







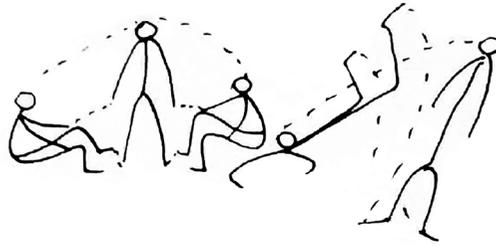
Ensayo

SOBRE SIMPLE PRÁCTICA PERFORMATIVA

Claudio Santana Bórquez
Y lxs miembrxs del Performer Persona Project*

* www.performerpersonaproject.cl
Lugar de práctica compuesto por tres conceptos: Performer, quien hace y vive el proceso de acción; Persona, la máscara social o también del latín *personare* que es resonar; y, Project, proyecto, en su raíz etimológica es arrojar o lanzar por, para, hacia adelante. Lo abreviamos *Ppproject*.





PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO DE
ARTES ESCÉNICAS

INVESTIGACIÓN SOBRE SIMPLE PRÁCTICA PERFORMATIVA

Co-investigadorxs: Francesca Bono, Giulio Ferretto, Germán Silva y Juan Pablo Vásquez
Producción, realización del documental audiovisual “Un simple ejercicio de memoria”,
diseño de la portada, dibujos páginas 4 y 11: Francesca Bono
Asesoría pedagógica: Valentina Santana
Colaboración: Grzegorz Ziolkowski
Periodistas: Alejandra Ibarra y Claudia Manríquez
Referato externo: Carlos Dimeo, Andrés Grumann y Patricio Rodríguez-Plaza
Investigador principal: Claudio Santana Bórquez

Espacios asociados: Sala de Arte Escénico SAE de la Universidad de Playa Ancha,
Teatro del Puente, Casa OANI, Departamento de Danza de la Universidad de Chile,
Sala Negra Juan Barattini de la Universidad de Valparaíso
Foto solapa: Compañía La Comunidad del Cordero. Obra "Barranco", 2021.

Proyecto financiado por los Fondos Cultura, Convocatoria 2020,
del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Un proyecto del Performer Persona Project

© Claudio Santana Bórquez, 2024
Todos los derechos reservados

I.S.B.N.: 978-956-396-334-2

© Editorial Cuarto Propio
Sargento Aldea 341, Barrio Matta Sur, Santiago Centro.
Fono: +56 264692486
www.cuartopropio.com

Impresión:

IMPRESO EN CHILE / PRINTED IN CHILE
1^{ra} edición, 1000 ejemplares, octubre 2024.

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile
y en el exterior sin autorización previa de la Editorial.





CLAUDIO SANTANA BÓRQUEZ

SOBRE SIMPLE
PRÁCTICA
PERFORMATIVA

Y lxs miembrxs del Performer
Persona Project



Ensayo

EDITORIAL
CUARTOPROPIO







ÍNDICE

Agradecimientos	13
Palabras a mis <i>same kind</i>	17
Nos hemos dicho	23
Prólogo	25
Introducción	29
Sobre la escritura y marco teórico esencial	41
Lo simple como lugar de amabilidad, desarme y demora	50
Octubre 2019	52
DESANDAR LA SIMPLICIDAD I	
<i>Del teatro, aprendizajes y peregrinajes</i>	57
El encuentro con Souphiène Amiar	64
El Atelier Internacional en el Grotowski Institute	68
Encuentro con Domenico Castaldo y el reposo como parte del trabajo	70
Brzezinka y la ofuscación con Sergey Kovalevich	72
El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards	74
DESANDAR LA SIMPLICIDAD II	
<i>Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore</i>	83
El Laboratorio	84
Mi paso como actor miembro del LabPerm	98
El proyecto “El Jardín”	107
La asociación del café	112
Segundo encuentro con Souphiène Amiar	115
La asociación de la llave	119
DESANDAR LA SIMPLICIDAD III	
<i>Performer Persona Project</i>	127
Inicios del <i>Ppproject</i>	131
“Perdiendo la batalla del Ebr(i)o”	140





Una versión en dos actantes para “Perdiendo la batalla del Ebr(i)o”	147
“Falsificadores del Alma”	151
El Proyecto Encuentro Fronterizo	154
Brzezinka 2018	156
Después	158
DESANDAR LA SIMPLICIDAD IV	
<i>¿Qué hacer, cómo hacer, en la situación en que me encuentro?</i>	163
Desde el “Barranco”	170
Duelo en Chiloé	183
DESANDAR LA SIMPLICIDAD V	
<i>Lo simple es un lugar</i>	189
Pandemia	199
La carta	201
Los laboratorios	202
Materiales	203
Amabilidad	211
Desarme	214
Demora	216
Lo simple	220
Aclaración	221
Dramaturgia Práctica o la estructuración de la experiencia de quien hace	222
El encuentro entre personas	225
Prácticas de la sinceridad	227
Para todas las personas y más allá de las personas	229
ALGUNAS CONCLUSIONES EN TORNO A LA SIMPLICIDAD	
<i>Llegar - llegar</i>	233
Practicante	233
Lugar	238
El proceso de llegar-llegar	240
Un juego de aplicación de lo simple	242
Bibliografía	253





En ese gesto de contarnos sobre nuestros paisajes y biografías,
se agita una ternura que desarma la homogeneidad.

Elisa Loncon¹

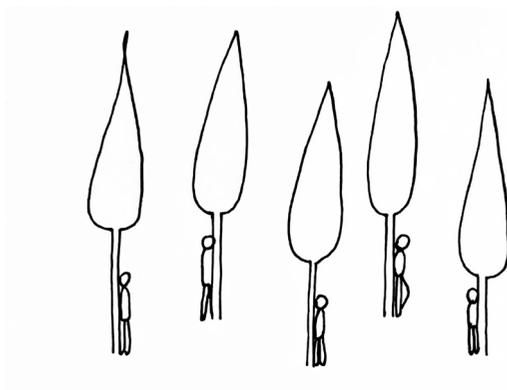
No puede ser
que unx ser
humanx, su ser ignore

Erick Pohlhammer²

-
- 1 Elisa Loncon Antileo (n.1963). Doctora en Lingüística, Representante del Pueblo Mapuche y Presidenta de la Convención Constitucional entre el 4 de julio de 2021 y el 5 de enero de 2022.
 - 2 Erick Pohlhammer (1955-2023), reconocido poeta de la generación de los ochenta, practicante de zen y poeta *sagrano*, neologismo que reúne lo *sagrado* y lo *profano*.







A mi madre

A mi padre (†)

A mi linaje y antepasadx, pues me siento parte del
mismo camino

A quienes buscan incansablemente en libertad, saber,
sentir y hacer

A quienes saben que el tiempo les es favorable

A quienes se perciben pertenecientes a un *lugar* que
da sentido al vivir

A quienes se reconocen como *same kind*³, quienes
respiramos el mismo aire

3 Término sin traducción precisa pero que nos gusta usar al interior del *Ppproject* y que podríamos interpretar como quienes sintonizan con algo sutil y convocante que existe más allá de la formulación intelectual y el mero entendimiento y, sin embargo, reúne a personas de diversa proveniencia y cuida las diferencias y subjetividades, algo así como el refrán popular, “dios lxs cría y ellxs se juntan”. Acá agregamos una referencia: “(...) But what does *our kind* mean? They are those who breath “the same air” and – one might say – share our senses. (...)” (Grotowski, J. en Schechner y Wolford, 1997, 215). “(...) ¿Pero qué significa *our kind*? Son quienes respiran “el mismo aire” y –podría decirse– comparten nuestros sentidos”. (T. del A.)







Agradecimientos

La lista de personas con las cuales me he visto acompañadx durante estos años es extensa. Cada una ha cumplido un propósito muy específico en mi persona, y estoy agradecido. Son varias en las etapas del trabajo artístico, como en los caminos y extravíos, pero he aquí un intento por gratificar a quienes han sido parte de mi vida y del arte que nos alimenta.

A mi compañera Pola Montano y su peque Antu, testigos de la etapa de escritura con generosidad, sabiduría y amor. A Giulio Ferretto, amigo y confidente, siempre presente en cada momento y en todos los momentos. A Grzegorz Ziółkowski, quien me ha dado ánimos para configurar un modo propio de hacerlo. A Amílcar Borges, mi maestro y en quien siempre he podido descansar del camino. A Carlos Hernández, mi psicoterapeuta con quien hemos relatado y sentido la vida. A Paloma Bravo, editora de Cuarto Propio por confiar y permitirme soltar. A Marisol Vera, fundadora de Cuarto Propio por aquella conversación llena de significado. A Valentina Santana, mi hermana de quien pude recibir otra mirada en lo que hacíamos. A lxs miembrxs del Performer Persona Project en cada una de sus etapas y en especial a mis *same kind*, a quienes dedico unas palabras más adelante; a Karin Costa (†), mi mejor amiga, confidente y quien facilitó nuestro primer espacio de trabajo; Germán Silva, compañerx y amigx en los momentos iniciales de todo esto; a Carlos Dimeo por abrir caminos; Joaquín Calaf, hermano de aprendizajes y arrojo; Danilo Andrés, con quien apostamos por el cuerpo, la danza y el canto; Cristian Orellana, gran amigo con una fortaleza a toda prueba; a Amanda Osiadacz, plena en su





entrega. A quienes estuvieron en los primeros montajes, Soledad Gutiérrez, gracias por tu conciencia y atención; Freddy Araya, amigx entrañable con quien hemos compartido más de una reencarnación; a Thomas Harris Espinoza por confiar lucidamente en que podíamos hacer algo prístino con la batalla del ebrio; a Eduardo Silva, por tu humor y tenacidad; Félix Venegas, amigo impulsor de hacer cosas que valen la pena; Sebastián Zeballos, siendo aún estudiante entregaste una textura prístina para la batalla del ebrio; a Matías González, mi diseñador eterno que sabe lo que un trabajo así requiere; a Andrés Pérez Rojas, estuviste en el momento indicado para complementar el barranco con tu mirada; Nacho Romero, gracias compañero por apañar siempre; Andrés Hernández, siempre atento a ver dónde se puede apuntalar algo faltante; a Fabiola Ruíz, amiga entre lo artístico y mundano de este pasar; a Paula Santa-Ana y Jenny Cavallo con quienes me inicié en la dirección teatral; a Rodrigo Soto, nos conocemos casi desde siempre, a quien admiro en su oficio y, Jorge Van Camps, con su cariño y técnica siempre pudimos resolver los espacios y el diseño en mis inicios; Rodrigo Stephens, actor de culto en Pincho Disney; Cristián Gajardo, tremendo Cosmo Disney, inolvidable. A Alejandra Dümmer, Magdalena Achondo, Laila Raña y Carolina de la Maza, el elenco que aceptó el desafío en el experimento vivencial que fue Vigilia; a Nacho Peztaña por tantos recuerdos y colaboraciones en el camino. A Alejandra Ibarra por su incondicional apoyo siempre; a Claudio Vallejos, hermosa persona, apañe a mil. A Monika Blige, quien me ha abierto puertas para continuar aprendiendo; a Nicola Pianzola y Anna Dora Dorno, hermanxs de corazón, nos veremos en la ruta, como de costumbre; a Maciej Zakrzewski por sus hermosos registros en foto y su cálida amistad; a Marek Kurkiewicz, un amigo que me enseñó de cobijo y cuidado en el arte; a marco Balbi di Palma





por su mágica compañía; a Mute y Waław Sobaszek de Teatr Węgajty por haber venido a ver “Barranco” y todo el apoyo recibido en ese viaje. A Abel Carrizo-Muñoz, siempre un lugar de cariño y respeto; a Álvaro Pacull, por sus palabras aquella vez, cuando decidí partir. A Domenico Castaldo, mi maestro y referente, un lugar de arribo y ternura; a Marta Laneri, Francesca Netto (mia sorella) y Katia Capato, mis compañerxs y maestrxs del LabPerm, de quienes aún recibo ecos de aquellos años. A Sergey Kovalevich, con quien espero de reunirme pronto. A Souphiène Amiar, mi primer encuentro con algo concreto en el hacer.





El Performer Persona Project durante la residencia 2018
“Sobre simple práctica performativa”.

The Grotowski Institute, Wrocław, Polonia.

De Izquierda a derecha: Claudio Santana, Braulio Verdejo,
Francesca Bono, Juan Pablo Vásquez y Vicente Cabrera.

(Foto: Vicente Cabrera)





Palabras a mis *same kind*

A mis compañerxs del *ensemble*⁴ Performer Persona Project

Queridxs Francesca, Juan Pablo, Braulio y Vicente.

Todo lo que pueda escribir acá queda corto con la inmensa sensación de gratitud que siento por ustedes. Si bien, el *Ppproject* había nacido antes de encontrarnos, fue con ustedes que se pudo cohesionar un sentir, pensar, hacer, de mayor proyección con respecto a lo que comprendíamos era parte del trabajo que compartimos. Fueron cuatro años de intensa búsqueda, gestión y práctica. Si bien, en años anteriores también hubo personas comprometidas con profundidad en lo que se hacía en el *Ppproject*, durante los años en que comíamos, respiramos y soñábamos similitudes, grabaron en mí un inconmensurable sentido de pertenencia, confianza y amor por lo que nos unió, ese *algo* del cual siempre rondaban nuestras preguntas.

4 Nos identificamos con la palabra *ensemble* pues es distinta a la de compañía teatral, su orgánica es similar a la de un laboratorio donde se practica el oficio en base a ejercitaciones que no están supeditadas a la producción de obras sino al estudio y autoestudio. El vínculo entre integrantes y quien guía es estrecha y familiar y envuelve la transmisión y enriquecimiento de un conocimiento asociado a la ética, la técnica y la vida misma.

“(…) un regista che guida una compagnia teatrale definibile come *ensemble* deve assolvere varie funzioni; una delle principali è quella di regista pedagogo, di cui lui che forma gli attori, ma a parte ciò è responsabile della composizione dello spettacolo, è per così dire el primo spettatore. Molto spesso è anche colui che determina l’ideología del gruppo (...)”. (Vasili’ev, A. en Attisani y Biagini. 2008, 87). “(…) quien dirige y guía una compañía teatral definible como *ensemble* debe asumir varias funciones; una de las principales es la de directorx-pedagogx, quien forma a los actores, pero aparte es también responsable de la composición del espectáculo, y por así decirlo es el primer espectador. Muy a menudo es también quien determina la ideología del grupo (...)” (T. de A.)





“¿Qué hacer? ¿Cómo hacer, en la situación en la que nos encontramos?” (Beckett, 2006), diría Juan Pablo con una gran sonrisa.

“Siempre hablamos de lo mismo”, respondería Francesca,

“¡Ya poh, hagámoslo!”, propondría Braulio con curiosidad y,

“¡Vamoh mierrrrda!”, apoyaría Vicente con su especial ahínco.

Hay bastante escrito sobre personas que actúan como si no tuviesen nada que perder y es justamente esa inocencia la que fortaleció nuestros vínculos.

Same kind, dice el conocido texto escrito por el polaco, que traducido literal sería algo como “nuestro tipo” pero prefiero interpretarlo y dejarlo como quienes sintonizan y respiran el mismo aire. La facultad mayor de encontrar a tus *same kind* es que no hay mucho que decir sino mucho que hacer. Las palabras nos sirvieron poco en cuanto a lo que hacíamos en el *Ppproject* pues nuestro lenguaje era la acción. Lo que nos propusimos lo hicimos, pero no lo digo con un orgullo por la ganancia de aquello sino por el poder de soñar juntxs y mantener en el tiempo una práctica que no tenía ninguna utilidad para el mundo tal y como se conoce, sino que fuimos cobijados por el no saber, por el ritmo justo de los acontecimientos y por cuidarnos, pues fuimos una familia, una tribu, una comunidad de perseguidorxs de la vida *entre* nosotrxs.

Fuimos un cuerpo, un silencio, una escucha y un solo corazón. Éramos tejedorxs de una red de atención fuerte y



atenta que siempre fue inclusiva con las personas con las que compartimos.

Aprendimos de serenidad cuando las cosas eran difíciles y lo mejor era esperar, demorarnos, porque intuíamos que al final del día... las cosas se ajustan solas.

Nada de lo escrito acá viene de la nada, sino que es gracias a ustedes.

Si bien, aquella vez en The Grotowski Institute, el 2018, al finalizar la residencia, decidimos descansar y cada unx tomó su rumbo, ustedes tienen un lugar en mi corazón pues son un lugar para mí.

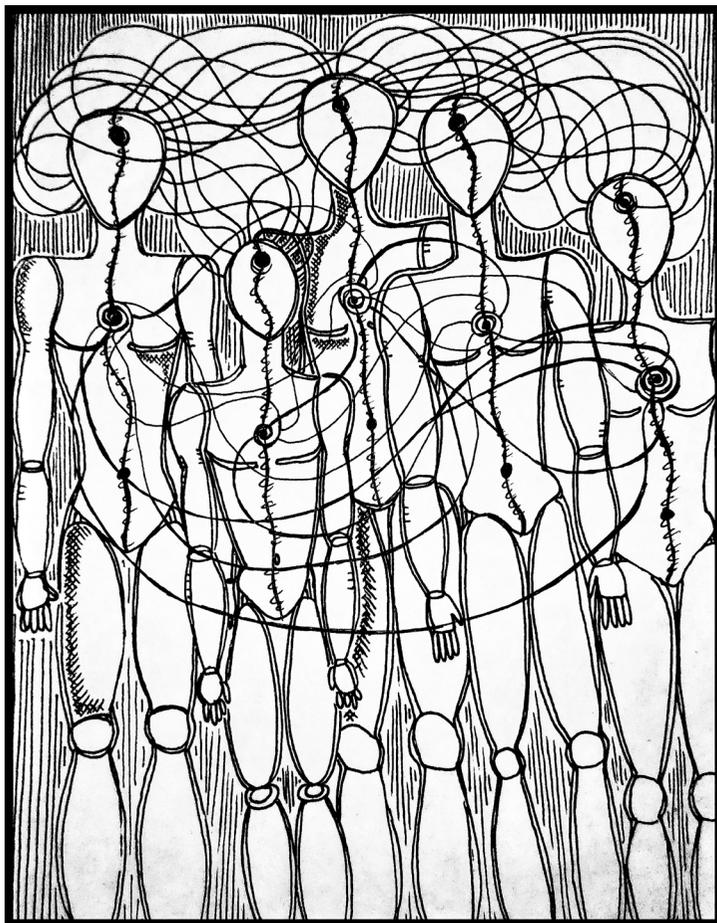
Los caminos se separan, pero no olvidemos que un camino es solo un camino y que no lleva a ninguna parte, pero si ese camino tiene corazón, se debe recorrer hasta el final (Castaneda, 1982).

Este libro es sobre lo simple y trata también del *Ppproject*, su gestación y su continuidad hasta el día de hoy, una barca donde está tallado el trabajo que cada unx de ustedes ofreció y que aún cobra sentido.

Mis *same kind*, mis compas, mi sangre.

Gracias por siempre.





(Foto y bitácora: Francesca Bono, 2021)







NOS HEMOS DICHO

- 1°: Conocer el territorio de nuestro oficio.
- 2°: Conocer nuestrxs referentes principales.
- 3°: Hacer esto que hacemos a través de nosotrxs mismxs.
- 4°: Hacer nuestra obra.
- 5°: Expresar nuestras necesidades mediante nuestra obra.
- 6°: Realizar nuestras acciones plenamente.
- 7°: Somos la obra y la obra trata de cada unx de nosotrxs.
- 8°: ¿Cómo podemos volver a vivir la cotidianidad después de vivir esto que hemos realizado?
- 9°: ¿Cómo llegar a contagiar la propia vida con esto que hacemos?⁵

5 Declaración redactada el 1 de mayo del 2017 y fue usada como introducción para nuestra performance “Ánima-un proceso abierto”, durante la gira del III Encuentro Fronterizo por Italia y Polonia (Fondart Circulación Internacional 2017).







Prólogo⁶

● La lectura de la *Simple Práctica Performativa* es un recorrido hacia una dimensión sensible, donde las palabras y el silencio se entrelazan y configuran el caminar y el camino del Oficiante. Lo simple y lo complejo constituyen un lenguaje que nos hace oscilar entre el sentido y el excedente de sentido. La oralidad y la corporeidad mnemónica se manifiestan como una práctica individual, compartida y comunitaria de un acontecer escénico que está en constante movimiento, transmutación y en (re)(des)conocimiento de los límites identitarios, políticos y culturales del Performer.

Leer a Claudio Santana es al mismo tiempo escuchar con la piel las voces de un caminar escénico que (re)sueñan. Donde la potencia de lo simple en el cotidiano y en el acontecer de la experiencia son una aficción, son una acción dialógica que reverbera como los ecos y las imágenes de los recuerdos y de la Memoria.

Esto no es un prólogo es una nota al pie del Oficiante, al pie del que camina ... al pie del que observa como todo se va, y al pie del que señala como todo se ha ido. Es también una nota al pie del Tiempo ... al pie de los que deambulan y deambularon por los caminos silenciosos de la dimensión genealógica, sagrada y efímera de lo escénico.

Amílcar Borges de Barros⁶

6 Amílcar Borges, actor, director teatral, investigador de origen brasileño, cuyo interés se concentra en el cuerpo y sus afecciones. El 2011 publicó *Dramaturgia Corporal, acercamientos y distanciamientos hacia la escenificación corporal*.







(Foto: Juan Pablo Vásquez, Wrocław, Polonia 2015)







Introducción

Escribir sobre simplicidad puede resultar paradójicamente complicado, pues lo que llamamos simple comparte su lugar con lo complejo. La complejidad, a su vez, dentro de la conciencia individual y colectiva para cada quien, puede, en la búsqueda por una armonía de la misma, conducir paulatinamente hacia lo simple. Y, en el transcurso de este proceso, que es fluido, dinámico y pluridireccional, que tiene un propósito hacia la reunión y el encuentro de la totalidad que aparentemente está desintegrada, cada quien, cada persona, se encamina paulatinamente hacia la recuperación de su estado de inocencia primaria, si se quiere primitiva, con la cual mira, escucha, percibe, recibe y acepta la realidad que se presenta, en contacto con quienes nos rodean y todo lo que nos envuelve. Así como dijera Raimond Panikkar (2021), filósofo y místico español, “(...) La verdad, la realidad no puede ser tan complicada (...). Intentar armonizar la complejidad es encaminarse hacia la sencillez” (10).

Desde este lugar en movimiento, el pasaje desde lo complejo hacia lo simple, es que esta investigación en artes escénicas busca compartir los aspectos más significativos de nuestra trayectoria artística. Trayectoria que comprende los inicios formativos de mi persona, las incursiones en el teatro y las decisiones que me llevaron hacia laboratorios y centros de trabajo sobre la artesanía actoral centrada en la persona que hace, hacia lo que posteriormente dio pie al proyecto Performer Persona Project, con sus etapas iniciales y también durante los años de mayor desarrollo y vitalidad junto al *ensemble*, entre el año 2014 y el 2018.



En ese momento, el *Ppproject* estuvo conformado por Francesca Bono, Juan Pablo Vásquez, Braulio Verdejo y Vicente Cabrera. Fueron cuatro años de máxima cohesión, sintonía y arrojo.

La nuestra es una invitación a contemplar procedimientos, decisiones y peregrinajes desde el punto de vista de practicante. Así es como, las bitácoras, notas de estudio y sentipensares de quien vaga, son el vestigio investigativo de este relato.

Lo simple, en todos los sentidos y a lo largo de este andar, tiene relación con un *algo* que se asoma cada vez que la experiencia personal y colectiva se reúnen en un acontecimiento.

A su vez, lo simple siempre lo vimos envuelto de texturas sensibles que asociamos a tres palabras que nos resultaron claves para ayudarnos a definir la simplicidad: amabilidad, desarme y demora, las que, sin dejar de ser lo que son, también pueden ponerse en práctica para la búsqueda artística y personal.

Nos gustaría que este libro fuera un proceso que propone caminar hacia atrás, es decir, nos afirmamos del fundamento de que solo podemos dar cuenta de lo ya pisado, y no podemos dar cuenta de lo que vendrá. Probablemente, lo podemos intuir, pero si no lo hemos pasado por nuestro organismo, digerido y metabolizado en la experiencia viva del hacer, eso que creemos, no se materializa ya que existe solamente en el mundo de las ideas.

Este texto no es un articulado cientificista ni académico, sino que es una narración. Desde nuestra perspectiva netamente práctica, nos encontramos dentro de los marcos del conocimiento situado en el cuerpo, pues quien recoge su propia experiencia y la formula para ser compartida, está activamente comprometido en su proceso. La subjetividad de la escritura, hoy por hoy, se reconoce como válida



tanto cuanto lo es la investigación crítica y distante que muchas veces se atribuye para sí misma el supuesto valor de lo imparcial. Para nuestros sentipensares, mirarnos con distancia sería imposible y poco sincero, pues en esta revisión de momentos donde destaca la intersubjetividad, lo que nos pasa, nos acontece y, eso que nos ocurre, desemboca en sentir, pensar y hacer. Al respecto, recomendamos revisar a Donna Haraway (en Lastesis, 2021), filósofa y ecofeminista estadounidense, en relación con la epistemología feminista que tensiona los modos de producción de conocimiento en el mundo actual, que todavía enaltecen una cultura academicista patriarcal. Decidir cómo hacer investigación responde a una posición política que proviene de lo subjetivo, su contexto y su primer territorio, el cuerpo.

En nuestra narración, los extravíos, la dificultad y la duda, son los momentos más reveladores. Rebecca Solnit (2021), escritora feminista estadounidense, nos dice que perderse tiene relación con la desaparición de lo conocido, y a su vez, perderse tiene la virtud de hacer aparecer lo desconocido. Como si la puerta de casa, nuestro hogar, estuviese abierta para que la pequeña esencia que nos habita, esa parte nuestra que desconocemos, pueda salir cual infante que busca ampliar su rango de acción y sobrepasar las normas de sus cuidadorxs.

En ese paso radical de andar adelante y afuera de lo concebido, el estado del ser cambia hacia una errancia. El filósofo y esteta chileno Gastón Soublette, describe este estado como el de una persona andariega, en quien el camino, su Tao o sentido, trasciende en su participación directa con el mundo, ya que en su andar meditativo vuelve su conciencia, a sí mismx y conecta su atención con lo material del lugar (en Arregui y Jofré, 2019). Se dice que en el peregrinar se puede acceder a una senda cercana a lo chamánico, figura





arquetípica y tradicional de la persona que es portadora de conocimiento.

Quizás esa necesidad de perdernos sea voluntaria, para ponernos a prueba en sendas ignotas, lo que proveería la posibilidad de conocer y conocerse, pues son aquellos momentos durante los cuales no se sabe en qué punto de la ruta se está lo que genuinamente posibilitan el descubrimiento y la conciencia de las propias herramientas y criterios. Cuando no sabemos dónde ir, nos detenemos, y ahí es cuando nos damos cuenta de que efectivamente llevamos instrumentos en nuestra mochila personal para volver a orientarnos.

Esa suerte de conciencia del proceso es por donde esta investigación camina y su resultado puede sencillamente ofrecernos modos de percepción, orientación y criterios para el trabajo artístico y también performativo, en un campo expandido de las artes que considera el trabajo en comunidades, así como en procesos individuales de exploración, los cuales pueden llegar a ser mostrados o no.

Este libro habla de lo que permanece en la intimidad del trabajo, en el lugar *entre* las personas y, en lo que hemos llamado, nuestro *propio modo de hacer*, lo que vendría a ser todo aquello que responde a un aspecto más artesanal del hacer pues, es rústico, tosco, inmediato y directo; envuelve lo que existe entre las personas, lo que cada quien puede hacer desde sí misma a través de sus manos, sus pies y en definitiva, mediante su cuerpo; y, que además, toca los espacios sutiles de las personas, su biografía, su memoria, su energía, su instinto y necesidad más profunda, a momentos desconocida para la misma persona pero palpable en su accionar, decidir y reaccionar; es todo lo que genera su interioridad y que merece manifestarse ante sí misma y ser cobijada por la presencia de las otras personas, lo común.





Las referencias, conceptos y menciones que podremos encontrar en este libro, van y vienen como ecos. Hemos querido dar flujo a la lectura y, al final de la publicación, se podrá encontrar la bibliografía de lo citado y mencionado.

Pensamos que hay mucho por descubrir y, lo de mayor valor, es aquello que cada quien puede develar desde sus propias preguntas y respuestas, que son las que valen. Recordemos que los aprendizajes, cuando son significativos, trascendentes, acontecen en soledad, sin gurúes ni maestros, ni profesores mirándote, sino que acontecen cuando te haces responsable por tu siguiente paso a través de tu realidad concreta y esta se hace eco de tu acción con la cual puedes constatar las consecuencias de tus actos. Así como la celebración de la madurez, que es un paso desde un estado a otro, o como cuando se atraviesa una crisis, que es el encuentro y cruce entre dos o más caminos. Para ello, confía en tu bagaje porque seguramente tendrás que detenerte y tomar una pausa para oler, mirar y escuchar por dónde seguir y, cuando mires la propia mochila, felizmente te darás cuenta de que al final del día sabías, tal vez no todo, pero sí, sabías *algo* y con eso puedes proceder. Confía. Recuerda que, para una persona andariega, según algunas historias, su hogar está en su camino y su proceso implica bajar la guardia y sentipensarse desde la restauración de su simplicidad interna, es decir, nuestra inocencia.

Una de las ideas centrales de esta investigación es dar cuenta de más de 10 años de elaboraciones y elucubraciones en el proyecto Performer Persona Project. Durante este tiempo de desarrollo se han tocado variados ámbitos concretos: obras, performances, encuentros de trabajo comunitarios, formación especializada, conferencias, clases magistrales y publicaciones. Todo esto realizado en nuestro país, así como asociado a centros y laboratorios principalmente en Polonia e Italia. Sólo por mencionar una de estas



aristas de nuestro trabajo, las performances y, también las obras teatrales, fueron el espacio que más o menos respondieron a las normas del circuito teatral, sin embargo, sobre todo las performances, fueron realizadas sin anteponer el objetivo de que nuestra propuesta produzca un impacto en la audiencia o en el mundo artístico local, si no que estas estructuras de procesos, generalmente armados desde lo sucinto de nuestro oficio, llámese cuerpo, espacio y acción, se exhibieron con un sentido de apertura y transparencia de las indagaciones que llevábamos en curso. Eran una respuesta activa, viva y compactada en cantos, teorías, textos y acción, que enlazaban al menos en dos vértices de nuestro trabajo, por un lado, preguntas de orden personal, filosófico, político, artístico y social, y, por otro lado, el modo de implementar las herramientas que practicamos sostenidamente y son parte del trabajo interno del *ensemble*, por ejemplo, el canto y la atención física plena. En nuestro proceder, se practica sin un objetivo de espectáculo, sino que es una búsqueda por un tiempo y lugar especial de sencillez recobrada que alumbra nuestro sentir interior y en colectivo.

Creemos que, ante la liquidez, inmediatez y extrema productividad de la vida actual, merecemos regresar día a día a un espacio sagrado que cuide los momentos de desaceleración y pausa. Y así, observar los detalles del oficio de actuante, performer, actor, actriz, hacedor, hacedora, o como mejor cada quien se perciba.

Decidirse por esta vía de trabajo artístico, la que en sí misma es una vía de conocimiento, es una elección importante y además se convierte en un acto político pues se opta por cuestionar cualquier destino preconcebido o normado socialmente (Castaldo, 2007). Es como relacionarse con una suerte de tradición que se va traspasando en el hacer cotidiano, un oficio hecho de respiro, contacto y encuentro



con *algo* que supera nuestra humanidad, entendimiento y voluntad.

La presente propuesta es una orientación hacia el camino jubiloso que el trabajo sobre la acción puede brindar, algo muy cercano a la plenitud de ser/estar, lo que sería, estar y sentirse bajo una alienación física e interior. Como describiera el director, investigador y reformador del teatro del siglo XX, Jerzy Grotowski (1933-1999), una acción es cuando estamos reunidxs en un solo momento junto a nuestra cabeza, cuerpo y corazón (Richards, 2004). Es como una sensación de amparo desde donde sobreviene el florecimiento consciente, que nos sube, baja y vuelve a subir. Una verticalidad que transforma la energía del cotidiano en algo más ligero, que acrecienta nuestra atención hacia lo que algunas ciencias ancestrales denominan como totalidad.

Es importante resaltar que Grotowski, su persona, pensamiento y búsqueda dentro y afuera del teatro, es en sí misma una propuesta filosófica y empírica de la posibilidad del teatro en su sentido convocante y en extremo expandido, que toca, sin temor a exagerar, los aspectos profundos de una técnica conectada con un sentido espiritual del oficio de actuante y es, probablemente, la figura de mayor influencia para esta investigación, mi vida artística, considerando que su vasta obra aún no ha sido traducida al español y que solamente una porción de la misma nos ha llegado desde el polaco en traducciones anglosajonas e italianas. Lo demás, hemos podido percibirlo desde otras personas que le han conocido y vivenciado su claridad, precisión y amabilidad inspiradora en todas sus etapas del saber, sentir y hacer⁷.

7 Para estudios de mayor profundidad sobre Grotowski recomendamos revisar www.grotowski.net, sitio dependiente del The Grotowski Institute con un amplio archivo y referencias en textos y multimedia.





Esta escritura camina desde los ámbitos subjetivos y materiales del oficio. Recorre huellas propias de la experiencia práctica e intenta recogerlas para la publicación. Por otro lado, se complementa con el documental audiovisual, disponible en la web, titulado “Un simple ejercicio de memoria”, realizado por Francesca Bono, reconocida documentalista italiana, productora y practicante del *Ppproject*, quien revisa materiales registrados entre los años 2015 y 2022, que dan cuenta de nuestro andar y modo en que las distintas miradas de quienes conformamos las diversas etapas de este proyecto confluyeron en un discurso práctico, vivencial y colectivo.

Este libro se divide en cinco partes, cada una toma el nombre de “Desandar la simplicidad”. En cada uno de los *Desandares*, se podrán evidenciar técnicas y/o procedimientos éticos que, poco a poco, hablan de una sencillez en el actuar, algo así como una filosofía práctica que emana naturalmente desde el hacer y sus cultorxs, lo que genera un lazo estrecho entre arte y vida.

Posteriormente, se encuentran las conclusiones generales de la investigación que entregan un criterio y noción de cómo poder aplicar lo que más adelante hemos propuesto como el lugar de la simplicidad.

El prólogo fue confeccionado por Amílcar Borges, quien fuera uno de los primeros tutores que encontré en el camino. Su propuesta es breve pero contundente y es, como lo menciona, una nota al pie del caminante.

La sección de agradecimientos es el intento por reunir a todas las personas que confiaron en los criterios y búsquedas involucradas durante los años de la primera compañía que dirigí, Teatro de la Peste y los equipos que conformaron el *Ppproject* antes del 2014.

“Palabras a mis *same kind*”, es un sentido reconocimiento y honra a quienes durante los años más intensos





del *Pppproject*, fueron la fuente y fuerza para los descubrimientos que han impulsado esta barca construida *entre* todxs, pues es cierto que nada de lo escrito acá fue posible sin haber compartido la vida con quienes decidieron participar de este proyecto de forma y entrega completa.

Lo que prosigue, las cinco partes de “Desandar la simplicidad”, relatan en primera persona los distintos momentos en que lo simple -que a medida que avanza la narración veremos que se sitúa en la amabilidad, el desarme y la demora- se manifestó durante diversos encuentros con personas, laboratorios, centros de trabajo y en el propio camino como Performer Persona Project.

El “Desandar la simplicidad I”, entrega un breve marco de conceptos ocupados en el relato. A continuación, ofrece los comienzos del aprendizaje de quien habla, recorriendo los primeros viajes a Polonia e Italia, los míticos centros de trabajo y las aproximaciones a la parte ética de la simplicidad.

“Desandar la simplicidad II”, ingresa en el laboratorio de Domenico Castaldo, a quien presentaremos más adelante, y la residencia de dos años junto a su equipo.

“Desandar la simplicidad III”, presenta la formulación del proyecto de continuidad de lo vivido en el laboratorio italiano que fundamos como Performer Persona Project, sus inicios y de cómo se fue ajustando.

“Desandar la simplicidad IV”, revisa cómo proseguir el trabajo en la tradición del *Pppproject* pero después de la separación del equipo. La aplicación en el solo performance “Barranco” y propuestas con estudiantes.

“Desandar la simplicidad V”, aborda la investigación en los laboratorios realizados para indagar lo simple y muestra el cómo fue pensado y realizado.

La última parte, las conclusiones, sintetiza aquello que creemos transmisible para todas las personas y entrega un



modo de trabajar que define lo simple como un lugar de amabilidad, desarme y demora.

En la narración se dejan ver momentos importantes que influyeron la investigación, como lo fue el Estallido Social en Chile del 2019 y la Pandemia COVID-19.

En relación al estilo de la escritura y las citaciones, muchas referencias teóricas antiguas y no tanto, todavía obedecen a estructuras patriarcales de conocimiento que, por ejemplo, colocan la palabra *hombre* como sinónimo de *humanidad*. En cuanto a esto, cuando sea el caso, hemos decidido corregir esto directamente en la fuente, ingresando la palabra *persona* como símil de *humanidad*. Además, como se habrá notado, optamos por usar la “x” para eludir binarismos en el lenguaje escrito, esto se aplica en el cuerpo del texto y también en las referencias bibliográficas.

Esperamos que este libro sea de ayuda cuando creas que nada más se puede hacer; cuando quieras saber sobre modos distintos del teatro tal y como se conoce; cuando sientas que lo que llamamos teatro se cierre y busques una salida al bloqueo; o, por simple curiosidad, la madre de todos los peregrinajes.



(Foto y bitácora: Juan Pablo Vásquez, 2018)







Sobre la escritura y marco teórico esencial

Estamos en la antesala de un libro que bien puede ser una bitácora. Nos gustaría que esta escritura diera la sensación de que alguien nos habla y nos traspasa una experiencia directa, como en los tiempos en que la vía oral era el medio de transmisión de conocimiento, cuando leer o escribir no eran requisito para recibir o dar enseñanza pues las personas de conocimiento sabían hacer y, su oficio, su arte, también era su modo de vivir.

Este libro se escribió en base a registros de audio personales y públicos que pusieron en forma de relato esta investigación. Traer esta vivencia en un acto de habla testimonial nos parece fiel a la naturaleza del devenir como *ensemble* Performer Persona Project, pues, en los últimos años de nuestra búsqueda nos concentramos en las personas y su cuerpo-memoria como territorio fértil de indagación práctico-performativa. En este sentido, la narración nos conecta con el viaje y los peregrinajes que nos condujeron por encuentros y permanencias en centros de trabajos y laboratorios que comparten la perspectiva de que la persona en acción es la primera fuente para el hacer, el sentir y el conocer nuestro arte. Asimismo, los extravíos y los momentos de incertidumbre, situaciones naturales de un pasar auténtico, fueron los que más nutrición y refresco trajeron al modo de experimentar lo que hacemos. *Desandar la simplicidad*, es el título que le dimos a estos escritos.

