

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



La memoria emotiva y la desvinculación - el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada- como herramientas en el proceso creativo del personaje.

Estudio del montaje de la obra “Financiamiento Desaprobado”

**TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN TEATRO**

AUTOR

Romina López Barreda

ASESOR:

Natalia del Carmen José Torres Vilar

Lima, 2018

Título:

La memoria emotiva y la desvinculación- el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada- como herramientas en el proceso creativo del personaje.

Estudio del montaje de la obra “Financiamiento Desaprobado”.

Resumen:

El trabajo aborda el proceso creativo del actor hacia personaje. Partiendo de la problemática de que el personaje es a la vez el actor en la vida real, se realiza un seguimiento en cuanto a las herramientas actorales (como la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano) que ayudaron al actor a establecer límites emocionales y físicos al encarnar al personaje. Por ello, el objetivo de este trabajo es examinar de qué manera estas herramientas ayudaron al actor a tener un mayor control emocional frente a la presencia del uso de la memoria emotiva. En tanto la finalidad de este trabajo es comprender cómo se da el proceso de desvinculación parcial de la memoria emotiva del actor para llegar al personaje, se realizan entrevistas y observaciones de campo para reconstruir el proceso creativo bajo las experiencias y práctica del actor y la directora del montaje-estreno de “Financiamiento Desaprobado” (2017).

Palabras clave: memoria emotiva, desvinculación, encarnación, emoción, proceso creativo

Índice

Introducción	I
---------------------------	---

CAPITULO I: FINANCIAMIENTO DESAPROBADO

1.1 Elección de la obra.....	2
1.2 Presentación de la trama.....	3
1.3 Presentación de la obra y montaje.....	8
1.3.1 Como obra	8
1.3.2 Como montaje.....	11
1.4 Presentación del autor/actor.....	15

CAPITULO II: MARCO CONCEPTUAL

2.1 La memoria emotiva.....	16
2.2 La desvinculación.....	20
2.2.1 Distanciamiento brechtiano.....	21
2.2.2 Memoria emotiva imaginada.....	26
2.3 La emoción.....	28

CAPITULO III: DISEÑO METODOLÓGICO

3.1 La muestra.....	29
3.2 Instrumentos.....	30
3.3 Procedimiento.....	31
3.4 Análisis de datos.....	23

CAPITULO IV: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Contexto personal.....	35
4.2 Proceso creativo del actor hacia el personaje.....	39
4.2.1 Ensayos.....	40
4.2.1.1 Concepción del personaje.....	41
4.2.1.2 Las resistencias y miedos.....	43
4.2.1.3 Herramientas actorales: improvisaciones, elementos de memoria emotiva y acciones físicas.....	46

4.2.1.4	Aparición de una memoria emotiva imaginada.....	53
4.2.2	Puesta en escena: dos temporadas.....	54
4.2.2.1	Viaje emocional del actor/personaje.....	55
4.2.2.2	Los problemas frente al manejo de la emoción.....	59
4.2.2.3	Aparición del distanciamiento brechtiano: desde la dramaturgia hecha montaje.....	62
4.2.2.4	Relación con el público durante la representación.....	66
4.3	Análisis de los resultados.....	68
4.3.1	Acerca de la memoria emotiva.....	69
4.3.2	Acerca de los mecanismos de desvinculación.....	76
4.3.2.1	Aplicación de la memoria emotiva imaginada.....	76
4.3.2.2	Aplicación del distanciamiento brechtiano.....	77
	CONCLUSIONES.....	81
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86
	ANEXOS.....	88

Introducción

Para un actor el encarnar un personaje significa un viaje emocional sin retorno. Un viaje emocional que no sólo termina en identificarse con su personaje y representarlo, sino que también supone una transformación interior de lo más recóndito que yace en él para que, posteriormente, una de las cosas que se le es devuelta sea la satisfacción de haberse podido acercar a sí mismo en un efímero momento. Este viaje sin retorno presupone un conocimiento interior del actor para no volver a ser el mismo de antes, o al menos ser una nueva versión que haya integrado la nueva experiencia.

Es un hecho que un actor se encuentra constantemente en contacto con sus emociones y, por lo tanto, es conveniente que aprenda a controlarlas y manejarlas con el propósito de hacer estremecer, sacudir e impactar a su audiencia. En ese sentido, y dejando en claro que no es esa la finalidad del teatro, la actuación le brinda al actor un espacio de oportunidades para reencarnar, revivir, hacer, y rehacer, una y otra vez, fantasías de su pasado, presente y futuro, pero con el peligro de sumergirse en su mundo interno que para muchos artistas es nuestro tesoro máspreciado para la creación.

Dentro del estudio de la práctica teatral en las Artes Escénicas en Lima, se encuentran muy pocos registros en cuanto a los procesos creativos de actores peruanos y, específicamente, de obras íntegramente peruanas¹. Junto a esto, en los escasos registros que podemos encontrar se hallan descripciones del proceso creativo del actor y su técnica llevada a la práctica; sin embargo, estos registros no tienen como enfoque específico estudiar tanto la propiocepción del actor y su influencia en el trabajo de la encarnación a nivel emocional como comportamental. Entre estas escasas investigaciones podemos encontrar la tesis

¹ En referencia a la escasez de registros formales que realicen un seguimiento a los procesos creativos tanto de dramaturgos peruanos como trabajos actorales de nuestro medio local. Asimismo, se encuentran pocos registros documentados que ofrezcan detallar y comprender el proceso creativo de montajes peruanos actuales.

de la actriz Wendy Vásquez (2016) que nos habla de su proceso creativo y su viaje personal dentro de la obra “La neurosis sexuales de nuestros padres”, y la tesis en proceso de la directora teatral Paloma Carpio que nos habla sobre las experiencias personales en el teatro testimonial. Algo que tienen en común estas dos tesis es que nos hablan del proceso creativo del actor desde una visión tanto práctica/profesional como personal.

Por lo general, el proceso creativo de un actor implica un reconocimiento de sus capacidades y un aprendizaje de sus limitaciones. Debido a esto el actor está en constante entrega física y emocional, pero en sí lo que nos cuestionamos es hasta qué punto el actor realiza esta entrega haciendo uso, incluso, de su material personal. A simple vista podríamos concluir que depende de cada actor establecer un límite de lo que le brinda al personaje para reencarnarlo, pero aún nos quedaría la duda de aquello a lo que concretamente se aferra el actor para establecer una distancia conveniente y saludable con sus personajes. Pero ¿Qué pasaría si es que el actor es a la vez el personaje que va a encarnar? Es por esto que mi interés en este trabajo está enfocado en analizar de qué manera las herramientas actorales – la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano- fueron útiles al actor para establecer un límite y distancia saludable entre él y el personaje. Las herramientas antes mencionadas responden a ser mecanismos de desvinculación parcial de la memoria emotiva del actor para llegar al personaje.

Debido a esto, en esta investigación exploraré lo que fue el proceso creativo del actor Tirso Causillas en la obra- “Financiamiento Desaprobado”-, donde también se desempeñó como dramaturgo, y escribió desde su propia historia. Al ser ejemplo completo de las diversas situaciones en las que un actor le toca interpretarse a sí mismo y de los riesgos que ello implica, considero que esta obra expone al actor desde diferentes ángulos por las siguientes razones:

1. “Financiamiento Desaprobado” posee un valor personal e íntimo para el actor, ya que está compuesta por un universo intenso emocionalmente que coloca al actor en un terreno de mayor involucramiento emocional con el personaje, puesto que está basada en un suceso importante de su vida.

2. La dramaturgia fue escrita por el mismo actor y está concebida como una autoficción dónde se entremezclan episodios testimoniales de un período particularmente delicado de su vida como también episodios dónde el actor/autor combina la ficción con la realidad.
3. Dentro de su proceso creativo el actor estuvo acompañado de Nani Pease quién es su esposa y también la directora de la obra. La presencia de ella durante el proceso fue de especial importancia, puesto que acompañó al Sr. Causillas en la época en la cual pasaron los episodios que se relatan en la obra. Sabiendo por adelantado cuán valiosos son para su creador los hechos relatados en la obra, la directora tuvo un cuidado especial al momento de dirigir los ejercicios en los ensayos con el propósito de generar, en primer lugar, un buen ambiente de trabajo; y en segundo lugar para proteger a Causillas emocionalmente, ya que consideraba que revivir y contar una experiencia que particularmente fue muy dura para él pudo haberlo llevado a que experimente un proceso creativo incómodo y poco sano.
4. Quizá una de las razones más fuertes que convierten a esta obra en un proceso sensible es el vínculo entre padre e hijo que se refleja en la misma. Cuando Tirso Causillas comenzó la temporada de ensayos había pasado un poco más de medio año de la muerte de su padre, quien falleció a finales del 2015. Esto lo colocó en un terreno no antes explorado, puesto que en la obra tuvo que volver a recordar y revivir cómo era la relación que tenía con su padre. Más adelante me detendré en este punto en particular, puesto que es de vital importancia dentro del contexto personal y del involucramiento emocional del actor previo al proceso de ensayos y puesta en escena.

De todo lo anterior se desprende que la emoción es uno de los ejes principales en este trabajo, ya que me dedicaré a abordar el efecto que tienen dichas emociones en el trabajo del actor, considerándolas como un factor primordial para que se dé la vivencia y la identificación del actor con el personaje y, por lo tanto, la encarnación. Para ahondar sobre este punto escogí dos herramientas que estuvieron presentes dentro de su proceso creativo: la memoria emotiva y la

desvinculación, entendida como la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano. Todo esto tiene la finalidad secundaria de analizar en mayor detalle los efectos negativos (cuadros ansiosos, desborde de la emoción, pesadillas, la abstracción) que conllevó el uso parcial de la memoria emotiva y los recursos/mecanismos que el actor utilizó, consciente e inconscientemente, para desvincularse de la emoción y poder tener bajo control dichos efectos.

Comprendo la desvinculación como el distanciamiento brechtiano y la creación de una memoria emotiva imaginada. Estos mecanismos sirven de ayuda al actor para garantizarle una objetividad mental y corporal de sus propias emociones, a diferencia de las del personaje, protegiendo así, incluso, su vida personal. En este trabajo entenderemos los mecanismos de desvinculación como herramientas actorales que nos permiten crear una distancia parcial de la forma en cómo el actor experimenta su emocionalidad (a diferencia de cómo la experimentaría su personaje) en el contexto de la obra. Para este fin, me enfoqué en cómo actuó la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano siendo estas las herramientas de desvinculación parcial que el actor puso en marcha durante su proceso creativo. En primer lugar, la memoria emotiva imaginada es la herramienta que nace a partir de las improvisaciones y exploraciones durante los ensayos. Es la herramienta que combina recuerdos reales de la memoria emocional del actor con la “nueva” memoria emocional que se crea de la ficción a la que pertenece el personaje. De esta manera, el actor, al llevar a cabo la interpretación, estará utilizando dicha memoria emotiva imaginada y no la suya como tal. En segundo lugar, tenemos al distanciamiento brechtiano el cuál es la absoluta consciencia que posee el actor sabiendo que está representando al personaje. Esta actitud se centra en que el actor tome acción y consciencia sobre las dimensiones mentales y emotivas de sus personajes. De esta manera, el actor accionará, expondrá, describirá y mostrará objetivamente lo que piensa o lo que siente el personaje para confrontarlo con el público. Es de suma importancia que el actor lleve a cabo mecanismos de desvinculación o distanciamiento, sobre todo si es que la obra remite a la vida personal del actor, ya que la demanda emocional va a ser mucho mayor.

Por otro lado, decidí analizar el concepto de memoria emotiva desde la perspectiva de Strasberg (1997), no dejando de contrastar, por otro lado, lo que señala Stanislavki a través de Eines (2005) sobre dicha herramienta. Esta decisión fue tomada ya que encuentro más desarrollo teórico actual sobre esta herramienta desde la mirada de Strasberg (1997). En cambio, Stanislavki dentro de su período sobre la elaboración de su método, dejó de lado la idea de memoria emotiva y se concentró en el método de las acciones físicas, puesto que consideró que trabajar con las emociones estaba fuera de la voluntad del actor e implicaba riesgos emocionales; mientras que las acciones físicas podían ser más controladas y flexibles al momento de la actuación.²

Teniendo como punto de partida este terreno incierto que implica el uso de la memoria emotiva, me encaminaré a entender y a tratar de llenar los vacíos dentro del estudio de los efectos negativos de la misma. También propondré una sistematización de las posibles herramientas que podrían llegar a solucionar o menguar dichos efectos si se presentasen. Es así que mediante entrevistas procederemos a calar exhaustivamente en el proceso creativo de Tirso Causillas con el objetivo de extraer las dificultades que se le presentaron tanto dentro como fuera de escena, para finalmente elaborar un análisis sobre las herramientas en las que se apoyó para superarlas.

² Es por ello que Stanislavki no terminó de desarrollar el concepto de memoria emotiva como lo hizo Strasberg (1997) dentro de su práctica y exploración en el Actor's Studio con sus alumnos.

CAPITULO I: FINANCIAMIENTO DESAPROBADO

“Financiamiento Desaprobado” es una obra escrita por Tirso Causillas ganadora del festival Sala de Parto 2014 y dirigida por Nani Pease. El estreno y la primera temporada se presentó en el Auditorio AFP Integra del Museo de Arte de Lima-MALI del 10 de marzo al 10 de abril del 2017. Tuvieron una segunda breve temporada en el auditorio del Lugar de la Memoria la Tolerancia y la Inclusión Social-LUM del 19 al 29 de octubre del 2017; como también una función por la semana del adulto mayor en el auditorio de Derecho de la Pontificia Universidad Católica del Perú-PUCP, el 25 de agosto del 2017.

La obra fue producida por Otro/Colectivo Teatro al cual pertenecen Pease y Causillas, y fue co-producida por Sala de Parto. Cabe resaltar que un equipo de investigación conformado por alumnas de la Facultad de Psicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú acompañó el proceso de ensayos dónde se intercambió información sobre la enfermedad del Alzheimer, puesto que se encontraban investigando sobre los efectos psicosociales en los cuidadores de pacientes con esta enfermedad.

El elenco estuvo conformado por los siguientes actores en sus respectivos roles:

Él (el padre): Carlos Victoria

La ex esposa: Lilian Nieto

La hermana: Sylvia Majo

El amigo: Sammy Zamalloa

El policía: Emmanuel Caffo.

El hijo: Tirso Causillas

1.1 Elección de la obra

En la búsqueda por encontrar una obra que me permita entenderla y explorarla a detalle, desde una mirada crítica, práctica y profunda, como empática e intuitiva, se necesitaba que ésta hablara más allá de un tema general o de una dramaturgia impecable, se precisaba un tema personal, sobre algo íntimo desde su concepción que pusiera en riesgo y en contradicciones a cada uno de los participantes, pero sobre todo al actor. Esta obra tenía que tener todos los elementos para poner al actor en una disyuntiva emocional donde sus resistencias y las posibles interrogantes se pudieran hacer presentes. Por otro lado, desde mi interés y mis motivaciones, pero sobre todo apoyándome en mi experiencia como estudiante de actuación, deseaba encontrar una obra que me comprometiera empáticamente, puesto que el proceso que conlleva interpretarse a sí mismo ya lo había experimentado en “Pequeños Exilios”, una obra dirigida por la actriz y docente de la PUCP Alejandra Guerra, donde los personajes nacieron del miedo, de la esencia y de las pasiones de los actores. Los personajes fueron los alter egos de los actores, y como tales, en algunos casos reflejaban lo que los actores no querían que salga a la luz. Hasta el momento éste ha sido el proceso creativo más enriquecedor y confrontativo que me ha tocado como actriz, ya que me permitió autoconocerme y aceptar aspectos de mí misma que no quería reconocer. Al elegir “Financiamiento Desaprobado” pensé en aquello, ya que el interpretarse a sí mismo requiere una tarea constante de autoanálisis que muchas veces puede ser abrumadora dependiendo del tipo de proceso que se lleve. Por ello, considero que las herramientas actorales que posee un actor dentro de su material creativo deben de jugar a su favor siendo provechosas para su tarea. Muy aparte de buscar concretamente un ejemplo de obra en la cual un actor se interpretara a sí mismo, buscaba una obra que en lo personal me afectara empáticamente, puesto que durante mi proceso en “Pequeños Exilios” sufrí un accidente de carro el cual me dejó con una incapacidad física temporal y por la cual tuve que modificar mi personaje para que se trasladara en silla de ruedas en escena. Durante los últimos ensayos y funciones aún venían a mi mente imágenes del accidente, en especial en la primera escena de la obra, cuando mi personaje salía tímidamente al escenario en su silla de ruedas para luego hacer un pequeño monólogo pidiendo intensamente que le den comida sin recibir respuesta. Este momento en particular

me afectaba en cada función, ya que me hacía recordar claramente cuando llegue a la clínica con la pierna herida instantes después del accidente. Me bajaron del carro y me pusieron en una silla de ruedas, luego me llevaron adentro y se demoraron largo tiempo en atenderme mientras que mi pierna sangraba. En ese momento por el shock y por los nervios gritaba intensamente que alguien me ayude sin recibir ninguna respuesta. Fue allí que me sentí igual que mi personaje en la primera escena, sentí que realidad y ficción se habían mezclado y que algo en ese proceso tenía que ser analizado. Tiempo después llegó a mis oídos que algo parecido había ocurrido en la obra “Financiamiento Desaprobado”, puesto que las dimensiones que se abordaban allí involucraban emocionalmente al actor Tirso Causillas. Debido a eso buscaba que la obra que eligiera sea una dónde me permitiese de alguna manera revivir y asociar con mi experiencia. Y esa obra terminó siendo “Financiamiento Desaprobado”.

1.2 Presentación de la trama

Día 22

El hijo y El amigo salen del interior de una fiesta hacia la calle. Ambos se encuentran algo aturcidos por los efectos del alcohol. Comienzan a discutir sobre lo que hace un momento le preguntó El amigo a El hijo: “¿Qué haces acá?”, “¿Tu papá no estaba perdido?”. El amigo intenta calmar la ansiedad y la culpa que siente El hijo que en vez de estar buscando a su padre desaparecido se encuentra en una fiesta tomando alcohol con amigos. El amigo al verlo angustiado y estresado le propone ir a buscar a la playa mañana, ya que, según él, muchos viejitos locos cuando no saben qué hacer van a caminar a la playa. El hijo acepta y se distiende de la situación al recibir un porro de hierba de su amigo. El amigo se va.

A manera de testimonio, El hijo se presenta. Se llama Julián y tiene 23 años. Vive con su padre en una habitación alquilada. Empieza a explicarnos, porque vemos botellas llenas de un líquido amarillo por su habitación. Son orines. Julián vive solo desde hace un tiempo con su papá. Un hombre de 65 años a quién la vejez lo ha llevado a verse imposibilitado de trabajar como funcionario en el Ministerio de Educación. También se llama Julián como su hijo, y está comenzando a experimentar episodios degenerativos de su memoria, donde el

olvido ha ido transformando su carácter, su forma de pensar y de comportarse. Julián tiene que cuidar de él. Todos los días lo limpia, le lleva comida y conversa con él. Julián hijo admite que no sabe mucho de su enfermedad, porque no se atreve a saber. Él tiene que lidiar constantemente con las desapariciones de su padre, puesto que a veces, cuando sale, ya no recuerda cómo volver a casa. Por otro lado, su madre se encuentra en España y consigue enviarles algo de dinero. Ella se encuentra separada de Julián padre desde hace un tiempo. La hermana, tía de Julián, no simpatiza con La ex esposa, y considera a su sobrino un “bueno para nada”.

Día 1

Volvemos en el tiempo, y ahora nos ubicamos en la fecha cuando el padre de Julián salió del cuarto en medio de la noche para no volver jamás. Como es habitual, Julián regresa con el menú que le compró a su padre para almorzar, pero lo encuentra comiendo restos de basura de una bolsa negra que encontró en la calle. Ambos mantienen una discusión y, en medio de ésta, Julián intenta arrancarle con fuerza la bolsa a su padre. La bolsa se rompe, y vemos a un Julián enojado y harto de la situación. Ese mismo día a las tres de la mañana, Julián y su padre mantienen una conversación, la cual iba a ser la última que iban a tener. El padre le explica sobre el financiamiento que está esperando que aprueben para su proyecto de educación en las zonas rurales del Perú. Julián le hace entender que ese proyecto está paralizado hace años, pero el padre por su condición no lo recuerda.

Día 2

Al despertar, Julián nos cuenta que su padre ya no está. Como lo habitual, pensó que su padre iba a volver por su cuenta diciendo que había vivido una aventura, por lo cual se fue a dormir.

Día 3

Julián es interrogado por El policía dentro de la comisaría para hacer la denuncia de la desaparición de su padre. Éste le pregunta por los datos de su padre y por la última vez que lo vio. El policía se muestra serio y frustrado por la ineficacia y escasez de recursos tecnológicos en la Policía Nacional del Perú;

puesto que está llenando el formulario en una máquina de escribir. Minutos después le propone a Julián una manera más rápida para encontrar a su padre. Ésta forma es mediante los medios de comunicación para que pongan la foto del desaparecido. El policía le pide a Julián un monto de 500 soles para ayudar a “acelerar” el proceso y le entrega su tarjeta “para cualquier cosa”.

Día 5

Habiendo pasado varios días, Julián decide llamar a su mamá para contarle lo que ha ocurrido. Su madre mostrándose comprensiva y preocupada, se determina a llamar a La hermana por si es que Julián padre se encuentra en la casa de ella. En esta llamada, ambas mantienen una discusión donde llegan a insultarse mutuamente. Luego, La hermana llama a Julián y entre pleitos deciden ir a buscar a la morgue. Sin embargo, la discusión continúa sin llegar a nada más que hacer sentir mal al otro.

Día 12

Julián llama a El policía para que lo mantenga informado sobre el caso. Éste le asegura que están haciendo todo lo que se puede. El hijo comienza a relatarnos sobre la ocupación de su padre y sobre los miles de proyectos de alternancia en la educación que lo mantenían vivo en espíritu. Él compara a su padre con el coronel Aureliano Buendía haciendo alusión a su locura y determinación.

Día 14

Julián padre se muestra en un lugar desconocido. Entre cajas, cartones y basura proclama la batalla por el financiamiento. Aquel financiamiento que no llega, pero que él en su lucha entre su convicción y sus frecuentes episodios de Alzheimer, de alguna manera, lo hará llegar. Este financiamiento es considerado por él un cambio social significativo al que no puede renunciar.

Día 19

Julián comunica que fue al Hospital Larco Herrera (psiquiátrico), pero no lo encontró. Por otro lado, la enfermedad del padre se va intensificando, mostrando al padre como un ser que proclama la libertad desde las calles como si se tratara de un loco.

Día 26

Julián nos informa que recibió una llamada de una amiga del colegio diciendo que había visto a su padre durmiendo en una esquina. Fue hasta el lugar, pero no era su padre.

Día 28

Julián explica que ya hicieron el anuncio de la desaparición por televisión. Por otra parte, la memoria del padre se va desvaneciendo más y más. Sigue su lucha, pero está cansado. Ha olvidado el nombre de su hijo.

Día 30

Julián va a la morgue, pero no encuentra rastro de su padre.

Día 33 y 34

El padre aún se encuentra extraviado. El Alzheimer ha borrado gran parte de sus recuerdos. El financiamiento no llega.

Día 22

Volvemos al día donde Julián y El amigo conversan sobre la culpa de no estar agotando todos los recursos para buscar a su padre. Conversan sobre la posibilidad de que la locura se contagie y sobre la probabilidad que su padre se encuentre ahora mismo abajo del malecón. Por otro lado, Julián padre se muestra más y más desesperado por un financiamiento que no llega. La culpa y la ansiedad van incrementándose en Julián por sentir en parte alivio, pero un alivio que no lo percibe como bueno. Comienza a sacar toda la frustración que siente por su familia, por su padre y por la Policía Nacional y decide ir a la playa a buscarlo. Sale corriendo. El amigo trata de detenerlo sin éxito.

Día 27

El padre agotado, alterado y completamente inmerso en el olvido, utiliza las pocas fuerzas que le quedan para dar “su última batalla”. Lo único que prevalece en su memoria es su lucha por el financiamiento.

Día 22

El amigo persuade a Julián de irse de la playa. Éste no le hace caso y, cuando El amigo está a punto de irse, Julián aprovecha en dar un paso en dirección al mar. El amigo lo detiene y forcejean. La hermana y La ex esposa hablan sobre Julián padre, a lo que Julián hijo responde con agresividad, no pudiendo soportar lo que dicen de su padre. Julián, del agotamiento cae.

Día 40

El padre se muestra mucho más débil. Lucha por no quedarse dormido. La locura ha llegado a su máximo pico. El padre cae.

Día 22

El amigo le dice a Julián que no hay nada de malo en sentir alivio, ya que puede que su padre también se encuentre aliviado. Julián recuerda las veces en que deseó que su padre muriera para que todo esto acabara. Aquí es cuando el padre, como si se tratara de un espectro, abraza a El hijo por detrás diciéndole: “Todo está bien, yo me sé cuidar solo”. Al escuchar esto, Julián se despide con un “Adiós, papá. Buen viaje”; tiene fe en que lo escuchará dónde sea que se encuentre.

Sinopsis:

La obra nos cuenta la historia de Julián, el hijo, que de un día para otro pierde a su padre y no lo puede encontrar. Su padre sufre de Alzheimer desde hace tiempo y poco a poco su memoria se ha ido desvaneciendo convirtiéndolo del padre héroe, del hombre independiente, en una persona que no puede valerse por sí misma más que sólo por su hijo que lo tiene que cuidar, alimentar, asear y vestir. Es así que un día el padre sale de la casa y no regresa más. Es ahí cuando Julián emprende su búsqueda y en el camino tiene que enfrentarse a la completa incertidumbre, a la completa falta de apoyo del Estado que en vez de ayudarlo busca sacar provecho de la situación. Como si fuera poco, Julián tiene que lidiar con una familia disfuncional. Una madre que radica en el extranjero y una tía que lo menosprecia se encuentran enemistadas por viejos conflictos, provocando que la búsqueda del padre sea un infierno ya que lo que más les preocupa es hallar culpables que encontrarlo. Es así que Julián rodeado de toda esta carga emocional se enfrenta

también consigo mismo. Se descubre lleno de miedo, de vacío, aceptando lo que implica la culpa al sentir una sensación de alivio por no tener que cuidar más de su padre, pero también aceptando esa sensación de inutilidad frente a la incertidumbre.

1.3 Presentación de la obra y montaje:

1.3.1 Como obra

La obra relatada contiene un gran componente autobiográfico para el autor/actor, y narra, a manera de testimonio, un período dentro de su juventud que se entremezcla con pinceladas de ficción. Es de esta manera que la obra comprende realidad y ficción en simultáneo.

Como hemos mencionado anteriormente, “Financiamiento Desaprobado” posee un universo intenso emocionalmente para el actor Tirso Causillas, debido a que siendo el autor de la obra decidió también interpretarse en la misma, cambiando su nombre Tirso por el de Julián en la autoficción. Esta es la razón principal a la que se debe mi elección por esta obra, ya que la considero el ejemplo más completo para estudiar los fenómenos que el actor puede experimentar al interpretarse a sí mismo durante su proceso creativo, pero sobre todo las herramientas actorales que lo acompañan durante dicho proceso. Por otro lado, una de las razones que reforzó mi elección fue la cercanía en el tiempo del fallecimiento del padre de Tirso Causillas, el cual también se refleja al final de la obra cuando su padre desaparece y luego se da a entender que fallece también. Este dato toma gran relevancia, puesto que al empezar ensayos solamente había pasado un poco más de medio año de la muerte de su padre. Podría considerarse esta razón como la más delicada y la que pone en riesgo al actor desde un plano emocional, ya que lo coloca dentro de una situación sensible al interpretarse a sí mismo haciendo de cuenta que su padre aún se encuentra vivo cuando no lo está en realidad. Ahondamos más sobre este punto dentro del contexto personal del actor (Ver transcripción de entrevista, Anexo 3).

Esta obra toca temas como la memoria: personal y social, como también el olvido, retratado en el padre que sufre de Alzheimer, y la indiferencia, evidenciada en la inacción del Estado peruano. La directora Nani Pease nos presenta la obra sintetizando lo siguiente:

“Financiamiento Desaprobado trata acerca de la memoria: de la necesidad de recordar, del dolor que trae el olvido. A través de la historia de un hombre con Alzheimer. Un hombre que sirvió al Estado toda su vida como funcionario público, un hombre que sigue luchando por recordar para crear sentido sobre la realidad. La obra explora el universo más íntimo de las personas que padecen esta enfermedad y de las familias que las acompañan, explorando al mismo tiempo lo que supone que dejemos ir a la vejez hacia el olvido y el abandono. Financiamiento Desaprobado termina siendo una metáfora de lo que hacemos como país al olvidar y al olvidarnos” (Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social [LUM], 2017, parr.5).

Tal y como lo manifiesta Pease, el tema de la memoria alrededor del universo de la obra se encuentra subdividida entre varios ejes. En primer lugar, desde un nivel personal, está la necesidad de recordar y el dolor que acarrea el olvido; y en segundo lugar, desde un nivel social, está el constante olvido de un país indiferente que repite la misma historia una y otra vez, incluso desde sus organizaciones más pequeñas como la comisaría que se revela en la obra. Pero deteniéndonos más sobre la memoria desde el nivel personal, podemos decir que la necesidad de recordar se ve reflejado en el padre con Alzheimer tanto como en Julián, el hijo, puesto que el padre por su parte está en una lucha constante con su condición por encontrarle sentido a la realidad que continuamente se le es borrada por los episodios del Alzheimer. Por otro lado, Julián tiene la necesidad de recordar cómo fue la última vez que vio a su padre antes de su desaparición, qué le dijo por última vez, cuáles eran los lugares que frecuentaba cuando se escapaba...Todas las respuestas a estas interrogantes se encuentran bloqueadas en su memoria por el miedo de no volver a verlo. La angustia de Julián durante la obra va incrementándose conforme pasa el tiempo y, el hacer memoria, el recordar ya no es una opción para él puesto que se ha cuestionado con bastante culpa que tal vez sea mejor no encontrarlo, debido a la responsabilidad que conlleva ser su cuidador.

En cuanto al dolor que acarrea el olvido, también podemos decir que el mismo ejercicio de la memoria trae consigo dolor. Esto podemos evidenciarlo al poner en contraste, por una parte, al padre de Julián; y por otra, a Julián mismo. En el padre se refleja el dolor que conlleva el no poder recordar su identidad, puesto que constantemente durante la obra se frustra al no acordarse cómo se llama, dónde está, quiénes son sus familiares, e incluso cuál es el nombre de su hijo. En Julián esto se evidencia desde otro eje, debido a que para él el ejercicio de la memoria le produce culpa. El recordar constantemente que tiene que encontrar a su padre extraviado; por otro lado, el alivio que siente tras su desaparición lo coloca en una contradicción que resulta dolorosa para él. El olvido o el distanciamiento de esa realidad se ven reflejados en las escenas cuando se encuentra con su amigo, ya que es de alguna manera los momentos en los que Julián se permite escapar de lo que acontece mediante las conversaciones absurdas y vagas. El alcohol o las drogas son también elementos que aparecen durante la obra que, de una u otra forma, apaciguan su culpa.

Este análisis sobre cómo se manifiestan las dimensiones del tema de la memoria tanto en el personaje de Julián como en el del padre es con el objetivo de establecer paralelos entre Julián y Tirso Causillas, ya que estamos hablando del actor hecho personaje. Lo que el actor buscaba en este ejercicio de memoria al momento de escribir la obra era transformar esta circunstancia/contexto personal en un ejercicio de memoria social como lo pone explícitamente en lo siguiente:

“Más que un mensaje es la propuesta de esta situación personal que tiene que ver con que es un poco la metáfora de todo el Perú. Es algo que yo he intentado...intentaba que sea claro sin decir ésta es una metáfora del Perú. Ósea no quería que en un momento dijera: Sí, hijo. Nuestra relación es como el Perú”. (T. Causillas, comunicación personal, Octubre 24 de 2017)

Lo que quería Causillas como propósito general para la obra, era que esta relación de padre e hijo, teñida por el olvido, por el dolor al recordar, pero también por la necesidad de la misma, llevara al espectador a cuestionarse por la memoria social que como país hemos tratado de olvidar como lo han hecho los personajes, ya sea por considerar una experiencia dolorosa el mismo hecho de recordar, o por

simplemente habernos convertido en indolentes al no querer desenterrar algo que ya lo hemos dado por perdido. Es de esta manera que la enfermedad del padre sirve de gran metáfora para declarar que somos un Perú que se encuentra enfermo, ya que está sumido en su propio olvido, y que ese financiamiento que tanto promete solucionar problemas sociales y familiares no llegará.

En palabras de Nani Pease, la obra mezcla demandas personales y protestas sociales que yacen en el actor como un grito que nace desde lo hondo, desde la soledad de un hijo que le cuesta sostener una memoria cargada de incertidumbre hasta convertirlo en un grito colectivo:

“La historia gritaba. Julián- el hijo de “Financiamiento Desaprobado”- gritaba contra el alzhéimer, contra el desamparo de un Estado que trata a los ancianos como prescindibles, aun a aquellos que lo sirvieron toda su vida trabajando para él, gritaba por las contradicciones y demandas de su familia ante la enfermedad, gritaba por la confusión de vivir con alguien que se empieza a borrar” (Causillas, 2017, p.13)

1.3.2 Como montaje

En cuanto al montaje podemos decir que se manejó un código realista por parte de las actuaciones y el decorado. Si bien es una obra autobiográfica que juega con elementos ficcionales, conserva en esencia rasgos del teatro testimonial, puesto que durante la obra sobre todo al comienzo, Causillas encubierto por el personaje ofrece un monólogo sobre su contexto personal y familiar, conforme lo hace, los demás personajes van saliendo para dar, al igual que él, sus testimonios y puntos de vista. Desde la mirada de Nani Pease, la concepción del montaje de la obra se perfiló como lo siguiente:

“Por eso la misma estructura de la obra representa e imita el avance de la enfermedad, como si todos los personajes estuvieran viviendo dentro de la cabeza del papá, una mente que tiene zonas oscuras, confusas, extrañas. Y, conforme la enfermedad va borrando porciones de su identidad, todo empieza a resquebrajarse, las escenas se repite, los tiempos se borran, los

días se confunden, la intensidad aumenta, y se vuelve más y más y más urgente la necesidad del hijo de seguir contando, de seguir narrando todo, de terminar de contar la historia para que no desaparezca, y por eso invoca a todos, a todos los personajes como un coro para que lo ayuden a terminar de contar esa historia acerca del dolor de dejar ir a un padre que amaste con toda tu alma en el camino del olvido” (Causillas, 2017, p. 15)

Como menciona la directora, la estructura dramática tenía como propósito encarnar el avance de la enfermedad del padre, por consiguiente, el montaje y la representación fueron conducidos hacia ese fin. Hubo una intención conjunta por parte de la directora y el autor en hacer evidente el deterioro de la memoria del padre. Desde la dramaturgia esto se enfatizó con las acotaciones del paso de los días y cómo estos se van confundiendo, ya que algunas escenas se repiten y surgen giros de tiempo. Debido a lo anterior se propuso una escenografía funcional y práctica sin cambios escenográficos. Esto responde a la necesidad de presentar la obra sobre un espacio que se pudiera modificar por convención en el teatro; es decir, que un mismo espacio con instalaciones escenográficas ya planteadas sirva para transformarlo en otro. Por ejemplo, en un momento de la obra la mesa de la habitación de Julián y su padre se transforma en el escritorio de El policía, transportándonos inmediatamente en una oficina dentro de una comisaría. También los elementos de escenografía y utilería manipulados por los actores contribuyeron a evidenciar los avances de la enfermedad y su descenso. Los elementos fueron los siguientes: cajas de cartón con manchas negras llenas de papeles y botellas de plástico llenas con un líquido amarillo distribuidas alrededor de todo el escenario, bolsas de basura, dos catres, un estante de metal, archiveros, una máquina de escribir, una mesa, dos sillas y una guitarra. El desorden en escena de las cajas, archiveros, botellas y basura, denotan un lugar sucio como si se tratara de una habitación abandonada donde los personajes del padre y el hijo vivieran en la indiferencia y el olvido. Los miles de papeles y archiveros distribuidos por el espacio simbolizan la decadencia de la mente del padre, donde cada una de esas piezas de papel encarna los restos de recuerdos que se encuentran fragmentados en su memoria. Además, estas cajas están sucias en algunas partes por una mancha negra que recorre todo el escenario, ya que simbolizan el paso del olvido. El líquido amarillo en las botellas de plástico es la orina del padre, el cual nos

advierde que la vejez se está manifestando, ya que es una solución a la incontinencia de sus esfínteres. El estante de metal y los miles de archiveros sirven también para dar indicios sobre la ocupación del padre, un funcionario público de Lima. Por lo tanto, todos los elementos ya mencionados están en favor de transportar al público y transformar rápidamente y simultáneamente el escenario en varios espacios a la vez (una comisaría, el malecón, una habitación en España, la calle y la habitación de la tía) con el objetivo de aportar ritmo a la obra; pero sobre todo de retratar la enfermedad del padre y su irreparable desarrollo.

