

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



**La escucha y la confianza como ejes del proceso creativo del actor: *Dora y Las neurosis sexuales de nuestros padres***

**Memoria para optar el Título de Licenciada en Artes escénicas que presenta la Bachiller:**

**WENDY VÁSQUEZ LARRAÍN**

**NOMBRE DEL ASESOR:  
Lorena Pastor Rubio**

**LUGAR Y FECHA  
Lima, Noviembre 2015**

## Índice

Introducción .....	iii
1. Las neurosis sexuales de nuestros padres .....	1
1.1. Primer contacto .....	1
1.2. Presentación de la trama y del autor.....	2
1.2.1. La trama.....	2
1.2.2. El autor.....	4
1.3. Grupo Ópalo, propuesta de trabajo.....	6
2. Marco teórico .....	12
2.1. Personaje .....	12
2.2. Acción .....	13
2.3. Escucha .....	15
2.4. Atención .....	16
2.5. Confianza .....	17
2.6. Relajación .....	18
2.7. Partitura .....	19
3. Proceso de creación del personaje .....	23
3.1. Fuentes de creación y la importancia de los referentes .....	23
3.1.1. La escucha .....	23
3.1.2. La corporalidad y el instinto animal.....	25
3.1.3. Investigación del cuadro psiquiátrico del personaje .....	28
3.2. Una obra, tres montajes: motivaciones y desafíos .....	30
3.2.1. Puestas en escena y partitura.....	30
3.2.2. Los cambios en el elenco .....	35
3.2.3. Asociación y memoria, ficción y realidad .....	42
3.2.4. Las resistencias .....	45
4. La representación de <i>Dora</i> .....	49
4.1. Rituales de entrada y salida .....	49
4.2. La aceptación y la relajación en escena .....	57
4.3. Vínculo con el público durante la representación .....	59
5. Aprendizajes logrados.....	65
Conclusiones .....	68

Bibliografía .....	72
Anexos.....	76



## INTRODUCCIÓN

Ingresé a la Pontificia Universidad Católica del Perú en el año 1995, sin saber bien qué quería estudiar pero sabiendo que *quería estudiar*. Para poder cursar Estudios Generales Letras uno debe indicar a qué Facultad piensa ir así que me inscribí en Psicología, pero al terminar el primer año de Estudios Generales, cuando empezó a correr el rumor por los pasillos de Letras de que se abriría al año siguiente la nueva Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, pensé que sería una buena opción para mí. La verdad es que tenía muchos intereses y mis inclinaciones se movían entre la literatura y la física, la arquitectura y la educación, la historia y la biología nuclear... Eran tan disímiles mis gustos que me costaba tomar una decisión tan importante: elegir a qué me iba a dedicar el resto de mi vida, y por alguna razón intuí que las Ciencias y Artes de la Comunicación podrían permitirme trabajar con temáticas variadas y albergar mis inquietudes.

Una amiga de Letras llevó un taller de teatro en nuestro primer año de estudios y cuando vi su muestra final, algo de esa experiencia resonó íntimamente en mí. Al semestre siguiente me inscribí en ese mismo taller. En la primera clase estaban todos los alumnos del grupo anterior, un alumno nuevo y yo. No recuerdo bien qué hicimos en ese primer encuentro pero recuerdo perfectamente lo que pasó en nuestra segunda clase: el profesor directamente me lanzó al centro del espacio -todos sentados al frente me miraban- y me dijo: *improvisa*. Me quedé helada, inmóvil, tensa. Nunca me había sentido tan inútil, tan temerosa, tan expuesta y tan poco capaz de hacer algo interesante. Tuve tanto miedo que ni siquiera fui capaz de darme cuenta de que tenía miedo. Mis mecanismos de defensa se activaron de inmediato y lo que sentí claramente fue: *el teatro es horrible, no quiero estar aquí*. No volví más al taller.

Cuando terminé Estudios Generales Letras y empecé la nueva Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación, empezando el año 1998, debíamos llevar algunos créditos en cursos electivos. Elegí como uno de ellos el curso de Dramaturgia, después de preguntar específicamente si tendría que actuar, no estaba dispuesta a volver a pasar por esa experiencia traumática. Confirmada la información del contenido del curso: desarrollo de las capacidades del alumno para *escribir* una breve pieza teatral, decidí inscribirme. Un buen día, el profesor, Alonso Alegría, ya avanzado el curso, repartió entre todos los

alumnos los textos que nosotros mismos habíamos escrito. Debíamos interpretar al frente de la clase el texto escrito por alguno de nuestros compañeros de aula. Por un instante la presión me bajó, no podía creer que la vida nuevamente me pusiera en tal situación. Sin embargo, esta vez, la manera en que fuimos conducidos en esta experiencia fue muy distinta. Primero leímos sentados en la gran mesa rectangular en la que nos ubicábamos todos. Poco a poco fuimos saliendo al frente, a leer el texto, simplemente. Y, paso a paso, fuimos aplicando en el espacio los conceptos dramáticos con los que estábamos trabajando: la acción dramática, la acción del personaje, los obstáculos, etc., enfocándonos ahora también en lo que el actor necesitaba para poder encarnar fielmente al personaje y contar la historia escrita por el autor. Fue una hermosa experiencia, amable, generosa. Fue una puerta que se abrió a un universo de retos, misterios y sueños. Al terminar el curso hicimos una muestra final en la que los alumnos actuamos en las obras que habíamos escrito, cada uno en la obra de un compañero de clase. Esta experiencia reivindicó drásticamente la mirada que tenía del teatro. Finalizadas las clases, Alonso Alegría nos propuso a todos los alumnos hacer en el verano un montaje teatral. Había conseguido financiamiento de la recién estrenada Facultad para dirigir el montaje de la obra *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, y nos invitó a hacer una prueba de selección. Lo interesante de esta prueba era que no era una prueba para elegir a los participantes del montaje. La brillante consigna de Alonso era que la prueba determinaría qué personaje haría cada postulante, con la certeza de que todos serían aceptados. La prueba sólo definiría el rol que cumpliría cada uno en el montaje, y si eran muchos los postulantes, pues tendríamos un doble elenco. Ese verano de 1999 cambió mi vida para siempre. Ensayo tras ensayo, apareció en mí una certeza inexplicable, una resonancia muy honda y la convicción de que quería estar en ese lugar, quería dedicarme a eso. Me sentía muy retada, encontraba dificultades que debía superar con esfuerzo y con mucho trabajo, pero también había *confianza* y placer en ese recorrido. Una vivencia diametralmente opuesta a aquel taller en donde fui lanzada al centro de un círculo de ojos sin ningún sostén ni herramienta. Cuento esta historia porque me resulta especialmente importante notar cómo la confianza puede ser tan determinante en la vivencia del teatro, cómo puede acercar o alejar a alguien de este arte y es mi intento que más adelante podamos notar también cómo puede modificar la presencia y experiencia del actor desde dentro del escenario. Mientras escribía sobre la

confianza (uno de los ejes centrales de la presente sistematización) en referencia a *Las neurosis sexuales de nuestros padres* -un proceso escénico que realizaría diez años después- recordé el inicio de mi camino en el teatro, y un círculo de sentido se cerró ante mis ojos. No recordaba que la confianza hubiera sido tan importante para mí desde el mismo inicio de mi profesión, desde antes incluso, desde un no-inicio que reafirma ahora su valor y trascendencia.

Ese mismo año, 1999, me cambié a la especialidad de Artes Escénicas, parte de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la PUCP. Luego de terminar el curso de Actuación 1 con el profesor Roberto Ángeles, el entonces Jefe de la Comisión de Gobierno de la Facultad y reconocido director de teatro, Luis Peirano, me convocó para interpretar a *Virginia*, la hija de Galileo, en su montaje de *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. La obra se montaría en el verano del año 2000, en el Teatro del CCPUCP. Acepté, por supuesto, sobrepasada por la emoción, y sorprendida de empezar tan pronto a trabajar en un teatro fuera del campus universitario, bajo la dirección de un director tan reconocido como él y en una obra profesional. Recuerdo haber trabajado muchísimo todo el verano en ese proceso, casi diría que todo mi tiempo estuvo dedicado a entrenarme y entregarme en cuerpo y alma a esa historia que contábamos entre todos y al universo en el que *Virginia* crecía, amaba y sufría junto a su padre.

Después de ese montaje y a la par de mis cursos de Actuación en la Especialidad y de las obras que -todos los que estudiábamos Artes Escénicas en la Especialidad en ese momento, los integrantes de las primeras promociones, unos 15 en total- insistíamos en hacer en la universidad fuera de clases (por ejemplo en el *Encuentro con Artes Escénicas*, el *Festival Saliendo de la Caja*, que creamos para poder explorar y satisfacer nuestras ganas de hacer más y más teatro, o en los veranos donde, entusiastas, hicimos muchos montajes como *El médico a palos*, de Moliere, dirigidos por Mateo Chiarella, o *Marathón*, de Ricardo Monti, bajo la batuta de Martín Guerra) continué haciendo montajes fuera de la universidad. En el año 2001, bajo la dirección de Jorge Guerra, vino *Fausto*, de J.W. Goethe, en el entonces quemado Teatro Municipal de Lima. Al año siguiente egresé de la Especialidad de Artes Escénicas y desde entonces mi actividad como actriz ha sido constante e ininterrumpida, participando -a la fecha- en

más de treinta montajes, trabajando con los directores más destacados del medio, en obras clásicas y contemporáneas de la dramaturgia universal. He sido reconocida por el Diario *El Comercio* como la mejor actriz de teatro en los años 2005 y 2008 al interpretar a *Portia* en *El mercader de Venecia* de William Shakespeare, bajo la dirección de Roberto Ángeles y a *Catherine* en *La Prueba* de David Auburn, dirigida por Francisco Lombardi, respectivamente. También he tenido la suerte de desarrollar mi carrera en el cine, género que ha despertado un enorme interés en mí, especialmente desde el año 2005, a partir del cual mi experiencia en dicho campo ha ido creciendo. He participado—a la fecha- en más de diez proyectos cinematográficos, de corta y larga duración, protagonizando cuatro largometrajes, dos de los cuales tienen aún su estreno pendiente. También he trabajado, en menor medida, en proyectos televisivos, aunque estos también han sido un espacio de gran aprendizaje.

Los teatros en los que mayormente he trabajado en estos quince años son el Teatro La Plaza, Teatro Británico de Miraflores, Teatro del Centro Cultural de la PUCP, Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores, Teatro de la Universidad del Pacífico, Auditorio del Instituto Goethe, Auditorio del ICPNA de Miraflores, Teatro Pirandello y Teatro Municipal de Lima. Y los directores de teatro con los que he trabajado en dicho periodo son: Alberto Isola, Luis Peirano, Jorge Guerra, Jorge Chiarella, Mateo Chiarella Viale, Jorge Villanueva, Roberto Ángeles, Francisco Lombardi, Juan Carlos Fisher, Chela de Ferrari, Jorge Castro, Sergio Llusera, Vanessa Vizcarra, Martín Guerra y Marisol Palacios.

Para la presente memoria he elegido trabajar en base a uno de los montajes teatrales realizados en estos años: *Las neurosis sexuales de nuestros padres* de Lukas Bärfuss, dirigido por Jorge Villanueva. Considero que esta experiencia es un referente importante en mi experiencia por las siguientes razones:

1. El personaje que interpreté, *Dora*, es un personaje de carga dramática y exigencias física y emocional intensas y retadoras. *Dora* está dentro de escena durante toda la obra, atravesando una historia compleja y lamentablemente, muy real. Este personaje demandó mucho de mí como actriz y como mujer a todo nivel y representó una experiencia sumamente enriquecedora.

2. Tuve la posibilidad de vivir la experiencia de interpretar a *Dora* en tres momentos distintos de mi vida. Primero, en el año 2009 hicimos sólo 12 funciones en el Auditorio del Instituto Goethe. A pesar del éxito de público y crítica que tuvimos, recuerdo que en ese momento, para mí no era una posibilidad hacer más funciones. Me resultaba peligrosamente desgastante, física y emocionalmente y no me sentía preparada para extender el proceso de representación de forma inmediata. Al año siguiente, hicimos 12 funciones más en el Auditorio del ICPNA de Miraflores, con algunos cambios en el elenco. Y, cuatro años más tarde, después de truncarse la posibilidad de hacer una versión cinematográfica de la obra -en la que habíamos empezado a trabajar- decidimos remontarla en el teatro una vez más, pero esta vez en una temporada más larga que las dos anteriores. Hicimos 30 funciones en 6 semanas de temporada en el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores. Es interesante observar y analizar en la presente sistematización lo que ocurre con un material que se trabaja a lo largo del tiempo. La primera vez que hicimos esta obra yo había cumplido 31 años y no conocía al que actualmente es mi esposo, vivía sola con mi perro labrador (mi gran compañero y fuente de inspiración para este personaje en especial) y me dedicaba por completo a mi trabajo como actriz y como docente. Pero en la última temporada de representación, cinco años después, yo ya tenía tres años de relación con mi pareja, estaba casada y había tenido experiencias personales importantes e intensas, algunas vinculadas incluso a experiencias que atraviesa el personaje en escena. Esto generó otros retos, otras rutas, otras demandas y otro acercamiento a la historia que contábamos. El tiempo y lo vivido nos transforma como seres humanos y por lo tanto nos transforma también como creadores escénicos. Esas dos naturalezas son indesligables en un actor. En una situación así, nos enfrentamos al reto de defender la autenticidad del personaje y a la vez aprovechar nuestro material interior para enriquecer nuestro trabajo siendo fieles a nosotros mismos como creadores.
  
3. Además del paso del tiempo y de montar la obra en distintos espacios escénicos cada vez, en cada temporada de representación hubo cambios en el elenco. Siendo un reparto no muy grande -siete personajes en total-, el cambio de un actor afecta sustancialmente la relación que se establece entre los personajes. En la segunda temporada, tuvimos a un nuevo *padre de Dora*, con quien *Dora* tiene una estrecha



relación, y en la tercera temporada el cambio fue radical: los personajes *La madre de Dora*, *El padre de Dora*, *El señor fino* y *Una mujer, madre del patrón* fueron interpretados por otros actores. Considerando que el actor trabaja con sus herramientas, constituidas por su formación, su experiencia de vida, sus ideas, emociones, conocimientos y maneras de ver la vida, el cambio de un actor en un elenco aporta una nueva mirada y un nuevo universo que modifica la relación entre las partes y la obra en su conjunto.

Mi interés es sistematizar el proceso experimentado al encarnar a *Dora*, enfocándome en el desarrollo de dos puntos de creciente interés y preocupación en mi trabajo, transversales a mi experiencia como actriz:

1. La ESCUCHA real, activa y profunda que debe desarrollar el actor en el proceso de creación y representación. Las demandas inherentes a esta escucha son el entrenamiento de la *atención* y la *relajación* en escena. Solo estando concentrado y relajado, un actor puede estar presente, escuchando, y transitar vívidamente escenas de intenso compromiso físico y emocional.
2. La CONFIANZA que requiere esa escucha. Confianza en uno mismo y en nuestra capacidad de llevar a cabo ese viaje simbólico que hace el personaje al contar su historia cada día en cada ensayo y en cada función. Confianza en el material creativo que hay en uno mismo: acopio de experiencias, conocimientos, sensibilidad y herramientas técnicas aprendidas. Confianza en la sabiduría de nuestro instinto y en el poder de nuestro inconsciente que sabrá seguir la partitura (decir correctamente el texto del autor, ser preciso en las marcaciones y desplazamientos espaciales establecidos en los ensayos, mantener los aspectos técnicos acordados con el resto del elenco y también respetar los requerimientos netamente teatrales como estar debajo de la luz indicada para cada momento y demás...) sin estar pensando en ella, de forma que nuestra atención pueda enfocarse en nuestro compañero de escena, en sus ojos, en lo que estoy -como personaje- buscando conseguir de él en esa historia, viviendo cada instante del recorrido en escena por primera vez, cada vez.

## CAPÍTULO 1

### LA OBRA: LAS NEUROSIS SEXUALES DE NUESTROS PADRES

#### 1.1. Primer contacto

En el verano del año 2009, el actor Marcello Rivera y yo grabábamos la serie de televisión *Clave Uno, médicos en alerta*. Una mañana de grabación, Marcello me dio el texto de Lukas Bärfuss: *Las neurosis sexuales de nuestros padres* y me dijo que él y Jorge Villanueva –miembros y fundadores del grupo Ópalo- querían montar la obra en el Auditorio del Instituto Goethe en julio de ese mismo año bajo la dirección de Jorge y querían que yo interpretara el personaje central, *Dora*. A pesar de mis enormes ganas de trabajar con ellos -y quizá justamente porque conocía ya el trabajo que Ópalo venía realizando desde hacía varios años, explorando textos contemporáneos intensos, proponiendo lenguajes escénicos atrevidos y contundentes- es que le dije a Marcello con toda sinceridad que era mejor que no leyera el texto, porque estaba ya comprometida para hacer otro proyecto en esa misma época, y por lo tanto, aunque esta propuesta suya me interesara sobremanera, debía respetar el compromiso que había adquirido con anterioridad. Quería evitar enamorarme del texto, sabía que debía ser algo muy interesante si ellos lo habían elegido. Y Marcello insistió: “Sólo léelo”, me dijo una y otra vez, con una sonrisa que anticipaba que si lo leía, no podría escapar. Y así fue. Lo leí. Me sentí abrumadoramente conmovida con la historia de *Dora*, una chica de 17 años con un trastorno mental sobre el cual no hay muchas precisiones en el texto, salvo algunos comentarios de los demás personajes, como: “separada de la realidad por una línea muy, muy fina”, en palabras de *La madre*. Lo que quedaba claro al leer la obra de Bärfuss es que *Dora* lucha fieramente por amar y ser amada en libertad. Al día siguiente llamé al director del proyecto con el que estaba anteriormente comprometida. No es que hubiera decidido abandonarlo, tenía muy interiorizado ese sentido de responsabilidad sagrada que me enseñaron mis maestros. Quería corroborar las fechas de nuestro montaje, confirmar si todo estaba en marcha, saber si no había un generoso espíritu divino que estaba escuchando mis secretas ganas de ser liberada. Y misteriosamente, el director me respondió diciéndome: “Ayer ha habido un problema con las personas que iban a producir nuestro proyecto, se ha disuelto su asociación, así

que nos hemos quedado sin fecha de estreno, tendremos que postergar el montaje”. Y así empezó mi intensa experiencia en *Las neurosis sexuales de nuestros padres*.

Empezamos a ensayar apenas cinco o seis semanas antes de la fecha programada para el estreno. Era un tiempo bastante corto para trabajar una obra tan compleja, pero la conformación del elenco tomó más tiempo del imaginado ya que fue muy difícil encontrar al actor idóneo para interpretar al *padre de Dora* y aún más difícil encontrar a la actriz que interpretara a la *madre de Dora*. Muchas actrices talentosas y reconocidas aceptaron leer el texto con entusiasmo, pero desistían de hacer el personaje, algunas directamente le dijeron a Jorge que “no podían hacer el personaje, no querían llevar la carga emocional de un personaje que en la historia acciona tan duramente hacia su hija”. Finalmente, la actriz Olga Bárcenas, alejada del teatro por largos años, aceptó volver al escenario con el reto doble que implicaba su retorno y la interpretación de dicho personaje. *El padre de Dora* fue interpretado en este primer montaje por el actor Carlos Cano, retado también por el drama después de muchos años haciendo comedias. El primer elenco quedó conformado, entonces, de la siguiente manera:

Dora: Wendy Vásquez

La madre de Dora: Olga Bárcenas

El padre de Dora: Carlos Cano

El señor fino: Sergio Paris

El médico de Dora: Marcello Rivera

El patrón de Dora: Juan Carlos Morón

Una mujer, madre del patrón: Celeste Viale

## 1.2. Presentación de la trama y del autor

### 1.2.1. La trama

*Dora* y su madre están esperando en un consultorio psiquiátrico al que será el nuevo doctor de *Dora*. Cuando éste aparece, *La madre* lo pone al tanto de los antecedentes de su caso: *Dora* tiene 17 años y ha estado dopada con medicamentos desde hace muchos años, desde que era una niña, debido a sus ataques repentinos de ansiedad y su

temperamento sensible, intenso, voluble, incontrolable. *Dora* sólo es capaz de balbucear algunas palabras y repetir frases que escucha. Ahora el médico de *Dora* está muerto y la madre toma conciencia del estado de su hija. No la conoce, no sabe quién es, *Dora* se ha convertido en un mueble que obedece lo que le piden sin expresar nada de su propia naturaleza. *La madre* quiere suspenderle los medicamentos y hacer la prueba. Si no funciona, “siempre podemos volver” dice. *El médico* le advierte del riesgo que este cambio supone, pero acepta formar parte del experimento. *Dora* deja las pastillas. Poco a poco, su mirada empieza a despertar, sus gustos y emociones empiezan a manifestarse. “No me gustan los cuentos”, “no me gustan los pantalones”, “las faldas me gustan más”... son algunas de las frases con las que *Dora* se va descubriendo a sí misma siendo consciente de que siente y piensa, de que es capaz de expresarse. *Dora* trabaja en un puesto de verduras vigilada por su joven *patrón*. Allí, un día aparece *El señor fino*, un hombre bastante mayor que ella, y bastan pocas palabras y unas cuantas miradas amables para que *Dora* quede impactada por su atractivo. Más tarde se encuentran en la calle y *El señor fino* la lleva al viejo hotel en donde vive en medio de una vida desordenada y caótica. *Dora* descubre el sexo con violencia, *El señor fino* le pega y le enseña a amar salvajemente y a *Dora* le gusta. Se siente viva, se siente intensa, se siente plena. Los padres de *Dora*, *El médico* y *El patrón* reprueban y prohíben esa relación pero *Dora* se aferra cada vez más a ese hombre. Se enamora de él y se siente amada. Al poco tiempo queda embarazada. Sus padres la hacen abortar. *Dora* no entiende qué pasa pero queda hondamente herida porque su instinto percibe el despojo y la pérdida que ha sufrido. Ella quería ese bebé y quería esa familia nueva que estaba formando con el hombre que ama. *Dora* sigue viendo al *señor fino* y no se resiste a sus ganas de seguir teniendo sexo con él. Además empieza a desear a su *médico* y a su *padre*, no tiene reparos en quitarse la ropa y ofrecer su cuerpo como muestra de afecto. El cariño, el amor, el sexo y la violencia están unidos para ella. No entiende por qué debe reprimir sus instintos y sus deseos si la hacen sentir tan bien. *Dora* queda embarazada una vez más a los pocos días. Sus padres nuevamente la hacen abortar y esta vez deciden ir más lejos. En un acto desesperado, sin saber cómo contener, educar y sostener a *Dora*, le quitan el útero para evitar un nuevo embarazo. *El señor fino* está también sobrepasado por la pasión de *Dora*, por su convicción y empeño de formar una familia con él y permanecer unidos. Él decide abandonarla. Le dice que viajará a Rusia

y ella insiste en ir con él. Él la engaña, no sabe qué hacer con ella, la embarca en un tren y le promete alcanzarla allá, *en Rusia la buscará, en Rusia la besaré*. Dora sube al tren, plena de esperanza, segura de que por fin empezará una historia de libertad y de amor, en un nuevo lugar sin represión, sin prohibición, sin castigo.

### 1.2.2. El autor

Lukas Bärfuss es dramaturgo, novelista y productor. Nació el 30 de diciembre de 1971 en la ciudad de Thun, Suiza. Luego se muda a Berna, donde pasa su infancia. Lukas no terminó la secundaria. Al dejar el colegio empezó a trabajar como comerciante de libros, cuidador de ancianos y jardinero, entre otros oficios. En 1997 empieza su carrera como escritor en la ciudad de Zurich, dedicándose a la narrativa y al teatro. Junto a Samuel Schwarz funda en Zúrich el grupo teatral 400asa. Ha escrito la novela *Cien días* y ganado el premio Mülheim de dramaturgia.