Lo simple, como concepto y práctica, no es algo que se nos haya aparecido inmediatamente. A lo largo de los años, nos dimos cuenta de que esto era perceptible en el trabajo de practicantes, guías y equipos artísticos que centraban sus





búsquedas en el proceso vivencial de la persona en acción. Así y como se menciona en la introducción, entendemos *lo simple* como un movimiento entre lo complejo y lo sencillo, que tiene la virtud de recobrar la inocencia de quien lo transita. Esto conlleva la atención personal y colectiva de percibirse partícipe del mundo que nos rodea en un estado de apertura y aceptación de la totalidad, de la cual también somos parte. Aceptar el mundo no es resignarse a él sino habitarlo y hacer lo justo con la situación que se presenta. Se trata de recibirlo con paciencia y respiro y, en lo material, se comienza tomando conciencia del peso de nuestro cuerpo y los apoyos de este en la tierra, lo que nos entrega la sensación de que nos posamos en un lugar, el *lugar de lo simple*.

Amabilidad, desarme y demora, son tres palabras gravitantes que, durante los laboratorios de investigación para este proyecto, se enlazaron como pilares del lugar de lo simple. Lo que para nuestro camino vendrían a constituirse como hallazgos que pueden ser tomadas y aplicadas por todas las personas a quienes les haga sentido. Así, nos hemos dado la licencia de aventurarnos por un relato que cuenta la historia de quien escribe y de cómo los diversos encuentros en ella fueron dando espacio a eso que tenía el aroma de lo simple y que estaba acurrucado de amabilidad, desarme y demora. En la lectura se podrá acceder a los momentos de cambios y mutaciones que dieron paso a decisiones para aprehender nuevos-viejos paradigmas en el hacer-vivir el teatro y su práctica, un trayecto que nos llevó desde lo teatral convencional hasta la presente visión que el *Ppproject* desarrolló en el común sentipensamiento y dedicación de sus integrantes.

Antes de comenzar a *desandar la simplicidad*, queremos dar espacio a algunos conceptos que pueden ayudar a comprender el alcance entre palabra, sentido y hacer, que se





desenvuelven en este relato, comencemos por la definición de lo simple que durante los años nos motivó.

En el documental “The Vigil” (1979) dirigido por la connotada cineasta Jill Godmilow (n.1943) y producido por la documentalista Mercedes Gregory (1936-1992), ambas de origen estadounidense⁸, registra al joven grupo de trabajo que guiaba el artista polaco Jacek Zmysłowski⁹ (1953-1982). En las imágenes podemos ver una austeridad de recursos contrastada con una riqueza en sentido. En una sala vacía con iluminación suave, personas sin selección de ingreso, entran y se ubican silenciosamente en el espacio. El equipo de Jacek, unas cinco personas, espera y observa atentamente lo que ocurre. En un cierto punto, las personas y el equipo quedan quietas y el proceso comienza lentamente a desarrollarse.

No hay acuerdo verbal.
No hubo selección de participantes.
Silencio.
Tiempo.
Personas
y espacio *entre* las personas.

Este documental fue, para mí, que me parece haber visto durante el Atelier en Polonia el año 2008, que será

-
- 8 Jill Godmilow y Mercedes Gregory, esta última conocida como “chiquita”, fueron también gestoras de diversos registros y documentos audiovisuales de distintas etapas del trabajo de Grotowski, vinculándose fuertemente con su búsqueda, entre ellos se encuentra “With Jerzy Grotowski. Nienadówka 1980” que acompaña al director polaco a su pueblo natal y entrega referencias de sus influencias y visión de mundo.
- 9 Jacek Zmysłowski, fue miembro del Teatr Laboratorium polaco durante los períodos del Para Teatro y el Teatro de las Fuentes. Siendo un artista clave de diversas indagaciones falleció muy joven de cáncer en EE.UU. Grotowski, en una carta, afirmó que lo había pensado como su sucesor.





descrito más adelante, el detonante de la búsqueda que impulsa nuestros pasos el día de hoy.

Al respecto, Françoise Kahn, miembro del grupo mencionó lo siguiente:

When Jacek used the word “simple”, this reflected an essential choice in his work, that is was much more ethical than aesthetic. The simplicity consisted in the fact of refusal, for himself and the members of the group, of all objects, all ornaments, rites, everything behind which it is posible to hide, all the false justifications. This choice of reality (the time, the space, the real persons), the absence of discourse (also among the members of the .group), the non-selection of the participants, this return to the most simple point, to this situation of interhuman relations stripped of everything that is aesthetic (but I don't say deprived of beauty) gave the basis for a work of reasearch that is developing, in a manner visible or invisible, until today.¹⁰ (Kahn en Schechner y Wolford, 1997, 229)

En el mismo sentido de abordar lo simple como una elección por una concreción desde varios ámbitos, Zmysłowski agrega que, “no hay milagro, no hay espíritu, lo único que existe son el espacio y las personas; el espacio (la habitación) y el movimiento; el espacio entre las personas. Lo que conlleva a la aceptación del espacio, la aceptación de

10 “Cuando Jacek usaba la palabra “simple”, esto reflejaba una elección esencial en su trabajo, que era mucho más ética que estética. La simplicidad consistía en el hecho de rechazar, para sí mismo y lxs miembrxs del grupo, todos los objetos, todos los ornamentos, ritos, todo lo detrás de lo cual sea posible esconderse, toda las falsa justificaciones. Esta elección de realidad (el tiempo, el espacio, las personas reales), la ausencia de discurso (también entre lxs miembrxs del grupo), la no selección de lxs participantes, este retorno al más simple punto, a esta situación de relaciones inter-humanas despojadas de todo lo que es estético (pero no digo desprovisto de belleza), entregó las bases para un trabajo de investigación que he desarrollado, en una manera visible o invisible, hasta el día de hoy”. (T. del A.)





ti mismo y la aceptación de lxs demás” (original en inglés, T. del A., 230).

Esta afirmación nos sitúa, pues nos aleja de lo exclusivamente imaginario o mental del hacer, y nos coloca de frente a la posibilidad del cuerpo físico y su relación con lo existente. Probablemente un hacer sin discurso, pero con sentido, un *algo* que está más allá de las palabras.

Como practicantes sabemos que la reflexión siempre viene después de *haberlo hecho* pues el *hacer* pasa por el cuerpo y es desde el cuerpo que se genera un sentido de la experiencia.

Entendamos que el relato que estamos introduciendo proviene desde un cuerpo, desde un sentir y desde un hacer. Jerzy Grotowski (1993), en su texto “Performer”, concede en la *persona que hace* un conocimiento situado en su propio organismo.

Performer, con mayúscula, es la persona de acción. No es quien hace la parte de otrx. Es quien hace de danzante, es quien hace de sacerdotx, es quien hace de guerrerx: está fuera de los géneros estéticos. El ritual es performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es el espectáculo. No quiero descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan viejo que todas las distinciones entre géneros estéticos ya no son válidas. (76)

A su vez, este texto que es un ideal, posee varias de las características que atribuimos a quienes nos percibimos en la senda del conocimiento mediante la praxis,

Performer, es un estado del ser (...) es alguien que está sobre el camino para conquistar el conocimiento. La persona de conocimiento dispone del *doing*, del *hacer* y no de ideas o



de teorías. (...) Puede comprender sólo si hace. Hace o no hace. El conocimiento es un problema de hacer. (76)

Definido el ámbito personal del hacer y de cómo podría concebirse a quien practica, pasamos a la praxis. Consideramos que esta es un cultivo que, en la actual sociedad de la hiper productividad, se diferencia de este tenor y se ajusta por una búsqueda que supera lo material. En la introducción del libro *Zen en el arte del tiro con arco* (1993), del filósofo alemán Eugen Herrigel, el filósofo japonés Daisetz Teitaro Suzuki (1870-1966) se refiere a la práctica de las artes en Oriente con la siguiente mirada,

Uno de los factores esenciales en la práctica del tiro con arco y de las otras artes que se cultivan en Japón (y probablemente también en otros países del lejano Oriente), es el hecho de que no entrañan ninguna utilidad. Tampoco están destinadas a brindar goce estético, sino que significan ejercitación de la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última. Así pues, el tiro de arco no se realiza tan solo para acertar el blanco; la espada no se blande para derrotar al adversario; quien danza no baila únicamente con el fin de ejecutar movimientos rítmicos. Ante todo, se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente.

Para ser un verdadero maestro del tiro de arco, no basta dominio técnico. Se necesita rebasar este aspecto, de suerte que el dominio se convierta en “arte sin artificio”, emanado de lo inconsciente. (9)

Por otro lado, lo performativo del hacer o, su posibilidad de transformación, lo podemos observar en los estudios del filósofo y lingüista británico John Austin (1911-1960), el investigador estadounidense sobre estudios de performance y director del experimental



Performance Group, Richard Schechner, alude a Austin con lo siguiente,

Austin coined the word “performative” to describe utterances such as, “I take this woman to be my lawful wedded wife” or “I name this ship the Queen Elizabeth” or “I bet you ten dollars it will rain tomorrow” (...). In these cases, as Austin notes, “To say something is to do something”. In uttering certain sentences people perform acts. Promises, bets, curses, contracts, and judgments do not describe or represent actions: they are actions. Performatives are an active part of “real life”¹¹. (2003, 110)

Es decir, lo performativo es mutación a otro estado. Para nuestro campo y sumado a lo que planteó Grotowski y Suzuki, la performance es una acción de transformación que puede intervenir en la vida real y que también nos facilita el contacto entre consciente e inconsciente.

Según el etnólogo chileno Ziley Mora, en su libro *Filosofía Mapuche. Palabras arcaicas para despertar el ser* (2020), la lengua mapuche ofrece sus propias palabras para nombrar un proceso que nos resulta parecido, “Trepelaimi zuam”, que es el llamado de alerta del gerrerx o koná. Con esto, podríamos ligar esta búsqueda también a nociones que están ya en nuestra tierra, en nuestros pueblos originarios, es decir, aunque las fuentes más citadas para esta investigación son europeas, los caminos que recorreremos para nada sugieren una originalidad sino más bien un dar

11 “Austin acuño” la palabra “performativo” para describir frases como, “yo me uno a esta persona para que seamos matrimonio ante la ley” o “yo bautizo este barco como Queen Elizabeth” o “te apuesto diez dólares a que lloverá” mañana” (...). En estos casos, como Austin dice, “Decir algo es hacer algo”. Al proferir frases concretas, la gente realiza, ejecuta o desempeña actos. Promesas, apuestas, maldiciones, contratos, y enjuiciamientos no son una descripción o representación de acciones: son acciones. Lo performativo es una parte activa de la “vida real”. (T. de A.)



cuenta de que en nuestras artes del campo vivo de las acciones y la elaboración por la conciencia plena, ya existe en las raíces de quienes habitan esta parte del mundo. Sin ir más lejos, el mismo Mora relaciona aquello de lo que hablamos con el samadhi tibetano o el satori zen, allí ambas palabras significan distintas acepciones para el resultado del despertar o el darse cuenta. Como quien dice, el estado de estar despierto trae una inocencia que se restaura durante el camino que va desde la complejidad a la sencillez, como afirmaba Panikkar, lo que nos relaciona con la capacidad de asombro, vital para nuestro oficio, que es el sentir que nos enraíza con una realidad imperecedera, que nos hace pertenecer al siempre e incluso nos ecualiza con el mundo al que pertenecemos. Es muy probable que el estado resultante de esta búsqueda se aproxime incluso a lo que Rosi Braidotti, filósofa y teórica feminista italo-australiana, menciona en su libro *Lo posthumano* (2015), en donde, nuestra existencia puede alejarse de una cultura economicista que separa al individuo de su entorno ecológico. En el acostumbramiento por obtener rédito de la naturaleza y beneficio de las personas, la mirada posthumana nos gira con el enfoque de reconocernos parte íntegra del entorno biológico en un continuum entre cultura y naturaleza. Es un campo centrado en ese lugar de hábitos, nuestra casa, que en lengua indígena vendría a ser “donde se revela nuestro ser”. Con este argumento nos damos cuenta que así y como afirmara Judith Butler, filósofa estadounidense en el campo del feminismo, la ética y la política, en su reciente publicación titulada *Sin miedo* (2020) nos dice que de frente a la imposibilidad de erradicar la destrucción que rodea la vida contemporánea, nos queda vincularnos y enaltecer la no violencia como discurso insistente de interdependencia entre las criaturas vivas pues “esta vida no es nada sin el resto de vidas, sin la red de los vivos” (68).



A su vez, en esta conciencia viva de cada ser humano por la otredad y su entorno, puede ayudarnos el fenómeno de presencia, pues en este ocurre una unicidad que conecta cuerpo-mente o *embodied mind* como dice la investigadora alemana en estudios de semiótica, estética y performance, Erika Fischer-Lichte:

En la presencia no aparece, pues, algo extraordinario, sino que en ella algo perfectamente ordinario se hace patente y deviene acontecimiento: la singularidad de que la persona es *embodied mind*. Experimentar a los demás y a uno mismo como actuales, como presentes, significa experimentarlos y experimentarse como *embodied mind* y vivir con ello la propia existencia ordinaria como extraordinaria, como transformada, como transfigurada. (2011, 205)

La presencia es un devenir de actuante donde no existe contradicción entre ser y hacer, o entre sí mismo y la acción. Es decir, la persona del actuante desarrolla su actualidad en completa unidad de contenido y forma de sus acciones. Y, la acción debe ser entendida como algo muy cercano a un rito, un compromiso del sentir, pensar, hacer, ligado a la performance como proceso de transformación y autoconocimiento. Según la publicación titulada *Jerzy Grotowski* (2007), una enriquecida investigación sobre etapas, métodos y miradas de la evolución del director polaco, el académico estadounidense y cercano colaborador de Grotowski, James Slowiak, junto al practicante e investigador colombiano, quien perteneció al equipo de trabajo mencionado antes en “The Vigil” y que también fue cercano a Grotowski, Jairo Cuesta, nos entregan una aproximación para comprender qué sería una acción:



Action is a ritual for those doing it: a structure in which – through a cycle of ancient songs- the doer enters into a process to transform his vital, coarse, daily-life energy to a finer, more subtle energy. (...) It becomes, as Grotowski describes it, “All like a vertical line, and this verticality should be held taut between organicity and the awareness. Awareness means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but the Presence” (...) ¹². (116)

Presencia, acción, performance, Performer y simplicidad, son algunos conceptos que nos han dado un piso donde andar. Ahora damos paso a la posibilidad que la simplicidad tiene, al concebirla como lugar conformado por amabilidad, desarme y demora.

Lo simple como lugar de amabilidad, desarme y demora

Creemos que el proceso que va desde lo complejo a lo simple requiere de una actitud que permita despertar en esto, es decir, que sea justo al proceso requerido, pues, al estar reñido con la resistencia natural por *hacerlo*, lo simple tendrá que entrelazarse con mínimo una de estas tres palabras-acciones. Como veremos en el relato de los *desandares* y en los laboratorios, cada momento de ripio, dureza o bloqueo, necesitó de tiempo, respiro y deshacerse de lo que nos ancla en la imposibilidad. A lo largo del libro notaremos que fue

12 “La acción es un rito para quienes la ejecutan: es una estructura en la cual, a través de un ciclo de cantos ancestrales, el hacedor entra en un proceso que transforma su energía vital cotidiana y gruesa, en una energía más sutil. (...) Se transforma, como Grotowski lo describe, en “Toda como una línea vertical que debe mantenerse en tensión entre la organicidad y la consciencia plena. La consciencia plena tiene que ver con la consciencia que no está ligada al lenguaje (la máquina para el pensamiento), pero tiene que ver con la Presencia” (...). (T. del A.)



la actitud, una acción concreta, la que permitió continuidad en cada proceso de aprendizaje.

Entendamos por amabilidad algo parecido a un vacío *entre* personas que, en el proceso de la simplicidad, achata diferencias y permea la aceptación entre participantes del acto simplificador. El filósofo y ensayista coreano-alemán Byung-Chul Han en *Filosofía del budismo zen* (2015), da un especial valor al vacío como un “medio de la amabilidad”, pues,

En el campo del vacío no se encuentra ninguna delimitación rígida. Nada permanece aislado de sí mismo, nada se aferra a sí. Las cosas se amoldan y se reflejan las unas en las otras. El vacío des-interioriza el yo para convertirlo en una “cosa amiga”, que se abre como una fonda. También el humano “ser con” podría entenderse desde la amabilidad. (151)

La amabilidad es una de las llaves de lo simple, depende al encuentro entre personas y una santa indiferencia de quiénes son y están ahí, algo como lo que observé aquella vez en el documental “The Vigil”, que se construía de silencio, vacío y encuentro. La aventura y el encuentro, como diría Grotowski (en Schechner y Wolford, 1997) en el texto “Holiday [Swieto] The day that is holy”, es la posibilidad de quienes comparten el lugar vacío. Ahora, bien, pareciera ser que la amabilidad se enlaza con el desarme, o viceversa, pues el desarme está vinculado con el cansancio. En el libro *La sociedad del cansancio* (2016) de Han, en el agotamiento profundo que vivimos en la sociedad actual de rendimiento es que nos vemos, muchas veces, envueltos en cansancio, nos aislamos. Sin embargo, si se permanece cansado sin el apuro de rearmarse, podemos acceder a una zona de desarme amable del yo que se direcciona hacia el



volver a conectar con las personas. En este caso, el desarme es aceptar y *no hacer algo*, sino mirar y percibir lo que nos rodea. Dentro de esta situación es que podemos incluir también la demora, la cual tiene la capacidad de contemplación, desaceleración y ruptura con el apuro del imperativo del trabajo y la hiperactividad propia del capitalismo caníbal en el cual vivimos. Para profundizar sobre esto, se puede revisar *El aroma del tiempo* (2019) del mismo autor.

Es así como, sucintamente, entregamos algunas nociones teóricas que pueden ayudar a quien lee, de esta forma, el relato podría brindarles otro sabor en cuanto a dilucidar lo que está sucediendo durante tal o cual momento.

El lugar de lo simple es un movimiento que se hilvana entre demora, desarme y amabilidad. A veces con una de estas basta, otras una lleva a la otra, y muchas veces todas están en juego como una constelación armónica en el interior de quien practica.

Octubre 2019

Nos resulta imposible dejar fuera de nuestro proceso de escritura los acontecimientos de octubre 2019, el estallido o revuelta social, que todavía en nuestro país tiene casos de atropellos de los Derechos Humanos abiertos e incógnitas acalladas sobre atentados incendiarios y de violencia aparentemente provocados por agentes del Estado con el fin de generar un caos y revivir antiguas heridas de la dictadura cívico militar.

Aquella revuelta nos permitió, por primera vez en casi 50 años desde el Golpe de Estado Cívico y Militar, imaginar un Chile que pudo haber transformado el extremo neoliberalismo que nos absorbe en el cotidiano por una cultura social y política más solidaria, cooperativa y menos competitiva y denostadora del vecinx, de mis coterránexs.

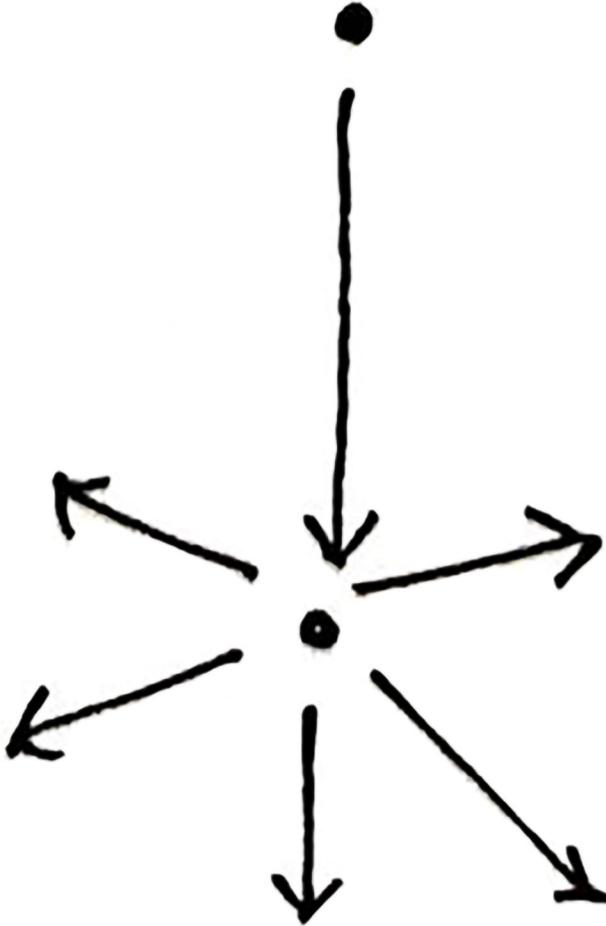




En aquella propuesta constitucional del año 2022, lamentablemente fallida, en su primer artículo se resguardaba la noción de Estado plurinacional, intercultural y ecológico con una relación indisoluble con la naturaleza. Lo que creemos guarda relación con la perspectiva anteriormente desarrollada, la de una persona que pueda vivir y coincidir armoniosamente con su entorno, que pueda andar esta tierra con firmeza de que se es parte y que esta tierra también nos entregará salud, porvenir y riqueza, pero no nos referimos a una riqueza material sino a considerar rico el percibirnos como una parte más de este ecosistema. Probablemente en una visión que busca desprenderse de lo patriarcal y tiende a una raíz matrística de concepción de mundo, algo que creemos que es hacia donde tendríamos que andar en cuanto a la reunión arte-vida, lo que consideramos no está muy alejado de un vivir consciente.







(Foto y bitácora: Francesca Bono, 2021)







DESANDAR LA SIMPLICIDAD I

Del teatro, aprendizajes y peregrinajes

Siendo practicante, probablemente sienta mayor comodidad si desde este punto la voz en este escrito sea preponderante la primera persona, así como antes se nombrarse que quien hace solo puede hablar en su propio nombre, aunque es verdad que muchas de las formulaciones a seguir se generaron desde el trabajo in situ y en comunidad junto al lxs miembxs del Performer Persona Project.

Jerzy Grotowski (1993), en el ensayo “Performer”, nos preguntaría,

¿Cuál es tu proceso?

¿Eres fiel o luchas contra tu proceso?

El proceso es como el destino de cada quien, el destino propio que se desarrolla (o: que simplemente se desenvuelve) en el tiempo. (77)

Creo importante nombrar que el acercamiento que tuve con este arte fue instintivo. En el mundo de hoy, tomar conciencia de cómo nos hemos validado y de dónde venimos da cuenta del devenir en cada persona y su proceso.

Nací en la comuna de Estación Central¹³, me crié en Maipú y Peñalolén. Provengo de madre asistente social y padre empleado de una compañía de comercio internacional, ambos militantes comunistas durante fines de los sesenta e inicios de los setenta que trabajaron por el proyecto

13 Un día, viajando, alguien tomó mis datos desde el pasaporte y me dijo que esa es la razón por la cual viajo tanto, porque nació en la Estación Central.





de la Unidad Popular de Salvador Allende. El Golpe de Estado Cívico Militar de 1973 vino a destruir toda posibilidad de transformación social por vía democrática y el país fue aterrorizado por la cruenta dictadura de Augusto Pinochet, después de lo cual la vida en Chile se concentró en sobrevivir, callar y que no te maten. Pertenezco a la generación llamada Hijos de la Dictadura pues somos nacidos y crecidos en este espeluznante período de nuestra historia. Ciertamente, la dictadura en Chile, además de estar reconocida como una de las más sanguinarias del último tiempo, cercenó la cultura y las artes, lo que se llamó el apagón cultural y nuestro país sigue sin recuperarse de aquello. Vivimos en la cuna del neoliberalismo que fue impuesto por los Chicago Boys a punta de metralla, sin partidos políticos ni congreso ni nada de representación popular. Desde los noventa, a inicios de la pactada transición a la democracia, el arte y la cultura dependen de un puñado de concursos anuales, que se ha perpetuado como la única forma de obtener recursos (Donoso, 2019). Puedo afirmar que no existe política pública para transformar este sistema hacia algo que reconozca y de sustento a nuestra clase trabajadora del arte. Ningún gobierno ha realizado tan necesitada transformación.

De pequeño mi interés artístico estuvo asociado al cine, la literatura y la música. Me escapaba del colegio para ir a ver películas en los cines del centro de Santiago; leía literatura beat, escribía poesía y cuentos con amigxs; aprendí de forma autodidacta a tocar la guitarra; fui jugador de rol y tengo gran predilección por la literatura y el cine fantástico y de ciencia ficción. El canto y la mística en mi vida seguramente provienen de la espiritualidad de mi madre; el gusto por la lectura y el cine de mi padre; lo viajero probablemente lo heredé de mi abuela materna y mi abuelo paterno. Mi familia es Chilota, vendedores viajeros



ciclistas, profesorxs, músicxs, poetas, artesanxs de astilleros, parteras, costureras y dueñas de restaurantes con gran gusto por la fiesta, el baile y la celebración en comunidad. Todo teñido de leyendas, brujas y brujos de la isla. Pertenezco a la generación de chilotes que nació en Santiago porque fue mi abuela materna, María Fresia Macías Silva, quien tuvo la visión de trasladarse con toda su familia desde Curaco de Vélez a Santiago, para buscar un mejor porvenir para sus hijxs.

Mi formación profesional y devenir artístico la realicé en la capital y el teatro fue un lugar donde pude reunir cuerpo, mística e historias. De verdad, nada más fue importante que cultivar plenitud mediante la artesanía actoral.

Egresé de la Escuela de Teatro de la desaparecida Universidad Arcis, año 2000. Estudié dos carreras antes, Ingeniería Civil y Derecho, que no terminé por razones de extravío y rebeldía. Quería ser escritor. Sin embargo, tuve la suerte de encontrar el teatro que me transmitieron el cuerpo de profesores y profesoras conformado por: María Elena Ortega, Gloria María Martínez, Amílcar Borges, Carla Lobos, Enzo Cozzi, Alberto Kurapel, Andrés del Bosque, bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez. Docentes con aproximaciones físicas para lo actoral. Con altos grados de mística y espiritualidad. Profesorxs de Cuba, Brasil, otrxs venidos del exilio o con profundas experiencias en Polonia y Rusia. Desde mi punto de vista, lo central era el hacer, en otras palabras, tu cuerpo lo hace o no lo hace. El proceso de aprendizaje estaba en la acción.

En los últimos años de mi formación inicial, fui miembro de la compañía Teatro de la Dramaturgia Corporal, dirigida por Amílcar Borges, quien había tenido experiencias de laboratorios de investigación en Italia, en el Teatro Sunil, donde se abordaban prácticas diversas, que están fuera



de los bordes de lo que llamamos teatro de espectáculo o producción, sino que son ejercitaciones dedicadas a la conciencia de la *persona que hace* en tanto cuerpo e interioridad y Amílcar nos transmitió algo de todo eso.

En esa época nosotros estábamos bien concentrados en la gimnasia artística. Entrenamos en el Centro de Alto Rendimiento de la Digeder, con tapete olímpico, aparatos, etc. Fuimos un elenco altamente preparado físicamente. Esta experiencia me entregó la noción de que el discurso de que podemos transformarnos es real, que, si aplicas dedicación, tiempo y trabajo específico y directo, el cuerpo, como primera herramienta artística, puede ampliar su horizonte.

Trabajamos durante meses en cada montaje pues aplicar lo físico gimnástico conlleva la pregunta por la organicidad del cuerpo en acción. Pero eso no era lo más importante para mí, pues sentía que había algo más en todo lo que hacíamos, algo que no se puede nombrar, algo que impulsa la curiosidad, por ejemplo, los retiros. Los hacíamos fuera de la ciudad, eran espacios organizados para crear silencio y vigilia sobre el proceso vivo entre nosotrxs.

Recuerdo un retiro en particular donde elaboramos sobre los arquetipos de sacerdote/sacerdotisa y guerrerx. En el día vestíamos de blanco y de noche de negro. Acompañados de un coligüe santiguado por cada unx, aprendimos el combate con bastones. En la noche recibimos baños de luna. Cruzamos la madrugada en atención al movimiento de las energías que nos rodeaban. Ejercitamos no pestañear; respirar por una fosa de la nariz y luego por la otra; aprendimos cantos y danzas, por ejemplo, la del caballo que salta y en su galope nos permite soltar la columna y tocar otra realidad. También hicimos voto de silencio.

Una de las vivencias que más me gustó fue la de caminar en solitario sin rumbo fijo. Se pedía que en cuanto



sintiera que debía detenerme, te paras ahí, en ese sitio. Lo que seguía era sencillamente ser consciente del paso del tiempo, del paso del día hasta que el sol se pusiera. Después podías regresar a casa, nos volvíamos a encontrar y preparábamos la cena. Esas experiencias y prácticas con un *algo más* son las que más cobijo.

Con el tiempo conseguí formar mi propia compañía la que llevó por nombre Teatro de la Peste, en la ciudad de Santiago. Era el año 2002 y di una continuidad a lo que había experimentado con Amílcar. Nuevamente era el cuerpo el centro del trabajo, además, en mi exploración poética busqué quitar elementos teatrales para que la vivencia entre actores/actrices y público fuese lo más directa que se pueda. No ocupaba salas de teatro sino espacios y lugares no convencionales, tampoco usaba focos teatrales sino luces caseras que lxs mismxs performers accionaban como parte de su hacer.

Esta idea de teatro sin artificios no era original, sino que fue algo que leí en mis primeros encuentros con las teorías del director polaco Jerzy Grotowski en su libro *Hacia un teatro pobre*. Anecdóticamente, solamente vi los trabajos de Grotowski allá por el año 2003 cuando llegó a mis manos un VHS con el registro de “Akrópolis” (1969). No existían archivos en internet como hoy y ese registro constituyó mi primer encuentro con algo real de Grotowski. Fue chocante porque lo imaginaba de otra manera. No es que no me haya gustado, pero era como volver a comprender todo, porque la imagen del video se estaba moviendo, algo que yo había imaginado solamente a partir de la lectura, las fotos y el intento por reproducir los ejercicios descritos. Además, la imagen de director polaco hablando, fumando, vestido formalmente, un joven que parecía un intelectual



de gafas oscuras que para nada era lo que habría esperado para quien investigaba sobre el cuerpo, el acto total y la santidad de actor/actriz. Tuve que conciliar lo que yo imaginaba con lo que veía.

Los conceptos de ese libro fueron para mí un norte como compañía, por eso la denominación “de la Peste” pues el autor, actor y visionario del teatro, el francés Antonin Artaud (1896-1948) en su libro *El teatro y su doble* (2002, publicado originalmente en 1938) hablaba del contagio y el acto de revelación del sí mismo a través del cuerpo. Sabía que en nuestro hacer había un *algo* más. Junto al elenco buscaba que el espacio fuese silencioso. El entrenamiento físico era la base para indagar sobre el acto de compenetración del cual leía. Como material acudimos a la dramaturgia inglesa contemporánea *In-yer-face* –teatro en tu cara–, el cual sentía directo en sus situaciones que tocaban temas de drogas, sexo y violencia. Me cautivó que lo que decía el texto se hiciera en escena, lo que concordaba con mi búsqueda por reunir en un solo tiempo y lugar a actores/actrices y público, así que, por ejemplo, decidí que la iluminación debía alumbrar la totalidad. A esto se unió el hecho de que siempre hicimos trabajo en espacios sin separaciones de butacas-escenario ya que quería que todas las personas presentes fueran participantes del acto.

Me tomó cinco meses hacer nuestro primer espectáculo, “Yard Gal, mina de narco” (Teatro Matucana 100, 2002) de la autora contemporánea británica Rebecca Pritchards quien se basó en testimonios carcelarios de mujeres privadas de libertad en Inglaterra. El trabajo obtuvo una recepción muy positiva por lo que rápidamente consiguió connotación en el medio local. Estuvimos en los festivales que había que estar, pero participar del circuito implicaba tener habilidades sociales para gestionar, conversar, buscar



alianzas y contactos para producir más situaciones donde mostrarse. De alguna forma participé en ese mundo, pero nunca me interesó demasiado. Tenía amigxs que me ayudaban a relacionarme, pero fue siempre un esfuerzo personal por congeniar en espacios y situaciones que consideraba ajenas a lo que buscaba en el teatro, algo genuino. Así fue como desarrollamos un puñado de trabajos escénicos, algunos de muy buena dramaturgia británica y otras adaptaciones e ideas originales que incluso desarrollamos como teatro de calle.

Como novel director, decidí ingresar con mayor fuerza al circuito santiaguino y desarrollé un proyecto de teatro con actores reconocidos por sus papeles televisivos, fílmicos y teatrales. Grande fue mi desilusión al constatar que nuestros caminos eran muy distintos. Lo que yo quería como teatro, si bien era reconocible para este elenco, provenían de lugares completamente distintos. Ellxs eran excelentes artistas en su campo, pero fue error mío creer que podría dirigirles hacia otro lugar. No pude dirigir esa obra que de todas formas se estrenó y tuvo éxito. Pero, para mí, resultó una obra ajena. Fui inexperto en tomar decisiones más determinadas y solté las riendas de la conducción y me sumí en una confusión que me alejó de la producción teatral y me concentré en mis tareas docentes.

Durante ese período, el año 2006, hacía clases en el Magíster en Dramaturgia Corporal que dirigía Amílcar Borges, de la Universidad Finis Terrae. Se había anunciado el “Diplomado en Entrenamiento Grotowskiano para actores” que estaría a cargo de Souphière Amiar, actor miembro del Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards¹⁴ de Pontedera, Italia. Me interesó bastante, pues

14 Centro de trabajos dedicado principalmente a la investigación de la etapa del Arte como Vehículo la cual tomaba los cantos tradicionales afroamericanos como ma-





por fin podría encontrar a alguien que traía consigo algo más fidedigno sobre el director polaco, por otro lado, hacía un año que estaba cursando el Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral de la Universidad de Chile, donde mi tema de estudio era la atención del actuante y la presencia, por lo que las diversas etapas de la vida artística de Grotowski eran mi referente principal. Tesis que no cerraría sino hasta mi regreso desde Italia varios años después. Esa tesis es una de las bases teóricas para esta investigación y se puede revisar online.

El encuentro con Souphiène Amiar

Souphiène es un actor argelino radicado en Francia que estuvo como miembro del Workcenter durante siete años y lo primero que nos dice es, “yo no soy Grotowski”. Esto quedó grabado en mí pues quita cualquier pensamiento o ilusión de que lo que veamos sea algo relacionado a Grotowski, quien falleció en 1999. En otras palabras, todo lo que haríamos y viviríamos sería conducido por Souphiène, dentro de su propio criterio y modo de hacer, que no era ni Grotowski ni tampoco el Workcenter de Richards. Paso siguiente, Souphiène, con una gran sonrisa en su rostro, nos mostró un pequeño traje de baño marca *speedo* de color negro y dijo, “este es la ropa que deben usar para el entrenamiento, las mujeres en bikini negro”. Me dio mucha gracia. Había una grata ironía y forma de ser directo que, para mí, despejaba la seriedad.

terial principal. Se fundó en 1986 y se cerró en 2022, sus miembros se dividieron en dos nuevos proyectos, Theatre No Theatre de Thomas Richards y La Accademia dell Incompiuto de Mario Biagini. Ambos poseen redes sociales donde enterarse de sus actividades.





El diplomado fue completamente práctico y su contenido incluyó: entrenamiento físico, acción física, *Motions* y canto. Duró cuatro meses.

Con el pasar del tiempo noté que fue ahí donde pude identificar una concreción exacta con respecto al oficio, es decir, *cuando las cosas son lo que son y no otra cosa*. En otras palabras, se achata la distancia entre la mirada subjetiva y la cosa en cuestión pues esta muestra su materialidad evidente, la que deja muy poco espacio para interpretaciones o versiones de lo que podría ser.

Un día, Souphiène, nos mostró el ejercicio de *Motions*, que es un trabajo de sincronía, muy parecido al yoga, que se hace en silencio y es extremadamente preciso. Nos pidió que no tomáramos nota y que sólo miráramos. Al terminar, dijo, “eso es”. Agregó que si tú tienes el suficiente interés sobre esto, entonces lo vas a aprender inmediatamente sin necesidad de tomar notas porque todo ha sido expuesto.

Ahí sobrevinieron los primeros shocks con esta forma de hacer y aprehender que no te permite rodeos para comenzar a trabajar sobre la cosa en cuestión. Empezamos a hacer *Motions*, por fortuna el entrenamiento me acompañaba, aunque en ese entonces había ganado peso pues estaba confundido entre ser o no ser director teatral o actor.

Entre lxs participantes del diplomado había profesorxs de teatro de las áreas del movimiento que tratan la parte física del aprendizaje. En uno de los ciclos de *Motions* era necesario alzar la pierna estirada hasta que quedase horizontal y paralela al suelo, pero había profesorxs que no pudieron mantener alzada la pierna, entonces Souphiène comentó, “¿pero, por qué no puedes levantar la pierna si tú enseñas movimiento?”. Probablemente fue muy directo, incluso cuestionable, pero esa ligereza en decir lo que veía,



era una provocación para despertar y atender a lo concreto. En mi caso, cuando hacíamos el ejercicio clásico *El gato*¹⁵, me decía con una contagiosa sonrisa, “eres un gato viejo”, y yo no podía levantarme del suelo porque ya no daba más y él continuaba sonriendo y me acompañaba en el proceso realizando *El Gato* a mi lado para que sintiera esa bocanada de energía. Comprendí que su comentario era para enfocar la atención ahí o allá, como si dijera, “mira esto y esto también, mira afuera de ti”. Si yo parecía un gato viejo era porque aún no conectaba la estructura física con el juego vivo que hay detrás, la acción, y mi cuerpo se veía pesado y cansado porque todavía no superaba la forma física para pasar a un estado de gracia.

Sus indicaciones se concentraban en que jugara con la estructura y que hiciera contacto con la realidad fuera de mí, debía sobrepasar la ilusión de lo real y ver en concreto, por ejemplo, a mis compañerxs, a Souphiène, mirar lejos y jugar al gato. Este trabajo tenía acciones precisas:

el gato duerme,
el gato se despierta,
el gato se levanta y contacta otros gatos,
juega con su columna como con una bola de acero
que le recorre desde la cola a la cabeza,
el gato mira por debajo de la reja,
el gato se devuelve por debajo de la reja,
el gato juega con su cola,
el gato rasguña.

Cada una de estas partes es una acción, contiene en sí misma estructura física y asociación. La voz de Souphiène,

15 Mayor información sobre *El Gato*, revisar el libro *Acting with Grotowski. Theatre as a field of experience life* de Zbigniew Cynkutis. Publicado por Routledge, Londres, 2015, 142.





insistente, repetitiva, sostenida, sirve para interrumpir tu discurso interno, la mente rumiante, y aterrizar en el presente.

Algo similar ocurría en su guía para *Motions*. Si bien el trabajo era prioritariamente lento y en silencio, la voz de Souphiène tenía el propósito de despertarte de tu adormecimiento y mecanicidad en el hacer, recordándote en cada segundo dónde colocar tu atención, por lo general hacia afuera de ti.

En el diplomado aprendí a reír dentro del trabajo, a tomar las cosas como un juego por difícil que fuese. “¿*Why so serious?*”, nos preguntaban, “¿Por qué tan serio?”, y volvía a preguntar cuando el rostro se fruncía de seriedad lo que petrifica y hacía impermeable al mundo que te rodea, porque se piensa el mundo en vez de vivirlo. Como en la meditación sentadx, en el momento que nos sorprende la mente discursiva se vuelve al respiro y a mirar ese punto afuera. Asimismo, si sorprendo a la mente diciendo, “que fantástica la meditación”, las palabras atraparon el acontecimiento y debemos volver al respiro.