La idea del coro que Pease señala en la anterior cita guarda relación con lo que hemos dicho hasta ahora, puesto que está en función a contar sobre el avance de la enfermedad del padre; pero principalmente sobre la ansiedad y la angustia de El Hijo por encontrar a su padre. Es por ello que los monólogos al inicio y final de la obra están hilados con la idea de un coro para ayudar a estimular e inducir a Julián para que siga narrando la historia.

“{...} pero sabes que más parece... como una obra coral. Como esos coros que abren, como esos coros griegos que dicen: “Te voy a contar la historia de mi padre que murió...y que tenía Alzheimer...voy a llamar a todos, mira voy a llamar a mi tía... ¡cuéntale! {...} Da esa sensación de un coro. Y los coros siempre son mentales, pero no van al público directamente” (N. Pease, comunicación personal, Octubre 24 de 2017)

Desde el montaje, la directora planteó los monólogos de los personajes como si se tratara de un canon que conforme el narrador va mencionando el nombre de los personajes, éstos van saliendo uno a uno diciendo su testimonio. Como lo menciona, estos monólogos estuvieron propuestos mirando un punto fijo desde la perspectiva horizontal del actor en escena. Esto es relevante ya que más adelante esta propuesta de dirección desde la actuación cambia en temporada de funciones por parte del actor Tirso Causillas, ya que los monólogos los dirigirá al público.

Por otra parte, la directora para el clímax la obra,- cuando el padre comienza a proclamar la batalla por el financiamiento y Julián anuncia que fue a buscar al manicomio, a la casa de una amiga y cuando publicaron la desaparición de su padre por televisión-, aceptó la propuesta que en el transcurso de esa escena el

personaje de Julián y su amigo repartían folletos de la desaparición por todo el teatro. De esta manera ambos actores bajan del escenario y entregan folletos a los espectadores simulando que se encuentran en la calle entre un montón de gente.

La dirección de arte estuvo a cargo de Aaron Rojas, quien en conversación con el actor Tirso Causillas y Nani Pease, eligió y diseñó la propuesta escenográfica: el cuarto donde habitan Julián y su padre, y la calidad en tiempo y textura de los elementos en escena. El diseñador de arte atestiguó algunos de los ensayos para ir esbozando propuestas escenográficas en acuerdo con la directora y para estar atento a las necesidades espaciales de los actores.

La musicalización en escena estuvo a cargo por Loko Pérez, músico y compositor, quién durante toda la obra se encontraba al lado izquierdo del escenario. La musicalización en conjunto con la iluminación se utilizó para intensificar el ritmo de la obra, la atmósfera, el estado anímico de los personajes y el avance de la enfermedad del padre. La musicalización también sirvió como impulso y estímulo para el personaje de El hijo en las escenas más fuertes a nivel físico y emocional, y para seguir narrando la historia. Otra propuesta desde dirección fue que el personaje de El hijo tocara en escena la guitarra y cantara. Incluyeron momentos de música y canto en vivo como por ejemplo, al comienzo de la obra cuando Julián se coloca al medio del escenario y canta la canción “Insurrección” de El último de la fila mientras el músico lo acompaña desde un lado del escenario, también cuando Julián toca compases de guitarra mientras los demás personajes están diciendo sus monólogos. Otro momento es cuando el personaje de la madre y el padre comienzan a cantar la canción de José José “Si me dejas ahora”, y todos los demás personajes se les unen. Mientras pasa esto el personaje de Julián también canta tocando la guitarra.

La asistencia de dirección estuvo a cargo de Ángel Valdés Monge. Como lo mencioné anteriormente, los demás actores que intervinieron en el proceso fueron: Carlos Victoria, Lilian Nieto, Sylvia Majo, Sammy Zamalloa y Emmanuel Caffo.

1.4 Presentación del autor/actor

Tirso Causillas es el autor y el que da vida al personaje del hijo, Julián, en “Financiamiento Desaprobado”. Es actor y dramaturgo miembro de Otro/colectivo. Ganador del premio “Sala de Parto” edición 2014.

Como actor ha recibido formación actoral en diversos talleres de teatro como el taller de formación actoral Ópalo de Jorge Villanueva, en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) entre los años 2007- 2010, y culminó hasta el nivel dos el taller de Roberto Ángeles.

Como dramaturgo ha recibido formación en talleres como “Dramaturgia en acción” dictado por Claudio Tolcachir, “Narración sonora” dictado por Trinidad Piriz y Daniel Marabolí, “Escrituras políticas y eróticas”, dictado por Marinella Morena (Uruguay). Entre sus obras se encuentran “Cómo Castigo por mis pecados” (MALI, 2016), “Financiamiento Desaprobado” (MALI y LUM, 2017) ambas dirigidas por Nani Pease. Asimismo, asumió la dirección de la obra “Málaga” de Lukas Barfus (Ganadora del premio AIBAL revelación femenina).

En el ámbito académico ha presentado ponencias en congresos como: el XXXV Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), el II Seminario Kaypunku de Arte Latinoamericano: CUERPOS EXPERIENCIALES y, recientemente en el 2018, fue invitado como coordinador de mesa en las II Jornadas de Estudios Indígenas y Coloniales “Estudios de Género en América” S. S. de Jujuy (Argentina). Miembro del Grupo de Investigación en Danza, Cuerpo y Escena. Y practicante a cargo de la promoción de la investigación en danza de la especialidad en Danza PUCP.

CAPITULO II: MARCO CONCEPTUAL

2.1 La memoria emotiva

Las personas posemos una memoria emotiva, debido a que somos seres potencialmente emocionales y sociales que a lo largo de nuestras vidas hemos acumulado un sinfín de recuerdos, experiencias, traumas, anécdotas... que nos permiten relacionarnos e identificarnos continuamente con el resto. La memoria emotiva que constituye a cada persona es siempre diferente a la de un otro, puesto que cada persona bajo un mismo fenómeno o estímulo siente y reacciona diferente. Esto se debe a que las personas tenemos diferentes asociaciones frente a diferentes estímulos sensoriales, ya que cada uno mentalmente almacena sus recuerdos como si se trataran de fotografías vivas. Entonces, cuando nos vemos frente a un estímulo (sea auditivo, visual, olfativo, o del gusto) despertamos en nosotros una de esas fotografías y las vinculamos con la emoción que se sintió o se experimentó en dicho momento y, es así que este proceso que pasa tan rápido condiciona muchas veces nuestra manera de actuar en la vida. El ejercicio de memoria conlleva retroceder consciente y mentalmente en el tiempo y pensar en los factores externos que se nos presentaron como estímulos previos a experimentar una emoción en particular. Es de esta manera que dichos estímulos se presentan como desencadenantes de emociones, puesto que están compuestos por una carga emocional que nosotros mismos se la hemos atribuido gracias a la acumulación de experiencias con el paso de los años.

Desde el teatro, la memoria emotiva es una herramienta actoral que le permite al actor utilizar sus propios recuerdos, memorias, experiencias... al servicio de la encarnación del personaje. El actor utiliza sus vivencias dotadas de un valor especial para él con el propósito de llevar a cabo la encarnación estando en conexión consigo mismo y logrando que sus emociones lo lleven a actuar de una manera genuina en escena.

El actor relaciona su misma experiencia con lo que el texto dramático le dice sobre su personaje, ya sea que se encuentre en una situación o relación en particular, que esté en un estado de ánimo similar al del personaje, o un rasgo de

la personalidad que identifique en él también. Lo que hace el actor es encontrar recuerdos paralelos a la situación del personaje para que pueda identificarse y empatizar con él y darse en consecuencia la encarnación. La situación que el actor encuentre como semejante a la situación del personaje puede ser desde lo más íntimo hasta lo más social, lo importante es que esta situación le evoque y le invada cierta emocionalidad al encontrarse expuesto a estímulos sensoriales semejantes que vivió en su pasado. Por lo tanto, el actor replica la emoción que experimentó en su pasado para otorgársela al personaje durante la encarnación.

Jorge Saura en los comentarios sobre el libro de Stanislavski (2003) - *El trabajo del actor sobre sí mismo: en el proceso creador de la vivencia*- nos aclara que Stanislavsky se basó en los estudios del psicólogo francés Armand Ribot sobre la existencia de una memoria afectiva que habita en el hombre. De esta manera, la herramienta de la memoria emocional la conceptualizó a nivel artístico Kostantín Stanislavski como un componente prematuro cuando se encontraba trabajando en su sistema de actuación y él nos la describe como: “That type of memory which makes you relive the sensation you once felt...we call emotion memory” (Stanislavsky, 1963, p. 55)³. Stanislavski (1963) también nos habla sobre la memoria sensorial que se diferencia de la memoria emocional señalando que la primera es la encargada de despertar sensaciones a través de nuestros cinco sentidos, con el propósito de activar la segunda: “their role is merely auxiliary and for the purpose of influencing our emotion memory [...] [The Director]... connected with our five senses, and emotion memory...sight is the most receptive of impressions. Hearing is also extremely sensitive...” (p. 55)⁴. La memoria sensorial evoca las sensaciones repetidas. Gradualmente el actor puede lograr despertar un recuerdo en su memoria mediante las imágenes internas que se producen en él, gracias a la influencia de estímulos externos. Es así que el actor experimenta los recuerdos de aquellas sensaciones y van produciendo en él imágenes mentales visuales y auditivas: el rostro de alguien, su voz, sus detalles

³ Traducción propia: “Ese tipo de memoria la cual te hace revivir la sensación que un vez sentiste... nosotros la llamamos memoria emocional” (Como se cita en Stanislavsky, 1963, p. 55).

⁴ Traducción propia: “Su rol es meramente auxiliar y con el propósito de influenciar nuestra memoria emocional {...} {El Director}... conectado con nuestro cinco sentidos, y la memoria emocional... la vista es la más receptiva de las impresiones. La audición es también extremadamente sensible...” (Como se cita en Stanislavsky, 1963, p. 55).

corporales, su vestimenta, etcétera, para posteriormente generar impresiones que lo llevan a asociarlo con las sensaciones que experimentó sobre un recuerdo en particular, para llevarlo en última instancia a revivir su memoria emocional que es la que acentúa y agrupa todas estas impresiones. De este modo, Stanislavski (2003) se apoyó en la memoria sensorial con el objetivo de estimular la memoria emocional, puesto que consideraba perjudicial apelar directamente a la memoria emocional, es decir a los recuerdos personales del actor. Como lo señala Stanislavski (2003), el mejor camino para llegar a éstos es “no pensar en el sentimiento, sino sólo en lo que lo hace surgir, dentro de las condiciones que se originaron esa experiencia. Ése es el terreno que hay que regar y abonar, porque en él crece el sentimiento” (p. 238).

Asimismo, encontramos en el libro de Lee Strasberg (1997), *-Un sueño de pasión-*, que el sentido que le da a memoria afectiva, es el mismo que le da a memoria emocional, es decir que ambas son “el recuerdo de los sentimientos” (p. 141). Sin embargo, apela que la memoria emocional son “las reacciones más intensas de un cuadro emocional” (p.140). Es decir que para él memoria afectiva como memoria emocional es el proceso del “recuerdo de los sentimientos” y éstos a su vez se dividen en: memoria sensorial y memoria emotiva. Considerando que la última es la “reacción más penetrante de un cuadro emocional”.

Como hemos visto Stanislavski (2003) al igual que Strasberg le atribuyen una especial importancia a la memoria sensorial, puesto que señala lo siguiente: “Lo importante al usar la memoria afectiva es mantenerse concentrado no en la emoción, sino en los objetos o elementos sensoriales que forman parte del recuerdo de la experiencia” (Hethmon, 1979, p. 85). Por lo tanto, Strasberg hace énfasis en que el actor no tenga que forzar la emoción, sino que gracias a su concentración en la relación de los objetos o estímulos pueda evocar la emoción. Este autor también recalca que el actor debe estar en un estado de relajación para atender y estar en apertura a todos aquellos estímulos que le permitan activar la memoria emotiva. De igual manera, Stanislavski (2003) resalta la influencia del ambiente alrededor del actor, puesto que influye directamente en su estado de ánimo y esto a su vez orienta al sentimiento. El ambiente externo (escenografía, utilería, entre otros) si avala las demandas de la obra, provoca un estado de ánimo

en el actor que influye en el interés hacia la vida interna y espiritual del personaje, y a su vez actúa en las emociones y psiquismo del actor (p. 231).

Por otro lado, Stanislavski (2003) menciona que la memoria está también sometida a procesos de “cristalización” de recuerdos y sensaciones, puesto que el tiempo posee una influencia notable sobre todos nuestros recuerdos. Los recuerdos en la memoria se modifican con el tiempo, mutan y su valor se transforma. Sin embargo, aclara Stanislavski (2003): “En esa memoria no hay nada superfluo; está sólo lo esencial” (p. 225). Es así que el actor al realizar su analogía sentimental con la del personaje, lleva a cabo una selección de sus recuerdos más preciados y significativos de su memoria emocional que le permitan tener una conexión directa con el personaje y poder construir su vida interna. Asimismo, el actor sabe que en esos recuerdos se encuentran los elementos esenciales que le permiten lograr un efecto de mayor compenetración con la experiencia emocional. Sin embargo, con el tiempo puede que estos elementos esenciales hayan cambiado su valor, y a su vez la intensidad con la que el actor se compromete emocionalmente: Como Stanislavski (2003) señala lo que sucede con la memoria visual: ésta “hace revivir ante su mirada interior un objeto olvidado {...} Parecen haberse borrado del todo, pero de repente alguna sugestión, una idea o una figura conocida hacen que lo dominen las emociones, a veces con más fuerza que nunca, otras algo más débilmente; en algunas ocasiones son iguales a la de la primera vez y en otras tienen un aspecto diferente” (p. 218). En ese caso, Stanislavski resalta que el actor no se puede valer de la “inspiración primaria” de los sentimientos originales a pesar de que son directos y poderosos, debido a que el actor no puede tener control sobre la duración y la intensidad en la que éstos se presentan. Los recuerdos con el tiempo mutan, y no siempre los vamos a experimentar con la misma intensidad que la primera vez (a veces puede ser mayor o menor). Frente a esto Stanislavski menciona que si esta inspiración de sentimientos primarios surge hay que dejarla librada, siempre y cuando no perjudique y se contraponga al buen desarrollo del personaje y la obra.

Stanislavski (2003) para llevar a cabo la vivencia y la encarnación del personaje pone en valiosa consideración el trabajo que el actor debe realizar sobre sus sentidos y sentimientos. Nos señala que el actor no sólo se puede valer de la

técnica, puesto que ésta no logra llegar al “arte finísimo” e “inaccesible” de la naturaleza, puesto que sólo se llega “inconscientemente con la intuición artística” (p. 220). Es así que Stanislavski considera a la memoria emotiva como un componente que da vida interna al personaje, y que dirige al actor a utilizar lo que le producen sus propios recuerdos (análogos al personaje) con el propósito de encaminar su “intuición artística”.

En conclusión, la *memoria sensorial* es, pues, la vía constituida por estímulos sensoriales con una íntima significancia para el actor, con el fin de *despertar sensaciones repetidas* que lleven al actor a experimentar *emociones* específicas en él para activar la memoria emotiva. En ese sentido, denominaré la *memoria emotiva* como la herramienta que el actor utiliza para encontrar *sentimientos análogos* a los de su personaje desde su experiencia de vida. Es así que la memoria emotiva *acentúa* las impresiones generadas por la memoria sensorial permitiendo que el actor *evoque* recuerdos dotados de una fuerte carga emocional, para lograr *reacciones* intensas en el actor que aporten al personaje y a la escena.

2.2 La desvinculación

La desvinculación es entonces vista, como mecanismos que se manifiestan como herramientas actorales para crear una *distancia parcial o total* de la forma en cómo el actor experimenta su emocionalidad, a diferencia de cómo la experimentaría su personaje en el contexto de la obra. Es de esta manera que los mecanismos de desvinculación apuntan hacia la consciencia plena del actor para discernir entre lo que le aporta al personaje o no en cuestiones de emoción. Esta consciencia plena está al servicio del actor para *distanciar* y *graduar* el efecto de la *emocionalidad* que experimenta al interpretar y compartir con el personaje elementos paralelos, como los son sus emociones, experiencias, situaciones, fisicalidad, entre otros. Y, en consecuencia, controlar el grado de afectación emocional o física que le produce al actor durante y luego de la encarnación del personaje.

Por lo tanto, a partir de la desvinculación parcial o total se crean nuevos puentes para la *renovación o creación* de un nuevo vínculo entre el actor y el personaje.

Como mecanismos de desvinculación emplearé dos herramientas: el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada.

2.2.1 Distanciamiento brechtiano

La palabra exacta de la que deriva el término distanciamiento es del alemán “*Verfremdung*”, que se traduce también como extrañamiento. Frente a esto, Brecht señala que: “Una imagen extrañada es aquella que, a pesar de dejar de reconocer el objeto, lo hace aparecer, al mismo tiempo, como algo ajeno” (Borja, 2008, p. 326). Es decir, el actor que se encontraba escondido tras el personaje, se muestra y eso causa extrañeza, ya que rompe con la ilusión del teatro: el actor se convierte en algo ajeno a la realidad teatral recordándole al público como a sí mismo que lo que está creando se trata de una ficción. Como lo desarrolla Brecht (1963) en su libro – *Breviario de estética teatral*- el teatro épico tiene como cualidad central a la “extrañación”. La extrañación permite que se cree un vínculo dialéctico entre la representación teatral y el espectador. Ésta dialéctica teatral permite que la vivencia del público sea mucho más objetiva y activa frente a lo que observa, a diferencia de la forma dramática que busca envolver al espectador mediante la identificación e ilusión de la acción escénica. El “distanciamiento” o “extrañamiento” brechtiano se da en diferentes niveles.⁵ En este trabajo el distanciamiento brechtiano tiene como enfoque la relación del actor-personaje. En ese sentido, Shomit Mitter (1992), el autor de – *System of rehearsal: Stanislavky, Brecht, Grotowsky and Brook*- cita a Brecht señalando que: “Because he doesn’t identify with him. he can pick a definite attitude to adopt towards the character whom he portrays, can show what he thinks of him and invite the spectator, who

⁵ Brecht (1968): “Extrañación dramaturgo-realidad social; extrañación estructural de la obra: escena-escena, etc.; extrañación director-autor (interpretación creadora), actor-personaje y actor-actor, y personaje-personaje; extrañación musical; extrañación mímica, coreográfica y escenográfica; extrañación del tiempo y del espacio (en todas las otras dimensiones); extrañación técnica del trabajo actoral, y extrañación en la relación público-representación {...}” (p. 9).

is likewise not asked to identify himself, to criticise the character portrayed” (p. 49)⁶.

Basándonos en la teoría del distanciamiento propuesta por Brecht, podemos decir que la interpretación del actor consiste en la existencia de un extrañamiento, un alejamiento, un distanciamiento. Odette Aslan en – *El actor en el siglo XX: evolución de la técnica. Problema ético*- nos advierte que Brecht toma esta idea y se inspira en el teatro chino, ya que el teatro chino propone un teatro épico y éste tiene como propósito exponer, rescatar las ideas, el juicio, y las decisiones que nos brinda la obra y, por ende, los personajes con el objetivo de invitar a que el público se cuestione y elabore un juicio de valor frente a lo que está viendo: Dentro del teatro chino, el actor hace uso de la máscara y por ende se muestra imperturbable; pareciese que no experimenta internamente ninguna emoción al ser el personaje. El actor no revive las emociones, ni sentimientos, sino los describe (Aslan, 1979, p. 161). Es así que al tomar rasgos del teatro chino Brecht explica que el actor no parece experimentar un dilema, sino que lo que hace es representar su papel y representar su rol sin una total compenetración emocional, es decir, presentar expositivamente sus emociones y la situación en la que se encuentra su personaje. Lo que parece ser sólo un “acto intelectual” Chiarini (1969) en su libro – *Bertolt Brecht*- nos aclara lo siguiente:

“El actor debe mostrar su personaje o, mejor, no debe revivirlo simplemente; esto no significa, se comprende, que tenga que mantenerse frío cuando interpreta una figura pasional. Pero sus sentimientos no deberán ser fundamentalmente los mismos de aquella, para no llevar al público a identificar sus propios sentimientos con los del personaje. El público debe conservar plena libertad” (p. 119- 120).

Es así que el actor al “extrañar” al personaje, al realizar el “distanciamiento”, no se le pide que excluya la “solicitud sentimental” y que sólo sea un acto intelectual, puesto que ambos se unifican. Chiarini “{...} ¿acaso no decía el propio

⁶ Traducción propia: “Porque él (actor) no se identifica con él (personaje). Él (actor) puede recoger una actitud definida para adoptar hacia el personaje a quien retrata, puede mostrar lo que piensa de él e invitar al espectador, a quien tampoco se le pide que se identifique, para criticar al personaje retratado” (Como se cita en Mitter, 1992, p. 49)

Brecht que “dialectizar es, en última instancia, asunto del sentimiento”? (p. 117). Para que se dé el efecto de “extrañamiento” no se le pide al actor una “dramaticidad fulgurante”, sino una equilibrada proporción entre lo racional y el “limpio dramatismo” de los sentimientos para que el espectador encuentre el vínculo dialéctico. Es así que el teatro de Brecht y el efecto de distanciamiento apela a una comprensión afectiva por parte del público, pero con un factor añadido que es la libertad crítica que se brinda para que el público como los mismos intérpretes en sintonía con sus sentimientos puedan indagar y conjeturar para llegar hasta la consciencia, dónde estando dentro de una situación ficcional puedan repreguntarse sobre las contradicciones del hombre, su naturaleza transformativa, mutable, y lo que habita en él. De esta manera, el público como también el actor se encontrará en una dialéctica que pone en discusión las sensaciones experimentadas en el hecho teatral (el problema que se plantea) con la existencia social del hombre, puesto que para Brecht (1963) esta existencia social y el rol que cada individuo lleva a cabo en sociedad determina el pensamiento y, por ende, su accionar.

El distanciamiento entre una de sus dimensiones es impedir la total fusión del actor con el espectador, puesto que si el actor padece en la situación y en los afectos de su personaje, por consiguiente, el espectador también lo hará, dejando cerrado un horizonte más amplio que es la participación activa “afectivo-racional” del espectador frente a la situación que se le presenta. De esta manera, al realizar el efecto de “extrañamiento” (cuando el actor interrumpe la acción del personaje apareciendo como objeto extraño frente a los ojos del público), el actor coloca en relieve la importancia de lo que le acontece a su personaje frente al conjunto que es la sociedad ficcional que lo rodea, y que ésta a su vez se ve representada y simbolizada en el público asistente. Brecht (1963) frente a esto señala que el actor debe hacer la representación de su personaje mediante un proceso mucho más “profano”, es decir que el actor deje entrever y muestre al público el proceso real al pasar a ser el personaje con el fin de presentarlo como un problema y a su vez hallar una solución mediante la cooperación de los espectadores. Por lo tanto, el actor debe mostrar que sabe más que el personaje, debe saber desde un principio cómo y cuál será el fin de la obra. Es así que el actor al realizar éste distanciamiento rompe a su vez con la ilusión de que lo que está ocurriendo en

escena es por vez primera (p. 43). Por ello, Brecht hace hincapié en la necesidad de un ritmo narrativo que permita romper con aquella ilusión. Según Benjamin (1990), Brecht hace uso de intervalos donde convencionalismos gestuales, títulos, canciones interrumpen el desarrollo de la acción de la obra y, por consiguiente, lo que hace es representarnos situaciones “extrañadas”, dónde el actor como el público rompen con la compenetración del personaje y de la representación, respectivamente (p. 39). De esta manera, estos intervalos planteados logran activar una actitud crítica frente a la conducta de los personajes representados y de la forma en cómo los actores lo representan. Es así que mediante el “distanciamiento” o “extrañamiento” el actor produce en el público y en él mismo múltiples capas de contradicciones: el público en ése momento mediante su imaginación realiza una relación mediante el “ahora” (el problema representado) y el “ayer” (lo que se asemeja a su realidad inmediata), por otro lado, el actor al saber aquello por anticipado, se sumerge en otra contradicción. Para entender esto, Brecht (1963) señala lo siguiente: “{...} tenemos que abandonar otra ilusión: la de que cada uno actuaría tal como actúa el personaje” (p. 45). De esta manera, el actor previo y durante la representación de su papel debe cuestionarse sobre las decisiones de su personaje que lo llevan a actuar de una determinada manera, con el propósito de contraponer las decisiones tomadas por su personaje con las propias decisiones que él tomaría si estuviera en una situación similar. Es así que la identificación con el personaje al decir “Yo he actuado así”, “Yo actúo así” se le contrapone a “Él ha actuado así y no de otro modo”, con el objetivo de aprender de ello que es también una cualidad didáctica en el teatro de Brecht. Asimismo, el actor al realizar el distanciamiento de su personaje lo proyecta en el público, estimulándolo a realizar la misma reflexión sobre la decisión del personaje que muchas veces en el teatro de Brecht se expresa en las luchas sociales.

En el distanciamiento, el actor rompe con la encarnación entendida como la mimetización para generar catarsis en el público. Por el contrario, el actor toma una actitud frente al personaje para retratarlo frente al público y frente a sí mismo. El mismo actor elabora un juicio sobre el personaje y lo expone frente al público; en este proceso se lleva a cabo el distanciamiento. La función del distanciamiento del actor- personaje es crear una no identificación con el personaje, es tener un juicio sobre el personaje, es transformar al actor parcialmente en el personaje (no

una transformación total), para asegurarnos que aún se trata de un actor que sólo realiza las decisiones que el personaje toma en la obra. De esta manera no logramos sólo una identificación puramente emocional con el personaje, ya que lo que Brecht proponía era la creación de un estilo de actuación que permitiera apelar al espectador de una forma racional para permitir el vínculo dialéctico entre éste y la realidad representada. Esto pasa de igual manera a nivel del actor con el personaje, puesto que el actor debe tener una consciencia plena frente a lo que está haciendo en escena: interpretar un papel. Es así que al construir el actor su personaje, en palabras de Brecht (1963), tiene que preguntarse “¿Cómo he oído decir o he visto hacer tal cosa a otros?”, en vez de limitarse a: “¿Cómo sería si dijese así o hiciese esto o aquello?”, “¿Cómo sería si a mí me ocurriese esto o aquello?” (p. 46). De esta manera, el actor no se funde en su personaje con su Yo, es decir, que ya no sólo es él, sino son los otros. El actor crea desde una distancia desde sus propios sentimientos hacia el personaje mediante la observación reflexiva de la figura que esta por interpretar; abriendo paso a crear un punto de vista crítico sobre su propio personaje. Asimismo, como nos lo aclara Benjamin (1990) el actor se guarda la posibilidad de “hacer el papel de pensante” sobre su mismo personaje mediante la oportunidad que se le es reservada en el teatro épico para “salirse de su papel artísticamente” (p. 39). Por lo tanto, para comprender el efecto de “extrañamiento” de Brecht desde su visión política, es necesaria realizar la analogía de que el personaje es a la vez el actor y éste a su vez es un hombre que al representar su papel posee una visión crítica sobre la situación por la que pasa su personaje. De la misma manera ocurre en el público, puesto que ellos representan a la vez a la sociedad. Es así que el actor al tener la posibilidad de mostrar su propio juicio invita también al público a que se sienta libre de pensar y encontrar analogías entre la situación artística social que nos representan los personajes con la situación política que acontece en la realidad.

El distanciamiento brechtiano desde la dimensión actor-personaje es, pues, la *actitud consciente* que toma el actor frente al personaje que representa. Esta actitud consiste en la forma en cómo se presentan los hechos como ficción, ya sea que el actor muestre, describa, o exponga objetivamente lo que siente y piensa del personaje para confrontarlo con el público. Debido a ello, el actor al “extrañarse” o “distanciarse” lo que hará es crear un vínculo dialéctico con su personaje: una

actitud consciente sobre cómo se comporta su personaje y cómo él lo representa. De esta manera, el actor muestra sus características singulares desde su persona (cómo ha elegido representar al personaje, qué es lo que piensa, ha visto, o ha reflexionado sobre su personaje) con lo que el personaje es mediante las decisiones que lo delatan.

3.2.2 Memoria emotiva imaginada

Stanislavski (2003) nos recalca que en cuestiones de utilización de la memoria emocional, procuremos no perseguir el recuerdo del pasado, más bien, el actor debe procurar crear una “inspiración nueva y fresca para el presente” (p. 226). Es así que el actor al transformar sus emociones, sentimientos y vivencias análogos a los sentimientos del personaje puede hacer uso complementario de lo que Stanislavski nombró como “psicotécnica”. La “psicotécnica” en palabras de Stanislavski (2003) es “introducir nuevos “sí”, circunstancias dadas, evaluar y analizar éstas con el propósito de “despertar” a nuestros focos de atención, nuestra imaginación, nuestro sentido de verdad y de fe, nuestro pensamiento, para que a través de todos estos se despierte, el sentimiento” (p. 217). Todos estos mecanismos llevan al actor a no sólo focalizar sus fuerzas en encontrar símiles que él haya experimentado para crear el material interior para el personaje, sino que también se puede apoyar en los diversos elementos de la psicotécnica para dar vida interna al personaje. Por ese lado, la imaginación resulta un elemento sobresaliente para crear la analogía sentimental del actor con el personaje, ya que le permite fantasear sobre situaciones que quizá el actor nunca haya experimentado y su personaje sí. La imaginación también le aporta una flexibilidad al actor para creerse con absoluta verdad las “circunstancias dadas” a las que se enfrenta su personaje. De esta manera, los sentimientos que se desarrollan en el actor mediante estos nuevos mecanismos pasan a ser análogos a los sentimientos y emociones del personaje, puesto que intuitivamente se creará una memoria emocional similar a lo ya vivido.

De este modo, la memoria emotiva imaginada es *extrapolar* los recuerdos reales, vivencias reales y estímulos reales que le producen una emoción al actor

hacia una nueva creación de memoria emotiva para el personaje. Esta herramienta actoral logra que el actor estando en sintonía con su memoria sensorial y emotiva pase por el filtro de las exploraciones e improvisaciones, dónde se juega con la ficción del personaje en la obra (circunstancias dadas) y la imaginación del actor, con el propósito de lograr crear situaciones imaginarias que rocen con la realidad del actor. Entendiendo el verbo transitivo extrapolar como *descontextualizar*, podemos inferir que durante el proceso de creación de esta memoria emotiva imaginada el actor es descontextualizado de sus propias vivencias y realidad para volver a ser contextualizado en una realidad alterna que es la del personaje. Debido a ello, la emocionalidad que experimente el actor al encarnar el personaje será una emocionalidad que combine las memorias del actor con la ficción del personaje para crear una realidad imaginaria.

De esta manera, la memoria emotiva imaginada hace que el contexto personal del actor se mezcle con el contexto ficcional del personaje mediante improvisaciones y exploraciones con los otros actores, logrando que lo surgido ahí sirva como alimento emocional para el personaje sin tener que recurrir a emocionar directamente al actor mediante la evocación de sus recuerdos. Esta herramienta actoral se logra mediante la voluntad del actor al creer que esas circunstancias imaginarias son plenamente verdaderas para el personaje.

Por lo tanto, al ser una herramienta que se crea durante el proceso creativo del actor, la memoria emotiva imaginada ya se encuentra establecida y afianzada entre los actores durante el periodo de exploraciones para dar comienzo a los ensayos de montaje donde se ensambla toda la obra en conjunto.

3.3 La emoción

Son aquellos *patrones de respuesta*, psicofisiológicos como conductuales, que responden a determinados *estímulos sensoriales*. Esta conceptualización de la emoción es desde un enfoque intrapersonal hacia lo comportamental como lo propone Gilbert Ryle (1973) en *-La emotividad-* las emociones no son algo que lo pueda detectar un observador externo, puesto que desde su naturaleza se tratan de “perturbaciones *interiorizadas y privadas*” (p. 1). El observador sólo puede percibir la emoción del actor a través del cuerpo, ya que éste es el medio por el cual se da la expresión. Es de esta manera que las emociones son alteraciones que ya se encuentran interiorizadas en nuestro cuerpo. Al igual que Ryle (1973), Jacques Dropsy (1987), psicólogo y teórico teatral francés, en *-Vivir su cuerpo-* señala que justamente nuestras emociones se encuentran interiorizadas sobre un cuerpo consciente y que nuestra vida psíquica se manifiesta a través de él (p. 45). De esta manera afirmamos que el cuerpo es el elemento que constantemente interioriza las emociones, las recepciona y las registra como patrones de respuesta que se renuevan y se resignifican conforme experimentamos situaciones nuevas o parecidas a la original. El cuerpo consciente que Dropsy (1987) señala toma gran importancia al momento de afirmar que la emoción es el germen de la respuesta fisiológica, puesto que este cuerpo es consciente en la medida que está abierto a recibir estímulos del entorno y saber que connotan algo en él. En palabras de Neil Carlson (2010), efectivamente, las emociones “consisten en patrones de respuestas fisiológicas y conductas típicas de especie. En los humanos, estas respuestas se acompañan de sentimientos” (p.378). Es así que la emoción como respuesta psicofisiológica ante estímulos desemboca en una expresión corporal o conductual, a nivel de acción, que manifiesta sentimientos.

CAPITULO III: DISEÑO METODOLÓGICO

Esta investigación se enfoca en la práctica teatral de un estudio de caso único siendo este el montaje de la obra “Financiamiento Desaprobado”. Al ser una tesis de tipo cualitativa, los instrumentos fundamentales fueron las entrevistas y el diseño de campo, ambos se dieron en los siguientes niveles: explorativo, descriptivo y explicativo. Cabe resaltar que el diseño de campo se basó en los registros de ensayos y funciones de la obra.

El objetivo principal de esta investigación fue evaluar y analizar de qué manera el actor utilizó los mecanismos de desvinculación – la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano- en su proceso creativo. Asimismo como objetivos secundarios se analizaron las dificultades (efectos negativos) que tuvo el actor al poner en uso elementos de la memoria emotiva y, se describió los diversos mecanismos que se presentaron como herramientas de desvinculación o distanciamiento que ayudaron al actor en el proceso de ensayos y funciones.