En una entrevista para swissinfo.ch, Norma Domínguez le pregunta a Bärfuss si tienen sus obras alguna identificación con Suiza, a lo que él responde:

“Yo no tengo una identidad con lo suizo y nunca me propongo escribir algo muy suizo. Convivo con una lengua que comparto con cien millones de personas y vivo en una situación humana que comparto con todos. Yo observo lo cotidiano, las cosas que me interesan son las que le interesan a todo el mundo. Sófocles decía que somos nosotros y nuestras circunstancias y eso no ha cambiado”. (Domínguez, 2010)

Sin embargo, en una entrevista con Franco Torchia para la Revista de cultura Ñ, Bärfuss reveló que para escribir *Las neurosis sexuales de nuestros padres* estudió los textos del suizo August Forel, un psiquiatra y científico especializado en hormigas. Forel investigó la conexión entre las enfermedades psíquicas de los individuos y el progreso de la sociedad.

Una de las bases importantes en mi investigación para esta obra fue la evolución de la psiquiatría suiza en el siglo pasado. August Forel y Eugen Bleiler se consideraban filántropos. Querían mejorar la sociedad, erradicar la pobreza y luchar contra el alcoholismo, que era, entonces como ahora, un gran problema social. Querían hacer algo por los enfermos mentales. Todos estos eran objetivos admirables. Muchas personas respetables, muchos socialistas y socialdemócratas se solidarizaron con ellos. El resultado fue la construcción de un gigantesco aparato de represión. Muchas personas marginales fueron fichadas sistemáticamente. Se les sacaban los hijos a los padres, si se creía que

eran incapaces de cuidarlos. Muchas mujeres fueron esterilizadas; muchos hombres, castrados. Las personas que no encajaban en esa imagen fueron encerradas en hospitales psiquiátricos. Suiza fue pionera en este sentido. Los nazis basaron gran parte de su know how en la eugenesia y en el exterminio de los seres humanos. Esto en parte lo aprendieron de los suizos. Hubo un montón de científicos suizos en los servicios alemanes. En Alemania, después del colapso de 1945, esa práctica desapareció completamente; en Suiza, continúa viva hasta el día de hoy. Incluso en 1974, hubo hombres y mujeres que fueron castrados por motivos sociohigiénicos. (Torchía, 2010)

Asimismo, declaró a la revista argentina Evaristo Cultural:

Creo que el teatro siempre es político. Godard ya dijo que uno no debería intentar hacer películas políticas sino hacer que las películas se vuelvan política, y tiene que ver con cómo hablamos sobre eso, con cómo trabajamos en el teatro, qué lugar le damos, si hablamos o no con el público, si nos atrevemos o no a ser inmorales. Ödön von Horváth dijo que el teatro es la institución del efecto de lo inmoral o lo asocial, porque si vamos al teatro observamos con placer lo horrible que somos, y debemos preguntarnos por qué es así, o si no solamente en el teatro esa inmoralidad nos parece interesante, ¿por qué nos sentimos atraídos hacia la violencia, la envidia, los celos y todas esas cosas terribles?, ¿por qué tenemos que verlas?, ¿por qué nos gusta ver cómo Macbeth mata a todas esas personas? Esto que se hace público es seguramente un acto político. Nosotros no necesitamos ensuciar el entorno para ser políticos, no tenemos que juzgar la corrupción en una obra sino que tenemos que festejarla, y es lo que hacemos (...) Esta obra presenta la pregunta de qué es lo que nos hace creer en la separación entre un yo y un otro, qué concepto terrible es el de la identidad, que nosotros tenemos que luchar todo el tiempo por saber quiénes somos en realidad, y para eso diferenciarnos de los demás, siempre desde la diferencia. Esta obra plantea la pregunta de por qué entramos en esta ideología eugenésica, por qué todos tenemos miedo a lo otro, por qué siempre hacemos todo lo posible para evitar ese contacto. (Artal, 2010)

Manuel Sesma, en una crítica a *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, habla de cómo Lukas Bärfuss plantea los límites de la libertad en las personas. Bärfuss escenifica a la sociedad como acorralada por las leyes, unas explícitas y otras consensuadas implícitamente, y compara con crudeza las diferencias que existen entre un ser primario, aquel que no se rige por lo establecido y se mueve por instinto, y aquellos que siguen las reglas. Para Bärfuss, según Sesma, la sociedad vive encorsetada y se rige por convencionalismos difíciles de cumplir. (Sesma, 2010)

Bärfuss, además, está interesado en las lesiones en la *integridad* de la persona,

que todos los que participan del teatro aceptan de alguna forma. Tanto los actores, como los directores, en especial el público y también el autor (...) Aunque Dora aparentemente tiene una discapacidad, no se trata para mí de la cuestión de cómo lidiar con estas personas. Lo que vive Dora es el descubrimiento de que no puede disponer total y

libremente de sí misma y este descubrimiento lo hacemos todos los seres humanos en algún momento de la vida. El ser humano tiene que vivir con eso, con el hecho de no ser totalmente libre. Yo creo que eso se llama socialización.

Para ser libres, tenemos que aceptar nuestra propia falta de libertad. Y eso únicamente se aprende, pero no se puede enseñar. Dora es una alumna demasiado buena, esto la convierte en monstruo y en escándalo. A ella le gusta lo que le están haciendo. Y no tiene ningún problema con entenderse a sí misma como víctima, y a través de eso consigue una libertad, una libertad, por supuesto, terrible. (Alternativa Teatral, 2015)

Quizá lo maravilloso del texto de Bärffuss es que si bien muestra el horror en los comportamientos de nuestros padres -nuestros padres, maestros, modelos sociales y referentes políticos - no hay un juicio declarado del autor ni mucho menos una condena que pretenda dar una lección moral estableciendo bandos de buenos y malos. Los personajes aparecen, mas bien, incapaces de mirar y aceptar al otro en sus diferencias, incapaces de relacionarse, de reconocerse iguales en su humanidad, sus necesidades y sus afectos. Esto produce en el espectador una identificación que quizá incomoda, sacude, golpea. Quizá por eso *Las neurosis sexuales de nuestros padres* es una obra política, actual, trascendente. Quizá por eso impacta y conmueve en escenarios de distintas latitudes, en distintos idiomas y en distintas culturas. Todos podemos reconocer con algo de vergüenza y con algo de placer aquellos comportamientos de los que querríamos escapar, que odiaríamos en nosotros mismos, sabiendo al mismo tiempo que no tenemos las herramientas sociales, culturales y afectivas para hacerlo.

### 1.3. El grupo Ópalo y su enfoque de trabajo

En 1998 Jorge Villanueva Bustíos y Marcello Rivera Fernández fundaron Ópalo, su propia compañía de investigación teatral. “Ópalo, la tierra del sueño”, es una frase inspirada en un poema del poeta peruano Jorge E. Eielson “que con extraordinaria brillantez habla sobre el significado y la hermosura que se encuentran en las cosas más simples”, señalan los fundadores sobre la elección del nombre de su importante proyecto creativo.

Ópalo nace de la idea de generar un espacio propio de investigación teatral. En Septiembre de 1998, Jorge y Marcello reunieron a un grupo de actores con diferentes formaciones y estilos con la idea de experimentar un encuentro e intercambio creativo.

Un año después estrenarían su primer montaje, *Fosca*, que luego fue invitado al Festival Internacional de Teatro de San José dos Campos en Brasil. Después de 17 años, ese encuentro que empezó como un laboratorio ha creado más de 15 montajes para niños y adultos.

*Las neurosis sexuales de nuestros padres* fue el primer montaje que hice con el grupo Ópalo. Luego, en el año 2014, volví a reunirme con ellos para realizar la obra *Casa Ajena*, de Dea Loher, esta vez en una coproducción con el Teatro de la Universidad del Pacífico.

Ópalo es un grupo de teatro que explora creativamente textos contemporáneos dramáticos, retadores -algunos bastante duros y capaces de confrontar al espectador con realidades incómodas y vigentes- y eso habla de su compromiso con la realidad actual y de su interés en generar contenidos escénicos potentes que validen el poder de comunicación y transformación social, cultural y humana inherente al teatro. Proponen una forma de trabajo horizontal, sencilla, ética, respetuosa con los actores, técnicos y diseñadores, concibiéndolos como partes iguales de una maquinaria sustentada en la pasión y en las relaciones solidarias y colaborativas.

Empezamos nuestros ensayos de *Las neurosis sexuales de nuestros padres* cuando aún no teníamos al elenco completo, no sabíamos quiénes serían los padres de *Dora*, así que las primeras lecturas no fueron ejecutadas por las voces que finalmente dieron vida a dichos personajes. Ensayábamos en un pequeño salón del Instituto Goethe, en el que nosotros mismos acomodábamos algunas carpetas y los escasos muebles que había. Leímos apenas dos o tres veces la obra en su totalidad y luego empezamos a trabajar las escenas en el espacio, un espacio muy pequeño en donde estábamos todos muy cerca, cosa que contribuía a generar una intimidad importante y necesaria, que nos inclinaba a estar abiertos y expuestos en escena. Empezábamos por leer el fragmento a trabajar y luego explorarlo en el espacio. Jorge, nuestro director, permitía que surgiera de nosotros -los actores- alguna propuesta o material creativo, sobre el cual entraba a conducirnos delineando lo propuesto o haciéndonos preguntas o sugerencias.

Así, fuimos descubriendo ensayo a ensayo a los personajes y encontrando aquello que resonaba en nosotros mismos de forma poderosa. Debo decir que todo el proceso se



llevó a cabo de manera muy generosa y amable, principalmente porque es ese el clima de trabajo que propone Jorge, es su manera de ser y de encarar sus experiencias escénicas. Para mí, su confianza y su sensibilidad, su inteligencia emocional y su paciencia fueron elementos clave para atreverme a estar presente y abierta, entregando todo lo que había en mí instintivamente asociado al personaje. Es decir, percibir su *confianza* en mí, me ayudaba a confiar en mí misma también, a soltar la presión de tener que hacer *cosas interesantes*, permitiéndome simplemente estar presente, escuchar mis impulsos y observar la vida que iba desarrollándose en esta realidad alternativa.

Recuerdo especialmente lo importante que fue para nosotros estar abiertos a la sorpresa. Si nos hubiéramos dejado conducir por la necesidad de no equivocarnos, de ir de frente al resultado correcto, quizá nuestra pulsión por controlar el material hubiera impuesto en las escenas algunas ideas mentales, con suerte inteligentes, pero nos hubiéramos privado de esos descubrimientos orgánicos que surgen de un espacio más libre y que escapan de nuestra racionalidad. El famoso educador inglés Ken Robinson dice en su conferencia *Las escuelas matan la creatividad* (TED) que el juego de un niño requiere confianza y riesgo, el niño no está preocupado por si jugará bien o no, esa libertad es la que le permite jugar y en cambio los adultos estamos demasiado preocupados por no equivocarnos y por eso hemos dejado de jugar, de correr ese riesgo.

Recuerdo que pocos días antes de nuestro estreno, en uno de nuestros ensayos estábamos trabajando una escena en la que casi no hay acotaciones del autor pero en cuya parte final, el personaje de *La madre* llama insistentemente a *Dora*, que está presente en la escena con ella. No está señalado en el texto por qué *Dora* no responde, qué está haciendo, por qué *La madre* tiene la necesidad de llamarla de manera insistente. Transcribo a continuación la escena con el fin de analizar brevemente este punto:

**En la casa. Por la mañana, en la cama de Dora. La madre. Dora.**

**La madre**

Si lloras, me voy.

**Dora**

Okay.

**La madre**

Esto te pasa por ser tan débil.

**Dora**

¿Por qué no me contaste?

**La madre**

¿Qué no te conté?

**Dora**

Que coges.

**La madre**

Porque a ti eso no te importa.

**Dora**

En toda mi vida nunca había visto algo tan lindo. Parecías un ángel de verdad.

**La madre**

Cállate.

**Dora**

Yo también quiero usar vestidos como esos, y esos zapatos y esas medias.

**La madre**

No te quedarían bien.

**Dora**

Tuve una sensación cuando los vi, era mejor que coger, y ahí mismo nos pusimos a coger como idiotas, no aguantamos, yo tendría que haber esperado diez días, pero ustedes estaban adentro, calentitos, y nosotros afuera, pero también estaba bueno, hacía un poco de frío pero coger te calienta. Y ahora me voy a morir.

**La madre**

¿Por qué no dejas de una vez de decir estupideces?

**Dora**

Papá también estaba.

No puede ser nada malo.

Y tú tenías una cara de contenta.

**La madre**

No entiendes nada.

**Dora**

Explícame.

**La madre**

No.

**Dora**

Por favor.

**La madre**

Otro día puede ser.

**Dora**

No me quieres más.

**La madre**

Pero cómo se te ocurre. Lo único es que no tienes que meter la nariz en cosas que no te importan.

**Dora se ríe.**

**Dora**

Es cómico. Meter la nariz.

**Pausa.**

Y ahora me voy a morir.

**La madre**

Termina con este teatro.

**Dora**

Te quiero mamá. Adiós.

**La madre**

Basta, Dora.

**Dora**

Sí.

**La madre**

Dora.

**Silencio.**

Dora, basta de estupideces.

Dora.

A pocos días del estreno yo sentía que esa escena tenía aún un trasfondo sin explorar. Es una escena del segundo acto, cuando *Dora* ya ha abortado por primera vez y han transcurrido pocos días. Paseando con *El señor fino* por un *camping* famoso por sus encuentros entre adultos atrevidos, ve a sus padres tener sexo con un joven. Aunque ha recibido indicaciones médicas de no tener sexo por diez días, la escena de la que es testigo la estimula de tal forma que no resiste las ganas y consume nuevamente el acto sexual en plena calle, razón por la que cae enferma, probablemente de una infección. Cuando *Dora* les dice a sus padres que los ha visto con este joven, es golpeada repetidamente por *El padre* y *Dora* no comprende por qué es castigada si para ella lo que vio es algo tan bello y tan placentero y si ha visto también los rostros de placer de sus padres mientras el hecho ocurría. *Dora* quiere explicaciones, quiere entender lo que ocurre pero es reprimida y sancionada. En uno de los ensayos finales, hacíamos una y

otra vez la escena hasta que en un momento sentí que quizá ese era uno de los puntos de quiebre de *Dora*, quizá su necesidad de entender, de que sus padres le expliquen lo que pasa en vez de golpearla, la llevaba a un estado límite de desesperación y rabia, de descontrol e impotencia. No sabía qué pasaba exactamente pero sabía que pasaba *algo* que no estábamos viendo aún. Entonces le pedí a Jorge hacer una pasada más de la escena y ver a dónde me llevaba ésta si permitía que *Dora* explote en su necesidad de entender y en su frustración por ser castigada e ignorada. Jorge aceptó hacer esa exploración. Apenas empezó la escena, algo en mí se constriñó profundamente y antes del primer texto, empecé a llorar sin proponérmelo siquiera, de modo que cuando *La madre* empieza la escena diciendo “Si lloras, me voy”, sus palabras dejaron de ser una advertencia y se convirtieron desde el inicio en una sanción. Con lo cual, yo empecé a llorar cada vez más. Toda la escena transcurrió en un estado límite de descontrol que iba creciendo, en el que cada palabra de *La madre* era más represora y violenta, hasta llegar al final de la escena en el que surgió de algún lugar de mí -entregada por completo a esa vivencia del personaje- un genuino descontrol nervioso -gritos, patadas, golpes- que hicieron que *La madre* use sus textos finales: “Dora. Dora, basta de estupideces. Dora” con la necesidad urgente y desesperada de controlarla ante el riesgo inminente de ser dañada físicamente por ella o de que *Dora* se dañe a sí misma.

Terminamos la escena y todos quedamos unos instantes mudos y quietos. “Eso es lo que pasa” me dijo Jorge. También yo sentí que habíamos permitido que el personaje se deleve en una dimensión que le era propia y esencial y que no había encontrado aún dónde aparecer. La escena tenía ahora un nuevo sentido, un sentido que alineaba otras escenas, que validaba otros momentos del personaje y los discursos de otros personajes también.

Decidimos hacer una pausa y tomar un jugo en la cafetería. Mientras lo hacía y conversaba con Jorge, me bajó la presión, algo en mí había quedado muy débil, quizá muy movilizado. Jorge me sugirió que me fuera a mi casa y terminamos ahí el ensayo. En adelante, las pocas veces que volvimos a ensayar esa escena antes del estreno, lo encontrado en esa exploración volvió a aparecer una y otra vez, como si hubiera cobrado vida un instinto que ahora pugnaba por liberarse en ese momento y así fue hasta la última función de la última temporada.

## CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

### 2.1. Personaje

El conjunto de acciones y rasgos descritos por el autor definen la existencia de una persona dentro del universo de una obra teatral. Estas acciones y rasgos son el *punto de partida* para la encarnación de dicha existencia en el cuerpo y alma del actor, donde surge el personaje. Son parte también, las acciones ejecutadas por los otros personajes del universo ficcional -de la realidad alternativa en cuestión-, lo que dicen sobre él, así como las formas y características de la relación que establecen con éste.

Si bien el personaje se define por lo que *hace*, lo que *dice* es igualmente relevante, no necesariamente porque el personaje diga siempre la verdad, sino porque aquello que dice devela lo que el personaje quiere mostrar de sí mismo y en tanto sea verdad o mentira, esas palabras constituirán parte de lo que *hace* el personaje. Así, lo que dice y lo que calla, lo que muestra y lo que oculta es también *lo que hace* y lo constituye dentro del universo de la representación.

Conforme pasan los años estoy más convencida de que el personaje es siempre, finalmente, una interpretación subjetiva de un material propuesto por el autor, y que por tanto, ese mismo material cobrará formas y cualidades muy distintas en el universo cuerpo-mente-alma de distintos actores.

No hay nada de lo que el actor le da a su personaje que no esté dentro de sí mismo. Quizá el personaje incite al actor a escarbar en una zona aún no explorada, aún desconocida para sí mismo, quizá el actor se sorprenda o se asuste con algún hallazgo inesperado. Pero es física y humanamente imposible dotar a un personaje de una mirada, una emoción, una idea o forma de pensar que no pase por el filtro de la propia humanidad del actor que lo concibe y lo encarna. Puede el actor tener esa presencia muy cerca, a la mano y de manera consciente, como ocurre en la mayoría de los casos, especialmente cuando el actor está preocupado por complacer a su público y trabaja con aquello que ya sabe que generará gusto y aprobación, alejándose del riesgo que implica una nueva exploración. Puede, también, ser una presencia dormida, una potencialidad latente en terreno virgen e inexplorado e incluso, quizá en algunos casos, reprimida.

## 2.2. Acción

Es aquello que el personaje *busca* en la historia representada. Es lo que quiere y necesita conseguir, y que motiva todo lo que éste hace en el transcurso de la obra. El concepto de la acción revolucionó la forma de trabajo del teatro occidental de finales del siglo XIX cuando Konstantin Stanislavski formó el Teatro de Arte de Moscú, cuyas enseñanzas están recopiladas en varios libros, entre ellos en *El proceso del actor sobre sí mismo (en el proceso creador de la vivencia)* en donde señala:

Todo lo que se hace en escena debe hacerse para algo. Uno también se sienta ahí con algún fin, y no simplemente para mostrarse a los espectadores... (...) La inmovilidad de quien está sentado en el escenario no significa necesariamente una actitud pasiva –explicó Tortsov-. Se puede permanecer quieto y, sin embargo, actuar realmente. Más aún: no pocas veces la falta de movimientos físicos deriva de una intensa actividad interior, lo cual es de particular importancia en la creación. El valor del arte se determina por su contenido espiritual. Por eso cambio algo la fórmula para decirlo así: en escena hay que actuar interna y externamente. De este modo se cumple una de las bases principales de nuestra escuela: la actividad y el dinamismo de la creación escénica. (Stanislavski 2010: 53-55)

La acción del personaje es, pues, lo que el personaje necesita conseguir en la escena para reparar esa carencia con la que no puede continuar. Personalmente, me resulta siempre interesante plantear la acción desde un lugar de carencia, de necesidad, así el personaje pone en juego algo importante para él. Conseguir o no su acción en la escena será determinante para su vida, para su supervivencia física o emocional. Si definimos una acción de manera menos trascendente para el personaje, éste no se esforzará tanto por conseguirla, perderá menos si fracasa en su búsqueda y su compromiso con lo que ocurre en la escena será menor.

Es útil para mí plantear la *acción* de cada escena como “*hacer que tú...*” de forma que me coloco en primera persona, sin tomar distancia del personaje. Por otro lado, esto estrecha mi relación con el personaje o los personajes con los que interactúo, de forma que aquello que busco, lo busco en él/ellos. Por ejemplo: *Hacer que tú me perdones, hacer que tú te vayas de inmediato de mi casa, hacer que tú me hagas sentir amada, hacer que tú te avergüences de lo que has hecho...* etc. Todos son ejemplos de acciones poderosas que me conducirán en escena a que mi atención esté enfocada en mi compañero de escena y no en mí (o en mis emociones o en mi aspecto), buscando algo

de él y en riesgo inminente de no conseguir aquello que busco, con lo cual la pérdida sería grande. Cuanto más pierdo si no consigo mi acción más me esforzaré en conseguirla y más potente será la escena.

Considero que las acciones no son *correctas* o *incorrectas*, son posibilidades que nos permiten explorar nuestra presencia en la escena y en ese sentido, partiendo del mismo material habrá acciones que nos conduzcan a búsquedas más poderosas, urgentes y vitales que otras. Con frecuencia incito a mis alumnos en clase a que pongan a prueba sus acciones en el espacio, no basta que una acción suene lógica o adecuada escrita en un papel. Desde el escenario, los actores podemos darnos cuenta con rapidez qué acción desata en nosotros un material poderoso y pertinente.

Es indispensable, además, ser *egoístas* al definir nuestras acciones en escena.

Siempre hacemos más para conseguir algo cuando se trata de algo para nosotros mismos y no para alguien más. Ayudar a alguien desinteresadamente puede hacernos sentir bien, pero no encierra dentro ningún fuego porque no hay nada que esté personalmente en riesgo para nosotros. (Chubbuck 2005: 35, traducción propia)

Podemos buscar algo bueno para otra persona, pero mi acción siempre será más poderosa, generará en mí un compromiso más visceral, urgente, potente, si tengo en cuenta que eso que busco para otro lo busco porque me da algo a mí también, algún beneficio, sensación o bienestar del que carezco y sin el cual no puedo continuar.

A pesar de que, como actores, *decidimos* trabajar con una acción determinada, es decir, que a pesar de que partiendo del texto, de las intenciones que tiene el director y de nuestras propias intuiciones tomamos previamente la decisión racional de la ruta con la que exploraremos nuestra presencia en la escena, encuentro que la mejor forma en la que esta acción puede llevarse a cabo, es respondiendo en el espacio a lo que Meyerhold llamó la *excitación de los reflejos*.

Responder a los reflejos significa reproducir, con la ayuda de los movimientos, del sentimiento y de la palabra, una tarea propuesta desde el exterior. La *interpretación* del actor consiste en coordinar los modos de expresión así suscitados. Estos modos de expresión son los elementos mismos de la interpretación. Cada elemento comporta invariablemente, tres fases:

1. La intención
2. La realización

### 3. La reacción

La intención se sitúa en la fase intelectual de la tarea (propuesta por el autor, el dramaturgo, el director o por el mismo actor).

La realización comprende un ciclo de reflejos: reflejos miméticos (movimientos que se extienden al cuerpo entero y al desplazamiento en el espacio) y reflejos vocales.

La reacción sigue a la realización; comporta una cierta atenuación del reflejo de voluntad y prepara al actor a una nueva intención. (Meyerhold 1971:84)

Para ser libres en escena necesitamos un punto de partida, una premisa, una *acción*, para abrir nuestro inconsciente y permitir que afloren nuestros reflejos y reacciones sin conducirlos racionalmente.