Sabido es que existe la necesidad de etiquetar para así creer saber, pero hay cosas que necesitan silencio porque están fuera de la conceptualización corriente.

Con esta experiencia volví a ser practicante. Encontré que el cultivo de este oficio, para mí, pasaba por el cuerpo y el encuentro con una conciencia de lo sutil.

Así, empecé a averiguar cómo ir a los laboratorios sobre los que tanto había leído. Entonces, el año 2008, me fui de Chile a Polonia al The Grotowski Institute de Wrocław.



El Atelier Internacional en el Grotowski Institute

Junto con la necesidad de ir a probar en carne propia lo que es estar en un laboratorio enfocado en el hacer concreto y artesanal de actor/actriz, empecé a ahorrar dinero. Sabía que en algún momento se presentaría la oportunidad. Mi intención era la de llegar al Workcenter de Pontedera de donde provenía Souphiène, quien siempre me impulsó diciéndome, “confía”, me colocaba una mano en el hombro y con una sonrisa me repetía, “confía”.

Navegando en internet encontré la página del Grotowski Institute de Polonia –cuando pensaba en ese país, siempre recuerdo el comienzo de la obra *Ubu Rey* de Alfred Jarry (2005) y sus primeras líneas que dicen, “¿dónde estamos? en Polonia, o sea, en ninguna parte”.

El Grotowski Institute es un lugar histórico, es un archivo y centro de encuentros de personas interesadas y relacionadas con la figura de Jerzy Grotowski y su obra. Tiene espacios de trabajo y residencias donde se han realizado nutridos festivales internacionales ligados con muy relevantes personalidades de las grandes reformas del siglo XX, las que volcaron su interés en la persona, las comunidades y el sentido espiritual del oficio y el arte.

El Grotowski Institute anunciaba el Atelier Internacional que llevaba por nombre “Suspensión de la expresión”, duraba un mes de trabajo que incluyó prácticas en el edificio del centro de la ciudad y la sede en el bosque de Brezinka donde desde los setenta se realizan experiencias de retiro y claustro de diversos encuentros, entre ellos los del período investigativo de Grotowski llamado Parateatro o Teatro de participación. Las sesiones estaban programadas a lo largo de la mañana, tarde y parte de la noche. Eran prioritariamente prácticas con visionados de materiales audiovisuales y algunas conferencias.



Entre lxs guías de trabajo se encontraban, Zygmunt Molik (1930-2010) figura clave del Teatr Laboratorium dirigido por Grotowski, principalmente como actor en sus recordados roles de Jacob en “Akrópolis” (1962), quien lleva la acción con el violín y, además, como Judas en “Apocalypsis cum figuris” (1968)¹⁶; Natalia Polovynka y Sergey Kovalevich, ambxs miembrox de Maisternia Pisni, laboratorio dedicado al canto tradicional ucraniano; Domenico Castaldo y su Laboratorio Permanente di Ricerca sull’Arte dell’Attore italiano; Grzegorz Ziólkowski, actor, director e investigador polaco; y, Teatr Zar, compañía de teatro y experimentación guiado por Jarosław Fret, actual director del Grotowski Institute.

Vía correo electrónico me contacté con Grzegorz Ziólkowski, en ese entonces director de programación en el instituto y me ayudó con el proyecto de visita que solamente aceptó a 15 personas. Afortunadamente obtuve el apoyo de la beca Fondart. Simultáneamente, supe del Proyecto Horizonte, instancia de tres años de trabajo guiado por Thomas Richards y el Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards. Una de sus etapas finales sería en el instituto un mes después del Atelier. La selección sería mediante envío de material personal de canto, *training* y acción. Hice los registros y por correo postal despaché mi DVD en la espera de una respuesta positiva. Mientras tanto, había

16 Por otro lado, Molik, desarrolló su propia investigación sobre el cuerpo y la voz que está publicada en *Zygmunt Molik's The Voice and Body work. The legacy of Jerzy Grotowski*, escrito junto a Giuliano Campo y publicado en Routledge, Londres-New York. 2010.

A modo de anécdota que nos habla de su generosidad, una tarde en el momento de la pausa del trabajo que nos guió, me acerqué a él en la salita del camarín para compartirle mi admiración sobre su desempeño en “Akrópolis”, sobre todo aquella parte en la cual, sobre los hombros de sus compañerxs, canta desgarradoramente momentos antes del final. Molik, al escucharme sonrió y luego empezó a cantar suavemente la parte que le había descrito. Cuando finalizó dijo, “que bien que todavía la recuerdo” y sonreímos. Un regalo de la vida.





postulado y fui aceptado para ser espectador –testigo– de la acción “La Carta”, la acción guiada por Richards en la sede de Pontedera, Italia. En aquel, el Workcenter solamente mostraba sus trabajos a un número reducido de testigxs previamente seleccionadxs. Yo estaba muy emocionado pues sería la primera vez que vería a lxs herederxs oficiales de Grotowski en vivo.

El Atelier me abrió un mundo de posibilidades que se extendieron hasta el día de hoy. Afortunadamente he regresado al Grotowski Institute varias veces para residencias y a guiar talleres en solitario y con el Performer Persona Project.

Encuentro con Domenico Castaldo y el reposo como parte del trabajo

En el Atelier realicé las primeras sesiones con Domenico Castaldo y lxs miembrxs del Laboratorio Permanente di Ricerca sull’Arte dell’Attore (LabPerm), con quienes, más tarde, permanecí por dos años.

Domenico y su equipo comenzaron su sesión con los pasos mágicos de Carlos Castaneda, estos tenían una forma muy exacta. En una pausa Domenico me llama y me habla muy cerca y despacio, con un trato que me recordó mucho a Souphiène. Era un hablar cercano y cariñoso, como un secreto íntimo entre nosotros, tenía tiempo y dedicación. Me consulta, “¿tú conoces estos pasos?”, negué con la cabeza, “porque veo que los aprendes inmediatamente”, agregé, “gracias”, le dije y me fui. Me devolví y le dije, “trabajé con Souphiène Amiar y con él había que aprender todo en el momento” y me retiré mientras Domenico sonreía pues él conocía a Souphiène del Workcenter. Domenico perteneció al Workcenter a mediados de los noventa cuando Grotowski aún estaba vivo. En este contexto, todo el mundo



conoce quien estuvo con quien, en qué período y qué es lo que hace. La diáspora *grotowskiana* es extensa, no obstante, se sabe quién es quién y, sin contar la variedad de manifestaciones artísticas de quienes compartieron directamente con él, pues el *grotowskismo* no es un estilo ni estética ni poética —como muchas veces se piensa—, a pesar de estos equívocos en cuanto a su legado, lo central siempre será la sinceridad y la calidad en el oficio.

En otra jornada, Domenico me mira, se me acerca, me dice, “descansa”, mientras que posa su mano de manera muy cálida en mi cabeza guiándome hacia el piso de la sala de trabajo para que me repose, “descansa, ya has dado bastante”. Me acosté y observé la continuidad del trabajo con las demás personas desde esta posición. Ese día aprendí que reposar es parte del proceso. En el documental “Katharsis 1” (2007) de Francesca Bono —quien más adelante sería miembro importante y productora en el Performer Persona Project—, se registra una jornada de trabajo del LabPerm, en aquel documento audiovisual se oyen las palabras de Domenico que dice, “construir momentos de silencio, en el sentido que construye reposo. El reposo da fuerza.

La fuerza, la posibilidad de intervenir. Intervenir sobre la realidad en que se vive”.

Con Domenico, durante las sesiones del Atelier, hicimos bastante entrenamiento físico y parte de la introducción al canto. Meses después, durante mi permanencia en el LabPerm, comprendería mucho mejor qué es el *training* y cómo el canto puede ser una llave para la atención y cuidado de las personas.



Brzezinka y la ofuscación con Sergey Kovalevich

Brzezinka es una casona en el bosque, un establo adaptado para residencia de grupos, rodeado por naturaleza, sin internet. Ahí estuvimos 21 días.

Sergey Kovalevich, director del grupo Maisternia Pisoni, quienes nos introdujeron al canto desde la tradición ucraniana fue una guía provocativa en la precisión y el entendimiento pleno de lo que traía junto a su equipo, un espacio entre rito e ironía envuelto por cantos recopilados de los campos y las personas de su región en Europa del este.

En el trabajo sobre el canto mediante la propuesta individual sentí mucha frustración. Dentro de lo que hice fue probar una serie de cantos de Víctor Jara, Luis Advis y Violeta Parra. Casi todos los guías habían solicitado cantos de origen tradicional con raíces folclóricas, en mi caso seleccioné aquellas que también nos hablan de protesta social y revolución. Al comenzar a cantar, Sergey me detenía. Todo el grupo de trabajo estaba ahí siendo testigo de aquella búsqueda *in situ* de la vida en el canto. Yo volvía a comenzar, pero Sergey me detenía. Yo no entendía qué era lo que estaba mal. Se generaba un silencio pesado en la sala principal de Brzezinka, tenía las puertas abiertas, daban al extenso bosque y riachuelo que corría muy cerca. Durante la quietud y dureza que crecía dentro mío, nuevamente me atrevía a cantar, pero Sergey decía que no.

Me encerré en mí mismo, en mi padecer y no quería hacer el trabajo, no quería darle la razón y me convertí en un niño taimado en el escenario al punto de que mi actitud era la de “no quiero hacerlo”, y él se reía de mí. De verdad se reía y los miembros del grupo también se reían. Sergey en su silla se ponía de lado, no te miraba, pero sí escuchaba. Si no pasaba nada, él se paraba y se iba a dar una vuelta.





Esto es bastante difícil de explicar porque por mi parte sí quería trabajar, pero había algo en mí que lo impedía, una actitud obtusa que me dejaba petrificado, sentado en ese salón, con todo el grupo observando y esperando a que yo saliera de ese lugar extremadamente incómodo e insostenible. Sergey decía, “¿cuál es la protesta? cantas canciones de protesta, pero no te veo en la protesta. Estás solamente en el discurso, no estás en la calle”. Entonces se giraba y conversaba con las otras personas en su idioma mientras yo buscaba profundo dentro mío qué era lo que podía hacer y volvía a intentarlo, incluso cambiando de canto, pero volvía a detenerme y me endurecí como una piedra. Pasado un tiempo largo, Sergey se levanta y avanza hacia mí. Era un tipo alto y corpulento, un gigante que usaba falda tradicional negra para cantar.

Al verle aproximarse en mí se abrió algo, me sonríe y se acerca más, abre sus brazos con el gesto de querer que nos abracemos. Me miraba con ternura y liviandad, y ocurrió algo así como un milagro, no pude resistirme a su acción y le sonreí. No hay nada que hacer frente a alguien que te abre los brazos porque eso te lleva a otro lugar, un espacio entre las personas que permite que la piedra se disuelva. Tomé su mano y acepté su abrazo, fuimos uno. Podría decir que eso es una acción, pero una parte de mí me dice que fue algo mucho más grande que no requiere de un concepto. Probablemente fue un encuentro genuino. Aún seguimos en contacto y espero que la guerra cese para poder reunirnos otra vez a explorar ese lugar de apertura humana y artística.

Con el Atelier pude ver que lo que llamamos trabajo encierra el sentido de cultivo y perdurabilidad tradicional que se traspasa a la vida.



El Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards

Previo a mi arribo al Atelier del Grotowski Institute hice planes para que durante mi traslado desde Chile a Polonia pudiese hacer una parada en Italia y asistir a la acción “La Carta” en el Workcenter donde había sido seleccionado como testigo.

Llegué a Milán sin hablar nada de italiano ni saber dónde estaba. Fui a la estación de trenes y sólo dije, “Pontedera”, y me dieron un ticket que decía, “Pontedera, cambio en Génova”. Tuve la suerte de encontrarme con gente que literalmente me introdujo al tren y me fui mirando todas las estaciones hasta Génova, donde me bajé a esperar otro tren que decía Pontedera. Era verano en Italia y yo estaba con la ropa del invierno chileno. Vía email había quedado en que alguien me recogería en auto desde la estación de trenes. No tenía celular ni mensajería instantánea así que con confianza esperé. A la hora convenida vino un pequeño auto a buscarme, la acción “La Carta” se daría al día siguiente y sólo pasaría una noche más ahí pues tenía que regresar al aeropuerto de Milán para continuar viaje hasta la ciudad de Wrocław.

Dormí en casa de uno de los miembros del grupo de Richards. A la mañana siguiente, Philip Salata, mi anfitrión, me dejó un mapa dibujado para que me dirigiera hasta la sede del Workcenter. Quedaba a unos kilómetros a pie cruzando el campo de la Toscana italiana, pasando por el pequeño pueblo de La Rotta hasta Le Vallicelle. Era como una peregrinación, en el mapa, que parecía confeccionado por un niño decía, “camina 40 minutos por acá, llega hasta acá donde hay una fuente de agua. Después son todavía 20 minutos caminando y verás un establo en Le Vallicelle, ahí es”. Hice exactamente el recorrido y llegué





sin problemas. El establo donde funcionaba el Workcenter estaba completamente adaptado para ser habitado como lugar de trabajo artístico, adentro estaban los espacios de trabajo de *arriba* –*upstairs*– y el de *abajo* –*downstairs*–, pues así de sencillo se nombraban.

Fui el primero en llegar, estaba muy emocionado. De pronto se abre la puerta del sector de abajo y aparece Mario Biagini, a quien ubicaba por fotografías. Unos minutos más tarde llegó un pequeño transporte con las demás personas invitadas. Entonces, se abre la puerta del sector de arriba, y puedo reconocer a Thomas Richards y con una gran sonrisa como de niñx luminosx nos invita a pasar diciendo, “benvenuti!”.

La sonrisa que veía en Thomas la había visto en Souphiène y después también la vería en otrxs guías de trabajo. Era una sonrisa que desarma la expectativa y trasciende la seriedad propia del cotidiano, ofreciendo una franca conexión entre personas.

Thomas explicó el contexto de la acción a presenciar en la cocina del Workcenter. Lo explicó en italiano, no entendí nada y no fui capaz de decir que no entendía porque para mí era tan maravilloso estar ahí que solo me dejé llevar sin pedir más atenciones.

Entramos a ver la acción, estaba en italiano y francés. Sinceramente, no conecté y lo encontré extraño. Era algo muy distinto a lo que imaginé, tenía mucho canto. A la salida pedí a Thomas que me autografiara su libro *Heart of practice* (2008) y le comenté que estaba postulando al Proyecto Horizonte y me despedí para continuar mi periplo hacia lo que sería el Atelier, ya descrito arriba.

Durante un día de pausa en Brzezinka, fuimos a revisar internet a la localidad de Oleśnica, un pueblo cercano y me enteré que había sido seleccionado para el taller de dos semanas que Thomas y lxs miembrxs del equipo del



Workcenter harían en el Grotowski Institute, íbamos a ser 7 personas. El tema central del taller fue la acción.

Mi propuesta individual era un ensamblaje de muchos trabajos, tenía texto, trabajo físico, cantos, etc. Presenté mi acción y Thomas dijo, “vamos a cortar el material. Vamos a quitar todo y mantendremos solamente el fragmento de ‘La máquina Hamlet’ de Heiner Müller”, a continuación, acota, “tú tienes que preguntarte algo, ¿por qué escogiste esto? Si tú descubres por qué escogiste esto se te abrirá un mundo”.

En efecto, la pregunta que tenía que hacerme no era sobre teatro, sino sobre unx mismx. Me repetía, “¿por qué escogiste esto? ¿por qué me estoy proponiendo esto?”. Las imágenes cruzaban mi presente, mi vida, mi pasado y hacia dónde me dirigía, en resumen, me interroga sobre ¿qué estoy haciendo conmix mismx en este momento?

El fragmento de texto de Müller (2008) con el que trabajé comienza con,

No quiero comer beber respirar amar a una mujer un hombre un niño un animal, nunca más. (28)

y cierra con,

Yo quiero ser una máquina. Brazos para agarrar piernas para andar ningún dolor ningún pensamiento. (28)

¿Dónde podía ocurrir esto y por qué? y, después de un proceso de extravío profundo, llegué a que simplemente esto ocurría en mi casa con un gato imaginario.

Pasé horas trabajando en distintos lugares del edificio histórico del Grotowski Institute. A veces ocupaba la cocina



mientras esperaba las salas que nos turnábamos con lxs demás participantes. Recuerdo haber pasado unas cinco horas en una sala vacía mirando el muro sin que se me viniese nada en la cabeza. Éramos supervisadxs por miembrxs del Workcenter quienes evaluaban nuestros avances y decían, “no hay nada, la voz carece de resonancia, no sé qué estás mirando allá, no hay acción. Vuelvo en dos horas”. Eso me hizo recordar cuando trabajaba con Amílcar, él miraba y nos decía, “no”, y se iba. No hay verbalización de qué significa ese “no”. Luego comprendí que eso era la vía del desarme, el camino de darnos cuenta de qué es lo que no ayuda a nuestro trabajo y dejarlo atrás. Este modo de evaluar propende a devolver la pregunta siempre hacia tu propio trabajo, lo que significa que es hacia ti mismx, que ayuda a identificar lo que haces o dejas de hacer para que tú y tu trabajo lleguen a un lugar y perduren.

No sé cuándo fue que lo que hacía cuajó. No recuerdo el momento en que las cosas hicieron sentido. Sólo recuerdo que hacía y juntaba pedazos de la acción con otro trozo y de pronto supe que en específico le hablaba a mi gato pues, en mi vida real, efectivamente tenía una gata que unos días antes de mi viaje se perdió y no volvió a aparecer. Finalmente, todas las palabras se las hablaba a mi gato, un gato imaginario porque no había un gato en el espacio, pero yo conocía a ese gato. El gato venía conmigo, me despertaba y jugaba con él.

Durante el proceso comprendí lo que significa tener el texto perfectamente aprendido de memoria. Como se trabajaba en inglés, tuve que ensayar mucho cada pronunciación. Iba el café internet al *google translate* para captar la exactitud de la palabra pues Thomas, en algunos casos, me decía que el texto no estaba completamente claro, esto sin importar si mi lengua era o no la anglosajona, por lo tanto, el flujo de palabra debía ser absorbido de tal manera que mi



atención estuviese más allá de ella y me permitiera ingresar al espacio de las asociaciones. De esta forma, las acciones podían descubrir algo más profundo y revelador que solamente ilustrar un texto.

En aspectos técnicos la circunstancia era el punto más importante que debíamos descubrir. Thomas nos dijo que, si no sabíamos cómo identificarla, lo que podíamos hacer era reflexionar sobre cuál era el *momento* que se vivía.

En mi acción, desde afuera, se veía que jugaba con un gato. En la palabra dialogaba con el gato sobre el amor y el dolor. Al final de la acción le abrazaba con la frazada donde antes yo dormía pues el gato era quien me despertaba. Cubría al gato con la frazada y lo apretaba contra mi pecho hasta que este se ahogaba y dejaba de moverse. Ese era el curso de la acción que pude descubrir en esos días de trabajo.

Las otras actividades que desarrollamos en el taller fueron *Motions*, canto y *training*. Quisiera referirme al canto, al escuchar mis propuestas y luego de haber probado en las sesiones con el grupo, me dijo, “tú no puedes cantar, estás desafinado, fuera de tono”. “Pero cómo, si yo canto”, repliqué y la respuesta fue, “no estás a tono, estás desafinado y nada se puede hacer en este caso”, en esta situación me afecté, después de las sesiones iba a dar una vuelta antes de ir a casa y lloraba, estaba sumamente enojado y preparaba otros cantos y la respuesta era la misma, “no, dedícate al texto, eso es de mucho futuro para ti. El canto todavía no”.

En la última sesión, durante el ciclo de cantos, Thomas me invita a cantar al centro acompañado de todo el grupo. Yo fijaba mi atención a Pei Hwee, experimentada miembro del equipo, y cantábamos juntxs. Thomas tocaba detalladamente partes de mi cuerpo a los que debía prestar atención, en general debía distender esos sectores. Todo esto sucedía durante el canto, era todo dentro, inmerso en el proceso,



Thomas, Pei Hwee y lxs demás participantes cantando en muy alta calidad. Yo caminaba lentamente, en contacto con Pei Hwee y Thomas a mi costado, cantando también, muy cerca y tocando con su dedo detalles en mi cuerpo. Hasta que, sorpresivamente, hacemos una detención del canto y todo se queda en silencio. La sincronía es fundamental en este trabajo, atender a quien guía y ser unx con la guía, no hay otras indicaciones sino esa de estar en sincronía. El proceso, en consecuencia, está sustentado por tu atención hacia afuera de ti. De pronto, en la posición en la que me encontraba, mirando a Thomas y a Pei Hwee, algo explotó dentro de mí. Era un torrente, como un volcán. Comencé a reír y a llorar, a reír a carcajadas como niñx, como hacía mucho tiempo que no lo hacía. Es difícil de poner en palabras esto porque el trabajo realizado es extremadamente preciso, técnicamente impecable y al mismo tiempo tiene una cualidad humana de una calidez regocijante. Me sentía expuesto y contenido. Me sentía visto y oído y al mismo tiempo podía ver, escuchar y sentir la totalidad. Fui abrazado y echado al mundo de nuevo. Una suerte de restauración de la inocencia. Éramos ahí lo que habíamos realizado y comprendí algo que prefiero mantenerlo en ese lugar íntimo de la experiencia vivida hace varios años.

Finalmente, llegó el momento de mostrar el resultado de la acción a Thomas. Mostré la acción con el gato y dentro de mí sentía que no había hecho nada extraordinario, que era la rutina de una vez más que lo hacía, como si continuara estudiando esa acción mientras la hacía. No me sentía nervioso, expuse con muy baja expectativa, en realidad, no tenía idea de cómo iba a ir.

A sorpresa mía, Thomas me dice que mi trabajo tiene mucho potencial. Yo pensaba que no había hecho nada extraordinario, pero sí era consciente de las horas de frustración, horas de estar en una sala, horas de no entender.



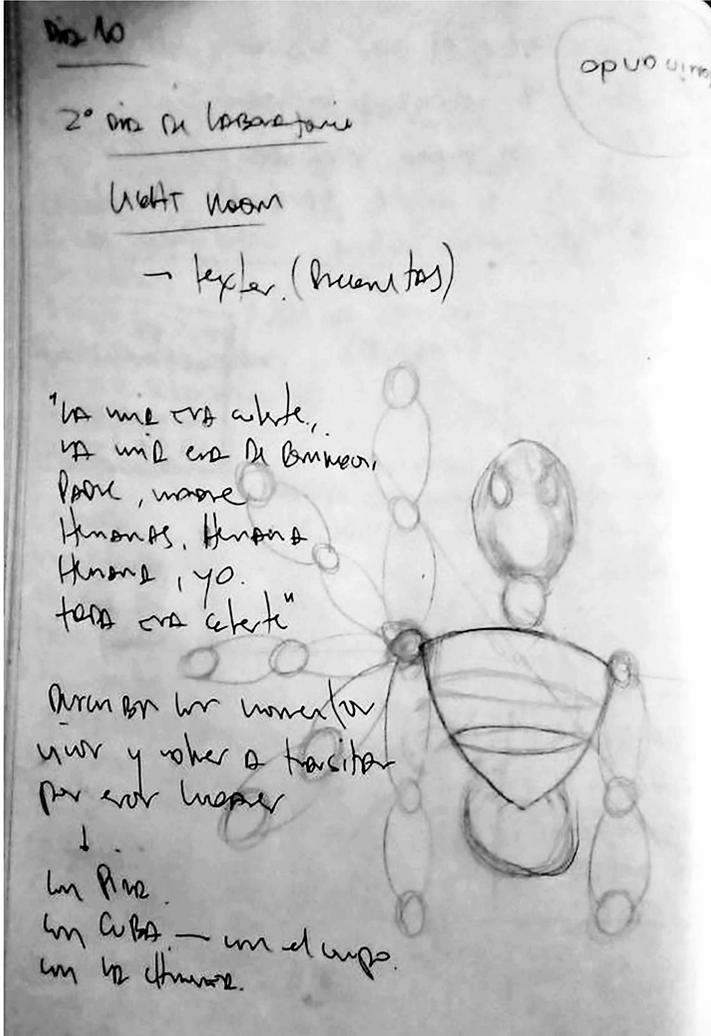
Thomas agrega, “tu trabajo tiene mucha posibilidad. Es preciso, es alguien que habla de esto y aquello. Se confiesa y mata a su confidente. Es como un sueño, se puede expandir, puede llegar a ser una obra, puede llegar a ser lo que tú quieras”.

En la evaluación final, Thomas mencionó que mi cuerpo estaba preparado para la performance, que me vio jugar durante el momento de *training*, que podía hacer muchas cosas y además vivir procesos internos, entonces hicimos contacto visual y yo sentí como un rayo el recuerdo del contacto que habíamos vivido en el canto. Mis ojos se volvieron vidriosos y mi panza se llenó de aire. Como que algo se había manifestado y se había abierto para mí. Un regalo, un descubrimiento.

El taller duró 20 días y cada día me cuestionaba...

¿Qué cosa es esto?

Después volví a Chile y contacté a Domenico del Lab-Perm para que me permitiera ir por tres meses a trabajar con ellxs. Tenía algo de ahorros y ocuparía el tiempo de las vacaciones del verano chileno para eso. Me iría al invierno italiano a continuar mi aprendizaje y despertar.



(Foto y bitácora: Juan Pablo Vásquez, 2018)







DESANDAR LA SIMPLICIDAD II

Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore

En el curso de la última parte de esta investigación, me he apoyado de compañeros con quienes hemos estado en contacto para decidir cómo formalizarla. La idea de los registros vocales fue a partir de los mensajes que mantuve con Grzegorz Ziółkowski. Por mensaje, le hice presente que, habiendo pasado tanto tiempo del inicio de esta indagación, la cual fue pospuesta por la pandemia y otras circunstancias de orden personal y colectivo que nos mantuvo alejados como equipo, me resultaba más orgánico revisar sus antecedentes y desarrollo a través de la narración de una historia. Él estuvo de acuerdo pues esta investigación no tiene porqué responder a la forma tradicional académica de artículo científico y tampoco era mi tesis doctoral, sino que era un testimonio sobre la conciencia de quien practica en primera persona este oficio, desde la perspectiva de quien observa a la persona como sede del acontecimiento.

Por otro lado, este libro sería un libro de maduración.

Sin ir más lejos, son sabidas las tres grandes fuentes de lo que hoy conocemos como el arte de actor/actriz.

el rito
los juegos infantiles y
el contar historias
(Grotowski citando a Brecht en Brook, 2009)

Es por esto que hemos convertido este andar en un relato, pues todos estos antecedentes son parte del viaje que





nos da fundamento para descubrir lo simple en el hacer. En esta forma, es un relato de un practicante que abre su bitácora personal y nos muestra sobre todo los extravíos, desorientaciones y momentos de no saber qué hacer.

“Si no lo puedes explicar simple, es porque no lo has comprendido totalmente”.

Esta frase que pertenece a Albert Einstein, me la envió Grzegorz por WhatsApp durante nuestros diálogos.

El Laboratorio

Domenico Castaldo, director y guía del LabPerm, estuvo directamente con Jerzy Grotowski, en el Workcenter de Pontedera, entre los años 94 y 95. El año 2008 conocí a esta compañía en el Atelier, ya citado en la parte anterior y, quedé con la intención de vivenciar esa forma de hacer las cosas que vi en el documento audiovisual “Katharsis 1” (2007) de Francesca Bono, quien además llevó registro del trabajo del LabPerm por varios años.

“Katharsis 1” muestra a tres personas que se reúnen diariamente a trabajar sobre un arte que se siente como sutil, silencioso, concentrado y afectivo, que se expresa en canto, cuerpo y el vínculo entre sus integrantes. El espacio donde se desarrolla el documental es el interior de una planta de un edificio desocupado en donde hay un sector con un escenario pequeño de madera donde el LabPerm practicaba. Había silencio y pausa, algo así como un tiempo sagrado, en otras palabras, un no tiempo (Eliade, 1998). Las actividades que muestra el registro van desde búsquedas en torno al cuerpo en movimiento, siempre en silencio, contacto mediante cantos a capella y espacio de improvisación sobre fragmentos de palabras con un alto grado de





escucha y quietud, como que era una reunión donde las personas descubrían su propia forma de relacionarse cobijados por una atmósfera grata y plena.

Al terminar la jornada, cada quien toma rumbo a través de la ciudad de Torino para ir a descansar.

Lo que percibí ahí fue un camino práctico en donde la imagen dejaba ver todo lo que componía ese lugar rico en vivencia, estudio y búsqueda artístico-humana. “Yo quiero ir ahí”, me dije. Así fue que, al regresar desde Polonia a Chile, vía email, le pregunto a Domenico si me puede recibir durante el tiempo de mis vacaciones. En nuestro verano prácticamente no hay actividades remuneradas o no hay muchas para quienes trabajamos independiente. Con mis ahorros decidí darme esa oportunidad. Domenico me dijo, “tú y yo hemos trabajado juntos, ya te conocemos, creo que puedes venir”.

Fui con un compromiso de tres meses de trabajo y llegué a ese mismo lugar, al mismo sitio que vi en el documento, Vía la Basílica al lado del mercado de Torino, el más grande mercado a cielo abierto de Europa.

La primera mañana, afectado por el jet-lag, me equivoqué en el horario. Katia Capato, cofundadora del Lab-Perm, me envió un mensaje, “¿dónde estás?”, decía. Me di cuenta que la hora de mi reloj estaba equivocada y mi deseo fue teletransportarme. Salí hecho un corredor de velocidad porque quería cumplir mi palabra, mi compromiso y encontraba que lo mínimo era estar en horario. Al llegar me di cuenta que no pasaba nada al haberme equivocado de hora porque no era un trabajo ni una clase o una obligación. Había comprensión y no una exigencia vacía. Me di cuenta que mi reacción fue exagerada y entendí que llegar es una cosa, pero se comienza cuando se está listo para ello, que el reloj es solamente una referencia, ya que





llegar y, repito, llegar, significa estar dispuestx y permeable a lo desconocido, lo que es completamente otro fenómeno que requiere de una especie de descompresión del cotidiano –aceleración, urgencia, autoexigencia–. Más adelante, al final de este relato, retomaremos lo que corresponde a *llegar-llegar*.

¿Qué me encontré ese primer día?
Silencio, nada más.

Todo sucedía a nivel de una percepción suave, sucedía a nivel de pequeñas palabras, susurros, sonrisas, una atención compartida, tierna y generosa.

No hablo de una solemnidad sino de algo concreto que se traspasa entre las personas. Aquel primer día preparamos un café, como es de costumbre en Italia, y entramos al espacio. Me mostraron el lugar de trabajo donde pasaría mis días, tardes y parte de las noches. Posterior a eso, todo el LabPerm de esa época, Francesca Netto, Marta Laneri, Katia y Domenico, se preparó para mostrarme la acción sobre la cual elaboran diariamente. No era una escena ni obra de teatro, era la acción en el sentido que la palabra acción tuvo para Grotowski, así como fue “La Carta” que vi en Pontedera.

Una acción es un momento de gran atención y conciencia de lxs que hacen, actuates o performers, donde se reúnen cabeza, cuerpo y corazón. Es una práctica que no está pensada para ser mostrada, puede ser vista, pero ese no es su objetivo. Domenico me dice que me siente ahí en una silla al borde del espacio donde van a presentar. La acción se llamaba “La Celebrazione”, que se enmarca a un proyecto mayor denominado “Katharsis, de cura animae suae”, que significa algo así como, “purificación, cuida de nuestra alma”. Yo había visto “La Celebrazione” en Polonia, lo



había visto en Brzezinka y a mí me pareció que ese trabajo se podía realizar solamente entre Domenico y Katia, porque a mi modo de ver eran las personas mejor preparadas. Más tarde comprendí que el trabajo del LabPerm era un lugar de aprendizaje mediante el trabajo cotidiano de las personas, en este sentido, lxs aprendices, como lo eran Marta, Francesca y finalmente yo, aprenden ingresando en todas las actividades del día, desde preparar el espacio hasta la acción que se iba a presenciar, pero era evidente que Katia y Domenico eran las personas que conducían la acción.

Domenico me dice, “cuando sientas necesidad de entrar, ingresa”.

Terminada la acción, tomé conciencia de que no entré nunca.

Al terminar, Domenico se me acerca y me dice, “¿qué te pareció?”.

Yo, con mi cárcel intelectual de director teatral, de productor de obras, que participa activamente en el circuito escénico santiaguino y que además pertenece a un mundo docente donde se habla mucho –tal vez demasiado–, le contesté a Domenico: “no entiendo”.

Después le pregunté, “¿cuál es la situación?, ¿cuál es la circunstancia?”.

Esas preguntas provienen de mi ser académico. Eran preguntas que vienen de quien cree saber de teatro porque conozco las preguntas, pero no sé resolverlo, no sé llevarla a la práctica.

Agregué, “¿cuál es la acción?”

Domenico me responde, “esta”, y sonrío y repite, “esto”.



Le vuelvo a preguntar, “¿cuál es la circunstancia?”, “¿quiénes son ustedes?”.

Le hago preguntas que estaba acostumbrado a hacer cuando hago clases, pero al ponerme de frente a una experiencia como la que había visto no sabía formular nada fuera de lo mundano y mecánico de las teorías teatrales.

Entonces Domenico me dice, “Claudio, estás hundido en un pozo de barro”.

Eso me llevó justamente a la imagen que muchxs conocen, el de la ciénaga, porque a medida que tú caminas en ella te hundes en cada paso.

Domenico agregó, “tal vez tú necesitas que trabajemos”.

Así fue que empezamos el proceso con los cantos —eso fue lo primero—, cantos, cantos y más cantos. Desde ese instante una rutina se diseñó naturalmente para mí.

Llegaba por la mañana, era el primero o segundo en llegar, y preparaba el espacio. Preparaba la estufa a pellet para calentar el recinto porque era invierno. Después llegaba Katia y me enseñaba los cantos.

Anteriormente, había estado en procesos con el canto, con el equipo de Thomas Richards del Workcenter y antes con Souphiène Amiar quien decía, “los cantos se aprenden, no hay que anotar nada. Si tú tienes interés, los vas a aprender”. En cambio, Katia me permitía anotar, era más relajada en eso, pero no se anotaba durante el proceso, sino que después, en otro momento. Se trabajaba durante dos a tres horas antes que llegara el resto de



integrantes del LabPerm. Me tomaba el tiempo de anotar lo que comprendía, no sabía italiano, me comunicaba en inglés y tampoco comprendía cantos que podían ser en latín u otra lengua antigua entonces anotaba las palabras y trataba de anotar la nota. Hacía un punto en la hoja, algunos estaban más altos y otros más bajo, todo era aproximado. El resto era aprender, comprender y hacer.

Katia era muy gentil, muy paciente, recuerdo momentos cuando acercamos nuestras cabezas. Apoyaba mi cabeza en su hombro y viceversa, posábamos levemente nuestras manos en el vientre de la otra persona para así sentir la vibración y el respiro. Comprendí que, si tú percibes el respiro, vas a cantar. Que no era una cosa de tono. Tampoco era una cosa de empuje. No era una cosa de todos los ejercicios que enseñan para la voz. Era una cosa de transmisión directa.

Ella tomaba mi mano y la colocaba en su vientre, lo mismo hacía yo con su mano en el mío. Apoyamos la cabeza en el hombro de la otra persona y cantamos bajito, entre nosotrxs. Creamos una suerte de útero vibrante en ese espacio *entre*. Más tarde llegaban Domenico, Francesca Netto y Marta Laneri.

La jornada de trabajo comenzaba con *Motions*. *Motions* era el trabajo de estiramiento sincronizados que se puede revisar en el libro de Thomas Richards, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*.

Motions se divide en, posición de pie, posición primaria, primer ciclo, segundo ciclo, tercer ciclo y nadir zenit. Con Souphiène, lo habíamos practicado. Recuerdo que en ese tiempo nos dijo, “mírenlo y háganlo”, así como el viejo dicho, “mira y aprende”. Domenico notó que yo conocía *Motions*, pero lo entendía de manera superficial, es decir, sabía hacer las formas, entonces empezamos a trabajar en un nivel más profundo.



Puedo decir que el trabajo que mejor desarrollé, donde me sentí mucho más cómodo fue justamente *Motions*. Es un trabajo de sincronía absoluta¹⁷:

Una persona va al frente, se ubica en la punta de diamante que se forma con las otras personas, cada una en cada vértice y todas mirando en la misma dirección.

La mirada va en un punto en el horizonte, pero lo suficientemente amplia para también ver lo que hacen los demás miembros. En mi experiencia, el enfoque va en el estiramiento de la columna dando lugar al espacio interior de quien lo practica. En este sentido, el interior se asocia a la permeabilidad entre mundo interno y externo; atención sincrónica, percepción fluida y constante hacia todo lo que te rodea y acontece. Nos inclinamos desde posición de pie hacia adelante para entrar en posición primaria; se está un momento escuchando y atendiendo a todo; a continuación, se vuelve a estar en posición de pie. Luego se estira hacia arriba para ingresar en el primer ciclo; se llega al máximo de estiramiento arriba y se continúa hacia abajo con columna estirada, brazos muy extendidos en dirección hacia abajo y pegados al cuerpo, solo se flexionan las rodillas y se queda en cuclillas, después de una pausa donde se atiende al todo, se regresa suavemente a la posición de pie y otra vez se ingresa en posición primaria. Desde esa posición primaria se vuelve a estar de pie y luego se gira hacia la izquierda lentamente, gota a gota, elevando el pie izquierdo para rotar, empujando con el pie derecho, apoyando suavemente el pie izquierdo cuando llega a posición y elevando el pie derecho que se reúne con este último complementando 1/8 de giro. Todo en sincronía perfecta con quien está en el

17 Sobre *Motions* puede revisarse “Motions, una práctica Grotowskiana que altera el equilibrio del actor/actriz” de Sergio Sierra en Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 5 enero - diciembre de 2011. 32 – 47.





vértice o punta del diamante. Al continuar girando, el liderazgo se va traspasando a quien va quedando en la punta.

Durante el proceso, hay una persona fuera que mira y dice:

“No. Atento Claudio”.

“Atento a esto. Respira, relaja los hombros, relaja la mirada, pestañear, volver a respirar, sentir el peso, estirar, mentón abajo”.

A veces con voz un poco más fuerte:

“No hay sincronía. Sincronía, sincronía, sincronía”.

Repitiendo:

“Sincronía, sincronía, no, Claudio, sincronía, relaja, sincronía. Sí, justo”.

Todo este tiempo, sobre todo en el inicio de los primeros pasos sobre *Motions*, tienes en la oreja la voz de una persona dedicada a tu proceso y al proceso del equipo.

“Estira el dedo, el dedo meñique, el dedo pulgar, el dedo pulgar, el dedo meñique, relaja las rodillas, relaja la panza baja”.

Está lleno de detalles pequeños en cada parte de tu cuerpo y sobre tu atención, hasta que de repente, esa persona, se queda en silencio y te deja ir un poco en tu propia conciencia del trabajo. Finalizado *Motions*, puedes sentir que fluye en ti toda tu parte interior, algo





se mueve libremente. Estás atento a cada cambio de tu alrededor. Estás atento a cualquier cambio y no solo eso, te dan ganas de reír, ganas de llorar y todo eso que fluye lo observas y se dirige hacia arriba y hacia abajo, algo cercano a la *verticalidad* de la que había leído en Grotowski (en Richards, 2005).

