin irse al contar? Porque somos actores y nuestro trabajo es hacer ¿Cómo hacer lo justo? ¿Cómo desbordarse en lo sutil?

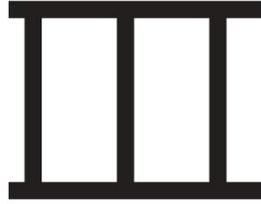
Los pesados textos de la dramaturga fueron escritos para recargar, en realidad el objetivo si es venir a decir que esto es teatro, pero el personaje que se me ha dado es tan peculiar, que primero debe traer un montón de historias para poder concluir que esto es mentira, descubrimos un pequeño gran ego. Este es un personaje/no personaje dramático, porque todo el tiempo se debate a sí misma.

¿Cómo habita ella el mundo? Esa es mi tarea, Silvia quería ver un ser humano detrás que habita todo el tiempo, Pero ¿cómo se habita un texto tan impersonal para la actriz, que además es amiga de quien lo escribió?, Silvia reiteraba que no debíamos irnos al típico director, ese dramaturgo con una copa de vino y una máquina de escribir, tenía que nacer la honestidad, no actuar, no exagerar, no sobre habitar... La dramaturga debía ser habitable, no era la búsqueda de la bohemia intelectual, pues este texto es tan cansón que quien lo dice debía ser habitable, como las dramaturgas colombianas.



Yo iba encontrando que la obra y como tal el personaje, no venía a contar la historia de vida de Silvia, aunque esté intrínseca allí, no se trataba de ser Silvia, tenía que ser otra cosa más allá de lo evidente. Le inventé una vida, la volví maestra, le maté a la madre, le di un temperamento melancólico y hasta le puse un novio, lo que no imaginé y no sé cómo me lo mostró el camino, es que ese texto para mí tan lejano, necesitaba de la actriz, primero había que venir a ser Leidy.

Vinieron los días de estudiar La Poética, El Pequeño Organón para Teatro y El Devenir del Drama, paralelamente escuchando cuentos de Silvina Ocampo y Borges, todo me era nuevo, no entendí ni la Poética ni el Aleph, cuasi transcribí el Pequeño Organón y el Devenir, en textos tan antiguos había verdades nuevas para mí, aun así, mi trabajo era deconstruirlas.



26/02/2022

Hicimos una lectura dramática, hoy después de leer la primera acotación, se me ocurrió que podía hacer las luces de la obra, tenía dos apariciones en escena y no me podía quedar atrás esperando, si la escribí tenía que ver que ocurriera, que mejor lugar que el del luminotécnico, entonces me puse en la tarea de colorear lo que este personaje había dibujado.

1/03/2022

Hoy nos preguntamos por el **suceso de partida**, encontrando que era la muerte de Fernando, Fernando tenía que morir para que empiece la obra

¿Cuáles son los detonantes del suceso de partida?

5/03/2022

Hoy hablamos del ideal poético, ¿Qué quiero decir con mi personaje? Otra forma de preguntarse qué hago aquí, qué sentido tiene y si esto soy, después de mucho discutir, encontramos que el ideal poético de la obra era **ACEPTAR EL DESTINO**, y nuestros personajes y escenas contribuirían a ello, el ideal poético de la dramaturgia reúne los ideales de todos sus personajes, el aceptarse a sí misma de lucía, el arriesgarse a vivir antes de que sea demasiado tarde de Fernando, la reivindicación de la mujer y el que las mujeres podemos ser Dios de San Pedro y las máscaras de la sociedad de Zinsky, todo eso converge en el ideal poético de la dramaturgia... Retornar a sí misma.

Reafirmo que el que hago aquí, debe ser el único espacio donde pueda ser escuchada, ella, una profesora de teoría teatral a quien sus estudiantes jamás le ponen atención.

12/02/2022 Hoy presenté mi primera disertación, la acción central era subirme a colgar dos láminas de papel de colores en los dos tarros de luz que teníamos en el espacio, tuve que presentarme de primera y no estaba lista, les pedí tiempo mientras recortaba los papelititos, pegaba la cinta y me ponía un vestuario que traje de mi casa, todo ocurrió ante la vista de mis compañeros y directora, cuando estuve lista presenté la escena que había preparado, pero el primer texto seguía siendo denso y poco habitable para mí. Ese día Silvia me dijo que no vio al personaje, “No vi a la dramaturga, vi a Leidy fingiendo ser la dramaturga, pero la dramaturga, es muy Leidy”, había estado observándome cuando no estaba lista, mientras corría para tener todo en la escena, paradójicamente ese momento fue más honesto y más dramático que todo lo que luego había presentado.

20/03/2022 Estudiando mi primera escena, encuentro que vivir ya es definir la vida sin darse cuenta. Hay un reclamo en el texto, creemos que todo ha sido dicho, nada nos sorprende, todo lo normalizamos, incluso lo malo, vivimos conformes, ya no creamos, y es para el público, pero también es una disimulada instrucción a los actores.

Hoy estudié la teleológica, otra vez, término que no logro interiorizar, estudio del propósito de cada cosa, que me lleva a interpretar ¿Cuál es el fin último del teatro? ¿Ya llegamos a ese fin último?, la posibilidad de tener la respuesta absoluta a las cosas, la necesidad humana de volver a hacer el intento, eso es el teatro también, una permanente necesidad de intentar, desde esta permanente incertidumbre.