### 2.3. Escucha

La *escucha* no hace referencia solo al acto de oír la voz o el sonido que emite mi compañero en escena, no es un ejercicio simplemente auditivo. El término hace referencia, mas bien, a *percibir, recibir, observar, absorber, dejarse tocar* por la energía, presencia y accionar de mi compañero en su totalidad. La *escucha* implica recibir con apertura y dejarse impactar por los contenidos verbales y no-verbales de mi compañero en escena: su tono de voz, su mirada, el peso y ritmo de sus movimientos, sus palabras, etc... Y abarca también contenidos subjetivos y personales, como lo que tal mirada, tono de voz, movimiento y ritmo evocan en mí. No en lo que *decido* que tales contenidos evocan en mi personaje, sino lo que espontáneamente evocan en mí misma como persona, como mujer, casi sin que pueda hacer algo al respecto. La *escucha* contiene en sí misma esa reacción animal, instintiva, irracional, no-decida, a algo que mi compañero en escena hace y que responde de forma subjetiva a mi propio mundo interior, a mis construcciones culturales, a lo que he asociado con mis instintos eróticos y tántricos, etc. Ese impacto que permito que ocurra en mí a través de la *escucha*, me coloca en un estado vulnerable porque le otorga voz, poder y libertad a mis reacciones más primitivas, a esas que contienen mis miedos de la infancia, mi necesidad de amor, mis sueños y alegrías, mi agresividad de persona que ha sido herida alguna vez, mis mecanismos de defensa, mis deseos reprimidos, etc. Ese es mi material principal de trabajo cuando me permito el acceso a mi instinto y a mi subconsciente y me dejo reaccionar desde un estado de *escucha* y no por decisiones planificadas,



convenientes, adecuadas, lógicas, interesantes. Esa *escucha* requiere una enorme y contundente *confianza* en uno mismo y en el equipo con el que se está trabajando.

## 2.4. Atención

La palabra *atender* se define, entre otras formas, como *esperar* o *aguardar* y también como *aplicar voluntariamente el entendimiento a un objeto espiritual o sensible* y quizá la combinación de estos dos significados sea la forma más cercana a la que podemos usar para definir la atención del actor en escena.

*Atender* es, así, esperar –en mi compañero de escena- entender si estoy consiguiendo mi *acción* en él, minuto a minuto, instante a instante. *Atender* no es un acto pasivo ni que nos obliga a permanecer impávidos o neutros, es un acto que define nuestra voluntad y nuestra mirada, la dirección de nuestra energía y nuestro pensamiento, apuntando toda nuestra existencia a entender lo que mi compañero me está dando momento a momento. *Atender* constantemente es un ejercicio que va modificándose segundo a segundo, móvil y dinámico. Es observar hondamente a mi compañero de escena, hasta entender en su mirada, sus gestos, sus movimientos y sus palabras si *eso* que estoy buscando en él –mi *acción*- está ocurriendo. Esa *atención* me permitirá reencauzar mis estrategias de forma inmediata, instante a instante, con el objetivo de conseguir aquello que busco y que está en juego en la escena.

La *atención* de una persona sólo puede estar en un lugar a la vez. Para lograr que esté donde deseamos que esté debemos ponerla en ese lugar y no pensar en alejarla de donde no queremos que esté, ya que al tratar de sacar nuestra *atención* de algún lugar seguiremos poniéndola en ese lugar. Por ejemplo, si yo me digo a mí misma: “no pienses en un árbol de manzanas” inmediatamente estoy pensando en un árbol de manzanas. Así que será mejor ubicar nuestra atención en donde sí quiero que esté, por ejemplo: *hacer que tú me des un beso...* Al poner mi atención en mi compañero, buscando *que me dé un beso*, mi atención ya no estará en otro lugar porque mi mente, mis ojos y mi corazón solo pueden conectarse con una cosa a la vez.

En su libro *El actor invisible*, el gran Yoshi Oida, actor japonés nacido en Kobe en 1933, habla de un concepto de la filosofía india budista llamado *Samadhi*. Éste se refiere a un nivel concreto de concentración, en el que nos concentramos únicamente en eso que estamos haciendo, sea lo que fuere.

Normalmente, nuestros pensamientos están diseminados en todas partes. Fregamos el suelo pero nos “olvidamos” de lo que estamos haciendo y acabamos pensando en lo que pasó ayer, en los ruidos que hacen los vecinos, o en la deuda con la compañía del gas. En un estado semejante, es imposible absorber la energía del universo. El objeto de nuestra concentración no es lo importante, sino la propia acción de concentrarse. Desarrollar esta capacidad de concentración nos ayuda a entrar en el estado de *Samadhi*. Una vez que lo hemos alcanzado empezaremos a sentir la existencia de “algo más” que nuestra energía personal. Empezamos a existir en dos niveles. Por ejemplo, ahora estamos leyendo este libro. Mientras nos concentramos en “leer” las palabras, somos conscientes al mismo tiempo de todo lo que ocurre a nuestro alrededor, pero esta consciencia del exterior no nos perturba. (Oida 2010: 29)

Ésta es la forma en la que creo que un actor debe manejar su atención en el escenario, de forma que estando atento únicamente a su compañero de escena -es decir, escuchando *momento a momento*, estando en el presente, accionando y reaccionando instintivamente- tendrá aún consciencia de su partitura y podrá seguirla sin fallos, sin que ésta lo perturbe o lo distraiga del foco de su atención.

En mis clases, frecuentemente hago ejercicios de meditación para mis alumnos dentro de su trabajo de preparación para las escenas. He encontrado en los últimos años que la meditación es una herramienta muy poderosa para entrenar nuestra *atención*, para enseñarnos a estar presentes, a estar abiertos a lo que pasa momento a momento, y he descubierto que para estar presentes necesitamos, fundamentalmente, ejercitar nuestra *confianza*.

## 2.5. Confianza

Es lo que le permite al actor *escuchar*, estar presente en el escenario enfocando su *atención* en su compañero de escena, en conseguir de él eso que necesita (su *acción*), momento a momento, instante a instante.

*Confiar* es permitirme postergar todo aquello que quiero controlar, es decir, el pasado y el futuro: lo que hice mal o bien, lo que me hicieron que me gustó o no me gustó, lo que

ocurrió que generó tal o cual cosa... Y lo que ojalá pase o no pase, lo que quizá logre o no logre, lo que tal persona hará o no hará... *Confiar* es la valentía de soltar esa necesidad de controlarlo todo y permitirme estar presente aquí y ahora, observando lo que está aconteciendo en este instante, sin control, sin resistencia, sin dirección.

*Confiar* en el escenario implica confiar en la sabiduría de mi instinto y de mi inconsciente, en que si he hecho mi trabajo previo de investigación y he aprendido mi *partitura*, sabré recordarla sin estar *pensando* en ella, sin estar atendiéndola. Así, permito que ese lugar del que surge mi instinto, funcione, de la misma forma en que cuando he aprendido a montar bicicleta puedo luego montarla sin estar atendiendo a *cómo* montarla y siendo capaz de atender, por ejemplo, a la música que escucho en mis audífonos mientras manejo.

*Confiar* en escena requiere de un acto de amor propio, de un acto compasivo en el que nos ponemos en riesgo sin sentir que es nuestro valor, talento o capacidad los que están en riesgo. Estar presente *escuchando* abre la puerta para que salga de nosotros algo que no conocemos aún, que no ha pasado por el filtro de nuestra aprobación, que no sabemos si será aplaudido, interesante, atractivo. *Confiar* contiene el riesgo de exponer nuestra miseria y nuestras zonas oscuras, de hacer el ridículo, de hacer algo que luego consideremos desastroso, algo que no funciona en absoluto para la escena o que está muy lejos de cómo hemos concebido a nuestro personaje. *Confiar* implica saber que si eso pasa, ese será solo un material más y será también una experiencia positiva porque nos permitirá conocer qué no funciona y saber qué no funciona es un gran paso para descubrir luego aquello que sí funciona.

## 2.6. Relajación

Estamos *relajados* en escena cuando nos colocamos en un estado de *ablandamiento* físico y emocional, de *porosidad interior*, de apertura total y de *atención-sin-tensión* en el que permitimos en nosotros la circulación y el libre flujo del recorrido (interno y externo) del personaje en escena.

Solo estando relajada, puedo transitar genuinamente por estados de intenso compromiso emocional.

Estamos relajados en escena cuando respiramos, cuando permitimos que nuestros músculos estén activos pero flexibles, aireados, incluso si el personaje atraviesa un momento de tensión. De hecho, estar relajada me permite transitar, justamente, por ese estado de tensión, y hacerlo de manera natural, fluida, orgánica, sin empujar mis emociones. Es la relajación la que me permite tener abiertas mis *compuertas*, hacer contacto con mis emociones en su justa medida, permitir que éstas afloren libremente, sin forzarlas, sin sacarlas bajo presión. Cuando el actor fuerza sus emociones, cuando siquiera *piensa* en ellas, éstas se cortan, se vuelven racionales, esquemáticas, artificiales o desbordadas, de la misma forma en que esto ocurriría en la vida real.

Con frecuencia reto a mis alumnos a hacer ese ejercicio en su cotidianidad: *cuando estén atravesando una emoción intensa -en su vida real- tomen consciencia por un instante de esa emoción, de que están teniendo esa emoción, “piensen” en eso que están viviendo y verán que esa emoción se desactiva, se marchita, pierde su carácter salvaje y auténtico.*

En la vida uno no busca jamás *emocionarse*, la emoción es una consecuencia irracional –a menudo, mas bien, no deseada- de una búsqueda auténtica que se logra o no se logra, o de una sorpresa, o de la recepción de algo que me toca hondamente porque me satisface o me angustia, porque me conmueve o me asusta.

La relajación me permite estar abierta a que salga de mí, instintivamente, lo que auténticamente puedo darle al personaje en *este momento* de su viaje en la representación, me permite estar disponible, en *confianza, atenta*. La emotividad, las reacciones brutalmente auténticas solo pueden surgir de ese estado de relajación, en el que he soltado el control y me permito dejarme llevar por la amalgama -que esa sabiduría interior que tenemos todos- hace entre el material de mi trabajo e investigación y mi instinto, imaginación, sensibilidad y mundo interior.

## 2.7. Partitura

Es el *circuito* compuesto por las acciones físicas –desplazamientos, ubicaciones, actividades manuales o corporales- que realiza el actor en paralelo a la enunciación de

sus textos, que deviene y corresponde a su búsqueda -su *acción*- y que es *repetido* en cada representación.

La partitura es el riel que se construye y  *fija* en el proceso de ensayos, de forma que los recorridos y movimientos de cada actor sean realizados siempre de la misma manera. La partitura permite al director tener una coreografía de montaje que hará que la obra sea ejecutada de la misma forma en cada función. Permite, además, al actor, dominar una *estructura* sobre la cual, luego, puede moverse –y ser libre, estar presente, escuchar, accionar y reaccionar, permitir que afloren sus instintos, - sin  *pensar* en ella mientras la ejecuta.

Cuando el actor está en medio de la representación pero no sabe qué debe hacer,  *piensa* constantemente, porque su atención no está en escuchar a su compañero de escena. Se siente observado. Su mirada está en su mente. Es por eso que Stanislavski exigía a sus actores que tengan una línea de acción que les permita liberarse de ese problema. Esta línea de acciones, esta  *partitura* física cumplía esa función. Grotowski integra el concepto con esa  *movilidad* tan necesaria para que dicha partitura se mantenga viva, latente, siendo la misma pero a la vez siendo única cada vez. Considera una partitura basada, por un lado, en el flujo de los impulsos, y por otro, en la organización del material que otorga cierta estructura. Para él, debería existir algo como el “*lecho del río, las orillas del río*”.

Tu espacio no está simplemente en este trabajo, sino entre este lugar y aquel. No es un espacio fijado de manera muerta, tienes un espacio “entre” en una escena dada, en un momento dado. Aquel “entre”, de aquí a allá, está fijado, como las orillas, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual entras es siempre nuevo (...) Es necesario definir “de aquí a allí”, las orillas que crean aquel “entre”. Y ésta es la partitura. Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente “qué cosa debo hacer”. Es más libre, porque no ha rehusado la organización. (Grotowski 1993: 24)

La complementariedad entre lo que Grotowski llama la *espontaneidad* y la *disciplina* se traslada tanto al entrenamiento como a la representación. En el entrenamiento es la propia forma del ejercicio la que define los límites en los que el actor improvisa, explora y libera el flujo de su espontaneidad. En la representación, la espontaneidad se encauza a través de la partitura física y vocal que el actor ha compuesto.

En esta simbiosis entre la espontaneidad y la disciplina de la que habla Grotowski, se esconde el secreto para que las acciones, cuando son repetidas, vuelvan a cobrar vida del momento originario. Esa es precisamente una de las claves del oficio del actor: la capacidad de hacer vivir algo que yace como un diseño de movimientos y de palabras. Se trata de buscar una complementariedad de contrarios que los diferentes maestros del pasado han plasmado desde diferentes ópticas. Así, Meyerhold habla de vida/mecánica, Stanislavski de reviviscencia- acción física y Barba de partitura/organicidad. En realidad todas ellas definen una misma dualidad, que está perfectamente interiorizada en las diferentes formas tradicionales de teatro oriental y que directores como Eugenio Barba o Anne Bogart han aplicado a la interpretación de sus actores. (Ruiz 2008: 377)

Anne Bogart lo explica mediante un concepto japonés que define con belleza y precisión aquello que los actores podemos entender como *partitura*: un compuesto que nos da seguridad y al mismo tiempo nos libera.

Los japoneses utilizan la palabra *kata* para describir una serie de movimientos que pueden ser repetidos. Se pueden encontrar *katas* en la actuación dramática, en el arte culinario, en las artes marciales y en el arreglo de flores. La traducción de la palabra *kata* al castellano es “sello”, “patrón” o “monte”. Al ejecutar una *kata* es esencial no cuestionar nunca su significado puesto que a través de la repetición infinita el significado empieza a vibrar y a adquirir sustancia. Muchos actores americanos están obsesionados con la libertad de hacer cualquier cosa que se les ocurra en el momento. La idea de *kata* es aberrante porque, a primera vista, limita la libertad. Pero todo el mundo sabe que durante los ensayos tienes que fijar “algo”. Puedes fijar “qué” es lo que vas a hacer o puedes fijar “cómo” lo vas hacer. La acción de predeterminar el “qué” y el “cómo” es una forma de tiranía que no da libertad al actor. No fijar ninguna de las dos cosas hace que sea casi imposible intensificar diferentes momentos en escena por medio de la repetición. En otras palabras, si fijas demasiado, los resultados no tienen vida. Si fijas poco, los resultados son borrosos. Si das vía libre a las emociones para que respondan en el calor del momento, entonces lo que haces es la forma, el recipiente, la *kata*. Trabajas de esta manera no porque lo que más te interese, en última instancia, sea la forma, sino porque, paradójicamente, lo que más te interesa es la experiencia humana. Te alejas de algo para acercarte más a ello. Para dar cabida a la libertad emocional, prestas atención a la forma. Si abrazas la idea de los recipientes o *katas*, entonces tu labor consiste en encender fuego, un fuego humano, dentro de estos recipientes y comenzar a arder. (Bogart 2008: 114-115)

La partitura del actor puede ir construyéndose de distintas formas. En realidad, no es solo producto de los impulsos y las decisiones del actor. La metodología de trabajo del director de la obra es determinante y en cualquier caso, es tarea del actor saber responder e integrar esta propuesta de trabajo con creatividad y haciendo propia dicha estructura. En algunos casos, el director tendrá muy claro desde el inicio cómo quiere que los actores se desplacen en el espacio o quizá tenga requerimientos en su diseño

escenográfico o en su concepción del montaje que limiten el libre flujo y el instinto del actor desde los primeros ensayos. En otros, el director permitirá que sea el actor el que, muchas veces casi sin ninguna indicación, explore y vaya creando esa estructura en base a sus impulsos y sus necesidades en la escena. En ambos casos el actor puede y debe ser siempre un *creador*, ya sea encontrando en su propio instinto las rutas para darle vida a esa partitura ya diseñada, o permitiendo que surja de él el material necesario para crear su recorrido y permitirse luego bailar libremente sobre éste.



## CAPÍTULO 3: Proceso de creación del personaje

### 3.1. Fuentes de creación y la importancia de los referentes

#### 3.1.1. La Escucha

Empezamos a trabajar en un aula del Instituto Goethe, leyendo el texto. El texto de Bärffuss casi no tiene acotaciones, es decir, prácticamente no hay ninguna indicación en el texto sobre cómo debe el personaje decir los parlamentos, sobre lo que éste está sintiendo, ni sobre el recorrido interior que hace en la vivencia de su historia. Tampoco el autor señala o sugiere lo que hacen físicamente los personajes, salvo algunas poquísimas excepciones como: “El padre le da una bofetada a Dora”, o “Dora se desviste”...

Es por ello que en un inicio, y a pesar de haber quedado conmovida en mi primera lectura del texto en soledad, realmente no solo no sospeché la dimensión del impacto que generaría en mí misma este proceso, sino que no comprendí lo que *Dora* vivía interiormente hasta muy avanzado el mismo, diría que hasta pocos días antes de nuestro primer estreno. Los ensayos fueron constituyendo un total descubrimiento para mí, debido a una temprana toma repentina de conciencia que recuerdo haber tenido en los primeros ensayos sobre que lo que debía hacer en este proceso era únicamente *escuchar* atentamente a mis compañeros de escena, *observarlos* verdaderamente, dejándome sorprender momento a momento, sin diseñar mis reacciones ni imponer nada. Por alguna razón, quizá porque el texto no ofrece con claridad una ruta de trabajo, debido a que *Dora* casi no habla en la primera parte de la obra y además a que, al dejar las pastillas, *Dora* empieza a *despertar* y descubrir el mundo por primera vez, decidí que lo que podía hacer era solo eso: *observar* y *escuchar*, como la haría ella, poner mi atención completa en esas dos premisas. Intuí que debía estar abierta a recibir las imágenes que fueran llegando a mí, tener paciencia y confianza, alejarme del camino de las *decisiones* que usualmente los actores estamos tentados a tomar en nuestro afán de encontrar rápidamente una ruta de trabajo que ofrezca resultados visibles y efectivos, sin imaginar el universo que se abriría ante mí al hacer eso. Quizá el hecho de que *Dora* al inicio de la obra habla muy poco influyó inconscientemente en mí, disminuyendo la presión que



estaba acostumbrada a imponerme a mí misma, permitiéndome simplemente estar presente, relajada, mientras mis compañeros tenían el *trabajo duro* de hablar... Si bien *Dora* está presente en todas las escenas, al inicio sus parlamentos son bastante breves, parece estar mucho más preocupada en escuchar y entender a los demás que en comunicar algo de sí misma. Y algo en mí intuyó que yo debía hacer lo mismo en mi intento de conocerla.

Así transcurrieron aproximadamente dos semanas, en las que no seguí ningún método de análisis del texto y del personaje con los que estaba habituada a trabajar. Sí me hice muchas preguntas sobre la acción y los obstáculos del personaje, pero decidí intencionalmente no responder ninguna de esas preguntas, o mejor dicho, no anclar las posibles respuestas como verdades incuestionables. Algo en mí intuía que debía sentirme libre para poder explorar y develar un material más vivo, para mantenerme en un estado continuo de exploración.

Harold Guskin explica muy bien esta necesidad en su libro *How to stop acting*:

Al comienzo mi trabajo impresionaba a los directores y a la audiencia. Era activo, tenía energía, era efectivo. Pero después me di cuenta de que cuando estaba en el escenario, tanto en los ensayos como en las presentaciones, no era lo libre que sabía que necesitaba ser. No estaba disponible para mis sentimientos de manera fluida, para mi imaginación, para mis instintos. No estaba “en el momento”. Y eso era porque me sentía constreñido por las técnicas que supuestamente llenarían la escena con sentimiento (...) No estaba en un estado genuino de exploración, por lo tanto mi actuación no me sorprendía a mí, ni a la audiencia. Era demasiado pulcro, demasiado lógico. Mis personajes carecían de la sorprendente variedad de la vida. (Guskin 2003: xvi, traducción propia)

Trabajamos desde el inicio en el espacio, es decir, fueron solo unos pocos días los que trabajamos sentados leyendo el texto. Ya que teníamos poco tiempo para preparar la obra, pasamos rápidamente al espacio y desde allí continuamos desentrañando la historia. Este hecho contribuyó a que pudiera entregarme a un ejercicio pleno de *escucha* y observación.

Recuerdo muy bien lo sorprendente que fue para mí mirar *de verdad* a mis compañeros actores, mirar los detalles de sus rostros mientras me hablaban, no los rostros de los personajes que yo había imaginado en soledad, sino los rostros de *esos* actores en *ese* ensayo en concreto, en cada instante en que estábamos relacionándonos en el escenario. Me refiero a percibir el olor del actor, observar los poros de su piel, su pelo, dientes, uñas, los colores al interior de sus ojos, escuchar los sonidos graves o agudos de su voz

y recibir sus gestos e intenciones sin ninguna expectativa, dejándome sorprender por sus inflexiones y por lo que mi historia personal asocia con ellas, recibir su energía y la forma que toma su cuerpo al moverse en el espacio... Y permitir que cada cosa ocurra siempre como es: la primera vez. Porque aunque dibujemos una línea en un papel muchas veces, una línea idéntica a la anterior, siempre será una nueva línea. Ese ejercicio de estar presente, sin esperar nada, sin resistir ni juzgar las reacciones que generaba cada estímulo en mí, fue la puerta a mi propio mundo interior, a ese instinto que era capaz de entender el mundo interior de *Dora* y también la puerta a permitirme experimentar *libertad* en el escenario.

### 3.1.2. La corporalidad: *Dora*, mi perro Kebos y el instinto animal

Hasta ese momento, la escucha en los ensayos me había contactado con mi propia empatía instintiva con la historia de *Dora*, aunque no había aún investigado demasiado sobre su condición médica. Como mencioné anteriormente, el trastorno que padece el personaje no está definido ni señalado de forma clara por el autor, quizá porque no importa tanto qué es lo que tiene *Dora*. Lo que importa, sí –y que tuve muy claro desde las primeras lecturas- es que quizá justamente por tener algún tipo de neurosis que la aleja sutilmente de la idea de normalidad médica, es un ser que se atreve a mostrarse sin límites ni tapujos, sin vergüenza ni represión. No ha sido víctima de las *construcciones culturales*, no conoce la mentira ni los juicios, no sabe qué es correcto o aceptado socialmente y qué debe esconder para no ser reprimida y aislada. Por lo tanto, permite que sus impulsos la conduzcan con una libertad que asombra y espanta. Todo lo contrario ocurre con los adultos *normales* que la rodean, quizá sea esa la razón por la que la obra de Bärffuss se titula *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, entendiendo como *padres* a todos los adultos que se encargan de ella. El autor juega con el título de su obra, haciendo hincapié en que por más que el trastorno mental lo tenga *Dora*, los comportamientos neuróticos son los llevados a cabo por sus padres. Me permito copiar a continuación un fragmento de la columna que escribió la periodista Patricia del Río luego de ver la obra en su última temporada, con fecha 1 de setiembre de 2014, en la que alude precisamente al tema en cuestión.

El acierto en la complejísima y durísima interpretación que Wendy Vásquez hace de este ser entrañable, es que conforme Dora se va volviendo más “salvaje”, mientras más lucha por ser libre y satisfacer sus instintos; su entorno, supuestamente sano, supuestamente cuerdo, que intenta reprimirla, resulta enfrentado a sus propias contradicciones y a su propia disfuncionalidad. Los padres no pueden disimular su falta de amor hacia ella, el novio no puede evitar usarla y maltratarla, el médico juega a tratar de ser pedagógico, su patrón la educa como una mascota. Pero cada vez que Dora hace una pregunta perfectamente lógica pero incómoda, cada vez que confiesa un deseo, cada vez que se levanta el vestido y pide que se la tiren todos se horrorizan. Todos la miran como un monstruo incapaz de disimular su necesidad de afecto. Su desesperación por ser querida. Todos se asustan de sus vitales ganas de sentir un orgasmo, porque no entienden que para ella el placer se parece a la felicidad y la felicidad al cariño.