3.1 La muestra

El universo de estudio se enfoca en el proceso creativo del actor Tirso Causillas en “Financiamiento Desaprobado”, el cual comprende el periodo de ensayos y parte del periodo de montaje. Es por ello que esta investigación está en función a Causillas y todo su proceso propioceptivo. Además, debido a que evaluamos el proceso creativo del actor y las herramientas actorales que utilizó es importante constatar cómo todo ese proceso se afianzó en la función para la Pontificia Universidad Católica del Perú en el día del adulto mayor y en la breve temporada de funciones en el LUM.

Debido a que el proceso creativo de los actores se basó en la propuesta de la directora, utilizamos la información que Pease nos brindó en entrevistas con respecto a la propuesta de ensayos y montaje como fuente secundaria de información. Todo esto tuvo como propósito enriquecer y crear puentes entre la experiencia que vivió el actor y la propuesta de proceso creativo que la directora le propuso para evaluar de qué manera influyó en él.

3.2 Instrumentos

Procederé a detallar los instrumentos que me ayudaron para la obtención de material primario como secundario. Los instrumentos que utilicé para la recopilación de información fueron: la entrevista, las grabaciones de audio, la dramaturgia de la obra, registros de ensayos: por escrito y por observación técnica (utilizando variables e indicadores). Asimismo, se realizó un análisis de los recursos audiovisuales como videos de la obra que se encuentran en la web. Estos instrumentos responden al propósito de enriquecer la objetividad en el análisis práctico actoral e incentivar la riqueza de información desde varios ángulos.

Las entrevistas tanto al actor como a la directora de la obra fueron mi principal fuente de información. Se prestó especial atención a la formación teatral donde proviene el entrevistado, con el fin de tasar el acercamiento que tiene el entrevistado con el ambiente teatral y técnicas actorales, creando futuras conexiones con la información brindada en las entrevistas. Las entrevistas fueron grabadas en audio previo al consentimiento del informante. Se utilizó un formato de entrevista donde el entrevistado se sintiera cómodo a explayarse dando apertura a nuevos temas de diálogo. Debido a eso hice uso de entrevistas no estructuradas con el fin de obtener riqueza de información alrededor de mi problemática. Como señala González Rey (2007) la entrevista no estructurada se trabaja en base a una dinámica conversacional donde el entrevistado es estimulado a través de temas, meditaciones, como también comentarios para incentivarlo a un deseo de ser escuchado (p. 33). De esta manera se genera un ambiente de apertura y flexibilidad dónde incluso el entrevistado como el entrevistador pudieran sorprenderse de una información que no habían contemplado previamente. Teniendo como objetivo lo anterior, la entrevista fue seccionada en los siguientes ejes temáticos: la dramaturgia, el proceso creativo y la confrontación con el público.

- a. La Dramaturgia: aspectos autobiográficos, proceso de elaboración (la ficción como mediador).
- b. El proceso creativo: Se dividió en etapas:
 - Rol del director: estrategias de distanciamiento, planteamiento de los ensayos y planteamiento del montaje.

- Rol del actor: herramientas/ técnicas actorales y estrategias de distanciamiento: “mantener el trabajo como trabajo”.
 - Rol de los demás participantes (actores, asistentes, productores).
- c. Confrontación con el público: sensaciones personales antes y después de las funciones, atmósfera de trabajo y cambios a nivel personal.

Lo que sugiere Rodríguez (1999, p. 168) es intentar focalizar gradualmente el desarrollo de la entrevista hacia cuestiones más esenciales y ayudar al entrevistado a que esclarezca, detalle y se exprese. De esta manera, la naturaleza de la entrevista se orientó de lo más general a un plano más específico.

Los registros de ensayos/funciones se realizaron con ayuda de variables e indicadores que guiaron el proceso de recolección de información de manera ordenada y específica. Las variables e indicadores reconocen los cambios en el estado anímico de Causillas durante los ensayos de las escenas que tuvieron mayor compromiso emocional para él (las cuáles son destacadas por parte del actor en las entrevistas). Se decidió evaluar tres variables las cuales se manifiestan a nivel conductual e incluso vocal, puesto que el cuerpo es la vía que exhibe la emoción y la modifica, modificando a su vez la expresión vocal. Las variables fueron las siguientes: conducta/estado de ánimo, voz y cuerpo/energía. Los indicadores me ayudaron a efectuar un seguimiento de los cambios comportamentales y emocionales que experimentó el actor de una función a otra.

3.3. Procedimiento

Se inició con la lectura cuidadosa y reiterada de la dramaturgia de la obra con el fin de orientar las entrevistas. Se citó al actor para realizar las entrevistas a manera de conversación personal, grabándose en formato de audio en un dispositivo móvil. Una vez hecha la primera entrevista se procedió a transcribirla y seccionarla rescatando en primer lugar, lo que el actor pudo decir sobre su contexto personal previo a la creación de la dramaturgia; en segundo lugar, se rescató desde lo afirmado por el actor y la dramaturgia, los momentos y escenas que más trabajo emocional le demandaron para posteriormente evaluar y analizar en qué nivel de realidad o ficción se encontraban, puesto que el actor mezcla

ambas; en tercer lugar, se indagó cómo fue la experiencia del actor al inicio de su proceso con exploraciones siguiendo las indicaciones de la directora, analizando específicamente los momentos y escenas de mayor compromiso para él.

Alternando la información brindada en la entrevista con la observación de los ensayos para las funciones, se comprobó indicios sobre la emocionalidad de Causillas transmitida y observada desde el cuerpo que nos llevó a realizar nuevas interrogantes para aclararlas y/o confirmarlas en una segunda entrevista. Asimismo, se analizó en conjunto todo el montaje (escenografía, elementos de utilería, relaciones con los actores y directora, ejecución de las indicaciones de la directora por parte del actor, acciones físicas propuestas desde el montaje) con dos objetivos: primero, relacionar la conducta y desarrollo en la interpretación del personaje en dichos momentos destacados en las entrevistas y extraer los elementos sensoriales o acciones físicas que puedan suscitar algo en él y, segundo, asociar todas esas señales y plantearlas como nuevos temas de conversación con el actor para que él mismo, en un ambiente ameno, pueda hacer consciente su misma práctica y proceso actoral vinculando la experiencia ganada en el proceso de exploraciones habiéndolo plasmado en el proceso de ensayos para la puesta en escena.

En cuanto a la observación de ensayos, disgregue ciertas escenas para enfocarme en los momentos de más tensión en el actor/personaje del Hijo, con el fin de encontrar y detectar aspectos (como la corporalidad y los gestos) que me direccionaron a ahondar en la psicología del actor. Esto se realizó de la mano con un previo análisis de la dramaturgia con la finalidad de extraer escenas particulares de interés a la problemática planteada.

3.4 Análisis de datos

Análisis de las entrevistas:

Se analizó el proceso creativo del actor hacia el personaje del Hijo que comprendió lo siguiente: proceso de exploraciones, proceso de ensayos con el texto de la obra en mano, ensamblaje de escenas, la obra hecha montaje y, puesta en escena (temporada de funciones).

Todo lo anterior se examinó como si se tratara de un proceso acumulativo que nació primero de la relación del actor y su padre, luego de la motivación por escribir sobre dicha relación, lo que conllevó la pérdida de su padre en la vida real, la decisión de representarse a sí mismo en su obra, seguir el proceso creativo que le propuso la directora (siendo también su esposa), pasar por la experiencia del montaje al articular cada momento de la obra, pasar por la experiencia de funciones al repetir la obra una y otra vez, para finalmente, reflexionar sobre su experiencia personal y profesional al haber realizado un producto tan íntimo para él.

Dado esto, el análisis de entrevistas se disgregó entre las descripciones, narraciones, declaraciones, datos, juicios y opiniones que nos brindó el actor. Las descripciones fueron de gran ayuda al reconstruir lo que fue el proceso creativo; las narraciones sobre su contexto personal y relaciones con otros para establecer vínculos entre lo que influyó de buena o mala manera en el actor durante su proceso; las declaraciones, apelaron a la consciencia del actor sobre sus acciones o medios para evitar o no que dicho contexto o relaciones lo influyeran; se incluyó también las especificaciones sobre los medios, herramientas o técnicas empleadas para evitar o no que dicho contexto o relaciones lo afectaran y, finalmente, las reflexiones y valoraciones del actor sobre su propio proceso y aprendizaje.

Análisis de los ensayos:

En cuanto a la observación de ensayos previos a funciones, las variables e indicadores que me ayudaron en el análisis del trabajo del actor fueron los siguientes:

Variables	Indicadores
Conducta/Estado de ánimo	Se le observa relajado, calmado, de buen humor, o, por el contrario, agotado, ansioso, abstraído, sensación de aislamiento, entre otros.
Voz	Realiza una buena proyección con una dicción clara o se entorpece la proyección con quiebres en la voz.
Cuerpo y energía	El actor se expresa con una corporalidad espontánea, de total libertad o presenta un cuerpo rígido, tenso y restringido.

Las variables responden al estado anímico del actor como también a elementos tangibles que me sirvieron de ayuda para detectar, objetivamente, si es que se está presentando un problema con el uso de la emoción. Posteriormente, mediante las entrevistas corroboré los momentos que fueron los más complicados para el actor, destacando los indicadores anteriormente mencionados y ahondando en las herramientas que el actor utilizó para evitar los indicadores negativos como la sensación de aislamiento, abstracción, mala proyección, restricción en el cuerpo, etc.

CAPITULO IV: RESULTADOS Y DISCUSIÓN

4.1 Contexto personal

Mediante las entrevistas se pudo ahondar en mayor detalle en el contexto personal que engloba a “Financiamiento Desaprobado”. Este contexto personal es de vital importancia para adentrarnos y poder entender a más profundidad el mundo interno del actor y todos los miedos, resistencias y deseos que implicó llevar su historia al teatro. También se pudo ahondar en la relación de los familiares con el actor Tirso Causillas dando especial atención a la relación padre e hijo, madre e hijo y, tía e hijo. Este recorrido personal tiene como fin comprender y crear conexiones entre la vida real del actor con la realidad ficcional que vive el Hijo/Tirso en “Financiamiento Desaprobado”.

Causillas nos cuenta que cuando empezó a vivir solo con su padre él tenía alrededor de veinte años. Un año antes su padre había perdido su trabajo y al tratar de mantener la estabilidad económica de la casa hubo algunos cambios en la estructura familiar.

“Entonces hubo una caída económica porque digamos que mi familia era patriarcal tradicional, ósea era proveedor, mi mama era ama de casa, entonces fue como [sonido de caída]...económicamente. Dos años después, tres años después mi mama se fue a vivir a España con la idea de trabajar y por el cambio de moneda podía mandar dinero”.

Fue así que él se quedó cuidando de su padre desde los veinte hasta los veinticinco años. Durante ese periodo de tiempo Tirso nos cuenta que empezó a trabajar para poder solventar algunos gastos en su casa. Él nos relata que fueron años muy difíciles por lo que para él significa una etapa muy dura, llena de mucho desconcierto y de mucho dolor. Fue una etapa de su vida en la que cargo mucha responsabilidad y en la que constantemente se enfrentaba a una sensación de abandono:

“Entonces también hay una tristeza, ya que nadie se concibe a sí mismo como un cuidador, como la imagen tradicional que pospone todos sus sueños para cuidar a su padre y de alguna manera estaba pasando ¿no? Ósea

digamos tenía apoyo de mi mamá que mandaba, no tenía apoyo de mis hermanos. Mis hermanos estaban como medio desaparecidos”.

El actor también nos habla un poco sobre lo que significó cumplir el papel de ser y representar un cuidador para su padre. A partir de las investigaciones que se realizaron sobre los efectos psicosociales en los cuidadores de los pacientes con alzhéimer en el proceso de ensayos, él reflexiona lo siguiente:

“Yo he leído un poco de literatura sobre cuidadores y hay una cosa que se llama sobrecarga más cuando es tu padre, hay tanto que hacer y la preocupación es tanta, es como un bebito. Sorry yo lo pongo así, pero... hay muchas necesidades, entonces tu cabeza, tu psiquis se ve sobrecargada, entonces hay cosas que no ves. Yo lo recuerdo como años muy duros en los cuales chambeaba un montón, trataba de estar en todas las obras posibles”.

Durante ese periodo de convivencia con su padre, el actor trabajó como asistente de un profesor de teatro en un colegio. Posteriormente él se convirtió en el nuevo profesor y el trabajo significó un alivio económico para ambos. Sin embargo, la enfermedad de su padre iba avanzando, y comenzaron a aparecer episodios de olvido más fuertes y chocantes que concluyeron en la decisión de ir a hacerle los análisis para descartar la enfermedad.

“[...] la convivencia con alguien con Alzheimer es compleja, la enfermedad va...además que él no quería diagnosticarse, iba rápido, entonces los deterioros, los olvidos se tornaban en confusiones graves como...me acuerdo una vez que me lo encontré en una construcción, pero tipo que estaban rompiendo y reparando una tubería en la casa [...] pero él estaba afuera con un casco [...] diciéndole a la gente que no cruce porque era una construcción. [...] Entonces empezaron a aparecer esos episodios y yo decidí llevarlo para que le hagan los análisis”.

Una de las cosas que más presente tiene el actor como recuerdo de su padre es el lenguaje particular con el que se expresaba: “[...] mi papá cuando utilizaba el lenguaje cuando estaba enfermo era muy interesante porque llegaba a mezclar

cosas que hacían un puente entre lo político y lo personal”. Cuando Causillas elaboró la dramaturgia de la obra quiso plasmar este lenguaje tan peculiar como un elemento real de manera que lo ayuden a conectar de una forma más personal e íntima con el personaje del padre.

El actor nos aclara que al momento de elaborar la dramaturgia tuvo muy presente este periodo de su vida y lo que hizo fue seleccionar los momentos más significativos para él combinándolos con ficción, ya que no le interesaba que la obra fuera netamente un testimonial. Esto responde a que no le agradaba la idea de simplemente exponer los hechos tal cual pasaron como usualmente se hace en una obra testimonial:

“Entonces la ficción, sentí, que me iba a permitir retratar eso mejor que un testimonial que termina siendo [...] presentar más los hechos y no sé por qué, es prejuicio quizás, de hecho, es prejuicio, también sentía que es una historia tan dura que el testimonial no me iba a permitir tener esos momentos de humor que me interesaban”

Causillas veía más posibilidades de representación si es que combinaba su historia real con la ficción, puesto que le interesaba abrirse a posibilidades escénicas y simbólicas. De esta manera lo que hizo fue seleccionar anécdotas familiares y alternarlas para lograr coherencia. Él nos da algunos ejemplos de las escenas y momentos que fueron reales como la escena de la basura en la que él mantiene un jaloneo con su padre, puesto que estaba ingiriendo comida de la basura; y los momentos en los que su padre se refería a su madre. Estas escenas son un ejemplo de entremezclar realidad y ficción en simultáneo, como también mezclar momentos reales entre ellos: “Ósea él hablaba de volver con mi mamá como si fuera un proyecto político, era fuertazo. Él hablaba de mejorar la relación entre los dos como si fuera una cosa que se pudiera hacer con FODA, ósea eso es real”.

“Por ejemplo, hay una escena de la basura, que hay una cosa con la basura, de hecho, esa escena fue real. No tuvo una solución como la que está allí (en la obra) Ósea en la escena tuve que quitársela, él tuvo un rollo, pero igual lo hice y se acabó, pero si es verdad que una vez, otro día, mi papá vio un Guernica en la basura. Entonces él vio eso en medio del desorden, y me

pareció paja que ambas anécdotas se juntaran. Entonces hay momentos que son de verdad y están mezclados entre ellos”.

En el montaje se muestra que después del enfrentamiento viene una reconciliación del hijo con el padre. Acerca de esta escena el actor menciona que incluso fue más violenta en la vida real, pero su voluntad como dramaturgo para mostrar inmediatamente la reconciliación fue con la intención de evidenciar que había momentos horribles como también momentos bonitos en su convivencia. Frente a esto el autor confiesa sentirse más contento con la ficción, puesto que en la vida real no fue tan inmediata la reconciliación.

Otro elemento real fueron las escenas de las llamadas. Estas escenas son importantes, ya que intensifican el clímax de la obra y es aquí donde podemos tener una noción más clara de la clase de relación que tiene cada familiar con el actor: “[...] las llamadas son también reales. Fue así, cuando tienes familiares en el extranjero comienzas a tener esa dinámica te llamo a ti, te llamo a tal, mientras llamo a tal y etcétera [...] Si, esta recontra inspirado en la forma en cómo yo concibo las relaciones con ellas (con mi familia)”.

Causillas sintetiza y recalca que a pesar de que haya llevado a escena momentos de su vida real no fueron tal cual sucedieron a detalle. Esto responde a una necesidad en la cuota de ficción que quiso que haya en la obra para que se cuente de la mejor manera:

“Ósea ninguna de las escenas que están descritas ahí necesariamente han pasado tal cual, sino lo que ha terminado siendo es un recuerdo de toda esa época cortada y pegada de forma, de los momentos que yo considero esenciales contar el mensaje digamos entre comillas”.

Además, el actor nos cuenta que previo al estreno de la obra que fue a inicios del 2017, aún tenía muy presente a su padre. Su padre falleció a finales del 2015, y uno de sus hermanos falleció el año pasado: “Lo que pasa es que... mi hermano falleció hace poco. Hace...el año pasado...Mi papá falleció hace dos años, mi hermano el año pasado”

Podemos darnos cuenta que estos sucesos marcaron al actor y de alguna manera influyeron en su proceso creativo como en su interpretación:

“Me daba un montón de miedo. Me daba miedo, si de que me vaya en bad psicológicamente, de no poder resistir, de no poder aguantar, y entonces como me daba miedo, yo no me lo podía decir a mí mismo, entonces estaba entre idas y venidas, etcétera. De hecho, mi papá falleció hace poco. Falleció...el año pasado”

En conclusión, todo este contexto personal nos ayuda a discernir y a poner especial atención a los momentos que fueron más significativos para el actor con el propósito de analizarlos, ya que es ahí donde se encuentra el material sustancial para verificar el fenómeno de la memoria emotiva, sus efectos en el actor y, la manera en cómo llevo a cabo las herramientas de desvinculación para lograr un distanciamiento de su vida personal con la ficcional.

4.2 Proceso creativo del actor hacia el personaje

Los resultados sobre el proceso creativo del actor hacia el personaje que se van a presentar se ordenaron en alternancia de acuerdo a la información que se brindó en la primera entrevista con Tirso Causillas, el 23 de agosto de 2017, con lo que se había analizado de la dramaturgia y confirmado en la primera observación de ensayos, el 24 de agosto de 2017 y en la primera función ambas en el Auditorio de Derecho, el 25 de agosto de 2017. Posteriormente, se invirtió el orden y primero se realizaron las observaciones del segundo ensayo (lecturas dramatizadas) el 6 de octubre de 2017, del tercer ensayo (en el LUM), el 18 de octubre de 2017 y de la segunda función (en el LUM), el 21 de octubre de 2017, para recolectar información, datos, observaciones y clarificarlas y/o confirmarlas en la segunda entrevista a Causillas, el 24 de octubre de 2017. Toda la recolección de información se dio siguiendo cronológicamente ese orden de ensayos y funciones, puesto que el proceso no termina hasta el periodo de ensayos (comprende también la puesta en escena dónde es ahí que el actor pone en práctica lo que aprendió en su proceso de exploración y ensayos; y donde aún se replantean las decisiones frente al montaje en general que puede influir en la interpretación actoral).

En cuanto a la atmósfera que se creó en las entrevistas con Causillas, fue un ambiente dónde la confianza ya estaba establecida, puesto que ambos habíamos trabajado en un pequeño periodo de ensayos en la obra testimonial “Mi piel, Mi ciudad”, dónde él dirigió algunas de las exploraciones que yo ejecutaba. Sin embargo, por lo que la entrevista no sólo se trataba de extraer y construir minuciosamente lo que fue su proceso, sino que también era necesario indagar en cuestiones personales, familiares e íntimas, se procuró crear un ambiente cálido dónde el actor a pesar que sentirse susceptible podía continuar respondiendo objetiva y sensiblemente a las interrogantes de la investigación.

La entrevista con Nani Pease involucró un ambiente cálido, debido a la personalidad de la directora. Con respecto al procedimiento, se intentó escuchar más que realizar interpelaciones, puesto que Pease ya se encontraba informada de lo que involucraba la investigación en cuestiones de tema, objetivos, marco teórico.⁷ Es así que la entrevista se basó en sus opiniones y observaciones sobre mi trabajo académico frente a “Financiamiento desaprobado” y Tirso Causillas desde su mirada académica y su experiencia como directora de la obra. Esta entrevista fue realizada como parte de la recopilación de datos con el objetivo de que nos brinde sus fundamentos sobre la propuesta de proceso creativo que emprendió.

4.2.1 Ensayos

Se realizaron dos entrevistas al actor que interpreta al personaje del Hijo Tirso Causillas, y otra a la directora de la obra Nani Pease⁸. Posterior a las entrevistas tuve la oportunidad de presenciar tres ensayos. Uno de ellos se llevó a cabo en el auditorio de Derecho de la Universidad Católica del Perú, el jueves 24 de agosto de 2017, previo a una función al día siguiente la cual también se atestiguó, el segundo ensayo fue un trabajo de mesa que consistió en la lectura de la obra, el

⁷ Debido a que durante la preparación de esta tesis sugerí a Pease como mi asesora, pero ésta decisión cambió por asuntos de objetividad en la investigación.

⁸ Entrevistas transcritas. Ver anexos: (Anexo 2), (Anexo 3) y (Anexo 4).

viernes 6 de octubre de 2017. Asimismo, se realizó un registro de ensayo previo al re-estreno de la obra en El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social-LUM, el miércoles 18 de octubre de 2017.

La primera entrevista a Causillas se dio el 23 de agosto de 2017, y comprende el primer proceso de ensayos y la primera temporada de funciones que el actor vivenció. Es así que el periodo original de ensayos que describe el actor previo a la primera temporada comprende cuatro meses: diciembre 2016, enero, febrero y marzo del 2017.

4.2.1.1 Concepción del personaje

El personaje de El hijo, Julián, está basado completamente en Tirso Causillas. Pero como nos lo comenta el actor, el personaje que se muestra en la obra es un Tirso más joven que en la realidad. La experiencia en la que se basa la obra fue cuando Causillas tenía alrededor de 20 años. El actor declara que al comenzar ensayos tuvo que mentalmente distanciarse del texto de la obra como escritor: “Ósea ahí si hice ese típico cliché que cuando te dicen que vas a actuar tu propio texto tienes que separarte de él y ahí intenté verlo como palabras de otra persona. Hice mi análisis de mi acción”.

Es así que la concepción de su personaje se dio objetivamente de lo que él podía analizar en el texto en cuanto a acciones físicas que realiza Julián, estrategias en el texto, decisiones del personaje, personalidad, rutinas, formas de expresarse, etc. Causilla describe que no tuvo intenciones de crear un personaje en el sentido de transformarse en algo que no es, puesto que el personaje ya era él.

“{...} no hice creación de personaje, en otros procesos yo hago tipo ejercicios que me han ido enseñando el animal, esto... intente no distanciarme tanto porque creí que. Sí soy yo, entonces que tanto otro, no me voy a reducir a una energía, entonces intente que vaya pasando. Ahora en la reposición si ha habido una cosa nueva que también es parte de mí, pero que he hecho más énfasis que la dicción se ha vuelto un poco más maleada, es un pata un poco más criollo, un poco más como: oye... que pasa

huevo, etcétera, y eso me ha ayudado a distanciarme un poco de mí, que de alguna manera es conectarme más como era yo en esa época. Pero fue paja porque entonces he sentido esa ligera distancia también me ha ayudado como para conectar mejor, pero eso se pudo con la reposición”.

Inicialmente, en el proceso creativo de la primera temporada de la obra, Causillas consideró tomar una distancia prudente de identificación con el personaje, ya que sospechaba que si optaba por una distancia más remarcada iba a verse forzado al momento de interpretar al personaje y, aquello no formaba parte de sus intenciones al llevar a cabo la encarnación y del código actoral que quería retratar en su obra.

Además, el actor añade que en la reposición de la obra, la cual se dio en El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión social-LUM, surgieron nuevas concepciones para abordar el personaje. Por ejemplo, la forma en cómo habla y se expresa el personaje que va de la mano con la dicción que utiliza para decir el texto. Causillas nos describe que conforme iban pasando las funciones nuevas formas de decir el texto iban apareciendo. El personaje se volvió más criollo, más “chibolo”, más dejado, más suelto con una dicción menos pronunciada... más pertinente a su edad. Este suceso se dio a cabo sin alejarse de lo que Tirso Causillas es en esencia, puesto que como lo menciona el actor es una parte que reconoce en él, pero de cuando tenía 20 años. Esto sorprende de alguna manera, puesto que éste detalle que parece simple lo ayudaron a conectar mucho mejor con el personaje de El hijo.

Esta ligera distancia como él lo menciona nos ayuda a entender en paralelo lo que el artículo *“Los procesos de identificación en el trabajo del actor”*, escrito por Natalia Torres, psicóloga y actriz, nos dice sobre reforzar la idea de establecer ciertos parámetros y límites entre el actor y el personaje. El establecimiento de límites traería consigo una mayor seguridad en el actor para encarnar e interpretar el personaje (Torres, 2004, p. 46). Esos parámetros de límites entre el personaje y el actor tendrían como finalidad no confundir algunas características psicológicas y comportamentales que atenten contra la propia identidad del actor. Estas pequeñas diferencias o límites establecidos entre el actor y el personaje, basándose en un Tirso mucho más joven, se pudieron remarcar debido a la reposición, y nos permitieron ver que hubo una diferencia entre su proceso creativo inicial para la

primera temporada de la obra en el MALI a diferencia de su temporada de funciones en el LUM, puesto que como nos lo describe el actor, en la primera tuvo mayores problemas en cuanto al manejo de la emoción. Esto se debe a que los pequeños parámetros de distancia de la personalidad del personaje con la del actor van de la mano con los resultados sobre la aplicación del distanciamiento brechtiano que se hacen notar mucho más claro en la segunda temporada de la obra.

Los momentos en los que Causillas sentía más libertad de llevar a cabo estos pequeños cambios en la concepción de su personaje era cuando mantenía conversaciones con el personaje de El amigo en la obra. Estos se daban al borde y a un costado del escenario simulando que estaba en la calle y en el malecón. Los elementos como las latas de cerveza o el cigarro, tanto propuestos desde la dramaturgia como en el montaje, ayudaban al actor a concebir el personaje en un entorno en particular y a comportarse de una determinada manera. Estos elementos se traducían en el personaje como un Julián cansado, con una resaca perenne, que se reflejaba también cuando lo observábamos realizar una rutina que parecía de años atrás al llevarle comida a su padre, cuidarlo y cambiarlo.

Además, la propuesta de la directora en la concepción del personaje fue que Causillas trabajase con una guitarra. En algunas partes de la obra, sobre todo la parte inicial, cuando los demás personajes salen al escenario a decir sus monólogos haciendo referencia al personaje de Causillas y a la enfermedad del padre, el actor se pone a tocar la guitarra sin escuchar los juicios que los demás personajes expresan. El actor, al igual que el personaje, sabe tocar la guitarra y, declara que la intención de Pease al hacerle trabajar con la guitarra significó una sensación de desfogue emocional al tocarla, por lo mismo que “interrumpía” lo que los personajes decían por encima del ruido de la guitarra.

4.2.1.2 Las resistencias y miedos

Al igual que en la vida, en el teatro las emociones llegan a encontrarse en procesos que son tan inconscientes en el actor, pero su tarea, justamente, es hacer de esos procesos conscientes, puesto que el reto para el actor es adiestrar y

gestionar sus emociones al servicio del personaje. Los procesos de resistencia y defensivos son, evidentemente, esperados y normales.

Tirso Causillas al momento de decidir encarnar al personaje de El hijo, experimentó un temor distinto, debido a que involucraba interpretarse a sí mismo. Él era consciente de que todo el universo de la obra lo tocaba personalmente, ya que se trata de un periodo de su propia vida personal e íntima expuesta en escena. Frente a esto, el actor señala lo siguiente:

“Me daba un montón de miedo. Me daba miedo de que me vaya en bad psicológicamente, de no poder resistir, de no poder aguantar, y entonces como me daba miedo, yo no me lo podía decir a mí mismo, entonces estaba entre idas y venidas, etcétera. De hecho, mi papá falleció hace poco. Falleció...el año pasado. Entonces también hubo un momento de...porque sala de parto te pide que sea en el límite de dos años desde que ganaste, entonces también había como que hacerla y mientras me decidía mi papá se fue. Entonces pasé ese proceso, entonces me dije ya no, pero luego me di cuenta que...creo que uno de los lugares que más admiro en el teatro peruano, en el teatro en general tiene que ver con gente que hace procesos como integrales: que crea todo”.

Desde un comienzo el actor se encontraba indeciso por interpretar al personaje y fue el fallecimiento de su padre una fuerte causa por la que el actor estuvo a punto de decirle no a la posibilidad de interpretarse. Las resistencias que surgieron al momento de tomar la decisión de hacer o no la obra como lo señala Vásquez (2016) son resistencias que nos ayudan a protegernos frente a comportamientos con cierto carácter de desequilibrio en nosotros, ya sean emociones o contenido interno que aún no logra entenderse ni procesarse en nuestra mente podría generar desconcierto si consentimos su expresión (p. 45). Precisamente el hecho de que el actor haya experimentado el fallecimiento de su padre y el luto que conlleva esto, lo frenaron para descartar la idea si es que en algún momento se le cruzó por la mente hacerla. Causillas no se sentía del todo preparado para enfrentar un suceso tan duro para él haciendo una obra que parcialmente hablaba sobre la pérdida de un padre en un periodo tan cercano. Sin

embargo, él fue parcialmente consciente, finalmente, cuando eligió hacer la obra, si bien sabía que iba hacer una experiencia dura, no sabía lo que en detalle iba a producir en él. Con respecto al grado de resistencia de Causillas, Pease nos detalla lo siguiente:

“Quizás desde la mirada de Tirso cuando lo entrevistés a él. Que compare. Porque hay un proceso, digamos... la creación escrita pasa por un filtro menor. Entonces ha pasado algo muy interesante con él en esta obra: que él escribió y no la quiso tocar más. Para protegerse también, que tiene que ver con eso, ¿no? ÉL me dijo: “Yo te la doy y si quieres hacer cualquier cambio se lo haces tú”...Entonces me faltaba un monólogo para un actor y lo hice yo y lo metimos en la obra...me faltaba una escena para un personaje que cambió... la cambiamos ¿no?...Yo a ningún otro autor le habría aceptado eso, ¿no? “Entrégamela completa y no fastidies, ¿no?” {...} Pero acá fue “Okay, yo entiendo, no la vuelvas a mirar”, justamente porque sabía que el tema dolía demasiado y no tenía sentido volverlo a enfrentar al proceso de escritura. Por eso me da la impresión que sería interesante ver qué operaba en él para no querer volver a tocar el texto y si era una estrategia de protección, de autocuidado, de desvinculación precisamente, ¿no?”.

Al ser resistencias que se manifestaron durante la creación y reescritura de la dramaturgia, pasaron al interpretar el personaje, ya que él nos cuenta que en las pasadas completas de la obra comenzó a sentir que Carlos Victoria (actor que interpretó al personaje de su padre) se iba transformando cada vez más en detalle a él, y eso le producía miedo comenzándolo a asustar: “Lo abrazaba y si sentía que por momentos la ficción se derrumbaba y era una cosa que yo nunca había sentido como actor {...}”. Durante el proceso creativo estas resistencias psicofísicas con un carácter de desequilibrio interno obstruyen el camino en el trabajo del actor como también lo ayudan a conocerse a sí mismo. De esta manera, podemos ver que estas resistencias actúan como luces internas que nos advierten que algo se está produciendo al interior nuestro de manera inconsciente y que es necesario ponerles atención ya que con invitaciones a auto conocernos como actores y personas.

Un aspecto clave que mencionó el actor fue la sensación que tuvo al percibir que la ficción se derrumbaba, puesto que lo interesante de esto es que el actor, al crear la dramaturgia, combinó ficción y realidad con el propósito de hacer más trascendente y atractiva la obra en cuestiones de posibilidades escénicas, sin caer en cuenta que estos elementos ficcionales también lo ayudaban a mantener una distancia de la realidad y, por lo tanto, lo ayudaban a protegerse. Algunos de esos elementos ficcionales fueron: cambios en el carácter condescendiente de la Madre, la reconciliación rápida del hijo con el padre en la escena de la basura, puesto que no se dio así en la vida real. En la realidad la reconciliación no fue tan rápida, y eso lo podemos interpretar como el recurso que el autor/actor encontró en la ficción para protegerse inconscientemente de su afectación.

4.2.1.3 Herramientas actorales: improvisaciones, elementos de memoria emotiva y acciones físicas

Al comenzar un proceso creativo, el actor se prepara con todo su material creativo, ya sean acumulación de experiencias, tanto profesionales como personales, técnicas y/o herramientas de actuación, conocimientos, intuiciones, que se encuentran interiorizadas para efectuarlas con la mayor seguridad durante la creación.

Al comenzar el periodo de ensayos, el elenco y Causillas pasaron, primero, por una etapa de exploraciones, donde la directora enfatiza que los actores no trabajaron con la idea de asociar a sus personajes con una imagen, con una referencia real en particular, sino más bien de la idea de la acción física al estar atento y en conexión con lo que le pasa al compañero y a la escena. Sobre esto, Pease señala lo siguiente:

“Hubo exploración, hubo tres momentos de exploración, un mes de exploración... Sólo que esas imágenes fueron...digamos...se te activan imágenes relacionadas a la memoria emotiva en todo el proceso, ósea cuando te digo que no hubo esa intencionalidad, me refiero a que no hubo el momento en que nos sentamos a decir “¿este personaje que imagen tiene?”... no entramos desde ahí. Nunca entramos desde “Cómo ves a tu

papá en esta escena” Sino entramos desde “qué está pasando en esta escena”. Desde la acción, por eso. Pero es obvio que la exploración te va a dar cosas, y es más no le llamamos en el proceso memoria emotiva, pero la memoria emotiva acompaña a la obra de principio a fin”.

Como lo aclara la directora, la acción física fue una herramienta que se utilizó durante los primeros ensayos para situar al personaje sobre lo que estaba pasando en el aquí y en el ahora dentro de la obra. La acción física es, pues, el objetivo del personaje, lo que quiere lograr como personaje frente a un otro dentro de lo que pasa en escena. Causillas confirma este alcance haciendo paralelos con las herramientas que adquirió dentro de su formación en Ópalo, taller actoral dirigido por Jorge Villanueva, que le sirvieron como medio para llegar al personaje. Frente a eso manifiesta lo siguiente:

“{...} Jorge tiene un cosa de cuerpo, una especie de conexión cuerpo y emoción {...} hay una onda por aceptar que se puede generar emoción desde el cuerpo {...} Entonces encontré ese trabajo físico para despertar cosas, estados, digamos {...} hay una cosa ahí de tratar de conectarme con mi cuerpo, de sentir el cuerpo para. Creo que eso también me ayudó, porque técnicamente también trate de más que pararme de lengua para encontrar la sensación en la obra, trate de concentrarme en lo que estaba pasando en mi cuerpo en el ensayo. Tratar de relajarme. A partir de lo que me decía el otro {...} La escucha entendida como que te producen las palabras”.