22 marzo de 2022 Presentación de mi primera disertación. ¿Por qué hace esta disertación? Debía haber sorpresa de hallar o descubrir cosas mientras decía el texto, de nuevo el eterno problema, como sorprenderte de lo que ya sabes, había que trabajar más en los matices, jugar con los nombres de los autores que aparecían, hacer énfasis en las preguntas, en pocas palabras, habitar el texto. ¿Cómo mi ideal poético contribuye al ideal poético grande?

28/03/2022: Estudiando mi primera disertación.

Ideal poético de la primera disertación: ¿Por qué no hacer un teatro diferente? ¿Conocerá el mundo lo que hay más allá del drama y el distanciamiento? ¿Habrán escuchado hablar del teatro rapsódico? ¿Se podrá dictar una clase en medio de una obra de teatro? Traducir, poner en palabras el sueño de hacer un teatro rapsódico.

¿Y si la dramaturga también ha sido actriz? ¿Y si se perdió haciendo teatro? ¿Y si este montaje, este teatro rapsódico que escribió conflictuada, bloqueada, es una manera de re encontrarse a sí misma? era una obra llena de hallazgos que le permitirán limpiar el camino de retorno a sí misma, al personaje, y a la actriz.

5/04/2022 Ensayar el teatro sirve para que en la función no se note que ese teatro está ensayado.

16/04/2022: Ensayando mi primera escena

La dramaturga posee esa autoestima que nos brinda el conocimiento, ese pequeño ego, una pequeña gran victoria interior. Tal vez no viene a ocultar su miedo y su inseguridad, viene a develarlos. Hoy decide arriesgarse y no huirá así se caiga el escenario, la obra puede funcionar.

Juega a ser Dios, hay un estatus, también un ensimismamiento y un afán de dejarle algo a la gente, de dejarles unas incertidumbres alrededor de la obra, pero se enreda en sus propias incertidumbres.

Recordar el ideal poético, retornar a sí misma también implica re encontrarse en el teatro, encontrar trabajos honestos.

Presentar esta obra ya es una forma de empezar a cumplir los sueños frustrados, de decir lo que nunca ha dicho, o más bien, de hacer público lo que siempre ha querido decirle en público y solo se lo ha dicho a sí misma. Esta es una forma de compartir su soledad. Va a hacer el personaje más honesto de su vida, el de ella misma.

Hoy encontré una entonación como de docente, de catedrática, no impostada, sino natural de este personaje, necesaria para quien intenta hacerse entender sin abandonar la escucha de sus propios pensamientos e intuiciones y conclusiones.

18/04/2022

Presentación de las primeras escenas a los músicos, fotógrafo y diseñadora.

Opté por arriesgarme un 1% más, ya no me subía a poner los papelitos de colores en las luces, iniciaba la obra con un daño en la iluminación, producto de un tarro de luz desconectado, aunque fingir un daño, entrar con una escalera por entre el público, armarla en escena y subirme parecía una gran hazaña, seguía siendo incipiente, el “si quieres puedes decir el texto pelando papas” no era tan sencillo como parecía, la acción por muy sencilla debía tener un profundo sentido, si iba a haber un daño en las luces, debía haber un daño en las luces, habría que seguir buscando, paralelamente seguía teniendo una gran incomodidad con el texto, ¿Cómo hacer para que ese 90% del público, que no es teatrero, comprenda un texto escrito para los teatreros? ¿y cómo hacer que los teatreros le paren bolas también?; seguía siendo un ladrillo denso, hasta para decirlo, poco habitable y tan malditamente bien escrito ¿Cómo hacer ese teatro rapsódico del que estaba hablando?

Había que tener cuidado con hacer sentir tonto al público, había que maravillarse y explicar maravillada lo que estaba diciendo, en medio de los 2 lenguajes, el visual donde ella está llevando solucionando problemas logísticos, y el verbal acartonado que revela una gran verdad, que tiene que ser escuchada y no debe pasar de largo.

21/04/2022

Creando el plano de luces

De las luces solo sabía que las que apuntan de frente son las frontales y las que apuntan de arriba son las cenitales, las calles son las del piso, las que alumbran todo, las generales y que toda la vida me había ido mal como luminotécnica, a mi si se me habían dañado las luces en la vida real, la desesperación de que todo queda oscuro, el no encender en el momento exacto donde debía caer con la música, la vergüenza de prender la luz que no es, la impotencia de estropear el trabajo de los actores prentiendo a destiempo, esta también era una reivindicación con esos años de hacer sin entender, seguir órdenes del “aquí prendes, aquí apagas”, sin saber para qué, y recibir el regaño al final por las torpezas propias de quien debe hacer cien cambios de luces sin haber ensayado, sin haber tenido la oportunidad de subirse a conectar un tarro.