Wendy Vásquez es Dora durante más de dos horas en "Las neurosis sexuales de nuestros padres" y nosotros somos la mamá, el verdulero, el novio, el doctor, el papá. Nosotros somos ese entorno racional, controlado, donde la diferencia estorba y la sinceridad abrumba. Wendy Vásquez construye a Dora, a la elemental Dora, mientras nosotros nos descubrimos reprimidos, hipócritas y egoístas. Descubrimos que nos hemos transformado en seres “normales” que buscan encajar en una sociedad en la que no se nos puede notar que queremos un abrazo, que deseamos un orgasmo, que estamos desesperados por encontrar a alguien que nos mire y que simplemente nos quiera. Nosotros somos los estúpidos que vivimos negando nuestra propia humanidad. (Del Rio 2014)

Cuando en las primeras lecturas empezó a resonarme esta condición pura, salvaje, instintiva, primaria de *Dora*, no pude evitar encontrar un paralelo perfecto entre ella y el comportamiento de mi perro labrador llamado Kebos, que tenía 2 años en ese momento y estaba en pleno despertar hormonal. Ya que no es un labrador de raza pura, por más esfuerzos que yo hacía no lograba encontrarle una pareja para cruzarlo. Yo vivía con Kebos, solos los dos en un pequeño departamento en Surco, donde había cerca muchos grandes parques para que él pueda salir con frecuencia a correr y jugar. En una de nuestras salidas rutinarias, mientras lo veía correr y jugar con su pelota, mientras se arrimaba a mi pierna o a mis brazos buscando satisfacer sus pulsiones y deseos sexuales naturales, sentí que *Dora* era como él, igual de puro e inocente con respecto a sus propios instintos, igual de claro, transparente y directo para pedir lo que quería sin vergüenza ni juicios, igual de elemental y conectado con su cuerpo, sus deseos y sus necesidades. Empecé a observarlo atentamente, a ver cómo me miraba fija y expresivamente, cómo se movía y colocaba su cuerpo cuando tenía hambre o ganas de salir, cómo buscaba calor y contacto con mi cuerpo cuando tenía sueño. Sin hablar, era muy claro, muy fácil de leer, un libro abierto sin filtros entre lo que sentía y lo que mostraba. Llevé todas esas imágenes a mis siguientes ensayos. Empecé a comportarme

como él y a tratar de ponerme en su piel lo más posible. Lo observaba todo el día, todo el tiempo que estaba con él, hasta entender y ser capaz de trasladar a mi propio cuerpo su forma tan simple de no generar interferencias entre sus impulsos y su conducta social.

Cuando empecé a explorar en los ensayos a *Dora* bajo el influjo de Kebos, todo empezó a tener mucho más sentido para mí y para mi director. Ese fue el inicio del encuentro con la corporalidad de *Dora* y la puerta para acceder a su universo emocional también.

Es importante tomar consciencia de la importancia de contar con *referentes* para nuestro trabajo en escena. Pueden llegar a nosotros espontáneamente, como en este caso. Podemos también buscarlos de manera intencional según el personaje que estemos interpretando. Y podemos convertir esa búsqueda en un estilo de vida, en un entrenamiento perpetuo para nuestro trabajo.

El actor debe buscar refugio de su peor enemigo, clichés, a través de una observación constante de las personas, que viven con sus características y formas individuales. Debe observar con avidez cómo una persona pone su pies en el suelo, cuál es su gesto favorito, por qué lo usa, cómo pule sus gafas y por qué no se las pone de forma inmediata, cómo esconde su vergüenza, cómo se escucha con interés a sí mismo hablando pero se aburre cuando escucha a los demás hablar, y así sucesivamente (...) Este valioso material se almacenará en su subconsciente y, siendo olvidado, aparecerá por sí mismo cuando sea necesario, transformado, individualizado. Enriquecerá y removerá el poder creativo del actor y seguramente lo curará de sus clichés. Le enseñará a ver cosas que los demás no ven. (Chekhov 1991: 98, traducción propia)

No podemos *bastarnos* con nosotros mismos. Nuestro material interior y experiencias de vida tarde o temprano empezarán a repetirse y es importante nutrirnos de nueva información: estar atentos y conectados constantemente con materiales humanos que nos renueven, nos amplíen la mirada y la mente, observar a las personas y los animales en la calle, leer, escuchar música, estimular el espíritu con el arte escénico, audiovisual, plástico... En suma, es imprescindible nutrir nuestro universo interior de forma que luego, durante el proceso creativo, nuestro inconsciente pueda elegir aquello que nos es útil para darle vida a un personaje. Esos estímulos pasarán siempre por el filtro de nuestra individualidad y nos permitirán tener un universo rico e infinito en posibilidades de creación.

### 3.1.3. El cuadro psiquiátrico de *Dora*

*Dora* es una chica de 17 años que padece un trastorno psiquiátrico no especificado por el autor, separada de la *normalidad* “por una línea muy, muy fina” en palabras de *La madre*. Sabemos por ella también que cuando *Dora* era una niña muy pequeña tenía repentinos ataques de ansiedad que la llevaban a gritar muy fuerte durante largo rato sin que nadie pudiera calmarla. A veces sus padres llamaban a los bomberos buscando una solución y cuando estos llegaban, *Dora* se calmaba y le pedía a su madre que les haga café ya que afuera hacía frío. *Dora* tiene la apariencia de una chica normal pero su mente no entiende la mentira. No ha albergado aún la necesidad de entender el doble sentido de las frases ni de mostrarse distinta a cómo es. Sus impulsos no son filtrados por su juicio social y cultural.

Al inicio de nuestros ensayos le enviamos el texto de la obra a un reconocido psiquiatra para que nos ayudara a identificar el trastorno del personaje, a lo que él respondió diciendo que encontraba en *Dora* un tipo de psicopatía psicótica, ya que había en ella un grado de desconexión de la realidad, y que probablemente tuviera algún grado del trastorno del espectro autista, como el trastorno Asperger, por ejemplo.

Decidí buscar algún paciente que tuviera ese trastorno pero ya que normalmente estos pacientes no son internados en algún centro especial, me fue difícil encontrar la posibilidad de ejercer algún contacto personal en el poco tiempo que nos quedaba antes de estrenar. Decidí entonces visitar el Hospital Larco Herrera y entrar al pabellón de psicóticos, buscando observar ese rasgo de desconexión de la realidad presente en *Dora*, aunque éste quizá estuviera en ella en un grado menor del que probablemente encontraría en los pacientes internos en el hospital.

Fue una experiencia impactante y enriquecedora para mí y por supuesto para la develación de *Dora* en mi propia comprensión de una patología psiquiátrica como esa. Los movimientos de esos pacientes, su mirada, la transparencia e intensidad de su comportamiento quedaron grabados en mí. Si bien eran todos distintos, había algo común en ellos: todos mostraban *abiertamente* su necesidad de atención, su desesperación por ser mirados, atendidos y apreciados. Todos estaban aparentemente desprotegidos, sin ese velo de seguridad que las personas hemos aprendido a ponernos encima para mostrarnos autosuficientes. En ellos, sus dolores y carencias aparecían sin

temor en cada chillido de sus voces y en la forma de mirarse. También aquello que les daba placer o recompensa. La pureza con la que lo que les pasaba por dentro se develaba en sus formas físicas era impresionante y conmovedora. Ellos no tenían miedo de la mirada del otro, no construían su imagen en función de la expectativa ajena. Eran sin duda, más valientes, más atrevidos. Su discapacidad los hacía capaces de ser absolutamente libres y sinceros.

Esas imágenes quedaron grabadas en mí. Había mucha relación entre ellas y las que había encontrado en mi perro Kebos, sin embargo ahora éstas tenían también otros cuerpos y nuevas voces.

El *riesgo* era ahora *copiar* ese material en el escenario. Debía *no actuar el cuadro psiquiátrico*, sino permitir que éste dialogue con mis propios filtros. Decidí *no decidir* qué usaría en cada momento. Decidí simplemente seguir con mi trabajo de *escucha* en los ensayos y permitir que el material de investigación observado y guardado en mí que tuviera que conectarse con la escena lo hiciera de manera espontánea y natural, con confianza y sin imposiciones. Creo que fue lo mejor que pude hacer porque rápidamente me di cuenta de que no había necesidad de conducir esas fuentes. Fue muy claro en qué momentos aparecían en *Dora* ciertos rasgos y movimientos que provenían definitivamente de esos referentes tan poderosos y auténticos, casi sin que mi voluntad les diera un lugar y forma determinada.

Jacques Lecoq trabajó de forma exhaustiva en su escuela con la *máscara*, con el mismo objetivo de permitirle al actor entrar en contacto con contenidos y materiales que vayan más allá de sí mismo, de su experiencia y sus referentes personales, sabiendo que finalmente todo el material que éste pueda albergar estará al servicio de su propia interpretación inconsciente y se filtrará con su propia humanidad, de forma que aprenderá “no a interpretarse a sí mismo pero sí a interpretar a otros usándose a sí mismo. Aquí radica toda la ambigüedad del trabajo del actor”. (Lecoq, Carasso & Lallias, 2001: 61, traducción propia)

Ese mismo trabajo es el que podemos hacer –aunque evidentemente de forma muy distinta- cuando trabajamos con referentes de cualquier tipo, por ejemplo, cuando

tomamos inspiración de un material audiovisual que instintivamente asociamos a nuestro personaje y su historia.

Cuando empezamos nuestro proceso de ensayos de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, busqué algunas películas que mostraran personajes *border*, con algún tipo de anomalía y también con una sensibilidad especial, como *Dora*. Encontré dos potentes fuentes de inspiración en *Rompiendo las olas* y *Bailando en la oscuridad*, ambas del cineasta danés Lars Von Trier.

Sus personajes son fronterizos, no sólo por sus trastornos psiquiátricos y físicos -histeria en el primer caso y ceguera progresiva en el segundo- sino por sus cualidades personales, por esa manera de establecer relaciones atípicas con otros personajes, por poseer una mirada y una sensibilidad muy pura desde la que viven sus experiencias. Las vi obsesivamente hasta el estreno, sin pensar en nada, sólo las veía una y otra vez. Después de estrenar, continué viendo algunos fragmentos *todos los días de función* durante la primera temporada y frecuentemente durante la segunda. En mi caso, éstas se convirtieron sin darme cuenta en parte de un *ritual de entrada* al personaje y su mundo interior.

### **3.2. Una obra, tres montajes: motivaciones y desafíos.**

#### **3.2.1. Puestas en escena y partitura**

El proceso de montar *Las neurosis sexuales de nuestros padres* tres veces en el transcurso de cinco años, en tres espacios distintos y con tres elencos diferentes fue motivado principalmente por las ganas que teníamos el Grupo Ópalo y yo de retomar esta obra tan poderosa para continuar explorándola y para tener la posibilidad de confrontarla con el público en una mayor dimensión, ya que nuestras dos primeras temporadas fueron bastante breves y en escenarios con poca capacidad de aforo, así que a pesar de agotar las entradas en las dos primeras temporadas, era poca la gente que había tenido la posibilidad de verla. Esta experiencia motivó en mí un grado especial de entrega y de trabajo como actriz y también demandó una cuota especial de observación y conexión con mi propio mundo interior. Voy a hacer un esfuerzo a continuación por sistematizar un proceso que se dio, en realidad, de forma simultánea en cada etapa y que

intento plasmar de forma más estructurada para la comprensión del mismo.

Nuestra primera temporada de representación constó de 12 funciones en el Auditorio del Instituto Goethe. Hicimos 3 funciones por semana, los días viernes, sábados y domingos, durante 4 semanas en el mes de Julio del año 2009.

El Auditorio del Instituto Goethe no es un teatro y, por lo tanto, las dimensiones del escenario son bastante pequeñas. Los sucesos de la obra ocurren en distintos espacios: El consultorio del *médico*, el cuarto de *Dora*, el puesto de verduras, un cuarto de hotel, la sala de la casa de *Dora*, una calle, el camping, la estación de tren, etc. Además, la obra está estructurada en numerosas escenas, algunas muy breves, por lo tanto debíamos ser muy eficientes en el uso del espacio para representar los distintos escenarios de la ficción ya que de lo contrario nos tomaría demasiado tiempo pasar de un lugar a otro dentro de la representación. Por lo demás, no había espacio dentro del escenario ni tampoco a los lados –en las llamadas *patas*- ni en la zona posterior del mismo para albergar mobiliario y utilería *realista* para cada escena.

Ópalo se encarga casi siempre de diseñar y realizar sus escenografías, el también actor Marcello Rivera es el encargado de esa labor y en esta ocasión ideó un mobiliario práctico y neutral –unos 3 o 4 bloques geométricos tapizados en color gris- que al colocarse en distintas posiciones configuraban los distintos espacios a modo de cama, silla, escritorio, etc. Eran los mismos actores quienes en los cambios de escena, o incluso dentro de la misma escena, de manera funcional –según lo que el personaje hacía en la escena- disponían los practicables en una nueva composición. Mi personaje, *Dora*, estaba en escena durante toda la obra y sólo salía del espacio durante un cambio de escena en el primer acto, en el que velozmente yo me ensuciaba todo el cuerpo con una preparación de barro ya que en la escena siguiente *Dora* debía estar muy sucia. En los demás cambios de escena –más de treinta- *Dora* transitaba de un lugar a otro del escenario, en el que empezaba su recorrido de la siguiente escena, y aunque nunca nos propusimos que así fuera, poco a poco fui notando cómo esos tránsitos se volvieron parte esencial de mi partitura, tránsitos emocionales en el personaje en los que no sólo no abandonaba nunca su corporalidad (es decir, yo no *soltaba* el personaje durante esos cambios de espacio) sino que estos fueron afinando un recorrido interno en mí entre la experiencia vivida por el personaje en la escena que acababa de terminar y su



preparación para el siguiente conjunto de hechos en la historia.

A pesar de que estos recorridos no eran originalmente *parte* de las escenas, me fui dando cuenta de lo importantes que llegaron a ser en la conformación de mi partitura - y, por lo tanto, en mi proceso de interiorización de los hechos -y cómo mi cuerpo fue incorporando cada vez más esos recorridos para vivir algunas transiciones que sufría el personaje y que no estaban narradas en la escenas propiamente dichas.

Algo similar ocurrió con la música durante la representación. La músico Magali Luque fue una parte fundamental de la obra ya que hizo la música y los efectos sonoros en vivo durante las funciones con unas copas de cristal llenas de agua y algunos otros instrumentos musicales: violín, percusión, armónica, etc... Cuando ella recibió la propuesta de Jorge de participar en nuestra primera temporada, estaba ya comprometida algunas fechas de nuestro montaje con otras actividades así que decidieron grabar sus efectos sonoros y reproducirlos como pistas musicales en esas funciones en las que ella estaría ausente.

Sin embargo, en la primera función en la que Magali no estuvo presente en el escenario, su música salió por los parlantes pero inevitablemente su intensidad y el tiempo en el que ésta llegaba a nosotros sufrió una variación, y era inevitable no *escuchar* cómo esas variantes influían también en la intensidad del recorrido de mi personaje. Es decir, como veremos más adelante, el cuerpo y el alma del actor van amalgamando elementos -sin proponérselo la mayoría de veces- elementos internos y externos, que van insertándose en nuestra partitura, una especie de cableado interior que conduce un recorrido de hechos y sus consecuentes emociones. Cuando alguna de esas variables es modificada, cuando se rompe o interviene la partitura –aunque sea de forma sutil- se modifica toda la experiencia.

Ese fue un desafío importante para mí en las funciones siguientes en las que Magali no estuvo con nosotros. La música que ella hacía, a pocos metros de mí, en escena, se había convertido en una pieza fundamental, en un estímulo inconsciente, en parte de los hechos que vivía el personaje y resonaba en mí de manera muy instintiva, química, irracional. Yo tenía que intentar que mi recorrido interior no se vea afectado por la distancia de su música que ahora salía por un parlante y que llegaba a mí no con su precisión y sensibilidad artística en el mismo instante en el que debía dialogar con los

personajes en escena, sino que sus sonidos ahora dependían y eran filtrados por un aparato reproductor que tomaba algunos segundos en hacerlos perceptibles en el espacio, desde el momento en que un técnico de sonido los manipulaba en la cabina del auditorio.

En realidad, más que intentar que mi recorrido no se vea afectado, tenía justamente que escuchar, permitir e incorporar esa variación aceptándola como la única realidad del momento presente, sin compararla, sin desviar mi atención, permitiéndome moverme en libertad en una partitura flexible en la que la única posibilidad real es la que está ocurriendo en el momento presente. Hacer eso es muy difícil, es un gran desafío para los actores, porque la partitura está compuesta de muchos elementos que, asociados, producen un efecto determinado en nosotros que nos da seguridad. Pero estar presente implica disfrutar de lo nuevo, lo desconocido, lo único, lo impredecible. La ruptura de esa partitura puede hacer que repentinamente tomemos consciencia de ella, atendamos el hecho mismo de la ruptura y dejemos de estar atentos y de escuchar. Nuestro reto es no aferrarnos a nada, ni a lo que ya conocemos ni a lo que esperamos que ocurra. Nuestro reto es estar presentes, dejándonos sorprender incluso por esa ruptura accidental, incluyéndola en nuestra vivencia del momento como parte del todo, como la única realidad que está ocurriendo, siempre, por primera vez.

Mi partitura, por lo tanto, no solo se compone de mi propio recorrido en el espacio y de mis propias conexiones internas. Su creación o ruptura no es un hecho individual o solitario. Es la revelación más concreta del carácter conjunto de la representación, es la prueba de cómo muchos elementos confluyen y componen un material. En ella convergen las acciones y estímulos ofrecidos por otros personajes y elementos técnicos, en suma, la composición de toda la orquesta, de la que, como actriz soy –únicamente– una de las partes.

Poco menos de un año después, reestrenamos nuestro montaje en el Auditorio del ICPNA de Miraflores e hicimos 12 funciones más, 4 funciones por semana durante 3 semanas.

El grupo Ópalo había conservado tanto el mobiliario como el vestuario de cada personaje. Conservábamos también el diseño de las formas que tomaban los

practicables en cada escena transformando el espacio en cada momento y también recordábamos cómo funcionaba toda la maquinaria tanto técnica como interpretativamente.

El Auditorio del ICPNA tiene un escenario más grande, con mayor profundidad y sobre todo más ancho que el del Auditorio del Instituto Goethe, así que montamos una estructura que servía de base, reducía y enfocaba el espacio escénico, de forma que las dimensiones en las que los personajes se movían eran prácticamente las mismas que las originales.

Los cambios más drásticos y radicales, diría que casi en todos los aspectos, se dieron cuando hicimos la obra por tercera vez, 4 años después de nuestra última función en el ICPNA.

No habíamos imaginado siquiera retomar la obra después de la segunda temporada, no estaba en nuestros planes y debo confesar que yo nunca había sido una entusiasta de las reposiciones. Quizá mi curiosidad por descubrir nuevas historias y mi conciencia del tiempo y esfuerzo que demanda una temporada de teatro me hubiera hecho elegir siempre un nuevo proceso más que el camino de vuelta a uno ya explorado. Lo que ocurrió con *Las neurosis sexuales de nuestros padres* fue curioso y especial. Un cineasta y su productora me convocaron en el año 2013 para hacer un cortometraje de ficción. Al reunirme con ellos quedé muy entusiasmada con su propuesta y con el talento con el que planteaban sus ideas. Durante los días que duró la grabación del cortometraje tuve la oportunidad de conocerlos más y supe del impacto que había tenido en ellos nuestro montaje de *Las neurosis...* Me contaron que desde que lo habían visto soñaban con que su primer largometraje sea una versión cinematográfica de la obra y me propusieron directamente reunir al equipo del montaje y plantearles hacer la película. Los contacté con Jorge y tuvimos varias reuniones hasta que decidimos, con mucho entusiasmo, que haríamos el proyecto y para eso lo primero que había que hacer era pedir los derechos de autor del texto para realizar una versión cinematográfica. Sabíamos que el texto de Bärffuss tenía mucho éxito en Europa y había empezado a representarse también con gran acogida en algunas otras ciudades de Latinoamérica, pero no imaginamos que prontamente nos respondería el embajador de Suiza en el Perú diciéndonos que lamentaban mucho no poder otorgarnos los derechos de la obra ya que en Suiza se habían entregado ya con un contrato de exclusividad a otro grupo de

cinéastas y que en esas semanas precisamente se había iniciado el rodaje de la película *Dora, las neurosis sexuales de nuestros padres*.

Quedamos muy desanimados, con nuestra ilusión deshecha, y fue ahí cuando Jorge me propuso retomar la obra una vez más en el teatro.

Esta vez el cambio en el elenco fue mucho más radical y también las variantes en el espacio, la concepción escenográfica, la duración de la temporada de representación y el escenario personal desde el cual, inevitablemente, se tendían en mí otros puentes con el personaje y con la historia que contábamos.

Nuestra tercera temporada de representación fue en el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores, durante 6 semanas, en funciones de jueves a lunes, es decir, hicimos 30 funciones, más del doble de lo que había durado cada una de nuestras temporadas anteriores.

### 3.2.2. Los cambios en el elenco

En nuestra segunda temporada de representación tuvimos un solo cambio en el elenco de la obra. Un cambio importante por la relevancia de la relación entre este personaje y *Dora*. El actor Carlos Cano estaba comprometido para las fechas en las que teníamos el Auditorio del ICPNA así que fue Gustavo Bueno quien esta vez le dio vida al *Padre de Dora*. Él había querido participar en la primera temporada pero sus horarios de grabación en la televisión se lo habían impedido, así que esta vez saldaba una deuda simbólica con su presencia en el montaje y se integró a los ensayos con mucha pasión y compromiso. Ensayamos muy poco y aunque el *Padre de Dora* aparece solo en algunas escenas, 4 o 5, son escenas determinantes en la historia y algunas conllevan una fuerte carga dramática e implican un trabajo delicado en la relación de los personajes involucrados.

Hay una escena en la obra en la que *Dora* espera en la sala de su casa a que lleguen sus padres de la calle, los acaba de ver en el *camping* teniendo sexo con un joven en una suerte de *ménage à trois* y está muy emocionada por la escena que ha presenciado, quiere celebrar con ellos y contarles que los ha visto y cuánto lo ha disfrutado. Cuando ellos llegan y *Dora* les habla de eso, los padres se ven descubiertos, incapaces de confrontarse con ella, de hablarle del tema... Se sienten avergonzados, intimidados y

tienen miedo. “¿Me llevarás contigo cuando no sea más una novata?”, le pregunta *Dora* a su padre. Ese miedo que genera en ellos observarse frontalmente a través de la mirada pura y directa de *Dora*, ocasiona una defensa violenta y *El padre de Dora* la golpea repetidas veces cuando ella le hace preguntas perfectamente lógicas y sin ninguna intención acusadora. Él le da tres bofetadas seguidas, cada una más fuerte que la anterior, con las que finalmente logra callarla y abandonarla en un estado de dolor y absoluta incomprensión.

A pesar de que yo ya conocía bien a Gustavo -no sólo había trabajado con él en el teatro en más de una ocasión sino que nos unía ya una estrecha amistad- fue realmente un reto hacer esa escena juntos y debo decir que en más de una ocasión discutimos fuertemente al respecto antes o después de la función. El problema era, justamente, el cariño que nos unía y la sensibilidad entrañable de Gustavo, quien, por más que trataba, llegado el momento, no podía golpearme. No con la fuerza con que debía hacerlo el personaje, ni con la que yo le pedía que lo hiciera. Nunca he sido una actriz masoquista pero en esa escena yo *necesitaba* que él me golpeará de verdad, como lo haría el padre de *Dora*, ya que eso desencadenaba en ella una fuerte sorpresa e incomprensión que yo no quería imponer ni fingir y que era vital no sólo para el final de la escena sino para la escena siguiente y el desarrollo de la parte final de la obra. En la escena, yo no sentía que Gustavo me estaba pegando *a mí*, no sufría *yo* con ese acto. En esos instantes, el golpe lo recibía *Dora* de su *padre* y para mí era importante -era una ayuda y un regalo- que ocurriera con la mayor realidad posible.

Por otra parte, el personaje de *El padre de Dora*, fue muy distinto en el cuerpo de Gustavo. Carlos Cano y él comparten el talento, el compromiso y el oficio de largos años de trabajo como actores pero fueron muy distintos en la energía con la que concibieron y se acercaron al personaje. Así como a Gustavo debía recordarle cada noche que no olvidara pegarme con toda su fuerza, a Carlos tuve que pedirle en alguna ocasión que no me golpeará tan fuerte, no porque él no fuera un actor respetuoso o profesional, sino porque había encarnado al personaje como un hombre muy oscuro, reprimido, inconsciente, libidinoso, agresivo y descontrolado. Su entrega total a esa vivencia hacía, a veces, que esa fuerza física que tanto me beneficiaba en la escena estuviera en riesgo de pasar el límite de la *realidad alternativa* de la obra. En un escenario tan íntimo y cercano, podía resultar demasiado agresivo, generando un

impacto ya no sólo en el personaje sino en mí como actriz, desviando mi atención o la del público que repentinamente tomaba conciencia de la fuerza de los actores.