Todo esto se practica cada mañana por unas tres horas, en primer lugar, el ciclo completo de *Motions*, que dura algo así como 45 minutos y, después, hay que dedicarse a revisar segmentos específicos. Posteriormente viene una pausa. A veces dormíamos ahí mismo, nos recostamos en la alfombra a dormir un instante. En mi experiencia aquello es solamente un momento para sopesar, limpiar, vaciar, cerrar los ojitos para continuar con el programa del día.

Se prepara un café y se sigue adelante.

Posteriormente se trabaja con los cantos utilizados en “La Celebrazione”.

Se canta y se canta, en sincronía con quien guía, te mueves por el espacio en sincronía y siempre en posición de alerta, pero no me gusta esa palabra *alerta*, prefiero ocupar la palabra *atención*. El cuerpo asume una posición cercana a la posición primaria, como un portero en el arco que espera un penal, una posición física un poco hacia adelante atenta hacia algo que está sucediendo.

“Sincronía, tono, sincronía, tono, sincronía, tono, cantar con menos volumen de quien guía, sincronía tono”.

No solo se trata de cantar, porque el canto, si logras dar con toda su precisión, abre la percepción de ti mismx.

“Sincronía, tono, sincronía, tono”.





En mi caso, así como en el caso de Domenico, cantábamos en tono bajo, yo hacía generalmente las bases.

Luego de trabajar sobre los cantos, se ingresa a la acción “La Celebrazione”. Se elaboraba en fragmentos muy breves, que duran solo segundos, momentos, para captar todo lo que acontece porque era una estructura muy precisa en donde siempre se está atento a algo o a alguien, siempre se está atento a lo que sucede allá, fuera de ti. El cuerpo se mueve para acá, el cuerpo se mueve para allá, el cuerpo se mueve para acá y está en contacto con el espacio. Se compone o se ordena, pero no se piensa en aquello, sino que es intuición, es el despertar de tu intuición a través de eso que se hace.

Por lo general la jornada diaria se cerraba con *training*. Digamos que la palabra *training* está bastante manoseada, yo diría que actualmente no significa nada y que puede ser cualquier cosa. El *training* que hacíamos es bastante específico, era el que se desprende del trabajo al interior del Workcenter de Pontedera. Esto es, una persona ingresa en el espacio vacío y hay que seguir su ritmo desde el cero hasta 100%, asimismo se atiende para que el espacio esté balanceado. No hay instrucción verbal. A veces hay alguien afuera y dice:

“Atento, aquí anda pie con pie, anda pie con pie, anda pie con pie, anda pie con pie, el espacio, pie con pie, el espacio, el espacio Claudio, el espacio, el espacio, silencio”.

El entrenamiento o alineamiento, se desarrolla en las siguientes fases: balancear el espacio, danza silenciosa, ejercicios físicos, espiral y volar. Duraba 40 minutos



aproximadamente. Al igual que *Motions*, a continuación, se trabajaba por segmentos y también sobre cada miembro del LabPerm en el espacio. A esto se le agregaba cinco minutos de improvisación, que básicamente era explorar, dentro de los mismos principios, la vitalidad mediante el cuerpo, sin parar, dejándose llevar por el cuerpo, no por la cabeza o los pensamientos, era la búsqueda por ese cuerpo canal del que Grotowski hablaba en “Performer”, citado en la parte precedente. Es el cuerpo que se mueve sin saber cómo moverse. Rescato mucho la sensación de caer y caer y permitir que el cuerpo reaccione hacia una recuperación del reflejo y la reacción auténtica.

Nuestro día se dividía en tres horas de *Motions*, tres horas de cantos, tres horas de *training* y tres horas también en la acción. Estábamos, aproximadamente, desde las diez de la mañana, hasta las diez de la noche, todos los días, de lunes a sábado, menos el domingo. Ese fue mi paso por ahí, fueron tres meses aquella primera vez en el LabPerm.

“Aquí vienes a hacerte una transfusión de sangre”, me dijo Domenico una vez mientras caminábamos cada uno para su casa en Torino. Le pregunté cómo fue su experiencia con Grotowski, me dijo que fue una persona muy precisa, muy amena, pero lo que sacó en limpio fue, “lo que vayas a hacer, hazlo completamente”. En mi caso, Grotowski ha sido lejano por razones lógicas de geografía y tiempo, los viajes que hice en su búsqueda fueron una peregrinación. Quienes han estado directamente relacionados al director polaco, generalmente no hablan de él, hay un cuidado especial de todo eso.

“Lo que hagas, lo que tú decidas hacer, hazlo completamente”.



Esta frase que Domenico me regaló tiene la fuerza de un principio vital, como palabras que vienen de un hermano mayor o alguien con autoridad y dominio en el oficio.

Durante mi visita de tres meses, participamos del año de Grotowski, pues se conmemoraron diez años de su fallecimiento. Fuimos invitados a Segovia, España.

Aquella gira fue un momento de ajuste de varios elementos que en la acción “La Celebrazione” no andaban del todo. Me acuerdo un momento crucial de ese viaje cuando Domenico nos hace reflexionar profundamente en el uso o presencia de los objetos en escena. Resultó que aquella vez hicimos el viaje sin los habituales props, en el espacio que nos ofrecieron para mostrar nos proporcionaron algunos objetos similares, pero estos no nos estaban ayudando. El espacio era una hermosa iglesia desacralizada. Domenico nos dice que los objetos no nos están ayudando. Se fue solo a este lugar donde íbamos a presentar, a estar ahí y ver si nacía una solución. Pasó la tarde y cuando volvió nos comunica que sacaremos los objetos, todos los objetos, porque nos estaban bloqueando. Así fue como se hizo, en el espacio vacío, pudimos dar un paso adelante con esa acción.

Pasado el tiempo, me sentí dentro del proceso interno de la compañía, los meses habían hecho un efecto de comprensión, acción y flujo de mi hacer en la acción y en la participación activa de todo el trabajo interno del Lab-Perm. Todo este andar quedó registrado en un segundo documento audiovisual “Katharsis 2” también realizado por Francesca Bono.

Al final de ese período, tuve que regresar a Chile. Le comenté a Domenico sobre mis deseos de volver al Lab-Perm, él me dijo, “tienes las puertas abiertas”.

Regresé a Chile y comienzo a planear mi retorno, en ese entonces no tenía ningún financiamiento para ello.





En aquel tiempo estaba realizando mi Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, en la Universidad de Chile, lo había iniciado en el 2005 con la sencilla motivación de estudiar formalmente la dirección en teatro. No sabía que obtener un grado académico sería una puerta de entrada para mi actual empleo en la Universidad de Playa Ancha y que podría iniciar una carrera académica. Realmente no entendía para qué servía una maestría en aspectos prácticos, solamente estuve motivado por un afán de aprender más sobre la dirección escénica y era un campo artístico en el cual me estaba desarrollando con mucho interés. Mi tema de investigación estuvo siempre relacionado con la experiencia viva y lo real. Tratándose de un practicante que estudia e investiga, conocer y poder estructurar todo aquel fenómeno de acontecimiento y presencia durante lo que llamamos acción, era mi objetivo. Sin embargo, en un inicio no había tenido la vivencia directa tal y como empecé a tenerla más claramente desde mi primer viaje a Polonia. Sabía que en el cuerpo ocurren mutaciones, sabía que eso está más allá del confín de lo estético, semiótico y teórico. Era un territorio ancestral en unx, relacionado al rito, dentro de una espiritualidad laica y un contacto con otra vía de conocimiento que era el hacer/conocer. Lo que busca recuperar aquello pre civilizado, pre formulado, pre artístico. Estaba yendo en la dirección de una apertura sobre herramientas trascendentales y humanas cercanas a las raíces de ser en armonía con lo que nos rodea. Con todo, el máster fue un lugar donde pude reflexionar y concretar lo que fueron mis años de búsqueda en Polonia y después en Italia. Dicho magíster lo llegaría a terminar recién el año 2013 con mi tesis titulada “Teatro Experiencial, investigación y creación en base a la atención y presencia del actuante”, la que tuvo su salida práctica en la dirección, en donde también fui actuante, con la obra “Vigilia, estaba en





casa y esperaba que llegara la lluvia”, basada en el texto de Jean-Luc Lagarce (Fondart 2013), presentada en casonas y museos de Santiago. El resultado investigativo tomó a Grotowski como referente principal y pude sumar mi periplo personal en laboratorios y contextos inmersos en su filosofía.

Al volver a Chile, mi intención fue la de finalizar el máster para marcharme al LabPerm, pero me fue mal. El examen final que presenté aquella vez fue reprobado. Lamentablemente no fue algo muy meditado de mi parte, en mi afán de concluir mis estudios quise estructurar una obra o performance que no dio los frutos necesarios. Si bien su contenido me gustaba y creía que tenía algo valioso entre manos, el tiempo no fue suficiente para transmitir mis ideas sobre la presencia entre lxs actuantes. Por otro lado, la composición, fragmentada, al parecer no consiguió ensamblarse con sentido. Con lo triste de esa reprobación creo que fue un trabajo bueno, a mí me gustó.

Abel Carrizo-Muñoz, director del máster me llamó un día y me dijo, “ven, tenemos que hablar, la comisión no aprueba tu trabajo, lo reprueba”. Entonces congelé, y me dije, “me voy” y estuvo bien, quería ir al laboratorio.

Recuerdo una conversación con Álvaro Pacull, una persona muy cariñosa y cercana que era director de una de las carreras de teatro donde trabajaba. Le cuento, “me quiero ir”, y me dice, “tú tienes que irte, tu camino hasta allá, y es bueno que dejes el trabajo acá”. Así fue como tomé mis decisiones y empecé a dejar todos mis trabajos. Aún no tenía becas, solo algunos ahorros. Hice unos cálculos para ver cuántos meses podría sobrevivir en Italia porque la dedicación en el LabPerm era completa, así como en el Workcenter, no hay tiempo para tener un trabajo paralelo y remunerado, sino que la cuestión económica había que tenerla resuelta.



Empecé a hacer maletas y postule al Fondart. En ese entonces me alojaba en casa de mi amigo, actor y colaborador, Freddy Araya, con quien trabajamos y exploramos mucho durante los años del Teatro de la Peste y posteriormente en dos importantes trabajos escénicos del Performer Persona Project. Me prestó un computador para grabar DVDs de todas mis obras para los antecedentes a presentar, porque en esa época no había nube para colgar material. Pasaba los días grabando, mientras en otro computador completaba el formulario. Dormía mientras se grababan los DVDs pues todo el proceso de formulación es extremadamente lento y, como mucha gente, se hace cuando hay tiempo, para mí, durante la madrugada. Paralelamente, me escribía con Domenico, me mandaba las cartas y organizamos un programa desde cero.

Tuvimos que estructurar mi estadía en forma de curso de perfeccionamiento. Afortunadamente, el proyecto obtuvo fondos por 16 meses.

Mi paso como actor miembro del LabPerm

Me fui en octubre del 2009, llegué al calor de Torino, me presentan el nuevo espacio de trabajo, uno distinto, era San Pietro in Vincoli, una iglesia desacralizada con catacumbas subterráneas donde antiguamente enterraban a los condenados que morían en la horca. El espacio era compartido con otras dos asociaciones culturales.

Una noche, durante una cena en casa de amigxs del LabPerm, Katia me presenta así, “acá está el nuevo miembro del equipo”, fue hermoso escuchar aquello, de esta forma éramos los cinco miembros históricos del Laboratorio.

Retomamos “La Celebrazione”, el *Motions*, el trabajo sobre sí mismx.



En el tiempo que estuve alejado del LabPerm, Domenico me había dado la tarea de mantener el trabajo con vida. Tengo muy fresco el recuerdo de las mañanas en el parque forestal de Santiago, trotando, luego estiramientos y colgarme en los juegos infantiles de fierro. Me daba tiempo para *Motions*, *training* y canto. Repasaba “La Celebrazione” siguiendo el registro que tenía en DVD, la hacía en paralelo, en vivo, en mi habitación.

El primer viaje que realizamos como LabPerm fue a Polonia, fuimos al Grotowski Institute para una residencia en Brzezinka. Habíamos organizado un proyecto nuevo que se llamó “The garden, ongoing Project”, en otras palabras, “El Jardín”. Este se dedicaba al cultivo del jardín interior pero no sabíamos todavía cómo hacerlo y fue ahí que descubrimos cómo. Se realizó una convocatoria internacional y un grupo de chilenxs respondió con entusiasmo. En consecuencia, vino el primer grupo de chilenxs a tomar este curso con nosotrxs. Así fue como nos hicimos cargo del espacio de Brzezinka, afuera había hielo y nieve.

Preparamos “El Jardín” basado en estudios personales de acción y a cantos dados por Domenico y textos del autor existencialista británico Samuel Beckett (1906-1989); Domenico había dirigido recientemente un taller enfocado en el ritmo y lo material de su dramaturgia.

Para “El Jardín” se nos pidió trabajar acciones sobre las preguntas,

¿quién soy?
¿mi familia?
¿el mundo que me rodea? y,
¿mis necesidades?



Estas mismas preguntas fueron enviadas al grupo de chilenxs para traer sus propuestas.

A propósito de las acciones, se entiende que cuando funcionan es porque se desarrollan de manera plena, es decir, que envuelve tu ser completo, o sea, busca compromiso físico, vibratorio profundo e inmersión física e interior. No es fácil de explicar, pero va en concordancia con la pregunta de Thomas Richards del porqué alguien escoge trabajar con algún material específico, lo que va en la dirección de estudiar y estudiarse mediante el acto integral de ser/estar en la acción.

En aquel retiro en Brzezinka apareció el canto de “camina-camina-camina” acompañado de “llueve, llueve de muy alto” –quienes han trabajado conmigo los conocen–.

El nacimiento de estos cantos fue durante la sobremesa después de la cena una de las noches. Hacíamos un poco de análisis del día de trabajo, de cómo programar los siguientes días y ahí Domenico me pide cantar. Él quería generar un espacio de trabajo e improvisación desde lo que acontece ahí mismo, respondiendo a la idea de que la acción es continua y es un umbral abierto durante toda la jornada, incluso en los espacios de pausas, comidas o descanso. En consecuencia, cualquier momento era propicio para entrar en *algo*.

Domenico escuchó mis propuestas de canto e inmediatamente el equipo empezó a apoyarme. Inicié sentado a la mesa, con poemas que había estado trabajando desde la acción que presenté para el Workcenter y continué con una breve serie de cantos que quería hacer. Domenico me instó a ir más allá y encontramos el patrón y motivo característico que podía ser la semilla de una acción perdurable.

Había traído fragmentos de canciones que me gustaban mucho, canciones de rock anglo que me hacían





sentido. Por otra parte, entre los textos que también propuse, estaba, por ejemplo:

“Acá estoy de vuelta en mi casa en Iowa city” del poema “Televidente” de Oscar Hahn y que ha constituido parte de mi solo performance, “Barranco” (2021), entre otras performances.

“Toma la cuchara”, me dice Domenico, entonces tomé la cuchara y se armó la acción inmediatamente.

Acá estoy otra vez de vuelta en mi cuarto de Iowa City.
Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell frente al televisor apagado.

La pantalla refleja la cuchara entrando en mi boca
y yo soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie. (Hahn 1996, 103)

Sin rodeos, ya estábamos elaborando la acción y entré en un *loop* con la palabra, tenía la cuchara en la mano y estábamos en el comedor. Mis compañerxs sostenían una atención similar a lo que viví en el canto con Thomas y Pei Hwee. En cada nueva oportunidad del texto podía sentir cómo este entraba más hondo, más abajo de mi vientre mejorando la calidad del sonido, más grata y expandida. No es importante si se hablaba en español u otra lengua, pues si tu acción es precisa, se puede seguir tal cual se sigue el ritmo en *Motions*, el *training* o en los cantos. Domenico, esperando el momento de mayor plenitud me dijo, “canta” y empecé con el canto que originalmente era en inglés:

“walking. walking, walking, walking. Walking”,

y Domenico la cambia a,





“camina, camina, camina”,

y repetí,

“camina, camina, camina, camina, camina, repite, camina, camina, repítelo, camina, camina camina”.

Todo el equipo estaba en flujo y atención, de frente unxs a otrxs, al otro lado de la mesa,

“camina, camina. Camina”,

y se arma este sonido envolvente donde tú puedes sentirte trabajando dentro de como una suerte de cobijo hecho de vibración,

“camina, camina, camina”,

entonces Domenico me pasa la cuchara, “toma la cuchara y ahora texto!”, me dice,

y yo, “camina, camina, camina, acá estoy otra vez de vuelta en mi cuarto en Iowa city, tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell de frente al televisor apagado, camina, camina, camina, camina, camina”.

Cada indicación o ayuda desde Domenico es ejecutada inmediatamente en el *durante* de la acción. Tú estás emitiendo, buscando y se te pide hacer cosas, lo mismo fue con Thomas, te indicaba puntos de tu cuerpo que debías relajar mientras todo el equipo cantaba alrededor tuyo y tú mismx llevas contigx tu fragmento de canto que armonizaba con





el total de la acción, porque cada quien también está en acción, todas las personas participantes están cada una en su propio proceso que se comparte hacia un lugar de expansión interior y exterior, con lucidez y rendición, porque es el canto y palabra reunidas en la acción, lo que te lleva.

Así, viene la voz de, “¡stop!”.

Domenico nos precisa detenernos. En concreto y analizando el fenómeno, se genera una envolvente saturación que suma toda tu atención sobre el flujo. La pausa sincrónica destapa lo prístino. El silencio congrega la totalidad entre nosotrxs. Te percibes y percibes el espacio y tu interior, porque algo sucedió. Todo sigue fluyendo, pero ya no se canta, ya no hay sonido. Como una suerte de *savasana* del yoga, pero activo, recibo lo que hemos dado. Algo florece, pues se te abre el pecho, se te abre la mente, se te abre el sexo, se te abre por atrás, por delante y por todo el cuerpo. Emanan lágrimas, pero no es de pena ni tampoco de alegría, es de júbilo. Son manifestaciones físicas de encontrarte, aceptarte, perdonarte, por la sencilla razón de que somos seres maravillosos llenos de goce, como diría el médico psiquiatra austríaco que vivió entre los años 1897 y 1957, Wilhelm Reich (2010), una reunión plena de confianza y amor que es orgásmica. Es el efecto real y palpable del trabajo sobre unx mismx, quiero decir, el proceso, que es material, hace sentido, lo que entraña un espíritu y un cuerpo compenetrados.

Pasado algunos días, llegaron lxs chilenxs que habían sido aceptadxs para “El Jardín”. Junto a ellxs se unirían otras personas de otras nacionalidades. Les habíamos pedido de antemano que trajeran un trabajo que respondiera a las cuatro preguntas:





¿quién soy?
¿mis necesidades?
¿mi familia?
¿el mundo que me rodea?

Por supuesto, existía plena libertad para elaborar respuestas a las interrogantes. Por lo general trajeron cosas escritas y composiciones de acciones.

El procedimiento de trabajo era, en primer lugar, estudiar el relato, para esto se lee en la mesa. Pero no se lee como una lectura teatral porque no se trata de analizar racionalmente sino de estar a la caza del sentido.

Hay un momento previo a la lectura en la que tenemos que alinearnos con un especial silencio. Se respira y nos metemos dentro del espacio amplio de escucha para que palabras, respiro y acción, se conjuguen. Es un lugar de percepción y conciencia guiado por Domenico y secundado por lxs miembrxs del LabPerm.

Se hila una red de atención que funciona para contener al grupo. Domenico está allá en la cabecera y yo estoy acá al otro lado. Yo hago conexión con él que está allá y por otro lado está Francesca acá. Marta está por allá, y está Katia en la esquina. Tejemos un entramado atento para que las demás personas dentro de esta red y, por inducción, entren en el mismo sentido que estamos como LabPerm.

Sin duda, mi paso por el LabPerm constituye mi máxima influencia. Hay procedimientos desarrollados en “The Garden Project”, junto a otros ejercitados en “La Celebrazione”, que al día de hoy todavía ocupo. Por ejemplo, el modo de entrar y trabajar con alguien, acompañarle en su búsqueda, de cómo alinear el corazón con el corazón de otra persona, también, de cómo alinear tu guata –nuestra





parte blanda y vulnerable— con la de otra persona. Lo que significa comprender a otro, empatizar y contener. Y así como en el canto, se respira justo donde la otra persona respira y se alinea mi cuerpo con esa persona. Desde ese lugar propones *algo*, desde ese lugar, escuchando la reacción de la otra persona a medida que estás emitiendo, y ahí se descubre una cosa preciosa, emitir y escuchar al mismo tiempo.

En una improvisación durante “El Jardín”, Domenico me dijo, “descubriste algo”. Se refería a una posición que me vino espontáneamente. Coloqué mi mano en mi cabeza como si fuese una antena, con los dedos juntos de esa mano apoyada en mi coronilla y señalando el cielo. Desde esa posición yo simplemente dejaba que mis pensamientos, emociones, palabras, etc., salieran sin esfuerzo, y en eso, conseguía conectar con la acción de otras personas. A veces ellas necesitaban hablar con un familiar o un amigo, y yo veía aquello y ejercía internamente la pregunta,

“¿qué necesita la otra persona?”,

eso me preguntaba sin pensarlo, y me dejaba andar por aquello. Muchas veces no entendía el idioma de la otra persona, no importaba, sino que el camino estaba dado por el cuidado, instinto, respiro y alienación. Dicen que la revolución en el teatro fue cuando nos dimos cuenta que ya no se trataba de lo que yo necesito sino de ver lo que otra persona necesita.

También hubo muchos errores, muchos momentos de “no, no conecta”, de sentir que quería imponer, que quiero hacer esto, quiero que la persona haga esto, pero este proceso que es amable, no funciona así, no depende de la voluntad.





En una de las jornadas en Brzezinka, no recuerdo si fue con el LabPerm o antes en el Atelier, pero creo que fue con el LabPerm, durante la cena, revisamos varios DVDs que el Grotowski Institute nos facilitó. Eran archivos de antiguos trabajos de Grotowski y documentales afines. Fue durante esos visionados que por primera vez vi a Jacek Zmysłowski y su proyecto “The Vigil” magníficamente registrado por Jill Godmilow junto a Mercedes Gregory. En ese documento escuché y vi la aplicación de la palabra *simple*. Vi a un equipo de personas plenamente comprometidas en una ética y una investigación amplia que abrían este espacio a otras personas sin mediar selección.

“Y, porque es tan simple, que uno se resiste”, más o menos eso decía Jacek ahí, con una sonrisa.

Nunca olvidé ese video y hoy por hoy fue lo que generó esta escritura e investigación.

Es reconfortante que nuestro oficio pueda ser convivido en comunidad y para todas las personas. Sé que a muchos nos contenta encontrar experiencias y vivir el arte en la carne. Que esa carne también está impregnada de lo sutil en una búsqueda aparentemente artística —que lo es—, pero al mismo tiempo traspasa hacia un plano interior y espiritual.

Son muchos viajes y sus pausas. Viajes y pausas. Demorarse, así como este proyecto que ha tomado su tiempo para formalizarse. De cómo todo esto es memoria que trae al presente aquello sellado en vivencia, lo cual no es relato histórico, o no tan solo relato, sino memoria y santa subjetividad.



El proyecto “El Jardín”

El proyecto “El Jardín” fue muy importante en mi aprendizaje con el LabPerm. En él pude descubrir herramientas y procedimientos personales que perduran hasta hoy. Digamos que existe un territorio de trabajo que es el ser humano en acción, pero no hay una metodología o receta para hacer que esto funcione. Se puede sistematizar una estrategia, un modo de aproximarse, sin embargo, el proceso vivo va a depender del grado de conciencia en el presente de la experiencia.

Uno de los objetivos de esta investigación es invitar a quienes lo leen a recorrer el camino desde adentro de esta experiencia y percibir, sentir, si es posible, lo que se vive dentro de la acción. La acción es una envoltura, como un útero, un lugar apacible resguardado en un silencio que te rodea y que deviene en una actitud. Es como si algo dentro tuyo observara pasiva y lentamente la aparición de un animalito, una pequeña bestia salvaje que no se muestra fácilmente, pero se asoma. Pero no está dado por sentado que así ocurra, requiere un tipo de quietud y sosiego de la voluntad y el control. Grotowski, cuando habla del Performer, dice, “se trata de ser pasivx en la acción y activx en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivx quiere decir receptivx. Activx estar presente” (1993, 78)

Este libro nos habla de ese lugar, que para nosotrxs, es la simplicidad asociada a una amabilidad, desarme y demora que más adelante detallaremos. El germen de esta idea se encuentra en las conclusiones en mi tesis de máster, citada antes, en donde formule en palabras la impresión que dejó en mí el trabajo que hemos ido describiendo,

“Un teatro de lo simple o simple teatro”, diría mi tesis.





En lo que se refiere al proyecto “El Jardín”, las preguntas solicitadas tenían por objetivo conectar nuestro interior con la acción. En mi caso, intenté hacer algunos manuscritos, pero no siempre me sentí cómodo escribiendo sobre mí, me resultaba mucho mejor trabajar sobre textos de fuentes literarias, poéticas y teóricas, en las que me apoyaba para dar curso a lo pedido. Otras veces encontraba respuestas en cantos. Con todo, lo central era entrar en juego.

Lo primero era elevar el grado de atención y debíamos estar en sincronía para que nuestra presencia apareciera. Presencia, según la investigadora Erika Fischer-Lichte (2011) es cuando la mente entra en contacto con el cuerpo, ella habla de mente corporeizada, *embodied mind*. Para ello, debemos alinearnos entre el cuerpo y la interioridad. Abrir la escucha, tal y como la posición primaria propone oír hasta los pequeños sonidos en la habitación contigua. Y, en lo personal, permitir que el apoyo sea claro, en otras palabras, que el peso caiga en tu base, en tus pies o en el piso pélvico si estás sentadx, y que la columna esté libre, respirando y buscando seguir la columna y respiro de otras personas, tal y como en *Motions* o el *training*. Es como ingresar en el espacio que otra persona crea, nos metemos en su cuerpo, es sincrónico y probablemente podemos percibir su lugar.

Este proceso es similar a la construcción de una fogata. En el centro del espacio las personas traen leños, se sopla y se inicia el fuego a partir de algunas chispas. A veces es más difícil, otras veces es un poquito más sencillo. Algunas veces las ramas han sido bien escogidas, están secas y basta una chispa bien puesta y un poquito de aliento para prender un fuego. Este fuego es un momento importante porque comienza a llenarnos de calor y también a convocarnos con su luz. Todxs miramos el fuego. Ahí es donde aparecen, convergen, emanan imágenes. Cada participante





se abre con su material y lo muestra. Eso, que era íntimo y secreto, aparece ante todas las personas que están ahí presentes y todas estamos ahí también dando un aliento, poniendo nuestra atención y presencia para que este trabajo pueda tener un desarrollo, una perdurabilidad. Que pueda conectar con otras acciones.

Una acción tiene que ser perdurable, que tenga posibilidades de futuro. Muchas acciones, cantos o textos que elaboramos en el Performer Persona Project, llevan más de 10 años incorporados como material. Suelen ser contenido firme para crear otros trabajos pues en su proceso, por lo general, potencian la actitud de atención y presencia. Richards (2008) en una entrevista dice que, si un material perdura es porque todavía es una respuesta a una interrogante personal. En cambio, si este material pierde su sentido, es porque la interrogante fue completamente satisfecha para la persona.

Durante la lectura inicial de los textos en “El Jardín”, se lee lento, a veces se repite algo y se lee otra vez. Hay algunos acercamientos técnicos y estratégicos para descubrir la posibilidad de acción. Por ejemplo, no sufrir si hay anécdotas sensibles; no creer del todo en lo que se afirma; y ser muy aterrizadx. Si bien la lectura puede tocar fibras íntimas, debemos responder terrenalmente en un sentido amable, blasfemo y pagano, lo que nos lleva al desarrollo de la ironía y autoironía. Esta se desenvuelve con mucho cuidado y atención a la susceptibilidad ajena. La idea es invitar al participante a aceptar el hecho de que nada es tan importante, de que por más doloroso que sea un momento podemos abrazarlo con una sonrisa que balancee ese dolor para que nos permita accionar y buscar una salida. Toda emoción expuesta requiere de un sonido, palabra o canto y



que lleve a alguna parte, en alguna dirección. Se padece sin sufrir, se acepta sin resignarse, se busca, repito, una salida.

Después de este análisis vivo de lo escrito se va al espacio a ponerlo en movimiento. La lectura viva ejerce el efecto de conocer las hebras íntimas de la acción. En la quietud de estar básicamente sentadxs a la mesa, el movimiento de todo esto es interno, asociativo, emotivo y accionado internamente.

Cuando se entra en el espacio vacío, no hay textos en mano. Cada persona conoce un poco lo que la otra persona trae.

¿Quién soy yo para la otra persona, qué necesita la otra persona?, nos preguntamos.

Se trata de percibir qué es lo que necesita la otra persona.

“Yo estoy para ti”, me digo internamente.

Esto encierra una técnica, por ejemplo, conectar mi tórax, en donde está mi corazón, mi guata, mi estómago, en perfecta dirección hacia el tórax de otra persona y viceversa. Literalmente alinear los corazones y las panzas, la región blanda del cuerpo.

Observo con mucha precisión su respiración y procedo en ese mismo flujo. Le miro total y completamente para percibir los movimientos que provienen desde su columna que es desde donde nacen los impulsos. En lo personal este detallado escaneo lo tomé de *Motions*. La atención a cada detalle y en cada cambio de peso en tu cuerpo, cada respiro, cada modificación en la estructura ósea, porque pensando en hueso y no en músculos, era más sencillo de visualizar y así, el *skeleton* del performer, reacciona.





El ritmo es otra herramienta posible de percibir. Desde el piso pélvico se genera un leve *beat* que también puede mover los pies. Cada situación tiene un ritmo que dialoga con el respiro y el esqueleto. Al mismo tiempo, el esqueleto debe caer en el lugar donde estás. Creo que, si percibes tu peso y apoyo, puedes tener fuerza para acompañar paso a paso a otra persona. Si consigues captar todo esto de tu compañerx, todo lo que hagas se vuelve justo. No tiene que ser en ese orden o tener que estar todo resuelto para indagar. Hay que olvidar las expectativas pues bastaría con estar ahí, estar presente para la otra persona, sin hacer nada, sólo atestiguar su proceso.

Notarán que no he mencionado nada acerca del texto de las palabras emitidas. No son importantes. El sonido es importante, la palabra no. El sonido trae resonancia, si el cuerpo está en el lugar justo –peso, esqueleto, respiro, ritmo, escucha y observación pasiva– el sonido va a resonar sin empuje ni volumen, como en una vasija hueca. Los pensamientos, análisis, razonamientos deben ser silenciados y siempre se regresa al punto del lugar justo y tu autoconciencia enfocada en lo que sucede fuera de ti,

“Siempre fuera de ti, nunca adentro, siempre para afuera, nunca hacia adentro”, decía Ryszard Cieślak¹⁸ (1975) cuando fue entrevistado acerca del entrenamiento por Margaret Croyden en Estados Unidos, entrevista alojada online.

18 Ryszard Cieślak (1937-1990), actor ícono del Teatr Laboratoium, fue reconocido a nivel mundial por su trabajo en la obra “El Príncipe Constante” en la cual junto a Grotowski desarrollaron un método de conexión total entre cuerpo, memoria personal y el fenómeno de la mente corporizada y la presencia (Fischer-Lichte, 2011).





Ahora bien, no es que el texto fuese desechado del todo, pero hubo muchos momentos de interacción en acciones donde la palabra era en un idioma distinto y lo que quedaba para estar ahí era mirar todo lo demás. Digamos que a veces hay una clave en el texto y que también otras veces la llave está en el sonido, y así se va desarrollando un criterio a partir del tiempo de práctica en esto. Cada quien debe desarrollar su propio acercamiento con sinceridad.

La asociación del café

Recuerdo una vez que estaba trabajando una acción individual basada en otra acción que estrenamos con Teatro de la Peste que fue a partir de la novela *1984* de George Orwell el año 2004 en el Teatro M100. De ahí tomé varios textos que aún me hacían sentido. Había uno muy largo perteneciente a una canción del grupo pop británico Radiohead, “Fitter Happier” (1997) que decía,

“En mejor forma, más feliz, más productivo, cómodo...”

En mi acción, ingresaba a una habitación y empezaba a llamar a Julia.

“Julia! Julia!”

Julia, junto a Winston Smith, son los personajes principales del libro *1984*.

El espacio donde presenté era pequeño, en medio de la alfombra donde descansamos con el LabPerm. No era un teatro ni escenario, tampoco ocupaba nada de puesta





en escena, era mi cuerpo y la acción. Entraba en esa habitación, por un momento estaba solo y llamaba a Julia.

Me puse a hacer mímica de los objetos que me rodeaban y entre ellos estaba una cafetera moka italiana, decía,

“Café”, mientras olía el café.

Luego pasaban una serie de situaciones de recuerdos, prisión, tortura, lucha y amor. Doménico me dice,

“tienes una estructura entre manos. Hay algo ahí. Cosas muy trabajadas. Tienes un muy buen momento que no te voy a decir cuál es”.

Cuando escucho que no me dirá el mejor momento, comprendí que quien guía debe ser criterioso en saber cuándo decir y también cuando callar. Los descubrimientos no conducidos me parecen que son los que calan más hondo. Mi mente repasaba la estructura para ver cuál era el mejor momento, nunca lo supe.

“Pon atención a esto, no es necesario mostrar el café”, me dijo.

Grotowski dice, “el trabajo de un actor/actriz no es ilustrar”.

Domenico se me acerca, coloca su mano en mi hombro y con esa parsimonia e intimidad grata y protectora, gira sobre sí, mira el espacio, sonrío levemente e inspira profundo, sus ojos se iluminan y dice,

“Café”.





Al verle, soy testigo de su proceso y también sonrío y percibo su sensación por el olor y el sabor del café. Su interior se manifestaba en esa palabra que me tomó como una bocanada de vida,

“café”, repitió y sonreímos.

Ahí comprendí algo que no sé si puedo describirlo, pero sí les puedo hacer partícipes de cómo fue el sonido de la palabra “café”. Decir solo “café” y mirar sonriendo. Sentir que la panza se relaja, que el pecho se relaja y también el piso pélvico. El peso de mis huesos cae en el sitio donde los pies se apoyan. Al respecto, los pasos físicos que se describen no son metafóricos, son como suenan, tangibles y observables, algo cercano a la objetividad.

Grotowski, en una de sus etapas de trabajo, desarrolló el “Drama Objetivo” o la objetividad del ritual. En este período, donde conoce a Thomas Richards, fue marcado por los cantos de ascendencia afroamericana, caribeña y haitiana, los que debían ser aprendidos de manera exacta por Richards y el equipo que desarrolló esta investigación en California, EE.UU., pues en su objetividad está el rito.

Víctor Turner (1920-1983), antropólogo escocés interesado en los ritos tribales, así como Claude Lévi-Strauss (1908-2009), filósofo y antropólogo francés con enfoque estructuralista, dan cuenta que los ritos son estructuraciones precisas, repetibles y que envuelven el cuerpo y la interioridad de las personas (Schechner, 2003). Incluso Antonin Artaud quedó impresionado de los ritos balineses y mexicanos por el detallista cuidado de los oficiantes que blandían cuchillas sin hacerse daño. En los ritos no hay espectadores, toda la comunidad participa, “el espectáculo es el ritual degenerado”, diría Grotowski (1993, 76). En suma, el proceso que estaba viviendo en el LabPerm y que



había recogido con Souphiène, Sergey y otrxs, iba en la ruta de autoconocimiento, dominio del oficio, cuidado del proceso de otras personas y elaboración de lo común.

Segundo encuentro con Souphiène Amiar

A propósito del tema técnico sobre la asociación del café es que quisiera regresar al tiempo que pasó entre mi regreso de Polonia y la partida al LabPerm relatada arriba, esto para puntualizar algunas acotaciones de procedimiento artístico que viví en mi segundo encuentro con Souphiène Amiar en Chile.

Lo cierto es que apenas arribado desde Polonia, después de mi primer viaje, recibí una llamada por teléfono, era Amílcar Borges y me dijo que alguien quiere hablar conmigo. Pongo atención y escucho una voz familiar, ¡era Souphiène! No lo veía desde hace dos años. Me puse muy contento al escuchar su voz que me saludaba con mucho humor, “¿cómo está señor Santana?”. Él dominaba esa ironía, así como otrxs que me había encontrado. Era de los que no te dan respuestas sino una sonrisa de que todo estará bien. Incluso Amílcar es de levantar hombros y sonreír cuando te ven preocupado, en resumen, la respuesta es de quien la hace pues saber es un acto de confianza, es una especie de lucidez que te regala el trabajo en este ámbito del teatro que explora la conexión entre quien practica y *algo* más. En el ensayo “Performer” de Grotowski (1993), se dice que “el performer es pontifex –hacedor de puentes– entre *algo* y el testigo” (77), siguiendo esta lógica, nuestro ser concebido como cuerpo-canal es el mediador con ese *algo* que nos ocurre.

Hace varios años escribí un ensayo titulado *Sobre práctica y lucidez del performer* (2015), en él recorro muy brevemente mis inicios en este camino a propósito de la obra





“Perdiendo la batalla del Ebr(i)o” del 2014. En el ensayo hago referencia al despertar de los sentidos y de la conciencia del proceso, como diría Grotowski, “ser consciente de tu proceso”.

Según Zeami (1999), el maestro de Teatro Nô, el dominio del oficio es cuando se consigue estar atento al proceso, esto es, saber que una parte de ti observa de forma pasiva lo que otra parte tuya, la que hace, está en proceso y, quien observa –testigx o espectadorxs– perciben el proceso con claridad.

La verdad es que Souphiène vino a Chile a presentar una performance que se titulaba “Nede”, palabra que al inverso significa edén y me invitó a hacer un reemplazo pues le falta un actor. De Amílcar vino la propuesta de que fuese yo porque venía de haber participado en un taller conducido por Thomas Richards, entonces era más probable que entendiera lo que Souphiène necesitaba. Tengo que aclarar que eso no es tan así pues cada experiencia es única y muy personal.

Al comenzar los ensayos, Souphiène me traspasó él mismo toda la estructura de palabras y acción del actor a reemplazar. Souphiène hacía las acciones y yo copiaba exactamente lo que él hacía. Sin entender nada, lo hacía tal cual lo recibía. El texto, era un largo fragmento de citas a varios poemas del escritor, poeta y dramaturgo estadounidense radicado en Inglaterra, T. S. Eliot (1888-1965) y decía algo como,

“Yo viejo, de arrugados pezones, fui testigo de una historia, solo polvo queda en las mangas del viejo que muestra el porvenir...”





Se repetía en *loop* mientras me movía vestido de una túnica café de un material textil bastante grueso y pesado. Por debajo, traía una especie de larga sábana enrollada en mi cadera que cubría mis partes íntimas como un calzón. Mi acción era la de abrir la obra, era un corifeo, caminaba simulando ser un ciego que, con una herramienta de madera parecida a un ancho rastrillo, ponía en orden la arena que había en el piso. Tenía que hablar con ese texto sin parar. Después de aplanar la arena, sin el rastrillo, realizaba un movimiento danzado, muy lento. En un punto hacía una inclinación y bajaba de rodillas hasta apoyar las manos adelante entonces con una mano buscaba el paño enrollado en mi cadera y lo desenrollaba completamente fuera de mí. El paño salía de entre mis piernas como dando a luz. Mi acción cerraba cuando todo el paño estaba en mis manos y lo depositaba con delicadeza sobre el suelo, ahí me quedaba en silencio. Después, me volvía a poner en pie y caminaba de forma seca hasta una hamaca muy pequeña donde me sentaba a presenciar la obra. Al finalizar el trabajo, también me tocaba ingresar con la misma acción, pero esta vez cerraba con una inclinación y permanecía así hasta que terminaba el espectáculo.