En el Pequeño Organón para Teatro Brecht dice que la interpretación montaje y presentación de “la fábula” corren a cargo del teatro en su totalidad, actores, escenógrafos, músicos, etc, todos reunirán sus artes para este fin, pero ninguno debería perder por ello su independencia, y este ejemplo se quedó en mi mente: “la música se resistirá a toda coordinación con el texto, esa coordinación que siempre se da por supuesta y que hace de la música una sirvienta sin iniciativas. Su tarea no ha de ser acompañar, ni siquiera comentar ni crear ambientes emocionales que faciliten al público el entregarse pasivamente a los hechos mostrados en el escenario, debe establecerse por su cuenta y a su modo tomar posición sobre los temas, así el musico recobra su libertad, ya no crea ilusiones de espacio lugar sino insinuaciones que expresen lo que es históricamente y socialmente interesante con mayor claridad que lo que consigue la actual ambientación”

Entonces la iluminación tenía que ser también eso, ahora intento ser yo quien conecta cada cable, entender cada mecanismo, y no sé de luces pero con lo que aprendo, hasta preparo que hacer si las luces fallan de verdad, estudié el velar, develar y revelar con el sentido del texto, escribí cada luz de la escena... pero luego vino cierto inconveniente, no teníamos más luces, la gran creatividad se reducía al presupuesto, y después vino otro problema, el espacio donde nos íbamos a presentar, era totalmente diferente a nuestra salita de ensayo, esto ponía en aprietos no solo a la luminotécnica sino a la dramaturga que había montado su escena en base a las luces y la ubicación de cada cable en el espacio, ya en este punto la dramaturga se había arriesgado a más, ya no me subía a poner un papelito o conectar un cable, puse un daño menos fácil de encontrar, que dominaba perfectamente en la salita, pero luego llegamos al lugar de la función donde se trastocó todo, el espacio no tenía las barras para poner la luces donde yo las necesitaba, la escena ya no se podía hacer en el escenario, había que hacerla encima del público, ahora tenía que pasar esa escalera por entre la gente de verdad, obligándolos a torcer el cuello para verme, la incomodidad me invadía, aún más cuando había que hacer lo que se pudiera con las luces que había, con la dmx que solo permitía hacer cambios de luz con blackouts, estaba yo de nuevo limitada al prender y apagar, pero tenía que haber trabajado allí, no podremos tener jamás las condiciones soñadas, había que disfrutar la limitación, así sea con una luz que titile, con una sobreexposición o con una calle que tocaba conectar y desconectar manualmente.

5/07/2022 Estudiamos las emociones cardinales de nuestros personajes.

13/08/2022 Perdí las emociones cardinales de mi personaje, la primera escena se tornó plana, el tono de la maestra se volvió un sononete, todo estaba pasando de largo y había un vacío dentro al momento de actuar.... Había que retornar a las emociones perdidas, retornar al sentido de cada cosa que decía, ¿Qué ocurría dentro de ella? Si, hay un vértigo por las luces desconectadas ¿pero la pasión por el teatro donde estaba?

5/07/2022 Por la tarde, ensayamos las calidades de movimiento de Lecoc: agua- aire - tierra - fuego. Estudiamos a Lavan, ahondamos en el cuerpo, los movimientos livianos o pesados, los movimientos directos/concretos y los indirectos/indecisos, la intensidad fuerte o suave, Silvia nos dijo que NO HAY PERSONAJE DEBIL, ni lo suave ni lo liviano es débil, es el contrapeso necesario para la escena; también vimos el tiempo, súbito o sostenido, todo eso nos permitiría tomar decisiones sobre como transmitir emocionalmente el texto a través del cuerpo y hacer un pasaje por los diferentes estados anímicos que lo provocan. Pero la dramaturgia es la dramaturgia, tenía que ser la más equilibrada de todos, la que tiene todo claro, y ese era su problema, que nunca le pasa nada, algo tenía que fallarle, descomponerla, si, las luces, y más adelante encontraría que sería la obra misma la que le perturbaría, que serían sus propias palabras dichas por otros, las que le obligarían a confrontarse.

09/05/2022 Vi la necesidad de trabajar en la segunda disertación que describe la vida del personaje, era necesario entenderla para poder regresar con la carga necesaria a la primera disertación.

Para mi segunda escena propuse el despertar del día que soñó que se suicidaba, me subí en una silla e hice como si me lanzara, como si me despertara y arranqué a decir mi segunda disertación, ese era el problema, el “como si” no funcionó, no se miraba un edificio ni un abismo, se miraba una mujer en una silla, cargué la escena de un montón de símbolos, corría en círculos mientras decía el texto para decir que estaba enredada en mis pensamientos, hablaba del libro del anticristo y me cargaba una cruz falsa, nada funcionó, todo eran imágenes, pero no eran orgánicas ni de cuerpo ni de pensamiento, la dramaturgia era un personaje tan atípico que no podía estar cargada de símbolos porque no era un personaje, se requería algo más apegado a la realidad pero que a la vez pudiera deformarse.

¿Estoy creando el puente con el público? O está roto, ¿A quién le estoy hablando? ¿Qué papel cumple el público? ¿Va a estar dentro o fuera? Una amiga que se llama María dice que a veces los actores nos comparamos mucho, y el público entiende lo simple, el público quiere que le A, B, C y ya en medio irá la magia, cuando el espectador no entiende se va frustrado o sintiéndose idiota ¿Cómo el público es parte de lo que hago? ¿A dónde quiero llegar? ¿Estaré lanzado flechas a la nada? ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? ¿A quién le estoy hablando?