El actor reflexiona que las técnicas y/o herramientas que lo ayudaron durante su proceso fueron el análisis de texto y estar en constante escucha con los demás y consigo mismo. Sobre esto recalca la idea de generar emoción a través del cuerpo y de hacerla asomar a través de la escucha y conexión consigo mismo. Sobre esto Mercedes Rivero (2013) cita a Susana Bloch, psicóloga chilena, sobre el “Alba Emoting” como una técnica complementaria a las técnicas de actuación que se basan en encontrar a la emoción a través de la expresión. Bloch señala que el “Alba Emoting” sería una herramienta eficaz que consiste en crear emociones partiendo de los modelos efectuados de un correcto modo que ella propone: respiratorios, gestuales y de posturas corporales (Rivero, 2013, p. 207). Bloch también resalta el autocuidado que el actor debe de tener al crear emoción

a partir del cuerpo, puesto que antes que nada éste tiene que tener un cuerpo relajado para poder ejecutar, al igual como la noción que tenía en cuenta Causillas al emprender los ensayos. Es así que estos alcances de herramientas y nociones como la escucha activa, análisis de texto, relajación, acción física que el actor ejecutó lo llevaron a emprender un proceso hasta ese entonces convencional para él.

Sin embargo, Causillas también advierte que: “{...} hubieron instantes en que usaba la memoria emotiva como recurso, pero creo que era sobre todo en el proceso inicial de ensayos”. Habiendo dejado el actor en claro que la obra es puramente autobiográfica, vio pertinente hablar sobre el uso parcial de la memoria emotiva en su proceso creativo, ya que esta herramienta despertó recuerdos antiguos dejando rastros emocionales en él. La memoria emotiva propiamente no apareció como herramienta consciente en el proceso de ensayos. Conforme se daban las exploraciones él iba percibiendo que la memoria emocional que el guardaba en relación a su padre y en el marco de la obra iba brotando, y decidió usarla hasta cierto grado, puesto que lo ayudaban a hacer símiles para lograr conexión con el otro actor/personaje. Con respecto a esto señala lo siguiente:

“Depende de lo que entendamos por memoria emotiva, si es que tengo una memoria de mis emociones: que mi vida me ha constituido y mis recuerdos aparecen, digamos que aparecía así. Lo que pasaba cuando actuaba era que muchas cosas me daban la sensación de estar ahí [...] En el proceso de creación, hubo días al principio que me fregaba el recordar cosas antiguas. Cuando hacíamos (improvisar), al hacer también había una mezcla, ósea yo trataba de no recordar, normalmente un poquito tratas de recordar el como si y esas cosas, pero como este proceso era una experiencia dura, yo trataba más bien de centrarme en la ficción, centrarme en el manejo de texto, en la acción, porque me daba miedo”.

Por ello, se determina que el actor no utilizó la memoria emotiva como Strasberg (1997) o Hethmon (1979) lo especifican, ya que estos dos autores hablan

sobre el verdadero funcionamiento de esta herramienta. Hethmon (1979) autor de *-El método del Actors Studio-* en diálogo con Strasberg plantea brindarle al actor fundamentos y procedimientos para llevar a cabo la memoria emotiva. Strasberg señala que el funcionamiento de la memoria emotiva se da en diferentes etapas: primero, en una fase de relajación (el actor tiene que encontrarse en disposición con un cuerpo relajado para capturar los diversos estímulos que se encuentren en el ensayo o en la escena con el propósito de que sirvan como detonador de la emoción); segundo, en la creación de una memoria sensorial con los objetos en escena (tangibles e intangibles); tercero, en la memoria emotiva. Antes que nada, el actor tiene que evaluar el tiempo que ha pasado para usar el recuerdo emocional. En relación a esto, Strasberg señala, “Si el actor acaba de empezar a utilizar su memoria afectiva, es aconsejable volver como unos siete años atrás para encontrar experiencias emocionales. De hecho, cuanto más atrás viaja la memoria, incluso a la época infantil, mayor es la tendencia a funcionar continuamente y sin cambiar” (Hethmon, 1979, p. 85).

Revisaremos punto por punto como se dieron estos rasgos de memoria emotiva en el caso de Causillas conforme nos describe Strasberg las etapas. Dentro de la primera etapa que es la de la relajación, podemos decir que Causillas era consciente que tenía que tener un cuerpo relajado y en contacto consigo mismo para sentirse en predisposición con sus compañeros y la escena como lo hemos mencionado anteriormente. Sobre la segunda etapa, podemos decir que efectivamente hubo elementos en escena que se presentaron como estímulos para el actor. Estos fueron elementos de utilería y escenografía como: botellas de plástico con orina, comida (wafer, papitas), basura, dos camas comodoy, papeles, máquina de escribir, guitarra, cajas de cartón con varios papeles, un archivero de metal y ropa sucia con olor a orina. De acuerdo al testimonio obtenido de las entrevistas, para el actor eran elementos vistos como estimulantes sensoriales para evocar sensaciones y emociones:

“[...] creo que es eso, lo que más me hacía conectar era estando con mi compañero o detalles con algunos olores, con algunas cosas y si iba generando, en los ensayos, una partitura de emociones. Ósea yo sabía que si me acercaba el olor del wafer me iba a dar náuseas. Entonces yo iba

combinando mi acción física con sensaciones...Claro que esa sensación física, me lleve a otras sensaciones”.

“el cuarto creo que estuvo muy bien reflejado por el diseñador de arte...el tipo de cama, el mismo archivador, la comida, la ropa...todo {...} Y sí me producía, el cuarto me producía, la cama me producía, sí...”.

El actor advierte también que todos estos elementos escenográficos y utilería surgen de la experiencia vital y de las composiciones en los ensayos con los demás actores y el diseñador de arte presente. En ese sentido, al actor le producían sensaciones que nacían y se encontraban interiorizadas desde los ensayos como también de su pasado cuando vivía con su padre. En cuanto a la tercera etapa de la memoria emotiva que menciona Strasberg, él sugiere escoger experiencias emocionales que hayan ocurrido siete años atrás, puesto que esa experiencia cuanto más tiempo tenga, más enraizada a la psiquis del actor estará y, por lo tanto, no cambiara la relación emotiva que el actor tenga con ella. Frente a esto podemos decir que Causillas no recurrió a ninguna experiencia exactamente pensando en los siete años que tiene que pasar de haberla vivido. No obstante, en lo que pensó Causillas al utilizar sus recuerdos fueron los momentos cuando aún vivía con su padre, los cuales se encuentran en un periodo óptimo desde la mirada de Strasberg, pero también, al tener en cuenta el fallecimiento de su padre a finales del 2015, habiendo pasado un poco menos de un año para empezar ensayos, lo colocan en un terreno que en palabras de Strasberg podrían llegar a ser poco productivas para el actor. Hethmon (1979) citando a Strasberg, señala lo siguiente: Sin embargo, es muy probable que el actor también requiera utilizar experiencias emocionales cercanas, y para esto Strasberg señala que existe un riesgo al llevar a escena una experiencia emocional cercana en el tiempo, ya que durante su uso en escena puede ser que sea inestable (Hethmon, 1979, p. 85).

En esta última parte, encontramos una desventaja de la memoria emotiva, ya que contiene un aspecto cambiante que podría no llegar a ser efectivo en escena. Al alternar sus recuerdos con las demás herramientas presentes en su proceso el actor no experimentó ningún arranque emocional fuerte, pero sí recuerda que durante el proceso se le vinieron a la mente recuerdos parciales de él con su padre, como por ejemplo cuando lo cuidaba, le daba de comer y, especialmente, cuando su padre se

iba a la calle solo y se perdía, entonces él tenía que ir a buscarlo. En palabras de Pease, el hecho de que el actor haya llevado a cabo inconscientemente elementos de memoria emotiva fue con la intención de utilizarlos como impulsos para la creación y acción-reacción verdadera en escena.

“Si pues, porque claro, digamos desde Strasberg... en realidad desde Stanislavsky, la memoria emotiva es una actualización intencional permanente, es decir...permanentemente tu estas trayendo a mente aquello que te va a servir utilizarlo en escena. Entonces estas utilizando esa emoción como impulso para crear y para replicar....Ese proceso no fue conducido, yo no tuve la intención desde afuera que entren por ahí, sino que al explorar, exploraran conducta y por eso distanciábamos sobre todo en el caso de Tirso... pero para eso voy a ser juez y parte, esta es una novedad para mí, por ejemplo. Entonces es interesante yo creo, yo no sé si lo quieres centrar en la figura de Tirso, podría ser... pero lo que me parece interesante desde Tirso es que él pasa por dos momentos: el proceso de creación escrita y el momento de la representación, entonces él debe haber encontrado sus recursos de distintas partes, pese que desde afuera sienta distintas cosas {...}”.

Lo sucedido con Causillas sobre la memoria emotiva y como lo percibe su directora, son intentos de hallar en su material creativo puentes, recursos, impulsos que le sean provechosos para sentirse activo y verdadero en escena. Y es precisamente ése el fin que quiere lograr la memoria emotiva. Strasberg señala que la memoria emotiva es la herramienta que nos da la capacidad de crear; a través de nuestras propias vivencias, recuerdos y emociones: la realidad del personaje. De esta manera, logramos que la encarnación del personaje sea mental, física y emocionalmente convincente. El actor responde orgánicamente a la creación en la medida que utilice sus vivencias (Strasberg, 1997, p. 134). El actor halló inconscientemente un recurso desde su contexto personal que le permitía sentirse orgánico en la situación y relación con el otro actor. En conjunto con el análisis de su propio texto y la intención de lograr más intensidad emocional en algunos momentos de la obra, el actor reconoce haber hecho el esfuerzo de intentar

evocar algo de su pasado para utilizarlo en función de la escena y cargar la emocionalidad del personaje de El hijo.

“El gran conflicto que es también la culpa de la obra, ósea él (el hijo) lo trato mal (al padre) {...} Bueno yo creo que mi personaje siente toda esa culpa de “oye que hubiese pasado quizá si no le hubiese gritado antes de dormir, quizá no se hubiese ido y etcétera”. Entonces sí hubieron momentos de no sé si la técnica tal cual de memoria emotiva, pero si hubo un intento de evocación, de recordar para que algo me genere”.

La culpa como emoción que invade a la obra y en especial a Julián, hicieron que el actor recurriera a sensaciones internas similares, para que al momento de generarlas dentro de él puedan salir y manifestarse en escena. Entonces lo que sí podemos afirmar es que la memoria emotiva estuvo presente como una herramienta auxiliar que se utilizó parcialmente por el actor.

En cuanto a la improvisación, ésta fue una herramienta propuesta y conducida desde la dirección que fue muy influyente y significativa para lo que venía después del proceso de exploraciones. Como lo recuerda el actor, la directora dio una propuesta de ensayos en la que se basaba en una etapa inicial de improvisaciones de monólogos, escenas de la obra, relaciones entre los personajes, entre otros. Sobre lo anterior, el actor señala lo siguiente:

“{...} lo que hizo fue que improvisáramos. Bueno los dos creemos en la improvisación {...} entonces creímos que había que improvisar, que había que jugar un buen rato. Entonces lo que ella hizo fue que jugáramos con los personajes y que creáramos secuencias, que creáramos monólogos improvisados, y luego lo que hizo fue contar la historia, lo que llamamos fábula en improvisaciones. Entonces improvisamos mi cumpleaños {...} Ajá, escenas que no existían, de antes, de cuando mi papá estaba sano, cómo era la vida de ellos, cómo la enfermedad fue deviniendo, cómo fue oscureciéndose entre comillas”.

Las improvisaciones no sólo se basaron en lo que la obra proponía como escenas y momentos, sino que Pease también quiso que sus actores, y en especial Causillas, recrearan momentos que no existían en la obra. En teatro a esto le llamamos fábula de la obra, ya que son los acontecimientos, hechos y momentos

que el espectador no ve en escena, o que el lector no lee, pero que sí entiende que ocurrió en el pasado. Por ejemplo: En “Financiamiento Desaprobado” se menciona que el personaje de El hijo, solía vivir con su madre y su padre antes de que ésta se fuera a vivir a España. Entonces el ejercicio de representar la fábula de la obra vendría a ser representar cuando todos eran una familia unida. Lo mismo pasa con la enfermedad del padre: la improvisación de la fábula vendría a ser cuando su padre estaba sano y podía trabajar normalmente, cuando se podía atender solo y no tenía que depender de su hijo. La directora condujo los ensayos de exploración de esta manera con el objetivo de que Causillas y los demás actores establezcan relaciones en común, y se les facilite sus interacciones cuando pasen a ensayar los momentos que propone la dramaturgia de la obra, y esta pueda fluir de la mejor manera. También con el objetivo de cuidar a Causillas, puesto que sabía que era un proceso especialmente duro y delicado para él. Ahondaré sobre este punto en el siguiente subcapítulo.

4.2.1.4 Aparición de una memoria emotiva imaginada

Nani Pease la directora de la obra y esposa de Tirso Causillas cuenta que creó un proceso para el actor, donde ella creía que las resistencias inconscientes, o el dolor que se pudiera manifestar en el proceso, sean contenidos y controlados. Este proceso consistió en improvisaciones. Causillas nos da como ejemplo el hecho de imaginar cuando el padre estaba sano, cómo era la vida de padre e hijo antes de la enfermedad, cómo la enfermedad fue deteriorando sus vidas. Estas situaciones, diálogos, e imágenes improvisadas que surgían dentro de la exploración ayudaron al actor a crearse una especie de memoria emotiva imaginada: el actor se refiere a que su recuerdo verídico de cómo sucedieron los hechos rozaba con lo ficticio, ya que, la improvisación le otorgaba un distanciamiento de lo real a lo ficticio. En palabras del actor, Pease quería que esos recuerdos que habían sido creados en base a las improvisaciones, fueran recordados por el actor al momento de actuar: “Según ella eso me iba a ayudar a mí y a todos, pero sobre todo a mí a tener un recuerdo que no sea mi recuerdo personal, sino recordar la improvisación al momento de actuar”.

“Entonces lo que ella intentaba {...} fue que yo como actor o todos como actor tengamos el recuerdo de las improvisaciones que hemos hecho juntos a la hora de actuar. Entonces ahí, creo que ella estaba intentando rudimentariamente como se hace cuando creas un proceso... estas experimentando {...} ella experimentó generar una memoria emotiva falsa, una cosa así”.

Frente a esto, encontramos algunos alcances de teóricos teatrales como Stanislavski que encuentran a la creación de la memoria emotiva imaginada como un símil del sí mágico. Mediante Aslan (1979), Stanislavski define el *sí mágico* como la credibilidad que tiene el actor para percibir, sentir, y emocionarse por estímulos imaginados. El actor recrea dentro de su mente situaciones que no existen, pero que lo llevan a experimentar sensaciones para la evocación. (Aslan, p.247). En este caso, la evocación de emociones sirve para afirmar y creer voluntariamente “como si” se estuviera en la situación del personaje. Por otro lado, Stella Adler y Meisner, conciben la memoria emotiva *imaginada* como las circunstancias dadas. Diciendo que consiste en que el actor tiene que vivir con verdad bajo las circunstancias dadas imaginarias de la obra. Es decir, la ficción de la obra. De esta manera, las improvisaciones que el actor realiza se traducen como una realidad alternativa que halla el actor para ponerse en lugar del personaje. Es de esta manera que la concepción de la memoria emotiva imaginada se le al periodo de improvisaciones en las que el actor mezcló ficción, imaginación y recuerdos emocionales para crear y recargar la emocionalidad del personaje de El Hijo y utilizarlo en favor de la obra.

4.2.2 Puesta en escena: dos temporadas

“Financiamiento Desaprobado” originalmente se estrenó el 10 de marzo del 2017 en el Auditorio AFP Integra del Museo de Arte de Lima. La temporada fue del 10 de marzo al 10 de abril del 2017. Sin embargo, por cuestiones de tiempo al iniciar esta investigación no se pudo observar y hacer seguimiento a esa puesta en escena, por lo que las observaciones de puestas en escena y funciones son en relación a la primera función que se presencié en el Auditorio de Derecho de la

PUCP, y temporada de funciones en El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social –LUM, en la cual la segunda función que se presencié fue la del día sábado 21 de octubre de 2017, y la tercera fue el sábado 28 de octubre de 2017. Esta corta temporada estuvo del 19 al 29 de octubre del 2017.

4.2.2.1 Viaje emocional del actor/personaje

Como hemos mencionado anteriormente, el proceso creativo de un actor comprende periodos de exploración, ensayos de la obra, montaje de la obra, para finalmente desembarcar toda esa experiencia práctica y ganancia personal en la temporada de funciones, donde el actor entra en otra especie de proceso que lo lleva a consolidar lo trabajado ya sea con el personaje, consigo mismo, o con la obra en general. Todo este viaje que realiza el actor se da en diferentes niveles, interpersonal e intrapersonalmente. Este viaje implica transformación mediante el contacto con otros y el autoconocimiento. Es así que el actor al entregarse a la nueva experiencia de encarnar se entrega a su vez a ser una nueva versión de lo que era antes. En ese sentido, el camino que toma el actor hacia la nueva experiencia es de suma importancia y con ello también el entorno al que se aventura.

En los ensayos desde su autopercepción, el actor sentía que sus emociones estaban a flor de piel y que querían salir de alguna manera, sin embargo algo que frenó los impulsos de utilizar en su totalidad experiencias propias fue justamente la memoria emotiva imaginada que el actor en conjunto con los demás actores recrearon para evitar desbordes emocionales poco positivos en el trabajo del actor. El actor alude a la directora aclarando que este viaje emocional del proceso estuvo controlado a pesar de que se había indicios de querer liberar la emoción del recuerdo personal:

“{...} había una onda de no ahondar demasiado en la emoción tuya, sino más bien distanciarse para trabajar. Y para eso ella creaba estas improvisaciones para crear recuerdos. Ella estaba buscando... es curioso porque era una obra en donde las emociones estaban tan a flor de piel que más bien ella buscaba que transformemos las emociones en un hecho

escénico, que no nos desborde. Además ella no cree en ensimismarte en tu propio dolor para que salga algo. Para nada”.

Bajo la mirada de Eines (2005, p. 57), contraponiendo a Stanislavsky y a Strasberg, la emoción y la manera en que el actor lleva a cabo la herramienta emotiva, muchas veces han generado sorpresa en lo que el actor obtiene y lo que pierde. En el caso de Causillas, la emotividad de sus experiencias personales que se encontraban a flor de piel estaba siendo controlada por la herramienta de la memoria emotiva imaginada. No obstante, el pensamiento sobre el fallecimiento de su padre estaba actuando en Causillas como una turbación que lo invitaba a dejarse desfogar. Haciendo un símil con Eines (2005) lo que el actor estaba obteniendo era un control en forma de represión, y lo que estaba perdiendo era seguridad plena de sus emociones:

“{...} lo que pasa es que el proceso no se acaba, no sé cuánto dura, pero... el luto me ha durado, está ahí... Digamos los primeros meses eran desconcertantes, pero si habían días donde me ponía a pensar en él, me ponía triste, está ahí... entonces de hecho hacer la obra fue reactivar eso”.

Según lo que menciona Ryle (1973), la emoción no siempre acaece en un observador externo. El observador puede percibir que algo le está pasando internamente al actor y es a través del cuerpo que se genera la expresión; sin embargo, por naturaleza, las emociones son perturbaciones interiorizadas y privadas (p. 1). Al ser las emociones perturbaciones que se dan al interior del actor muchas veces éstas no llegan a completar su proceso de expresión, es así que como en el caso de Causillas, la pérdida de su padre y el luto que conlleva no se había terminado de procesar y madurar a nivel emocional en él. El actor sobre ello resalta que las emociones que él reprimía por su padre se debían como respuestas a no desbordar por desbordar:

“No, no hubo. Un desborde de que tengo que parar el ensayo etcétera, no, pero creo que yo me censuraba también. Por miedo a desbordar. Ósea es que hay tipos de desborde. Cuando hacíamos la escena de la playa [sonido de gritos] pero eso era por mis características, también estoy jugando de alguna, ósea me gusta gritar, me gusta desbordar, pero pocas veces he sentido que

me comprometa emocionalmente como para no poder continuar. Eso no pasó, pero creo que también es cuestión de censura, es una cosa más ya de personalidad que tendría que explorar. A mí no me gusta que me vean sensible. Tampoco quería detener el trabajo de todos, ser el centro”.

El actor fue parcialmente consciente del viaje emocional que estaba experimentando en ése momento en ensayos. Había una intencionalidad de seguir, a pesar de que algunas memorias brotaban en el proceso, pero nunca fue algo que le impidieran continuar, sin embargo, estas memorias lo llevaban a estados de tristeza y cansancio mental que él percibía, pero que no se preguntaba por los porqués y motivos de estos.

Fue cuando pasaron al periodo de ensamble y funciones de la obra que estas represiones comenzaron a manifestarse a nivel anímico, emocional y somático:

“{...} había cansancio emocional y había...la primera sensación que tenía es que necesitaba un poquito de trabajo para mí solo. Ósea no de trabajo sino de espacio personal. Tenía ganas de encerrarme un ratito. De hecho en las funciones que más me movieron me iba al camerino, me encerraba y apagaba la luz. Como para tener silencio, cómo para poder hacer un puente de desconexión”.

El actor recuerda que al terminar funciones se sentía con gran cansancio mental y con una necesidad de dejar en claro para sí mismo que lo que vivió en escena se queda en la escena y no en él:

“Sí, yo tenía una necesidad de desvincular. Una necesidad de no conversar mucho con gente. Entonces me encerraba un ratito y luego me iba a comer. Iba a hacer algo que me pareciera divertido, pero sí desvincular me parece un término importante”.

Como lo ha mencionado Causillas, había una riqueza física de descargo cuando él lograba intensidad en algunas escenas de la obra, pero también había una carga o sobrecarga de emoción que se manifestaba a través de su estado anímico. Eines (2005) en cuanto lo que pierde y gana el actor en escena al emocionarse, dice que las emociones que se experimentan, ya sea en los ensayos y en la escena, generan sorpresa en el actor en lo que obtiene como por ejemplo,

generar impacto en el espectador, sentirse más conectado logrando más empatía con el personaje; como también, generan sorpresa en lo que pierde, como por ejemplo, una posible abstracción que lo imposibilite a seguir con la acción de la obra. Esta posible abstracción debido a la expresión de emociones intensas en escena se manifestaba como sensaciones físicas y de agotamiento como lo he mencionado anteriormente. Entre otras cosas, el actor también manifestó ansiedad y pesadillas como respuestas somáticas al encarnar el viaje emocional que el personaje realiza en la obra. Ahondaremos sobre esto en el subcapítulo de “Los problemas frente al manejo de la emoción”.

Otro factor que influyó en el cuidado del viaje emocional del actor al personaje fue la atmósfera de trabajo que se generó con todo el equipo técnico entorno a “Financiamiento Desaprobado”. Causillas nos describe que inmediatamente después de dar una función, durante toda la primera temporada de la obra, se sintió un ambiente cálido y de confianza frente a los demás actores:

“Saludaba...ah no [recuerda] primero todos nos abrazábamos. Es que el elenco fue muy bonito también. Nani nos esperaba para darnos un beso cuando salíamos del escenario uno por uno y un abrazo. Y luego de eso alguien desaparecía, un par de actores se corrían a encerrarse y los demás nos abrazábamos y decíamos qué bonito, y yo le daba palmadas a la gente “Hi5”. Teníamos nuestra actividad grupal. Alguien decía “oye, hoy día estuvo bien” u “oye, hoy día estuvo muy abajo ¿no?”. Tratábamos que hacernos sentir bien un ratito. Llegaba la gente a saludar, me iba, fumaba un pucho y luego no hacía nada”.

“{...} Me acuerdo que Carlos Victoria siempre jodía, yo cuando salía me decía ¿tienes un cigarro? Una especie de chiste...y yo le decía no... y me decía: “¡Ah! No sirves para nada” o me decía si... ósea de alguna forma él hacia una bromita. Era bacán, porque eso es lo que hace Carlos ser buena gente para desvincularse creo yo...”.

Esta atmósfera de trabajo que se generó y se propició por la directora en conjunto con los actores sopesó y suavizó el esfuerzo físico y emocional que efectuó Causillas frente a los símiles con su personaje. Demuestra que el proceso

estuvo sostenido por un interés en el cuidado de sus actores y sobre todo el de Tirso Causillas que alternando la memoria emotiva imaginada como herramienta y recursos de memoria emotiva parcial controló en un primer nivel el proceso creativo de los ensayos.

4.2.2.2 Los problemas frente al manejo de la emoción

“Durante el proceso comencé a tener pesadillas, a que vivía de nuevo con mi padre y para siempre. Legué a tener sueños en que estaba en esa época de nuevo, donde él se perdía y yo tenía que buscarlo... Empezaron cuadros medios ansiosos”.

El actor experimentó rezagos de la emoción que se manifestaron de manera somática tras las funciones de la obra. Él declara que comenzó a afectarlo fuera del teatro, puesto que los picos de intensidad que el actor lograba al emocionarse con su personaje, en escenas que eran paralelas a su realidad, lo llevaban a arrastrar esa misma sensación, esa misma perturbación a su cotidiano.

“{...} si sentí que la ansiedad empezó a detonar, sentí que me moría, no tuve ataques de pánico, pero sí la angustia que te hace sentir presiones en el pecho. Pensé que era una cosa cardíaca, fui al doctor y nada, y hablé con mi psicólogo. De hecho se acabó la obra y a la semana ya me sentí mejor. Si hubo una cosa que ahí que la psiquis se tambaleo por hacer la obra”.

Estos problemas negativos se manifestaron de manera pasiva en el cuerpo y mente del actor. Frente a esto, Strasberg menciona la idea del recuerdo de la emoción a través de Hethmon citando a Vakhtangov, un director ruso, que nos dice: “En arte nunca usamos una emoción real, es decir, literal; sólo la emoción que viene del recuerdo afectivo, sólo emoción recordada” (Hethmon, 1979, p. 88). La emoción es recordada a través de los estímulos y de tus sentidos durante el proceso creativo. Por ello es imprescindible ser muy meticulosos al momento de describir aquellos estímulos que sirven al actor en escena y durante los ejercicios de exploración, como por ejemplo los elementos escenográficos que nos acota la obra “Financiamiento Desaprobado”: “[...] podemos ver basura, latas de cerveza

y muchos paquetes de cigarrillos [...] una cama comodoy [...] 30 botellas de coca cola retornables llenas de un líquido amarillo” (Causillas, 2017, p. 21). Como se ha mencionado antes, para Tirso estos elementos eran de especial significancia para evocar sensaciones. Continuando con el trabajo de las emociones recordadas, se aclara que estas se pueden controlar y que a su vez, son de fácil acceso para repetir las función tras función. Pero el mismo Strasberg (1997) se contradice frente a esto dentro del capítulo: Emoción y control en *-El Método del Actors Studio-* de Hethmon, diciendo que: “Las reacciones emocionales provocadas por la memoria afectiva no se pueden determinar de antemano. Un ser humano no funciona con la precisión de una máquina” (Hethmon, 1979, p. 85). Es precisamente esto lo que opera en cualquier actor, ya que las emociones son patrones de respuesta que mutan y se transforman con el tiempo. Nunca vamos a emocionarnos de la misma manera como si fuese la primera vez. En consecuencia, nunca nuestro cuerpo va a manifestar esa emoción con la intensidad que experimentó por primera vez. Es sólo dependiendo del contexto en el que se encuentra un actor/una persona el motivo por el cual la experimentación de una emoción ya experimentada antes, puede cambiar.

A esto Strasberg (1997, p. 106) añade que el actor, en su mayoría, es consciente de su cuerpo; sin embargo, no posee una consciencia sobre sus reacciones emocionales y sensoriales. Estas ideas (como la que toma Strasberg de Vakhtangov, sobre la emoción recordada) se contradicen con algunas teóricas acerca de la emoción, como Rivero (2013) y Susana Bloch, ya que, al igual que ellas, me pregunto qué pasaría si es que el actor en su intento de llevar una emoción, por más recordada que sea, se sumerge en un terreno emocional y a pesar de intentar controlarlo, le deja rezagos emocionales y corporales.

Rivero (2013) explica a Bloch, quién nos da un alcance como respuesta a estas causas basándose en su experiencia a la decisión de elegir la psicología como carrera, puesto que le tenía miedo al padecer los efectos de las emociones que recurrentemente sufrían los actores:

“{...} con el fin de proporcionar un camino hacia una salud mental estable, investigó cómo activar y desactivar la emoción a voluntad y creó su método. En este, también se ofrece un sistema para que las personas pudieran neutralizar la emoción: Step-Out. Este procedimiento debía permitir al

sujeto ingresar en un estado neutro de manera instantánea y voluntaria. Así, todo aquellos que utilizaran el Alba Emoting quedarían protegidos ante las diferentes situaciones que podrían experimentar en su vida” (p. 207-208).

Entonces podemos afirmar que la emoción es emoción, por más que esta sea recordada mediante un estímulo para la creación de la ficción. A través de su método del “Alba Emoting” Bloch nos presenta una posibilidad para contrarrestar lo que las emociones dejan a nivel somático en el actor. Como he mencionado antes, su método se basa en modelos gestuales, respiratorios y físicos para generar emociones. Asimismo, el método de “Step-Out”, apoyándose en la neutralidad y respiración, deja que la emoción en la que el actor se ha visto sumergido se disipe mental y corporalmente.

Por otro lado, intuitivamente el actor al considerar al proceso delicado, recurrió a ayuda secundaria como lo son las terapias y sesiones psicológicas:

“Sí me afectó la muerte de mi papá, por eso decidí regresar a terapia también porque sabía que... ya habían pasado dos años, y a veces veía películas con un papá o veía cualquier cosa que me hiciera recordar y me ponía triste un rato. Decía qué va pasar conmigo, ya que voy a estar pensando en eso todo el tiempo. Entonces por eso regresé a terapia, entre otras cosas. Entonces sí me afectó”.

El actor a pesar de sentirse afectado entre idas y venidas durante el proceso, intentó manejar su emocionalidad a consciencia tratando de escucharse propioceptivamente y sosteniéndose en las herramientas creadas de alternancia a la realidad, como lo es la memoria emotiva imaginada y en el buen ambiente de trabajo que se creó:

“No perdí perspectiva, porque por suerte sí sabía a lo que estaba enfrentando, pero sí creo que sin acompañamiento psicológico, sin mi directora, sin el apoyo del grupo que fue paja, todo fue de la puta madre. Entonces sí creo que hubo muchos factores para que no saliera quiñado del asunto”.

4.2.2.3 Aparición del distanciamiento brechtiano: desde la dramaturgia hecha montaje

Dentro del proceso de ensamblaje de escenas y de montaje, la directora en conjunto con el trabajo creativo de los actores aprovechó recursos que la misma dramaturgia le proponía para plantear un montaje de manera coral, dónde conforme salían los personajes a escena sus monólogos se hilaban unos a otros. Estos monólogos fueron planteados bajo la mirada de la directora estuvieron planteados con un punto fijo. A diferencia de la dramaturgia, ya que según el actor/autor estos estaba planteados para el público como lo había hecho en anteriores obras escritas e interpretadas por él. Aquí veremos cómo se da la alternancia del actor con el personaje para crearse el efecto de distanciamiento brechtiano en el actor. Además, según las intuiciones de la obra veremos cómo se plantearon algunas marcaciones a nivel de acciones físicas como la parte cuando Causillas toca la guitarra, con el objetivo de encontrar símiles entre estas propuestas y ver lo que la teoría del distanciamiento brechtiano tiene para decirnos sobre estas.

Algunas observaciones posteriores que surgieron en la primera entrevista a Tirso Causillas fue su acercamiento al lenguaje brechtiano. Causillas admitió que se encuentra influenciado por el teatro de Brecht y esto se puede ver reflejado desde la concepción de la dramaturgia, ya que en el texto figuran monólogos del hijo que contienen un perfil descriptivo y de relato que lo que producen es tener un distanciamiento objetivo del personaje. Sobre el distanciamiento brechtiano el actor señala lo siguiente:

“Yo no sé conscientemente como para no enfrentarme, pero si hay una cosa de distanciamiento. Sí, Brecht también es un referente a la hora de escribir y creo que también, es verdad pues, que contar la historia es decir: Bueno, lo que estoy haciendo acá es... tratar de salir, porque también cuando pasaba, pasaba melodramáticamente {...} me daban ganas de llorar, ósea había mucha intensidad en lo que pasaba”.

Frente a la percepción del actor con respecto a la realización de los monólogos, la directora decidió como recurso darles la indicación a los actores a que miraran un punto fijo mientras los decían. Pease señala lo siguiente:

“Estos monólogos eran con punto fijo. Todos. No era al público. La única que iba al público y que estaba en un código un poco diferente es la tía. Se va un momentito, y ¡pin! Vuelve a su punto fijo”.

Se podría decir que al irse de su punto fijo para dirigirse al público, el personaje de la tía está rompiendo la cuarta pared. Ese momento es cuando el personaje le habla directamente al público. Con respecto a esto último, se puede decir que la directora estaba utilizando esta indicación para evitar vulnerabilizar al actor haciéndole mirar al público. En entrevistas la directora también añade que esta ruptura de la cuarta pared podría estar propuesta desde la dramaturgia y depende del dramaturgo aclarar esto. Según Tirso Causillas, efectivamente, la propuesta de ruptura de la cuarta pared concebida desde la dramaturgia también es ejecutada por él durante funciones:

“La gente lo siente, entonces lo que intente fue ser lo más terrenal posible. De hecho fue difícil porque es racional digamos, porque la emoción estaba queriendo salir. Ósea trataba de decir: “Hola, bueno, ¿qué tal?” Tratando de jugar con la energía mirando a la gente. Yo tengo un proceso anterior que era una comedia dónde Nani me torturo haciéndole hablarle al público durante toda la obra. Era un gran monólogo, entonces ya había ganado cancha en eso hablándole al público. Entonces ero lo mismo, pero me tenía a mí mismo como personaje, entonces trataba como de soltarle. Lo que había en el personaje es que era chibolo, entonces también había otra cosa técnica, pero si es Tirso digamos. Es Tirso en una versión más débil ¿no? Entonces si había en el manejo del texto, en el cuerpo, en el manejo de la energía, una preocupación porque en el manejo de la energía no hubiera un desborde todo el tiempo, sino que estuviera cuidadita como cotidiana, y me parecía como estaba contando algo duro así podía decirlo...Sabes que quería como contarle como si te lo estuviera contando a ti. “Bueno, yo vivía con mi papá, tenía 22 años, y me pasó esto...”.

Por lo tanto, podemos aclarar que fue decisión del actor dirigirse al público como lo planteó desde un comienzo en la creación de la dramaturgia. Frente a esto, similar a lo que le ocurre al espectador, también le ocurre al actor que está viviendo el personaje, ya que este se distancia de lo emocional a lo racional al hablarle al público de esta manera: el actor es consciente que está interpretando un papel. Frente a este procedimiento Brecht, dice que el distanciamiento se encuentra orientado a frenar una identificación emocional, por ende, permite tener una actitud racional y con fundamentos (Borja, 2008, p. 327). La interpretación del actor desde el punto de vista de Brecht tiene que estar orientada a la no identificación con el personaje. La encarnación y la transformación del actor con el personaje tienen que ser parcial, no total. Esto implica que el espectador vea que efectivamente el actor es un actor y no un personaje; por ende, la mimetización no se da para generar mensajes emotivos al espectador, sino en generar preguntas y juicios de valor sobre las decisiones tomadas por los personajes de la trama. La crítica que realizará el espectador frente a lo atestiguado en la obra, será un juicio crítico sobre la historia, los personajes, y el contexto de la obra, similar a lo que pasa con el actor en la obra que es una consciencia plena de saber que se está actuando en función a un personaje.