Para el reemplazo contaba con dos semanas. Me encerré en la biblioteca a leer toda la obra de T. S. Eliot, que fue un maravilloso hallazgo para mí. Con el grupo de Souphiène hicimos *Motions, training* y la acción. Me llamó mucho la atención, la dedicación que imprimían en la elaboración del trabajo. Por ejemplo, Souphiène dedicó varias tardes a cepillar una banca de madera para que tuviera la inclinación requerida. Él viene de Argelia, me contaba que su familia era campesina y hacían trabajo con madera. Sin embargo, en un momento de pausa, sentado, me dice,

“Claudio, estoy viejo. Mi musculatura se fue”.





Quando le conocí en el 2006, él venía recién llegando de siete años en el Workcenter de Pontedera. Se entiende que el trabajo era intenso como el LabPerm por lo tanto los cuerpos naturalmente tienden a cambiar, la musculatura se despierta, pero no sólo eso, sino que todo se abre. Efectivamente, si me refiero sólo a mi percepción de su anatomía, algo de musculatura se había ido, lo que me parecía de los más lógico. A mí también me sucedió, los cuerpos se adaptan al contexto y la mente también si es que abandonamos los hábitos que nos traen cosas justas, placenteras y desafiantes para nuestro camino.

“Todo se va”, me decía.

En una conversación, durante el Atelier polaco, que tuve con Natalia Polovynka de Maisternia Pisni, quien trabajó con Grotowski en algún momento, ella también me decía esto,

“Todo se va”, en relación a los procesos.

“Nada permanece”, agregó. En ese tiempo aún no comprendía lo que quería decir.

Por ejemplo, lo aprendido del LabPerm, todo ese proceso, yo no podía pretender que quede estático en mi persona, pues todo cambia y solamente quedarán algunas cosas que perdurarán. Carlos Castaneda, autor de *Las enseñanzas de don Juan* (1982), menciona que tres son los enemigos de una persona que busca el conocimiento, estos son:

el miedo,
la confianza y
la vejez.





El primer enemigo te enfrenta con dar pasos trascendentes, desafiantes y que te reúne con lo desconocido. El segundo enemigo aparece cuando ya cruzaste una zona personal y viste toda la posibilidad que ya no te asusta y puede ser que confíes demasiado en tu fuerza. Finalmente, el tercer enemigo es implacable, todxs vamos a envejecer. Se dice que se hace *training* para envejecer más lento, no sé quién lo dijo, pero tiene sentido en relación a que somos un cuerpo y algo más, lo que merece mantenerse desafiado y despierto para cumplir nuestro proceso de vida.

Junto a Souphiène trabajamos mucho en el sonido y flujo del texto, tenía que decirse sin parar para entrar en un torrente de acción. Además, debía resonar mi cuerpo como un canto. De verdad que en este modo de trabajar no hay diferencia entre cantar o hablar puesto que ambas son físicas. Tampoco era relevante si olvidaba alguna sección del texto, seguía adelante pues la acción no son las palabras sino el proceso de compenetrarse pues es canto, resonancia, conjuro, como si fuese una brujería porque se está en la confianza que *algo* se va a abrir. En las palabras está el aire en forma de sonido que va a abrir hacia abajo, en las entrañas, en la base, en la panza, hasta llegar a los pies y a expandirse.

La asociación de la llave

Yo hacía de un hombre ciego y viejo. Souphiène me dice, “busca la llave”. No le entendí, entonces él se puso a buscar y a estirar los brazos como si fuera a buscar una llave mientras camina. Había un ritmo muy preciso con los pies, como pasitos cortos y rápidos mientras miraba hacia un lado y al otro y volvía a mirar a un lado y hacia el otro mientras avanzaba hacia el frente. Entonces simulaba que





bajaba un escalón y volvía a subirlo, flectaba las rodillas y volvía a erguirse. ¡Efectivamente buscaba la llave! Era una asociación precisa. Era la primera vez que veía una asociación así de concreta, no imaginaria, o sea, es imaginaria, pero es una sola cosa concreta y clara. Era una situación extremadamente cotidiana que se transformaba en algo extraordinario, por eso es brillante, ya que produce en quien la hace una memoria real, mnémica si se quiere, que tiene la potencia de permitir que la vida en nosotrxs tiña la textura de la acción.

Procedí a hacer la acción con esta asociación dentro de mí. Eso sí, y acá una advertencia, no basta con pensar en buscar la llave, sino que realmente debes buscarla, es un juego mágico en donde tu mente está fresca en el momento presente, no sirve si es mecánico, descriptivo o actuado, debe ser real para ti.

Peter Brook (1925-2022), el director británico muy cercano a Grotowski, escribió y también existe un documental sobre su propuesta de ejercicio llamado la cuerda floja o le funambulista (Brook, 2012). Actores, actrices y aprendices, cruzan sobre una cuerda floja imaginaria. Como no hay cuerda, ahí está el juego, la ironía, la confianza, el desafío y el creer. Se necesita que nuestra mente sea líquida como agua, que no se quede estancada en pensamientos o razonamientos porque no hay nada que entender, sino que hay que jugar y hacer.

Con todo, emprendí la aventura de buscar la llave. Giraba para un lado, buscando una llave, ahora estiraba las manos, bajaba y subía y continuaba exactamente con lo mismo y entrecerrando los ojos. Dentro mío tenía que mantener mi presente fresco y buscar la llave. Afuera de mí se percibía a un ciego y viejo que no sabía muy bien cómo caminar y andaba un poquito a tientas, aunque conocía perfectamente su camino. El ritmo está en los pies, me decía Domenico con





respecto a mi rol en “La Celebrazione”, señor Walada era el nombre de mi rol, en honor al jefe técnico del Grotowski Institute con quien hicimos una linda relación. Por lo tanto, el Sr. Walada¹⁹ –el rol– caminaba como escuchando una música en mi mente, danzaba al caminar y eso armaba mi esqueleto desde los pies hacia arriba. Se dice que, si quieres conocer el ritmo de algo, hazlo con los pies y así lo estarás haciendo con todo el cuerpo.

La asociación de la llave, junto con la del café, han sido dos despertares importantísimos en mi aprendizaje de este oficio. De alguna manera también los aplico en clases que doy y en los procesos de performances que he desarrollado.

Así, de vuelta a lo que fue mi residencia en el LabPerm, los meses de pertenencia al laboratorio de Domenico estaban concluyendo. Sabía que tenía que regresar a Chile y empecé a idear un proyecto que pudiera hacer perdurar todo esto. Formulé algo con las palabras, persona y performer. Me preguntaba ¿cómo hacer que el título de este proyecto tenga dentro del mismo su propósito? Y así fue como uní performer con persona. La persona es la máscara social, se dice que la primera parte de la vida es para que conozcamos nuestra persona, nuestra máscara social. Y, la segunda parte de la vida, es para que podamos acceder a nuestra esencia. Al final agregué la palabra *project*, en inglés, porque es un proceso continuo, con un fin y sentido. Para performer me basé en el breve ensayo del mismo nombre escrito por Grotowski (1993), que dice,

19 Su nombre es su nombre es Andrzej Walada, quien hace la parte de supervisión técnica para el Grotowski Institute desde siempre. Las veces que hemos compartido no nos hace falta hablar inglés, polaco o chileno, un buen espíritu basta. Siempre estaré agradecido aquella vez que en su taller mecánico pudo salvar el motor del auto del LabPerm, que por descuido le inyecté gasolina en vez de diésel. Desde aquel día él me dice cariñosamente Diésel.





Quien no hace la parte de otrx y habla en su propio nombre. (76)

Las primeras aproximaciones bajo este rótulo fueron en Londres para el evento organizado por The Old Vic Theatre. Una joven actriz que conocí en el Atelier, me invitó a realizar un taller que tenía que llevar una muestra final. A este evento también asistió Nicola Pianzola con Anna Dora Dorno quienes son Instabili Vaganti de Italia, compañía de teatro experimental entre cuerpo, canto, apoyo tecnológico y comunidad. Entre paréntesis, con Nicola también nos conocimos en el Atelier desde donde surgió una hermandad y colaboración artística y amistosa que hemos construido hasta ahora. Para aquel taller, me tomé la libertad de aplicar lo que hicimos en “El Jardín”, con mi modo y criterio. Una vez Domenico tuvo la idea que yo hiciera un “El Jardín” en Chile, en su impresión yo sabía más o menos como funcionaba, por eso me sentí con algún grado de autoridad para probarlo.

A lo largo de los años he podido continuar el desarrollo de las herramientas y materiales que encontré en estas residencias. Grotowski dice que uno se hace profesor de performers por hurto o por iniciación y que ambas vías son el mismo camino para conocer del oficio.

Grzegorz Ziólkowski, quien me abrió un camino y hemos continuado colaboración, al ver mis posteriores trabajos criticó mi parecido con Domenico o con el Workcenter en cuanto a forma escénica, la que es básicamente un líder y un equipo que le sigue. No es mi afán discutirlo, sé que su observación es en pos de que cada quien encuentre su propia identidad. Se requiere despojarnos de lo que ya pudiese ser conocido y dirigirnos hacia otras aguas y descubrir qué





quiere nuestro ser interno, esa parte nuestra que desconocemos y que tiende a la esencia.

Una vez, caminando por la calle junto a Souphière, le hablaba de todo lo que había vivido con Thomas, entonces él se detiene, me mira, me pone la mano en el hombro y me dice:

“no, no es así. Las cosas que te pasan porque eres tú”.

Sentí que esa perspectiva se instalaba en mi camino. *Algo* en mí quería eso, buscaba eso.

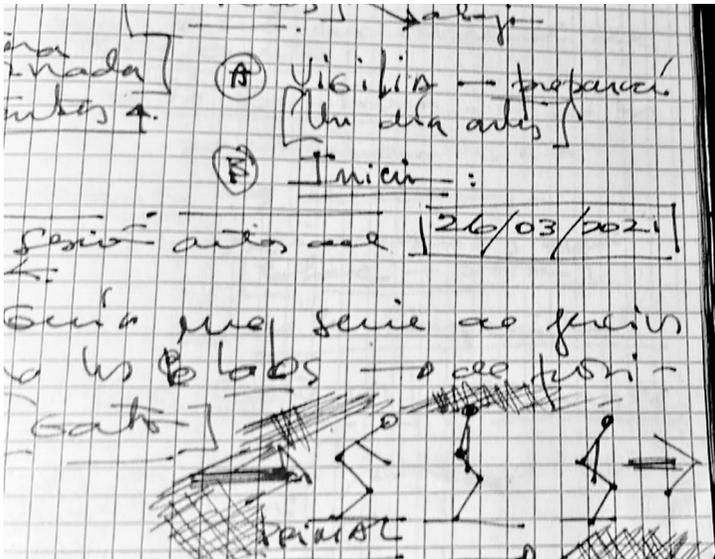
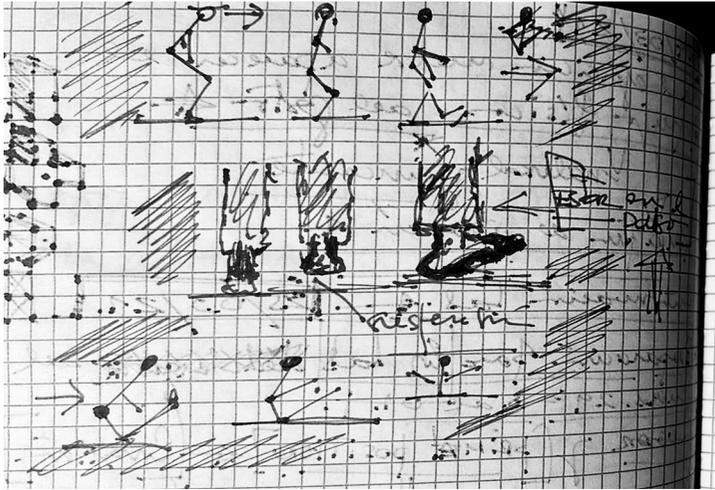
“*Algo* sigue masticando”, como diría un poema de Óscar Hahn (1996).

Mientras cierro esta parte, vuelvo a esa imagen de Jacek Zmysłowski, en ese video, su sonrisa, fumando un cigarrillo, diciendo:

Es que es simple, es tan simple que no veo por qué las personas se resisten a esto. (en Godmilow y Gregory, 1979)







(Foto y bitácora, Giulio Ferretto, 2021)







DESANDAR LA SIMPLICIDAD III

Performer Persona Project

Llegué a Chile el 31 de diciembre del año 2010. Venía desde Torino, Italia, después de cerrar mi estancia en el LabPerm. Me despedí de Domenico, tuvimos una conversación en su departamento de una forma afectuosa, sincera. Lloramos y reímos. No había mucho más que decirse sino solamente dar tiempo a la despedida. Me decía, “estoy acá y acá”, señalando distintas partes de mi cuerpo y yo sabía que la profundidad del trabajo y su guía había transformado mi modo de vivir el arte del actor/actriz. Esta forma particular de ser, hacer y saber, había calado hondo en mi carne y espíritu, se había situado en mi cuerpo y, como algunas epistemologías feministas dan cuenta, el conocimiento se sitúa en la persona y es por eso que es válido hablar desde ahí, desde esa afectividad, y es por ese motivo —entre otros— que relatamos desde la experiencia.

Cuando decidí retirarme del LabPerm, por momentos me vinieron dudas. No entendía por qué me vine de vuelta a Chile con la situación que nuestro país ofrece a lxs artistas. Lamentablemente, Chile carece de una estructura que pueda sostener a sus cultorxs para que no tengamos que estar mercantilizando nuestro hacer todo el tiempo. En otras palabras, habitar el territorio en una permanente alerta de venta de nuestros, mal llamados, productos artísticos. Porque no existe política pública que destine recursos a nuestro sector. El apagón cultural de la dictadura fue brutal y se mantiene hasta el día de hoy en cuanto a destinación de recursos. Ya lo decía una ministra de un gobierno de derecha, “un peso que se va a cultura deja de ir a quienes





más lo necesitan”, frente a esta tesis ¿qué podemos agregar? porque tampoco es que los gobiernos que tienden más a lo social lo hagan mejor, estos siguen la lógica instalada desde la constitución del 80, la de Pinochet, de extrema privatización y el desmantelamiento estatal. Somos un país con subdesarrollo que no ofrece el piso mínimo en derechos como para que las personas puedan participar de las actividades culturales y artísticas. De verdad, las personas destinan su presupuesto en algo que les pueda ser útil y, lo artístico, les es indiferente. No hay perspectiva de que eso vaya a replantearse. Es por esto que, generalmente el arte y el teatro lo ven lxs teatristas. Por otro lado, si no estás ligado a los centros culturales más vistosos, los de la capital, va a ser muy difícil que otrxs te vean. El circuito teatral en Chile es bastante pequeño, lxs nombres se repiten por ahí y por allá. Se tiene que ir por las relaciones públicas para abrirse espacio porque, la calidad de las obras, es secundario.

El Estado debiera garantizar cultura y arte para sus ciudadanxs. Garantizar un bienestar digno que otorgue tiempo al descanso, recreación, aprendizaje y ocio. En el entendido que artistas, cultores y otros agentes somos guardianes de la voz de las personas, el folclore, la voz de un pueblo y de su memoria, el Estado tendría que cautelar el tiempo, nuestro recurso principal, que destinamos a hacernos preguntas.

Mi regreso a Chile estuvo, en principio, marcado por cesantía. Sentí una distancia bien grande con respecto al teatro capitalino pues, a decir verdad, y sin desmerecer su valor artístico, el teatro de dramaturgia, conversación y contingencia, es lo central por acá. Uno de los primeros encuentros con la cartelera de la capital fue una invitación para ver un trabajo del que se hablaba muy bien. Eran personas muy jóvenes que hoy por hoy son muy reconocidas



y referenciales. Vi con gusto la obra, tenía ganas de encontrar a mis colegas, pero para ser honesto, ese trabajo no lo entendí. Lo miraba con atención, pero me preguntaba permanentemente ¿por qué?

¿Por qué lxs personajes están ahí?

¿Qué están haciendo?

¿Qué están esperando o a quién le hablan?

¿Por qué?

¿Por qué lxs personajes no se retiran de la obra?

¿Por qué siguen ahí?

¿Qué cosa requiere de su presencia ahí en ese espacio?

En mi percepción, sentía que no había mayor necesidad de que los roles permanecieran en escena. No veía que *algo* estuviera sucediendo. Por otro lado, escuchaba el relato y entendí la narración, comprendí la situación, pero no alcanzo a ver por qué permanecen ahí. ¿Qué estaban haciendo?

Además, me preguntaba por los elementos escenográficos, porque me parecían un poco literales ya que describen un lugar y yo veía que ponían elementos que hacen referencia directa a ese lugar, ilustrándolo, por lo tanto, como espectador, me sentía muy pasivo en relación a involucrarme con la trama pues estaba todo descrito. Me preguntaba si en ese lugar había frío o viento, ¿qué hora era?

Buscaba detalles y preguntas para la actuación, que posibiliten una vivencia en escena. Comprendía la narración, entiendo quiénes son lxs personajes, lo entiendo porque puedo escuchar las palabras que dicen, porque comprendo el idioma que se habla. Es verdad que el idioma es una limitante y creo que nosotrxs tendríamos que poder percibir lo que ocurre más allá de si puedo entender las palabras. Porque, si no entiendo el idioma puedo leer algo en la acción



o vivencia actoral, porque puedo seguir la vida que ocurre ahí. Después de la función, la persona que dirigió el trabajo me consultó mi apreciación. Le fui sincero y le comenté lo que me pasó al ver la obra. Me sentí un poco fuera de lugar. Aparentemente, esa no era la vertiente de teatro a la cual me había dedicado.

En cuanto a retomar las clases que daba, en muchos lugares no pude recuperarlas y entré en crisis financiera y también anímica. Conversando con una psicóloga, averigüé que quienes han pasado años fuera de su país se demoran los mismos años en regresar internamente y siempre serán críticxs pues han vivido otras realidades.

En este período de repliegue, me encontré con alguien que me dijo que yo debería capitalizar lo que estoy haciendo, por ejemplo, hacer un diplomado sobre esto. Sin hacerme problemas, fui a esa universidad donde esta persona trabajaba, llené los formularios para poder hacer un proyecto de un diplomado. Pero luego pregunté ¿de quién es el diplomado? Y el diplomado iba a ser de la universidad por algunos años y yo no quería hacer un diplomado bajo una estructura hegemónica, con malla curricular, con un sistema de trabajo en la cual confluyen distintas personas, que no conozco, para poder hacer un cuerpo de docentes calificado para ofertar el programa. Sentía que, si tomaba ese camino, entraba en lo mismo que hacen todas las instituciones, reunir un cuerpo docente y luego un producto con un nombre. En mi experiencia, el aprendizaje sobre este ámbito se recibe directamente. Quien llega a ingresar a los laboratorios se queda por al menos un año y no hay retribución económica, tampoco hay certificaciones oficiales. No hay sistema de clases como se dan en el canon de la enseñanza artística, sino que se trata de inmersión, claustro y vivencia completa. En concordancia a esa experiencia y



cuidado por aquello es que finalmente preferí buscar contextos afines a esa naturaleza.

Inicios del *Ppproject*

De verdad que, en aquel entonces, el sentido de las cosas había cambiado en mí. En el ensayo de Grotowski (en Schechner y Wolford, 1997) titulado “Holiday [Święto]. The day that is holy²⁰” ya citado antes, en su comienzo dice:

Some words are dead, even though we are still using them, Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc. But what is alive? Adventure and meeting: not just anyone; but that what we want to happen to us would happen, and then, that it would also happen to others among us. For this, what do we need? First of all, a place and *our own kind*; and then that *our kind*, whom we do not know, should come too. So, what matters is that, in this, first I should not be alone, then – we should not be alone. But what does *our kind* mean? They are those who breath “the same air” and – one might say- share our senses. What is possible together? Holiday²¹. (215)

20 “Holiday [Święto]. El día que es sagrado” (T. del A.)

Vale la pena puntualizar que “święto” no tiene un equivalente ni en inglés ni en español. La palabra anglosajona “holiday”, que habitualmente se traduce como festividad o vacaciones no procede para “święto”. “Święto is not necessarily related to any particular religion, and even if it has strong sacral connotations, it is also used in a secular sense. In any case, it indicates something special, exceptional, extraquotidian” (Grotowski en Schechner y Wolford, 1997, 215) “Święto no es necesariamente asociada a alguna religión particular, incluso si posee fuerte connotación sagrada, también se usa en sentido laico. Con todo, indica algo especial, excepcional, extracotidiano” (T. del A.)

21 “Algunas palabras están muertas, incluso si las continuamos usando. Entre ellas están, show, espectáculo, teatro, audiencia, etc. Pero ¿qué está vivo? La aventura y el encuentro: no cualquiera; pero aquello que queremos que nos pase sucedería, y después, aquello también sucedería a otrxs entre nosotrxs. Para esto, ¿qué necesita-





El texto recién citado, en su profundidad de lectura sumado a lo difícil de precisar una traducción que mantenga su espíritu, esclarece un sentir que seguro muchas personas también han vivido al mirarse a torno para descansar de lo superfluo inmediato y ver si hay posibilidad de algo más. En mi caso, necesitaba continuar, “hacer”, pero junto a otras personas y a mi regreso encontré algunxs interesadas y así pude armar un primer grupo de trabajo que se llamó Persona Project, solamente esas dos palabras. Con nuestros recursos personales conseguimos un espacio donde trabajar periódicamente. Trabajamos bastante y traté de transmitir lo que yo traía, un poco de motions, un poco del *training*, otro poco de cantos y les pedí acciones. Estaba replicando lo que había aprendido, principalmente, con Domenico. Además, estaba entrelazando mis criterios artísticos –como director, enseñante y practicante– con las nuevas experiencias.

Trabajamos durante la revuelta de lxs secundarios del 2011, fuera de nuestro espacio, cerca de la Plaza de la Dignidad, éramos testigos de la cruda represión que el Estado siempre ha ejercido contra las personas. El equipo de practicantes provenía de la danza y el teatro, con formaciones diversas, profesionales y no. Entendamos que, por lo general, las personas que entran en estos laboratorios no necesitan un título ni posgrados, ni tampoco es que deban poseer un entrenamiento sobresaliente. Lo que sí se puede observar, es que son personas que buscan *algo*, algo así como lxs buscadorxs de la verdad del filósofo y místico que vivió entre 1867 y 1949, G. I. Gurdjieff (1993). Incluso,

mos? Primero que todo, un lugar y *quienes compartimos el modo*; y entonces *quienes compartimos el modo de ser*, a quienes no conocemos, tendrán que llegar también. Así que lo que importa es eso, en esto, primero no debiera estar solx, después -no debiéramos estar solxs. Pero, ¿qué significa *quienes compartimos la forma de ser*? Son aquellxs que respiran “el mismo aire” y –se debiera decir– que comparten nuestros sentidos. ¿Qué es posible juntxs? Holiday”. (T. del A.)





puedo decir que muchas de estas personas ven su paso por el laboratorio como un punto en su camino porque tampoco buscan permanecer. Algo así como un x andariegx según Gastón Soubllette y no necesitan un respaldo de una institución. Recordemos que nuestro país, con nuestra constitución pinochetista vigente, cree más en los papeles pues se valora más la propiedad que a las personas.

Con el equipo de Persona Project mostramos algunos trabajos al público. Por mi parte también hice algunos trabajos en solitario, por ejemplo, en la primera versión del festival Escena Doméstica, que era teatro en casa, probé hacer algo cercano al proyecto “El Jardín”, pero con público. Les propuse preguntas que anotaban en un papel y luego respondieron con lápiz ahí mismo en vivo, mientras tanto, yo cantaba algo bajito, como entrando en acción. Comprendí que la estrategia era que quien guía el proceso debe ser la primera persona en ingresar a ese espacio sensible y atento. Fue un trabajo que atesoro mucho pues implicó libertad al público y a mí me enseñó sobre el despliegue de permeabilidad con el acontecer en donde la respuesta para todo lo que me rodeaba era,

“sí”.

Para esta experiencia, me metí al centro e invitaba a cantar algo suave. Las personas estaban ubicadas en sofás, sillas o en el piso. Algunos me seguían pues la única instrucción que di fue la de,

“seguir todo lo que acontezca”.

Me di cuenta que el canto, realizado desde una perspectiva no musical sino desde la atención, atrajo a las personas.





Porque para hacer esto no se requiere de cantar de forma sofisticada, puedo decir en base a mi experiencia que bastaría elaborar con algo tan sencillo como un

“Om”,

porque se entiende que el cuento no está en el canto sino lo que pasa entre las personas. A esta primera incursión en solitario le titulé “Esta es mi canción favorita” (2011). Después hice otros trabajos de procesos vivos con el equipo del Persona Project, como aquel que se tituló “Porque mañana es mi cumpleaños” (2011). Así, pude poner en práctica todo aquello que tomé de “El Jardín”, una sensibilidad ligada al estar directamente conectado con otras personas. Al cantar en grupo, se percibe cómo las personas desde su propia escucha apoyaban el flujo con aceptación, con un “sí” para todo, porque no hay nada que corregir ni controlar. Se trata de guiar desde adentro y de forma sutil hacer silencio, se mueve la columna, se respira, se conecta corazón-corazón y guata-guata, como hemos descrito antes. Decir “sí” a todo es permitirse estar extraviadx durante el flujo, es confiar en que las cosas van a encontrar su propia salida a partir de un sentido que aparece entre nosotrxs. Es confiar en tu vecinx. Como dijera Grotowski, dejar que la obra se arme sola y para esto hay que mirar, mirar y volver a mirar, lo que es, pasividad en la acción y atención en la escucha.

Con este equipo humano del Persona Project, no había un proyecto de obra en el futuro. No existía un estreno por venir, sino que se trató sobre trabajar estas herramientas sin esperar producir algo. Este proceso para mí fue un gran aprendizaje, el grupo me acompañaba con generosidad. Sin embargo, con el tiempo resultó desgastante por no contar con más recursos que los que cada quien podía generar, el





tiempo se volvió cada vez más escaso porque, claro está, en muchos casos la prioridad, siendo la mayoría artistas, es la solvencia económica que para nuestro sector constituye algo difícil de resolver.

El proyecto vivió una pausa de algunos meses y nos separamos.

Empecé a ver cómo obtener recursos económicos y llegó a mis manos la obra del autor francés Jean-Luc Lagarce, “Estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia” (2007), un texto poético, casi sin diálogos, ni tampoco era de situaciones realistas de teatro conversacional. Tenía extensos monólogos. Era un material dramático ideal para lo que venía haciendo pues en mi visión no se requería representar demasiado, tal vez sólo un poco y la palabra al ser extensa la percibí como lírica y canto. Además, la obra sucedía en un sólo sitio y durante una noche, una espera, en otras palabras, una vigilia, entonces tenía una situación que se enmarca en una reunión y rito.

El argumento trataba sobre el hermano menor de una familia, conformada por mujeres, que regresaba a casa. El hermano se había marchado sin dejar rastro después de una fuerte pelea con su padre, quien lo echó. Pasado unos años, el hermano con una apariencia débil, aparece en el umbral de la puerta y cae, se desvanece. Las mujeres quedan en la espera por ver si su hermano vivirá o morirá. El argumento era acorde a lo que yo buscaba que era compartir una experiencia, un proceso, y anduvo muy bien también con mis estudios de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, que tenía que cerrar, en el cual incluí la experiencia que me traje de Italia y también de Polonia. Esta obra fue mi proyecto práctico de egreso del máster, tenía que aplicar lo que mi tesis planteó. Esta profundiza en los periodos de





trabajo de Grotowski y se documenta con mucha información que no existía en Chile, a la que tuve acceso desde el Grotowski Institute y de otros lugares. También se suman las bitácoras de mis aprendizajes que debía ser aplicado al campo de la dirección, porque el magíster era sobre dirección teatral. Esta tesis es de libre descarga y es la fundación de esta investigación.

Con el proyecto de obra obtuvimos un Fondart. El desafío mayor fue la de guiar para el proceso íntimo actoral, cercano al trabajo de laboratorio, y también la de dirigir un espectáculo que saldrá en cartelera.

En el elenco, no todas las personas buscan lo mismo así que tuve, no sin tensiones, saber aceptar que era un equipo mixto en intereses. Dividía la forma de guiar/dirigir entre quienes requerían palabras relacionadas al teatro y quienes querían explorar algo más personal. Por otra parte, como director también tenía que diseñar la partitura de acciones para que el público entrase en nuestro juego.

El resultado fue positivo. Las críticas destacaron los cantos, las letanías, las voces, la ubicación del público en el espacio, el que rodeaba al elenco y fue puesta en escena en espacios no teatrales, tales como, casonas, museos y lugares de memoria, por ejemplo, en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en el sector de la exposición permanente y el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. En ambos sitios, el hermano cobraba el significado de un detenido desaparecido.

La propuesta invitaba a la celebración de una vigilia y le agregamos esta palabra al título de la obra y que quedó así, “Vigilia, estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia”. Las personas ingresaban y brindaban junto a nosotrxs con vino tinto, se les daba de comer un trozo de pan y uvas frescas. La intención era que se viviera una experiencia en





comunidad e iba en la dirección de generar lo que Victor Turner llamó *communitas espontánea*²² (Schechner, 2003).

Culminé el magister, me sentí feliz y realizado. Una parte de las conclusiones justamente ocupó la palabra *simple*, porque planteaba la pesquisa de “un teatro de lo simple o simplemente teatro”, lo cual hace visible la exposición de presencias y se comparte la experiencia de estar vivxs (Santana, 2013).

Un año antes de este proceso, año 2012, en la necesidad de instalar algo que pueda dar continuidad a lo recibido en Polonia e Italia, elaboré lo que fue el Laboratorio de Estudios Especializados Performer, que se llevó a la práctica durante todo el año 2013. Era un detallado programa de trabajo práctico con algunas sesiones de teoría de lo que aprendí y estaba ejerciendo artísticamente. Es importante recalcar que lo propuesto no era un método sino un laboratorio sobre pocos elementos que concentran la vitalidad para una acción. Un laboratorio, como lo entendí, es un lugar de trabajo donde se practica a la par entre guías y aprendices pues el traspaso de conocimiento es directo mediante el *hacer*. Cada persona participante es un mundo y quien guía se conduce a sí mismo dentro de ese mundo ofreciendo herramientas para acentuar algunos puntos donde se apoya la conciencia y la atención. En consecuencia, cada persona es una variable dentro del laboratorio y en ese proceso el guía aprende de los distintos modos de uso de las herramientas que trae consigo. El traspaso de

22 El *communitas espontánea* es un fenómeno en el cual se achatan todas las diferencias entre dos o más grupos de personas. Desde un espacio liminal en el cual dos estructuras se reúnen y tantean un espacio fluido de tiempo/espacio entre ambas, finalmente y producto de un acto o performance, ambas estructuras se transforman en una sola donde confluye un intercambio auténtico. (N. del A.)





conocimiento es persona a persona, mediante lo práctico y fenoménico de la acción.

El nombre Performer es tomado del ensayo ya citado de Grotowski (1993), que es una definición específica de hacedorx y no promueve ninguna posición en tanto lenguaje, poética o estética particular porque se entiende que está fuera de las concepciones corrientes del teatro.

El programa se pensó como un instituto de formación artística específica. Ingresó un número importante de personas. Se introducía el *Motions, training*, cantos y acciones individuales. También incluyó retiros fuera de la ciudad, en la naturaleza, y momentos de claustro para dedicarnos más a fondo en cada aspecto. El resultado fue muy positivo y estoy muy orgulloso de eso. Pudimos hacer muestras en espacios afines como escuelas de danza, festivales de danza y performance y siento que aportamos en instalar el ejercicio de la práctica sin fin de producción, concepto que comparten también otrxs artistas. En algunos textos se habla que esta línea de trabajo actoral toca el campo de la filosofía práctica, o “técnica filosófica” (Atissani, 2006, 14), ya que sería pensamiento y reflexión que interviene la vida. En este sentido, en lo personal, la palabra práctica tiene una definición clara, la extrajimos del libro *El zen en el arte del lanzamiento del tiro con arco y flecha*, de Eugen Herrigel (1993), y dice,

(...) no entrañan ninguna utilidad. Tampoco están destinadas a brindar goce estético, sino que significan ejercitación de la conciencia que ha de relacionarse con la realidad última. Así pues, el tiro de arco no se realiza tan solo para acertar el blanco; la espada no se blande para derrotar al adversario; el danzarín no baila únicamente con el fin de ejecutar movimientos rítmicos. Ante todo, se trata de armonizar lo consciente con lo inconsciente. Para ser un



verdadero maestro del tiro de arco, no basta con el dominio técnico. Se necesita rebasar este aspecto, de suerte que el dominio se convierta en “arte sin artificio”, emanado de lo inconsciente. (9)

En definitiva, esto que pude recolectar de las experiencias en distintos laboratorios, es una forma de conocimiento y una práctica para la recuperación de la inocencia, el juego y sobre todo el placer comprometido en la plenitud.

A finales del 2013, recibí la información de que la Universidad de Playa Ancha abrió un concurso académico donde el requisito mínimo era el de poseer un magister. Presenté mis antecedentes y afortunadamente fui aceptado ya que justo había coincidido con mi decisión de no postular más a trabajos semestrales en las escuelas de teatro de la capital, porque quise terminar con lo desechable y el menoscabo de la ruta del profesor taxi. Existe un criterio en el que da lo mismo quien enseñe, pues no vi, al menos en ese entonces, un paradigma claro desde donde apoyarse para tomar decisiones en cuanto a programas, mallas curriculares o que ayuden al entramado entre profesorxs de distintas materias y experiencias. Como que todas las escuelas se parecen, cuentan con mallas replicadas y el cuerpo docente muchas veces obedece a la confianza de quien dirige. Puede ser que haya excepciones, sin embargo y como dijera el manifiesto del dramaturgo contemporáneo argentino radicado en España, Rodrigo García, “Lxs cretinxs de Velásquez hablan sin saber” (2005), lo que se hace en arte es lo que el país produce pues no sirve de mucho que un artista haya pasado largas estancias con, por ejemplo, Pina Bausch, si al regresar a su país termina trabajando en telenovelas y obras de entretenimiento. Es como si las decisiones en este nivel también las tomase el mercado ya que, y para ser justos, las



escuelas también deben pagar las cuentas y dependen del ingreso de estudiantes, por lo tanto, su oferta debe parecer-nos al menos atractiva para las nuevas generaciones de este siglo digital. Pero, insistimos, hay excepciones.

Me fui a Valparaíso el 2014 y ahí comenzó otra vida para mí. No sabía lo que era ser académico. No sabía de los problemas institucionales ni de su complejidad. Lo que me atrajo fue crecer en otro horizonte y poder tener la parte económica más o menos resuelta para dedicarme más al arte que cultivaba.

“Perdiendo la batalla del Ebr(i)o”

Encontrándome en la V Región de Valparaíso, comencé el trabajo sobre el poema de Thomas Harris Espinoza titulado “Perdiendo la batalla del Ebr(i)o” (2013). El año 2013 había postulado al Centro Cultural Gabriela Mistral, GAM, y había sido seleccionado para su cartelera. Tiempo antes había llegado a mis manos la obra de Harris “Lobo” (2007) que propuse como material para un ambicioso proyecto de formación que no obtuvo fondos. Sin embargo, quedé con la idea de continuar caminos tomando como material su poesía. Este proyecto de “Perdiendo la batalla...”, lo presenté a GAM cuando me encontraba con el grupo Persona Project. Recién habíamos terminado “Vigilia...” y quise continuar el trabajo con textos poéticos. En esa ocasión presenté una situación bastante diferente a lo que finalmente fue el montaje que se estrenó. Se trataba de un hombre que se iba de camping al lugar donde había enterrado a su hijx pequeñx, un niñx abortadx. La circunstancia estaba basada en el argumento de otra novela que intenté montar, que se llamaba “Una cuestión personal” (2012) de Kenzaburo Oe, ya que cuando me vine de Italia





sentí que debía encontrar algún tipo de texto, novela, teoría, algo para aplicar todo lo que estaba trabajando, porque quería volver a participar artísticamente en el circuito de Santiago. Luego de esa postulación el grupo Persona Project se separó. No es de orgullo decir que muy probablemente mi ansia y frustración provocaron un aire de disconformidad y un día decidí cortar con el grupo sin meditarlo demasiado.

De todas maneras, el nombre continuó siendo Persona Project y paulatinamente llegó a llamarse Performer Persona Project.

Con la aprobación del montaje de “Perdiendo la batalla...”, que no tenía recursos económicos, se sumó el hecho de que tampoco tenía equipo. Un muy buen amigo me insiste en crear esta obra con personas que me conocían, de otros trabajos, del Laboratorio de Estudios Especializados Performer o asistentes que había tenido en alguna escuela. Comprendí que requería personas con ganas de trabajar sobre esto y en la forma que era, un laboratorio. No contar con recursos económicos no era tan importante tratándose del GAM pues, todo el mundo sabe que, si estrenas ahí, todxs te irán a ver. Eso fue muy seductor para mi nuevo equipo de colaboradorxs e impulsó una hermosa alquimia.

Me dediqué por completo a ese proyecto. No sabía bien cómo se haría. Yo también quería participar, pero solamente traía conmigo la experiencia de “Vigilia...”. En cuanto a estrategia, el hecho de que fuese poesía me dio la libertad de descubrir la circunstancia de trabajo que fuese más envolvente y que permitiera mayor grado de contacto entre actantes y con el público. La poesía tiene estructura clara, así como el canto, el sonido, el ritmo, era lo que buscaba destacar, lo material. Los cantos, que en su mayoría compuse, iban a ser la estructura base para cumplir con mantener la atención del elenco y además entregar una



frescura escénica al público. Por último, el espacio vacío y en cuatro costados. Me dije, tenemos que ser capaces de elaborar con todo a la vista, sin resguardos de ningún tipo.

Otro ingrediente fue el buen humor entre actuantes. Afortunadamente éramos amigxs en su mayoría, practicamos una ironía entre nosotrxs y cultivamos una suerte de hermandad, un cuidado, un cariño profundo. Era una fiesta. El llamado *estado del ser* del cual Grotowski habla en “Performer” (1993) es algo que queríamos tocar, pero no siempre se da pues implica voluntad y persistencia hacia un crecimiento personal y espiritual por una comprensión del mundo que nos rodea que, siendo por lo general difícil, corta el flujo interno que naturalmente ama la vida y sabe que nuestro deber en ella es balancear lo mundano con lo extraordinario. Creo que, si el *estado del ser* está vibrante y presente, el material va a funcionar incluso si su factura tiene aún elementos incompletos. En esto, está la relación que se tiene con el fracaso y la oportunidad de aceptación del mismo. Como dijera Samuel Beckett en su última novela “Rumbo a peor” (2001), “fracasa mejor”. Este estado podemos verlo en otras áreas del teatro, como el clown. En mi aprendizaje con Andrés del Bosque²³, me hizo sentido el trabajo sobre el *Señor Flop*. Esto ofrece un momento de abismo en el cual el clown no está completamente seguro de si lo que hace provocará la conmoción del público, entonces es cuestión de dejar pasar un poco el tiempo. Se sobrepasa el primer instante de fracaso y se demora allí con la conciencia de que ese momento de derrota, puede, si respiramos, hacer que las cosas cambien hacia una inocente sonrisa que convoca también a la audiencia hacia una comunión. Es como un reconocimiento

23 Andrés del Bosque, cultor y referente ineludible en cuanto al arte del clown. Es Doctor en Artes Escénicas y recientemente publicó su libro *El payaso en la academia. Manual para la risa* (2020).





de la frágil humanidad. Esto es conciencia y demora, un estado de escucha plena.