María me recordó que debemos ser meticulosos, recordar que NADA DE LO QUE HACEMOS EN ESCENA ES FORTUITO, también me recomendó mirar los gestos de la gente pensativa, que va por el mundo abstraída, pero no como una partitura, sino como una acción viva.

Hubo un ejercicio bastante útil, escribir por cada escena, qué estaba sintiendo el personaje, que pensaba el personaje al respecto de lo que estaba diciendo, y luego, que pensaba la actriz sobre eso, si estaba de acuerdo o no, con esos textos tan largos fue un trabajo extenso pero muy enriquecedor, se había ampliado mi visión sobre el personaje y empezaba a darle más garantías para la escena.

21/05/2022 Hice el mismo ejercicio con la primera escena que ya estaba armada y pude poner en palabras y dar justificación a muchas acciones que había puesto por pura intuición, la dramaturga cree en la rapsodia como forma de hacer teatro, cuando ocurre el impase con las luces, lo aborda con la confianza de saber y hacer saber también, que esto es teatro y estas cosas que siempre se quieren ocultar al público, son parte de ello, por eso lo comunica y se sobrepone a los nervios del luminotécnico, sin embargo el daño persiste y es inevitable descolocarse, paradójicamente la dramaturga ha sido víctima de su propio invento. Está en una batalla entre su teoría y la realidad de este instante, de manera inevitable se generan impotencia, nervios, rabia, afán y un extraño disfrute también, un momento de entender lo que le está sucediendo y habitarlo, hasta aprovecharlo para decir una gran verdad, aquí se devela que hace 10 minutos la obra ya había empezado.

Dentro de la construcción existen ciertos momentos clave, Borges es mi primera fuga, detona algo en la cabeza de mi personaje, un sentimiento de... “¡esto debí ponerlo en la obra!, debí decirlo en la introducción, y preguntarse por el destino del teatro es vital”, luego regresa a resolver las luces. Aquí se descubre que los pensamientos y convicciones de la dramaturga la sobrepasan en momentos inesperados, que la incitan a no callar.

Segunda fuga: Hay mucho teatro por pensarse, deconstruirse y hacerse, es necesario cuestionar los dos caminos dramáticos, épico como verdades absolutas.

Tercera fuga: Atreverse a cuestionar a Ionesco y encontrar que el teatro tiene mucho más que dos caminos. Seguida de una desbocada cuarta y hasta quinta fuga mucho más fuertes y contundentes que le permiten concluir que el teatro está vivo, que no se puede limitar y que tiene que ser los 100 o 1 caminos que necesitan sus actores, al final esto es una mentira llena de grandes verdades. En medio encuentra el daño con impotencia y sintiéndose estúpida, como la luminotécnica cuando daña el trabajo de los actores con unas luces a destiempo, eso también es parte de esta gran rapsodia, también es una verdad que ocurre mientras contamos una mentira.

25/07/2022 La rimbombancia al decir nuestros textos, es una muletilla.

7/08/2022 Se perdieron las intenciones de los personajes, hoy me sentí casi que vacía durante todo el pasón de la obra, casi, porque en mi segunda escena algo me salvó, aunque naufraga, me agarré con un último esfuerzo a un tronco firme que flotaba en medio del mar... era yo; el momento en que aparece Leidy en la escena, me salvó, pero era absurdo que la magia solo ocurriera al final, cuando termina mi escena, cuando ya se va a acabar la obra, entonces los 50 minutos antes de ello, solo venía calentando motores ¿Cómo empezar desde 100? ¿Qué es lo que necesita el personaje para estar ahí en cuerpo y mente para la obra? - Importancia del calentamiento, pero que sea un calentamiento necesario para este personaje, que tenía que ser también muy de la mente. Ahora tenía un lío más grande, lo que debía parecer un accidente, un daño en las luces, se veía demasiado planeado, ahora el problema es que nada era fortuito y se notaba ¿Cómo hacer para que esté vivo el juego? Había que reaccionar, al texto, a la situación, al dilema interior.

Había que recordar que la luminotécnica es la actriz, la dramaturga es el personaje, y no se piensa como luminotécnica sino como dramaturga y directora que soluciona la obra, un luminotécnico perdería el control, y la actriz que no solo hace las luces sino también el personaje debe tener aparte, el control superior de todo, más allá de cualquier rol.

¿Cuál es la emoción de cada personaje?

Luminotécnico, director

¿Cómo hallar fluidez sin correr?

Es la hora de entregar los diarios de campo y mis incertidumbres no han terminado, han habido encuentros maravillosos, no solo para mi personaje, para mí como mujer retornando a sí misma, con una segunda disertación que se me volvió una rapsodia viva, un drama literalmente lleno de emotividad y distanciamiento, lírica y argumentación, inversión constante de lo alto y lo bajo, de lo trágico y lo cómico, a puertas de presentar la obra, lo que aún no sé cómo decir en la primera escena, se hace vida, entendimiento y carne en la segunda, y tendrá que ser lo que sea, por ahora, el trabajo no ha terminado, pero hemos salido transformados, ahora solo puedo decir que ha sido un honor ser Silvia siendo Leidy, y que a mi también a dejado de importarme **lo que seremos mañana.**

Dentro de mi caminar en la escena, tras meses ausente, un día entre la espera de lo que pudiera suceder, entendí que debía tomar acción, fue en ese instante en el que acudí al llamado que fue muy oportuno, es así cómo empezó todo este viaje llamado ATARAXIA, la gran aventura de crear un personaje que tuviera ciertos rasgos, por ejemplo ser un psicoanalista fue un gran reto.