*El padre de Dora* compuesto por Gustavo era más sereno y reservado, estaban en él los rasgos que se desprenden de la historia y del texto –incapacidad de relacionarse sanamente con su hija, confusión de roles, falta de coraje, violencia y represión- pero esos rasgos estaban a un nivel más interior en su interpretación, quizá en ciertas pausas o inflexiones con las que el personaje callaba sus verdaderos pensamientos, o en su mirada. Pero había en él cierta ternura y dolor también, de modo que su *zona oscura* aparecía como una incapacidad profunda de ser y actuar de otra manera, a pesar de su propia voluntad y del cariño que sentía por su hija.

Ambas propuestas eran no sólo adecuadas sino muy potentes, ambas generaban algo en mí y en los espectadores, algo distinto, único y revelador.

El desafío era no intentar *imponer* la relación que ya se había creado con el primer *padre de Dora* en la nueva puesta con Gustavo, el nuevo actor.

El desafío era *escuchar* el nuevo vínculo que surgía de una nueva encarnación del personaje de *El padre*, que modificaba también a *Dora*, como consecuencia natural y orgánica de esa *escucha*. El desafío era *no aferrarse* al material terminado de la primera temporada y confiar en la verdad que surge del movimiento de ese material. Todo material está en movimiento siempre, más aún si hay un cambio en algún actor en el elenco. Permitir esa movilidad con apertura y confianza, es no sólo importante para darle vida y autenticidad a las escenas, es imprescindible para ser fieles a nuestra consigna de estar *siempre presentes*, valorando y recibiendo la maravillosa *unicidad* de ese *universo humano* que le da vida al personaje, al que escucho y el que, también, me constituye y me transforma.

En la tercera temporada, ocurrió algo similar con el personaje *El señor fino*, interpretado en esta tercera ocasión por el actor Lucho Cáceres. En nuestra segunda reposición, los cambios en el elenco fueron más radicales. Los personajes *El señor fino*, *El padre de Dora*, *La madre de Dora* y *Una mujer, madre del patrón* fueron interpretados por otros actores. En la mayoría de casos, los actores del elenco original no pudieron hacer coincidir sus tiempos disponibles con la nueva temporada, algo muy frecuente cuando se repone una obra, de forma que el elenco quedó conformado de la siguiente manera:

Dora: Wendy Vásquez

La madre de Dora: Mónica Domínguez

El padre de Dora: Gustavo Mac Lennan

El señor fino: Lucho Cáceres

El médico de Dora: Marcello Rivera

El patrón de Dora: Juan Carlos Morón

Una mujer, madre del patrón: Haydee Cáceres

Lucho había visto la obra en su primera presentación en el Auditorio del Instituto Goethe y aceptó con mucho entusiasmo integrarse al elenco y explorar el universo del complejo novio de *Dora*. Incluso ofreció su casa para que ensayáramos ahí ya que nuestras funciones serían en el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores pero no era una producción de la Alianza así que no teníamos un lugar adecuado y fijo para realizar nuestros ensayos.

Lucho es un actor increíblemente sensible y fue muy generoso en el proceso. Su curiosidad aportó una mirada muy distinta al personaje del *señor fino* y en consecuencia, a la relación que establece con *Dora*. Nuestros primeros ensayos fueron, entonces, en su propia sala de estar.

Quizá la mayor distancia entre *El señor fino* encarnado por Sergio Paris en sus dos primeras temporadas y el personaje que concibió Lucho radicaba en que el primero era claramente un hombre oportunista, libidinoso y la forma en que se aprovechaba de la inocencia de *Dora* no vislumbraba un honesto cariño hacia ella, mucho menos un enamoramiento. *El señor fino* encarnado por Lucho se movía, en cambio, justamente, en esa ambigüedad: por un lado era plenamente consciente del abuso –incluso delito– que estaba cometiendo al someter sexualmente a una menor de edad que además tiene un trastorno médico, y por el otro se hallaba en ciertos momentos en un verdadero conflicto interior al verse él también cada vez más comprometido afectivamente, al descubrir y valorar en ella una pureza que no conocía ni conocería jamás en otra mujer.

Aunque confieso que durante las temporadas de representación nunca pensé en cómo se modificaba la relación que *Dora* establecía con cada uno de ellos -en qué cambiaba el

amor que en ella despertaban estos personajes- veo a la distancia que intuitivamente permití que *Dora* se enamore de *eso* que recibía de cada uno, aunque *eso* que recibía no fuera lo mismo en ambas ocasiones. En el primer caso recibía un amor más salvaje, erótico, violento, un hombre más distante y seguro de sí mismo. En la tercera temporada, *Dora* se enamoraba de ese hombre que era capaz de mirarla también con cierta vulnerabilidad, de la dualidad de su violencia y su ternura. En ambos casos, ella sentía que *ese* era el amor más fuerte y poderoso. En ambos casos, era el único amor que conocía y, por lo tanto, no era capaz de compararlo con ningún otro. En ambos casos se sentía amada porque era, en ambos, la primera vez que alguien despertaba sus pasiones e instintos más primarios.

Ambos eran personajes perfectamente creíbles, reales, a los que podríamos encontrar en la calle, y ambos generaban también en el público sintonías distintas. En el primer caso, rechazo y lástima por la manera cruel de aprovecharse de *Dora* y de engañarla; en el segundo, lástima por la incapacidad de este hombre de decidirse a quererla sanamente, de salvarla y salvarse con ella, y quizá generaba también en los espectadores una identificación mayor al humanizarse sus contradicciones, reduciendo el impacto que producía el abuso hacia *Dora* pero afinando nuestra conciencia de la humanidad que encierra luces y sombras en constante pugna.

La *madre de Dora* fue interpretada en las dos primeras temporadas por la actriz Olga Bárcenas y en la tercera por Mónica Domínguez, y ambas concibieron también al personaje con distintos matices. Olga le dio vida a una *madre* que no es capaz de *mirar* verdaderamente a su hija. Como si, inconscientemente, no quisiera conocerla realmente, no quisiera darse cuenta de cómo es *Dora*. Era muy enfática en su hartazgo y su rabia con la vida cuando se queja de ella con el *padre*. Frases como “Algo enfermo debes tener, sino no tendrías una hija así” o “Si cuando estaba embarazada hubieras sabido cómo iba a ser, ¿igual hubieras querido tener a Dora? Di la verdad”, cobraban una especial dureza y sus palabras eran cuchillas con las que descargaba su amargura. La *madre* encarnada por Mónica era, en cambio, una mujer sensible y profundamente herida por su destino, consciente del mal de su hija, aterrizada en la realidad pero sobrepasada por su sufrimiento. Su afecto hacia *Dora* estaba muy presente, y también su incapacidad de encontrar una salida que les diera bienestar a ambas. En ella, esas



mismas frases estaban ahora llenas de desesperación, de dolor, de una vergonzosa confesión de un deseo íntimo y ahogado por haber tenido una suerte distinta.

Es indudable que estos matices en la composición de los personajes afectan sus relaciones y modifican -por lo general, como hemos visto, de forma inconsciente- el fondo de las mismas.

La energía de cada actriz que interpretaba a *La madre*, modificaba la intención de sus palabras, la cercanía de su cuerpo, la calidad de su mirada, con lo que hacía más estrecho o más superficial el vínculo entre ellas y *Dora*, generaba rabia o pena en la ausencia de atención que ésta percibía, rebelión o tristeza por sus carencias.

*Una mujer, madre del patrón*, fue interpretada en las dos primeras temporadas por Celeste Viale y en la tercera por Haydeé Cáceres, dos actrices muy talentosas y con amplia experiencia, muy distintas, aunque con una visión muy cercana del personaje. Aunque no tiene una relación especialmente estrecha con *Dora*, es *Una mujer*, quizá, el único personaje que le habla sin tapujos, que la considera una chica capaz de comportarse como una persona normal y de exigir el respeto que, como tal, merece. Hay una secreta alianza entre las dos, *Dora* confía en ella y le pide consejo en distintos momentos y la *mujer* a su vez la protege ante *La madre* cuando *Dora* intenta defender su femineidad y su derecho al libre desarrollo de su sexualidad.

Quizá la *mujer* encarnada por Haydeé era sutilmente más sentimental o emotiva, más afectada personalmente por los hechos que van menoscabando progresivamente la integridad y el bienestar de *Dora*. Celeste compuso a una *mujer* fuerte, clara, concisa y directa en sus opiniones y en sus ideas y probablemente más involucrada con *Dora* desde un terreno ideológico de principios y moral, humanitario y generoso.

Así, *Dora*, sin que yo lo decidiera -simplemente producto de la *escucha* y reacción a las propuestas de mis compañeras actrices- se empezó a develar más abierta emocionalmente con la *mujer* creada por Haydeé. Con ella se permitía una vulnerabilidad mayor y buscaba un cobijo más físico y maternal. En la *mujer* creada por Celeste, *Dora* encontraba, en cambio, un faro que la guiaba, una mirada y una opinión confiable y cierta, una seguridad sobre lo que debía hacer y saber, y se acercaba a ella con admiración y cierta distancia contemplativa.

Puedo decir que para mí fue un gran aprendizaje tener a tres *padres*, dos *madres*, dos *señores finos* y dos *mujeres* tan distintos. El vínculo que se generó con cada uno de ellos fue muy diferente, aunque usáramos las mismas palabras del autor para relacionarnos. Y ya que en la mayoría de casos no habíamos *decidido* intencionalmente modificar esos aspectos en la relación de los personajes, pude ser testigo y reafirmar que la relación entre dos personajes en escena es consecuencia directa de la relación de dos *universos humanos* que observan, interpretan y encarnan una presencia creada por un autor, permitiendo que ésta adquiriera vida, alma, cualidades y contradicciones en sus propias y únicas subjetividades.

Así, podemos concluir que la forma y el fondo que adquieren las relaciones en escena, si son consecuencia del diálogo sincero de dos universos humanos que se escuchan y se entregan mutuamente con verdad, será siempre la mejor opción.

La transformación y la movilidad son virtudes en un material escénico que sufre cambios en el elenco porque muestran el carácter presente, abierto y dispuesto de las personas que son fuente de ese material, de sus voces, su sensibilidad, su humanidad.

No estoy postulando con esto que el personaje deba *adaptarse al actor*, ni crearse en función a él, pero sí *a través* de él. Ese “*a través*” ocurre inevitablemente. No es algo que uno pueda elegir. Ocurre en alguna u otra medida sin que podamos hacer nada al respecto, porque el personaje sólo vive *a través* de un actor, con su propio universo y su propio mundo interior. Negar esa condición es condenarnos a un universo estéril en el que el personaje se concibe como una imposición exterior, una construcción sin vida y sin alma, sin fuente ni opinión.

Es importante, además, recalcar que con esto no estoy negando en absoluto la posibilidad que tiene un actor de ser *versátil*, porque su material interno -que le da vida a un personaje- no es *uno solo*, no tiene solo una dimensión, ni un único color ni se sustenta en una sola idea o manera de ver la realidad. Cada actor tiene un universo enorme de posibilidades-y es su trabajo ampliar cada vez más ese universo- de fuentes de creación, de referentes, de imágenes, de puntos de vista que conviven incluso confrontados, en disputa, coexistiendo, sin juicios, desde los cuales puede permitirse encarnar a personajes muy distintos. Pero siempre, aunque no quiera, pasarán por su

propia piel, por sus propios ojos y su propio cuerpo, por sus propios filtros físicos y sensibles. Aceptar y honrar ese hecho cosechará frutos únicos y verdaderos en cada creación.

### 3.2.3. Asociación y memoria, ficción y realidad

Después de terminar nuestra primera temporada -12 funciones en julio de 2009 en el Auditorio del Instituto Goethe- nos encontrábamos muy agradecidos con el éxito que había tenido nuestro montaje en afluencia de público y en la crítica que había suscitado y al mismo tiempo, por mi parte debo decir que me sentía agotada emocionalmente y muy vulnerable. Tenía muy claro que no quería ni podía continuar haciendo más funciones de la obra en ese momento. *Dora* me había demandado soltar toda mi maquinaria interior de defensa, me había retado como ningún personaje hasta ese momento a tener mi imaginación y mis emociones a flor de piel en un estado puro, animal, infantil. Aunque estaba acostumbrada a no llevar mi trabajo a mi esfera personal y aunque al terminar las funciones yo me sentía perfectamente, alegre y con energía, es cierto que también empecé a sentir temor -o quizá algo de compasión conmigo misma- por las emociones tan duras que vivía noche a noche en el teatro. Estaba agradecida con el reto y disfrutaba mucho de encarnar a *Dora*, pero sabía que me había preparado para ese número exacto de funciones y que no podía ser ilimitado el tiempo en que me permitiera hacer ese viaje con el personaje.

Pienso que aunque un actor sea absolutamente consciente de que está representando un personaje y aunque ese personaje no tenga ninguna relación con su propia historia y aunque no cargue luego de la función las emociones volcadas en el escenario, *eso* que vive en escena, esas experiencias que atraviesa, las vive en esos instantes, sí, el actor mismo. No existe distancia en ese *momento a momento* entre el actor y su personaje. El personaje toma el cuerpo, la voz, el corazón y las emociones del actor. La vida escrita por el autor en el papel y la humanidad que le da su carne –ambos- se funden en una sola cosa: el personaje.

Julia Varley, en su libro *Piedras de agua*, dice:

Pero, ¿qué sucede cuando hablamos de teatro que es al mismo tiempo experiencia y representación? Como actriz me siento, hablo, corro, transpiro y simultáneamente represento a alguien que se sienta, habla, corre, transpira. Como actriz soy yo misma y los personajes que interpreto. Existo en lo concreto de la representación y al mismo tiempo debería ser capaz de estar viva en la mente y los sentidos del espectador. ¿Cómo puedo hablar de esta doble realidad?

(Varley 2005: 25)

Yo había hecho 20 o 25 montajes antes y en temporadas regulares, es decir, bastante más largas. Las temporadas de teatro suelen tener en nuestro país entre 6 y 12 semanas de duración, con 5 o 6 funciones por semana, así que 12 funciones parecía ser muy poco en contraste con las 50 o 70 que puede tener una temporada. Pero este proceso había demandado de mí mucho más y mi instinto -al que había dado tanto poder durante la creación del personaje y durante la representación- me decía ahora que debía parar y tomar un buen descanso. Así lo hicimos, pero al año siguiente, Jorge me propuso reponer la temporada en mayo de 2010 en el Auditorio del ICPNA de Miraflores, serían solo 12 funciones más. Yo, ya recuperada del desgaste y motivada por retomar un personaje tan entrañable como *Dora*, acepté.

Empezamos a ensayar, leyendo la obra completa, todos juntos. Habiendo un nuevo actor en el elenco en un personaje tan determinante como *El padre*, debíamos leer y conversar sobre la obra nuevamente, recoger las impresiones de Gustavo -el actor nuevo en el elenco- y por supuesto, incorporar los aportes de su mirada y su experiencia. De inmediato sentí que todo el material explorado, despertado y removido en mí estaba ahí, durmiendo muy calmo pero al mismo tiempo, intacto, listo para resurgir con la misma fuerza.

Recuerdo que en la primera lectura le dije a Jorge: “Voy a leer en frío, ¿está bien?” a lo que él me respondió: “Por supuesto”. Pero eso no fue posible. Cuando llegamos a las escenas más dramáticas, por más que yo trataba de no comprometerme emocionalmente con la historia, sólo el hecho de leer esas palabras en el guión arrastraba en mí las emociones vividas en la escena. A pesar de mi voluntad, sobrevivía lo asociado entre el texto y su significado. Todo aquello que había identificado en el escenario con un contenido emocional intenso, hondo, era ahora indesligable. Las palabras no eran más *solo palabras*. Aunque trataba, no podían serlo. Ese espacio imaginario pero vívido que

se había gestado entre esas palabras y la *vivencia real de una realidad ficticia* era inevitable e inseparable.

En el teatro, salvo que sea una obra testimonial, el hecho escénico representado es ficción. Pero la vivencia de esa ficción es, en los minutos que dura, una vivencia real. Todos estamos claros en que los actores no somos los personajes, la historia representada es una historia ajena -real o imaginada por el autor pero ajena a nosotros- y lo seguirá siendo siempre. Cuando termina la función retomamos nuestra identidad, nuestra vida, nuestra salud, nuestra alegría, nuestra tranquilidad. Pero en esas dos horas que dura la obra, en esos minutos que estamos atravesando esa experiencia en el escenario, *tenemos* que creer que *somos* esos personajes, tenemos que permitirnos confiar en que nuestro instinto accionará y reaccionará desde esa identificación, de modo que esa experiencia, solo en esos minutos que dura cada escena, la estamos viviendo nosotros. Nuestra psique y nuestras emociones hacen esa asociación y albergan ese material amalgamado en alguna parte de nuestra memoria emotiva y corporal.

Así como generamos, de forma inconsciente, asociaciones entre las palabras que decimos en el escenario y lo que conllevan internamente, también nuestros movimientos y posturas corporales albergan esa memoria interior.

El escenario de la Alianza Francesa es bastante más grande que los dos espacios en los que habíamos hecho nuestras dos primeras temporadas, así que Jorge nos propuso en esta tercera puesta cambiar la propuesta escenográfica e incluir en las escenas un sencillo mobiliario realista que nos permitiera trasladarnos de una zona del escenario a otra, usando – según lo demandara la escena- una cama de verdad, sillas, una mesa, etc. Los momentos en los que más difícil me fue, en esta ocasión, retomar la conexión interior con lo que le sucedía al personaje, fueron aquellos en los que en lugar de estar sentada sobre un practicable alto en el que mis pies colgaban sin tener contacto con el suelo, estaba ahora sentada en una silla en la que mis plantas recaían firmes sobre el piso. Este detalle aparentemente sin importancia es muy simbólico y pertinente en este estudio ya que el cuerpo del actor tiene una memoria que ensambla distintos estímulos y elementos para generar de forma inconsciente ese cableado interior que conduce el viaje

emocional del personaje en su historia. El hecho de estar sentada en un practicable alto con las piernas descolgando generaba en mí una postura específica en el cuerpo -en la posición de la columna, los hombros, la exposición u ocultamiento físico del corazón en el pecho- que no era *únicamente* una postura física, sino la expresión de un estado interno de pequeñez, invalidez, temor y retraimiento. En cambio, estar sentada en una silla en la que mis pies tocaban firmemente el suelo generaba en mí una sensación involuntaria de seguridad y aplomo. Por supuesto que uno puede elegir modificar la manera de sentarse en esa silla pero *escuchar* el solo contacto con el suelo se transforma en algo no simplemente físico, sino que establece un contacto interior con una realidad, le da un sostén –literal- al cuerpo y modifica el flujo emotivo del momento. Es lo que nos haría decir: *con los pies bien puestos sobre la tierra...* Por ello, le pedí a Jorge que me permitiera sentarme sobre la mesa en muchas de las escenas en las que él me proponía sentarme en una silla. Funcionaba, además, como una particularidad del personaje, igual de atípico en sus formas como en sus procesos mentales internos.

Otro hecho curioso que descubrí cuando empezamos a ensayar para nuestra tercera temporada, después de cuatro largos años, es que empecé a notar cómo bastaba que colocara mi cuerpo en la postura en la que *Dora* se ubicaba al inicio de cada escena para que mi cuerpo recordara nítidamente sus conexiones emocionales con ese momento. Es decir, el cuerpo tiene, efectivamente, una memoria muy aguda. En realidad, como dijo Grotowski, “no es que el cuerpo tenga memoria. El cuerpo *es memoria*. Lo que hay que hacer es desbloquear el cuerpo-memoria” (Grotowski, 1993: 34)

Cuerpo, pensamiento concreto y emoción son los ángulos de una totalidad que dialoga y que constituye la presencia y el recorrido del actor en escena.

#### 3.2.4. Las resistencias

Quiero mencionar, finalmente, un punto importante que nos servirá de ejemplo para identificar y trabajar aquello que llamaré las *resistencias* en escena. Lo primero que debo decir, después de observar internamente lo que me ocurría con este tema, es que quizá he sido capaz de *ver* mis propias resistencias gracias a mis largos años como

paciente en terapias de todo tipo. Desde el psicoanálisis hasta la terapia cráneo-sacral, la hipnosis, las constelaciones familiares, las regresiones, la bio-decodificación, las flores de Bach, la meditación y un extenso etcétera. Desde los veinte años estuve interesada en mirarme más y mejor por dentro y estoy convencida de que esa exploración interior en la que aún continúo ha modificado mi experiencia como actriz y la mirada de mis propios procesos creativos. Hablo de esto porque creo que todas las personas tenemos resistencias constantemente. De alguna manera, quizá éstas nos protegen de ciertos desequilibrios a los que podríamos exponernos si no apareciera ese instinto de guardar solo para nosotros contenidos íntimos -sin que nos demos cuenta siquiera- o emociones que no están procesadas o que podrían generarnos demasiada confusión si les permitiéramos expresarse.

En las dos primeras temporadas de nuestra obra, podría decir que yo era *casi* la misma persona. En el transcurso de un año, por supuesto que uno va cambiando pero mi vida personal se había movido dentro de los mismos caminos. Quizá estaba un poco más madura, menos temerosa y había ganado algo de confianza como persona y como actriz. Pero cuando empezamos a ensayar para la tercera temporada noté claramente mis resistencias con la obra. Estoy segura de que en las dos primeras temporadas las tuve también, aunque ciertamente debieron ser *otras resistencias* y puedo asumir que fueron sublimadas velozmente sin que pueda siquiera observarlas en ese momento. Pero esta vez el panorama era demasiado claro para mí por la consciencia que tenía de los hechos de mi vida que estaban debajo de ellas, también.

En los cuatro años que pasaron entre la segunda temporada y la tercera, yo conocí al que ahora es mi esposo, me enamoré, me casé, y rápidamente decidimos abrir la puerta a un nuevo integrante en nuestra familia. Quedé embarazada a los pocos meses, y casi cuando empezábamos a celebrar esa existencia, recibimos la triste noticia de que mi embarazo se había interrumpido. Esperamos cuatro meses y volvimos a intentarlo. Nuevamente quedé embarazada y esta vez mi embarazo duró cuatro meses. Pasado ese tiempo, nos dieron nuevamente una noticia terrible: mi bebé tenía una enfermedad extrañísima y no-repetible, no había en ella ningún factor externo que la hubiera causado ni era un problema genético, y mi embarazo se interrumpió nuevamente. Esta

experiencia nos dejó devastados por un buen tiempo. Las terapias continuaron con más fuerza que nunca para encontrarle un sentido a ese hecho, hallar consuelo y fe. Cosa que felizmente ocurrió y que nos dejó, además, fortalecidos, abiertos, dispuestos y más conectados con nosotros mismos, sin duda.

Fue justo en ese momento de mi vida, cuando llegó la fecha –acordada mucho antes- en que empezaríamos a ensayar para nuestra tercera temporada de *Las neurosis...* Si bien, como mencionamos anteriormente, estuvo siempre clarísimo para mí que estoy bastante lejos de ser o parecerme al personaje, *Dora vive en escena* dos abortos y yo los había vivido recientemente, de forma muy distinta y con todo un universo alrededor radicalmente diferente, pero lo cierto era que ahora podía entender más que nunca su sensación de pérdida, de despojo, su desolación y su tristeza por ese hecho. Curiosamente, pensé cuando empezamos a ensayar que ahora me sería muy fácil conectarme con esas emociones ya que estaban en mí albergadas por los hechos recientes. Y no fue así. Debo decir que me fue mucho más difícil conectarme emocionalmente con esas escenas debido a las resistencias que aparecían en mi cuerpo y en mis mecanismos de protección internos. Es decir, cuatro años antes, cuando no conocía ni remotamente esas experiencias, pude imaginarlas con mucha sensibilidad, quizá reviviendo inconscientemente sentimientos análogos olvidados, de la misma forma en que un niño puede empatizar con ciertas emociones sin saber de dónde vienen. Se dice que todos nacemos con todas las tragedias dentro y quizá eso explique cómo los actores podemos *entender* emociones que no hemos experimentado en nuestra vida.