Alternando a este momento se está dando el “Verfremdung”: extrañamiento, alejamiento, distanciamiento. Existen dos maneras de analizar el “verfremdung”: una manera es analizando la relación entre la escena y el espectador, y la otra es analizando el verfremdung en el actor. En cuanto a la primera, al realizar el distanciamiento, el espectador percibe la ficción del teatro, con una sensación de extrañeza, ya que se trata de algo singular, algo que roza lo ficticio y lo real. Gracias a esto, el espectador experimenta un punto de vista crítico sobre lo que sucede en la escena (Borja, 2008, p. 327). El espectador utiliza su razonamiento para juzgar a los personajes. En el actor el verfremdung se da de manera que él siendo consciente que está interpretando un personaje, éste no se pone a padecer con él, ni a mimetizarse emotivamente con él logrando la catarsis, sino que por el contrario el actor se pone al costado del personaje como si se tratara de una cámara interior de su propia interpretación para observarlo y alternarse. Esto no descarta

la posibilidad de que el actor cree empatía con el personaje, se trata más bien de un ánimo de racionalizar la empatía.

Asimismo se llevó a cabo un análisis en el planteamiento de la escena. Se analizaron los elementos que se pueden interpretar como formas de distanciamiento, entre ellos se encuentra la neutralidad, mencionar los días conforme pasa la obra en frente al público, las acciones físicas (repetición de actividades en escena sin o con objetos, cambios de utilería), y los lenguajes escénicos. Con lenguajes escénicos me refiero a los elementos a nivel de utilería y escenografía como también el canto y la música que están presentes durante la obra. Estos últimos son usados a función del ensayo y montaje de la obra como lo es el uso de la guitarra. Para el actor en la parte inicial de la obra al usar la guitarra mientras los demás personaje comienzan a decir monólogos mencionándolo y criticándolo a él y a la enfermedad de su padre, significó un desfogue emocional y de distancia con lo que ocurría y se decía en escena de él:

“{...} no lo sé, pero quizás influya el hecho de poder hacer cosas como tocar me ayudaba también a poder canalizar un poco los impulsos ¿no? A sublimarlos. Ósea el monólogo de mi mamá es muy fuerte para mí, pero yo tenía la posibilidad de tocar (la guitarra) en función a ella. Entonces había otro tipo de lenguaje {...} Sí, cuando yo toco y ella habla. Entonces escucharlo solo es bien fuerte, pero cuando había algo qué hacer ahí me sentía más tranquilo que creo que sería la constante al hablarte de la herramienta del actor. Mientras más hacia, mas posibilidad de control había, en cambio la expectación o la reflexión como que si me movían más”.

La alternancia entre el recurso del ruido de la guitarra mientras los personajes están hablando es distanciamiento en dos niveles: en un primer nivel, desde el punto de vista del personaje, él está decidiendo alejarse de lo que acontece en escena y, en un segundo nivel, como lo explica Causillas, él está tocando en función a la actriz que hace de su mamá, por lo tanto es el actor el que está ejecutando. Deteniéndonos más en el segundo nivel, según lo que el *Verfremdung* explica, es aquí donde el actor está apareciendo, alternándose entre el personaje y él, y desdoblándose de alguna manera, puesto que al tocar la guitarra está haciendo

un acompañamiento rítmico y musical de lo que dice la otra actriz y no necesariamente ejecutando la guitarra a la misma vez que interpreta el personaje. Al actor esto le produce, entre ambos niveles, un distanciamiento de lo que técnicamente tiene que realizar como marcación de escena al estar en función de su compañera, y un distanciamiento como actor/personaje al intentar no escuchar el juicio de valor de su madre retratada por la actriz Lilian Nieto.

Otro elemento de distanciamiento que se rescató de la obra fueron los enunciados que los actores proyectaban con sus voces para comunicar el paso de los días al comenzar cada escena. Al darse este procedimiento, el público experimenta un distanciamiento, ya que son los actores y no los personajes los que enuncian los días. La calidad vocal y corporal al momento de enunciar el paso del tiempo es distinta a la que los actores usan para interpretar al personaje. Esto produce un efecto de extrañamiento en el público, ya que los actores se presentan en una calidad de energía que es la suya y no como hace un rato que los hemos visto como personajes. En cuanto al actor, el distanciamiento brechtiano se da al momento en el que se dirige hacia un punto del escenario para pararse y decir: “Día 22”, puesto que internamente el actor al estar en frente del público siendo él y no el personaje experimenta un proceso también de extrañeza donde el actor toma la decisión de no sentirse vulnerable, sino más bien de decir: esto es una ficción y te invito a que cuestiones lo que viene en la siguiente escena... con la máxima neutralidad.

4.2.2.4 Relación con el público durante la representación

Como ya ha sido mencionado, la intención del actor fue mostrarse terrenal y cotidiano frente al público, manteniendo una cierta horizontalidad con él. Frente a esto, podemos resaltar el comienzo de la dramaturgia de la obra, donde hay una acotación que hace referencia a los días que pasan de la desaparición del padre: “El texto propone mencionar los días al inicio de muchas escenas, esto puede hacerse proyectando o con carteles. Si se desea que los días sean anunciados por un actor, por favor, evitar la solemnidad” (Causillas, 2017, p.21-22). Con respecto a esto último, el actor decidió colocar esta acotación con la intención de que

futuros realizadores de la obra no mantuvieran cierto estatus frente al público, puesto que considera que el actor al mantener una solemnidad no genera conexión con el público y, en consecuencia, crea cierta desazón en él. Causillas explica la solemnidad de esta manera:

“Si, porque yo creo que la solemnidad es un lugar a dónde vamos los actores cuando no sabemos lo que estamos hablando {...} La gente lo siente, entonces lo que intenté fue ser lo más terrenal posible. De hecho fue difícil porque es racional digamos, porque la emoción estaba queriendo salir. Ósea trataba de decir: “Hola, bueno, ¿Qué tal?” Tratando de jugar con la energía mirando a la gente”.

Las reflexiones sobre la superficialidad de la solemnidad frente al público llevaron al actor a adoptar, por el contrario, un ánimo natural y cotidiano con su público, donde incluso su energía en escena era casi parecida a la energía diaria cuando se lo veía fuera del escenario caminando. Además, Causillas menciona que al ser un proceso racional el decidir actuar de una manera cotidiana y no solemne, de alguna manera le producía la sensación de cerrar puertas a la emoción que albergaba en él al contar una historia tan personal. Esta consciencia de la forma terrenal en cómo debía de decir el texto lo ayudó a calmar los impulsos de la emoción que no correspondían salir en ese momento de la obra, puesto que su personaje no debía de estar emocionado, o en picos altos de afectación, ya que sólo se trataba del inicio de la obra cuando habla de cómo vive con su padre.

Por añadidura, el actor habiendo ganado experiencia hablándole al público en anteriores proyectos teatrales, tenía una confianza obtenida en lo que significa plantarte en escena y dirigir tu texto a cada uno de los espectadores. Sin embargo, el actor al tratarse de un discurso personal se sentía más vulnerable que en otras ocasiones. Según declara el actor, al dar comienzo funciones había una parte donde tenía que cantar la canción “Insurrección” de Los últimos de la fila, era ahí donde el actor comenzaba a sentir una vulnerabilidad que no dejaba salir debido al proceso de racionalizar y gestionar sus emociones. En esta parte inicial que da comienzo a la obra, el actor antes de cantar dice: “Día 40”. Como lo hemos detallado antes, el proceso de ir mencionando el paso de los días actúa a manera de distanciamiento tanto para el público como para el actor. Es por ello, que el verbalizar las palabras “Día 40” le permiten tener un pequeño tiempo al actor para

entrar en neutralidad e intentar objetivar lo que está a punto de pasar en escena. Es por esto que Causillas se da la licencia de jugar con su energía en función al público como a manera de suavizar y hacer fluir este proceso previo.

4.3 Análisis de los resultados

A continuación, voy a presentar un análisis de los resultados de esta investigación contrastando y encontrando vínculos con mi pregunta, hipótesis, y con los cuadros de variables e indicadores correspondientes a la memoria emotiva y los mecanismos de desvinculación. Asimismo, de la mano con los resultados se realiza un balance con las opiniones, teoría, y criterios de autores como Lee Strasberg (1997), Constantin Stanislavky (1963), Robert Hethmon (1979), Shomit Mitter (1992) y Sonia Moore (1991), para obtener discernimientos en cuanto al uso de la memoria emotiva y los efectos de su funcionamiento en el actor. Para ayudarnos a tener un mejor panorama sobre las implicancias de la emoción en el trabajo actoral, tenemos autores, como, Gilbert Ryle (1973), María Laura Quintana (2012), y Jacques Dropsy (1987). Por otro lado, autores como, Shomit Mitter (1992), Ruiz Borja (2008) y Odette Aslan (1979), que, basados en Brecht, en conjunto con Stella Adler y Meisner, me ayudarán a articular dicha información con los resultados obtenidos sobre los mecanismos de desvinculación, como el distanciamiento brechtiano y la memoria emotiva imaginada.

Asimismo, es necesario crear un diálogo entre los expositores de la memoria emotiva con otros mecanismos de desvinculación de la emoción que nos ofrecen algunos autores como Marcelo Sempértegui (2016) y Mercedes Rivero (2013). Esto tendrá como finalidad contrastar, enriquecer y vislumbrar los vacíos que existen en la exploración de la memoria emotiva y su buena aplicación al proceso creativo del actor.

4.3.1 Acerca de la memoria emotiva

“Ahora que me lo preguntas tan directamente creo que mi técnica era el análisis de texto, la escucha, pero si hubieron momentos en los que tú dices sí algo tiene que venir, y sí, tengo que decir que hubieron instantes en que usaba la memoria emotiva como recurso, pero creo que era sobre todo en el proceso inicial de ensayos”.

Tal y como nos lo aclara este testimonio, el actor afirma haber puesto en práctica la herramienta de la memoria emotiva a inicios de su proceso creativo en la etapa de exploración y, esto responde tanto al tema de investigación como a los objetivos de la misma, ya que se buscaba confirmar si había sido adrede el uso de la memoria emotiva como herramienta en el proceso del actor o, si es que ésta había aparecido como consecuencia de la íntima relación del tema de la obra con el actor. Revisando los alcances de formación actoral en cuanto a técnicas y herramientas del actor que se basan en las acciones físicas, trabajo de texto e impulsos, se llegó al consenso de que el actor había llevado a cabo la herramienta de la memoria emotiva de manera parcial e inconsciente, en el sentido de que no fue voluntaria la decisión por utilizarla. Sin embargo, al presentarse los indicios de estímulos sensoriales en el entorno del actor, éstos despertaron involuntariamente recuerdos y emociones en él, para que posteriormente él siendo consciente de esta vulnerabilidad la aproveche para ponerla en función a la escena. Además, gracias a los testimonios recogidos del actor, se pudieron detectar las dificultades que se presentaron al momento de usar la memoria emotiva. Conociendo el origen y el contexto personal de la obra podemos decir que no le fue difícil al actor conectar con sus emociones y recuerdos a diferencia de otros procesos de creación. Lo que si se presentó fueron preocupaciones, miedos y represiones por parte de él, ya que la historia que se cuenta en la obra fue muy cercana con los sucesos de fallecimiento de sus seres queridos como su padre y su hermano. Al actor le inquietaba que su interpretación se viera perjudicada por el uso del recurso de la memoria emotiva tal y como lo aclara en este fragmento:

“[...] lo que me preocupa de la memoria emotiva, es que te pueda desvincular...claro, que te pueda... que centres tu atención no en la escena, sino que en lo que pasó allá en tu vida. Que te sumerjas en la emoción y

que pierdas consciencia y etcétera. Entonces yo siempre he tenido miedo de pensar en otra cosa, yo trato más bien de mirar al otro”.

Desde un inicio podemos percibir el miedo del actor al enfrentarse y hacer uso de sus recuerdos, como también vemos en testimonios anteriores que para él hasta cierto punto fue inevitable el uso de esta herramienta puesto que resulta provechoso el uso de sensaciones y memorias para generar material creativo para los ensayos. Es así que el actor se aventuró a utilizar sus recursos personales, no obstante, conforme iba avanzando el proceso, sobre todo en la etapa de hacer pasadas completas de la obra, el actor fue sintiendo rezagos de la emoción y de sus vivencias pasadas a nivel anímico:

“Yo la mayor parte del tiempo soy más como racionalon entonces este... esas cosas me iban asustando. Si tuve pesadillas... pesadillas con mi papá que aún vivíamos en un cuarto de nuevo y para siempre... pesadillas de esa época digamos. Si llegue a tener sueños en donde estaba en esa época... mi papá se perdía y yo tenía que buscarlo [...]”.

El actor nos describió los cuadros ansiosos y pesadillas que fue presentando debido al uso de la memoria emotiva. Es así como surge mi pregunta de investigación en base a lo que el actor puso en práctica auxiliariamente para evitar estos episodios llenos de efectos negativos tanto para el trabajo del actor como para su integridad emocional. Sonia Moore (1991) investigadora del trabajo y técnica stanislavskiana, señala que muchos de los actores al poner en práctica herramientas de la técnica de Stanislavski lo ejecutan parcialmente (Moore, 1991, p. 40). Es decir que ciertos actores segregan y utilizan herramientas exploratorias que Stanislavski fue descubriendo y fue dejando de lado para encontrar una técnica sólida. Esto se da en el caso de la memoria emotiva, ya que Stanislavski no consideraba a esta herramienta como suficiente para traer a consciencia lo que es la inspiración del actor a escena. Él decía que era imprescindible que el actor esté dotado de una gran sensibilidad; sin embargo, Stanislavski fue consciente de que esa misma fuerza emocional puede ser contraproducente si es que el actor no sabe y no aprende a controlarla. En el caso de Causillas, esta sensibilidad lo afectaba de diferentes ángulos, y cuando comenzó a ser más visible fue en el contacto con los estímulos de su entorno. Fue allí que el actor al reencontrarse con estas emociones evocadas involuntariamente se percibió que ejecutaba de manera

orgánica la situación del personaje. Dado esto, la memoria emotiva como herramienta es potencialmente atrayente, ya que de alguna manera te invita a vivir intensamente la encarnación del personaje de una manera sublime, como lo resalta Strasberg (1997): Él define la memoria emotiva como el componente fundamental para revivir y crear una vivencia genuina en el escenario (p. 143). Para Strasberg, la experiencia de la memoria emotiva son “[...] las reacciones más intensas de un cuadro emocional [...]” (Strasberg, 1997, p. 140-141). Cabe resaltar que Causillas, al haber llevado alternamente otras herramientas durante su proceso, no experimentó grados elevados de emoción, puesto que estaba “controlado”. Pero algo que el actor no puede controlar a manera consciente son las represiones que éste experimentó al guardarse la emoción, ya que como lo hemos visto se manifestaron de manera somática y anímicamente.

El actor trabajó de manera parcialmente consciente sobre su memoria sensorial para evocar la memoria emocional, como lo explica Strasberg (1997): Él realiza su función señalando que lo que realiza el actor función tras función, es la repetición del recuerdo de la emoción y que ésta es evocada a través de la memoria de nuestras sensaciones y de nuestros pensamientos (Strasberg, 1997, p. 143). El actor interiorizó una partitura de sensaciones con los estímulos sensoriales que habitaban en el espacio para generar emociones. No obstante, a pesar de que el actor llevó a cabo esta memoria sensorial, el hecho de repetirlo función a función, lo colocaban en un terreno poco fluido a la hora de encarnar al personaje, ya que esta partitura de memoria sensorial no le aseguraban una aparición constante de emoción. Por ello, podemos percatarnos que este procedimiento de pasar de la memoria sensorial a la emocional termina siendo poco estable al momento de llevarlo a cabo durante toda la primera temporada de funciones. Entonces, lo que nos dice Strasberg mediante Hethmon (1979) termina siendo de igual manera un proceso poco eficaz: “Un actor puede trabajar con las emociones de una obra de manera inconsciente. Puede que le vengan fácilmente sin ningún esfuerzo consciente, pero ahí queda el hecho de que tiene que repetirlas de nuevo mañana por la noche” (p. 85). Como se ha mencionado, el actor en una etapa temprana de su proceso trabajó las emociones de una manera inconsciente al no evocarlas con voluntad, sino sólo aparecían. Según Strasberg en la anterior cita, esta

inconsciencia reta al actor a repetir la evocación de las emociones que le demande el personaje función a función, pero su convicción en cuanto a su técnica de conectar una emoción con un estímulo particular no es del todo fiable, ya que no te garantiza una emocionalidad constante en el hecho de conectar memoria sensorial con memoria emocional, puesto que hay otros factores que condicionan la emocionalidad del actor. Haciendo paralelos con el proceso que experimentó Causillas, su emocionalidad si se veía integrada escena a escena. Pero más que atribuir esto a una práctica de la memoria sensorial para recrear la memoria emocional, era que la emoción ya se encontraba germinada ahí, frase a frase de lo que decía el personaje de El Hijo. El carácter autobiográfico de la obra incrementó los efectos que el uso de la memoria emotiva podía tener en el actor. La memoria emotiva funcionó como *impulso emocional* para el actor, sin embargo, no funcionó en cuestiones de *estabilidad emocional* en escena, puesto que el actor necesitó de otras herramientas en conjunto para salvaguardar la carga emocional intensa que traía consigo la evocación de sus recuerdos.

Función tras función, este ritmo exhaustivo que consiste en revivir experiencias, recuerdos, situaciones con una carga emocional fuerte, pueden llevar al actor a sentirse invadido por la emoción sin saber qué hacer al respecto. Como nos lo ha descrito Causillas, efectivamente, tras funciones acababa afectado pasivamente por las emociones generadas en escena, puesto demandaba en él mucho trabajo físico como emocional. Sobre las emociones, Carlson (2010) enfatiza que éstos son “patrones de respuestas fisiológicas y conductas típicas de especie” (p. 378). Las emociones se manifiestan a través de respuestas comportamentales y fisiológicas. Es decir que las emociones van a repercutir en el cuerpo y la conducta de la persona. En Causillas estas respuestas se manifestaron como una introspección por parte del actor, puesto que al activar emoción a través del cuerpo aún la psiquis del actor no termina de procesar las emociones que se presentaron. Otro factor por el cual Causillas terminaba con las sensaciones de aislamiento o retraimiento fueron porque el cierre de la emoción no se daba de alguna manera expulsada por el cuerpo. Si bien, después de funciones el equipo de la obra cerraba amistosa y cálidamente el proceso ya sea con un abrazo o verbalmente, el actor aún se quedaba con rezagos emocionales. La emoción se adhiere al cuerpo, tal y como lo señala Quintana (2012) en su

columna: “Cuando la transmisión se inscribe en la corporeidad”, añadiendo que: “Nuestro cuerpo produce imagen desde el gesto, la actividad, el movimiento, la palabra [...] la mirada, la dinámica del movimiento” (p. 15). Las memorias corporales, sobre todo en los primeros ensayos y primera temporada de funciones, brotaban y se manifestaban anímicamente en el actor, puesto que el estrés al que está sometido el personaje de El hijo también lo sometió a Causillas años atrás debido a las desapariciones de su padre con Alzheimer. Esto cobra sentido en palabras de Strasberg (1997), puesto que él explica que la memoria se encuentra dividida en tres categorías: una es la memoria mental, lo que está bajo nuestro control, como recordar lo que comimos o hicimos ayer; la memoria física, también explicada como la memoria de los músculos: cómo realizar una acción, procedimiento, etc; y la tercera en la memoria afectiva, consta de dos partes: la memoria sensorial y la emocional (Strasberg, 1997, p. 143). Frente a esto, podemos manifestar que todo se da en un proceso acumulativo de percepción, emoción y corporeidad al usar la memoria emotiva. En consecuencia, Strasberg (1997) no nos brinda un alcance externo al término del uso de la memoria emotiva, ya que nos habla como activarla y ponerla en práctica, pero no se responsabiliza de los efectos colaterales que esta herramienta puede traer consigo en cuestiones de interpretación y de salud emocional, por lo que de antemano, como él lo afirma, no se puede determinar cómo van hacer las reacciones emotivas en el actor. Por otro lado, como nos lo señala Quintana (2012) anteriormente, el actor tras finalizar todo el viaje emocional al encarnar al personaje y habiendo culminado la obra en el saludo frente al público, produce en su cuerpo la imagen del personaje al vivir todo su viaje emocional. Es decir que el autor/actor se autodescubre en el personaje, dándose una segunda identificación entre ellos dos. Por lo tanto, Causillas tras funciones vuelve a experimentar muy internamente el tipo de estrés que sintió cuando tenía 22 años al hacerse cargo de su padre. Esto se potencia al momento en que Causillas declara que la imagen que tenía del actor que interpretaba a su padre se iba pareciendo cada vez más a la de su padre en la vida real. Stanislavki (1963) frente a este fenómeno nos dice: “Your visual memory can reconstruct an inner image of some forgotten thing, place or person, your emotion memory can bring back feelings you have already experiences”

(Stanislavky, 1963, p. 55)⁹. La imagen que Causillas tuvo de su padre se replicó en el otro actor haciendo que en la primera temporada de la obra el actor experimente más recuerdos emocionales activos, logrando de esta manera que la memoria emotiva esté en mayor funcionamiento y por lo tanto desembocando en efectos negativos para el actor.

Como lo aclara Torres (2004) Stanislavski busca un camino consciente para que aparezca el inconsciente. Torres (2004) explica que Stanislavski reconoció que fue un error pretender trabajar con el inconsciente, ya que distorsiona la encarnación (p. 41). El trabajar con el inconsciente distorsiona la encarnación en la medida en que el público ve al actor experimentando sus emociones en vez que sean las del personaje. Podemos darnos cuenta de esto contrastando la primera temporada en el MALI con la segunda temporada en el LUM, ya que en la primera, al actor le resultó más difícil separar sus emociones que estaban siendo trabajadas parcialmente consciente al abordar su personaje a diferencia de la segunda temporada que de alguna manera el límite entre él y su personaje estaba más definido. Torres (2004) nos dice que la inspiración se manifiesta en el actor al momento en que se atestigua una fluidez en sus emociones, ya que produce verdad en sus acciones tanto reales como teatrales, lo que permite que el actor se reencarne en el personaje (p. 39). En la segunda temporada de alguna manera lo que menciona Torres (2004) se veía reflejado en Causillas, puesto que había logrado más control en cuanto a sus recuerdos emocionales, debido a que esta fluidez emocional ya estaba interiorizada en él gracias al proceso de funciones de la anterior temporada.

Frente a esto, las variables e indicadores que utilicé me ayudaron en la delimitación de los fenómenos a observar en los ensayos y en las funciones. Asimismo, de acuerdo a los indicadores, ayudó preguntarle al actor sobre su autopercepción instantes después de las funciones. A esto respondió que:

⁹ Traducción propia: “Tu memoria visual puede reconstruir una imagen interior de algo olvidado, lugar o persona, tu memoria emocional puede traer de vuelta sentimientos que ya has experimentado” (Como se cita en Stanislavsky 1963, p.55).

“[...] la primera sensación que tenía es que necesitaba un poquito de trabajo para mí solo. Ósea no de trabajo sino de espacio personal. Ósea tenía ganas de encerrar un ratito. De hecho las funciones que más me movieron, me iba al camerino me encerraba y apagaba la luz. Como para tener silencio, cómo para poder hacer un puente de desconexión”.

En esta cita el actor se refiere a las sensaciones que autopercibía en él al finalizar funciones durante la primera temporada de la obra. A esto podemos decir que, a veces, el actor presentaba retraimiento, agotamiento, sensaciones de aislamiento y abstracción. Esto dependía de cuán movilizado y comprometido estaba al momento de interpretar al personaje.

Apoyándome en la observación N° 1 de la función del día 25 de agosto de 2017 en el Auditorio de Derecho de la PUCP (Ver anexo 5), analicé el monólogo inicial, la escena de la basura, la escena del momento final cuando el personaje se despide de su padre y, las escenas que demandaron mayor reflexión al personaje de El hijo. Los indicadores que formaron parte del análisis me sirvieron para demostrar en qué momentos el actor se encontraba en mayor involucramiento emocional como también saber de qué manera los efectos negativos de la memoria emotiva se presentaron a nivel anímico y técnico en el actor. Como lo ha mencionado Moore (1991), el uso parcial de la memoria emotiva conlleva que el actor se sienta incompleto y sienta una inestabilidad al ponerla en práctica. Es por ello que vemos necesario completar el desarrollo parcial de esta herramienta con otros alcances de técnicas y herramientas auxiliares que puedan serle útiles al actor al llevar a cabo la memoria emotiva. Esto nos da una idea sobre la importancia de que exista un mecanismo de ayuda para el buen manejo de la emoción, ya que el actor noche tras noche va a utilizar su memoria emotiva, no para revivir los movimientos o el texto del personaje, sino para revivir dentro del escenario el recuerdo de una emoción que obtendrá gracias a sus sentidos y a través de su pensamiento (Hethmon, 1979, p. 90). Gracias a la atención y el trabajo que Nani Pease realizó en el planteamiento de los ensayos con los actores, la herramienta de la memoria emotiva estuvo acompañada de otras dos herramientas que fortuitamente apaciguaron los efectos negativos del uso de la memoria emotiva.

4.3.2 Acerca de los mecanismos de desvinculación

4.3.2.1 Aplicación de la memoria emotiva imaginada

La propuesta del proceso determinado por la directora Nani Pease posibilitó la creación y el uso de la memoria emotiva imaginada como mecanismo de desvinculación, ya que el actor al mezclar sus memorias con las nuevas que se crean mediante las improvisaciones, se desvincula de algo íntimo creando algo nuevo para transponerlo en el personaje, otorgándole a éste una memoria emotiva ficcional. Esto se logró mediante los ejercicios de improvisación entre las relaciones con los demás actores. En estas exploraciones se llevaron a cabo improvisaciones entorno al pasado de la familia, escenas y monólogos que generaron una memoria alternativa que el actor puso en uso en su proceso creativo:

“Todo ese proceso nos ayudó a conocer de qué va nuestro personaje y de qué va la obra, y eso hizo que el proceso de montaje sea menos tedioso que otros. No había mucho de qué ponerse a pensar por ejemplo, porque ya habías improvisado con él, entonces ya más o menos lo conocías y sabías que iba a hacer y ya habían salido cosas, entonces el proceso, no te miento, ha sido uno de los más bonitos”.

En relación a la forma en como el cuerpo experimenta esta nueva memoria emotiva imaginada, el escritor Dropsy (1987) afirma que el cuerpo constantemente recibe y registra las emociones, lo que hace el actor es activarlas, ya que confía en que las tiene inscritas en el cuerpo. Es así que mediante más tiempo se le den a las improvisaciones para que germinen nuevas memorias, más rápido y continuo va hacer el proceso en el que el cuerpo las registre. Y por lo tanto, el actor se va a encontrar listo para utilizar esta herramienta de manera interiorizada al actuar, como en el caso de Causillas.

4.3.2.2 Aplicación del distanciamiento brechtiano

En relación a la aplicación de los mecanismos de desvinculación y en conexión con los testimonios dados por el actor podemos decir que en una cierta etapa del proceso creativo el actor se centró en lo que es el manejo de texto, la acción y la ficción de la obra: “[...] como este proceso era una experiencia dura, yo trataba más bien de centrarme en la ficción, centrarme en el manejo de texto, en la acción, porque me daba miedo”.

El centrarse en la ficción de la obra trajo consigo atisbos de la concepción del distanciamiento brechtiano, ya que se basa en la alternancia del actor con el personaje al ser consciente que está interpretando un papel. Esto imposibilita a que se dé la catarsis personal del actor frente a sus memorias emocionales, puesto que se ven controladas mediante una actitud de consciencia.

Dentro de la obra también se hizo un análisis de las acciones físicas del personaje como limpiar la basura del piso, darle de comer al Padre, cambiarlo de ropa, correr alrededor del teatro, pelearse con el personaje de El amigo...esto con el propósito de verificar si es que estas acciones despiertan en el actor recuerdos o memorias de lo que fue la convivencia con su padre o, por el contrario, lo ayudaban a canalizar lo que estaba sintiendo respecto a sus recuerdos:

“[...] Luego a medida que las escenas más fuertes iban saliendo, también sentía yo que podía descargar, sobre todo las escenas que me comprometían físicamente, porque... o que incluso las escenas las que más mejor me hacían sentir, las que hacían que me quiebre menos eran las escenas dónde había más quiebre, [...] esas escenas de los gritos, de las peleas...esas escenas eran chéveres para mí. Terminaba de buen humor. En cambio en las escenas de distancia terminaba como que medio más triste, eran más reflexivas {...}”.

Con escenas de distancia se refiere a las escenas en las que no lo comprometían físicamente. Se refiere a las escenas en las que se encontraba más inactivo y reflexivo, como por ejemplo: cuando se sienta a comer papitas mientras su madre y su tía están discutiendo por la desaparición de su padre, o en el

momento en el que esta con su amigo previo a la escena final cuando lo abraza su padre. Las escenas físicas lo ayudaban a generar la emoción que había generado con la herramienta de la memoria emotiva imaginada, y cuando tocaba pasar a otra escena el hecho de anunciar el paso de los días cuando le decía al público: “Día 22”, “Día 40”, etc., le otorgaban tiempo para volver a tomar consciencia sobre su emocionalidad y poder continuar con la obra sin necesidad de desbordar sus emociones.

Al incrustar dentro de la dramaturgia monólogos dirigidos al público, Causillas rompe la cuarta pared (espacio que establece la convención de la ficción entre el público y la escena). Estos monólogos consisten en que el actor se pare enfrente del escenario y explique al público de manera expositiva y calculada los hechos que ocurrieron en la historia. Esta ruptura fue aplicada como una forma de distanciamiento y como manera de desvinculación, ya que al exponer los hechos tal y como sucedieron se expone también al actor, a su vez que ocurre la desvinculación de lo emotivo a lo discursivo del monólogo. El actor se ocupó por describirle al público aspectos de la obra, produciendo dentro de él mismo un desapego con la emoción; ya que su preocupación y su acción no va a estar implicada en sentir o entregar el texto con una carga emocional determinada, sino va a estar en hacerle llegar la información al espectador: Causillas al interpretar el monólogo no tuvo que preocuparse de la emotividad con la que entrego las palabras, puesto que mantenía un margen de consciencia entre lo que su emotividad le hacía sentir y lo que su personaje en ese momento esperaba de él. Estos momentos dónde el actor le habla al público también podría entenderse como una manera de más bien vincular al actor con sus emociones y ponerlo vulnerable. Sin embargo, en Causillas esto se vivió de una manera consciente, ya que como lo ha declarado el actor, a pesar de sentir que sus emociones se encontraban a flor de piel él no perdió perspectiva.

El segundo análisis se apoyó en la observación N° 2 y N° 3 de las funciones de la segunda temporada en el LUM de los días sábado 21 de octubre de 2017 y sábado 28 de octubre de 2017, respectivamente (Ver anexo 6). Realicé las

siguientes observaciones teniendo en cuenta el distanciamiento brechtiano que el actor utilizó en la manera en cómo expone los hechos en su primer monólogo y, también, poniendo énfasis en la escena de la basura que se constituyó en ensayos mediante la memoria emotiva imaginada. Asimismo pudimos verificar que el distanciamiento brechtiano presente en el monólogo de Causillas fue clave en el momento inicial de la obra, debido a que el actor se permitió tener una distancia frente a su personaje. De esta manera, Causillas interpretó el monólogo de una forma clara y objetiva distanciándose de su carga emotiva para poder encarnar al personaje. También pudimos observar que la acción de ir a tocar la guitarra al culminar la primera parte del monólogo significó un canalizador emotivo para el actor. Se demostró que en la segunda temporada (reposición en el LUM) a diferencia de la primera, donde Causillas no poseía muchos contrastes con su personaje, el actor logró sentirse más cómodo y fluido al ir explorando su personaje con una energía más criolla y suelta. En la primera temporada, no había mucha diferencia entre el actor y el personaje, en cambio en la segunda temporada se podía observar que el actor había logrado más distancia entre el espíritu del personaje y él:

“Lo que había en el personaje es que era chibolo, entonces también había otra cosa técnica, pero si es Tirso digamos. Es Tirso en una versión más débil ¿no? Entonces si había en el manejo del texto, en el cuerpo, en el manejo de la energía, una preocupación porque en el manejo de la energía no hubiera un desborde todo el tiempo, sino que estuviera cuidadita como cotidiana, y me parecía como estaba contando algo duro así podía decirlo {...}”.

La aplicación del distanciamiento brechtiano se aplicó mediante las disposiciones entre las indicaciones de planteamiento de montaje de la obra con las indicaciones que la dramaturgia proponía y que el actor ejecutó. La actitud consciente que el actor efectuó para lograr un distanciamiento entre él y su personaje fue más notorio en la reposición de la obra en el LUM, ya que el actor antepuso a su personaje frente a su emocionalidad. Al actor ya no le afectaban los brotes emocionales, puesto que ya estaba advertido mediante su consciencia.

Se puede decir que el actor en la parte inicial de su proceso creativo involuntariamente accionaba encima de estos pequeños elementos y oportunidades de distanciamiento, fueron más conscientes para él posteriormente. Debido a esto, nacieron más posibilidades de distanciamiento como el aspecto criollo que le otorgo a su personaje en la segunda temporada de la obra.



CONCLUSIONES

Como hemos podido darnos cuenta, las herramientas ejecutadas como *la memoria emotiva imaginada* y el *distanciamiento brechtiano* aparte de controlar los efectos negativos del uso de la memoria emotiva como la ansiedad, el retraimiento, las pesadillas, también actuaron como *establecedores de límites* para determinar hasta qué punto el actor puede usar sus memorias y recuerdos personales para conectarse con su personaje en ensayos y en funciones, puesto que cuando el actor llega a sentirse una sensación de saturación, estas herramientas aparecen tanto consciente como inconscientemente para que el actor sienta que hay una protección entre su persona y el personaje. Asimismo, el uso del distanciamiento propuesto por Brecht y la creación de una memoria emotiva imaginada, ayudaron al actor a centrarse más en la acción y en la ficción de la obra.

El distanciamiento brechtiano alcanza a la memoria emotiva en la medida que el primero le sirve de puente de conexión a la segunda para racionalizar la empatía y la identificación que se tendrá con el personaje, por consiguiente, al ser una actitud racional voluntaria del actor, el distanciamiento brechtiano confirma lo que se dice tantas veces del hecho teatral: el teatro es ficción. Por ello, el actor no olvida en ningún momento que está interpretando un papel, por más que el actor sea el mismo personaje de la obra. Esto a su vez responde a la visión y fin político dentro del teatro brechtiano, puesto que el actor al interpretarse a sí mismo y al llevar a cabo el “extrañamiento”, se ve inmerso en la tarea de cuestionarse a sí mismo, sin ningún filtro de por medio. El actor (Causillas) se confronta con la tarea de cuestionarse sobre las decisiones que tomó, y las contrapone con las decisiones que él tomaría en el “ahora”. De esta manera, se cumple con el vínculo dialéctico entre el actor-personaje y representación-público, debido a que el primero realiza su razonamiento cuestionando la forma en cómo se ha representado a sí mismo a diferencia de “cómo él era y se comportaba en la situación que aborda la obra”. Asimismo, esto encuentra su validación en el vínculo representación-público, ya que dicho fenómeno invita al espectador a que indague de manera directa (como si se tratase de un espejo) sobre su propio

accionar en la sociedad, sus argumentos, y la existencia social mutable del hombre.