En el camino, los ensayos y el filosofar sobre nuestras búsquedas me generaban muchas preguntas, quién sería en verdad zinsky, por que su personalidad es así, cuales son sus sueños, sus afectaciones, que lo provoca actuar de esa manera, de donde viene, porque está ahí y por que es necesaria su presencia en esta obra.



DUVÁN HERNÁNDEZ

ZINSKI

Zinsky se identifica, se afecta y recuerda la razón para sentirse así por primera vez, la historia de esa chica le recuerda por qué el jamás vivió para buscar su felicidad, por el contrario lo hizo para complacer y satisfacer la necesidad de otro, en este caso su padre.

En primera instancia fue darle una historia personal, rasgos familiares y conductas de comportamiento, su vida se iba transformando en el camino, pero decidí que debía permitirme encontrar herramientas en mi vida personal como actor que enriquezcan y le den más matices al personaje, entre muchas, la relación familiar que tiene Zinski con sus padres, no es la mas buena pues ha estado enfocado en ser el mejor en todas las áreas de su vida, aunque en gran medida no lo hacia solo por el, la presión de cumplir las altas expectativas de su padre, y de demostrarle que el también podría ser un gran profesional, su carácter en los ensayos iba cambiando y adaptándose a las necesidades que surgían con una relación muy fuerte que se iba enlazando con Lucia su paciente quien trastornada por los devenires de la vida buscaba ayuda, a veces Zinsky era muy egocéntrico pues solo buscaba sus propios intereses por encima de los demás, pero al ver a una paciente más con una historia para nada nueva , sentía que perdía su tiempo.

y así sin mas como en cualquier otra
consulta en la agenda hay algo
que empecé a cambiar.

PALIMPSESTO DE UN
MONTAJE DRAMÁTICO



SILVIA RODRÍEUX

DRAMATURGA Y DIRECTORA

(Fotografías, reflexiones y fragmentos inéditos)

El montaje de ATARAXIA nos ha rebasado. Algo de culpa me invadió cuando Duvan (Zinski) me dijo que los he tomado por conejillos de indias tratando de probar una teoría filosófica; la culpa se me pasó de inmediato cuando el mismo Duvan me dijo que a pesar de todo lo estaba disfrutando. La cosa con esta obra de teatro es simple, alguna vez un profesor me dijo “el teatro es fácil o complejo, eso depende del actor; ellos se lo hacen fácil o difícil”. Nos lo hemos hecho muy complejo todo. Estabamos más atarácicos cuando empezamos, se miraba fácil pero el entramado cada vez nos fue hundiendo en una maleza densa y oscura. Los actores y yo, perturbados por las reflexiones que hemos hecho, queremos (no sé por qué, tal vez porque necesitamos hacerlo y ya o tal vez por ego o tal vez por algo más profundo) sacar al mundo esta obra.

Convencidos de que el arte puede cambiarlo todo al menos durante un instante insistimos en crear y sufrir creando, también reimos, nos emborrachamos, caminamos a las 3 de la mañana por la ciudad, entrenamos hasta caer del cansancio, nos peleamos, lloramos, nos abrazamos, nos dejamos de hablar, nos fastidiamos... Y en todo eso, recuperamos un poco de la humanidad que la misma humanidad afuera, allá muy afuera, no había arrebatado.

“Así es el teatro que nos hemos encontrado hecho y
con el cual queremos realizar nuestra tarea.

Y ha sido perfectamente apto para
transformar a nuestros confiados amigos
(a los cuales hemos llamado hijos de la era científica),
en una masa atemorizada, crédula y “hechizada”.

(Brecht, 1948)

Esta cita de Brecht la he colocado como punto de partida en el planteamiento del problema de mi proyecto de grado: ATARAXIA, el actor, el estigma y la creación teatral como disruptores de la identidad. Creo fervientemente en esta frase de Brecht, especialmente en lo pesimista que es. DECIDIMOS hacer teatro, SER teatristas en un mundo crudo, frío y hechizado. Parece que quien miente es el actor en un escenario alumbrado por una luz que finge ser el sol, pero ¿no es el llanto de un actor en un escenario vacío más honesto que el llanto de cientos allá afuera?
¿Cómo saberlo?

Preguntarse por la identidad e
preguntarse por la honestidad.
Somos honestamente falsos.



Andrea y Duván con nuestras primeras máscaras, 2021.

Septiembre de 2021

Me pregunto sobre cómo guiar a los actores, sobre si lo hago bien o si estoy desviada del camino y ellos se han extraviado.