Lo valioso para mí de esta experiencia es que *me di cuenta* de que lo que me estaba ocurriendo en los ensayos en esta tercera puesta, era una enorme *resistencia* a revivir esos hechos. Sin juzgar, sin desesperarme, sin presión, me empecé a mirar muy compasivamente, a aceptar y a agradecer ese cuidado que algo en mí quería tener conmigo misma, mientras me decía una y otra vez: *puedes confiar, puedes soltar, estás en un lugar seguro, estás sostenida y protegida*. Me repetía lo mismo cada vez que estaba por empezar el ensayo de alguna de esas escenas. Y aunque nunca había conducido mi trabajo en el teatro con fines terapéuticos, debo decir que esta tercera temporada, después de mirarme con mucha paciencia y respeto, resultó ser



sorprendentemente liberadora y sanadora. En las funciones -si se puede decir de esta manera- *disfruté* mucho haciendo esas escenas. Fueron literalmente el espacio en el que logré permitirme terminar de expresar y liberar todo aquello que me había suscitado esa experiencia y pude hacerlo 30 veces, en 30 funciones. Como para que uno no dude de la magia y del poder del teatro.



## CAPÍTULO 4: La representación de *Dora*

### 4.1. Rituales de *entrada y salida*

Si bien la palabra *ritual* quizá nos remita a un hecho religioso, en realidad los rituales son acciones vinculadas a *creencias*, por lo tanto, son acciones diferentes a las acciones cotidianas, incluso cuando éstas se practiquen diariamente. Los rituales surgen de una necesidad o responden a una costumbre, pero en cualquier caso, se practican con el fin de *invocar algo o prevenirnos de algo*, encontrando serenidad o calma en la realización de dicha acción. El término también puede aludir a comportamientos compulsivos de personas que padecen el trastorno obsesivo-compulsivo. En *Los actos compulsivos y las prácticas religiosas*, Sigmund Freud señaló que los rituales son acciones que permiten a las personas que las practican liberar sus tensiones. Al estudiar los comportamientos religiosos, Freud notó que tenían un efecto catártico y de ahí provenía su intensidad. (Freud 1907: 4) Por otro lado, Víctor Turner nos habla del ritual como un espacio construido en el que a través de acciones y prácticas simbólicas el individuo *pasa de un estado a otro*. Prefiere considerar dicha transición “como un proceso, *un llegar a ser y*, en los casos de ritos de pasaje, hasta como una transformación”. (Turner 1973: 54)

Los actores usamos frecuentemente el término *ritual* para referirnos a cierto orden de actividades que va instalándose -consciente o inconscientemente- en nuestro proceso de preparación previo al inicio de cada función y que sentimos que nos permite, efectivamente, *transitar* de un estado propio, cotidiano, a otro estado: el estado donde surge el personaje. Usualmente, después de algunas funciones, notamos que estamos realizando las mismas actividades, en el mismo orden y de la misma manera, función tras función. Por ejemplo: *primero ordeno mi utilería, después me preparo un café y lo llevo conmigo a determinado lugar en donde hago una secuencia de calentamiento físico –el que hago siempre de la misma manera y en el mismo orden- , después me cambio, después me maquillo y finalmente voy a otro espacio a calentar mi voz, alejada de los demás actores de la obra.*

He notado en mi propia experiencia que este tipo de ritual, al que llamaré *ritual de entrada*, varía en cada montaje y es resultado de la conjugación de una serie de factores,

como el espacio físico y los elementos de los que dispone, la relación personal con las demás personas que están presentes en ese espacio de preparación, las necesidades con respecto al personaje que voy a representar, la época del año y el clima en que se realiza la temporada de representación, etc. Cualquier elemento puede ser determinante en la conformación del ritual y muchas veces, interrumpirlo o modificarlo nos genera ansiedad o la sensación de que algo puede salir mal en la función.

En el caso de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, descubrí a los pocos días del estreno de nuestra primera temporada, que *necesitaba* hacer ciertas cosas, en el mismo orden y de la misma forma, para sentirme tranquila y *confiar* en que estaría en *el estado del personaje*, que sería capaz de tener la concentración necesaria para hacer la función en las condiciones que quería. Ese mismo ritual se mantuvo casi intacto en nuestra segunda temporada, con la excepción de algunas pocas actividades que ya no tuve que hacer antes de *cada función* sino solamente en algunas ocasiones.

Lo que me resulta revelador es cómo este ritual se modificó *radicalmente* en la tercera temporada de representación. A continuación voy a describir el ritual de cada temporada manteniendo el orden de los hechos, con el fin de analizar las necesidades subyacentes en el mismo, vinculadas a la presente sistematización.

Primera temporada, Auditorio del Instituto Goethe, función a las 8pm:

1. A las 4:00 pm ver algunos pasajes de las películas *Rompiendo las olas* y *Bailando en la oscuridad* de Lars Von Trier.
2. Llegar al teatro entre las 5:00 y las 5:30 pm.
3. Ir directamente a la cafetería a comer algo y tomar un café, sola.
4. Ir al camerino, bañarme y ponerme el vestuario que el personaje llevaba al inicio de la obra.
5. Ir al escenario- a la zona que está delante y a la izquierda del actor- y echarme en el piso boca arriba unos minutos.
6. Ejecutar una rutina de estiramientos musculares en absoluto silencio y sin tener contacto con nadie.
7. Recordar y ejecutar mis traslados entre escena y escena de manera técnica, con la ayuda de la asistente de dirección.

8. Volver al camerino, ponerme la peluca, maquillar mi rostro solo con una base clara y luego los moretones en el cuerpo que debía esconder el personaje.
9. Colocar mi utilería y vestuario donde debía estar para agilizar mis cambios de escena.
10. Hacer *mierda* con el director, los asistentes y los compañeros de elenco 20 minutos antes de la apertura de la sala al público.
11. Regresar al camerino y recoger un escrito que contenía un *Pedido a sus padres de una persona con un trastorno del espectro autista*. Llevarlo a un lugar apartado y solitario y leerlo atentamente, haciendo más esas palabras y empatizando con esa necesidad plasmada entre las líneas.
12. Darle un abrazo fuerte y en silencio a Jorge, mi director.
13. Dirigirme al escenario y sentarme en el centro, de espaldas al público, donde – por propuesta del director- aguardaba a que entrara todo el público asistente a la función.

En la segunda temporada (Auditorio del ICPNA de Miraflores, función a las 8pm) el ritual fue el mismo con excepción de dos puntos:

El punto 1: *A las 4:00 pm ver algunos pasajes de las películas Rompiendo las olas y Bailando en la oscuridad de Lars Von Trier*, ya no fue realizado antes de cada función, sino más esporádicamente, quizá cada tres o cuatro funciones.

El punto 2: *Llegar al teatro entre las 5:00 y las 5:30 pm.* y el punto 3: *Ir directamente a la cafetería a comer algo y tomar un café, sola*, se modificaron debido a que en el Auditorio del ICPNA no había una cafetería en la que me encontrara a gusto para hacer ese punto del ritual. Así que se invirtió el orden de esos pasos, de esta forma:

2. A las 5:00 pm comer algo y tomar un café en mi casa o en algún otro lugar, sola.
3. Llegar al teatro a las 6:00 pm.

Los demás puntos del ritual se realizaron exactamente de la misma manera.

Finalmente, en la tercera temporada (Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores,

función a las 8pm) mi rutina en las horas previas a la función fue mucho más flexible, casi no podría hablar de un *ritual*. Quizá mi necesidad de encontrar *confianza* había menguado con respecto a las dos primeras temporadas, o quizá mi ritual consistía ahora en *escuchar* –día a día- qué estaba necesitando específicamente en ese momento, con el hecho adicional de que en esas semanas estaba llena de otras actividades –ensayaba *Casa Ajena*, también con Ópalo, y además filmaba la película *Dos Besos* del director Francisco Lombardi- así que llegaba al teatro a distintas horas, a veces muy cansada, a veces llegaba muy temprano para hacer alguna entrevista en el mismo teatro, o para encontrarme con las chicas de vestuario de la película y que me hicieran algunas medidas, etc. De todas formas, había ciertas cosas que siempre hacía, en este orden:

1. Ponerme el vestuario con el que *Dora* empezaba la obra.
2. Ir al escenario- a la zona que está delante y a la izquierda del actor- y echarme en el piso boca arriba unos minutos.
3. Ejecutar una rutina de estiramientos musculares, aunque esta vez, si se daba el caso, *no me perturbaba* tener contacto con alguno de los otros actores, con los que conversaba tranquilamente mientras hacía mi rutina.
4. Regresar al camerino, ponerme la peluca y colocar mi utilería y vestuario en su lugar.
5. Darle un abrazo fuerte a mi director, o a su asistente, los días que no estaba él en la función.
6. Dirigirme al escenario y sentarme en el centro, de espaldas al público, donde – por propuesta del director- aguardaba a que entrara todo el público asistente a la función.

Esta vez, vivía de manera mucho más relajada ese proceso previo al inicio de la función. Ese carácter *invocador* o *preventivo* del ritual estaba reducido a una mínima expresión. Antes, por ejemplo, a las 4:00 pm ver algunos pasajes de las películas *Rompiendo las olas* y *Bailando en la oscuridad* de Lars Von Trier, obedecía a la necesidad de recordar mis referentes y sentirme segura de mi sensibilización con la historia de estos personajes *border*, alejados de la realidad y entregados a sus afectos de forma muy pura, como *Dora*. Ahora, tenía una confianza implícita en que esa comprensión interna estaba

ya almacenada en algún lugar de mí y se develaría cuando fuera necesario en la escena. Algo tan simple, como *ir directamente a la cafetería a comer algo y tomar un café*, respondía al temor de no tener energía suficiente para realizar el intenso recorrido físico y emocional del personaje y lo hacía aunque no tuviera hambre en el momento de llevar a cabo ese paso del ritual.

Recuerdo mucho cómo me angustiaba en la primera temporada cuando hacíamos “mierda” unos minutos más tarde por alguna razón. Yo sentía que realmente *necesitaba esos 20 minutos* para leer mi escrito, sola y apartada, sentía en lo más hondo de mí que si no lo hacía no podría entender plenamente lo que el personaje vivía y sentía. *Necesitaba* realizar esa actividad para sentirme segura y *confiar* en mí. El carácter preventivo del ritual estaba muy presente, y las posibles consecuencias de no seguirlo me aterraban.

También la forma de llevar a cabo ciertos pasos es reveladora. Por ejemplo, *ejecutar una rutina de estiramientos musculares en absoluto silencio y sin tener contacto con nadie*, muestra una necesidad algo obsesiva de *transitar de un estado a otro* en el que sentía que debía estar para encarnar al personaje. Además, respondía a la creencia de no poder luego estar concentrada, *atenta, escuchando* en escena durante el recorrido del personaje. En nuestra tercera temporada, por el contrario, tenía muy claro que *el único momento* en el que es realmente imprescindible estar atento y enfocado es en el *momento a momento* de la escena. De nada sirve estar muy concentrado antes si luego en el escenario estaré pensando en lo mal que salió la escena anterior o en cuánto me cuesta esa frase que viene en unos segundos o en quién está viendo la función. Trabajar con lo que tengo en *este momento*, ahora, en este instante -exactamente con lo que *me habita*, con lo que doy y con lo que recibo- es la única forma de crear vida en el escenario.

*Recordar y ejecutar mis traslados entre escena y escena de manera técnica, con la ayuda de la asistente de dirección*, todas las funciones, respondía a la necesidad de asegurar mi partitura, de sentirme en terreno firme, de modo que no exista la posibilidad de errar y de que ese error desvíe mi atención en el escenario.

En el inicio de la tercera temporada, en cambio, recuerdo que en más de una ocasión me equivoqué de recorrido en algún cambio de escena. No había ya en mí esa necesidad de sentirme *absolutamente* segura antes de empezar la función. No era difícil equivocarse,

teníamos más de 30 cambios de escena y aunque había dominado esa *coreografía* antes, ese recorrido fue una de las cosas más difíciles de recordar para mí en esta tercera reposición. Sin embargo, por alguna razón, me movía de forma más cómoda en un terreno incierto o riesgoso. En esas ocasiones, cuando me daba cuenta -durante la función- de que estaba cometiendo un *error* en la partitura, no me sentía abrumada por la angustia que quizá me hubiera invadido en las primeras dos temporadas. Algo en mí tenía ahora la capacidad de *resolver* sobre la marcha de forma más serena, *escuchando* momento a momento, dejándome fluir con los hechos que se iban sucediendo uno a uno, presente con lo que podía hacer, cada segundo. Con esto no pretendo hacer una apología a la improvisación, mucho menos al descuido. Creo que debemos dominar nuestra partitura y evitar salirnos de ella ya que esto podría generar problemas mayores en la representación. Sin embargo, creo que cuando ocurre algún hecho inesperado e involuntario, lo peor que podemos hacer es angustiarnos o resistirnos a esa equivocación. Quizá, *escucharla*, incorporarla, trabajar a partir de ella es lo más honesto y sobre todo, lo que nos permitirá continuar con lo que viene en un estado de *relajación*, necesario para *confiar*, *escuchar* y *estar presente* en escena.

A menudo, en clase con mis alumnos, hago un paralelo entre la *atención* del actor y la que requiere un corredor de autos en una competencia. El corredor debe dar, por ejemplo, 50 curvas a toda velocidad. Si por alguna razón, da la primera curva fuera de su tiempo, si pierde en ella unas milésimas de segundo -vitales para su posibilidad de éxito- debe continuar atento a ese instante en el que aún continúa compitiendo, dejar pasar esa *equivocación*. Si él se queda un segundo lamentándose por el error de su primera curva, errará también en la segunda y la tercera, de modo que *soltar* lo que ya pasó y reenfocar la atención en el momento presente es lo único que le permitirá atenuar el *error* primero y no alimentarlo más y más.

De la misma forma, es interesante notar cómo en nuestra tercera temporada de representación -después de haber trabajado mucho en base a la *confianza* y la *escucha* en escena- como consecuencia natural, mis necesidades de cumplir ciertos rituales para obtener *confianza* y *seguridad* se redujeron significativamente. La confianza en uno mismo y en que podremos usar a nuestro favor cualquier cosa que ocurra en la función, traslada nuestra idea de control. La seguridad no descansa en lograr que nada se mueva de su lugar. La seguridad está en la conciencia de que el movimiento es parte inherente

de la vida –y por ende, de la vida en escena también- y de que si estamos abiertos, *escuchando* realmente lo que pasa dentro y fuera de nosotros, sabremos reaccionar y crear más vida sobre la base de esos hechos que ocurren, como siempre, por primera vez.

Hay otro tipo de *ritual* en la representación de una obra que –por lo general- se genera y se mantiene siempre de manera inconsciente y que resulta muy interesante observar. De hecho, creo que si no fuera por la ruptura involuntaria o casual de ese *ritual*, quizá no tomaríamos conciencia nunca de su existencia, como es probable que ocurra constantemente en distintos escenarios. Así como analizamos el *ritual* previo a la función o *ritual de entrada* al personaje, a este último lo llamaré el *ritual de salida*.

En la última escena de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, *Dora* se sube a un tren con destino a Rusia. Ella está convencida de que el *Señor Fino* le dará el alcance allá y por fin vivirán su amor en libertad. Es un epílogo, en realidad, propuesto por nuestro director para cerrar la historia de forma más contundente y dramática. Ella se sienta, sola, abrazando su maleta y con una sonrisa llena de ilusión murmura: *En Rusia. En Rusia*. Y en ese momento, en la puesta en escena, subía el volumen de una pieza musical que había empezado a sonar desde el inicio del epílogo. Una pieza musical hermosa y emotiva que cerraba la obra, fundiéndose con la imagen de *Dora* abrazando su maleta y que sonaba más fuerte cada vez mientras se iba apagando la luz en el escenario, poniendo fin a la representación.

En una función de la primera temporada, cuando empezó el epílogo, estaba sola en la escena y no escuchaba el inicio de la pieza musical. Continué, por supuesto, con mi partitura pero notaba que algo estaba pasando, la pieza continuaba sin escucharse. Dije mis últimas palabras: *En Rusia. En Rusia*. Terminó de apagarse la luz y nunca sonó la pieza musical.

Es frecuente en las temporadas de teatro que alguna vez haya un problema o inconveniente técnico. El operador de luces o de sonido puede tener una distracción o hay alguna falla en los equipos de reproducción. Nunca me había sentido afectada por esos inconvenientes pero esta vez ocurrió algo insospechado. Cuando terminó de apagarse la luz y empezó el aplauso, me inundó una sensación intensa de desolación. Tuve que contenerme para no llorar mientras saludábamos, agradeciendo al público.



Una vez que volví a mi camerino, entré casi en un estado de shock, lloraba incontrolablemente sin saber qué me ocurría. Me fui de inmediato del teatro, casi huyendo de ahí, me subí a mi auto y mientras manejaba hacia la casa de un amigo cercano, seguía llorando incomprensiblemente afectada por esa ausencia musical. Cuando llegué a su casa, le conté a mi amigo lo que había ocurrido y él tampoco entendía por qué ese error técnico había generado tal impacto en mí. Mientras trataba de hacerme entender –y de entender yo misma lo que pasaba- vino a mí una clara respuesta. No había *cerrado* mi función. Estaba aún reaccionando con la vulnerabilidad de *Dora*. No había tenido *ese* elemento –*esa* música- que inconscientemente había asociado a mi *salida* del personaje y que me permitía despedirme, volver a mí misma. Esa música se había vuelto una especie de interruptor de apagado que me permitía recobrar mi estabilidad, mi salud, mi energía, mi propio yo, de un segundo a otro.

“Ya sé lo que tengo que hacer”, le dije. Y fui directamente a su baño de visita, entré y cerré la puerta con llave. Me paré al lado del inodoro, convirtiéndolo en el asiento del tren de la obra. Cerré los ojos y volví imaginariamente al inicio del epílogo. En mi mente, hice sonar esa música que conocía tan bien. Hice otra vez el epílogo, para mí misma, con la música sonando en su calidad y volumen, repetí mi partitura muy concentrada, dije mis últimos textos. *En Rusia. En Rusia.* Escuché sonar la música exactamente como ocurría en cada función mientras me sentaba en ese asiento –el inodoro- y la luz se fue apagando lentamente en mi mente.

De inmediato me sentí nuevamente en paz, recobré en ese instante mi tranquilidad, mi buen humor, dejé atrás por completo el incidente técnico de la función, la angustia y la incomprensión.

Fue muy claro para mí lo que había ocurrido. Sin darme cuenta, esa música se había convertido en mi *ritual de salida*. Al verme desprovista de este ritual, había quedado suspendida en un estado vulnerable, expuesto, sobrenatural, exactamente en el que *Dora* me demandaba estar en el transcurso de la obra. Cuando realicé mi ritual (en el escenario alternativo que tenía a la mano), interiormente atravesé esa puerta de salida, de la que no era ni hubiera sido consciente jamás si aquel incidente no me la hubiera revelado.

#### 4.2. La aceptación y la relajación en escena

Quizá uno de los descubrimientos fundamentales en mi experiencia como actriz ha sido la importancia de la *relajación* en escena, para poder estar *atento* y *escuchando*, para poder –a su vez- permitir el libre flujo del instinto en la acción/reacción del personaje en escena.

Hace diez años creía que estar atento era estar en control, lo que implica - inconscientemente- cierta tensión, cierta presión que uno solo se impone. Poco a poco descubrí que *estar atento es estar relajado*. Son dos caras de la misma moneda. Estar relajado es *confiar* en el poder de la *escucha*. Es confiar en que esa escucha me permitirá acceder a mi mundo interior, al trabajo que he hecho previamente sobre el personaje y la historia y a mi inconsciente que sabrá ejecutar mi partitura en un estado de entrega libre y total.

En la primera temporada de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, notaba en escena que los segundos previos a los momentos más intensos del personaje, a aquellos momentos en los que *Dora* debía reaccionar descontroladamente a algún hecho o noticia, mis hombros tendían a endurecerse, mis manos se ponían tensas y la pulsión por *controlar* y *conducir* ese momento *difícil* era grande y tentadora. Al mismo tiempo notaba, que cuanto más tensa estaba y más control ejercía sobre mis reacciones, éstas eran menos auténticas, menos vívidas, menos reales.

Así que empecé conscientemente a soltar mi cuerpo y respirar, sobre todo cada vez que percibía algún grado de tensión en mí o cuando me sentía más retada, más temerosa. Cuando se acercaban esos momentos retadores, simplemente respiraba y soltaba cualquier tensión que hubiera en mi cuerpo mientras colocaba mi atención únicamente en el instante presente, en escuchar a mi compañero de escena, con lo cual dejaba automáticamente de *pensar en lo que viene*. Descubrí que esas dos actividades, además, dialogaban perfectamente. Estar relajado y escuchar. Y ambas me permitían reaccionar desde un lugar de mí que estaba fuera de mi juicio, de mi control, de mi aprobación o desaprobación, generando un momento real, animal, mucho más puro e instintivo.

Este estado de relajación implica, también, la *aceptación* de lo que *me habita* en cada

momento. Y he descubierto que cuanto más aceptamos nuestro propio estado y las condiciones en las que nos encontramos en cada momento, más auténticos seremos en la escena.

Por poner un ejemplo banal, si en una función me duele mucho la cabeza, si no he podido conseguir de ninguna forma eliminar ese dolor y la función está a punto de empezar, quizá sea mejor *usar eso* a nuestro favor. Si el personaje soy yo, quizá asumir que en ese momento al personaje le duele la cabeza me permita dejar de resistirme a ese hecho y explorar mi recorrido en esta realidad alternativa incluyendo ese elemento. Mi partitura seguirá siendo la misma, pero quizá, escuchar e incorporar ese elemento le otorgue un matiz muy sutil a mi presencia que mantenga el material vivo, honesto. Quizá hasta descubramos nuevas luces o pequeñas particularidades que no hubiéramos imaginado.

Cada día somos algo distintos. Todos. De modo que la manera más sencilla de no mecanizar nuestro trabajo en escena, de seguir latiendo nuestro material después de cincuenta o sesenta funciones, es *usar todo* lo que somos y tenemos en cada momento. Siempre hay una forma de hacer dialogar *aquello que nos habita* con la vida que desplegamos en el escenario, y estoy convencida de que es nuestra sabiduría interior, ese conjunto de mecanismos inconscientes, el que se encargará de colocar en su lugar cada nuevo elemento.

De la misma forma, debemos aceptar lo que nuestro compañero de escena nos entrega en cada momento. Sin juzgar. Sin esperar nada. Así mi compañero haga algo distinto a lo acordado, así rompa la partitura por alguna razón. Si mi tarea en el escenario es estar presente, *escuchando* y si en la historia que contamos todo está ocurriendo por primera vez, debemos realmente ser valientes y entregarnos a esa *unicidad* de la experiencia. *Esto está pasando por primera vez*, por lo tanto no hay *error* para los personajes, hay lo que hay, hay lo que ocurre y nada más. Es nuestro trabajo estar tan atentos al momento a momento que no exista pasado ni futuro, ni *debi*, *debiste* o *deberías*. No hay con qué comparar lo que pasa porque está pasando todo por primera vez. Terminada la función podemos revisar por qué se alteró la marcación, enojarnos con nuestro compañero, averiguar qué produjo la interrupción de la partitura (insisto en que debemos respetarla siempre), etc., pero si eso no ocurriera por accidente o por la razón que fuere, no

podemos permitir que nuestra mente aparezca juzgando el momento, abandonando la atención al instante presente, develando la ficción del hecho. Quizá en esos casos sea mejor *recibir y usar* eso que recibo, estar flexible y permeable, vivo para transitar vívidamente el recorrido.

En una de las escenas finales de *Las neurosis...*, cuando *Dora* está enloquecida por retener al *señor fino*, se desnuda velozmente y se abalanza sobre él, empujándola éste y cayendo *Dora* al piso, desconsolada. En la adrenalina del estreno de nuestra tercera temporada, Lucho, el actor que interpretaba al *señor fino*, me empujó –de casualidad, por supuesto- con más fuerza y en un ángulo ligeramente distinto, de forma que mi espalda desnuda se golpeó con el borde de la cama que estaba en el escenario, formándose una gran línea roja que cruzaba mi piel. Yo recibí el golpe muy compenetrada con el personaje y confieso que casi no sentí dolor ni me generó ningún tipo de distracción, diría que no le di ninguna importancia a esa leve alteración que había sufrido la partitura. Pero cuando terminó la función, muchas personas del público -amigos y personas cercanas que estaban en el estreno- se acercaron preguntándome si estaba bien, querían saber cómo habíamos hecho *tan real* ese momento. Me descubrí el vestido y noté, recién ahí, la enorme herida que se había formado en mi cuerpo. Lo curioso es que muchos pensaban que era parte de lo que habíamos planeado y para ellos había sido un elemento que fortaleció el impacto que producía la violencia hacia *Dora* en la historia que contábamos. Quizá si Lucho y yo no nos hubiéramos permitido vivir también esas pequeñas alteraciones en la partitura- que rompen el ritual- como parte de la única realidad posible, esa ruptura hubiera desenfocado nuestra atención, nos hubiera generado culpa o preocupación, o al menos nos hubiera hecho tomar consciencia de la aparición de un *error*, impidiéndonos continuar convencidos y entregados, interrumpiendo nuestro compromiso con los hechos que vivíamos en escena.