“Perdiendo la batalla...”, fue un proceso de gran enseñanza, era una fiesta ética de consagración de la reunión. Después de los ensayos pasaba muchas horas componiendo canciones con los poemas y mi ukelele. Al mismo tiempo estructuraba las acciones pues, eran poemas, en consecuencia, no hay un argumento y no hay un solo protagonista. Tampoco hay una historia que contar, esa vastedad me encantaba y al mismo tiempo era desafiante pues pensando en el público debía dar algo de realidad, algún punto de apoyo. Mi gran influencia en todo mi trabajo fue Domenico, lo que he visto de Grotowski, lo que había trabajado con Thomas. Se convirtió en un trabajo solamente a partir del cuerpo en directa relación con el público. Me dediqué mucho a lo físico. Tenía que ser espectacular, tenía que ser llamativo. No podía ser solamente una ceremonia porque, pensando promocionalmente, estábamos en el GAM así que la propuesta, con todo lo particular que era, debía funcionar a nivel de espectáculo. Apliqué lo acrobático, lo cantado, el humor y también una cuota de confianza en que un trabajo debe despertar enigma, que no todo debe venir justificado, que es arte, que no tiene que explicarse, sino que tiene que vivirse. Como dijera Grotowski, durante los espectáculos el público no tiene que pensar, tiene que vivir la experiencia y después que piense, he ahí lo compacto de sus trabajos. A su vez, Beckett, en *Esperando a Godot* (2013), presenta una discusión muy entretenida sobre el pensar y el bailar donde participan Vladimir, Estragón, Pozzo en espera para que Lucky, inmóvil y silente, piense.

Vladimir: A mí me gustaría oírlo pensar.

Estragón: ¿Podría primero bailar y después pensar? Si no es pedirle demasiado.





Pozzo: Desde luego, nada más fácil. Además, ése es el orden.

(*Risa breve.*)

(*Silencio*)

Pozzo (*a Lucky*): ¿Has oído?

Estragón: ¿Nunca se niega?

Pozzo: Enseguida les explicaré. (*A Lucky*) ¡Baila, asqueroso!

(61)

Si bien participé en un teatro de búsqueda, también es desafiante que ese teatro llegue al público. Puede ser, que la exploración de ese entonces, que incluía canto, cuerpo, estado del ser y convivio, sin ser un trabajo de dramaturgia o teatro conversacional, ni de gran puesta en escena ni tampoco con rostros conocidos del medio, o que revise temas de la contingencia política social nacional, haya podido crear un momento de compartir el goce entre actuantes y público con la liviandad que sólo santos bebedores pueden entender. En nuestro caso, éramos un grupo de amigxs haciendo un acto, para muchxs físicamente desafiante, pero con una gran sonrisa amable de aceptar nuestro límite, y ese procedimiento consciente de lo que se puede y no, además de ser una estrategia de trabajo, es oro.

La pregunta sincera que ronda siempre cualquier acto es, ¿qué quiero y por qué escogí esto?, esa pregunta, tomada de Thomas, es siempre crítica, pues el trabajo, sea cual sea, al final del día es tu trabajo y proviene desde tu propio modo de ser y hacer. Por otro lado, Domenico, en el documental “Katharsis 1” dice,

“¿por qué debo esforzarme que al teatro italiano nacional le interese mi trabajo, cuando no es interesante para ellos? pero es interesante para nosotrxs”.





En un circuito pequeño como el capitalino, con las salas obedeciendo a lo que *se* hace, con ese *se*, que de alguna forma guía criterios de selección y oferta artística; además, en lugares pequeños como Valparaíso, resulta fortalecedor propender a que cada unx haga sea lo que cada unx quiera, pues desde este lugar nunca habrá falta de horizonte, se obtiene autonomía del medio y se alimenta la subjetividad de cada artista, buscadorxs y cultorxs. En otras palabras, le performer habla en su propio nombre y tiene para su aprendizaje el hacer.

Tomás Harris Espinoza (n.1956), el autor del poema de “La batalla del Ebr(i)o”, estuvo en el estreno. Al terminar la función, cuando aún el público aplaudía, le pregunté al oído,

“¿te gustó?”

“me encantó”, me responde.

No es que quisiera gustarle, sino que, como director y actuante, pensaba la estructuración escénica como un hogar que reúna a las personas, es por esto que, Thomas, el protagonista de los poemas, tenía que sentirse a gusto con ella.

Thomas se nos unió en otras funciones, desde su butaca cantaba y en algunos momentos ingresaba al escenario para leer poemas e interactuar con lxs ebrixs del elenco y así continuaba con la fiesta.

La acción se situó en un bar del cual yo era el cantinero quien debía cerrar el local y enviar a lxs ebrixs a sus casas, entonces uno de ellxs empieza a contar su historia que es apoyada por lxs demás. Jugábamos con una botella de vodka real y unos vasitos pequeños para darnos “cortitos”.





Parte del público también bebía. El juego era que al beber decíamos que era agua, el público no lo creía, entonces le dábamos de probar y también afirmaban que era agua, pero era vodka. Era un sutil juego irónico entre las personas del público y nosotrxs. Lo simple tiene esa cualidad de transformar algo ordinario, como este juego del vodka-agua, en algo sublime pues jugar a eso era en ese momento, lo más importante. Jacek Zmysłowski, decía,

No hay espíritu, no hay milagros, sólo está lo más importante. Sabemos que no podemos volar, entonces no hablamos de cómo volar (Kahn en Schechner y Wolford, 1997, original en inglés, T. del A.).

Al final de “Perdiendo la batalla...”, cuando el público cantaba junto a nosotrxs, mi rol invitaba a todxs a descansar,

“Basta, a casa, a descansar”, les decía, y las puertas del teatro se abrían.

A nivel técnico, yo actuaba y dirigía, pero no era el protagonista, sabía que me tenía que situar estratégicamente donde pudiese tener percepción del espectáculo completo. Así vi como lo hacía Domenico o Thomas Richards, estaban principalmente al centro del canto como lugar de reunión de atención y después los demás materiales se estudiaban fragmentariamente y supervisados desde afuera por ellos. En “Perdiendo la batalla...” encontré que el canto iba a cumplir la tarea de envolver la atención de cada actuante, así, mientras construía las otras acciones con el elenco, imaginaba dónde iba mi lugar en escena. Esa era la estrategia.





La obra fue muy bien recibida en el medio. Incluso fue seleccionada para el Festival Internacional Santiago a Mil 2016, el cual en su *slogan* dice que es “lo mejor del teatro”, probablemente lo es, ¿cómo negarlo? Sin embargo, algunas personas no conectaron con la obra y entre sus razones era que no nos veíamos ebrixs, que no parecíamos borrachxs. Esta apreciación me llamó mucho la atención pues era cierto, no fue nuestra intención representar, no había escenografía en el espacio, era solo tabla limpia. Nuestros vestuarios sí hacen referencia con un tipo de vestir clásico. El resto de elementos era la botella, algunos vasitos y las luces de ampolletas de filamento multicolores sobre nuestras cabezas. Esta observación me mostró que hay públicos que sí quieren la representación, llámese personajes y actuaciones acordes a un argumento, y está muy bien. Para nuestro caso, siempre es un juego de convenciones. A mi parecer, éramos el mismo grupo de amigxs jugando a la obra.

Una versión en dos actores para “Perdiendo la batalla del Ebr(i)o”

Posterior a esa temporada, viajé a Italia. Tenía algunas visitas comprometidas con espacios de trabajo en ese país y también en Polonia. Sería recibido por el LabPerm y Grzegorz Ziółkowski. Juan Pablo Vásquez, actor de “Perdiendo la batalla...” también se trasladó a Italia para ingresar por algún tiempo al laboratorio de Domenico. Por mi parte, había programado algunas presentaciones en las que iba a intentar ofrecer la obra de la batalla del ebrijo, pero en versión de una sola persona. No sabía cómo lo iba a hacer, pero siendo el director, compositor de la mayoría de los cantos y escritor escénico, me sentí con la autoridad para buscar una síntesis. Un día, en el LabPerm, nos encontramos con Juan Pablo pues yo también estaba trabajando con Domenico, él



nos sugirió una improvisación de una acción. Durante una reunión privada con Domenico para diseñar mi estadía con él durante ese breve regreso, me consultó sobre mis ideas. Era una pregunta que tenía relación con la interrogante “¿por qué escogiste esto?” de Thomas. En ese entonces me encontraba alborotado y lo asocié a un infierno. Le conté sobre una idea que tenía en base a la situación de muerte súbita en la calle mientras iba de la casa al trabajo. En la idea de acción, tengo un desvanecimiento que me deja sobre el pavimento frío y húmedo. En eso, siento que me elevo y me veo a mí mismo acostado en la vereda. Sigo ascendiendo, muy alto hasta salir de la atmósfera. En el espacio soy tomado por una corriente que viaja a la velocidad de la luz y se aparecen visiones extrañas, irreconocibles, colores, etc., como en la película *2001, Una odisea espacial* (1968) de Stanley Kubrick. Este viaje me deja apaciblemente en una playa a la hora del crepúsculo. La playa estaba llena de carpas desde las cuales provenían luces de lámparas a gas y esto dejaba ver las sombras de quienes estaban en su interior. En algunas podría deducirse que hacían el amor. Flotando y sin cuerpo físico, soy tomado por una fuerza que me hace caer a gran velocidad dentro de una de estas tiendas de campaña pues este era el momento de mi concepción. Finaliza con mi ser hecho de luz y sé que soy un ser completo y maravilloso.

Esta acción era solamente realizada a nivel de flujo de palabra y surgió en un momento de improvisación sobre la acción de caer y quedar desmayado en el piso. Nunca la anoté porque era clara en mí. Al realizarla estaba inmóvil, sin embargo, la acción era vívida pues estaba en sintonía con mi sentir de ese momento, pero la diferencia era que desde la creatividad actoral la tarea fue preguntarme por la salida a esa situación. Esa es otra pregunta movilizadora,

¿Cuál es la salida?





Juan Pablo, con quien desarrollamos una profunda afinidad en el proceso de la obra de la batalla del ebrio y que además se nutrió con su paso por Laboratorio de Estudios Especializados Peformer, improvisó la acción del desvanecimiento conmigo. Me propuso un llamado por teléfono mientras, mi rol, intentaba irse a dormir temprano, luchando por no salir, incluso cerrando con llave la puerta de casa. Sonaba el celular y me invitaba al bar donde él estaba. Yo me negaba, pero él insistentemente me convence con la promesa de diversión, alcohol y mujeres alienígenas. Al llegar al bar veo que además de tener dos tragos largos hay un poco de droga para aspirar y fue lo que hice, el desenlace de esa acción fue el relato antes descrito, el desvanecimiento, ascensión y concepción en un nuevo ser maravilloso. La salida para esa acción es invitar al rol de Juan Pablo a irnos del bar y venir a casa a tomar la sopa que había preparado. Le propuse algo hogareño, y compartir una película o tiempo para leer.

Estas dos secuencias ofrecen la amplia posibilidad de la creación a partir de preguntas simples pero que esconden una complejidad pues requiere de autoinspeccionarse y captar qué quiere/necesita mi ser en ese momento.

¿Qué quiero/necesito?

¿Cuál es la salida?

En resumen, la creación desde la vivencia y la subjetividad tiene necesidad de lo genuino para conseguir *algo* perdurable, hasta el día de hoy la acción del bar sigue apareciendo en diversas performances y también como parte de un proceso de descubrimiento mutuo.





“¿Hagamos una versión de perdiendo la batalla del Ebr(i)o?, le propuse a Juan Pablo, y accedíó.

Había visto cómo Domenico e incluso Thomas habían reescrito sus acciones agregando o quitando actuan-tes, incluso reduciendo el trabajo hasta una sola persona. Así fue que dentro de un café nos pusimos a revisar qué podíamos tomar del trabajo y dejamos afuera todo aque-llo que concordamos que pertenecía a la creatividad de otro actor del elenco original de la obra. Agregamos otros segmentos nuevos del poema enlazando nuevas acciones. En ese mismo café hicimos nuestra primera muestra, la titulamos, “Tari Bari Bar”, un bar descrito en el libro, *La leyenda del santo bebedor* (2012) del novelista y pe-riodista austriaco Joseph Roth (1894-1939). Entendimos que el espacio del bar estaba con vida y nosotros íbamos hacia ese espacio vivo. Ordenamos un poco nuestros mo-vimientos para evitar la improvisación y nos largamos con esta acción. Fue algo muy enriquecedor disponer de una acción que nos permitió libertad y encuentro directo con las personas. Posterior a esa primera muestra nos dirigi-mos a Polonia, íbamos a realizar un taller con demostra-ción de trabajo y conferencia en el espacio que estaba bajo el cuidado Grzegorz en la Universidad Adam Mickiewicz en Poznań. Esta vez el espacio era un pequeño auditorio adaptado para teatro. Con las sillas armamos un cuadri-látero como en la obra original pero más reducido. Hi-cimos una versión bilingüe, uno hablaba en español y el otro hacía la traducción simultánea en inglés, pero solo de algunas partes pues nuestro centro era la acción y confiá-bamos en la claridad de la misma. No estoy seguro de si el público polaco haya entendido nuestro trabajo, pero nos dimos cuenta que lo pasaron muy bien y Grzegorz por su parte observó la precisión de nuestros cuerpos. Estábamos





muy felices, de alguna manera habíamos comprobado que sí se puede desarmar las partes de una acción y rearmar de otra forma. En la conferencia que di aquella vez que se llamó “Dramaturgia práctica, la estructuración de la experiencia del performer” (2016), publicada por la *Revista Artescena* de la UPLA, se hace un recorrido por las bases estructurales de lo que llamamos proceso. La conclusión a la que se llega es que el fin último de este trabajo artístico es la reunión y el júbilo de estar juntxs. Una suerte de reposo, que da fuerza para continuar con la realidad.

Al regresar a Chile, se presentó la ocasión de mostrar “Tari Bari Bar” en la celebración de los 100 años de mi abuela paterna, la Otilia, en la Casa Chilota del Barrio Yungay. Había cerca de 100 invitadxs. Mi padre, organizador del evento, invitó al elenco de la obra original. Para nosotros con Juan Pablo era importante exponer esta versión frente a nuestros compañerxs.

El resultado fue muy feliz, no sé si estábamos en el plano del espectáculo o de la celebración comunitaria. No había escenario ni frente, lo hicimos entre las mesas y dialogando con las personas. No era una improvisación, pero había espacio para intercambiar palabras y acciones.

Las acciones que funcionan, hacen sentido entre las personas, convocan, incluyen, y consiguen transformar un lugar cotidiano en otro extraordinario, lleno de vida.

“Falsificadores del Alma”

Este nuevo proyecto creativo obtuvo financiamiento del Fondart 2016 y fue concebido como un laboratorio. Sería una continuidad del trabajo con el mismo equipo de la batalla del ebrio. Fue diseñado para convocar actuanes de la V Región y la Región Metropolitana para estrenar en





el Teatro del Puente de Santiago. Contaba la historia de un grupo de artistas exiliadxs en los países del otro lado de la cortina de hierro que se encontraron con el trabajo de Grotowski.

Así fue que el grupo de actorxs, al retornar a Chile, decide copiar la forma de trabajo del director polaco y plagiar una obra suya para probar éxito en las tierras chilenas. Sin esperarlo, la dedicación con que afrontaron el trabajo les da un efecto de permeabilidad humana que trae consigo una paz y reconciliación con la vida, pero esto no cambia la errancia post exilio.

A partir de esta idea, le propuse al elenco generar un puzle de material, esto es, les pedí nueve distintas acciones basadas en otras nueve fuentes de literatura, poesía, videos, dramaturgia, cantos, etc. No sabía qué íbamos a contar, pero sí quería trabajar sobre acciones significativas. Desconociendo si yo también iba actuar, me quedé por un momento como el montajista y guía para las acciones.

El período fue muy demandante, moverse a otra región los fines de semana y realizar extensas horas de ensayos a la larga desgastan. Agregué algunos retiros fuera de la ciudad. Quise darnos la chance de acercarnos a lo que un laboratorio es.

“Falsificadores...”, fue un hermoso momento de libertad creativa. En lo medular, la historia así y como está esbozada más arriba no se contaba en escena, pero sirvió para dar una base de trabajo, una circunstancia. Los múltiples fragmentos llegaron poco a poco. Sabido es que no todo material llega a funcionar en aspectos de lo que una acción puede ser, es por esto que se solicita un número importante de posibilidades. Finalmente, nos quedamos con aquellas que, por una parte, pudiesen generar silencio y atención y, por otro lado, estaban las acciones explosivas de movimiento físico y risotada. Probamos una ironía que pueda



transgredir el padecer y volcarla hacia una risa de liberación de la opresión interna y externa, como cuando de frente a algo que nos sobrepasa exhalamos profundo para relajar la panza. En este sentido, Grotowski (1998) nos habla de la combinación entre apoteosis e irrisión y, por otro lado, Butler (2020) describe a la risa como manifestación del cuerpo explotando, nos parte en dos, nos supera y rebela la “dimensión involuntaria de quienes somos” (89).

Copiamos varios fragmentos de las obras conocidas del director polaco, las sacamos de los videos de internet y hasta copiamos el habla polaca. Hicimos muchas referencias e ironías al mundo del teatro y la importancia del entrenamiento y sus bases teóricas. Nos reímos bastante. El espacio escénico nuevamente iba a estar vacío pero esta vez con un diseño acabado blanco y en madera, era la réplica de una sala de trabajo. El público se ubicó a tres costados y el elenco también ocupaba sillas entre ellos. Entrábamos y salíamos del espacio y mientras ocurría otra acción la observábamos desde fuera de escena. Fue un montaje difícil de comprender para el público, pero entre los comentarios se recibía que era el goce del elenco lo atrayente. Otra crítica lo vio como una forma vacía, pero no se puede dar en el gusto a todos. Probablemente era una estructura que necesitaba de la entrega total del equipo y su atención, en eso nos preparamos, y dentro de esa fragilidad no se podía esperar la perfección porque no éramos un laboratorio, simulamos serlo. Una parte del trabajo fue exponer nuestros límites en lo físico o en el canto. Como se dice, en tu debilidad está la fortaleza.

Para nuestra sorpresa, fue nominada a mejor montaje de ese año por el Círculo de Críticos de Arte de Santiago. Eso me llenó de orgullo pues una obra así, que no es de





dramaturgia, personajes, puesta en escena ni rostros, había llegado a la final para ese premio.

Después de la temporada de “Falsificadores...”, decidí concentrarme de la V Región y continuar este laboratorio en Valparaíso, pero, lamentablemente, sólo parte del elenco podía hacer ese traslado y comprometerse a sesiones de trabajo semanales dedicadas a elaborar otros elementos no espectaculares.

En relación a la creación de “Falsificadores...” puedo rescatar la mirada del montajista en la dirección. Por otro lado, la pasividad en la escucha para poder desentrañar dónde le performer está colocando su atención y se le debe seguir exhaustivamente en sus detalles, por ejemplo, dónde respira, dónde no respira, dónde se tensa y dónde se relaja. Ayudarle a que el trabajo le sea liviano y le permita sentirse completx. La explicación sobre lo que hace pasa a segundo plano porque el proceso es lo más importante, lo que dice o hace es la cáscara del proceso, si esta cáscara deja ver a la persona entonces funciona. Como dijera Cieślak en la metáfora de la lámpara a gas, la persona es la llama, a veces está más luminosa y otras a punto de apagarse porque las personas fluctúan. La lámpara de vidrio es la estructura, esta es fija y proyecta la luz de la persona hacia el exterior (Taviani, 1994).

El Proyecto Encuentro Fronterizo

El 2015 dimos forma a un evento llamado Encuentro Fronterizo. Era un espacio de reunión entre 2 o más compañías en donde invitamos al público a hacer de variable para contrastar nuestros procedimientos. Era como un experimento abierto pues la participación de personas sin selección previa era el factor para constatar o refrescar los





resultados de lo que cada grupo ocupaba como método. Este proyecto impulsaba a los grupos y personas a ir un poco más afuera de las zonas conocidas.

La compañía Instabili Vaganti y Grzegorz Ziółkowski tomaron parte en él en distintas versiones. Otras personas y equipos de trabajo fueron el LabPerm y también el connotado teatrólogo Marco de Marinis de la Universidad de Bologna. Dentro de este contexto, cada grupo también presentaba algo de su obra, guiaba un proceso de taller y después experimentamos en lo que llamamos “Pyramus”, en la cual nos encerramos por horas entre las personas, sin guía ni jerarquía, y todo lo que aconteciera ahí era el “Pyramus”. Esta idea la extrajimos de las experiencias parateatrales de Grotowski.

En mi modo de ver, el “Pyramus”²⁴, era lo más interesante pues no había acuerdos verbales. En muchos momentos solo había silencio y quietud, otros grandes movimientos, cantos e improvisaciones. Era un lugar rico en atención y desprendimiento de las herramientas a las que unx puede aferrarse.

Con este proyecto hicimos dos viajes a las fuentes de mi aprendizaje, Italia y Polonia. Era importante volver a contrastarse con quienes son autoridad en cuanto a artesanía actoral y trabajo íntimo de acción. También quise que el equipo conociera a mis maestrxs y viviera algo parecido a lo que yo viví y de primera fuente.

El Encuentro Fronterizo fue un lugar de cruce entre lo acostumbrado y lo desconocido. Aprendí a respirar frente a lo que no podía controlar. A aceptar y participar en propuestas ajenas a mi criterio. Fue un momento de comprender que el desarme es fundamental, sentir que no se sabe

24 Nombre propuesto por Braulio Verdejo, miembrx del *Ppproject* desde el 2014 al 2018.





cómo moverse ni cómo interactuar o intervenir; sentir que hay una horizontalidad en la cual la acción o lo que ocurre entre las personas era lo que guiaba el trabajo. Desarmarse es dejar que las cosas te toquen con lo que son, saberse fuerte en que nada malo va a pasar y que seguir el flujo ajeno te enseña un nuevo cuerpo y un nuevo criterio. Es una pasividad con mirada activa y abierta para reír de todas las manifestaciones que tu mente, habituada a guiar, te envía, como, por ejemplo:

“No sé qué hacer, no sé cómo moverme, no sé cómo estar”,
sonreír y respirar.

Brzezinka 2018

Aquel año, como equipo, hicimos la residencia artística titulada “Sobre simple práctica performativa”, que fue el inicio de esta investigación. Estábamos felices de estar a cargo del antiguo establo en la foresta, la que fue acondicionado durante los setenta para vivir y realizar trabajos de inmersión absoluta. Hasta donde sabemos, somos la primera compañía chilena en conducir un laboratorio en este mítico e histórico lugar.

Nos concentramos en la etapa parateatral de Grotowski, en especial en el proyecto “La Frontera del Teatro” que enmarca la búsqueda del joven artista Jacek Zmyslowski y su idea de la simplicidad.

Nuestra residencia de tres semanas abarcó investigación en los archivos del Grotowski Institute, encuentro con profesores de la Universidad de Wrocław, trabajo práctico privado de nuestro equipo, taller con participantes en Brzezinka donde aplicaríamos lo recogido y una conclusión





práctica para evaluar nuestros procedimientos e integrar o desprendernos de herramientas.

Esta intensa residencia nos dio el tiempo de hacer viglias extensas y ver qué nos sucedía con ello. Grzegorz fue testigo de una de esas jornadas de cinco o más horas de exploración en el espacio. Cada quien buscando hacer o seguir algo. Lxs participantes habían desarrollado acciones individuales que exploramos tal y como cuando tomé la cuchara en la mesa del comedor de Brzezinka guiado por Domenico. Cada quien buscaba ser en su hacer. Muchas veces no se sabía lo que ocurría. Otras el tiempo desaparecía, no había tiempo, éramos nosotrxs ahí y algo circulaba entre todxs.

En las conclusiones de aquellas sesiones, en conversación con Grzegorz, se nombró que era una búsqueda por la sinceridad, en otras palabras, una práctica de la sinceridad. Esa expresión me recordó el proyecto “El Jardín” en cuanto a una búsqueda por ser acompañante de alguien y *algo* fuera de mí. Sentía que era similar, sin embargo, a partir de lo que Jacek proponía sobre el abandono de ritos y discursos, decidimos no intervenir con cantos o acciones cuando las cosas se tornaron confusas. Nuestra propuesta fue esperar en la confianza que las situaciones por sí mismas encontrarán un cauce y una salida.

No preparamos una muestra final, solamente invitamos a algunas personas a mirar este proceso abierto, largo y atento. Era una puerta que apenas alcanzamos a entreabrir. Posterior a eso, replicamos el mismo estado de vastedad atenta, en nuestras sesiones privadas, sin intervenir, sin querer algo sino dejarse llevar por lo que acontece. No fue fácil, mi impronta como guía se torna fuerte, debí intentar desaparecer en el equipo y que el equipo dejase de concederme el primer movimiento. Debíamos despojarnos de nuestra costumbre y dar oportunidad a otra cosa que vive entre nosotrxs. La verdad, esta agua que



estábamos navegando era algo nuevo en cuanto a procedimiento que todavía conforma un espacio de exploración en ciernes, nuestra propia práctica de la sinceridad.

Todas las bitácoras fueron transcritas y escaneadas pues nos servirían para una próxima investigación y publicación, que es la que estamos desarrollando acá.

Así fue que llegamos al final de un camino como equipo, como *ensemble*. Fueron cuatro años de recorrido con estas personas y creo que fue con quienes más expandimos nuestro horizonte artístico, el que ve al ser humano en proceso de acción como el lugar y territorio exploratorio. Nos involucramos completamente y aceptamos que nos habíamos cansado un poco del esfuerzo sostenido, viajes entre regiones, preparación de giras, laboratorios, y necesidades naturales por darnos un tiempo y espacio para ir hacia otros lugares o, reposar donde se está.

Fue penoso y también atesorado el saber que concordamos, casi todos, en descansar.

Después

A inicios del 2019 sufrí una lesión en la base de mi cuerpo, el piso pélvico. Fui operado y obligado a permanecer horizontal durante mi recuperación que duró cuatro meses, donde estuve en cama. Perdí músculo y gané peso.

A fines del 2018, en medio de la ola feminista, dirigí el egreso de la carrera de teatro que se llamó “Tú, hipócrita!”. Ocupé el mismo recurso de “Falsificadores...”, solicitar material sin saber qué resultaría.

Las tensiones entre estudiantes eran visibles. Existía mucho dolor acumulado. La impunidad como cultura desbordó la rabia y con justa razón. El trabajo se creó en ese clima y fue un lugar de encuentro con excelente recepción del público. La obra fue, a mi modo de ver, un canal de



expresión de las energías estancadas en el grupo de jóvenes. No hablaba de nada en particular, pero su forma era física, cantada, en espacio vacío. Por un momento, fue un lugar de cobijo para tanto dolor. Así como dice el filósofo y sociólogo germano-estadounidense Herbert Marcuse (1898-1979) en “Un ensayo sobre la liberación” (1969), en el hoy por hoy es imposible que haya revuelta pero sí es posible crear una nueva sensibilidad, un lugar donde lo estético, llámese perteneciente a los sentidos y también perteneciente al arte, puede “designar la cualidad del proceso productivo en un medio ambiente de libertad”. (31)

En octubre del 2019, Chile detonó en un estallido social que, por un instante, nos hizo soñar con un habitar territorial y humano liberado del grosero neoliberalismo que nos arma día a día como ciudadanxs de esta parte del mundo. Por las calles se decía,

“¡Acá nació el neoliberalismo y acá lo enterraremos!”

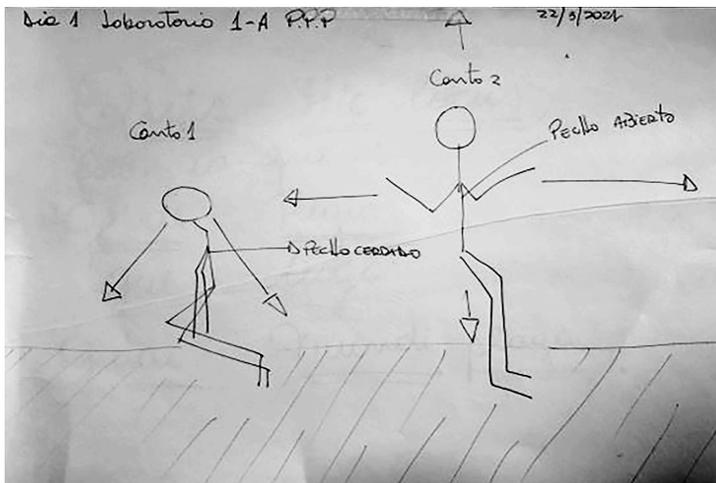
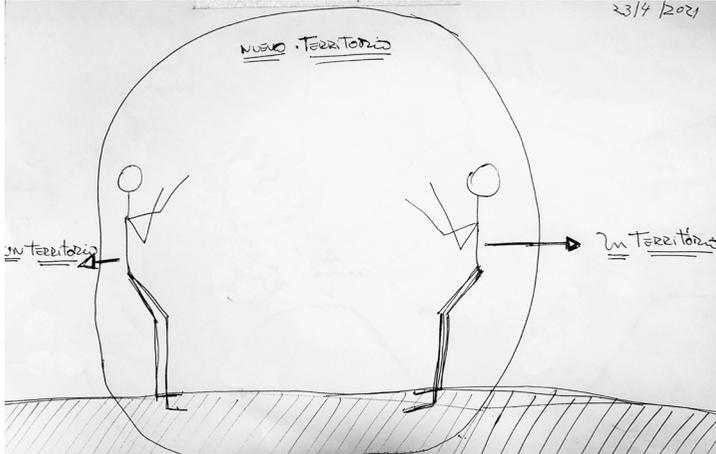
Mientras tanto, comencé una lenta recuperación que aún no termina del todo y parte de ello incluye el proceso de “Barranco”, un solo-performance.

Las interrogantes que aparecieron fueron,

¿qué quería? ¿qué necesitaba? ¿por qué escogía esto?







(Foto y bitácora: Germán Silva, 2021)







DESANDAR LA SIMPLICIDAD IV

¿Qué hacer, cómo hacer, en la situación en que me encuentro?

La idea de estos *Desandares* que hemos propuesto para este relato, tiende a la noción de proceso inverso, de caminar hacia atrás para mirar el camino recorrido.

En ellos hemos revisado la búsqueda desenvuelta en el campo del teatro y que también ha dado pie a las primeras experiencias en el campo de lo vivencial, con aciertos, dificultades y despertares. También hemos visto cómo los viajes a Polonia e Italia para encontrar los lugares con los cuales había soñado y que conocía solamente a través de libros, publicaciones y vídeos en VHS, entregaron un halo de realidad a la búsqueda.

Durante este recorrido es claro que el teatro y su práctica es un lugar de conocimiento sobre lo humano y más allá del humano, muy probablemente hacia una posthumanidad, descrita en la introducción, que es continuum entre naturaleza, humanidad y *algo* existente que nos envuelve en la totalidad. En este entendido, las herramientas pertenecientes al oficio práctico, llámense actuación, performatividad y acción en vivo, son y tienen el fin de encontrar una noción de lo que eres en el *aquí y ahora*, en tu presente y en el lugar donde te encuentras.

A partir de esto último, el lugar, de verdad y para apoyarnos en lo real, podemos preguntarnos,

¿dónde están ahora tus pies?

Puede ser que estés en tu casa.





Puede ser que te encuentres en el lugar donde trabajas.
Puede ser que te encuentres en un lugar abierto
y te has tomado una pausa.
Puede ser que te encuentres de vacaciones
disfrutando tiempo libre.
Puede ser que te encuentres en un momento
complicado de la vida.
Puede ser que te encuentres en un momento de crisis.
Puede ser que encuentres tu cuerpo enfermo
y pasando algún grado de dificultad con tu salud.
Puede ser que encuentres algún grado de dificultad
con tu salud mental.
Puede ser que tengas algún grado de dificultad
con alguno de tus vínculos.
Puede ser que no sepas qué hacer.

Ahora, en ese lugar

mira, escucha y respira.

¿Podrías hacer algo?

Si hay desorientación, puedo decidir no moverme
y no hacer nada.

Tomar una pausa.

Entonces...

¿Qué hacer, cómo hacer, en la situación en la cual
me encuentro?

Son preguntas que siempre en el Performer Persona
Project nos repetíamos,





¿Qué hacer? ¿Cómo hacer en la situación en la que me encuentro?

Como decir

¿cuándo ahora, quién ahora, dónde ahora?

A los pocos meses de habernos separado como equipo tuve una crisis de salud y tuve que ser operado. Mi piso pélvico, el *muladhara* o chakra raíz, donde se originó mi crisis, que tiene relación con el territorio, el yo soy, la autoconservación y la pertenencia, colapsó. Probablemente fue un antiguo dolor que encontró su momento y se manifestó con elocuencia, en consecuencia, tuve que detenerme.

Se me pidió estar completamente recostado. Tenía prohibido realizar esfuerzos, incluso cargar una mochila. Estuve dopado con fuertes analgésicos y con algunos remedios psiquiátricos para mantenerme tranquilo. Sin saberlo, cuando se cumplió el plazo de la prescripción médica para los remedios psiquiátricos, tuve algunos cuadros de crisis a nivel mental y físico, pues eran drogas bastante fuertes que requerían su disminución poco a poco, cosa que no me fue informado.

Pasé en casa todos esos meses y cuando paulatinamente volví a colocarme de pie mi cuerpo había cambiado, incluso perdí 1 cm de altura. También perdí masa muscular.

No cantaba. No actuaba. Leía y veía películas. Leí un libro, *Serotonina* (2019) del autor contemporáneo francés Michel Houellebecq, y este libro, muy entretenido, un reconocido *bestseller*, motivó en mí la necesidad de hacer un trabajo en solitario porque sabía que iba a volver al territorio de *hacedor*. Quería retomar, mostrar lo que hago,





compartirlo, para ello elaboré un plan de recuperación en el nivel artístico y en el plano del oficio. De alguna manera creía que este tiempo sería muy interesante para saber cómo volvería a apropiarme de todo aquello. La novela era un muy buen material, trataba de una persona con problemas de farmacología y depresión, en su fábula comienza a despedirse del mundo. Su camino le lleva con personas de otros momentos de su vida y, así, va con su humor sarcástico enlazando las distintas situaciones.

Junto a esta lectura, también revisé otras fuentes, por ejemplo, *El sueño de un hombre ridículo* y *Memorias del subsuelo*, ambas de Fiódor Dostoyevski, a lo que se suma la obra que hasta el día de hoy no he podido concretar, *Máquina Hamlet* de Heiner Müller en versión para un solo actor. Sobre este último material y, a modo de transparentar las reflexiones sobre ese texto, es que aún hay cosas que no alcanzo a comprender. A decir verdad, no sabría cómo hacer la parte de Ofelia porque me pregunto por mi masculinidad, no sé si pueda comprender a una persona de otro género porque no pretendo representar a una mujer, en el supuesto que Ofelia lo sea, la categorización binaria me resulta en extremo incompleta y por cierto desechable, pues, las acciones y la situación dada son lo que importan, y las personas responden a su contexto.

En general, hacer cosas que no comprendo, solamente por hacer, me dejaría blancos y huecos. Sería como caminar por un territorio al que le faltan peldaños. Sin embargo, este es un proyecto que poco a poco se vislumbra y pronto podría atreverme a desarrollarlo.

Durante mi recuperación, volví a realizar clases. Tenía entre manos el egreso de “Tù, hypocrite!”, pospuesto varios meses por la paralización en UPLA debido a la movilización feminista del 2018. Estas dejaron ver que desde





nuestra posición de enseñantes debíamos girar hacia una transmisión de conocimiento consciente.

Dentro del teatro y su enseñanza, son sabidos los abusos de poder y despotismo de parte de lxs docentes y directorxs. El teatro, por más artístico que sea, no es ajeno a prácticas de orden patriarcal, en donde se normalizó la denostación, humillación, abusos y maltrato. Son infamias que se encubren con las palabras, rigor, disciplina, compromiso o arte. Comentarios como, “hay que tener cuero de chanco”, nos mandaba a soportar la transgresión de límites personales. Por otro lado, el endiosamiento de la figura del docente o de quien dirige, daba carta blanca para una serie de anomalías. En mi caso, soy consciente que a lo largo de mi gestión desde posiciones de poder en teatro —principalmente docencia y dirección de teatro— probablemente y en nombre de la disciplina, he transgredido la subjetividad de algunas personas. Hoy, luego de un largo recorrido, manifiesto mis disculpas a quienes se hayan sentido dañadas por mis palabras, gestos y acciones pues no soy el mismo de hace 10 años. Por otro lado, esta misma investigación contiene la noción de amabilidad, lentitud y de cuidado de las subjetividades en la guía de los procesos artísticos y hace un llamado a quienes están ejerciendo de guía de trabajos, hay que bajar las propias expectativas y dedicarse a esperar y mirar a las personas con quienes se trabaja. Más allá de los objetivos, resultados o norte que se desea, está el saber llegar juntxs a ese lugar y estar conscientes de saber resguardar un trabajo acabado, riguroso y a la medida de la situación y que también ampare a las diversas personas envueltas. En otras palabras, se pide bajar la guardia, desarmarse y, aceptarse a sí mismx, sobre todo cuando se está cuidando el proceso de otrxs.





“Tù, hypocrite!” fue un montaje muy interesante y muy rico de hacer pues respondía al momento histórico y a la situación del curso. En el proceso me acompañaron Braulio Verdejo, actor que participó en el *ensemble* Performer Persona Project desde el 2014 y, Francesca Bono, documentalista y productora del *Ppproject* que paulatinamente ingresó a ser practicante, quien fuera eje fundamental para el registro y la gestión de todas las actividades entre el 2015 y esta investigación.

“Tù, hypocrite!”, tal y como dice su nombre, trata sobre el conflicto interno del grupo del curso, de esa hipocresía persecutoria que acusa moralmente y que exige ética. A partir de muchos retazos de otros autorxs y basándonos en la estrategia de creación de “Falsificadores del alma”, se entregaron nueve distintos libros de teoría y poesía. Incluí algunos textos de dramaturgia y otros de narrativa, para que lxs estudiantes pudieran escoger todo aquello que les llamase la atención. No tenían que tener una explicación racional, analítica, sino que simplemente tomar aquello por gusto. Mario Biagini (2007), uno de los directores del Workcenter de Pontedera, nombra en una entrevista el criterio del gusto, que tendríamos que escucharnos y hacer las cosas que queremos porque nos gustan, porque eso es un argumento tan válido como el racional que viene de la imposición del capitalismo cognitivo y patriarcal que se autoproclama neutral y defensor de la objetividad, un argumento que obliga, como dice el connotado biólogo y filósofo chileno, fallecido el año 2021, Humberto Maturana (1993).