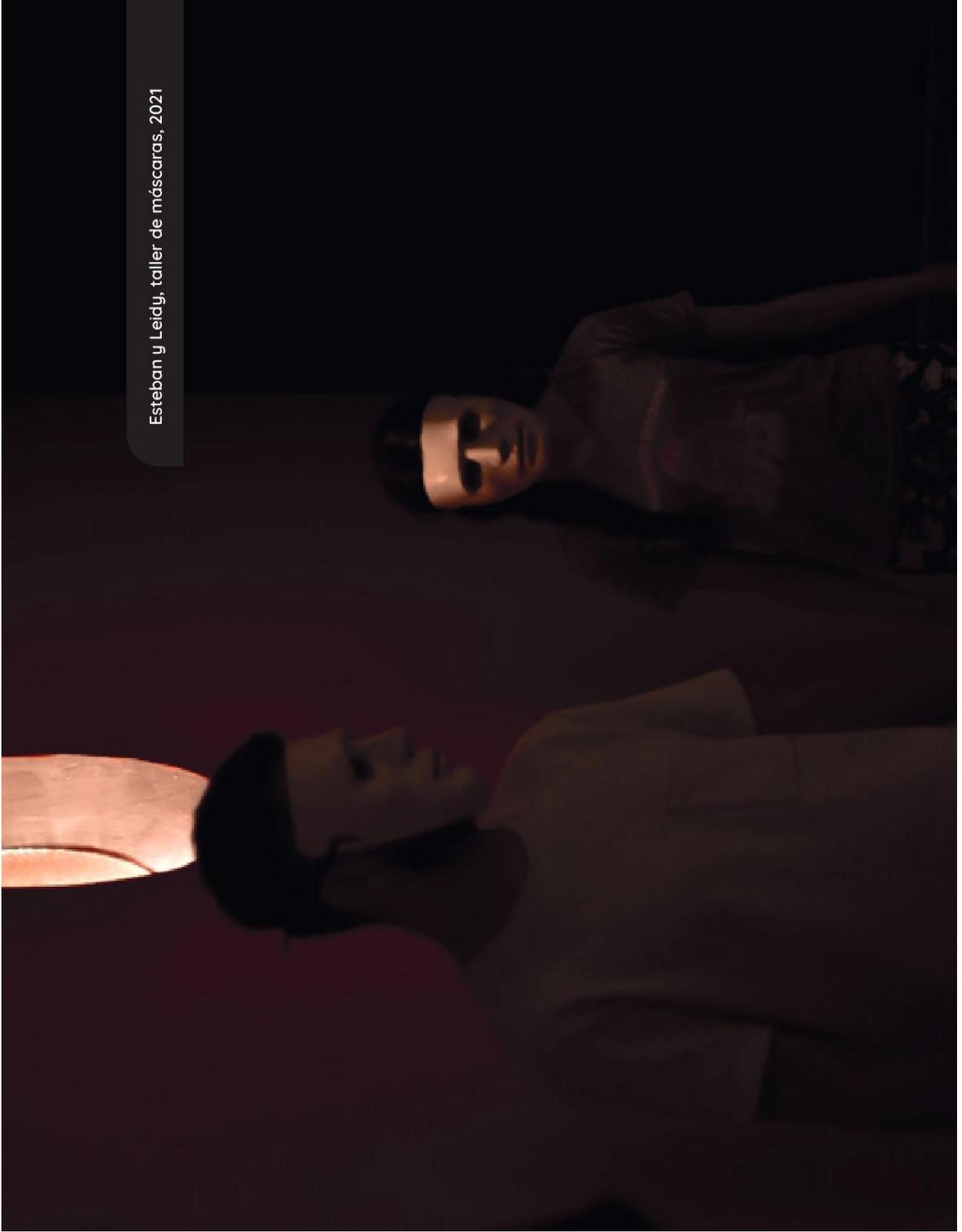
Cada actor y actriz es diferente, descubro que lo valioso de la dirección teatral es el profundo conocimiento sobre los actores, sobre ellos como seres humanos arrojados al mundo igual que yo. Había aprendido en mi camino como actriz que el director siempre tiene la última palabra, es su estética la que se ve en la obra. ATARAXIA es diferente, todo lo que está en la escena es una decisión de los actores que juegan en ella. Puede haber teatro sin directores, pero no sin actores. Me imagino un teatro hecho por plantas. No sería lo mismo.

TIEMPO- RITMO SILENCIOS ENTRADAS - FOCOS

Todos somos distintos pero la ciudad es la misma ¿qué es el caos de la ciudad?

El Caos dentro. Microcaos.

Ellos dicen: “no puedo avanzar porque el otro no avanza” Qué lección tan valiosa.



¿CUÁL ES EL IDEAL POÉTICO DE ATARAXIA?

¿QUÉ QUEREMOS CONTAR?

¿CÓMO LO QUEREMOS CONTAR?

Lo estamos buscando, pero algo sabemos después de varios ensayos:
ESTA NO ES UNA OBRA SOBRE UNA OBRA DE TEATRO.

Octubre de 2021:

El corazón de la luz es oscuro
como una obsidiana y se fragmenta como
la tierra
atravesada por los ríos/
se humedece como el sexo que desnudo
se esparce sobre la maleza
y se sacia con nuevas flores exóticas, car-
nívoras exquisitas
y
muere en el climax de una luz que
agoniza
en el cielo tanto como en la tierra.