La memoria emotiva imaginada complementa a la memoria emotiva y la supera en la medida que el actor consensualmente se permita afectar por los estímulos del entorno enlazándolos con sus propias emociones para que, posteriormente, transponga todo lo percibido en el juego imaginativo que le permite la improvisación. La improvisación resulta la herramienta fundamental para la creación de una realidad alterna.

Algo que es vital y que actúa como eje en la investigación es el uso de la memoria emotiva en el trabajo del actor y los efectos que produce en él al realizar una obra autobiográfica. Por lo tanto, mi deseo no es que se entienda que es incorrecto y censurable el uso de esta herramienta. Mi interés se dirige a hacer hincapié en que se haga un buen uso de ella. A lo largo de esta investigación he podido entrever que la memoria emotiva es un fiel y útil recurso para explorar y para generar un compromiso más fuerte, visceral y profundo con el personaje a encarnar. Sin embargo, es necesario que se haga un buen uso de ella. Es por eso que este trabajo consiste en generar una reflexión en torno al buen uso de esta herramienta y las posibilidades de acción de ésta con otros mecanismos en conjunto para mantener y salvaguardar una distancia saludable entre la integridad emocional del actor y el personaje de ficción. En el medio teatral hemos visto muchos actores, jóvenes en su mayoría, con gran ímpetu a explorar con sus memorias y vivencias personales para generar material de creación, sin embargo lo que aún no está claro es que el trabajo del actor no consiste en hacer una catarsis individual, ni mucho menos ser objeto de masoquismo para producir un resultado extraordinario y de despliegue emocional, más bien está en manejar una buena técnica para que emoción, historia y, raciocinio logren en conjunto un equilibrio con el objetivo de que la obra se cuenten de la mejor manera para el espectador. Es así que bajo mi discernimiento, el uso parcial de la memoria emotiva estará perfectamente aceptado, siempre y cuando, el actor priorice su bienestar mental como corporal apoyándose en mecanismos de salida de la emoción o, ya sea desde su misma práctica actoral al combinar herramientas auxiliares a ésta. Sobre esto Causillas señala:

“{...} Yo me acuerdo que una vez llego Pilar Nuñez (profesora y actriz peruana) a hacer una clase maestra, allá, en Ópalo {...} La reflexión era que hacemos un montón para abrir, para entrar a escena, calentamos la voz, calentamos el cuerpo, nos conectamos emocionalmente, nos concentramos, pero no hacemos nada cuando salimos, no estamos acostumbrados a hacer un ritual de puente de lo que pasó en el escenario y lo que pasa en la vida”.

La mayoría de actores aún no logran ser conscientes de la transformación emocional y física que conlleva el ejercicio de encarnación del personaje. La encarnación de un personaje es como un “trauma”, en el buen sentido de la palabra, ya que el actor función tras función se cree algo que no existe, para luego chocar con la realidad cuando es aplaudido por un público. En consecuencia, el cierre emocional no se da de una manera óptima en el caso de algunos artistas. Estos podrían llegar a ser víctimas de sus propias emociones. Por lo tanto, el actor debe forjarse una disciplina (al igual que la forja al entrar a escena con todas sus fuerzas para interpretar) para crear modelos o rituales que le permitan tener un puente de desconexión de la ficción a la realidad.

El cuerpo se emociona con rapidez y graba en su interior las experiencias emotivas que se activan constantemente en el trabajo del actor. Por ello, existen autores como Sempértegui (2016) y Susana Bloch, que proponen herramientas de desvinculación a partir del cuerpo. Sempértegui (2016), por ejemplo, propone el diagnóstico del temperamento sobre la base del criterio hipocrático. Sempértegui señala que:

“ [...] se han elaborado fichas de observación, teniendo como objetivo diagnosticar el temperamento del actor y del personaje por separado, definiendo claramente la postura de cada uno y con ello evitar el auto encasillamiento para el desarrollo de futuros personajes” (Sempértegui, 2016, p. 15).

Mediante un análisis comparativo entre el personaje y el actor, esta herramienta podría ayudar a que el actor se distancie del personaje mediante el cuerpo y, por

ende, de la emoción. El procedimiento de dicha desvinculación sería, primero, realizando un diagnóstico del actor y sus variaciones dentro de las categorías: temperamento flemático, colérico, melancólico o sanguíneo. Con el fin de contrastarlo con el temperamento del personaje. La tesis propuesta por Sempértegui (2016) sostiene que la desvinculación se puede llegar a utilizar como herramienta no sólo para el desapego del actor con el personaje, sino también con el desapego emotivo para ayudar a canalizar esa carga emocional y liberar al cuerpo de rezagos de la emoción.

En muy importante confiar en lo que el cuerpo y la mente en conjunto están demandando de uno. Hay que aprender a escuchar a nuestro organismo. Es así que como actores, cuando surge una saturación de nuestra psiquis al utilizar nuestras emociones, podemos confiar en que toda esa técnica y herramientas que nos proveen en nuestra formación estarán allí para hacerles uso de la mejor manera.

El cuidado personal del actor, tanto emocional y físico, es imprescindible para un proceso creativo saludable. Al trabajar con nuestro cuerpo estamos expuestos a una vulnerabilidad distinta a como trabajamos con nuestras emociones para dejarlas fluir por el cuerpo. Ya sea de las dos formas, la experiencia de nuestras emociones en escena tiene que estar de la mano con un correcto cierre de nuestra emotividad. Por ello, el actor con absoluta consciencia y confianza en su técnica y herramientas tiene que ir forjando el camino que le sea más beneficioso y saludable para lograr un proceso creativo que este en armonía con su vida emocional.

Durante el proceso creativo, la escucha de nuestro propio cuerpo y de nuestras emociones nos guiará justamente a trazar el camino hacia un autoconocimiento que implica confiar en lo que se es, para posteriormente confiar en lo que le otorgo de mi persona al personaje.

La atmósfera del trabajo creativo que se establece con los compañeros es de vital importancia para que el actor se sienta seguro y cuidado. El autocuidado del actor es un tema que compete a todo el colectivo. En ese sentido, la figura del director/a tiene que promover la confianza entre todo el elenco, en especial cuando

se trata de una obra testimonial o de autoficción, donde las emociones se encuentran a flor de piel y al actor vulnerable.

Hay que abrazar nuestra vulnerabilidad y sensibilidad, ya que propicia a que nuevos impulsos creativos surjan. De igual manera, se requiere confianza en sí mismo para saber cómo actuar frente al redescubrimiento de nuestras emociones frente a la encarnación. Confiar en que tenemos un control de nuestras emociones y que podemos encontrar las vías en cómo gestionarlas para utilizarlas en favor de la creación de un personaje.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aslan, O. (1979). *El actor en el siglo XX: evolución de la técnica. Problema ético*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (1990). *Iluminaciones III: Tentativas sobre Brecht*. Madrid: Alfaguara.
- Borja, R. (2008). “Otras concepciones sobre el arte del actor: Artaud, Brecht y Brook”. En Borja, R. *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezbai.
Recuperado de:
<https://es.scribd.com/document/290275157/El-Arte-Del-Actor-en-Ele-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo>
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Carlson, N. (2010). *Fisiología de la conducta*. Traducción María José Ramos Platón. Madrid: Pearson Educación.
- Causillas, T. (2017). *Financiamiento Desaprobado*. Lima: Altazor.
- Chiarini, P. (1969). *Bertolt Brecht*. Barcelona: Península.
- Dropsy, J. (1987). *Vivir su cuerpo: expresión corporal y relaciones humanas*. Buenos Aires: Paidós.
- Eines, J. (2005). *Hacer Actuar: Stanislavki contra Strasberg*. Octava edición. Barcelona: Gedisa.
- González Rey, F. (2007). *Investigación cualitativa y subjetividad: los procesos de construcción de la información*. México, D.F.: McGraw-Hill Interamericana.
- Hethmon, R. (1979). *El método del Actors Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos.
- Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social [LUM]. (2017, 19 de octubre). *Obra de teatro “Financiamiento Desaprobado” en el LUM*. [Comunicado de Prensa]. Recuperado de <https://lum.cultura.pe/actividades/obra-de-teatro-%E2%80%9Cfinanciamiento-desaprobado%E2%80%9D-en-el-lum>
- Mitter, S. (1992). *Systems of rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski and Brook*. London: Routledge.

- Moore, S. (1991). *Stanislavski revealed. A guide to spontaneity on stage*. New York: Library of Congress.
- Quintana, M. (2012). Cuerpo, emoción y movimiento. *Revista Novedades Educativas*, número 263.
- Rivero, M. (2013). Experimentando con sujetos emocionados. *Scielo*, número 37, pp. 199-212. Recuperado de:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012013000200014
- Rodríguez Gómez, G; Gil Flores, J; & García Jiménez, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga: Ediciones Aljibe.
- Ryle, G. (1973). *La emotividad*. Buenos Aires: Paidós.
- Sempértegui, M. (2016). *Estudio sobre el diagnóstico de la desvinculación, para conseguir un desapego real y completo del actor con el personaje* (tesis de licenciatura en Artes con mención en Teatro). Quito: Universidad Central del Ecuador, Facultad de Artes. Recuperado de:
<http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/7266>
- Stanislavsky, K. (1963). *An Actor's Handbook: an alphabetical arrangement of concise statement on aspects of acting* {Un Manual del Actor: una disposición alfabética de una declaración concisa sobre aspectos de la actuación}. New York: Theatre Arts Books.
- Strasberg, L. (1997). *Un sueño de pasión: la elaboración del método*. Buenos Aires: Emecé.
- Torres, N. (2004). Los procesos de identificación en el trabajo del actor. *Persona*. (7), 27-69. Recuperado de:
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/Persona/article/view/888>
- Vásquez, W. (2016). *La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: Dora y La neurosis sexuales de nuestros padres* (tesis de licenciatura: Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima). Recuperado de:
<http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/123456789/6646>

ANEXOS

(ANEXO 1)

Guía de entrevistas

Transcripciones de entrevistas:

(ANEXO 2)

López, R. (2017, Agosto 23). Entrevista a Tirso Causillas. [Grabación de audio].
Lima.

(ANEXO 3)

López, R. (2017, Octubre 24). Segunda entrevista a Tirso Causillas. [Grabación de audio]. Lima.

(ANEXO 4)

López, R. (2017, Octubre 24). Entrevista a Nani Pease. [Grabación de audio].
Lima.

Observaciones:

(ANEXO 5)

Observación N° 1 de la función del día 25 de agosto de 2017 en el Auditorio de Derecho de la PUCP.

(ANEXO 6)

Observación N°2 y N°3 de las funciones de la segunda temporada en el LUM de los días sábado 21 de octubre de 2017 y sábado 28 de octubre de 2017, respectivamente.

(ANEXO 7)

Consentimiento informado

(ANEXO1)

GUIA DE ENTREVISTAS

EJES TEMÁTICOS:

- d. La Dramaturgia: aspectos autobiográficos, proceso de elaboración (la ficción como mediador).
- e. El proceso creativo: Se dividirá en etapas:
 - Rol del director: estrategias de distanciamiento, planteamiento de los ensayos y planteamiento del montaje.
 - Rol del actor: herramientas/ técnicas actorales y estrategias de distanciamiento: “mantener el trabajo como trabajo”.
 - Rol de los demás participantes (actores, asistentes, productores).
- f. Confrontación con el público: sensaciones personales antes y después de las funciones, atmósfera de trabajo y cambios a nivel personal.

OBJETIVOS:

Esta guía de entrevistas tendrá como propósito estimular al entrevistado a que se exprese de manera ordenada de acuerdo a los ejes temáticos para que nos pueda brindar información relevante a la investigación. Asimismo, cada sección de la entrevista nos permitirá, posteriormente, agrupar el contenido y fragmentarlo de manera que nos sea útil al momento de realizar el análisis de la entrevista.

TRANSCRIPCIONES DE ENTREVISTAS

(ANEXO 2)

A) PRIMERA ENTREVISTA A TIRSO CAUSILLAS

23 DE AGOSTO DE 2017 00:29:09

Una vez que entramos al concurso y se sabía que se iba a hacer (la obra)...todavía no sabía (si es que iba actuar). Pero luego contrate un director y yo iba a actuar, pero igual siempre estaba entre actúo, no actúo. Luego con el director tuvimos diferencias creativas y él se fue (del proyecto), nos fuimos los dos. Ósea los dos decidimos que ya no. Este...entonces yo ya no sabía si iba actuar yo o lo iba a dirigir. Ya, entonces yo la dirijo. Incluso llame gente, y luego dije ya no, no, no, no la dirijo, mejor yo la actúo, y a final termine actuando. Ósea como ves...incluso hubo hasta casting de posibilidades. Yo siempre estaba quiero, no quiero, quiero, no quiero, entonces si me preguntas por resistencia antes del proceso...todas las del mundo.

¿Por qué no querías (actuar)?

Me daba un montón de miedo. Me daba miedo, si de que me vaya en bad psicológicamente, de no poder resistir, de no poder aguantar, y entonces como me daba miedo, yo no me lo podía decir a mí mismo, entonces estaba entre idas y venidas, etcétera. De hecho, mi papá falleció hace poco. Falleció...el año pasado. Entonces también hubo un momento de...porque sala de parto te pide que sea en el límite de dos años desde que ganaste, entonces también había como que hacerla y mientras me decidía mi papá se fue. Entonces pasé ese proceso, entonces me dije ya no, pero luego me di cuenta que...creo que uno de los lugares que más admiro en el teatro peruano, en el teatro en general tiene que ver con gente que hace procesos como integrales: que crea todo. No por una onda de totalismo, no por una onda de abarcar todo, sino que siente que el impulso creativo va desde la exploración hasta la creación del montaje y de estreno. Creo que mi vida en Yuyachkani ha sido como el referente. Ósea, algo los conozco, no han sido mis profes por ejemplo. Me los he cruzado por ahí, algunos los conozco de un hola y chau, pero la admiración que yo tengo por lo que ellos hacen me hizo pensar que... no es exactamente igual, no, porque teatro de grupo digamos que ese tipo es caro...entrenar y explorar un año para que salga algo, pero que yo algo de eso quería a pesar de que es un texto, quería

esa sensación de que todo el proceso había sido un proceso integral, orgánico. Entonces en ese sentido, dije pucha, yo debería actuar, porque eso es lo que quiero, eso es lo que he estado [interrupción, se despide de alguien] Entonces este... dije pucha yo debo estar en ese proyecto. Entonces me decidí actuar de mí mismo.

Y dentro del proceso... ¿Qué formación has recibido?

Yo estuve en la ENSAD, pero me quedé ahí hasta la mitad de la carrera. Luego de eso tome todos los tallercitos que existieran, habidos y por haber, pero hubo cosas chiquitas. Luego me metí al taller de Jorge Villanueva que normalmente es un año... Ajá de Ópalo, pero terminando el año le dijimos, o sea este queremos más, entonces nos dio como un segundo nivel. Y luego de eso me metí al [taller] de Roberto, no acabe el tercer nivel, y luego de eso he tomado también algunos talleres de dramaturgia con Ernesto Ruez, este... talleres de perfo, talleres de danza. Ósea, creo que el núcleo real, el lugar donde más formación... los dos lugares de más formación sistemática han sido en la ENSAD, aunque no acabe, y Jorge [Ópalo]. Y es chévere porque Jorge tiene una cosa de cuerpo, una especie de conexión cuerpo-emoción. Como que no se si él lo diría así, pero yo lo que veo es que hay una onda de... hay una onda por aceptar que se puede generar emoción desde el cuerpo... y yo en la ENSAD había recibido total formación física, porque me había tocado Carlos Acosta. Entonces yo he llegado con un cuerpo entrenado. Estaba flacazo en esa época, podía hacer mortales. No flacazo, siempre he sido gordito pero estaba flaco, ósea podía hacer mortales, pararme de cabeza. Ósea estaba como muy, muy bien entrenado. Entonces cuando llegue a Ópalo tenía un cuerpo muy entrenado y con muchas ganas de aprender de Jorge además porque vi sus obras y fue como [cara de sorprendido] Entonces este, encontré ese trabajo físico para despertar cosas, estados digamos. En la danza alucina que aceptan el estado, nosotros [actores] no, pero en la danza si aceptan hacer cosas que te generan un estado físico. Entonces algo ahí encontré en Jorge mmm y de hecho Jorge ha constituido todo, todo el resto de mi vida, y cada vez que actúo hay una cosa así de... ya no entreno tanto, porque ya también como que... no sé, por inconsciente por cómo se han dado las cosas en verdad. Pero si hay una cosa ahí de tratar de conectarme con mi cuerpo, de sentir el cuerpo para. Creo que eso también me ayudó, porque técnicamente también trate de más que pararme de lengua para encontrar la sensación en la obra. Trate de concentrarme en lo que estaba pasando en mi cuerpo en el ensayo. Tratar de relajarme. Ajá, a partir de lo que me decía el otro. Ósea tratar de... La escucha entendida como que te producen las palabras.

¿Cuánto tiempo de ensayos tuvieron?

Diciembre, enero, febrero, marzo... tres y medio, cuatro. Pero con algunos partiditos. Lo que pasa es que un actor se fue de viaje. Carlitos [Victoria] se fue dos semanas en febrero. Empezamos mucho antes, pero eso devino luego en un tiempo en que algunos estaban de viaje y luego un mesecito así todo juntos. Y yo creo que Nani por lo mismo que es mi esposa, por lo mismo que nos queremos y que me quería... no solo quería que la obra salga bien, sino también quería cuidarme, ha creado un proceso que ella sentía que iba a poder hacer que esas resistencias inconscientes, ese dolor que podía estar sea contenido.

¿Cuál fue? ...lo expuso desde los primeros meses de ensayo...

Sí, no lo dijo directamente para no generar incomodidad, pero lo que hizo fue que improvisáramos. Bueno los dos creemos en la improvisación, por lo mismo que los dos tenemos esta onda...es bien curioso que lo dos tengamos una cosa medio realista y que Yuyachakani sea nuestro referente, pero los dos tenemos una onda en la exploración también de herencia de lo que hemos visto en el teatro de grupo entonces creímos que había que improvisar, que había que jugar un buen rato. Entonces lo que ella hizo fue que jugáramos con los personajes y que creáramos secuencias, que creáramos monólogos improvisados, y luego lo que hizo fue contar la historia, lo que llamamos fábula en improvisaciones. Entonces improvisamos mi cumpleaños

6:00 En escenas...

Ajá, escenas que no existían, de antes, de cuando mi papá estaba sano, cómo era la vida de ellos, cómo la enfermedad fue deviniendo, cómo fue oscureciéndose entre comillas. Entonces lo que ella intentaba, y funcionó un poco ah... fue que yo como actor o todos como actor tengamos el recuerdo de la improvisaciones que hemos hecho juntos a la hora de actuar. Entonces ahí, creo que ella estaba intentando rudimentariamente como se hace cuando creas un proceso...estas experimentando. Creo que ella experimentó generar una memoria emotiva falsa, una cosa así.

Falsa... pero cuando tú improvisabas las escenas reconocías o sentías momento de improvisar, lo que salía en el impulso del momento cosas que en verdad privadas, cosas tuyas que hacías con el otro...

Sí, claro que si

O tratas como de modificar o inventarte tú, o usar incluso tu imaginación...

A dos niveles yo creo que depende que entendamos por memoria emotiva, si es que yo tengo una memoria de mis emociones, de que mi vida me ha constituido y mis recuerdos aparecen como digamos que aparecía así, ósea, lo que pasaba cuando actuaba era que muchas cosas si me...no me daban el recuerdo, no es que yo recordara como una película, este... cuando mi papá estaba bien, como cuando vivía con él, pero si me daba la sensación de estar ahí. Eso pasaba.

Despertabas sensaciones...

Sí, despertaba sensaciones como... tú ¿Has visto ese cortometraje cuando una pareja se encuentra después de mucho tiempo y no se reconocen, pero él toma café y recuerda todo lo que ha vivido con ella?...la sensación te evoca... pero no es exactamente como me acorde de mi papá tal cosa... era más una sensación como de estar casa en algunas improvisaciones, una sensación que esto ya había pasado; y en el proceso de creación hubieron días al principio sobre todo... a mi lo que más me fregaba al recordar cosas antiguas era cuando, no cuando hacíamos, porque al hacer digamos que también había una mezcla, ósea, hay... yo trataba de no recordar, porque normalmente un poquito tratas de recordar el como si, no, esas cosas, pero como este proceso era una experiencia dura yo trataba de más bien de centrarme en la ficción, centrarme en la manejo de texto, centrarme en la acción para que...porque me daba miedo. Ósea...

Claro algo que pude detectar al momento de leer la obra fue esta utilización de romper la cuarta pared como manera de distanciamiento como para no afectarte, tal vez...

Sí

No sé si lo utilizaste conscientemente...

Yo no sé conscientemente como para no enfrentarme, pero si hay una cosa de distanciamiento. Sí, Brecht también es un referente a la hora de escribir y creo que también, es verdad pues, que contar la historia es decir: Bueno, lo que estoy haciendo acá es... tratar de salir, porque también cuando pasaba, pasaba melodramáticamente, pasaba como [sonidos de ahhggh] Pasaba... me daban ganas de llorar, ósea había mucha intensidad en lo que pasaba...Sabes cuál es la imagen que yo sentía era que normalmente que si es que actuar era ir como por un río navegando, este río tenía piedras así horribles, había que tener mucho más cuidado. Si sentía que los recuerdos saltaban, que las

memorias podían estar y que había que verlas con cuidado... no sé si eso responde a tu pregunta, o hacia dónde...

Normal. Este...en momento de ensayos tuviste eh... no sé si en las improvisaciones. Después de la etapa de improvisaciones pasaron ya a fijar...

Pasamos ah... hacer lectura en mano escena por escena.

Ya... y en esta etapa de improvisaciones... ¿tuviste algún quiebre emocional?

No, pero si lo que pasaba era que dependiendo de cómo este emocionalmente en el día eh... algunas veces me daba lo que venía después del ensayo, este... yo sabía que estaba descontrolado... ósea no descontrolado. Ósea terminaba un ensayo y me daba ganas de ir a comer algo rico, o ir a dormir, o ir a jugar videojuegos. Ósea realmente si la consecuencia era como si... y no había un quiebre en el ensayo. Nunca pasó que estábamos ensayando y de repente no pude más, pero si terminaba agotado, terminaba cansado.

Y cuál era esa sensación... Ósea ibas comías algo...pero te quedabas aún con la sensación como que con imágenes del ensayo...

Triste con imagen de... lo que fue pasando que fue duro es que a medida que los ensayos avanzaban no... lo que pasa es que también fue un grupo bien particular entonces había mucha buena onda, todos se mataban de risa. Entonces habían días que sí, días que no. Luego a medida que las escenas más fuertes iban saliendo, también sentía yo que podía descargar, sobre todo las escenas que me comprometían físicamente, porque... o que incluso las escenas las que más mejor me hacían sentir, las que hacían que me quiebre menos eran las escenas dónde había más quiebre, porque sentía de alguna manera que yo... esas escenas de los gritos, de las peleas...esas escenas eran chéveres para mí. Terminaba de buen humor. En cambio las escenas de distancia terminaba como que medio más triste, eran más reflexivas. Poco a poco lo que si me paso que fue raro, de hecho, regrese a terapia y todo...ah, debo de decir eso yo si siento que lo que tu preguntas es válido. Ósea hacer auto ficción o hacer procesos duros de todas maneras activaba cosas de memoria emotiva. De todas maneras hacen que los recuerdos bajen, porque yo sabía que tenía que regresar a terapia para poder acompañarme en este proceso.

Regresaste a terapia...

Si, si, y me ayudó un montón, y siento que si no hubiese estado en terapia al costado hubiese sido mucho peor, y siento que...en los ensayos como te dije habían días que al principio era duro y luego me acostumbre, y habían días en los que me sentía muy mal. Pero luego ya en la obra o cerca de la obra cuando ya eran pasadas completas si empecé... si la memoria empezó a... Ósea a veces Carlos además lo admiro un montón y de cerca cada vez tu veías como se transformaba en el personaje, y cada vez iba siendo más fino y su cara ya parecía de viejito. A veces parecía que tenía frio, se parecía a mi papá porque la enfermedad la retrató muy bien. Entonces sí debo decir que había momentos en donde yo mismo que asustaba lo que estaba pasando...ehm con Carlos sobretodo. Lo abrazaba y si sentía que por momentos la ficción se derrumbaba y era una cosa que yo nunca había sentido como actor, porque yo siempre como actor digamos que hay momentos en los que instantes ¿no? En los que la acción te lleva a algún lado. Yo la mayor parte del tiempo soy más como racionalon entonces este... esas cosas me iban asustando. Si tuve pesadillas...ehm pesadillas con mi papá que aún vivíamos en un cuarto de nuevo y para siempre...pesadillas de esa época digamos. Si llegue a tener sueños en donde estaba en esa época... mi papá se perdía y yo tenía que buscarlo. Ósea si...

Ansiedad...

T: Si, ansiedad. De hecho... de hecho empezaron cuadros medio ansiosos.

Y cómo fue...claro la temporada de ensayos, ya en funciones y tener aún a tu papá, aún vivía, aún lo cuidabas ¿no?

T: No, no, no, falleció el año pasado.

Y las funciones cuando... en plenas funciones...en plena temporada...no...

T: No, pero la obra fue este año

¡Ah! Fue este año...

T: Claro... [risas]

No la obra fue...no, de hecho falleció el ante año pasado. La obra ha sido ahorita enero, febrero, marzo...abril. Y mi papá falleció el anteaño, estamos 2017, 2015.

2015...

T: Sí...yo no, no cuidaba a mi papá. No, no vivía con él tampoco. Yo vivía con él hace como cuatro años. No, eso ya está en el pasado, ya. Esa experiencia que se narra en la obra eso habrá sido dos mil... sí, cuando yo... tengo veintiocho ahora...cuando tenía veintidós, veintitrés.

Lo que cuenta en la obra...veintitrés.

T: Ajá, si por ahí.

Y ¿cuántos años tienes ahorita?

T: Veintiocho

Okay. Sí, porque Strasberg habla sobre que...no necesariamente estoy tomando rígidamente lo que es la memoria emotiva, porque dice que utilicemos un recuerdo de hace siete años, pero no necesariamente...

T: ¿Porque? Porque si no puede estar muy cerca...

Sí, puede afectarte. Depende también, depende de cómo es el actor, qué estímulos también utiliza.... Tú pusiste esas cositas, por ejemplo, la botella con orina en escena para...aparte crear la atmosfera, te producía en las funciones o incluso en los ensayos algo en particular...

T: Sí, que todo estuviera metido en... creo que hay alguna cosa con la cosa de cuidar a papá que yo no...ósea psicológicamente yo no me asumía como alguien que iba terminar haciéndolo. Un día me sorprendí, la situación me asaltó, y yo me descubrí y estaba cuidando a mi papá... Uy, que pasó, ¿entiendes? Entonces este... el cuarto creo que estuvo muy bien reflejado por el diseñador de arte...el tipo de cama, el mismo archivador, la comida, la ropa ehhm todo.

¿Tú guiaste ese proceso?

T: Ehm no. Eso lo vivió el director de arte, pero se basó...

Pero lo conversó contigo...

T: Sí, se basó en... hay una pequeña descripción en la obra, en un parrafito. Luego teníamos que era él el que iba a los ensayos. Veía los ensayos, conversaba Nani, conversaba conmigo y traía propuestas. Pero siempre iba dibujando. Recuerdo a Peter Brook cuando habla de trabajar con un escenógrafo con un diseñador de arte, dice que a

él le gusta esa gente que puede dibujar al costado, porque ósea no fue que él vio la obra y nos dio la propuesta. Ósea él iba se sentaba, no todos los días, cada vez que podía miraba lo que iba, pasando lo que hacíamos y él iba tratando de crear la escena. Entonces en ese sentido si sale de la obra digamos, si sale de la experiencia vital, si sale de las composiciones con nosotros. Y sí me producía, el cuarto me producía, la cama me producía, sí...

Y en las funciones, ya al momento de terminar funciones cómo acababas, que sensación...tenías.

T: Bueno...

Aparte de cansancio

T: Claro

Qué cosas te venían a la mente, qué imágenes, qué reflexiones...

T: Pucha no lo sé en verdad, porque sin duda había cansancio mental. Ósea había cansancio emocional y había... la primera sensación que tenía es que necesitaba un poquito de trabajo para mí solo. Ósea no de trabajo sino de espacio personal. Ósea tenía ganas de encerrar un ratito. De hecho las funciones que más me movieron, me iba al camerino me encerraba y apagaba la luz. Como para tener silencio, cómo para poder hacer un puente de desconexión. Yo me acuerdo que una vez llego Pilar Nuñez a hacer una clase maestra, allá, en Ópalo. Y entonces hablaba, porque ella habla [risas] Hablaba de cómo...no, yo no estaba ahí, Nani estaba ahí y me comentó y me pareció muy bonito lo que dijo. La reflexión era que hacemos un montón para abrir, para entrar a escena, calentamos voz, calentamos cuerpo, nos conectamos emocionalmente, nos concentramos, pero no hacemos nada cuando salimos, no estamos acostumbrados a hacer un ritual de cierre, un ritual de puente de lo que pasó en el escenario y lo que pasa en la vida.

Sí

T: Y si pues, es bien fuerte porque es verdad. No sé si lo dice ella o Nani. O como cuando los actores van a chupar...

Que también es una manera de desvincular de alguna forma.

T: Sí.

Una manera brusca...

T: Sí, yo tenía una necesidad de desvincular. Una necesidad de no conversar mucho con gente. Entonces me encerraba un ratito y luego me iba a comer. Iba a hacer algo que me pareciera divertido, pero sí desvincular me parece un término importante.

Y cómo que cosas chiquitas...Ósea verte en un espejo...no quiero guiarte, pero como que...

T: ¿Rituales? Actividades...

Claro se podría decir rituales, como que mecanismo que identificabas...

T: [se pregunta] Inconscientemente qué hacía. Ósea terminaba una función y las reglas de la buena onda me decían que tenía que quedarme ahí para recibir a la gente que subía después. Entonces estaba en tensión entre...pero no me gustaba mucho porque como el tema era sensible...yo creo que de chiripa le di al tema entonces... porque resulta que hay mucha gente que tiene una situación similar no resuelta. Ósea hay mucha gente que venía y que lloraba y tu tenías que abrazarla como [hace un gesto de abrazar incómodamente]... ósea era lindo que se conmovieran pero como actor yo sentía que en ese momento no podía...

Sostener eso...

T: Sostener...no, no era el momento entonces cuando yo sentía que esto había sido muy movido..."Oye espérame un rato" ¿manyas?, me sentaba en el mismo lugar. Salía de escena y me sentaba en una escalerita de camino a los camerinos. Entonces la gente subía y como estaba medio escondido, pero no escondido, primero saludaban a los otros y luego me saludaban a mi entonces era más tranquilo. Entonces, y esperaba lo necesario para que digamos no ser mala onda, cinco minutos. Luego me iba a mi camerino, apagaba la luz, y me sentaba, y no hacía nada. Trataba no...trataba de, ósea no soy budista...no, más o menos soy budista. Budista no practicante una cosa así. Me gustaría serlo. Entonces la meditación es una asunto muy importante, creo en ella, he practicado un poco, entonces no hacia propiamente meditación, pero una suerte de...trataba de soltar. No hacer nada.

Tenías la intención de hacerlo, pero no...

T: Ajá, pero claro, no llegaba a meditar. Llegaba a una cosa como chorrearte. Me chorreaba así, tomaba aire etcétera, luego siempre me fumaba un cigarro inmediatamente.

Me acuerdo Carlos Victoria siempre jodía, yo cuando salía me decía ¿tienes un cigarro? Una especie de chiste...y yo le decía no... y me decía: “¡Ah! No sirves para nada” o me decía si... ósea de alguna forma él hacia una bromita. Era bacán, porque eso es lo que hace Carlos ser buena gente para desvincularse creo yo... no quiero analizar a él, pero, pero él es muy buena gente y es muy buen compañero, te hace bromas. Entonces eso era lo que pasaba, no tanto una cosa mística. Saludaba...ah no [recuerda] primero todos nos abrazábamos. Es que el elenco fue muy bonito también. Nani nos esperaba para darnos un beso cuando salíamos del escenario uno por uno y un abrazo. Y luego de eso alguien desaparecía, un par de actores se corrían a encerrarse y los demás nos abrazábamos y decíamos qué bonito, y yo le daba palmadas a la gente “Hi5”. Teníamos nuestra actividad grupal. Alguien decía “oye, hoy día estuvo bien” u “oye, hoy día estuvo muy abajo ¿no?”. Tratábamos que hacernos sentir bien un ratito. Llegaba la gente a saludar, me iba, fumaba un pucho y luego no hacía nada. Ayudaba un poquito a cargar, una que otra cosa para cerrar y dejaba a los demás a que producción cierre. Me sentaba y casi siempre me iba a cenar. A cenar algo rico, a tomar un vaso de whisky, un par de chelas. Sobre todo los primeros días buscaba una actividad que no fuera en mi jato tampoco, que fuera al medio con Nani y conversábamos de la obra o tratábamos de analizar otra cosa. Entonces esos eran creo la rutina para salir, y si creo que era necesaria, pero nunca me he dado el tiempo de hacer un ritual.

En la temporada de ensayos y funciones tenías una preocupación por hallar verdad...

T: Sí. Bueno, la verdad es problemática como concepto por qué es, dónde está, etcétera, pero creo que hay una onda con la honestidad que siempre me ha interesado bastante y técnicamente creo que lo que he intentado hacer es que mi manejo de texto se vea lo menos actuado posible. Además como era yo tenía para jugar con eso, ósea no se logra siempre porque no actúas de ti.

Me pareció una acotación un curiosa cuando pones “el actor que realice esto, evitar la solemnidad, por favor”

T: Si, porque yo creo que la solemnidad es un lugar a dónde vamos los actores cuando no sabemos lo que estamos hablando. Ósea hay personajes que son solemnes, pero si puede haber una tendencia a que hagas que esto es muy importante. Entonces eso no me gusta porque creo que, no es importante por lo que pasa, ni por la acción, ni por la historia, ni por la estética, ni por su expresión político, es importante porque el actor hace así [sonido

de impostar la voz] La gente lo siente, entonces lo que intente fue ser lo más terrenal posible. De hecho fue difícil porque es racional digamos, porque la emoción estaba queriendo salir. Ósea trataba de decir: “Hola, bueno, ¿qué tal?” Tratando de jugar con la energía mirando a la gente. Yo tengo un proceso anterior que era una comedia dónde Nani me torturo haciéndole hablarle al público durante toda la obra. Era un gran monologo, entonces ya había ganado cancha en eso hablándole al público. Entonces ero lo mismo, pero me tenía a mí mismo como personaje, entonces trataba como de soltarle. Lo que había en el personaje es que era chibolo, entonces también había otra cosa técnica, pero si es Tirso digamos. Es Tirso en una versión más débil ¿no? Entonces si había en el manejo del texto, en el cuerpo, en el manejo de la energía, una preocupación porque en el manejo de la energía no hubiera un desborde todo el tiempo, sino que estuviera cuidadita como cotidiana, y me parecía como estaba contando algo duro así podía decirlo...Sabes que quería como contarle como si te lo estuviera contando a ti. “Bueno, yo vivía con mi papá, tenía 22 años, y me pasó esto...” Entonces si había una preocupación por buscar verdad, y luego, eso es digamos en las escenas sueltas, ósea no sueltas, en las escenas que no hay gran conflicto. Y en el drama yo no sé qué hacía, porque hay escenas que son como “¡AHHH!” que todo el mundo se pelea, ósea hay un gran conflicto familiar que limita casi con la telenovela. La búsqueda era que sea igual de huachafo como te peleas como...claro, casi melodrama, como cuando te peleas con tu familia, digamos que creíamos que era honesto mostrar el melodrama, pero con sus momentos sólidos. Entonces yo no sé cómo funcionaba, creo que la acción ahí era el asunto más que la memoria emotiva era querer tener un objetivo con mi compañera. “Querer decirle, calla concha tu madre”. El obstáculo era todo.