#### 4.3. Vínculo con el público durante la representación

Durante la función, es frecuente escuchar a los actores en los camerinos, entre escena y escena, preguntándose unos a otros *¿cómo sientes al público?*, o declarando directamente cosas como *hoy el público está muerto*, o *qué lindo público el de hoy...*

Los actores tenemos siempre en el escenario la certeza de estar *sintiendo* al público, a esa masa de energía que dialoga en silencio con nosotros y con la historia que contamos.

Si estamos haciendo una comedia, la conciencia del público y la percepción de la relación que está estableciendo éste con la obra es evidente. La risa, la ausencia de risa, la intensidad y frecuencia de la misma será información clara sobre cómo está viviendo el público esa experiencia. Sin embargo, cuando la obra es un drama o una tragedia también podemos percibir claramente el nivel de conexión que están teniendo los espectadores con nosotros. Hay distintos tipos de silencio que llegan al escenario desde las butacas. Un silencio hondo y atento en el que casi sientes a los espectadores aguantando la respiración, inmersos en la historia. Un silencio educado pero disperso, superficial, en el que puedes imaginar a los espectadores mirando la escena mientras piensan en lo que harán después o en cómo estarán sus hijos en sus casas. Hay un silencio aburrido en el que notas cómo los espectadores están ahí pero no están realmente comprometidos, cosa que se confirma con uno o dos bostezos sonoros que llegan hasta el escenario. Hay un silencio que no es silencio, en el que los espectadores comentan de vez en cuando, deciden abrir lentamente los papelitos de sus caramelos - para no hacer bulla, cosa que genera más bulla- tosen, dejan sonar sus celulares e incluso a veces los responden y mantienen una conversación pensando que nadie lo está notando, o peor aún, sabiendo que sí sin importarles demasiado.

Hay, a veces, ausencia de sonidos, pero no silencio. Piernas cruzadas que se mueven compulsivamente como esperando que acabe pronto la escena, novias amorosas que besan a su pareja o le dan constantes cariños. Hay silencios iluminados por eternas conversaciones escritas en el celular. Y hay funciones, en las que directamente, no hay silencio, como algunas en las que el público retorna a tiempos inmemoriales y participa a viva voz del espectáculo opinando o haciendo comentarios. En algunos casos, los comentarios son bien recibidos por los actores, sobre todo cuando expresan un compromiso tal con la escena que se convierten en sinónimo del olvido de estar viendo una ficción: expresiones de asombro, comentarios impulsivos, hasta insultos a algún personaje que genera rabia o fastidio. En otros casos, menos agradables, las expresiones desaniman a los actores, cuando muestran desaprobación o incredulidad. Recuerdo una vez que en una función de *Las tres hermanas*, de Anton Chejov, en pleno monólogo de

mi personaje, una señora mayor gritó a todo pulmón: *¡No se escucha!*, resonando su eco en todo el Teatro Británico durante unos segundos eternos.

Quizá algunas personas podrán decir que son invenciones de los actores, pero después de muchos años creo realmente que los actores hemos afinado el oído y la percepción y podemos notar esa energía que emana de las butacas y que, sin duda, alimenta y hace la función con nosotros momento a momento. La intensidad con que *eso* que percibimos en el público puede afectar o influir en nuestro recorrido en escena es inimaginable para un no-actor, por eso frecuentemente en las clases de actuación, los profesores nos descubrimos entrenando también a los actores en su rol de espectadores.

La relación con el público incentiva o desanima a los actores, siempre, inevitablemente. Aunque no lo queramos, aunque estemos en estado de *samadhi* atentos a nuestro compañero de escena, esa otra realidad está presente –la partitura y lo que me habita como actriz y lo que recibo del público- y se desarrolla en un carril paralelo. Sin desviar mi atención, influye en el recorrido de la escena, de la misma forma en la que influye cualquier otro elemento presente en el hecho teatral.

En *Las neurosis sexuales de nuestros padres* tuvimos en cada función, por suerte, un público muy generoso, abierto, entregado a ver una obra tan dura. No es fácil entregarse a ciertos contenidos que nos vulneran como espectadores y se requiere de una amable disposición para compenetrarse con historias como ésta. Siempre me sentí muy agradecida y sorprendida por el silencio cómplice y esa energía comprometida que nos llegaba hasta el escenario. Pero hubo una función en la que ocurrió algo especial y que quizá sea interesante retratar aquí.

En la penúltima función de nuestra tercera temporada, faltando solo algunas escenas para terminar la función de esa noche, de pronto empezamos a escuchar unas voces provenientes del público. El sonido iba creciendo sin que pudiéramos entender bien qué pasaba. Yo estaba en escena con Haydeé Cáceres y ella continuaba con la escena intentando no evidenciar lo que estaba ocurriendo en el teatro, pero en determinado punto el alboroto era tal que fue claro para mí que algo *serio* estaba pasando. *Dora* estaba en uno de sus momentos más dramáticos y vulnerables, pero yo, sin saber cómo ni de dónde, dejé salir de mí una serenidad que me sorprendió a mí misma y volteé al público, me acerqué a la *corbata* del escenario y dije directamente, muy calmada: “Creo

que algo está pasando”. Un espectador me respondió: “Está convulsionando”, señalando a un chico de unos veintitantos años, sentado en la zona media, hacia la derecha de las butacas del teatro. Desde el borde del escenario -donde estaba yo- no se veía muy bien, pero de inmediato prendieron las luces de sala y vi que una persona que yo conocía, que trabaja en teatro y que coincidentemente estaba viendo la función, se había parado y estaba ayudando a este chico que convulsionaba. De pronto, me descubrí preguntándole al público, muy serenamente: “¿Hay un médico en la sala?” Pero no había. Entonces, de la cabina de luces salió una persona de nuestro equipo de producción –nuestro director no estaba presente en esa función- y dijo en voz alta que acababan de llamar a los bomberos y que ya estaban en camino. Me indicó que abandonara el escenario, que entrara con Haydeé a la parte posterior del escenario, donde están los camerinos y los demás actores. Así lo hicimos y cuando entramos estaba el resto del elenco reunido y muy preocupado. Haydeé lloraba sin parar por la impresión y los nervios. Yo estaba muy serena a pesar de que mi mente no dejaba de pensar en ese chico y al mismo tiempo en cómo continuaríamos la función después de este incidente... Debíamos continuar, eso lo sabía, porque al día siguiente sería nuestra última función y las entradas estaban ya todas vendidas. Es decir, si no continuábamos hasta terminar la función, todo el resto del público se quedaría sin ver el final de la obra, definitivamente. De pronto entró la persona de producción, después de 5 minutos aproximadamente. Habían llegado los bomberos y atendido al chico, estaba recuperándose ya, fuera de la sala y no ingresaría nuevamente a la función. Pero los demás espectadores estaban dentro, sentados, esperando. Debíamos retomar la función. Nos abrazamos todos en el elenco y Haydeé y yo reingresamos a la sala, empezamos desde el principio la escena que se había interrumpido y continuamos hasta el final de la obra. Yo quedé realmente impactada esa noche, no sólo por lo ocurrido con el chico, sino por lo que ocurrió con el público después, al retomar la función. Estaba tan tocada por ese evento, que al llegar a mi casa, escribí al respecto en una página de actriz que tengo en el Facebook, en la que comparto noticias de mi trabajo pero no suelo publicar mis sensaciones ni cosas personales. Esto fue lo que escribí el 7 de setiembre de 2014:

Esta noche en el teatro vivimos algo único, intenso y conmovedor. En un momento álgido del segundo acto, uno de los espectadores de nuestra penúltima función de "Las neurosis sexuales de nuestros padres" tuvo un urgente problema de salud. Hubo que prender las luces, detener la función, atender a la persona y, cuando me di cuenta, yo estaba

pronunciando unas palabras con las que antes, muchas veces, había fantaseado con una suerte de perversa inconsciencia, imaginando qué extraño sería decir eso alguna vez. Entonces, nadie respondió a mi pregunta: "¿Hay un médico en la sala?" Pero aquí viene lo importante. El público, la sala llena, de pronto se fundió en una sola cosa, una masa informe y amalgamada, apoyando en silencio o física y concretamente (...gracias, Bruno Ceccarelli...) Pensaba mientras todo pasaba en que (por favor) ese chico esté bien (está bien ahora, felizmente) y al mismo tiempo en lo difícil que nos sería a todos retomar esta historia en el punto del viaje en el que nos encontrábamos... Pero lo hicimos. Ese público lo hizo con nosotros, se repuso y se entregó también, con nosotros, y creo que nunca antes sentí con tanta fuerza la energía y la voluntad de esa masa informe, no en frente en las butacas, sino muy cerca, dentro, fundidos todos hasta el escenario y nosotros hacia ellos, todos convertidos en una sola cosa, una sola fuerza y un sólo latido sosteniendo y creando el espacio para terminar de contar y de escuchar nuestra historia. GRACIAS a todos los que vivimos juntos esta noche. Qué poderoso el teatro. Qué poderoso. (Vasquez 2014)

Muchas personas que habían visto la función esa noche me escribieron al leer lo que escribí, mostrando su interés y su impacto por lo ocurrido en la función. Me reconfortaba saber que para ellos también había sido un hecho que los comprometía y cuánto habían percibido y valorado ese diálogo intenso y silencioso entre los actores y el público. También recibí a los pocos días un largo y hermoso mensaje privado que empezaba así: "Hola Wendy. He leído el post que has puesto sobre la urgencia que tuvo el espectador en la penúltima función. Bueno, ese espectador fui yo..."

No puedo transcribir más de ese mensaje ya que el autor me pidió expresamente que no lo difundiera, pero me contaba que tuvo una conmoción muy fuerte con una de las escenas de la obra, que sintió que su mente *abandonaba su cuerpo y se trasladaba a un lugar vacío*. Me habló del miedo a la muerte y de su pronta visita al médico para tratar las razones de tremendo impacto. Se sentía muy apenado por haber detenido la función y también por no haber terminado de ver la obra. Terminaba diciéndome que esperaba superar esta conmoción y, si algún día reponíamos la obra, volver a enfrentarse a ella y terminar de verla.

Efectivamente, el poder del teatro es misterioso e incierto, sorprendente y sorpresivo. Quedé muy conmovida y agradecida con esta experiencia. No fue un suceso feliz provocar en un espectador un evento desafortunado para su salud, pero estoy segura de que este hecho fue solo un puente que le ha permitido verse por dentro y quizá sanar algún tema personal pendiente.

Por otro lado, este suceso nos revela también la importancia de permitirnos ser flexibles



y desarrollar la capacidad de aceptar los hechos que ocurren sin resistencias, de forma que podamos permanecer abiertos, relajados, atentos, escuchando y así poder retomar nuestra partitura en cualquier punto de su recorrido, incluso en una situación crítica, extrema, como la ocurrida ese día durante la función. Si nos permitimos esa flexibilidad, esa apertura a los hechos, esa confianza -sin expectativas, sin apego a lo que tenemos seguro y establecido y *usando todo* lo que tenemos en cada momento- permitiremos también que todo nuestro material cobre vida de inmediato -una vida distinta, quizá, en este caso fortalecida por la presencia de un público entregado, energético, dispuesto, comprometido- retome y potencie su fuerza y surja con la verdad que le da al momento la vida misma desenvolviéndose instante a instante en ese lugar. Es invaluable ser testigo de cómo esa confianza de cada una de las partes y cómo esa comunión que se genera en momentos críticos entre el público y los actores nos retorna a ambos a un estado de auténtica comunicación, de intercambio, de reconocimiento y sostén de nuestra propia humanidad.

## CAPÍTULO 5: APRENDIZAJES LOGRADOS

En estos quince años como actriz he aprendido muchas cosas sobre el teatro y sobre mí misma, sobre las personas y sus procesos, sobre aquello que nos une y nos distingue humanamente a unos de otros y que permite a los actores encarnar personajes que susciten empatía e identificación con los espectadores y ser servidores del poder de comunicación y transformación inherente al teatro.

Algunos de estos aprendizajes, develados en el proceso de creación y representación de *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, son:

El poder de la *escucha*. A pesar de la tentación de controlar mi presencia en el escenario, ante el desafío de soltar el miedo que convive todo el tiempo conmigo, si escucho, si estoy presente, permito que mi instinto, que mi sabiduría interior –que es más poderosa que la que controlo con mi mente- conduzca mi material (esa suma de lo que recibo en cada instante de mi compañero en escena y del público, mi partitura creada en mi trabajo previo de investigación y exploración, lo que *me habita* en cada instante, mis estímulos almacenados, etc.) develando mi presencia en escena más viva, auténtica, única, nueva cada vez.

Lo más generoso que puedo hacer por mí misma y por la puesta en escena de la que soy parte es atreverme a estar *atenta, relajada y escuchando* a mi compañero de escena, con apertura y humildad, permitiendo que mis acciones y reacciones se develen desde ese espacio más instintivo, animal, con menos control y más riesgo.

Es fundamental, en mi profesión, ampliar mis referentes, observar hondamente a las personas y a los animales, alimentar la imaginación, evitar los juicios de valor, almacenar imágenes, estímulos visuales, estéticos, plásticos, conocer lo más posible el mundo y su historia, estar en contacto con la realidad de mi país y con mi propia percepción de la vida.

Es un desafío cotidiano para un actor relacionarse con su profesión de esa manera, vivimos absorbidos por las multitareas, andamos apurados todo el tiempo y es fácil descubrirnos pensando siempre en el pasado o en el futuro, ausentes de la realidad

presente que se desenvuelve ante nuestros ojos. Pero es en *esa vida que pasa* donde está nuestra mayor fuente de material e inspiración. Todo material y estímulo desarrollándose en mí, encontrará una forma en el cuerpo y alma de mis personajes, *más allá de mí pero a través de mí*. No tengo que elegir racionalmente qué material usar, ese tejido interior que me constituye sabrá dónde colocar cada cosa.

Debo aprender a *confiar*. Debo recordar cómo explorar sin miedo, o quizá, *usando* el miedo que me habita. Debo retroceder en el tiempo a la época en la que uno no mide su entrega y es valiente en el juego. Debo reconocerme con mis luces y mis sombras, sentirme cómoda en la exploración del riesgo sin sentir que *mi propia persona y mi valor están en riesgo*. Creo firmemente que es parte del trabajo de un actor dejar de huir de sus zonas oscuras o incómodas. No se trata de regodearme en mis momentos de desdicha sino aceptar que *todo lo que me habita* puede volverse fuente de creación, puede ser transformado en un material creativo y estimulante e incluso puede ser referente para otros que se identifiquen con esos contenidos.

Comprobé de forma muy clara que la relación entre dos personajes en el escenario es consecuencia directa del intercambio de dos *universos humanos* que filtran e interpretan una presencia creada por un autor. Si estoy abierta y permeable a esa creación móvil de mi compañero de escena, me dejaré tocar, influir y moldear también por él, de forma que mi propia presencia será resultado también de ese influjo y esa comunión. Se dice en el teatro que *tu compañero de escena es la mitad de tu trabajo* y tardé muchos años en entender hondamente la verdad de esa frase. Si estoy presente, todo lo que ocurre en el hecho teatral -empezando por *escuchar* esa relación que se forma con el material que *es* mi compañero de escena en sí mismo- me crea y me mueve, me afecta y me constituye. Estar abierta a reaccionar a lo que recibo, sin juzgar ni imponer nada, dará como resultado siempre un material más vivo y auténtico.

Lo que más me funciona para *estar presente y no pensar en lo que viene* es simplemente colocar mi atención donde sí quiero que esté, respirar y soltar cualquier tensión que note en mi cuerpo mientras ubico mi atención únicamente en *escuchar instante a instante* a mi compañero de escena.

Muchas veces tenemos que interpretar a más de un personaje a la vez, personajes muy distintos y nos angustia no tener el tiempo que quisiéramos para darle vida y tranquilidad a cada uno. Recuerdo haber estado 2 meses en un ritmo de trabajo exhaustivo haciendo tres personajes al mismo tiempo y pensando cada día a las 5 am al levantarme: *vamos un día a la vez, hoy sólo pienso en hoy*. Si estamos presentes, si enfocamos nuestra atención en cada momento, nos liberamos de una carga enorme de stress. La resistencia a lo que hemos creado en nuestra vida -y de lo que solo nosotros somos responsables- solo nos produce más angustia, más dolor, más malestar. Aceptar y *usar* todo aquello que sentimos le otorgará, cuando menos, *realidad* a cada cosa que hagamos.

Cuando dejo de juzgar y de juzgarme, cuando me miro de manera más amorosa y compasiva, cuando acepto mis tiempos y mis procesos, se van soltando mis *resistencias* y se amplían y fortalecen mis límites expresivos y sensibles. En esa ruta, puedo crecer en mi comprensión de otros universos y encontrar más conexiones con el mío, puedo ser más empática y entregar más, puedo hablar con más verdad y valentía en el escenario.

## CONCLUSIONES

Confiar es estar en escena siempre presente, *escuchando*, es abrir la puerta para que salga de mí un material instintivo, reactivo, salvaje, algo que no conozco aún, que no ha pasado por el filtro de mi aprobación, que no sé si será aplaudido, interesante o atractivo. Es colocarme en ese riesgo sin sentir que mi persona y mi valor son los que están en riesgo.

La *confianza* es una necesidad transversal a toda la experiencia escénica:

*Confianza* para permitirnos explorar en un estado de riesgo y libertad.

*Confianza* en la capacidad interior que tenemos de asociar contenidos escritos por un autor con nuestro propio instinto, imaginación, empatía y sensibilidad.

*Confianza* en el dominio de nuestra partitura -para lo cual tenemos que dominar nuestra partitura- para poder así enfocar nuestra *atención* únicamente en *escuchar* de forma genuina a nuestro compañero de escena y poder mantener vivo el material, función tras función.

*Confianza* en que -con o sin rituales de por medio- si estamos presentes, *escuchando*, sabremos reaccionar a los imprevistos manteniendo nuestra atención en el presente y permitiendo que la función continúe con todo su poder.

*Escuchar* en escena no es un ejercicio simplemente auditivo. Es *percibir, recibir, observar, absorber, dejarse tocar por* la energía, presencia y accionar de mi compañero en su totalidad. La *escucha* implica *recibir con apertura y dejarse impactar* por los contenidos verbales y no-verbales de mi compañero en escena y abarca también la liberación de aspectos subjetivos y personales, como lo que esos contenidos evocan en mí. No en lo que *decido* que tales contenidos evocan en mi personaje, sino lo que espontáneamente evocan en mí misma como persona.

Estar *relajado y escuchar* son dos caras de una misma moneda, indeliberables. Y esa dualidad es la que nos permitirá reaccionar desde un lugar de nosotros que está lejos de nuestro juicio, de nuestro control racional, de nuestra aprobación o desaprobación. Es lo que nos permitirá develar en escena nuestros materiales más potentes, instintivos y auténticos.

La concentración es fundamental para estar presente, *escuchar* y dejarnos conducir por nuestras reacciones más instintivas. El único momento en el que es realmente imprescindible estar atento, en estado de *samadhi*, es en el *momento a momento* de la escena. No servirá de nada estar muy concentrado antes si, más tarde, en el escenario estaremos pensando en cómo se nos está viendo, en la dificultad de la próxima escena, en quién está viendo la función o en nuestros pendientes domésticos. Es frecuente que estos pensamientos aparezcan, pero si continuamente colocamos nuestra *atención* donde sí queremos que esté, se alejará de aquellos lugares que nos distraen y alejan de la realidad alternativa de la representación.

*Estar atento es estar relajado.* Estar relajado es *confiar* en el poder de la *escucha*. Es confiar en que esa escucha nos permitirá acceder a nuestro mundo interior, al trabajo que hayamos hecho previamente sobre el personaje y la historia y a nuestro inconsciente que sabrá ejecutar la partitura en un estado de entrega y libertad. Para estar relajado, debo respirar, permitir que fluya –físicamente– mi movimiento, mis emociones, mis pensamientos. *Retener, ajustar, controlar, reprimir, resistir*, hará que cualquier instinto, reacción y emoción se disuelvan de forma inmediata.

Todos queremos gustar, ser valorados y aplaudidos, pero si limitamos nuestros riesgos y exploraciones por el temor a no gustar, nos condenamos a la inerte y estéril tierra de la repetición. Estar atentos y conectados con nuestro propio proceso, sin juzgar, de forma honesta y humilde, es nuestra única posibilidad de tomar consciencia de nuestros mecanismos de defensa operantes, reenfocar nuestra confianza y eludir la comodidad de las certezas.

Las *resistencias* son aquellos mecanismos de protección que aparecen en nosotros de manera inconsciente y que nos impiden dejarnos tocar profundamente por un material. Las resistencias son miedos que se encubren de distintas formas. Cuando nos damos cuenta de que tenemos dificultad para conectarnos con un contenido es bueno preguntarnos si no estamos teniendo una resistencia a dicho contenido.

Mirar y abrazar nuestras *resistencias* será la mejor forma de soltar el temor que podría producirnos atravesar cierto tipo de escenas. *Confiar* en nuestra capacidad de hacer

nuestro viaje en escena, de vivir esa experiencia, es confiar también en que las *resistencias* que podamos abandonar serán abandonadas, y las que no, se mantendrán en nuestro inconsciente y nos protegerán de tránsitos para los que no estemos preparados. Honrar nuestro propio proceso entregará lo mejor que podamos dar en cada momento en el escenario.

La seguridad que tanto buscamos en el escenario –y en la vida- no descansa en lograr que nada se mueva de su lugar. La seguridad nos habitará más frecuentemente en la conciencia de que el movimiento es parte inherente de la vida –y por ende, de la vida en escena también.

Nuestra partitura, nuestro trabajo de investigación, nuestro acopio de referentes y estímulos, nuestro dominio del texto y nuestra comprensión de la búsqueda y necesidad de nuestro personaje son los elementos en los que podemos apoyarnos y que nos dan seguridad.

Habiendo hecho ese trabajo y confiando en él, podemos dar el paso final en nuestra experiencia en escena. Ese paso final es soltar el control, dejarnos ir, confiar en nuestro instinto que sabrá usar todo nuestro trabajo previo para hacer una y otra vez nuestro viaje escénico de manera única, viva, auténtica, presente. Ese sutil movimiento, esas ligeras variaciones en el hecho teatral son las muestras de la vida que encierra cada experiencia.

En el teatro, salvo que sea una obra testimonial, el hecho escénico representado es ficción. Pero la vivencia de esa ficción es, en el tiempo que dura, una vivencia real para el actor ya que éste le está dando el filtro de su propia humanidad. Apreciar y valorar esa dualidad nos hará sentir más autónomos, más poderosos, más agradecidos de lo que damos y de lo que recibimos en cada instante en escena.

Trabajar con lo que tengo en este momento, con *todo* lo que tengo ahora, en este instante -exactamente con lo que *me habita*, con lo que doy y con lo que recibo- es la única forma de crear vida en el escenario.

Si en la historia de la representación todo está ocurriendo por primera vez, debemos realmente ser valientes y entregarnos a esa *unicidad* de la experiencia. Todo está pasando por primera vez, por lo tanto no hay *errores* ni comparaciones posibles ya que no hay con qué comparar lo que está ocurriendo por vez primera. Desde esa mirada tenemos que sostener nuestro viaje conjunto en escena. Es nuestro trabajo estar tan atentos al *momento a momento* que no exista pasado ni futuro.

Cuanto más abiertos, flexibles, relajados y dispuestos estemos, cuanto más desprejuiciados y libres, tendremos más posibilidades de usar todo el material y la inspiración disponibles. Podremos dejar salir de nosotros rutas, formas, matices y posibilidades diferentes, auténticas y vivas.