Noviembre de 2021 El observar cómo movimiento y acción dramática honesta y libre de toda pretensión confluyen. El público podría ser más honesto en una obra de teatro que los actores, sin embargo, ellos vendrán a buscar honestidad fuera de sí mismos.

Diciembre de 2021 En diciembre nos emborrachamos, prendimos velitas, salimos a ver luces y a tomar cerveza. Parece pereza, es que el trabajo de un actor es adentro y afuera del escenario. Creería que un buen actor es una buena persona.

Parafraseo creo que ha Saramago: “para tener algo que contar, tengo que vivir algo que luego pueda contar”.

Después de carnavales retomamos juiciosos después de hablar mucho de teatro durante noches enteras afuera de algún bar.

¿PARA QUÉ UNA MÁSCARA?



No somos expertos en el manejo de la máscara, no somos un grupo de teatro físico al estilo francés o ruso. No. Somos gente que quiere decirle a otra gente que realmente esas máscaras que ven en el escenario son una metáfora, una indirecta, un apunte sobre las máscaras que usa todo el tiempo todo el mundo, la única diferencia es que las nuestras se ven ¿no es eso más honesto?

El uso de la máscara no
es estético solamente, es
político y social. Es
humano.

Enero de 2022 Enfoco los encuentros con los actores a tocar temas como la dominación, el poder, el status.

Febrero de 2022 Comenzamos a consolidar las escenas de la obra. Esto está hecho un sancocho, pero sé que tomará forma tarde o temprano. Estoy agradecida con mis amigos/actores.



Leidy montando a la dramaturga, 2022

El miedo.

Los miedos de los personajes la máscara los siente, el actor los narra.

Hay marcaciones que se nota que son marcaciones ¿ella sonríe? Siento que es demasiado simpática. ¡No finjo que le digo algo a alguien, sino que enserio se lo digo! La dramaturga lucha por hacerse entender, no sé si debe luchar, pero es una directora todera, colombiana.

LA DRAMATURGA NO TIENE LAS RESPUESTAS, SE APASIONA PREGUNTÁNDOSE.

La excusa que lleva al texto es buena pero no es verosímil.

Ví a Leidy, pero no a la dramaturga y siento que la dramaturga puede ser muy Leidy. Esto no se trata de despersonalizarse como nos han enseñado, al contrario.

No veo el tormento. Ella tiene un alma atormentada.

¿QUÉ ES EL TEATRO?

Leidy: me sentí muy incómoda en la escena. La cinta no me dejó disociar entre acción y texto.

¿LO HONESTO?

Leidy: yo empecé a creer en lo rapsódico.

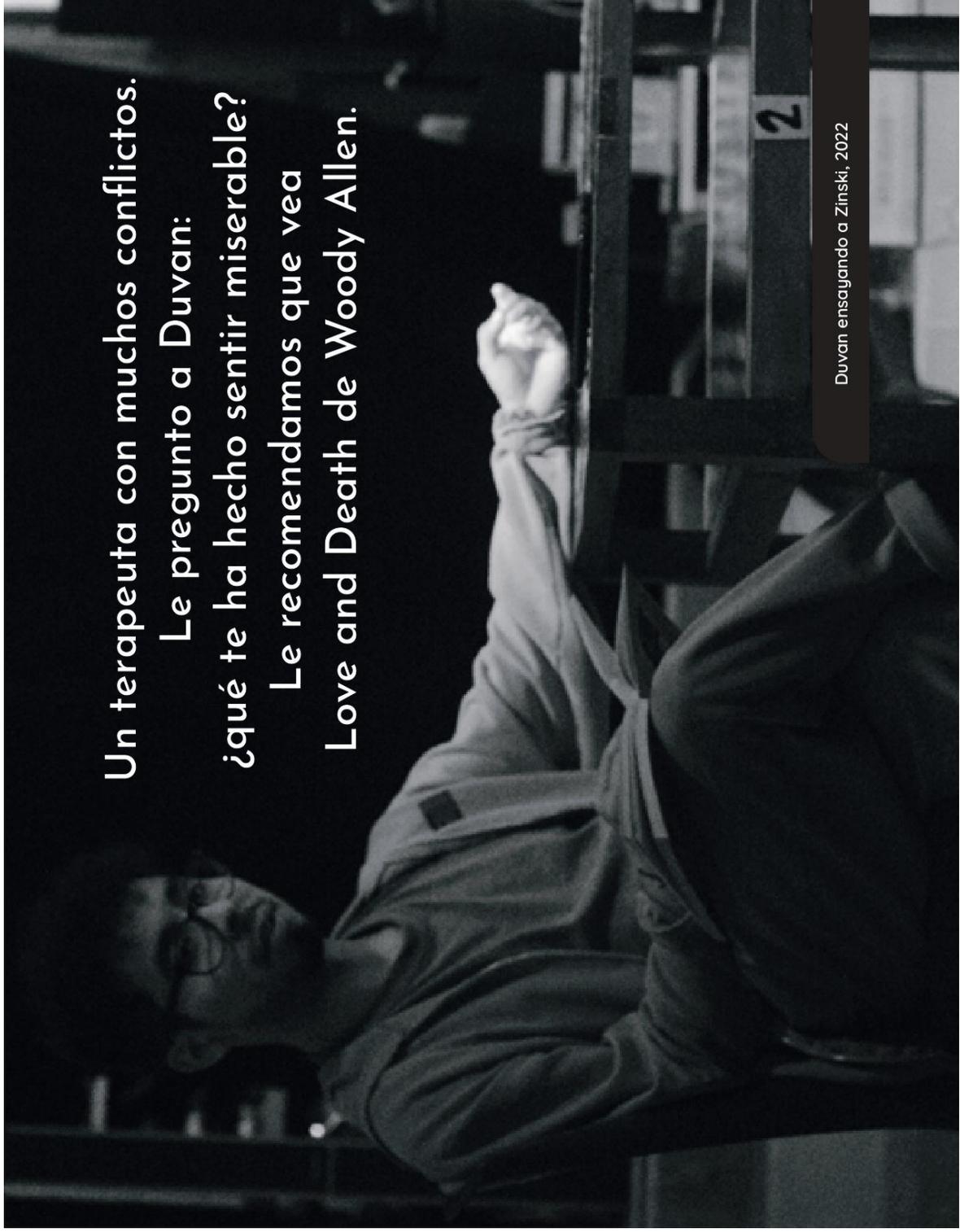
Escucho esto y siento que mi trabajo en esta obra está hecho. Es febrero de 2022. Faltan meses para el estreno.