En la escena de la pelea con tu padre, la escena de la basura y en la escena con tu amigo... qué crees que te hacía conectar...

Lo que pasa creo que acá mi formación me hace verlo que una manera... Hubo una función que por una conversación anterior todos estábamos como de muy buen humor, y nos empezamos a matar de risa y había como un enfoque lúdico en el asunto. Ósea decidimos entrar a jugar. Entonces esa función fue la que más conexión me hizo sentir. Incluso en los momentos más tristes siento que hubo una cosa como de trabajo en equipo. Creo que eso es lo que más me hizo conectar, sobre todo por las dimensiones de la obra, ósea empezaba la obra con muy buen humor, como diciendo...hola, vivo con mi papá y no es tan grave, y que haya ese contraste es lo que hizo que me conectara más adelante.

Ósea por ahí por la memoria emotiva, y creo que también por mi formación a los profes que les hago caso, y a partir de lo que he ido experimentando, lo que me preocupa de la memoria emotiva, es que te pueda desvincular...claro, que te pueda... que centres tu atención no en la escena, sino que en lo que pasó allá en tu vida. Que te sumerjas en la emoción y que pierdas consciencia y etcétera. Entonces yo siempre he tenido miedo de pensar en otra cosa, yo trato más bien de mirar al otro. Mirar a Carlitos, mirar la basura, o imaginarme que ése olor a wafer sea basura o transpolar. Este... sí creo que es eso, lo que más me hacía conectar era estando con mi compañero o detalles con algunos olores, con algunas cosas y si iba generando, en los ensayos, una partitura de emociones. Ósea yo sabía que si me acercaba el olor del wafer me iba a dar nauseas. Entonces yo iba combinando mi acción física con sensaciones...Claro que esa sensación física, me lleve a otras sensaciones.

¿Cuál fue el proceso que te propuso la directora?

Bueno de alguna manera no tocó un elenco en dónde todo estábamos bien cercanos a la enfermedad del alzhéimer. Entonces todo estábamos llorando. Entonces Nani nos fue contando que había una onda de no ahondar demasiado en la emoción tuya, sino más bien distanciarse para trabajar. Y para eso ella creaba estas improvisaciones para crear recuerdos. Ella estaba buscando... es curioso porque era una obra en donde las emociones estaban tan a flor de piel que más bien ella buscaba que transformemos las emociones en un hecho escénico, que no nos desborde. Además ella no cree en ensimismarte en tu propio dolor para que salga algo. Para nada. Los dos creemos en el trabajo en equipo, en la creatividad desde una visión lúdica, de hacer algo nuevo...más positivo en verdad.

No hubo un desborde en ningún momento...

No, no hubo. Un desborde de que tengo que parar el ensayo etcétera, no, pero creo que yo me censuraba también. Por miedo a desbordar. Ósea es que hay tipos de desborde. Cuando hacíamos la escena de la playa [sonido de gritos] pero eso era por mis características, también estoy jugando de alguna, ósea me gusta gritar, me gusta desbordar, pero pocas veces he sentido que me comprometa emocionalmente como para no poder continuar. Eso no pasó, pero creo que también es cuestión de censura, es una cosa más ya de personalidad que tendría que explorar. A mí no me gusta que me vean sensible. Tampoco quería detener el trabajo de todos, ser el centro.

En esa búsqueda de la verdad... te llevó a querer usar tus recursos sensoriales, emocionales...

Yo creo que diría más sensoriales. La memoria emotiva por una cuestión más ideológica siempre me ha parecido una herramienta peligrosa. Por todo lo que te dicen los profes, siempre he tenido miedo, más bien no la memoria emotiva como herramienta, sino tu memoria, mis emociones estaban como “déjame salir” entonces un poquito no más... es una combinación, había momentos en los que quieres recordar. Ahora que me lo preguntas tan directamente creo que mi técnica era el análisis de texto, la escucha, pero si hubieron momentos en los que tú dices sí, algo tiene que venir, y si tengo que decir que hubieron instantes en que usaba la memoria emotiva como recurso, pero creo que era sobre todo en el proceso inicial de ensayos. Cuando pasamos de la improvisación que es tan suelta, tan rica, a que venga el texto es como que no te puede mover y por momentos era como evocar, pero digamos que no era lo más principal, el máximo recurso. En las lecturas, en el análisis de texto, en los que recién se estaban construyendo las escenas... en la escena de la basura, creo que la has identificado bien en dónde yo decía... pucha ¿Cómo fue? Por lo mismo que inconscientemente era la escena en la que menos quería conectar por lo que es un momento de frente con mi papá. Todo lo demás es peleándome con el otro, con la otra. El gran conflicto que es también la culpa de la obra, ósea él (el hijo) lo trato mal (al padre). Ósea no es totalmente admisible que en ese contexto digas ¡Oye, carajo! Bueno yo creo que mi personaje siente toda esa culpa de oye que hubiese pasado quizá si no le hubiese gritado antes de dormir, quizá no se hubiese ido y etcétera. Entonces sí hubieron momentos de no sé si la técnica tal cual de memoria emotiva, pero si hubo un intento de evocación, de recordar para que algo me genere.

La escena de la basura pasó en verdad...

Sí. Incluso más violenta... es que había esta cosa que él no diferenciaba realidad ficción, y se había ido a la calle y yo le traía su comida. Entonces quitársela era como... él la defendía... Sí, fue real, fue real. Entonces lo achique, lo hice menos violento, ósea la bolsa no estalló así... habían funciones en las que salía más bonito, cuando estallaba. En la vida real la bolsa no estalló así majestuosamente. La bolsa yo se la quite y el trató de quitármela a mí de nuevo.

En los ensayos se te vinieron a la mente imágenes sobre cómo en verdad pasó esta escena...

Sí, pero lo que pensaba es que estaba mucho más bonita así. Bueno ahí, se mezclaban también las voluntades del dramaturgo y las voluntades del actor, pero lo que quería como dramaturgo para hacerlo así era demostrar que era horrible pero que también era bonito, que no queríamos, Entonces por eso está más bonito que vea el Guernica y que se reconcilien tan inmediatamente. Entonces estaba más contento con la ficción.

Y en los momentos en los que te distancias y le hablas al público... me dices que te sentías más incómodo, porque fue...

Hubo un momento antes del estreno en los ensayos en el que había que hacer esos monólogos más, porque había que como se hace trabajar algunas partes de la obra. Y hacer eso, bueno jugábamos un montón y nos matábamos de risa, pero al hacer eso sentía que empezaba a abrir el tema, y ya la obra lo que me permitía como actor era abrir el tema con cada cosa, entonces empezaba a sentirme mal, a tener recuerdos, además meter una época dura que no me gustaría vivir de nuevo, pero tenía que intentar meterme en esa época dura etcétera, pero luego venía la escena del policía y era graciosa etcétera entonces ahí me divertía. Y luego venía la escena de la pelea familiar donde yo podía botar todo. Empecé a sentir como que expulsaba, entonces venían las escenas con el amigo que eran graciosas entonces trataba de soltar soltar, soltar, y se iba haciendo violenta, entonces eso físicamente me hacía sentir que iba botando. Entonces cuando acababa el ensayo me sentía cansado, pero más tranquilo. Pero cuando me quitabas todo eso, ese lugar de desfogue, la primera mitad era como... sentía que me quedaba ahí, en la vida real no podía gritarle a mi esposa... ósea no salía por ahí.

En las discusiones familiares en la vida real, también desfogabas de esa manera...

No, no tanto. Ósea el texto se parece, pero mi tía no es tan mala, ni cagando. Ósea tenemos nuestras diferencias, pero no era tan violenta y este igual el efecto dramático... mi mamá no está tan dispersa, no está tan fuera de sí. Entonces fue una cosa más tranquila que esa pelea, muy dolorosa eso sí, y yo no llegué a decirles todo eso. En la vida real era todo como mira: "yo voy a hacer uno, dos y tres, de verdad creo que debemos conversar"... "¡que no, que yo te digo como se hace!" Entonces es al revés ahí, lo voy mucho más intenso, mucho más fuerte por temas de... espectáculo. Ósea no espectáculo peyorativamente, pero finalmente la obra de teatro es para que la vaya a ver alguien y que se quede conectado o no. Ósea también hay ahí una cosa de... no es solo un reportaje, no es solo una crónica, tiene su necesidad artística, y en el sentido más burdo yo creo que el

teatro tiene que entretener. Entonces es cierto que estamos acostumbrados que cuanto más intenso sea el drama más nos conectamos, y también porque para no poderlo en términos espectaculares...es una síntesis de lo que yo sentía. Es una síntesis de toda la situación. Quizás lo más específico se ha perdido, pero la sensación que yo tuve de todo el proceso fue esa...entonces también es un retrato de todo mi mundo interior.

Perdona la pregunta, pero la muerte de tu papá no te afectó durante el proceso...

No, sí...pero lo que pasa es que ese proceso no se acaba, no sé cuánto dura, pero... el luto me ha durado, está ahí... digamos los primeros meses era desconcertante, pero si habían días en donde me ponía a pensar en él, me ponía triste, está ahí... entonces de hecho hacer la obra fue como reactivar eso. Si me afectó la muerte de mi papá, por eso decidí regresar a terapia también porque sabía que... ya habían pasado dos años, y a veces veía películas con un papá o veía cualquier cosa que me hiciera recordar y me ponía triste un rato. Decía que va a pasar conmigo ya que voy a estar pensando en eso todo el tiempo. Entonces por eso regresé a terapia, entre otras cosas. Entonces si me afectó... no sé si te sirva pero si sentí que la ansiedad empezó a detonar, sentí que me moría, no tuve ataques de pánico pero si la angustia que te hace sentir presiones en el pecho. Pensé que era una cosa cardiaca, fui al doctor y nada, y hablé con mi psicólogo. De hecho se acabó la obra y a la semana ya me sentí mucho mejor. Si hubo una cosa ahí que la psiquis se tambaleo por hacer la obra. No perdí perspectiva, porque por suerte si sabía a lo que me estaba enfrentando, pero sí creo que sin acompañamiento psicológico, sin mi directora, sin el apoyo del grupo que fue paja, todo fue de la puta madre. Entonces sí creo que hubo muchos factores para que no saliera quiñado del asunto. Creo que si te lanzas a hacer auto ficción a hablar de ti mismo, creo que si hay que tomar sus precauciones y creo incluso que con ficción no sé... “La neurosis sexuales de nuestros padres” donde a Wendy Vásquez le sacan el ancho...claro la receta es terapia, pero si vas a saber que vas hacer un personaje que la pasa tan mal si diría que hay que cuidarse también...Sí yo creo que si es que existirá un tipo de seguros para el actor deberían e darnos psicólogos...terapia, yoga... maneras de cuidar la psiquis.

¿Cómo te consideras?

Mmm creo que soy racional, soy analítico, pero... me da roche hablar de mi mismo... pero veo Modern family y me pongo a llorar, ósea si trato de estar abierto a sentir. Trato de conectarme con la gente, trato de estar abierto a los estímulos, no sé cómo ponerlo,

pero en mi proceso mientras más abierto esté salen mejores cosas, entonces trato de no pensar, de explorar... me gusta mucho improvisar. Ósea yo creo que cuanto más libertad de explorar y de hacer huevadas tengas van a salir cosas honestas y creativas, originales y conectadas.

En una palabra como te describirías...

A mí me gustaría decir... juguetón... me gusta jugar.



(ANEXO 3)

B) SEGUNDA ENTREVISTA A TIRSO CAUSILLAS

24 DE OCTUBRE DE 2017 00:46:54

DRAMATURGIA:

CONTEXTO PERSONAL

Bueno yo viví con mi papá solo desde los veinte más o menos. De hecho, mi papá perdió el trabajo cuando yo tenía diecinueve, dieciocho fue la época en la que yo iba a postular a la universidad. No, no mentira, mi papá perdió su trabajo cuando yo termine quinto de media y de ahí pasamos de una familia de clase media a clase media alta una cosa así. Ósea mis planes eran entrar a la Católica, por ahí iba la cosa. Ehmm en ese momento no se notaba, pero luego nos dimos cuenta que probablemente perdió su trabajo porque el alzhéimer comenzaba a aparecer por lo que era una persona que le tenía mucho miedo a la enfermedad y no quiso hasta el último momento hacerse un diagnóstico. Al final se lo hicimos por lo que ya era evidente, pero hubo muchos años en los que tu no sabías si tenía algo. Empezaba a ser un poquito raro, empezaban a aparecer pequeños síntomas de deterioro cognitivo, pero él nunca fue a hacerse análisis. Entonces hubo una caída económica porque digamos que mi familia era patriarcal tradicional, ósea era proveedor, mi mama era ama de casa, entonces fue como [sonido de caída]...económicamente. Dos años después, tres años después mi mama se fue a vivir a España con la idea de que allá, bueno de hecho fue random, con la idea de trabajar y el cambio de moneda podía mandar. Entonces emigra. Ehmm yo me quede solo con él desde veinte hasta los veinticinco. Son cinco años que viví con él. Ehmm dentro de los cuales empecé a trabajar bien chibolo porque yo siempre...fue un año, ¿no? En el que yo quería estudiar varias cosas y como que ahí me confundí, pero en cuanto al teatro si estaba clara la cosa. Entonces este...pero igual fue un golpe no poder entrar al TUC, tener los planes que yo tenía. Ehmm y en el colegio me ofrecieron el trabajo de asistente del profe. Trabajé años como asistente... por ahí los años son medios duros, la cronología no la tengo muy clara, pero fue ahí cuando mi mamá se fue y poco antes que ella se fuera me ascendieron por que justo el profesor como yo llevaba cierto tiempo siendo su asistente, el profesor renunció intempestivamente y justo agarre la plaza. De hecho, fue un golpe de suerte porque habían

pensado en un montón de ex alumnos ilustres en las artes escénicas. Habían pensado en Paloma Carpio, habían pensado en Paloma Yerovi, habían pensado en Rodrigo Benza, pero ninguno podía [risas] Entonces caí. Eso fue una salvada económica también. Pero igual la convivencia con alguien con Alzheimer es compleja, la enfermedad va... además que él no quería diagnosticarse, iba rápido, entonces los deterioros, los olvidos se tornaban en confusiones graves como... me acuerdo una vez me lo encontré... había una construcción, pero tipo que estaban rompiendo y reparando una tubería en la casa. Era una especie de casa gigante que tenían muchos cuartos y un patio. Estaban como que reparando algo, pero él estaba afuera con un casco, que luego lo use para una obra, diciéndole a la gente que no cruce porque era una construcción. Siempre tenía esas cosas medio raras, medio graciosas también. Ehmm entonces empezaron a aparecer esos episodios yo decidí llevarlo para que le hagan los análisis, para que le hagan las pruebas para ver si tenía o no alzhéimer. Empezó a tomar su medicación... pero todos esos años... ¡Ah! Yo he leído un poco de literatura sobre cuidadores y hay una cosa que se llama sobrecarga más cuando es tu padre, hay tanto que hacer y la preocupación es tanta, es como un bebito. Sorry yo lo pongo así, pero... hay muchas necesidades, entonces tu cabeza, tu psiquis se ve sobrecargada, entonces hay cosas que no vez. Yo lo recuerdo como años muy duros en los cuales chambeaba un montón, trataba de estar en todas las obras posibles. Trataba de hacer bien mi chamba, eventos, transcribía también cosas. Tenía amigos en la universidad que estaban haciendo transcripciones para otra gente y me pasaban sus excedentes. Hacía como mil cosas. Chupaba un montón, ósea, entre chamber y vida desordenada. Incluso recuerdo que empezó a los diecinueve. Fueron años difíciles por lo que tu aun eres chibolo, tú no tienes muy claro dónde estás. Entonces también estaba... hay una tristeza también de que nadie se concibe a sí mismo como un cuidador, como la imagen tradicional que pospone todos sus sueños para cuidar a su padre y de alguna manera estaba pasando ¿no? Ósea digamos tenía apoyo de mi mamá que mandaba, no tenía apoyo de mis hermanos. Mis hermanos estaban como medio desaparecidos. Tengo hermanos, eso, por ejemplo, es ficción. Están eliminados por completo para hacer más específica la obra, la centrar a la obra en unas cuantas personas. Tengo tres, de los cuales una es hija de mi mamá, pero es hijastra de mi papa de una relación terrible, así que evidentemente no hubo apoyo y mis hermanos son mucho mayores que yo y mi papá era mucho menor que mi mamá. Entonces mis hermanos tienen cuarenta y cinco, cuarenta y ocho, entonces... y mi papa, creo que la enfermedad, la falta de trabajo le daban mucha vergüenza, por lo que era una persona muy imponente.

Entonces no tenía relación con ellos. Entonces fue difícil hacerles entender después de muchos años que mi papá estaba muy enfermo y ellos creían que se había molestado con ellos que no les interesaba. Fue bien complicado, entonces por lo menos de esa larga etapa, por lo menos dos años fui yo casi solo y luego ya cuando la enfermedad estaba en las últimas etapas, ellos comenzaron a apoyar. Y bueno viví esa etapa, es una etapa muy dura, de mucho dolor, de mucho desconcierto, de mucha sensación de abandono y de mucha responsabilidad también.

Tu tía...

Yo no me llevaba muy bien con ella. Ella existía también. De hecho, como te vas dando cuenta la obra es casi digamos...no quería que fuera testimonial porque yo considero que la ficción tiene sus cosas chéveres, y sus posibilidades simbólicas también. Las sombras que aparecen como un ruido, los fantasmas esas cosas, el lenguaje, la forma en cómo utiliza el lenguaje también... mi papá cuando utilizaba el lenguaje cuando estaba enfermo era muy interesante porque llegaba a mezclar cosas que hacían un puente entre lo político y lo personal. Ósea él hablaba de volver con mi mamá como si fuera un proyecto político, era fuertazo. Él hablaba de mejorar la relación entre los dos como si fuera una cosa que se pudiera hacer con FODA, ósea eso es real. Todo en él estaba mezclado, lo de oficina, lo personal, todo era una misma cosa. Pero bueno, en un testimonial habría sido otra cosa. No hubiera podido... había un gran sentido del humor también en mi papá. Mi papá siempre ha sido una persona muy cachozca, muy bromista, entonces cuando se enfermó estas cosas persistieron. Entonces la ficción, sentí, que me iban a permitir retratar eso mejor que un testimonial que termina siendo... la representación coge menos...no tiene tanto lugar ¿manyas? Porque hay mucho de no hacer teatrillo en un testimonial, de presentar más los hechos y no sé por qué, es prejuicio quizás, de hecho, es prejuicio, también sentía que es una historia tan dura que el testimonial no me iba a permitir tener esos momentos de humor que me interesaban y porque finalmente me gusta el teatro y quería escribir ficción.

Esos momentos de humor son los momentos ficcionales...

Si y no, solo que estaban organizados. Ósea ninguna de las escenas que están descritas ahí necesariamente han pasado tal cual, sino lo que ha terminado siendo es un recuerdo de toda esa época cortada y pegada de forma, de los momentos que yo considero esenciales contar el mensaje digamos entre comillas. Más que un mensaje es la propuesta

de esta situación personal que tiene que ver un poco, que es una metáfora de todo el Perú. Es algo que yo he intentado, intentaba, solo que intentaba que sea claro sin decir ésta es una metáfora del Perú. Ósea no quería que en un momento dijera: Sí, hijo. Nuestra relación es como el Perú...porque me parecía monse. Ose como que pasa en muchas horas. Hay muchas obras que tienen una gran metáfora...si, pues, no es que sea mala...a mí me gustó mucho “Sobre lobos” ...la idea de jauría estaba todo el tiempo... y al final dice: es que somos como una jauría. Y que no está mal, hay gente que lo hace mejor que otras personas ya hay gente que lo hace muy... Como esto era muy pretencioso, es pretencioso hablar del Perú, quería que se note más en el proceso de la obra. Entonces lo que hice fue coger anécdotas y que mezclen para que tengan coherencia. Por ejemplo, hay una escena de la basura, que hay una cosa con la basura, de hecho, esa escena fue real. No tuvo una solución como la que está allí (en la obra) Ósea en la escena tuve que quitársela, él tuvo un rollo, pero igual lo hice y se acabó, pero si es verdad que una vez, otro día, mi papá vio un Guernica en la basura. Entonces él vio eso en medio del desorden, entonces me pareció paja que ambas anécdotas se juntaran. Entonces hay momentos que son de verdad y están mezclados entre ellos.

Entonces las relaciones de alguna manera se han mantenido...

Sí, esta recontra inspirado en la forma en cómo yo concibo las relaciones con ellas ¿no?
Con mi familia.

Las llamadas...

Sí [risas] las llamadas son también reales. Fue así, cuando tienes familiares en el extranjero comienzas a tener esa dinámica te llamo a ti, te llamo a tal, mientras llamo a tal y etcétera. De hecho, estoy pensando en escribir otra obra inspirada en mi familia también, aún no sé la temática, pero recuerdo grandes discusiones familiares que de hecho es una temática del teatro contemporánea. De alguna manera “Muerte de un viajante”, “Largo viaje de un...” [no recuerda] algo así, pero bueno estas grandes obras familiares que tiene grandes peleas familiares. Pero también me pongo a pensar que cuando yo pienso en mis peleas familiares la distancia a marcado mucho a mi familia... no sé por qué, porqué será, mi papá viajaba mucho. Mi mamá es de Honduras, mi hermano era argentino, yo nací en Honduras, pero mi papá es peruano, y mi hermana es portorriqueña... y mis tías, tengo varias tías, además. Tengo una tía que vive en Chile, un tío que vive en Venezuela... ósea, uff, están todos eclosionados.

La tía que figura en la obra esta acá...

Si. De hecho, tenemos una mala relación. Después de esa llamada no nos volvimos a hablar [risas]

Sobre el proceso de elaboración qué me podrías decir...sobre cómo fue todo ese proceso de pasar todo tu contexto personal al papel...

Yo creo que para hablar de eso tendría que contarse sobre dos obras. Primero la obra que fue una de las primeras obras que empecé a escribir. Me contrataron, hay un festival como una especie de Olimpiadas dentro de la facultad de medicina de San Marcos. Y una de las actividades era hacer una obra de teatro, entonces una amiga que no podía hacer esa chamba, me la pasó, porque era un grupo que quería ganar y quería contratar a un director para que trabajara todo el año con ellos. Entonces tenía la oportunidad de escribir una obra con creación colectiva, etcétera, y salió un texto que era sobre dos locos encerrados en un espacio ficticio...yo adoro a Beckett en ese momento estaba obsesionado con él, entonces quería hacer mi "Esperando a Godot" digamos. Entonces eran dos locos encerrados en un cuarto que era una metáfora e inmediatamente me di cuenta que era mi papá y yo. Yo tratando e largarme de esta casa y que, no pudiendo, y él simplemente haciendo sopa, haciendo huevadas, haciendo cojudeces, todo el tiempo. Es una de esas obras que estuve en proceso de escribirla y no he seguido, ¿no? Tres años, la típica obra que nunca terminas y que siempre corriges, que la presentas a tus amigos, y que luego dices no, pero luego la retomas después de seis meses. Una sola. Y apareció los concursos de Sala de Parto, que termino haciendo que los muchos que nos gustaba escribir...bueno el Británico siempre estuvo ahí, pero no sé qué paso con Sala de Parto porque el primer año hicieron una cosa como que te citaban, creo que el primer año te llamaban para concursar, porque yo me acuerdo, no estoy seguro, como que te llamaban para invitarte. Había una conversación donde me entrevistaron diciendo que creemos que no sé qué cosa, que esto y el otro...estaba Martin Velásquez. Llamaron a varios, a gente de teatro. Animándolos a que postulen, que iba a ser un gran concurso. En la primera edición me acuerdo salió un libro hermoso. Daniel Amaru Silva emergió como este gran dramaturgo joven. Ósea todos nos llenamos de esperanza digamos. Yo no mandé para la primera edición porque no llegué. Yo no hice reescritura, sino que escribí sobre el mismo texto. Entonces no llegué a mandar.

El plazo para presentar la obra fue ...

De un año a otro. Yo llevaba escribiendo ese texto tres años como te digo sin éxito y sin metodología. Me avisaron del concurso no llegue, y me dijeron para el siguiente año hacerlo. Entonces no estuve unos años entero, fue de varios intervalos trabajando en ese texto de los locos que te digo en un espacio indefinido, en un lugar indefinido, en un universo simbólico. Había un wáter en el cielo y se enamoraban del wáter, ósea totalmente... una pastrulada. Entonces estaba leyendo con amigos, y un amigo dice, oye, pero esto es una metáfora de tú y tu papá y claro...por qué no escribe lo que en verdad pasó, porque es tan absurdo que nadie se va a conectar emocionalmente con esto [risas] Ósea chévere lo del wáter, chévere lo de Becket, pero dónde está la visión de él, pero a nadie le interesa eso. Bueno no estoy seguro que nadie le interesa lo simbólico, pero si me despertó. Me hizo sentir... como que me retó un poco a decirme no estás haciendo una cosa simbólica porque eso es lo que requiera tu objetivo personal como artista, no es tu impulso hacer una cosa simbólica es que te da miedo escribir sobre la verdad, y entonces la recubres de absurdo o para protegerte. Entonces yo me quedé muy impactado, y lo mandé al carajo. Ese día me palíe con él, y al día siguiente me provocó y fue... no me ha vuelto a pasar, y no creo que me vuelva a pasar nunca más. Fue en una sola sentada...no, dos sentadas. Dos días de escritura. Convoqué a mis amigos que podían y la leí. Alejandro Larco, creo que estuvo Mariana Silva, Jano Clavier, y Nani, alguien más. Pero lo que recuerdo que fue maravilloso. Esta fue la chiripa de la vida. Te debe tocar escribir una obra así, porque salió tan [sonido de satisfacción] Salió de una sola, la leyeron y la sensación fue... por eso te digo que es como una cosa única en la vida. La primera versión ya los dejaba callados, se reían, todos estaban muy emocionados, todo el mundo lloraba, fue muy bonito. Había mucho absurdo de lo que había ganado en escribir la otra obra, pero la especificidad que daba el coger a las personas y ponerlas tal cual. Yo sé que hay gente que dice que no debería hacer eso, pero me recordaban a las películas de Woody Allen. Hay una película en la que la esposa lo llama para decirle que es un conchasumadre, porque él escribía sus novelas y cuentos copiando tal cual la realidad. Y ahí ella se entera que le sacaba la vuelta, ósea ese cliché, pues no. Ósea realmente hay especificidad en los personajes porque son un calco, y copia de lo que yo creo que son esas personas. Entonces lo cual es fuerte decir que hubo toda una cosa con mi papá y mi mamá. Con mi mamá hemos conversado, yo le he pedido permiso en todo momento. Cuando la termine de escribir, cuando la iba postular, incluso cuando gané, y cuando la iba a representar. Ósea he estado con ella diciendo pucha es solo una representación yo no creo que tú seas sólo eso que yo estoy diciendo, pero también debo decir que eliges partes de las personas. Las

personas son mucho más grandes... ehmm y nada, y creo que entiendas que eso no quiere decir que no te quiera, o que te vea de sólo esa manera ehmm. De hecho en el texto no esta tan alcohólica, hay como una referencia del alcohol, pero eso es más dirección. Entonces este... fue todo un tema poder relacionarme... sobre todo con ella porque mi papá estaba en otra y luego falleció, entonces no hubo mucho que discutir, y con tía decidí yo y ella también cortar relaciones. A ella le molestaba que yo fuera actor. Pasó eso, y como para no decir que me senté y la escribí, después de ganar Sala de Parto, Sala de Parto te da una serie de asesorías chéveres, entonces he tenido los comentarios de Cesar de María, de Claudia Sacha, los de Gonzalo Rodríguez Risco, los de Nani Pease una y otra vez porque siempre estamos cerca, entonces si ha habido procesos de reescritura.

Las reescrituras cómo fueron...

Nunca fue total. Ósea como... no sé... Alonso Alegría creo que es él el que te hacia hacer versiones nuevas, ya eso no hice. Pero si aparecieron nuevos monólogos, corte, redefiní. Ósea la escena de la pelea familiar antes era mucho más cortita, pero ahora duró tres veces más. Empecé a ver que... por lo mismo que la había escrito rápido y con mucha ansiedad, con mucha intensidad este... los procesos eran muy cortos, es algo que tiene la obra, pero antes era peor. Como Hola, te odio... te odio, no te odio... ahora empecé a darle aire a los procesos. Empecé a percibir el ritmo también. Me gustaba mucho la idea también de jugar con la idea del melodrama ridículo, ósea quería vivir... no sé cómo explicarlo, pero eso que te dicen que lo peor que pueda pasar es que tú quieras hacer drama y la gente se ría. Me gusta esa sensación. Hay una escena que es totalmente a propósito que es este momento en el que la mamá dice: ¡Dice que lo atropellaron! ... No fue así, pero como te digo la especificidad de la persona me ayudó a construir el personaje. Mi mamá no me dijo que le habían atropellado en la vida real, pero tenía esas confusiones en los momentos más horribles. Entonces no sé cómo un experimento, lo que termina pasando cuando la escena corre bien es que uno se caga de risa, y luego se asusta o se siente, se juzga a si misma por haberse reído. Ósea hay un efecto bonito, que creo que Nani ha logrado también por parte de la dirección.

PROCESO CREATIVO:

HERRAMIENTAS ACTORALES

Bueno a mí me formaron sobre todo en el uso de las acciones físicas ehmm poniendo prioridad a la escucha y determinando tu acción en las escenas. Entonces más o menos

fui esbozando de nuevo...fue interesante porque tuve que ir soltando el texto como escritor. Ósea ahí si hice ese típico cliché que cuando te dicen que vas a actuar tu propio texto tienes que separarte de él y ahí intenté verlo como palabras de otra persona. Hice mi análisis de mi acción. Yo no, nunca no es que tenga un verbo de estrategia por párrafo, pero si soy consciente de que como actor intento no tener nunca una estrategia para más de dos frases. Entonces esa ya es una herramienta técnica que me ayuda un montón a dividir el monologo. Osea siempre hay algo que hacer porque si vas cambiando de estrategias aunque sea intuitivamente van pasando cosas y ahí voy seleccionando a partir de lo que la directora me dice...intento ehmm, porque en la misma temporada yo me sentí como asustado porque sí, no en las pasadas, pero me acuerdo cuando se analizaba sobre todo el personaje de la madre, o cuando se analizaba la relación que tenía con el hijo, yo sabía que era una obra y que ellos actuaban lo de sus personajes, pero siendo tan cercano era como fuerte, ¿no? Que ella (Lilian Nieto) diga “si lo que pasa es que la madre siente mucha culpa, porque...” Entonces yo me sentía mal... o “lo que pasa es que el hijo no puede con eso, y por eso no lo limpia”... ¿me entiendes? Cuando los actores verbalizaban lo que ellos creían de la obra era como wow. A pesar de que yo decía es que no lo que pasa es que es una obra, pero no ps. Por eso es que de mi experiencia si es que tengo que hablar del rollo terapéutico del teatro yo diría que, no sé si sirve mucho ah, a mi más bien lo que tuve que hacer es cuidarme para poder hacer bien la obra, porque habían días en los que salía bien, digamos, pero habían unos días en los que quería irme a echar. Por eso y por suerte es que también decidimos montarla en verano. Yo ya no trabajo en el colegio, pero en ese tiempo... no si fue este año, pero no importa lo que pasa es del colegio estaba de vacaciones, de ahí había una chamba y luego me iba a la universidad, entonces había espacio para poder sentirse mal. Ósea también había momentos en los que podía irme a mi cama y ahí me quedaba. Por suerte conforme la obra fue pasando y ya había menos análisis, lo cual es curioso porque me di cuenta que hacer la obra no me fregaba tanto como hablar sobre la obra, o escuchar a gente hablando sobre la obra. Quizás porque yo me estaba centrando en la acción física creo, por lo menos eso es lo que creo por mi formación. En la acción física no sólo entendida como acción física, porque las estrategias son parte también del asunto como modificar lo que haces con tu voz, también eso me ayudaba a estar más distanciado. Y también porque lo que hizo Nani fue generar un clima de trabajo muy bonito. Todo el mundo se quería un montón, todo el mundo bromeaba todo el tiempo, todo el mundo se cuidaba. Todo el mundo tenía una experiencia relacionada al alzhéimer o a la vejez. Entonces de alguna manera todos estábamos ahí

contenidos. Entonces mmm ¿Qué otra herramienta de actor... no lo sé, pero quizás influya el hecho de poder hacer cosas como tocar me ayudaba también a poder canalizar un poco los impulsos ¿no? A sublimarlos. Ósea el monologo de mi mamá es muy fuerte para mí, pero yo tenía la posibilidad de tocar (la guitarra) en función a ella. Entonces había otro tipo de lenguaje...

El monólogo del principio...

Sí, cuando yo toco y ella habla. Entonces escucharlo solo es bien fuerte, pero cuando había algo qué hacer ahí me sentía más tranquilo que creo que sería la constante al hablarte de la herramienta del actor. Mientras más hacia, mas posibilidad de control había, en cambio la expectación o la reflexión como que si me movían más.

Claro lo momentos de escucha, sólo de escucha...

Sí, no hay. Si lo ves bien mi personaje no se sienta a escuchar.

SOBRE EL PLANTEAMIENTO DEL PROCESO DE LA DIRECTORA

Creo que por su formación en psicología y porque conforme la vas conociendo también te das cuenta que tiene una personalidad bien cálida ¿no? Bien intensa, pero muy amable. Estuvo evidentemente centrada en cuidarme por lo que es mi esposa y tenía miedo que me vaya a la mierda, me quiere. Pero también ella entiende algo muy importante sobre el clima de trabajo, la relación grupal, de verdad ella cree que mientras más cómodos estén los actores, pero no sé si cómodos, mientras más a gustos están los actores mejor salen las cosas. Entonces lo que ella creo fue unos ambientes de intercambio horizontal y de espacios para que haya chacota, no sé cómo decirle, que generó realmente y tú notabas la mano de la directora generando un espacio para que todos se conozcan e intercambien horizontalidad. Por ejemplo Carlos Victoria es un amor, es muy buena gente, es un súper pro pero no lo conocíamos. Entonces nos preguntábamos cómo será con un actor mayo, consagrado, con un montón de experiencia, y tenemos chibolos también de veinte tantos, y actrices de cincuenta, ósea es un elenco intergeneracional, son sólo tres mayores y tres menores de treinta, pero Nani logró que nos volviéramos pata entre todos. Hizo procesos de improvisación, hizo procesos de exploración más pastrulas tipo traer un elemento de tu personaje y hacer una secuencia física con él.

¿Qué elemento escogiste?

No me acuerdo. Mira que curioso me acuerdo el de los demás... era algo de limpieza, no se si era un talco o un jabón, como quitarse la suciedad. Y el de los otros si me acuerdo. El de Carlos era una pistolita. Silvia utilizó una cebolla. Sami porque es un pastrulo utilizó hojas secas. Entonces cada uno elegía su elemento y jugaba, se relacionaba con él. Veías las formaciones, Sami, yo y Cafo que venimos de la ENSAD y del teatro más físico, dábamos vueltas con el elemento haciendo cosas físicas y soltando palabras. Carlos Victoria estaba haciendo eso, pero hablaba un montón también por su formación. Entonces fue una exploración rica que nos permitió conocer los procesos de los otros. Después de esa exploración que yo la acompañaba de conversaciones, antes o después, y una lectura inicial, lecturas esporádicas como para no olvidarnos de lo que estábamos haciendo ella pasó a hacer improvisaciones, pero hizo improvisaciones del pasado de la familia.