El personaje no debe *adaptarse al actor*, ni crearse en función a él, pero sí *a través* de él. Ese “*a través*” ocurre inevitablemente. No es algo que uno pueda elegir. Ocurre en alguna u otra medida sin que podamos hacer nada al respecto, porque el personaje sólo vive *a través* de un actor, con su propio universo y su propio mundo interior. Negar esa condición es condenarnos a un universo infértil en el que el personaje se concibe como una imposición exterior, una construcción sin vida y sin alma, sin fuente ni opinión.

El actor puede ser, por supuesto, muy *versátil*, porque su material interno -que le da vida a un personaje- no es *uno solo*, no tiene solo una dimensión. Cada actor tiene un universo enorme de posibilidades—y es su trabajo ampliar cada vez más ese universo- de fuentes de creación, de referentes, de imágenes, de puntos de vista que conviven incluso confrontados, en disputa, coexistiendo, sin juicios, desde los cuales puede permitirse encarnar a personajes muy distintos. Pero siempre, aunque no quiera, pasarán por sus propios filtros físicos y sensibles. Aceptar y honrar ese hecho cosechará frutos únicos y verdaderos en cada creación.



## BIBLIOGRAFÍA

### ALTERNATIVA TEATRAL

2015 *Las neurosis sexuales de nuestros padres*. Consulta hecha el 1 de Noviembre de 2015. Sitio web: <http://www.alternivateatral.com/obra17643-las-neurosis-sexuales-de-nuestros-padres>

ARTAL, Roxana.

2010 *Un festejo de lo terrible: Entrevista a Lukas Bärfuss*. Consulta hecha el 1 de Noviembre del 2015, de Evaristo Cultural Sitio web: <http://evaristocultural.com.ar/2010/10/15/un-festejo-de-lo-terrible-entrevista-a-lukas-barfuss/>

BARFÜSS, Lukas

2004 *Las neurosis sexuales de nuestros padres*. Traducción de Claudia Baricco. Goethe-Institut. Buenos Aires.

BOGART, Anne.

2008 *La preparación del director*. Traducción de David Luque. Alba Editorial. Barcelona.

DOMÍGUEZ, Norma.

2010 *Bärfuss: "Para mí el amor es más fuerte que la política"*. Consulta hecha el 1 de noviembre del 2015, de swissinfo.ch Sitio web: <http://www.swissinfo.ch/spa/baerfuss---para-m%C3%AD-el-amor-es-m%C3%A1s-fuerte-que-la-pol%C3%ADtica-/28688234>

CHEKHOV, Michael.

2006 *Lecciones para el actor profesional*. Traducción de David Luque. Alba Editorial, Barcelona.

CHUBBUCK, Ivana

2005 *The power of the actor*. Gotham Books, New York.

DEL RIO LABARTHE, Patricia.

2014 *La cara de estúpida de Wendy Vasquez* [Actualización de estado de Facebook] Consulta hecha el 1 de noviembre de 2015. Recuperado de: <https://www.facebook.com/padelriol/posts/10152616544511544>

FREUD, Sigmund

1907 *Acciones obsesivas y prácticas religiosas*. En obras completas Tomo VII. Amorrortu editores. Buenos Aires.

GUSKIN, Harold.

2003 *How to stop acting*. Faber and Faber, Inc. New York.

GROTOWSKI, Jerzy

1993 *Respuesta a Stanislavski*. En *Máscara: Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje*. No. 11-12, 18-26. México DF.

1993 *Los ejercicios*. En *Máscara: Cuaderno iberoamericano de reflexión sobre escenología: número especial de homenaje*. No. 11-12, 27-28. México DF.

LECOQ, Jacques; Jean-Gabriel CARASSO & Jean-Claude LALLIAS

2001 *The moving body*. Traducción de David Bradby. Routledge, New York.

MEYERHOLD, Vsevelod

1971 *Teoría teatral*. Editorial Fundamentos. Madrid.

OIDA, Yoshi & MARSHALL, Lorna

2010 *El actor invisible*. Prefacio de Peter Brooke. Traducción de Elena Vilallonga. Alba Editorial, Barcelona.

ROBINSON, Ken

2006 *Las Escuelas matan la creatividad*. [Archivo de Video]. Conferencia TED. Consulta hecha el 1 de Noviembre de 2015. Recuperado de [https://www.ted.com/talks/ken\\_robinson\\_says\\_schools\\_kill\\_creativity?language=es](https://www.ted.com/talks/ken_robinson_says_schools_kill_creativity?language=es)

RUIZ, Borja.

2008 *El Arte del Actor en el siglo XX*. Primera edición: diciembre 2008. Edita Artezblai SL, Aretxaga 8, bajo – 48003 – Bilbao.

SESMA, Manuel.

2015 *En libertad condicional*. De Artezblai, el periódico de las artes escénicas. Consulta hecha el 1 de Noviembre de 2015. Sitio web: <http://www.artezblai.com/artezblai/las-neurosis-sexuales-de-nuestros-padreslukas-baerfuss.html>

STANISLAVSKI, Konstantin

2003 *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Traducción y notas de Jorge Saura. Alba Editorial, Barcelona.

TORCHÍA, Francisco.

2010 *La sexualidad de los tristes*. Traducción de Hartmut Becher. De Ñ Revista cultural. Consultado el 1 de Noviembre de 2015. Sitio web: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/09/09/\\_-02207790.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/09/09/_-02207790.htm)

TURNER, Víctor

1973 *Simbolismo y ritual*. Traducción de Winses de Heath y Claudio Solari. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VASQUEZ, Wendy

2014 *Esta noche vivimos...* [Actualización de estado de Facebook]. Página pública. Consulta hecha el 1 de Noviembre de 2015. Recuperado de: <https://www.facebook.com/WendyVasquezOficial/posts/661378543957382>

VARLEY, Julia

2008 *Piedras de agua*. Traducción: Ana Woolf. Editorial San Marcos E.I.R.L., Lima.



ANEXOS

Artículos periodísticos

# Sexo con mentiras y una excelente actriz



► EN COMBATE. Dora (Wendy Vásquez) descubre su sexualidad con un sujeto quizá poco aparente (Sergio Paris).

► Wendy Vásquez destella en el montaje teatral *Las neurosis sexuales de nuestros padres*.

GONZALO PAJARES CRUZADO

Wendy Vásquez es la actuación hecha mujer y, por ello, no nos cansaremos de admirarla. En *Las neurosis sexuales de nuestros padres* realiza su mejor papel... y este no es un elogio ligero para una actriz que nos tiene acostumbrados a la excelencia. ¿Qué hace a su actuación memorable? Más allá de la verosimilitud de su personaje, este descollo por la profunda humanidad que Wendy le ha insuflado.

**INOCENCIA INTERRUMPIDA.** *Las neurosis sexuales de nuestros padres* cuenta la historia de Dora, una muchacha que, por algunos problemas "mentales", durante toda su vida fue obligada a tomar unas medicinas que la convirtieron en una automática. Sin embargo, a pesar de las drogas, su ternura emerge en cada uno de sus gestos, de sus acciones.

Muerto su médico, la madre de Dora decide suspender el tratamiento

## tenga en cuenta

LAS NEUROSIS SEXUALES DE NUESTROS PADRES

- Dirige: Jorge Villanueva.
- Autor: Lukas Bärfuss (Suiza).
- Actúan: Wendy Vásquez, Sergio Paris y otros.
- Lugar: Goethe-Institut (Jr. Nazca 722, Jesús María).
- Funciones: De J a S, 8 p.m.
- Entradas: Teleticket de Wong y Metro.

de su hija. Esta, a pesar de conservar los rezagos de las drogas, se transforma. Conoce a un patán lleno de energía sexual y, gracias a él, descubre los placeres del sexo y "con la máxima ingenuidad e inocencia se le revelan todas aquellas cosas que los adultos suelen practicar más bien tímidamente, debajo de la frazada".

Dora vive su sexualidad inocentemente y, por eso, sin represiones. No tiene los tabúes que la sociedad —con sus taras y su hipocresía— nos ha impuesto. Dora, por ejemplo, ama a su padre. Su amor es puro y, por ello, también es físico.

Sin embargo, la sociedad —su familia, su entorno— no está preparada para tanta libertad y pureza. Es engañada e intenta ser reprimida. Pero su fuerza es más grande que las ataduras que le imponen y, aunque golpeada y maltratada, escapa.

**CONTEMPORÁNEA.** *Las neurosis sexuales de nuestros padres* es una obra del dramaturgo suizo Lukas Bärfuss (Berna, 1971). La versión peruana es dirigida por Jorge Villanueva, un joven director que el año pasado ya nos había sorprendido con *La noche árabe*. Además de Wendy Vásquez, aparecen en escena los actores Sergio Paris (quien se pone en la piel del 'novio' de Dora), Marcelo Rivera (encarna a un lúcido médico, el único que la trata como un ser humano cabal), Celeste Viale (sencilla, lúcida), Carlos Cano (imponer su presencia), Olga Bárcenas (la madre reprimida y represora) y Juan Carlos Morón.

Villanueva señala que la obra es dura y crítica con la sociedad en la que vivimos y que nos neurotiza. Sin embargo, no se trata de un panfleto, "está llena de claroscuros". Sí, existe una presencia que nos fulmina e ilumina. Se llama Wendy Vásquez: hay que recibir su luz.

Perú.21 del 4 de Julio de 2009



## Alonso Alegría

Opina  
 aalegria@peru21.com



### INMENSA ACTRIZ PERUANA

Wendy Vásquez hará olvidar a actrices peruanas paradigmáticas como Elvira Travesí, por ejemplo, porque es mejor. La acabo de ver en *Las neurosis sexuales de nuestros padres*, de Lukas Bärfuss, y he quedado conmovido y asombrado. ¿Por qué es ella tan buena? 1) Por su asombrosa versatilidad. Quien la vea ahora como la supremamente ingenua y primitiva Dora y recuerde su supremamente inteligente y sofisticada Dorina en

EL CERRO DEL CASTILLO



el *Tartufo* de hace un tiempo se preguntará si acaso es la misma actriz. 2) Por la profundidad —la complejidad— de sus personajes, al punto que se nos antojan personas rea-

les a quienes podríamos conocer a la salida del teatro. 3) Porque en ella pueden coexistir cuatro o cinco capas emotivas simultáneas: deseo, pena, curiosidad, miedo y culpa, por ejemplo. 4) Por el supremo cuidado con el que construye y ejecuta sus papeles, sin jamás un error, traspie o falla; y 5) porque sabe escoger papeles que siempre son más grandes que ella para así poder ir alcanzando siempre nuevas y más riesgosas metas. Hasta el infinito.

La fuerte pieza en la que actualmente está apareciendo Wendy funciona en base a una premisa opinable, y su desarrollo lineal es interesante aunque ligeramente predecible. Pero es una muy buena obra: intensa, relevante y verdadera. Igualito, Vásquez se la roba completa. La acompaña un elenco de primera, estupendamente dirigido por Jorge Villanueva, pero es Vásquez quien queda en la memoria. Y nos hace agradecer nuestra suerte, como artistas peruanos, de que esta inmensa actriz sea peruana.

Esta columna sale todos los jueves

Perú.21 del 9 de Julio de 2009

c10 | Cultura | EL COMERCIO jueves 23 de julio del 2009

TEATRO ■ Entrevista

# Una teoría sobre la maldad

★ LLEGA A SU FIN LA TEMPORADA DE "LAS NEUROSIS SEXUALES DE NUESTROS PADRES", OBRA EN LA QUE DESTACA LA INTENSA ACTUACIÓN DE WENDY VÁSQUEZ  
 ★ QUEDAN SOLO TRES FUNCIONES, ANÍMESE

\*\*\* Carlo Trivelli

La gente va entrando a la sala. Las luces están prendidas, la escenografía dispuesta y, sentada, de espaldas al público, Wendy Vásquez espera para comenzar una nueva función de "Las neurosis sexuales de nuestros padres", obra del dramaturgo suizo Lukas Bärfuss que dirige Jorge Villanueva. Recordándola ahí, es casi imposible no preguntarle en qué piensa en esos largos y tensos minutos. "¿Qué me pasa por la cabeza? ¿Que entren rápido! (ríe). Al comienzo el director me dijo: 'Quiero que estés ahí. Y pensé: 'Qué bueno, así me puedo concentrar'", cuenta Wendy, para quien, sin embargo, la espera amenaza con convertir la concentración en desesperación. Pero todo eso es parte de su intensa personificación de Dora, la protagonista de la obra, una muchacha que padece una enfermedad mental y que, tras haber vivido muchos años medicada, deja el tratamiento y despierta a la vida y a la sexualidad.

**Dora es un personaje complejo, ¿cómo lo trabajaste?**  
 Siento que intuí que el camino más adecuado para hacer el personaje era en realidad abrir mi



**PROBLEMAS DE PA-REJA.** Wendy Vásquez y

Sergio Paris en una escena de la obra.

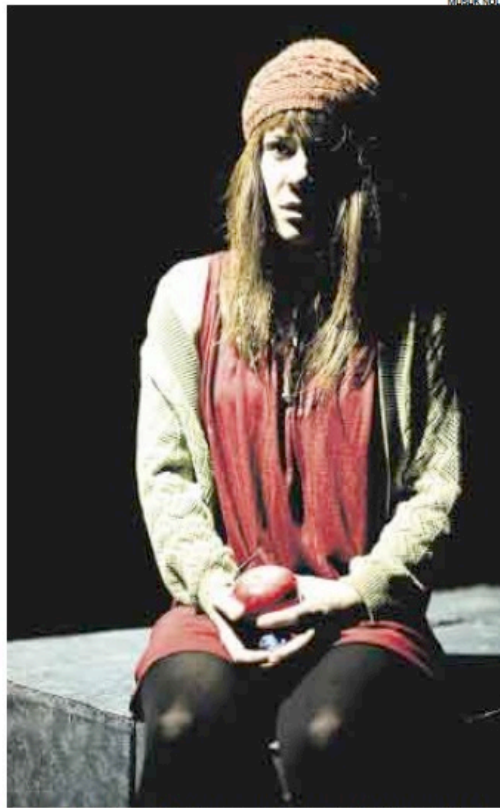
corazón y dejar que apareciera mi lado más vulnerable, mi lado más sensible.

**¿Has sido intenso?**

Me pasó por primera vez —y de hecho me asustó un poquito— que no podía hablar del personaje. A la gente que me preguntaba por el personaje yo le decía: "Bueno, es así...", y empezaba a contarle y se me salían las lágrimas y no entendía por qué. Bien fuerte.

**¿Cómo concibes al personaje?**

Lo importante era determinar en qué radica su diferencia con las demás chicas de su edad, ¿no? Y



**DORA.** Wendy Vásquez interpreta a una joven que despierta a la vida y la sexualidad.

descubrimos que la diferencia estaba en la manera de entender la vida, de relacionarse con las personas... era más interesante que eso la separara y no que hablara raro o que tuviera la boca torcida. Hubiera sido muy fácil hacer un subnormal de esa manera.

**¿Qué compartes con Dora?**

Creo que una manera a veces un poco ingenua de ver las cosas. Y una hipersensibilidad que he trabajado en mis cinco años de psicoanálisis y que ahora manejo muy bien, pero que de más chica... Es que no se puede ser hipersensible en esta sociedad (ríe).

**¿Has aprendido algo de Dora?**

Cuando ella cuenta cómo le han sacado el útero... Esa escena me cuesta; no puedo pronunciar esas palabras sin que... ¡ay! Me parece espantoso. Vivir la experiencia, aunque sea en mi cabeza, de saber que no voy a poder tener hijos, creo que eso sí es fuerte.

**Al final, a Dora la separa del resto su inocencia y todos le hacen daño.**

Yo pienso que es muy fácil juzgar a las personas, decir: "Es una mala persona"... Yo tengo una teoría sobre la maldad (ríe): creo que viene más de una incapacidad que de una voluntad. Y eso hemos intentado hacer en la obra, que todos estos personajes se muestren más que malvados, incapaces de manejar a Dora, incapaces de comprenderla, de llevarla. ●

**MÁS INFORMACIÓN**

LUGAR: Insitituto Goethe. Jr. Nasca 722, Jesús María HORARIO: de jueves a sábado, 8 p.m. Tres últimas funciones. ENTRADAS: Teleticket de Wong y Metro.

El Comercio del 23 de Julio de 2009



## Alonso Alegría

Opina  
 aalegria@peru21.com



### LAS NEUROSIS SEXUALES DE NUESTROS PADRES

La obra, que se está dando en el Icpna, no es apta para cualquiera. Conmoverá e iluminará solamente a quienes puedan enfrentarse a la verdad.

Vengo escribiendo desde hace tiempo que Wendy Vásquez es una actriz extraordinaria, una personalidad de nivel internacional que tra-



baja en el Perú y, para muchos, la mejor actriz de su generación. Esto es así porque Vásquez no se conforma con nada que no sea transparente, y busca la verdad a todo trance —en todos los aspectos de su vida, dicho sea de paso—. Fue un acierto indispensable del excelente director Jorge Villanueva poner a la Vásquez en este rol central. Es que, si la actriz que hace este papel no pene-

tra en la verdad absoluta, la historia contada se convierte en apenas una triste anécdota.

Una joven recupera su discernimiento e instintos después de una larga etapa de medicación que ha neutralizado tanto su dolencia mental como su personalidad. Vásquez tiene una capacidad asombrosa para entender y representar la compleja simpleza de este personaje de mente primitiva y, por ello, logra que la obra trascienda su anécdota y se convierta en un poema. Sí, un poema acerca de lo que somos los seres humanos, y no solo los enfermos mentales.

Los demás personajes tienen mucho interés, y están todos bien desempeñados. Pero ellos giran alrededor de Dora (la Vásquez), quien participa en las 35 breves escenas que conforman esta singular y genial pieza del alemán Lukas Bärfuss. Este es el último fin de semana para verla, y se la recomiendo encarecidamente, querido lector. Si es que, claro, hallarse cara a cara con la verdad pura y dura le resulta no solo tolerable, sino también placentero y enriquecedor. Hipócritas y 'fingidores', abstenerse.

Esta columna sale todos los jueves

Peru.21 del 17 de Mayo de 2010



## Textos de redes sociales

Del Rio Labarthe, Patricia,

Facebook: 1 de setiembre de 2014



**Patricia Del Rio Labarthe**

1 de septiembre de 2014 ·

¿Ya vieron "las neurosis sexuales de nuestros padres"? Vayan, Wendy Wendy Vásquez está espectacular. Acá mi humilde aporte

La cara de estúpida de Wendy Vásquez

Hacer de personajes que tienen algún problema físico o mental siempre es un riesgo. Se puede, fácilmente, caer en el cliché, sobreactuar o caricaturizar al enfermo y volverlo todo forzado e inverosímil. La sutileza de Dustin Hoffman en "Rain Man", no la encontramos en el "Forrest Gump" de Tom Hanks. La convicción de Daniel Day Lewis en "Mi pie izquierdo" no la consigue Tom Cruise en "Nacido el 4 de Julio". No es fácil. Hay que construir una limitación desde la perfección o la salud del actor, y el límite entre lo conmovedor y la banalidad puede perderse con facilidad.

Wendy Vásquez, vamos a decirlo de una vez, lo logra con creces con su interpretación de Dora, en la obra "Las neurosis sexuales de nuestros padres", que está terminando temporada en la Alianza Francesa. Dora es una muchacha que debido a sus problemas neurológicos o psiquiátricos ha vivido dopada buena parte de su vida. Su madre, cansada de verla tan sin vida, tan marchita, decide suspenderle los medicamentos y Dora se transforma en un personaje juvenil, fronterizo, con conciencia clara de lo que le ocurre pero con una ingenuidad infantil que seduce y a la vez horroriza. Dora va transformándose no solo en una mujer capaz de confesarle a su madre que los cuentos que le leen la aburren o que odia usar pantalones, sino que con el pasar de los días, y ya libre de tanto psicofármaco, descubre en sus instintos sexuales un placer que la reconforta y que la hace sentir querida. "Siempre estoy triste menos cuando tiro", dice una Dora a la que Wendy Vásquez dota de un rostro estúpido, bobo, que enternece por su inocencia y horroriza por su falta de censura.

El acierto en la complejísima y durísima interpretación que Wendy Vásquez hace de este ser entrañable, es que conforme Dora se va volviendo más "salvaje", mientras más lucha por ser libre y satisfacer sus instintos; su entorno, supuestamente sano, supuestamente cuerdo, que intenta reprimirla, resulta enfrentado a sus propias contradicciones y a su propia disfuncionalidad. Los padres no pueden disimular su falta de amor hacia ella, el novio no puede evitar usarla y maltratarla, el médico juega a tratar de ser pedagógico, su patrón la educa como una mascota. Pero cada vez que Dora hace una pregunta perfectamente lógica pero incómoda, cada vez que confiesa un deseo, cada vez que se levanta el vestido y pide que se la tiren todos se horrorizan. Todos la miran como un monstruo incapaz de disimular su necesidad de afecto. Su desesperación por ser querida. Todos se asustan de su vitales ganas de sentir un orgasmo, porque no entienden que para ella el placer se parece a la felicidad y la felicidad al cariño.

Wendy Vásquez es Dora durante más de dos horas en "Las neurosis sexuales de nuestros padres" y nosotros somos la mamá, el verdulero, el novio, el doctor, el papá. Nosotros somos ese entorno racional, controlado, donde la diferencia estorba y la sinceridad abruma. Wendy Vásquez construye a Dora, a la elemental Dora, mientras nosotros nos descubrimos reprimidos, hipócritas y egoístas. Descubrimos que nos hemos transformado en seres "normales" que buscan encajar en una sociedad en la que no se nos puede notar que queremos un abrazo, que deseamos un orgasmo, que estamos desesperados por encontrar a alguien que nos mire y que simplemente nos quiera. Nosotros somos los estúpidos que vivimos negando nuestra propia humanidad.

Vásquez, Wendy

Facebook: 7 de Septiembre de 2014

**Wendy Vasquez**

7 de septiembre de 2014 · Editado ·

Esta noche en el teatro vivimos algo único, intenso y conmovedor. En un momento álgido del segundo acto, uno de los espectadores de nuestra penúltima función de "Las neurosis sexuales de nuestros padres" tuvo un urgente problema de salud. Hubo que prender las luces, detener la función, atender a la persona y, cuando me di cuenta, yo estaba pronunciando unas palabras con las que antes, muchas veces, había fantaseado con una suerte de perversa inconsciencia, imaginando qué extraño sería decir eso alguna vez. Entonces, nadie respondió a mi pregunta: "¿Hay un médico en la sala?"

Pero aquí viene lo importante. El público, la sala llena, de pronto se fundió en una sola cosa, una masa informe y amalgamada, apoyando en silencio o física y concretamente (...gracias, Bruno Ceccarelli...) Pensaba mientras todo pasaba en que (por favor) ese chico esté bien (está bien ahora, felizmente) y al mismo tiempo en lo difícil que nos sería a todos retomar esta historia en el punto del viaje en el que nos encontrábamos... Pero lo hicimos. Ese público lo hizo con nosotros, se repuso y se entregó también, con nosotros, y creo que nunca antes sentí con tanta fuerza la energía y la voluntad de esa masa informe, no en frente en las butacas, sino muy cerca, dentro, fundidos todos hasta el escenario y nosotros hacia ellos, todos convertidos en una sola cosa, una sola fuerza y un sólo latido sosteniendo y creando el espacio para terminar de contar y de escuchar nuestra historia. GRACIAS a todos los que vivimos juntos esta noche. Qué poderoso el teatro. Qué poderoso.



## FOTOS

Esta primera selección corresponde a fotos tomadas para el montaje del año 2014 realizado en el Teatro de la Alianza Francesa de Miraflores.



Junto a Lucho Cáceres



Junto a Lucho Cáceres



Junto a Haydeé Cáceres



Junto a Lucho Cáceres



Estas fotos fueron tomadas por SUD Foto & Video y provistas al montaje como material de prensa y registro.

Esta segunda selección corresponde a fotos tomadas para el montaje del año 2010 realizado en el Auditorio del ICPNA de Miraflores.



Junto a Serio Paris



Junto a Marcello Rivera

Estas últimas fotos fueron tomadas por José Lizzulli y provistas al montaje como material de prensa y registro.