La actriz filosofa sobre el teatro, la honestidad. La función va a comenzar.

Un terapeuta con muchos conflictos.

Le pregunto a Duvan:
¿qué te ha hecho sentir miserable?

Le recomendamos que vea
Love and Death de Woody Allen.

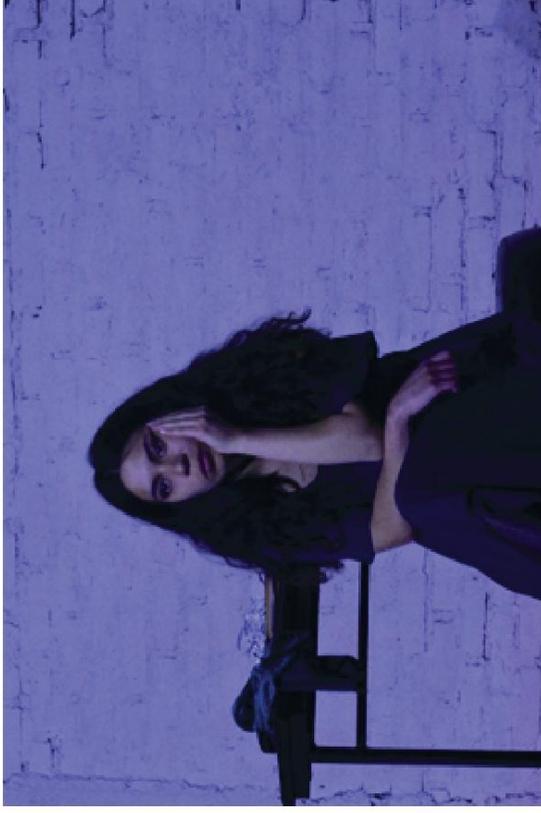


Duvan ensayando a Zinski, 2022



Carolina con su enredadera de palabras, 2022

Carolina es una persona interesante.
Le cuesta organizar sus ideas en palabras,
pero sé que siempre tiene algo valioso
que decir.
Me recuerda a María Cecilia Ortega lo que
pasa con Lucía: todo acto de violencia
pasa por unos dispositivos de violencia.
Hay que crear dispositivos de memoria.
Para Lucía es la escritura.
Lucía me recuerda la importancia de los
relatos.



Carolina/ Lucía. Cansadas de intentar.
Los intentos nos tienen aquí.



Esteban/ Fernando.

Esteban destaca por ser el actor más compenetrado con su personaje. Las coincidencias callejeras. Ir diciendo el texto en su moto y encontrarse tan similar a su personaje.

Creo que Fernando le agradece a Esteban vivir lo que él no pudo vivir. Escribir lo que no pudo escribir



Andrea, 2022

Perdí cuenta de la fecha, pero se acerca el estreno.

Le he dicho que no muchas veces a Andrea. No, no y no. Ella insiste; lloramos juntas pensando y jugando. Esta es una actriz insistente y eso me gusta mucho. Reta sus propios límites. Hay miedos detrás del acto creativo, los artistas escénicos tenemos fama de ser desvergonzados. Es mentira. Andrea tiene miedos, pero es valiente. Juntas hemos descubierto nuevas formas de dirigir y ser dirigidas. El miedo puede anularlo todo. El miedo puede enfriarlo todo.

Me despido con un fragmento de la dramaturga con el que me siento especialmente identificada:

“Mi vida era un panóptico, nada se me era oculto y aun así cerré los ojos tantas veces. Hasta ahora que decido abrirlos y me encuentro escribiendo de mí como si fuera otra y lo soy. Lo he dicho antes, soy primera y soy tercera. La primera para mí, la tercera hija de mi padre y la única mujer. Pero a la vez tan ajena, disforme, tan joven y tan vieja. A mitad de mi vida no puedo más que decir que soy yo pero que desconozco lo que seré mañana.

Aun así, esto no es más que una mentira.

La dramaturga termina de atravesar el escenario y sale”.

Salgo.