La fábula...

Sí. Según ella eso me iba a ayudar a mí y a todos, pero sobre todo a mí a tener un recuerdo que no sea mi recuerdo personal, sino recordar la improvisación al momento de actuar.

Claro la imaginación...

Exacto. Como que la memoria emotiva que es un concepto peligroso, porque a veces está mal interpretado y etcétera...pero que finalmente veas como lo veas por lo menos a nivel básico tiene que ver con tu memoria y como una sensación. Un recuerdo que te genera algo. Entonces fue paja que yo tuviera recuerdos del pasado, de la fábula con mis compañeros, me ayudó también. Hicimos eso varios días, ehmm donde además había un proceso de escucha, ¿no? Un proceso de ir viendo cómo intercambia el otro, cómo propone. Después de ese largo proceso que yo dividiría tipo como exploración, improvisación... para esto también ella creo pequeños materiales, como separatas, con fotitos, ósea no era un texto largo, eran como datos con el alzhéimer, con fotitos como una especie de alzhéimer para dummies. Fue bravaso, muy bonito. Lo repartió a todos como para que lo leyéramos. Entonces ya todos manejábamos cierta información sobre la enfermedad y ella estaba haciendo esta investigación sobre los efectos psicosociales de los cuidadores. Entonces recolectamos testimonios lo cual fue bien fuerte.

Cómo te tocó eso, por lo que tú también has sido cuidador...

Un montón. Fue una sesión muy fuerte. Silvia sobre todo, su mamá tiene alzhéimer, hace poco y el papá de Carlitos, Enrique Victoria está bien malito. Entonces todos ahí, porque además todos eran testimonios...habían unos más light, pero me acuerdo una fuertazo que era como un señor que se volvía bebito. Eso nunca le pasó a mi papá por suerte. Entonces se volvía bebito en las noches, se separaba, se quitaba el pantalón y gateaba y lloraba. Todo lo que hacía un bebito. Y era esta chica contándolo que veía de su abuelito y sus papás. Y con esa sensibilización empezamos ya a improvisar más cercano a la escena, eso no duró mucho, y luego ya empezamos a montar. Texto en mano y a ir viendo las cosas y ver cómo se hacían. Este... Carlos Victoria se fue de viaje, dos semanas, lo cual fue chévere porque los vínculos de la familia de la relación madre, hijo, tía, fueron trabajados más de cerca. Luego Carlos regresó ya había trabajado su personaje aparte y seguimos montando unas dos tres semanas más, y eso fue un poco más tradicional. Ósea después de nuestra creación ya fue como te suelto mano, y por acá ya veo que vas haciendo y luego pasaban... Como la de siempre ¿no?, vas avanzando, marcas algunas cositas, sales, repetimos, repetimos, ensamblamos y ya está.

Ya en el montaje y el planteamiento de la escena por la directora, todo ese background que salió en los ensayos, en las improvisaciones tú lo tenías en cuenta en la escucha, no en silencio pero con el compañero, y en la respuesta...

Claro, sí. No sé si tan consciente como para pensarlo, pero lo que si terminaba pasando es que las cosas salían muy rápido digamos entre comillas. Todo ese proceso nos ayudó a conocer de qué va nuestro personaje y de qué va la obra, y eso hizo que el proceso de montaje sea menos tedioso que otros. No había mucho de qué ponerse a pensar por ejemplo, porque ya habías improvisado con él, entonces ya más o menos lo conocías y sabías que iba a hacer y ya habían salido cosas, entonces el proceso, no te miento, ha sido uno de los más bonitos. Tanta exploración y tanto conversar han hecho que... yo no sé cómo lo habrá sentido de la dirección Nani, pero al menos yo como actor sentí que fluyó. Igual creo que en la parte final, cuando dice: “La batalla por el financiamiento ha empezado” dónde ahora en el LUM yo tiro papeles, eso por ejemplo nos quedó corto. Fluyó hasta cierto punto, porque antes no había papeles. Antes caminaba no más o corría. Eso es nuevo en la reposición...

Sí. Lo fui descubriendo a medida que pasaba la temporada que correr en círculos, porque no tengo físico ahorita, no me alcanzaba la resistencia física entonces iba buscando más

o menos qué hacer, porque no me voy a quedar parado porque es la escena en la que él (su personaje) busca. Entonces fui buscando huevadas qué hacer y fue saliendo. Se transformó en que yo cogiera esos papeles a que se transformará en los papeles que eran de él (del padre). También la temporada ha ido creciendo.

CONFRONTACIÓN CON EL PÚBLICO

En cuanto a la confrontación con el público... Más o menos cuáles fueron tus sensaciones personales previo al estreno de la primera temporada...

T: ¿Con el público?

Con el público, contigo mismo. Tenías miedo, temores...

T: Sí

Tus familiares fueron a verlos, tus hermanos...

T: Lo que pasa es que... mi hermano falleció hace poco. Hace... el año pasado... Mi papá falleció hace dos años, mi hermano el año pasado. Entonces mi hermano no iba a venir, y mi hermana vive en Francia. Entonces este... sabía que no iban a venir ellos, y mi mamá vive en España entonces también sabía que no iba a venir. Mi tía podía venir, entonces teníamos un plan de contingencia porque yo quería saber si había venido, pero no quería hablar inmediatamente después de función, ósea para ver qué se podía hacer. Había una persona en producción ya encargada en calmarle, decirle venga por aquí y darle agua. Ósea estaba todo planeado. Si tenía miedo por ahí, pero digamos que con mi tía llevábamos peleados tantos años por otras cosas que ya, a ella no quería pedirle permiso. Con mi mamá si estaba preocupado quería enviarle el link de la obra o la filmación. Le pedí permiso muchas veces, le expliqué. Vio un par de spot que le dejaron muy impresionada, pero además ella siempre me ha apoyado mucho con el arte, mi opción de vida, entonces este... había un nivel en el que estaba contenta y entendía que también es parte del proceso que si uno quiere crear debe crear de lo que ve, de lo que sabe, de lo que está cerca de uno ¿no? Entonces digamos que lo entendía, ósea a veces se ponía triste y tenía que contenerla. Y el montaje siendo tan personal porque yo estaba acostumbrado de estar protegido por un personaje, digamos que aquí lo estoy pero no tanto, por lo menos todo los que me conocen sabes que no ¿manyas? Y yo mismo he dicho que es media autobiográfica y el personaje como dije no tenía una construcción demasiado construida,

demasiado alejada de mí, y este...era nuevo para mí también actuar de Tirso. Entonces sí fue mucho miedo, mucha expectativa también.

¿Sentías culpa?

T: ¿De hacer la obra?

Hay una parte en el final dónde mencionas sentir alivio...

Sí, yo no sé si por la obra sentía culpa. Yo creo que a mi papá le hubiera gustado, porque hay una cosa ahí de cambio social, una cosa política, creo que él hubiera estado contento. Entonces no, no sentía culpa, pero si me sentía más bien triste de revivir esos momentos. De hecho... si pues. No es algo que uno quiera acordarse todo el tiempo y trabajar en la obra te fuerza a recordarlo. De hecho te conté en la entrevista anterior que volví a terapia para tener con quién conversar.

Volviste a terapia después de la primera temporada...

No, un poco antes. Cuando ya sabía que...yo empecé terapia cuando mi papá ya falleció...que no fue hace mucho, fue hace dos años.

A finales del 2015...

Sí, después de ganar Sala de Parto. Entonces en medio de todo esto dije ya pues... este necesito ayuda porque esto es muy fuerte, sobretodo la gran historia que tenemos juntos, digamos todo el mundo quiere a su papá, pero había cosas irresueltas porque él se había ido como muriendo poco a poco finalmente, desapareciendo. Entonces volví a terapia, empecé terapia después de que falleció, luego la dejé porque es caro. Sentí que no enganchaba, yo no creo mucho en la terapia finalmente, si creo, ósea no creo en vivir con tu terapeuta para siempre, pero al sentir lo que hacer esta obra me estaba empezando a ser, mucho antes de que empezara el proceso de ensayos, al saber lo que significaba para mí decidí volver. Entonces volví para la obra porque me ha empezado a gustar. Para poder estar... para tener dónde soltar también, porque además yo sabía que Nani iba a dirigir y eso es una responsabilidad tan grande que no podía estar además cuidando a su esposo por qué llora [risas] Entonces me metí a terapia.

Ya después de funciones, después des la primera temporada seguiste...

Sí, pero ya no tanto porque considerara que la temporada que haya dejado así... quiñado. Fue porque empecé a enganchar con el proceso de terapia, empecé a entender cosas de mi mismo. Entonces me he quedado.

Y cómo puedes describir, cuando pegado, o afectado estabas durante las funciones, ósea durante toda la temporada que fue prácticamente un mes. Hubo funciones dónde te engancharse más, dónde el viaje fue más fluido o rehuías a eso...

Ósea yo estimaría que la mayor parte de funciones me he sentido conectado a lo que estaba pasando. Lo cual curiosamente no necesariamente determinada que yo estuviera, me sintiera peor. Creo que va con esto que dije antes, mientras más se hablaba en la obra peor estaba yo, pero más hacía, era más bien más manejable. Entonces sí creo que un 70% de las funciones me he sentido conectado y han habido días en los que no me he sentido conectado, pero creo que mmm...

Y a qué crees que se debe esa desconexión...

No sabría decirlo a ciencia cierta, creo que es medio entre comillas "ramdon", pero son procesos internos más complejos, más soterrados, más inconscientes. Ósea no llego a identificar bien, porque sería que ese día no logré conectarme tanto. Imagino que tiene que ver, porque sería un absurdo que no tenga que ver, pero digamos que no lo podía llegar a tener consciente como para poder saberlo. Solo sabía que habían días en los que ¡Haa que paja! Y en los que simplemente no había llegado. Es horrible porque cuanta más gente, más fácil... más adrenalina.

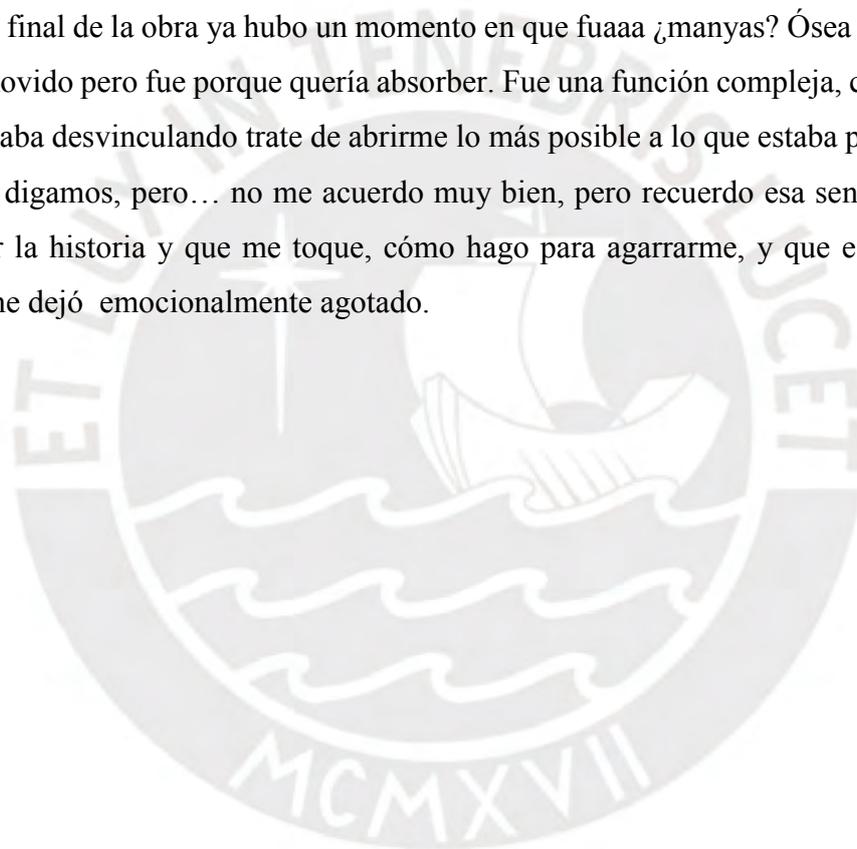
En la función del Auditorio de Derecho de la PUCP. En el final se te vio muy tocado...

Uy, pucha sí. Fue muy difícil esa función. Creo que había condiciones materiales que fue complicado. Además el elenco no se había visto después de mucho tiempo. Y ehm... para la primera temporada te dije que el equipo funcionó con total tranquilidad, pero retomar es difícil. El tiempo de los ensayos. Hubo un nivel un poquito más amplio de conflictividad. No fue un ambiente tan fácil, y además muy un ambiente más estresante porque ya no teníamos productora, porque tuvimos menos plata y dijimos...es una función la hacemos nosotros, ¿no? Total con la productora las cosas no funcionaron totalmente bien y dijimos ya, maso o menos dijimos que íbamos a buscar a otra, pero

pucha para una función no vale la pena contratar a alguien. Entonces mala idea porque como sabes producir es horrible...

Pero tu percepción como fue...

Bueno por todo eso estuve más cargado, fue más difícil poder concentrarme. La luz además estaba prendida, porque no teníamos luces. Entonces creo que automáticamente, porque nadie quiere estar no conectado en su obra todo el mundo quiere conectar, entonces creo que todo mi ser estaba concentrado en conectar, buscando todos los recursos posibles de escucha, en las cosas que nos han formado ¿no? De concentración, de imágenes. Todo a la vez eso estaba junto... ¡quiero conectar! Y a medida que iba pasando al final de la obra ya hubo un momento en que fuaaa ¿manyas? Ósea sentí que si termine movido pero fue porque quería absorber. Fue una función compleja, como sentía que me estaba desvinculando trate de abrirme lo más posible a lo que estaba pasando y sí me movió digamos, pero... no me acuerdo muy bien, pero recuerdo esa sensación más que de ver la historia y que me toque, cómo hago para agarrarme, y que eso me dejó agotado, me dejó emocionalmente agotado.



(ANEXO 4)

C) ENTREVISTA A NANI PEASE

24 DE OCTUBRE DE 2017 00:22: 50

Esta es tu premisa, ¿no es cierto? Que la desvinculación frena el daño de la memoria emotiva... ¿no es cierto? y cómo es ese proceso. Ahora... “Financiamiento desaprobado” es autobiográfica, hubiera sido un suicido para mi actor entrar por acá, porque hubiera estado mal pedirle que recurra a su vida para hacerla. De hecho si tú lo ves desde el proceso de escritura, todo el proceso de Tirso, si sólo sigues a Tirso, sí puedes ver esto. Puedes decir que en su proceso de escritura ha habido memoria emotiva imaginada, sin duda, y en el proceso de creación ha habido desvinculación... y esto es lo que hemos potenciado en la dirección. Entonces necesitas ampliar hasta la dramaturgia para poder ver este proceso. Entonces si hay el distanciamiento como recurso, ¿no es cierto? Todo. Pero en el montaje no hemos visto esto. De hecho intencionalmente yo he removido esto, y he tratado de generar... {Ruido, no se alcanza a escuchar}... es un tema de desvinculamiento no necesariamente, ósea, en el caso de él ha habido ese esfuerzo, yo lo he tratado de alejar de él, de bajarle la edad, de distanciarlo de Julián, ósea de que... de distanciar a Julián de Tirso digamos, incluso en momentos que podían ser muy duros como el momento de la canción, le he dado otra acción para que él no vea esa escena. Le he prohibido pasar escenas... la escena de la basura que has visto que es durísima la hemos pasado poquísimo, porque no quería que le haga mucho. Y he hecho una serie de cosas para que al final del proceso el cierre y todo cierre. Y bueno hemos hecho un trabajo fuera de escena de cómo hemos arreglado, tenemos nuestros días de comida, nuestros días de conversación como para ir cerrando... y eso al final contagio a todo el proceso, porque lo hemos hecho con los actores también. Pero con los demás actores hemos trabajado un poco más de esto, no hemos hecho la típica sesión de imágenes que haces cuando empiezas, no la hemos hecho, pero si hablamos en lecturas cómo ves esto, más bien ellos trataban... por ejemplo, la madre, ¿no?... yo leí el texto y me la imagine con un copa de vino, y me la imaginé alcohólica de alguna forma, y Lilian cuando leyó... ósea yo le di mi imagen...”la imagen que yo tengo de la madre es esta”... y luego hicimos una serie de exploraciones que ellos te las pueden describir, de las cuales luego elaboramos un montón... entonces esa imagen cuando la intentaba jalar hacia la mamá de Tirso yo

frenaba en verdad eso, tratábamos de separar la historia de Tirso de él... y los actores son super lindos, son todos muy amigos, además... por ejemplo, Carlos Victoria nunca se refirió directamente al papá de Tirso... me preguntaba a mí sobre el papá, pero a él nunca para protegerlo también, entonces ha habido una consciencia de esto... pero como herramienta entramos por la acción, más bien... Entonces creo que es interesante lo que tú puedes decir de esto, con esta obra podrías decir mucho más de desvinculación que... Ósea te voy a hablar como psicóloga, no como actriz... como psicóloga cuando tu lees a Strasberg o a Stanislavsky siento que parten de un paradigma de memoria que ya no es vigente en psicología, (entonces sería mejor que te asesore Natalia)... Ósea ellos pensaban la memoria con conceptos, sin los alcances, como ahora, de cómo funciona el cerebro, sin la teoría del procesamiento de información, sin la evolución cognitiva, sin el boom del psicoanálisis... estamos en Jung cuando ellos escriben, cuando escribe Stanislavsky, pero Strasberg recoge a Stanislavsky básicamente, entonces es como si no hubiera... las cosas que ellos llaman memoria, no coincide con lo que la psicología entiende de memoria. Entonces hay premisas extrañas desde la psicología, como por ejemplo, de lo que tú puedes tener una memoria que no sea emotiva... la memoria es emoción siempre. Cada vez que tú activas una pieza de información cualquiera: Manco Capac, Sinchi Roca, Tupac Yupanqui, o el... primer amor de tu vida, siempre tiene una carga emocional, siempre, porque la cognición y la emoción son lo mismo. Entonces desde ese... siempre para mí me ha parecido interesante como hacer dialogar a ese Stanislavsky con lo que se sabe ahorita en psicología de memoria. Entonces puede ser tu trabajo interesante tanto... en tanto pueda permitir.... Yo sacaría memoria emotiva, porque este consulto al ser psicológico, bastante psicológico te va a tener que llevar a cosas de memoria, de emoción, de cuidado, entonces que más bien te permita dialogar a Stanislavsky desde la psicología, hay varias cosas que podrías ver, en ese aspecto me parece paja... de repente de simplifica que no te asesore yo, porque yo te habría jalado hacia ese lado más bien, hacia esa crítica... Bueno creo que el que la obra sea autobiográfica es algo que tienes que considerar, porque... ósea no es testimonial es ficción, pero que al ser biográfica se ha trabajado de manera especial.... Puse algunos comentarios {Se refiere a mi tesina impresa que está revisando al pasar las hojas} ... “la desvinculación que tan consciente es para el actor”, tienes que preguntarte en tu hipótesis si es que hay una intencionalidad de desvinculación o son recursos no conscientes de los actores. Creo que hay niveles en los que no son tan conscientes de qué cosa hacen para desvincular. Entonces es interesante esa contradicción también.... Bueno de ahí hay una

cosa con los verbos, porque por ejemplo: “analizar”...tu analizas dentro de tu cabeza entonces nunca puede tu objetivo estar como analizar, porque no es medible. Tiene que ser identificar, describir...cosas que tú puedas medir...analizar es un proceso interno, entonces identificar, describir...Aquí te puse nada de esto se hizo en Financiamiento desaprobado...Esta distinción no se hace en psicología...la emoción recordada es emoción. Osea la emoción que viene del recuerdo activo es emoción. El recuerdo es emoción, entonces claro, cuando llegas a este otro autor, que me parece súper paja, empieza a parecerse más {a la psicología}, claro luego me di cuenta que era psicólogo...Entonces a mí me da la impresión...un concepto que puedes mirar es la desvinculación porque tiene que ver mucho con autorregulación emocional, ósea en psicología se le llama así, a la posibilidad de regular tu emoción ante un evento determinado. En este caso regular tu relación con el objeto, con tu emoción, con tu experiencia. Entonces qué haces para el cuidado. Creo que hay un sesgo bien individual en tu texto, quizá porque en este trabajo de estas centrando sólo en Tirso, pero el teatro es una experiencia colectiva evidentemente. Así sea un monologo que tú mismo diriges, hay gente que te ve afuera, así seas tú, tú mismo director, necesitas un asistente que te vea desde afuera... y hacerla de a dos, ya hay una experiencia conjunta. Entonces sí creo que muchas de las estrategias de desvinculación tienen que ver con lo que pasa con el otro, ósea pareciera que en lo que tú describes hubiera una serie de actores que están solos, y mucho del proceso de cuidado previo o final puede tener que ver con lo que pasa con el colectivo. Entonces... yo hice una obra que se llama “Málaga” de Lukas Barfuss que es una bomba terrible sobre una mujer donde hay abuso, es maltratada. Es el personaje más que he hecho en mi vida. Me sacaban la mierda, me golpeaban. Me violaban, en fin...y yo terminaba destruida y salía a ser disque yo una meditación, escuchaba una canción de meditación, veía unas fotos y eso como que me conectaba a mí misma. Y claro, pensaba en ese extremo cuando estas solo, pero estaba cuidada también porque tenía una asistente de dirección que hacía que todos se fueran, que nadie pasara a saludar, o que fuera después del saludo si es que era alguien que saludar... Me daba un espacio. Gabriel Gonzales, que era mi compañero encima se cambiaba en otro lado. Haysen... cada uno hacia algo... entonces había un cuidado que no estaba presente al lado mío, pero estaba. Entonces creo que siempre de alguna forma el teatro es una experiencia colectiva. Entonces creo que eso es interesante que lo incorpores. Cómo el otro te cuida, o cómo no te cuida. Cómo la gente que está afuera te cuida. O de pronto que tanto se preocupan por eso... {Pasa las paginas} De ahí esto esta mostro, coincido con tu profesora, esta parte

tiene que ir en la parte de tu análisis. De ahí el desapego como te decía, si es desde la dramaturgia o del todo el proceso... Ojo que la ruptura de la cuarta pared es y no desvinculación, porque también es vinculación. Si tú la ves desde el clow, la dramaturgia es una estrategia para humanizar al personaje ¿no es cierto?, el clow rompe la cuarta pared y mira ¿no es cierto? A todos. Entonces ya no es un actor, es una persona hablando contigo, pero estos monólogos eran con punto fijo. Todos. No era al público. La única que iba al público y que estaba en un código un poco diferente es la Tía. Se va un momentito, y ¡pin! Vuelve a su punto fijo. Entonces eso no es propiamente... desde la dramaturgia podría estar planteado, si no hay que preguntarle a Tirso, y parece así... pero sabes que más parece... como una obra coral. Como esos coros que abren, como esos coros griegos que dicen: “Te voy a contar la historia de mi padre que murió... y que tenía Alzheimer... voy a llamar a todos, mira voy a llamar a mi tía... ¡cuéntale!... Mi hermano ay no sé qué... voy a llamar a mi mamá ¡cuéntales! Ay mi mamá que... mira, llamo a mi papá, ya ahora te cuento”... Da esa sensación de un coro. Y los coros siempre son mentales, pero no van al público directamente. Entonces creo que por ahí no necesariamente va el distanciamiento, pero si va en el proceso seguido por el actor, sin duda. {Sigue pasando páginas} Me parece que este objetivo está súper bien formulado.... No entiendo el comentario de tu asesora {Lee} “Analizar desde fuentes críticas...” Creo que deberías... no sé si tú la entiendes chévere.

Yo: Sobre confrontar con...

Nani: ...Memoria emotiva...

Yo: Sí, memoria emotiva

Nani: Bueno, sí, no sé...

...Hay memoria emotiva y memoria emotiva imaginada, creo que deberías explicar uno y luego precisar qué es la otra. Creo que parte de justificación debería ser que es importante estudiar la desvinculación, hablar del tema del autocuidado del actor... ahí es desde la psicología puedes encontrar algunas otras fuentes además de las que usas, de la conducta, porque esto es bien conductista... este de acá {Señala el nombre de un autor en el papel}. En realidad cualquier libro de psicología general te puede hablar desde el rol de la emoción, de qué pasa con una mente bajo estrés, y el estrés que se somete el actor de repetir una y otra vez, sin autocuidado, puede llevarte a consumir drogas, ósea puede llevarte a todos los síntomas de conducta de riesgo... Casi, casi no hay que inferirlo, está

casi dicho. Entonces creo que eso te puede dar justificación de por qué es importante estudiar la desvinculación... {Sigue pasando las páginas} Tus fuentes están bien, me parece que escribes bien.

Yo: Cuando tuve la entrevista con Tirso, me dijo que en el proceso de exploración mientras pasaba algunas escenas, de alguna manera, se le venían imágenes a la cabeza de cómo era la relación con su padre...

Hubo exploración, hubo tres momentos de exploración, un mes de exploración... Sólo que esas imágenes fueron... digamos... se te activan imágenes relacionadas a la memoria emotiva en todo el proceso, ósea cuando te digo que no hubo esa intencionalidad, me refiero a que no hubo el momento en que nos sentamos a decir “¿este personaje que imagen tiene?”... no entramos desde ahí. Nunca entramos desde “Cómo ves a tu papá en esta escena” Sino entramos desde qué está pasando en esta escena. Desde la acción, por eso. Pero es obvio que la exploración te va a dar cosas, y es más no le llamamos en el proceso memoria emotiva, pero la memoria emotiva acompaña a la obra de principio a fin... lo que no hubo, fue el momento de imágenes. Como te digo no hubo un momento en donde hagamos ese proceso en común, pero claro, me imagino en qué momento habrá sido, en la parte inicial. En la exploración con Carlos, y en todo el montaje de escena... Entonces ya entiendo tu hipótesis, a partir de eso que él te dijo... que como el distanciamiento lo ayudó a frenar. Si pues, porque claro, digamos desde Strasberg... en realidad desde Stanislavsky, la memoria emotiva es una actualización intencional permanente, es decir... permanentemente tu estas trayendo a mente aquello que te va a servir utilizarlo en escena. Entonces estas utilizando esa emoción como impulso para crear y para replicar... Ese proceso no fue conducido, yo no tuve la intención desde afuera que entren por ahí, sino que al explorar, exploraran conducta y por eso distanciábamos sobre todo en el caso de Tirso... pero para eso voy a ser juez y parte, esta es una novedad para mí, por ejemplo. Entonces es interesante yo creo, yo no sé si lo quieres centrar en la figura de Tirso, podría ser... pero lo que me parece interesante desde Tirso es que él pasa por dos momentos: el proceso de creación escrita y el momento de la representación, entonces él debe haber encontrado sus recursos de distintas partes, pese que desde afuera diera distintas cosas. Entonces creo que hay un nivel donde el actor desvincula él, y otro nivel que es conducido desde afuera... es curioso porque normalmente tu buscas que los actores más bien conecten con esa emoción, entonces eso es lo que creo que hace este

proceso diferente. Cuando diriges más bien tratas que lleguen ahí, no que se paren. Y yo diría que con los demás actores no he tenido esa intención, pero con él sí.... A que frene.

Yo: Me parece interesante lo que me dices de incluir la dramaturgia para estudiar justamente estos dos procesos...Ósea sería beneficioso incluir la dramaturgia, el análisis de la dramaturgia para...

Nani: Quizás desde la mirada de Tirso cuando lo entrevistaste a él. Que compare. Porque hay un proceso, digamos... la creación escrita pasa por un filtro menor. Entonces ha pasado algo muy interesante con él en esta obra: que él escribió y no la quiso tocar más. Para protegerse también, que tiene que ver con eso, ¿no? ÉL me dijo: “Yo te la doy y si quieres hacer cualquier cambio se lo haces tú”...Entonces me faltaba un monólogo para un actor y lo hice yo y lo metimos en la obra...me faltaba una escena para un personaje que cambió... la cambiamos ¿no?...Yo a ningún otro autor le habría aceptado eso, ¿no? “Entrégamela completa y no fastidies, ¿no?”...y hemos trabajado así antes... dónde también metí un monólogo. En la anterior obra “...por mis pecados” improvisamos un mes, y él la escribió encima. Y yo le dije “Oe dame una versión final, ¿no?” Pero acá {ósea Financiamiento desaprobado} fue “okay, yo entiendo, no la vuelvas a mirar”, justamente porque sabía que el tema dolía demasiado y no tenía sentido volverlo a enfrentar al proceso de escritura. Por eso me da la impresión que sería interesante ver qué operaba en él para no querer volver a tocar el texto y si era una estrategia de protección, de autocuidado, de desvinculación precisamente, ¿no? No sé si entrar desde la dramaturgia o si es que desde el actor vuelvas a mirar la dramaturgia...Claro, que él te describa. Si me parece interesante que lo entrevistaste y alguno de los otros actores para que te puedan dar un contraste de lo que ha sido el proceso para ellos, y puedas ver que tanto...volver a investigar que el teatro es colectivo, ¿no? Y que tanto de ese autocuidado es compartido o un mismo elenco te promueve...Yo recuerdo una vez un día muy conmovedor. Lo que pasa es que Silvia, la que hace de la tía, también su mamá tiene Alzheimer y no lo sabíamos. Yo la invite en esa parte del proceso, le mandé el texto y a los dos minutos me dijo si quiero...y yo le dije, “pero léelo”, y me dijo “He leído de que se trata y me hacer acordar a mi mamá” y yo le dije “Silvia de repente esta obra no es para ti” y me dijo: “No, no, si, si yo quiero exorcizar” y yo dije: “Pucha mare, no, no, el teatro no es terapia”. Entonces yo estuve bien alerta con ella, y yo lo explicito delante de las demás personas, entonces de alguna manera te tenemos que cuidar. Y hubo un día muy duro porque hay un equipo de investigación que acompaña a la obra y estuvieron en los ensayos y Silvia

se quebraba. Silvia estaba muy emotiva, se quebraba pero con control. Se quebraba porque leer sobre el Alzheimer y bueno este... y todo como ¡pack! Se pusieron entorno a protegerlos. Entonces hay una cosa en el elenco de saber en particular que esa situación es muy dura para ella, ¿no? Y Eso lo hizo a lo largo de la obra un montón...”Nani quiero saber esta cosa, no quiero incomodar a Tirso, cuéntame tu como era, ¿no?” Por eso si creo que sería interesante ver como los grupos de creación también pueden favorecer estos procesos... un día Lilian me dijo “No quiero parecerme físicamente a la mamá de Tirso, porque no quiero ofenderla” Ósea así de explícito y eso fue paja.

Yo: Fue a verlo su...

Nani: Su mamá vive en España felizmente. Para la mamá hubiese sido una bomba. Si vas a ir a ver la obra, vas a entender por qué... Pero Lilian conoce a la mamá. Lilian es nuestra amiga y fue a nuestro matrimonio, entonces si la conoce. Me dijo, “Sé cómo es la mamá de Tirso y que sé que no me parezco a ella, pero no quiero mostrarme, ósea no quiero hacerle eso a Tirso”. Entonces eso de alguna manera no es desvinculación de ella, pero esta puesta en función de él ¿entiendes? Por eso creo que sería interesante que puedas conversar con el resto del elenco para ver que puedes encontrar.

OBSERVACIONES

(ANEXO 5)

Observación N° 1 de la función del día 25 de agosto de 2017 en el Auditorio de Derecho de la PUCP.

Variable	Indicadores
Estado anímico	<p>Monólogo inicial: se siente ansioso, pero de buen humor.</p> <p>Escena de la basura: El actor presenta agotamiento, pero se encuentra de buen humor.</p> <p>Momento final: El actor se encuentra calmado, agotado, con sensaciones de aislamiento, tristeza – llanto.</p>
Voz	<p>Monólogo inicial: realiza una buena proyección, no presenta quiebres en la voz.</p> <p>Escena de la basura: por momentos la dicción no es clara y se entorpece. Surgen quiebre de voz.</p> <p>Momento final: el volumen de voz el chico, y con poca claridad.</p>
Cuerpo y energía	<p>Monólogo inicial: el cuerpo se expresa con libertad y decisión por el espacio.</p> <p>Escena de la basura: la intensidad de la energía deja que el cuerpo fluya en la marcación por el espacio. Presenta signos de quiebre emocional en el cuerpo como: uso de la fuerza de las manos y brazos.</p> <p>Momento final: la energía y el cuerpo se muestran más débiles cuando el padrea y lo abraza.</p>

(ANEXO 6)

Observación N°2 y N°3 de las funciones de la segunda temporada en el LUM de los días sábado 21 de octubre de 2017 y sábado 28 de octubre de 2017, respectivamente.



Variables	Indicadores
Estado anímico	<p>Monólogo inicial: el actor se encuentra concentrado, dispuesto, pero mostrándose con un poco de temor al momento de decir el monólogo.</p> <p>Escena de la basura: el actor se muestra comprometido con la acción, no se ensimisma, hay apertura y buen humor.</p>
Voz	<p>Monólogo inicial: presenta buena proyección y dicción al presentar los hechos objetivamente haciendo uso del distanciamiento brechtiano.</p> <p>Escena de la basura: presenta problemas de volumen, pero hay una buena dicción. Proyecta el texto centrándose en el otro.</p>
Cuerpo y energía	<p>Monólogo inicial: el actor se muestra con un cuerpo suelto por el espacio, concentrado en el presente y el ahora. Muestra concentración al realizar la acción física al tocar la guitarra.</p> <p>Escena de la basura: el cuerpo se encuentra tenso, pero luego la energía se distiende. Presenta una buena disposición de su cuerpo en interacción con el otro actor. Buena escucha con el otro.</p>

(ANEXO 7)

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Romina López Barreda, de la Pontificia Universidad Católica del Perú. La meta de este estudio de caso único es reconstruir mediante entrevistas y observaciones de ensayos lo que fue el proceso creativo del actor Tirso Causillas en el montaje de la obra "Financiamiento desaprobado" con el objetivo de extraer material técnico, reflexiones, y/o opiniones que me ayuden a comprender de qué manera las herramientas actorales como la memoria emotiva imaginada y el distanciamiento brechtiano ayudaron al actor a tener un mayor control emocional frente a la presencia de la memoria emotiva.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista (o completar una encuesta, o lo que fuera según el caso). Esto tomará aproximadamente 40 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas a la entrevista serán citadas únicamente para los fines de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

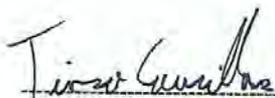
Desde ya le agradecemos su participación.

Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Romina López Barreda. He sido informado (a) de que la meta de este estudio de caso único es reconstruir mediante entrevistas y observaciones de ensayos lo que fue el proceso creativo del actor Tirso Causillas en el montaje de la obra "Financiamiento desaprobado" con el objetivo de extraer material técnico, reflexiones, y/o opiniones que me ayuden a comprender de qué manera las herramientas actorales como la memoria imaginada y el distanciamiento brechtiano ayudaron al actor a tener un mayor control emocional frente a la presencia de la memoria emotiva.

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 40 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona.

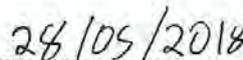
Entiendo que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Romina López Barreda al teléfono 964188659.



Nombre del Participante
(Letras en imprenta)



Firma del Participante



Fecha