“Tù, hypocrite!”, fue un trabajo fragmentado, no lineal, tampoco cuenta una historia. Sino que es más bien un ensayo, en el sentido de una visión con permiso y libertad para las herramientas teatrales. Como guía, mi trabajo fue





la de dar sentido a esa maraña, es decir, dar con un centro o un concepto de apoyo. En esta tarea, se tuvo que prestar atención, en lo tangible, dónde estaba el enganche que unía una acción con otra. Así como en otros montajes fragmentados, se escribió todo lo que se decía y hacía en papel, luego se dio título a cada acción por breve que fuese y se desplegó por el piso para mirarles en una suerte de constelación. Junto a Francesca hilvanamos las acciones desde el recuerdo de cada una de ellas y propusimos su curso de manera instintiva. A saber, Francesca es una reconocida y premiada editora, escritora y directora de documentales, por lo que el corte y edición es su fuerte. Con una propuesta preordenada del trabajo, durante el ensayo junto al curso, planificamos elaborar desde la atención, por lo tanto, sin acuerdos previos, con el elenco en acción, a cada persona, al oído y en secreto, se le indicó qué acción hacer. De esta forma las demás personas reaccionarían auténticamente e incrementarían su permeabilidad a *lo durante*, o sea, lo que ocurre justo en ese instante. Sin pretender que sea algo nuevo, fue un muy buen método que puso el foco en lo que como Performer Persona Project siempre buscamos, una puesta en vacío que atrae como con un señuelo a nuestra parte interior que siempre quiere jugar a lo desconocido.

Porque los tiempos eran inciertos en la institución pues hubo una extensa paralización, tuvimos que definir y dejar registrada la estructura rápidamente. Además, esta iba a mantener reunida la atención del grupo incluso si persistían los conflictos personales. Así, la estructura iba a hacer que estas personas pudiesen atender a ella y no entrar en roces. Obtener una estructura significa poner en orden lo que se *hace*. Tomando las palabras de Jacek, lo que se *hace* sería lo existente que, en principio, son el cuerpo y el espacio. Si se sabe qué *hacer* en cada momento, tu mente se enfoca en eso, además, como diría





Thomas, una persona puede hacer solamente una acción a la vez. Si esta es precisa, esa acción se puede dividir en dos pequeñas acciones y así sucesivamente puede subdividirse nuevamente tal y como una célula se multiplica. Si se enfoca la atención en la acción, si esta es limpia y significativa, desaparece la voluntad pues no se piensa en ella, sino que, en el *hacer*, la persona es absorbida por ella y se entra en proceso de desarme y despersonalización. En consecuencia, la persona se transforma en un canal entre *algo* y lxs observadores, público, espectadores, quienes pasan a ser testigos del procedimiento que lxs actantes están desarrollando en el vivo del momento presente, lo *durante*.

Este trabajo fue presentado con bastante éxito y estuvo en el Festival Internacional Santiago Off 2019. Tuvo versiones con menos actantes y en espacios no teatrales. En ese entonces, Francesca Bono asumió la supervisión de todo aquello pues yo me encontraba en recuperación de mi operación.

Desde el “Barranco”

Pasados algunos meses, mi cuerpo comenzaba a sanar. Apenas me puse en pie, tratando de rearmarme durante la convalecencia y con muchas ideas literarias en mi cabeza, me tomé un espacio en el Parque Cultural de Valparaíso, me enclaustré por muchas horas a recuperar mi creatividad y ejercicio del oficio. En un cuaderno escribí con lápiz todos aquellos textos que me gustaban. Creía que un proceso debía ser análogo y directo con los materiales, así reuní bastantes papeles escritos: pedazos de novelas, poemas, fragmentos dramáticos, palabras personales, etc. Era un borrador de varias capas, esto es, enumeraba con números las hojas de los textos provenientes de fuente





literaria; ordenaba con letras los textos que había extraído de fuentes teóricas; y, sin numeración, las hojas en las que dibujaba trencitos de acciones que eran cuadros hechos a mano que daban una propuesta de consecución para las acciones del trabajo. Si en estos lo central era la palabra, los señalaba con el sufijo TXT; en cambio, si lo central era un canto, colocaba el símbolo de una corchea, ♪; y, si lo importante era un movimiento, dibujaba una flecha → o, un cuerpo con palitos ㄨ.

Las hojas las traía sueltas y cada vez las volvía a ordenar, eso también era parte del proceso, rearmar su orden cada día ya que de esa forma registraba su contenido y al final conocía cada pieza del puzle. Para estudiar y poner el material en el cuerpo, leía las hojas poniendo atención al sonido de la palabra. Separaba mis piernas, en pie, y expandía mi torso, bajaba la panza. Regresaba a la posición de atención, la posición primaria, arquetípica de quien trabaja la tierra, caza, recolecta o edifica. El sonido debía entrar, salir y rebotar en el espacio que me rodeaba, pero en volumen bajo, sin forzar. No me hacía preguntas escénicas, o sea, lo intenté, pero sentí que ese camino frenaba mi instinto porque lo importante era recuperar el oficio.

Por otro lado, me ayudaba repasar todos los cantos de los cuales me acordaba. Los que había aprendido con Domenico, con Thomas, cantos que me había robado de aquellos tiempos, además, sólo los cantarí en mis sesiones privadas y no serían parte del resultado final pues eran como medicina para la convalecencia.

Cantaba los cantos de “Vigilia...”, de “Perdiendo la batalla...”, de “Falsificadores...”, a veces realizaba fragmentos completos de esas obras pues en su estructura había vida y más medicina. Por último, retomé lo físico, me concentré en el peso del cuerpo, el respiro y la alineación de la columna. Todo lo que hiciera debía ser sin esfuerzo,



orgánico. Agregué *Motions*, algo de *training* y la improvisación en el espacio que hacía con el LabPerm. A decir verdad, no entendía bien de qué trataba el trabajo que estaba armando, pero en lo personal me ponía feliz, sonriente y me sentía abierto a jugar con mi imaginación y este tramo lleno de recovecos de memoria.

Al final del día, hacía un repaso en vivo de todo el material y lo registraba en audios en el celular. Este trabajo no tenía nombre, “Barranco” como título llegó mucho tiempo después. La primera escena que trabajé fue la del regreso al departamento. Era un fragmento de la novela *Serotonina* y en el montaje final se ubicó en la 4ta parte, en el minuto 25 aproximadamente. Hago mención de esto porque, recordando la acción del confesor y el gato, en el inicio de un trabajo creativo, no es importante que comience justo por el principio, sino que se comienza por lo que tenga sentido, desde ahí se puede ir hacia el comienzo, hacia el final, incluso proponer un entramado enmarañado que cobre significado después en el trabajo de edición.

Ese fragmento en particular traía, en sus palabras, información que ayudaba a situar la acción, aterrizaba lo que ocurría, además que conocía la novela y podía enganchar la propuesta desde ahí. Decía,

Una cama. La cama es necesaria porque ya sabes que no vas a abandonarla.

No hacen falta mesas, sofás, sillas, bancas, taburetes, objetos inútiles de ningún tipo. La cama es necesaria y la televisión. La televisión entretiene. (Houellebecq, 2019)

La palabra, además, trae información que ayuda al público a seguir el trabajo, sobre todo sabiendo que la opción escénica era la de ocupar un espacio vacío, por lo tanto, no hay nada más que tu persona y tu proceso de desarme para





el acto en vivo. Probablemente, muchas personas verán en este trabajo un monólogo teatral, sin embargo, insisto en llamarlo performance y no monólogo pues en su ejecución se ejercita un proceso de desprendimiento de lo representacional y, además, su escritura es ensamblaje proveniente desde quien practica con el objetivo de recolectar contenido, cantado, de palabra y acción, que tengan significativa intimidad con quien lo propone. En un sentido de acción, es cercano a un rito personal que entraña como fin el auto estudio, del oficio y de la persona y no necesariamente está hecho para ser mostrado. Giulio Ferretto, académico, director teatral y colaborador artístico, con quien tenemos una gran amistad, diría en un artículo sobre “Barranco” que se trata de una voz con rasgos rapsódicos y de epicidad.

Por otro lado, tampoco es gran tema identificar este trabajo como monólogo, así como muchas veces aplaudimos, aunque lo que vimos estuviese con falta de trabajo. El punto no es ser esclavo de las palabras ni ser exigente con lxs demás. Para el caso, lo central es que es una elaboración actoral artesanal íntima que en su proceso le actuante trabaja sobre sí, puede ser que esto no se vea y no es importante. Importante es que como practicante se recuerde en todo momento que es un proceso de vida en vivo. Por lo tanto, tiende a ser performance, a ser realizativo porque se hace y acontece. Es un tránsito de lo complejo hacia lo simple.

Durante la creación de “Barranco”, aconteció en Chile el estallido social. Llevaba como tres meses de trabajo y se ve interrumpido porque cerraron todos los espacios de la Universidad, que era donde yo principalmente trabajaba, ahí es cuando me traslado al Parque Cultural de Valparaíso. Fue imposible continuar adelante desprendido de lo que acontecía en el país. El estallido social, para muchas personas y para mí también, fue un recuerdo físico de la dictadura.





Imaginaba que alguien iba a entrar a mi casa y me iba a secuestrar. Imaginaba que iba a haber escasez y por eso fui a comprar gran cantidad de alimentos no perecibles. Había largas filas para sacar dinero en efectivo y pronto se decretó el toque de queda que duró casi dos años. Nos preparábamos para una guerra. Nadie sabía muy bien hacia dónde iba todo esto. Se hablaba de capitalismo, de cómo el neoliberalismo ya había llegado a un exceso y empecé a leer más libros de teoría psicopolítica, necropolítica, biopolítica, etc. Para la acción había revisado *El coraje de la desesperanza* (2018) de Slavoj Žižek, lo leí durante mi tiempo en cama y en ese entonces no tenía mucha perspectiva de qué era lo que iba a ocurrir conmigo a nivel artístico ni de cómo el Performer Persona Project podría tener continuidad. Con todo y en paralelo a la creación de “Barranco”, elaboramos este proyecto de investigación que está en esta publicación.

Hace algunos años, aprendí en la Universidad a escribir artículos teóricos sobre nuestra práctica. Todos los artículos que publiqué son sobre la experiencia y la dificultad de explicarla. Nos identificamos con la práctica como investigación pues su semilla está en el acontecimiento. Queríamos dejar el vestigio publicado para que otras personas puedan también familiarizarse con la experiencia de quienes nos llamamos practicantes pues, cada reflexión proviene de la práctica, desde el cuerpo, desde el instinto y de las sensaciones (Nelson, 2013), cosa que nos aproxima a la fenomenología.

Fue así que concebimos la “Dramaturgia Práctica”. Fue un concepto que ya había acuñado en el artículo “Sobre práctica y lucidez del performer” (2015), una suerte de trabajo meditativo que entrega el vacío y vaciado de la persona para poder ver y percibir qué cosa hacer en el lugar que se encuentra. Así, surge la idea de llevar a papel



la experiencia que tuvimos en Brzezinka durante la última residencia del 2018, que llevó por nombre “Sobre simple práctica performativa”. Cada miembro hizo entrega de su informe. Las bitácoras y los registros en video darían una respuesta a esa investigación sobre lo simple, asimismo, las experiencias de horas de improvisación, de trabajo en el bosque, nos entregaban un background, un material, un respaldo, con el cual nosotros podríamos desarrollar una elaboración con una escritura, una suerte de teorización, análisis y especulación de cuáles son los procedimientos o los métodos para trabajar de esta forma y que eran nuestra forma de nuestro propio modo de hacer.

Nuestro propio modo de hacer es una pequeña frase que extrajimos del artículo de Grotowski, “Holiday [Swieto]. The day that is holy”. En él, lo primero, es establecer un lugar. Segundo, traer tu propio modo de hacer. Tercero, que esa parte que existe en ti que desconocemos, pero que es propia, también tiene que llegar a este lugar, algo así como relacionado a nuestra esencia. Cuarto, entonces, otras personas, de la misma especie *–same kind–*, que respiran el mismo aire y comparten la misma búsqueda, van a llegar a este lugar también. Por eso, no estar a solas, en consecuencia ¿qué podemos hacer aquí reunidos? El encuentro y la aventura (Schechner y Wolford, 1997).

Con los años, nos dimos cuenta que el Performer Persona Project tiene su propio modo de hacer. Así, para diseñar la presente investigación, tomamos lo mejor de mi tesis de máster y otros escritos para diseñar un camino. Fue difícil, dentro de mi recuperación mi mente no estaba despierta, sentía el letargo y el adormecimiento de los fármacos y la inactividad. Francesca Bono, productora en la postulación hizo un trabajo de organización impecable del proyecto y felizmente obtuvimos los fondos. En paralelo,





“Barranco”, que era mi recuperación en cuanto a lo artístico procedimental, se desarrollaba y evolucionaba junto al Estallido Social.

Alcancé a dar una muestra de “Barranco” a un grupo de amigxs en Valparaíso. Era un trabajo todavía en proceso. Fue un armado, así como un *rough tape* cinematográfico, una edición de corte rudo que aún no está pulido y sirve solamente para mostrar el material unido. Después de eso, emprendí un viaje a Polonia en solitario. Fui invitado para una movilidad Erasmus en la Universidad de Adam Mickiewicz, donde trabaja Grzegorz. Iba a mostrar “Barranco” como un estudio en proceso y a realizar un acercamiento a esta indagación de la *simplicidad*. Grzegorz me dio su opinión sobre mi solo performance y ocupó la palabra “barato”, de recursos poco elaborados. Para mí fue una crítica a tomar en cuenta y me desilusioné tremendamente, por lo tanto, me fui a estudiar.

Me sentaba en el suelo con todas las hojas de papel esparcidas, tenía que tomar una decisión como practicante pero mucho más como director de teatro que elabora desde la *persona que hace*, ¿qué hacer, cómo hacer en la situación en la cual me encuentro?, diría *mi socio* Juan Pablo Vásquez, quien siempre tiene una risa y esta pregunta para que nos demos cuenta que, irónicamente, estamos perdidxs y mejor tomarlo con humor.

Por supuesto que no quería presentar un trabajo barato y decidí centrarme en el proceso de actuante, es decir, dejar de lado toda la escenificación, teatralidad y representaciones, objetos, etc. Había caído en razón que cuando lo presenté en el espacio de Grzegorz, él gentilmente me hizo una propuesta que yo acepté. Instaló una suerte de parque de juegos, como le gusta nombrarlo, que era un lugar con





otros objetos con los que me podría ofrecer la oportunidad de probar cosas, pero no dio resultado. Pensé,

¿y si dejo todo eso de lado, la necesidad de significar o de representar y de contar algo, y me centro en mi proceso personal con el respiro, con el ritmo, con la vibración en mi cuerpo, con la resonancia? Porque consideraba que “Barranco» era un trabajo de respiración,

¡“Barranco” es un trabajo de respiración!

Lo que conllevaba entrar en un flujo físico con oportunidad de ser tomado por la estructura, así como dijera Thomas o Domenico, que el canto sea lo que te tome, el canto es una persona a descubrir, así como tú mismx mereces ser vistx.

Días después, realicé una segunda presentación de la obra en el Grotowski Institute invitado por mi amiga Monika Blige, vicedirectora del instituto. Me presenté en una sala pequeña. Sabiendo de que estaba cerca la segunda muestra, me encerré a trabajar completamente dedicado en el respiro, el flujo de la palabra, el cuerpo y lo que ocurre, atención a *lo durante*. En esta versión incluí un prólogo que contextualiza el trabajo, comprendí que debía presentar lo que se vería y decía algo como:

El actor, yo, intentará mostrar fragmentos de un monólogo. Le llamamos monólogo pero también podríamos llamarle un ensayo abierto, un proceso en vivo una exploración viva, una performance. En el entendido de que podemos llamar performance a todo aquello que nos parezca como tal.





Es un flujo. Es un flujo de palabras, de poesía, de canto, y así como un flujo, como un río, es como queremos dejarlo. (...)

Esperamos que reciban este trabajo con el corazón abierto. (“Barranco”, versión 2021)

Me inspiré en el prólogo de *El quijote de la mancha*, donde Miguel de Cervantes con sutil ironía y humor baja las expectativas del relato. Bajar expectativas es desarmarse del deseo de conseguirlo. Como está señalado en la tumba Charles Bukowski (1920-1994), autor *beat* norteamericano:

“No lo intentes”.

Al desarmarte de esa ansia del espectáculo, el público te verá como lo que eres, una persona que es un comediante, cómico, hacedorx, alguien que hará un acto.

Monika valoró mi trabajo, que era muy distinto a lo que había mostrado con Grzegorz. Me dijo, “es un proceso. Es un proceso y puedo verte. Puedo ver tu calidad también en cuanto al dominio de tu oficio. Puedo ver tu cuerpo y tu presencia, puedo ver que tú sabes lo que haces, tu potencia. Y se ve que es un proceso y que está presentado como un proceso y debería seguir como un proceso”.

Me sentí aliviado. Lo que había estado trabajando había tomado un curso. Y así mostré también en otra ciudad pequeña, Dzierzgoń, en presencia de público de la localidad y las compañías Teatr 3.5 y Teatr Węgajty, estos últimos muy conmovidos porque al final de la acción, yo sacaba mi celular y abría las redes sociales de Chile y estaba lleno de registros de lo que estaba ocurriendo con la revuelta social.





Las personas de Polonia tienen especial cariño y recuerdo de quienes fueron exiliados durante la dictadura.

Un mes después de eso llegó la pandemia y me quedé en Italia ocho meses sin poder volver a Chile. “Barranco” quedó guardado hasta el momento en que fue seleccionada para el Festival Internacional Santiago Off 2021, pero habría que esperar los permisos para abrir teatros en pandemia.

En paralelo, junto a Francesca y Juan Pablo, guiamos el taller que se denominó “Demorar en la calma”, concepto que extraje desde las prácticas del zen. En este trabajo vimos un acercamiento a lo que iban a ser los laboratorios de esta investigación.

A pesar de que fue realizado por vía remota, a través de la pantalla se podía transmitir el proceso del canto. Apagamos los micrófonos y cada quien en su lugar cantaba, para sí, en su realidad, en su regocijo. Sentía que algo se podía transmitir. Por distintos problemas técnicos no se puede oír el canto en contemporáneo con otras personas, pero si tu desconectas el audio se puede percibir la compañía de otras personas. En esa especie de soledad, pero en contacto con otros, algo acontece.

Lo primero era tomar conciencia del lugar en el cual te encuentras. Pedíamos a las personas describir con palabras dónde estaban. Su pieza, su sitio, habitación, etc. Por ejemplo, la pared ¿de qué color es? ¿Cuál es la temperatura que sientes? ¿Los olores? ¿el gusto en la boca?, entonces se entra en un desprendimiento de mi interior que hace contacto con lo exterior. Aparece el lugar, este existe, cobra significado, era visto, era percibido. En consecuencia, el lugar se transformó en una palabra fundamental para lo que vendría con esta investigación. Las personas que participaron registraron con sus celulares fragmentos de todo



aquello que asociaban a la calma y la demora. Fue editado por Francesca Bono y ese fue el resultado del taller.

Nos dimos cuenta que aceptar, incluso un lugar que no era del agrado, podía hacer la magia de percibirse distinto, porque la resistencia desaparecía. No me resisto, sino que acepto y, el lugar, es mi lugar donde puedo comenzar una relación nueva y fructífera comenzando por depositar el peso del cuerpo ahí, descansar en confianza.

“Demorar en la calma” coincidió con mi regreso a Chile desde Italia, por fin se habían repuesto algunos vuelos. Durante el trayecto enfermé de COVID-19 y realicé los 14 días de cuarentena en solitario. Tenía susto porque aún no había vacunas. Al recuperarme me avisan que encontraron a mi padre inconsciente en su casa. Viajé a Santiago y pude mirarlo una vez más, pero él continuó inconsciente. Falleció la madrugada siguiente. En aquellos años no hablábamos. Estábamos muy distantes, pero él está en mi corazón y fue un enigma que, si se quiere, las prácticas pueden ayudar a dilucidar, o al menos, brindarnos una que otra respuesta. Afortunadamente, y porque estábamos confinados, me tocó realizar todos los trámites mortuorios: verlo en la morgue, vestirlo, reconocerlo, etc. Tuve muchas oportunidades de encontrarlo de nuevo y tuve oportunidad de llorar mucho, lo cual fue muy bueno para transitar ese dolor que paso a paso cambiaba hacia el amor. El amor es confianza y desprendimiento porque tenía que ser así, no hay nada más. “Barranco” habla del trabajo de funcionario, de cómo se muere en el trabajo. Mi padre había caído inconsciente trabajando telemáticamente, y salió en ambulancia. El texto de “Barranco” dice:

Me quedaré aquí en esta oficina por ocho horas, diez horas, esperando tranquilamente el momento de mi pensión.





Trabajando sobre papeles. Total, siempre hay más, más y más papeles. ¿Qué cómo llegué acá? no lo sé. ¿Cómo voy a salir de aquí? en un vehículo, probablemente en una ambulancia. ("Barranco", versión 2021)

Y pensaba en mi padre. Mi padre Raúl, murió trabajando. Murió trabajando siendo ya pensionado. Murió soñando con pasar sus días de vejez en un lugar hermoso. O bien en la isla de Chiloé, su tierra. Había firmado su finiquito para trasladarse, pero murió antes de eso y el documento quedó en notaría. Así fue y, al mirarlo hoy, sonrío pues él está acá conmigo mientras tecleo y tecleo y me da ánimos. Tal vez no entiende mucho que es todo esto o, tal vez sí. 😊

Después vino el Festival de Santiago Off 2021. Durante mi carrera he rechazado los espacios del teatro, pero esta vez sí quería un teatro. Conocí a Andrés Pérez Rojas, joven actor de la V Región y estudioso colaborador en cuanto al diseño de los espacios y la iluminación. Al entrar al teatro tuve que formalizar el proceso de la obra, definí todos los movimientos. Aunque busqué una silla, porque creía que sería fundamental, no la encontré. Continuaría trabajando en espacio vacío. Me pregunté,

¿cuáles son los elementos fundamentales de este proceso?

Respuesta: las hojas de papel que tenía en mi mano, con todo el material reunido y, mi persona. En cuanto a vestuario, unos jeans míos que están un poco rotos por el uso y una camisa mía que me quedé del montaje de danza en la calle "Ana y su castillo de cartón" (2007) dirigido por mi gran amiga, mi mejor amiga, la coreógrafa y bailarina, fundadora de la compañía "Del Otro Lado", Karin Costa,





quien lamentablemente falleció el año 2016 –y me acompaña también☺.

Esa camisa fue diseñada especialmente a mi medida y la continúo utilizando para distintas muestras.

Se dio la casualidad de que el teatro donde presentamos tenía un desperfecto técnico, la luz total se cortaba, lo que no es menor. Mis compañeros, Juan Pablo, mi partner del ebrio y la vida, y Andrés Pérez Rojas, me sugirieron con mucho humor que si se cortaba la luz yo debía mirar hacia atrás, al fondo del escenario, ahí había un humilde interruptor que encendía la luz de sala. Y así sucedió, y agradecí que “Barranco” fuese un montaje que se puede hacer también sin ningún cambio de iluminación. Se nos cortó la luz las dos funciones, pero en ambas pudimos continuar y el público no notó nada extraño, lo interpretó como parte del trabajo.

Grotowski, en *Hacia un teatro pobre* (1998) habla de que la esencia del teatro es lo que sucede entre público y actores/actrices. Para ello se hizo las siguientes preguntas: “¿puede el teatro existir sin dramaturgia? Sí. ¿Puede existir sin iluminación? Sí. ¿Puede existir sin vestuarios y escenografías? Sí. ¿Puede existir sin actores/actrices? No. ¿Puede existir sin público? No, al menos se necesita una persona. Entonces la esencia del teatro es lo que sucede entre actor/actriz y público”. (27)

Esta misma cita la ocupamos en el inicio de “Barranco”. Que se nos cortara la luz no fue nada grave para un trabajo que se aproxima a esta definición. “Barranco” para mí fue una medicina en varios frentes y aún sigue siéndolo cada vez que nuevamente toca presentarlo.





Duelo en Chiloé

En febrero del año 2022, decidí hacer un trabajo de duelo. En el auto de mi difunto padre me fui a Chiloé. No iba hace 25 años. Mi padre era Quemchino. Hace algunos años escribí un borrador de guión para un cortometraje en el cual un joven viajaba cruzando un Chile apocalíptico distópico, donde no hay electricidad, donde hay carencia de todos los recursos naturales, el protagonista tenía como objetivo ir a limpiar la lápida de su padre. En la maleta del auto llevaba el cuerpo de su fallecido progenitor.

Viajar en su auto hacia Chiloé fue una feliz coincidencia. Iba en el auto de mi padre y en la maleta llevaba un traje azul de su pertenencia, el cual vestí en ocasión del desarrollo del proyecto “Video Dante” (2022), basado en la *Divina Comedia*, fue una instancia audiovisual entre Instabili Vaganti formada por, Anna Dora Dorno y Nicola Pianzola, mis hermanxs de arte, y el *Ppproject*. Me acompañaron Andrés Hernández en cámara y Giulio Ferretto como asesor escénico. Hicimos tomas en Valparaíso que fueron editadas junto a la propuesta italiana. Nuestros registros fueron hechos al filo del toque de queda y fue un modo de volver a actuar en pandemia y de vestir de mi padre pues fue, instintivamente, un intento por recobrar algo entre él y yo.

En Chiloé, fui al mausoleo familiar en Ancud. Ahí volví a vestir de mi padre y sentí que le comprendía. Conversaba conmigo, Claudio, siendo Raúl padre, y viceversa. Buscaba alguna conexión, algo para separarnos, para dejarlo morir. Trabajé con una canción basada en un tema de Pearl Jam, “Release” (1991), en donde Eddie Vedder habla de su padre, que le abandona y muere. En la cual está la frase





“Soy como tú de alguna forma, pero este soy yo”.

Ese era el tema central.

Fui a lugares muy alejados, me bajaba del auto, me vestía con el traje azul y realizaba algunos cantos, tocaba una campanilla y tenía estas improvisaciones en busca de *algo*. No andaba buscando hacer una obra, ocupaba las herramientas aprendidas para darme un espacio de conciencia distinto para un encuentro entre él y yo, y yo conmigo mismo. Percibía palabras, monólogos, diálogos, luego cantaba otro poco. Me dejé acompañar con una cámara donde registré todo. Vi a parte de mi familia y hasta visité a la madre moribunda de mi padre, Otilia, que tenía más de 100 años. Fueron tres semanas viajando por Chiloé en su auto. Viajé 2700 km en total, ida y vuelta. La última acción fue ir desde el cementerio de Ancud, donde está el mausoleo familiar de los Santana Díaz, mi abuelo, tíos y tías y les presenté a mi padre, como que lo vine a dejar a que conversen un tiempo. Yo vestido de traje azul y permaneciendo ahí, solamente estando de pie o solamente sentado. Hablaba un poco, pedía permiso a las demás almas en ese lugar, les nombraba con sus nombres que estaban escritos en las tumbas aledañas y les cantaba agradeciendo. Hacía una suerte de invocaciones y podría decir que era tomado por la presencia de mi padre, algo un poco chamánico, como yendo al inframundo.

Me gusta la relación de lo chamánico con lo actoral, la figura chamánica es sanadora pues es el médicx. También es quien cuenta la historia de la tribu, es memoria viva. Desde el cementerio de Ancud viajé hasta el cementerio en Santiago, donde está la tumba de mi padre. Fueron 1100 km aproximadamente. Ahí, nuevamente me vestí de él, fui



a su lápida a contarle este viaje y a despedirnos porque había terminado. Tuvimos el último gran canto.

Oh papá. ¿Puedes verme ahora? Soy tu hijo cantando. Oh papá. ¿Puedes verme ahora? Despierto en las noches y espero a que me hables. Soy como tú en cierta forma, pero este soy yo. (Pearl Jam, 1991)

Ahí cerró el proceso, ¿fue una performance? no importa, porque lo realizado fue mucho más que una categoría. Fue intencionado, tenía un objetivo, una estructura, una duración en el tiempo, en la cual no vi a nadie más que familiares. Sólo hablaba con las señoras que me hospedaban. Quiero decir que no fui de vacaciones, a distraerme, estaba concentrado. Me hice un bautismo en la playa de Cucao, en el Pacífico, al atardecer, hasta que se puso oscuro en el mar.

Con Amílcar alguna vez hicimos una danza con ancestros y bailé con mi abuelo materno. Esta vez en la playa de Cucao, dancé con mis muertos, mi abuela, mi padre, mi amiga Karin, todxs reunidxs ahí, en mi cuerpo, mi memoria y el agua fría del océano, una jubilosa reunión.

Actualmente, estoy revisando los registros de ese viaje. El trabajo que será algo como un estudio lleva por nombre “Sacho final del duelo”. Sacho es el ancla chilota, está construida por palos de madera gruesa que envuelven una gran roca que le da peso y la lleva al fondo del mar para que pueda sujetar la embarcación. Es el aplomo. Si “Barranco” fue el derrumbe, la pérdida de piso y la caída. “Sacho” será el aplomo de quedarse en el lugar.

Creo que esta historia, sobre “Barranco”, el duelo de mi padre, ofrece la idea de que este trabajo es expansivo, que no solamente se restringe hacia la escena o lo teatral,

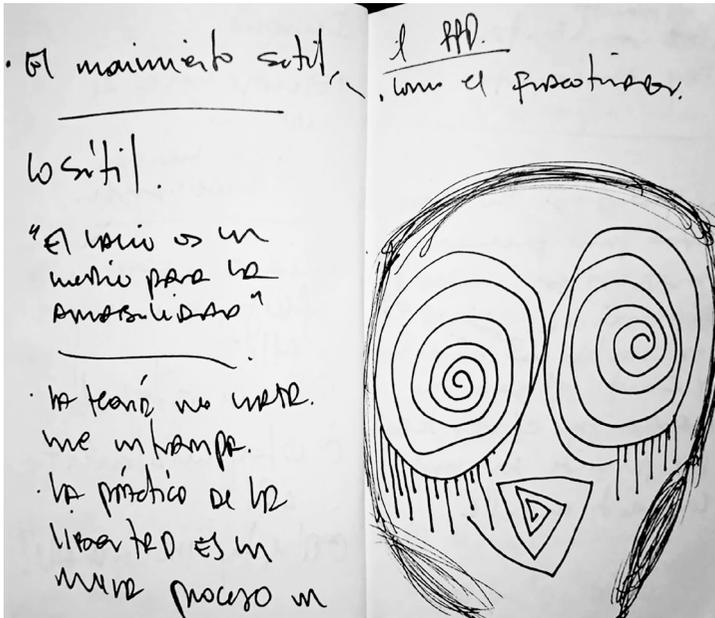
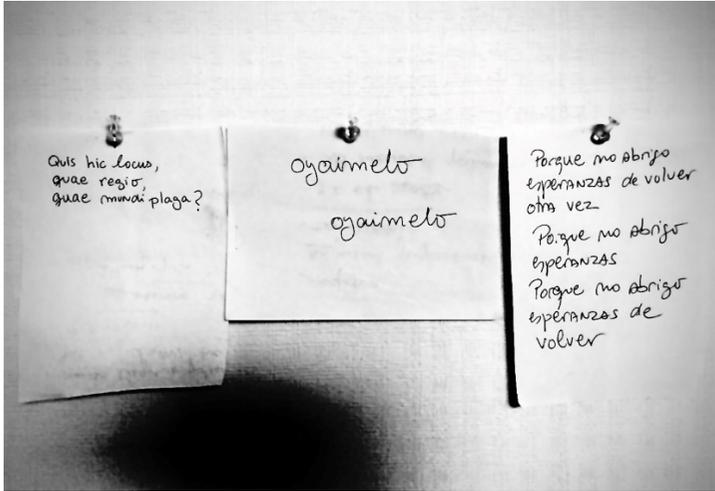




sino que puede expandirse y ser conocimiento humano de lo humano a través de lo humano y más allá de lo humano, la totalidad.

La experiencia, cada una, merece compartirse. Así como el júbilo y lo orgásmico de la reunión. Algo así es también nuestro propio modo de hacer y nuestro modo de vivir con y entre quienes somos y fuimos parte del Performer Persona Project.





(Arriba. Foto y notas: Claudio Santana.
Materiales para laboratorios 2021;
Abajo. Foto y bitácora: Juan Pablo Vásquez, 2021)





DESANDAR LA SIMPLICIDAD V

Lo simple es un lugar

El tema de esta quinta parte del desandar la simplicidad nos introduce en el nacimiento o la aparición de la hipótesis que impulsó esta investigación y que trata *nuestro propio modo de trabajar*, por otro lado, esta última parte encierra en su anhelo la posibilidad cierta de proponer algunas estrategias y criterios para uso de quien lo desee, nociones directamente relacionadas con cada pasaje anterior donde *lo simple* se manifiesta en gestos, palabras y contacto con personas, lugares y laboratorios de este relato, porque lo que buscamos ya estaba en nuestro andar.

Antes de continuar, nos resulta importante decir que las palabras método, metodología, sistema o cualquier otro título que haga referencia a la réplica de un sistema de pasos a seguir, nos resultan alejados del oficio que realizamos pues este proviene de lo práctico. El *hacer* que hemos revisado en los *Desandares*, son un *saber* que encuentra su semilla en el acto *in situ* e *in actum*, una situación fluida y auténtica que podríamos describir como *lo durante*. Esto significa que, quien practica necesariamente y poco a poco, desarrollará la conciencia de sí mismo cuando las cosas le sucedan. Thomas Richards, en su libro *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas* (2004), hace referencia a que la diferencia entre un actor/actriz y una persona normal está en que el/la/le primero es consciente de su experiencia y ha desarrollado la habilidad de repetirla, en cambio, la otra persona, sólo toma conciencia cuando la experiencia ha pasado pues se encontraba envuelto por sus sensaciones, respondía a sus impulsos y estímulos, pero sin conciencia o



la debida distancia de poder conducirse o grabarse lo sucedido. Zeami, el maestro de teatro Nô japonés, en su “Fûshikaden. Tratado sobre la práctica del Teatro Nô y cuatro dramas Nô” (1999), relata que el dominio del oficio sería cuando la persona que hace está sumergida en su acción y al mismo tiempo puede ser consciente de su acto como si se observase desde arriba, una vigilancia paciente ubicada arriba de nuestra coronilla en una leve diagonal hacia atrás nuestro, una observancia que testifica el proceder. A esto último se agrega que, la claridad de las acciones conscientes, poseen un flujo vital genuino pues, ser consciente, no es tener control del suceso, sino que va más ligado a ser capaz de conducirse por ese flujo y, la claridad de quien hace, es percibida con similar claridad por un público. Probablemente este dominio se apareja con convertirse en canal entre *algo* y el público, descrito en “Performer” (1993) de Grotowski.

Estos *Desandares* entregan una noción de la amplitud de una idea de trabajo que nos impulsa desde hace más de diez años como proyecto Performer Persona Project. Dan cuenta de la trayectoria que nos alimenta y nos conduce pues, en muchos casos, hizo que cambiáramos rumbos y dejásemos ciertos hábitos, actitudes y procedimientos atrás, pero no porque estos fuesen negativos sino porque en la búsqueda por ese *algo*, que para nosotros era importante, muchos criterios y antiguas herramientas perdieron sentido para nuestro andar.

Antes de ingresar al espacio de los tres laboratorios, que fueron la parte cúlmine de esta investigación, revisemos brevemente nuestras hipótesis de trabajo mencionada en la introducción.

Nuestra propuesta explora la presencia y también la atención del actuante, este último definido como *quien*





reacciona. Aunque demoré unos siete años en finalizar mis estudios de magíster, estos me ayudaron a precisar esta idea. Considero que esa demora es necesaria pues, siendo de un practicante, tenía que ir a en busca las fuentes y vivencias directas para alcanzar a comprender su alcance y, por otro lado, siempre está como prioridad el trabajo artístico por sobre el rédito de, por ejemplo, obtener un grado académico o hacer carrera académica, ya que es muy probable que para nuestro parecer fue mucho más significativo –realizativo– aprender desde el campo de lo viviente, en laboratorios, claustros y peregrinajes.

En mis estudios de posgrado, la hipótesis fue si la presencia y la atención de la *persona que hace*, constituyen un modo de trabajo. Este planteamiento era antiguo pues, con todo lo hecho en planos extra teatrales, sabía que existían elementos sutiles del oficio que van en la dirección de la conciencia de sí mismx y en un plano de una actoralidad artesanal.

La conclusión de los estudios de magíster tuvo una salida práctica, “Vigilia, estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia” (Fondart 2013), y otra teórica que se tituló “Teatro Experiencial. Investigación y creación en base a la presencia del actuante” (2013), arrojó lo siguiente:

- a. Una puesta en escena experiencial debía permitir el encuentro entre actuantes y audiencia, para ello, lo primordial es descubrir una circunstancia que pueda envolver a todxs y así todo el mundo juega como participante. Para este caso, el canto, resultó ser un elemento de alto grado de convocatoria y reunión, así como lo fue trabajar fuera de los edificios teatrales, en espacios no convencionales y con posibilidad de trabajar a cuatro costados y entre lxs espectadores.





- b. Quien está dirigiendo para una escena experiencial, se convierte en guía de procesos vivenciales y asume las funciones de:
- Administrador de los elementos del espectáculo, que es lo corriente dentro de la dirección escénica.
 - Es profesorx, pues, el ámbito de presencia y atención sumerge a quienes lo ponen en práctica en un espacio de intercambio de saberes y nuevos saberes que dependen de las experiencias conjuntas, porque es un aprendizaje recíproco y convivial.
 - Es espejo de las acciones de lxs actuanes, esto es, en el involucramiento directo con cada actuante, acompaña y cuida el proceso hacia la presencia, en consecuencia, quien dirige debe sensibilizarse en aceptar la fragilidad del elenco y la propia para facilitar la manifestación del estado del ser permeable y necesario para una compenetración.
- c. Por otro lado, lxs actuanes deben tener una actitud que les permita objetivar su hacer con una mirada amplia sobre el proceso total, esto es, elaborar en buena fe, con decisión y enfrentar el vacío del trabajo, puesto que el proceso de trabajo generalmente no busca un resultado final acabado sino que se instala como un *caminar hacia atrás*, con ligereza, con una escucha quieta, pasiva, con un gusto por la, digamos, sagrada autoironía, que despersonaliza y realza lo que nos une, la *cosa* esa por la que se trabaja.
- d. Finalmente, el fenómeno que produce la sensación de experiencia es la presencia. En este punto se debe





ser claro en distinguir lo que es presencia de lo que es una apariencia de presencia. Por lo general, la apariencia de presencia es la mediación y uso de elementos tecnológicos que intervienen para mostrar un cuerpo tal cual es, movimiento muy propio del teatro contemporáneo. En cambio, la presencia auténtica, es el acto vivo de compenetración cuerpo y mente, o mente corporizada del que habla Fischer-Lichte en su *Estética de lo performativo* (2011). Este fenómeno está más allá de los estilos y estéticas pues perfectamente puede compartir lugar con ficción, drama y otras formas, lo que está bastante documentado en el libro *Teatro Posdramático* (2007) del más prestigiado investigador alemán, Hans-Thies Lehmann (1944-2022).

Este sucinto resumen de las conclusiones de aquella tesis, llevó a elucubrar la concepción de que, además, si se achatan todas las capas de representación, separaciones y mediaciones, estaríamos arribando a un *teatro de lo simple* o *simple teatro*, una perspectiva que realza el detalle pequeño como fuente de vida, por ejemplo, los ya mencionados, el café de Domenico y la llave de Souphiène.

Por otro lado, la ampliación de las tareas desde la dirección de teatro que le convierte en guía de procesos vivenciales, en lo personal, fue un hallazgo pues era lo que había visto junto a Domenico, Katia Capato, Francesca Netto, Marta Laneri, Thomas, Souphiène y Sergey, entre otras personas. Asimismo, en los distintos pasajes del relato precedente se ve que el foco del hacer no es el teatro, sino las personas.

Así, en el transcurso de nuestro andar, se nos apareció el término *ensemble* que es diferente al de compañía. Este último es un término que alude a un grupo de personas





que les reúne el producir un espectáculo u obra y después de cumplida esta meta, puede diluirse o continuar hacia una siguiente producción. Comúnmente, el producto artístico es el objetivo. Por el contrario, el término *ensemble* es un grupo de trabajo en el cual, la persona que dirige, tiene una búsqueda formativa y, quienes ingresan a un *ensemble* también quieren aprender algo. El trato es tan cercano, la relación de guía y aprendiz resulta familiar en el extremo de que para algunas personas podría ser incómodo la permanente supervisión de los aspectos que también asocian el vivir con el oficio (Vasili'ev, 1999), es decir, se asoma una conexión con lo ético. Las antiguas compañías de la comedia del arte, en donde el capo cómico –comediante jefe–, poseían una relación parecida, era quien posee un saber/hacer que lxs aprendices buscaban recibir. Es por esto que nos es raro que quien guíe también actúe, escriba y diseñe, los demás aspectos del trabajo artístico y, además, programe los componentes formativos de su laboratorio.

Existe una referencia importante, al menos para mí, que responde a ese equilibrio entre supervisión y cuidado sobre la acción; lxs hacedores; las búsquedas personales; y, ese *algo* sobre la que se trabaja. Se trata de la obra guiada por Grotowski que lleva por nombre “Apocalypsis cum figuris”. Se puede revisar un registro público en Youtube, grabación del año 1979 con la que Grotowski no estuvo conforme.

Para este trabajo en particular, Grotowski no dirigió, en el sentido del tradicional director de teatro, sino que asesoró y editó el trabajo artístico de lxs actantes quienes de manera libre fueron proponiendo acciones a partir de diferentes fuentes, entre ellas, el evangelio, poemas de T. S. Eliot y textos de la filósofa, activista y mística francesa Simone Weil (1909-1943). De esta influencia fue que tomé parte de lo caótico del trabajo creativo pues no hay texto



ni estructura precedente —ocupamos la palabra caos en el sentido de confusión natural previo al momento de orden y estructura. En resumen, el trabajo de Grotowski fue el de cuidar y supervisar el trabajo actoral, sin intervenir, sin dictar. Para nuestros fines, muy probablemente este mirar sin intervenir se parece al *demorarse* y al *desarmarse*, el primero es esperar un tiempo más que el usual donde nos alejamos de lo reactivo y acelerado. El segundo hace referencia a cuestionar lo que se sabe, porque es probable que cada trabajo responda a su intrínseca naturaleza, en consecuencia, lo que creía que me ayudaba el día de ayer, puede ser que hoy no me sirva y debo soltar eso para recibir algo nuevo.

Con respecto a este proceso, hay una anécdota citada en el texto de Grotowski, “El director como espectador de profesión” (1993) que dice así, un joven director hizo una pasantía asistiendo a los ensayos para esta obra. Observó que Grotowski estaba presente pero no hacía lo que corrientemente hacen los directores que es, valga la redundancia, dirigir. Grotowski, en silencio, se remitió a mirar. Pasado un tiempo el joven estudiante tuvo que regresar a su universidad. Unos meses después, Grotowski estrenó “Apocalypsis cum figuris”, el joven estudiante vio el resultado y quedó impresionado, le consultó a Grotowski que cómo lo había hecho, puesto que nunca le vio intervenir dirigiendo al elenco.

Me preguntó entonces: “Pero usted, ¿cuándo hizo el espectáculo?” “Usted estaba presente en los ensayos”. Y él me repitió: “Pero usted no hizo nada”. “Se lo he dicho ya, aguardo a que el espectáculo se haga. (Grotowski, 1993, 54)

Con esta afirmación, se valora la *demora* y el proceso actoral autónomo de las ideas de quien dirige, pues en este sentido, y como hemos dicho antes, quien guía debe



contener el acto personal de actantes y estructurar una situación que le envuelva, para que otras personas le puedan ver y participar de ella si así se requiere.

Hemos de declarar que en los *Desandares* anteriormente expuestos, hay muchos momentos donde el enfoque se halla dentro de la maraña de pensamientos sobre el teatro y fuera de él. Extravíos que, también fueron necesarios, ya que trajeron una cuota de lucidez sobre lo que hacíamos pues nos aproximaron a *algo*, que, por lo general, estaba presente ahí frente a nuestra nariz. Una suerte de revelación que, por exceso de pensamientos, no se podía mirar, oír o percibir.

En una entrevista que me hicieron para una tesina, me consultaron sobre la forma de trabajar que desarrollamos en el *Ppproject*. Intuí, a riesgo de equivocarme, que tal vez la pregunta quería que hablase sobre el área del entrenamiento o las preparaciones, cosa que hasta el día de hoy me parece un tema aburrido, que no ofrece mucho más a lo ya conocido. Está más que documentado que el llamado *training* no lleva a la creatividad y que se ha construido, por ignorancia o por mercado, un mito en torno al *training* (Barba, 1997).

En mi opinión, si el *training* no puede llevarte a lugares desconocidos, que es la genuina creatividad, es solo agitación que por lo demás, si hacemos un paneo superficial de los resultados artísticos en el medio chileno, la base del teatro actual sigue siendo lo imitativo y lo conversacional donde los puntos de vista estéticos se parecen unos con otros y se genera homogeneidad. Excepciones hay, como en todo, pero este análisis es tema de otra investigación.

Lo que respondí aquella vez, fue que bastará algo tan sencillo como compartir unos 20 minutos de siesta, lo que, a mi modo de ver sería, poner una alarma, acostarse abrigadx, como en *Savasana* y descansar. La quietud recostadx,





con ojos cerrados, ofrecerá un momento de autoinspección de lo que rumia en nuestra mente y, al sonar la alarma, verás que el mundo es nuevo y tu despertar volverá a descubrir a tus colegas. Un *Savasana*, un momento improductivo, un instante de silencio y quietud que otorga nueva posibilidad.

Sobre esto, es que nos preguntamos si es que *nuestro modo de hacer*, que está basado en las crónicas del *Desandar* en esta publicación, podría ser transmisible para todas las personas, porque no solamente actores/actrices, bailarines, performers u otros artistas pueden participar de esto. Nos hicimos la pregunta sobre si, ¿esta indagación sobre la conciencia, el trabajo sobre la presencia y la atención, con fines espectaculares o con fines de bienestar personal, pueden ser compartidos? Y nos respondimos que sí, que el territorio de *lo simple* son las personas en general. Esto resguarda coherencia con lo planteado por Jacek Zmysłowski para su concepción de *lo simple*, pues, en el proyecto “La Vigilia”, propuso la no selección de participantes y esto nos resultó muy corajudo. En nuestra sociedad actual, donde existe la cultura de las brechas que separan lxs aptos de lxs no aptos, con diversas selecciones y exclusiones, *apartheid* contemporáneos de distinta índole y severidad, que decidamos optar por la no selección de personas, resulta un pequeño acto de cuidado por el bienestar personal y de lo común. La no selección sugiere que quien guía o quienes están a cargo, tienen asumido el abismo de no conocer de antemano la variable que cada *santa* subjetividad trae.

En los Encuentro Fronterizos fuimos en esa dirección, contrastar nuestros procederes con personas de proveniencias diversas porque lo que se busca es que el trabajo en común afecte también a quienes lo guían, pues, como se ha dicho, quien propone es la primera persona en exponer su presencia, en otras palabras, su fragilidad. Por lo mismo es





que, como investigador principal de esta indagación, creí que, narrando a través de los *Desandares de la simplicidad*, en primera persona por los laberintos subjetivos en torno a la necesidad por un *algo*, era el modo en que esa fragilidad podría quedar también a la vista, porque es desde ahí, desde ese lugar, donde cada persona se reúne con la fuerza vital para decidir qué hacer o qué dejar.

Como dijera Jacek, *lo simple* es rechazar para sí mismo y para las demás personas, todos los posibles escondites donde guarecernos, sean estos objetos, discursos y ritos. Tal vez, el acto de abrir viejas bitácoras garabateadas tenga el anhelo de exponerse sin un lenguaje distante, academicista, científicista, que tiende a borrar lo personal y, homogeniza y jerarquiza qué conocimientos son de mayor valor y cuáles son de menor valor. En esto, desde la epistemología feminista tenemos bastante que aprender, pues, y como hemos dicho antes, el conocimiento se instala en el primer territorio, que es el cuerpo, y desde ahí habla quien practica.

Se dice que el primer atisbo de civilización en la humanidad no fue con la invención de la rueda o el dominio del fuego, sino que fue el descubrimiento de un fémur humano perfectamente curado y soldado. Esa curación necesitó que una persona que cuide a otra persona, le alimente, le trate sus heridas, le contenga, hasta que el hueso haya sanado. En este sentido, quien cuida decide posponer su individualidad por una decisión ética por lo común.

¿No es verdad que quienes cuidaron de mis procesos artísticos durante cada sección de los *Desandares de la simplicidad*, adaptaron su propio ritmo para esperarme, cuidarme y acompañarme?

Las preguntas son,

¿qué necesita la otra persona?





¿qué necesita mi semejante?

Volviendo al contexto de esta investigación, ¿se podrá sistematizar una forma de trabajo transmisible para todas las personas? la respuesta es sí, entonces,

¿qué de todo este peregrinaje se puede transmitir?

Algo tangible y replicable.

Un criterio.

Una noción.

Un modo de hacer.

A continuación, relataremos la gestación de *un modo de hacer*, desarrollado durante los tres laboratorios prácticos y públicos la presente indagación.

Pandemia

Por el contexto mundial de la pandemia del COVID-19, los laboratorios se hicieron de forma online. Era una primera barrera a cruzar pues resultaba hasta gracioso hacer laboratorios de encuentro entre personas vía telemática. En una conferencia titulada “Soy lo que hago” (2020) afirmé que la experiencia inmediata en pandemia no era tan importante, porque no podíamos hacer nada para cambiar esa situación, no estaba en nuestras manos. Esto tenía relación con las interrogantes que surgieron en ese tiempo sobre si lo remoto era o no era teatro. ¿Importa? Si lo medular en todo arte es que haya experiencias en quien recibe, y por qué no, en quienes hacen, ¿importa saber si esa experiencia





proviene de una conexión de internet? Hay bastante trabajo escénico que por el hecho de hacerse en vivo no conlleva a que se perciba vivo. Peter Brook, en *El espacio vacío* (1997) clasificó al teatro en distintas categorías, una de ellas fue el teatro donde nada pasa y lo denominó como “teatro mortal”. Este sugiere que todo en el espectáculo parece adecuado, aunque nos sumerja en un aburrimiento, pero si esa “obra mortal” responde a lo que *se* hace en el país, al canon, muy probablemente recibirá todo el respaldo de su mercadillo pues no trae sobresaltos y todo continúa dentro de su rutina habitual. Es muy importante reconocerse aburridx cuando se mira un trabajo y preguntarse, ¿por qué?, así como un niñx que mira algo que no le hace sentido.

Como antes preguntábamos:

¿Por qué lxs personajes siguen ahí?

¿Por qué no se van y termina la obra?

Más allá de este comentario con el que podemos estar de acuerdo o no, en aquella conferencia en pandemia había afirmado que lo presencial no era tan necesario para la vivencia.

Entonces, volvemos a la interrogante

¿Qué hacer, cómo hacer, en la situación en la cual me encuentro?

Primero, encontrar un tiempo y lugar para cada quien, aunque esto no suceda en directo y una posibilidad de experiencia remota podría ser la escritura de una carta.





La carta

Yo estoy acá en mis pensamientos. Saco una hoja de papel y me pongo a escribir. Trazo con tinta, con pasta o con grafito, en una hoja de papel, todo lo que yo quisiera que, una persona en otra parte del mundo reciba en este mismo momento. En este transcurso, vivo una experiencia de manera subjetiva, íntima.

Tal vez si otra persona pone un poco de atención y observa mi concentración, mi dedicación sobre la hoja de papel, esa persona podría ser testigo de mi experiencia.

Esa carta terminada, escrita, doblada, puesta en un sobre y enviada al destino, tomará algunos días o semanas, dependiendo del lugar, en llegar a destino. Puede darse que la situación que esa carta se extravíe, porque es algo que se coloca en la balanza de lo incierto y desconocido y, si se extravía, de todas formas, puede ser abierta y leída en algún futuro, por ejemplo, en una feria de cartas antiguas. Confiamos que siempre habrá alguien que la leerá, algún día.

Imaginemos que la carta llega a destino. Quien recibe esta carta ve al remitente, abre la carta, su pensamiento inmediatamente encuentra a quien escribe, le recuerda, es un acto de memoria. Las palabras que fueron escritas hace un tiempo se hacen presentes. Quien recibe la carta vive la experiencia de la lectura, desde un objeto escrito a puño y letra por otra persona, tal como un cincel sobre una roca marca, graba e incrusta.

Quien lee, donde quiera que se encuentre, vive una experiencia, y así puede vivir una segunda experiencia si la lee posteriormente, y así, etc. Así, por un momento, en lugares y tiempos diferentes, hemos vivido una experiencia.

La experiencia, el suceso, acontece dentro mío, aquí.

Me refiero a *aquí*,





te llevas la mano al pecho, un poquito más abajo del esternón que es la parte dura de tu pecho y la deslizas hacia donde empieza a ablandarse, que es la boca del estómago.

Abí es que se siente algo cálido.

Algo que va acompañando tu respiro, que tal vez se ha calmado un poco y ha dado espacio a un suspiro.

Te invita a tomar un poco de aire, así como quien toma un té calentito o se mete en un agua tibia. Como quien vuelve a un lugar tranquilo y seguro, embrionario si se quiere.

Una suerte de útero.

De contenedor y envoltura.

El lar, que es hogar, que es también lugar.

Nuestro lugar, cuando las cosas caen en su sitio y se armonizan.

Y ese sector de la boca del estómago, también es un *lugar*.

Los laboratorios

Los laboratorios trataban de tres temas. Primero era poner en cuestionamiento lo que habíamos llamado “Dramaturgia Práctica”. El segundo trataba sobre el “Encuentro entre Personas”. Y, el tercero era sobre las “Prácticas de la Sinceridad”. A pesar de que la distancia de la comunicación remota puede parecer algo nefasto para nuestros intereses,





puedo decir que permitió la observación profunda de los diversos procesos. No podía intervenir, no podía mostrar, no podía entrar en juego, no podía inducir al juego, no se compartía el sudor o la respiración, no entraba en proceso directo con el grupo. Frente a esta situación, nos quedó ser muy cuidadosxs en qué hacer y darnos cuenta de lo esencial, como dijera Jacek, solo quedan las cosas más importantes, porque no hay milagros, no hay espíritu, solo las personas y el espacio, el espacio entre las personas, donde lo que valen son las cosas extremadamente simples, se acepta el espacio, las personas y tú mismx.

Materiales

En la situación pandémica, que nos ofreció un límite de trabajo muy rico, tuvimos que ser muy cuidadosxs con los materiales que solicitaríamos a lxs participantes. Sabíamos que deberían ser breves, transmisibles en el hacer mediante la imitación de canto o frase verbal, los movimientos para preparar el cuerpo tendrían que poder ser realizados en el hogar de cada quien, etc. Esto fue muy útil para decidir y aproximarse al momento de la acción. Mencionemos acá que cada laboratorio fue anteriormente reflexionado durante los laboratorios privados de nuestro equipo. Realizamos horas de trabajo *online* para probar estrategias, así como para preparar nuestra sensibilidad conjunta. No podríamos establecer una red de atención envolvente como en la mesa de Brzezinka durante “El Jardín”, pero sí podríamos acogerles con nuestra presencia mediatizada, me refiero a la asertividad para intervenir o no; al silencio; la estimulación cuando fue necesario; generar diálogos; etc. Como quien dice, que el trabajo de un practicante en proceso es, por un lado, generar conflicto donde no lo hay y, por el otro, disolver conflictos donde los hay.





A cada participante, así como cada miembro de nuestro equipo, se le fue encomendado explorar respuestas a las preguntas, ¿quién soy?; mis necesidades, el mundo que nos rodea, y mi familia. Las personas podían responder como quisieran, por ejemplo, a través de cantos y/o palabras provenientes de otras lecturas, otras fuentes literarias o bien ellas mismas podían dramaturgear una respuesta. A su vez se les pediría bosquejar una acción. Siempre que se solicita una acción, las personas se preguntan ¿qué será? ahí empieza el proceso pues no hay modelo, como dice el texto “Performer” (1993) de Grotowski, quien se pone en posición de enseñar pide a quien se coloca en posición de aprender, quien quiere aprender se resiste e inicia su proceso de reducir a conocido lo desconocido.

También, entre los requerimientos, les pedimos traer un canto de raíces tradicionales que no fuera de moda ni pop, sino que pudiera conectarse con *algo* más personal. Esto también resulta confuso cuando se pide, de verdad aún no sabemos cómo solicitarlo para que sea más claro porque es tan sencillo como, trae un canto. En cuanto a lo técnico, el canto debe cumplir con estar a ritmo y a tono, y sirve muy bien solo un fragmento pues, por lo general, este se reitera y, en la reiteración, hay una oportunidad de conocerlo más cada vez que se pasa nuevamente por ahí. No es una repetición mecánica, este se puede ralentizar, acelerar, fragmentar todavía más, hablar, es decir, descomponer según la necesidad. Se deja en claro que no se canta como cantantes sino por acción, por escucha, por impulso, porque cantar es un acto carnal que no se puede simular. Además, el cantar es conjuro, magia, mantra, resonancia, nuestros huesos vibran y nuestra sangre se calienta, asimismo el respiro abre el interior, humectando las zonas entre carne, huesos, músculos y tendones, se mueven sentipensares, discursos y rumores mentales. El canto, como hemos





mencionado, es apaciguar al niñx interno con la canción de cuna primaria, nos mece y calma, conecta con la raíz y la matriz energética, y no hablo de algo intangible o esotérico, pero es esotérico y también concreto. Si alguien duda, le pido que cante algo bajito, ahí donde está, una *nana*, un *Om*, un suspiro de *ahh* bastaría para constatar que nos trae a cero. Como se dice popularmente, *quien canta su mal espanta*.

Como mencionamos antes, era imposible telemáticamente cantar en grupo, por lo tanto, desconectamos los micrófonos, permitimos solo un micrófono abierto, el de la persona que guiaba el cantar. Las personas en casa escuchaban solamente una voz y buscaron hacer con la propia una sola voz aplicando la sincronía, lo que era, estar exactamente a tono y a ritmo que con quien guía, tal y como los *Desandares* relatan en más de una ocasión.

La parte física era un poco más difícil pues había que mirar la pantalla para seguir los movimientos. Pusimos en ejercicio nuestros estiramientos que son muy sencillos pero que involucran todo el cuerpo. Importante es definir la dirección de cada parte del cuerpo y estirar porque no es simular que se estira si no que se estira realmente. Desde nuestra parte creemos que esto tiene más efecto de atención si se respira por la nariz y también se exhala por la nariz, parecido a algunas prácticas de yoga donde ejercemos control del respiro. El respiro no debe ser ruidoso, no de gimnasio de deporte, es más parecido a guerrerxs, recolectorxs, o animales cazando que se mueven silenciosamente por la foresta para no espantar a la presa. La panza se infla y contrae naturalmente y la mandíbula está relajada como un felino que huele el aire. Se insta al juego, la instrucción es:

¿qué es esto? y juega con eso.





Cada cosa que se hace es un jugar a algo que no tiene por qué ser gráfico pero lleno de significado para quien hace. Se cierra el trabajo con algunos estiramientos y equilibrios en el piso y luego se vuelve a loto. En la quietud y calma, se realiza el canto *Om*, volviendo al sonido. Es un sonido de placer, un suspiro de gracia. Desde ese lugar se puede empezar a hablar/cantar.

Decidimos por tres cantos breves:

Oyaimelo

Un canto que Domenico me entregó hace muchos años,

O sera bon

Que es un canto compuesto por mí para “Perdiendo la batalla...”, y,

Quis hic locus

Quae regio

Quae mundi plaga

Un canto compuesto por mí a partir de unas palabras en latín que aparecen en los poemas de T. S. Eliot, es una cita a Hércules que significa

“¿Qué lugar es este, dónde me encuentro?”, que es la parte final de “Barranco”.

A estos tres cantos, se les sumaba el siguiente texto:

“Porque no abrigo esperanzas en volver otra vez





porque no abrigo esperanzas en volver
porque no abrigo esperanzas”.

Es un texto de “Miércoles de cenizas” de T. S. Eliot (2015) y aparece en el final de “Apocalypsis cum figuris”. Estos cantos y textos, que utilizamos en trabajos anteriores, han pertenecido a nuestras herramientas y nos facilitan despertar sensibilidades, son nuestra tradición.

Todos estos elementos debían ser muy fáciles de transmitir para trabajar sobre ellos inmediatamente, por lo tanto, el material tenía que tener esta cualidad de ser transmisible rápidamente.

Los materiales, como eran breves, eran repetidos una y otra vez como un flujo. Esto generó un espacio seguro de trabajo pues eran incluyentes. Tampoco había tiempo para parar y consultar pues creemos que todas las respuestas están en el *hacer*.

Se buscaba un vacío de pensamiento y que sea el cuerpo y las posibles asociaciones las que muestran el camino. Este era un modo de trabajar de manera *simple*, con elementos que parecen sencillos, pero que en su profundidad nos pueden llevar a que cada integrante encuentre su sitio seguro, que es donde el peso de su ser puede reposar.

El material tenía la tarea de calentar el agua para luego, cuando esté hirviendo, se pueda meter la pasta dentro, es una metáfora culinaria que explica que en la permanencia cantando y movidos por el canto, tan simple como bailar en su ritmo, *algo* comienza a andar dentro-fuera de las personas. Si el agua no está hirviendo será imposible cocinar nada. Por lo mismo, nuestro respiro, cuerpo y atención debía estar completamente en el canto.

En cuanto al cuerpo, notamos que lo más sencillo sería tomar tres puntos para nuestra conciencia:





columna

peso/balance

respiro

Cieślak, en la misma entrevista en los EE.UU. ya mencionada anteriormente, dijo que lo principal para los ejercicios corporales era la columna y el balance, que desde este punto todo era posible y agregó que solamente hacer la parte física no tiene significado si no se está en proceso. Alguien puede hacerlo perfecto, pero no significa nada si no hay proceso, el proceso es lo más importante. Por último, manifestó, que la atención debía estar hacia afuera, siempre *para algo/alguien*, nunca hacia adentro. Tomando esta reflexión sobre el cuerpo, sumamos el respiro, la atención a su flujo para entrar con el sonido –palabra/canto– desde lo genuino de exhalar, desde el goce del suspiro, y no desde técnicas vocales que nos resultan correctivas, siempre debemos respetar la organicidad y el proceso de cada quien. Mientras escribo me pregunto, ¿por qué le damos importancia al respiro si es muy probable que con la columna y el peso/balance baste? La respuesta viene de mi experiencia en los entrenamientos sobre balance del espacio y también desde la propia vida. Es verdad que, en un espacio desafiante, un laboratorio o un montaje escénico, se genera algo de presión y estrés sobre la persona. Bajo presión, el aire puede alojarse en el pecho y provocar apnea. Recuerdo muy bien cuando Domenico nos decía: botar el aire, vaciarnos de él para que pueda ingresar nuevo aire. Esto también se hace en la vida, se suelta el aire en los momentos de agobio y nuevo aire nos permite refrescar mente y cuerpo. En cuanto al sonido, la intención es que el aire salga orgánicamente y vuelva a ingresar por necesidad de respiro. Es





reconectar con los reflejos del cuerpo, como pestañear, otra instrucción que Domenico nos daba, la de pestañear. Así de sencillo se practica estar consciente, permite que tu columna se ubique y relaje para que por reflejo se alinee sola, es decir, el reflejo que nos impide caer cuando tropezamos; relaja y permite que tu peso caiga donde estás y tu balance regrese a tu matriz, y suelta el aire para que entre nuevo aire y pestañea. Podría agregar, sonríe al mundo, el mundo puede parecernos hostil pero no tenemos que ser hostiles al mundo, otra frase de Domenico.

A la vez, nosotros como guías del trabajo, enfatizamos en que había un modo de estar dispuestos a él y esta era la posición primaria del *Motions*. Cada persona debía saber que, en concreto, en pie o sentadx, la inclinación leve de la columna hacia adelante, con las piernas separadas, permitía que lo que ocurra pueda ser recibido por el organismo. Es una apertura amable para recibir lo que ocurre. Es algo muy parecido a montar un caballo pues entre las piernas hay espacio, y también hay espacio entre la cabeza y los hombros, y entre los brazos y el tronco, entre cada dedo de las manos o los pies. La inclinación desplazaba el balance adelante como si estuviésemos prontos a dar un paso o a caer, pero sin esfuerzo para evitar rigideces. En esta inclinación el pecho se expande, los brazos caen como alas al costado del cuerpo, despegados del cuerpo, las manos podrías ponerlas en alguna mudra, juntando dedos o imaginando que guardas una porción de arena o como si fuese una mano de oso, el pulgar tocando apenas los dedos que están juntos. Hay una serie de detalles para darles vida, pero la imagen de un cuerpo cazando, recolectando o el de un portero de fútbol listo para atajar un penal, era lo que debía verse desde afuera. Con esto, la panza se expande, se abre la región vulnerable de nuestro ser, la acción es escuchar todo lo que te rodea y que, ojos, escucha y cuerpo





estén recibiendo y abrazando el entorno. Escuchar lo que sucede afuera de las habitaciones, en la calle o el ruido de los vecinos, esto ayuda a volver a presente, a tu *lugar*.

Una vez, en un retiro de zazen, subimos a una colina a meditar. Llegamos al amanecer y tomamos asiento para practicar algunos minutos. En una casa muy cerca estaban haciendo reparaciones. Los taladros y martillos nos acompañaron durante este silencio zazen. El maestro comentó que uno imagina que la paz interior llegará en espacios y *dojos* de silencio, templos en altas cumbres, etc. Sin embargo, el presente es mucho más auténtico. Aceptar el hecho de que ese ruido era parte de nuestro zazen era lo que estaba ahí en ese momento. Para nada era el ideal que corre por los imaginarios de la práctica de la meditación sentada, pero era en ese momento nuestro pasar genuino. Esta anécdota nos da el poder de la aceptación y el relajo de la expectativa, sonreímos al imprevisto.

En la pandemia, con este medio remoto de comunicación, nos dimos cuenta de que antes de todo cada persona, incluyéndonos, teníamos que aceptar nuestra realidad. Esta fue la primera tarea, aceptar nuestro entorno y nuestro sentir. Con este acto se nos abrió la posibilidad de que *lo simple* era un lugar donde se llegaba mediante algunos sencillos procedimientos y actitudes que nos regalaron las siguientes palabras:

amabilidad

desarme

demora

Durante el presente texto hemos hecho referencia a estas palabras sin entrar en ellas, pero sí atendiendo al





momento preciso en que estas nos parecen las más justas para envolver un instante. No es afán de esta investigación hacer una detallada definición de cada una de ellas, así como tampoco nuestra vía fue el sustento teórico duro para traspasar nuestro saber, sentir, hacer. En este punto es justo plantearse desde ese lugar como practicante e investigador practicante. Asimismo, en las publicaciones sobre el ámbito de la práctica como investigación, la bitácora, las notas de ruta, el diario personal, son fuente y registro de lo que solo la praxis puede develar (Nelson, 2013). En este estudio tenemos nuestros cuadernos y registros en audio y video, de cada una de las etapas y, este relato, es un intento de recolectar lo que creemos trascendente para lo que el lugar de la simplicidad amerita para nosotrxs, en otras palabras, da espacio a vivencias personales y comunes, antecedentes y decisiones de los primeros pasos dentro de esta práctica del oficio y más allá de eso.

Amabilidad

En la filosofía del budismo zen, la amabilidad es un proceso de des-interiorización del sujeto. Es un encuentro entre personas en donde cada quien se reconoce en el otro, una indiferencia jubilosa donde no hay límite entre el tú y el yo, sino que somos parte de una totalidad incluyente. La amabilidad –capacidad de amar– es resultado del rendirse y del aceptar la otredad con una sonrisa de raíces arcaicas que diluye el padecimiento y contacta con la gracia y el vacío. Vaciar es la vía de la amabilidad. (Han, 2015)

Durante los laboratorios, al igual que en otras experiencias, el proceso de aceptarse y aceptar nuestro entorno fue el punto de partida. Por ejemplo, al inicio de los laboratorios *online*, no todas las personas estaban en un sitio que pudiera inspirarlx o ayudarles. Recuerdo una persona que





estaba en una bodega fría y comenzamos mirando, escuchando, sintiendo el espacio. Algo que ayudó fue poner en palabras la descripción del lugar, por ejemplo:

veo una pared de color verde opaco,

veo el piso de baldosa,

siento frío,

siento intranquilidad,

escucho autos afuera,

siento que la luz es fría, etc.

Después hicimos un saludo, algo como,

hola piso de baldosas,

hola ampollita,

hola pared, etc.

Y, por último, algo como,

acá estamos en este lugar y vamos a trabajar acá mismo, y sonreír.

Después de un tiempo breve, se entró en contacto con el sitio y lo consideramos parte de nosotrxs, la resistencia inicial se había suavizado.





Lo mismo ocurría cuando había acciones que podían ser un poco extremas o disonantes. En vez de intervenir y frenar aquello, se permitió a la persona continuar con lo suyo reconociendo y otorgándole su espacio para que explore. Comprendiendo que su modo puede ser distinto pero que la situación de mayor importancia es la de compartir y participar de un lugar común y de un encuentro. Algo parecido a la consigna de “Holiday [Swieto]. The day that is holy” de Grotowski (1997), donde se arenga a encontrar un lugar, después traer tu propio modo de ser a este lugar y llegarán otras personas que sintonizan con tu ser. Entonces lo que va a suceder, sucederá. Y, ¿qué es posible entre todos? “El encuentro y la aventura” (215, original en inglés citado anteriormente).

Es por eso que cada propuesta se recibe con los brazos abiertos, como diciendo,

haz lo tuyo, estoy para ti pues también eres parte de mi.

A saber, la única regla fue, no hacer daño a otros
ni hacerse daño a uno mismo.

La *amabilidad* es un acto de dar espacio a la otredad, es observar lo distinto sin enjuiciar, es confiar en el movimiento ajeno y entregarme al ritmo de otro en un sentido de estoy para ti y donde quiera que vayas voy contigo pues tu necesidad es la mía.

¿Cómo podría ejercer amabilidad en nuestro campo?

Siguiendo todo lo que percibo mediante el cuerpo, así como *Motions* o en el canto sincrónico, sigo aquello que no conozco, pero reconozco su sutileza y la acompaño.





Desarme

Frente a una situación no ideal para los laboratorios, nuestro saber, sentir, hacer y nuestras herramientas, se vieron limitadas. Aferrarse a convicciones y proceder para sostener un discurso quita fuerza. De igual forma, imprimir autoexigencia para completar una meta puede hacer que el espíritu de esto se espante. La pandemia y la distancia social nos traía rápidamente al presente, a este lugar y momento. El *desarme* tiene que ver con regresar a una autoconcepción de *no saber*. Aunque esté claro que mi cuerpo y demás herramientas son frescas y disponibles, también sé que no servirán siempre, sino que tendrán que rendirse a la situación pues, el *desarme*, es una suerte de cansancio al intento, este reúne y llama a vincularse con otrxs (Han, 2012).

Lo primero que se puede hacer es considerarse nuevamente *sin saber*, como quien dice,

no sé cómo moverme,
no sé cómo emitir sonidos,
no sé cómo escribir,

en este proceso de *desarme* podría incluso llegar a,

no sé quién soy ni lo que hago.

En la proliferación de las etiquetas como reemplazo del conocer, con el mercadillo de las redes sociales en despampanante crecimiento, permitirnos no saber ni tampoco saber quién se es, es una gran oportunidad de conocer y reencontrarse con el presente. Desarmarse es ser vulnerable de nuevo, que es la virtud de ser tocados por otra persona pues, así como Judith Butler afirma en *Sin miedo* (2020), ser vulnerable a otrx es la revolución actual, por lo mismo,





mi armadura cae, mi saber cae. Caigo en el vacío y recibo y valoro lo que emerge desde las otras personas. Doy posibilidad dentro de mí para otras propuestas, sin evaluar su competencia o pertinencia, sino que las sigo. El desarme tiene relación con dejar de ocupar lo sabido para que quede expuesto lo no sabido. Desarmar es situarse nuevamente en el plano de la santa ignorancia, que trae consigo la renovada experiencia significativa de conocer.

¿Cómo aplico desarme?

Por ejemplo,

dejo de presionarme a hacerlo.

Me rindo a no saber.

Como que me permito cansarme de saber, esto es, decido no responder a nada, sino que voy a intentar hacer menos. Si, por experiencia, conozco un camino seguro a la respuesta, me anticipo y no hago nada y lo expongo.

Intento no hacerlo,

descanso de saber hacer,

me doy tiempo de actuar como si no supiera.

Por ejemplo, si mi cuerpo conoce el modo de ajustarse a tal o cual ejercicio, para cambiar de rumbo, relajo los músculos y me dejo caer a ver si mi cuerpo puede reaccionar a lo simple sin ocupar lo entrenado, lo colonizado, lo sabido. Desaprendo y redescubro. Una suerte de estar siempre de *pie en el inicio* –título del documental que revisa





la creación de “Falsificadores del alma” (2016) de Francesca Bono y de visionado libre en internet.

Permanezco de pie en el inicio.

Demora

Esta palabra conlleva la revolución de bajar la aceleración contemporánea que empuja a rendir mucho y en poco tiempo. Es una opción antieconómica pues otorga tiempo para tareas pequeñas, detallistas o que alimentan una práctica o conocimiento que no tiene, necesariamente, como fin un producto artístico –la palabra producto me resulta incómoda–. Demorarse es retenerse en un lugar o momento más allá del tiempo esperado, es buscar una lógica temporal que sea la justa para la tarea, en otras palabras, es descubrir el ritmo de eso sobre lo que se trabaja. Es esperar, mirar, escuchar, sentir, pensar, con lo que ocurre. Los planes previstos y las expectativas deben ser desplazados para permitir enfocar nuestro ser en el durante. Muchas veces, si esperamos un poco más de tiempo, la salida a un conflicto se muestra por sí misma. Es aprender a no tomar decisiones, es fluir con el correr del tiempo sagrado que es cuando no hay tiempo, vivir experiencias auténticas tiene esa bondad, la de dilatar los tiempos hasta generar en quien la vive la sensación de ausencia tiempo. Demorar es recobrar el tiempo al conectar con el ritmo justo del propio vivir. En concreto, para quien quiera elaborarla, primero darse cuenta de la aceleración y bajar la velocidad, por ejemplo, caminar más lento, cosa que se hace más esforzado ya que el cuerpo sale de su mecanismo habitual y se trabaja más conscientemente. Otro ejemplo, es permitir a las personas llegar. Es permitirse compartir una taza de té antes de comenzar, incentivar un espacio seguro donde poder estar en





silencio y sonreír. Ayuda escuchar comentarios de otrxs sin pensar en responder sino recibir y dar espacios de silencio.

Demorarse ayuda a establecer espacios de cambio y tránsito que contrastan con el continuo tiempo de rendir que impide quedarse en las cosas de importancia pues el continuo rendir genera la indiferencia entre lo importante y lo sin importancia. Como menciona Han en *El aroma del tiempo* (2019), “la crisis temporal solo se superará en el momento en que la *vita activa*, en plena crisis, acoja de nuevo la *vita contemplativa* en su seno” (7).

Otra forma podría ser darse tiempo de unir el hacer artístico con el placer del ocio, suena contradictorio, sin embargo, va en la dirección de la naturaleza de quien se reconoce como artista, artesanx, cultorx, o buscadorx en un campo o área. La práctica, así como la viví en los laboratorios donde compartí, tiene un halo de demora centrada en los detalles y no en el tiempo ni en el producto. Se regresa a la niñez e inocencia del tiempo sin tiempo, como cuando en nuestra infancia, los días eran eternos.

¿Cómo pongo en ejercicio la demora?

Desacelerando. Camino lentamente, respiro conscientemente, doy tiempo al silencio entre una pregunta y una respuesta. Ajusto mi ritmo externo al ritmo interno en conciencia que la rapidez o la lentitud, son solo velocidades. Que las cosas, cada cosa, contiene un ritmo justo que merece ser descubierto, por eso, me demoro en tomar la decisión de hacer algo y espero a que las cosas caigan en su sitio. El cuerpo antes de moverse está con su peso en su sitio, ni adelante ni atrás, sino en un punto de caída en su lugar y nos damos tiempo de asegurarnos que se está cayendo, con el peso, el respiro y la columna en el lugar. Me demoro para sentir ese punto cero en la acción.





Así, amabilidad, desarme y demora fueron encontrándose en cada momento de los laboratorios. En nuestra tradición de trabajo como Performer Persona Project y también en mi sentir personal, nombrar con palabras los procesos que se viven con el objeto de formular una teoría y práctica nos ha resultado siempre cuidadoso de hacer. Queremos evitar afirmar una verdad como materia replicable porque creemos en la subjetividad que varía en cada persona, en cada contexto y tiempo. En este caso, preferimos aproximar nociones estratégicas para indagar un trabajo. Por ejemplo, nos dimos cuenta que estas palabras pueden ser de ayuda cuando las cosas no andan, cuando sentimos cerradura en el proceso y estancamiento. Siempre recomendamos, cuando estemos perdidxs, hacer una pausa para no exigirse a la obligación tan difundida de saberlo todo. Un buen comienzo es aplicar, por ejemplo, la amabilidad a unx mismx, sonriendo y aceptando que en ese momento no se sabe qué hacer. Es bastante simple, no fácil, transparentar que no se sabe por dónde es y marcharse a casa sin saberlo, dando chance a confiar a que la respuesta que necesitamos llegará. Recuerdo en el Workcenter un cierre de jornada cuando me encontraba sumergido en mi dolor por no haber podido cantar. Alguien me hizo un comentario muy sencillo, “que siempre es bueno tener algo sobre lo que trabajar”, lo que me hizo dejar de lado frustración limitante y aceptar que debía trabajar sobre mi canto, escucha o lo que fuese necesario porque es muy probable que cantar no era el objetivo que debía lograr como hacedor en ese momento. Por otro lado, desacelerar es otra estrategia que puede aplicarse cuando no se sabe muy bien qué hacer. Por ejemplo, saber que no se está obligadx a decidir el día de hoy. Nuestro mundo nos exige escoger en cada instante y más aún en situaciones expuestas donde tal vez quisiéramos tener un golpe de





genialidad y dejar a todxs boquiabierts. Es un gran trabajo no hacer nada, como quien dice, la mejor batalla es la que no se da, sobre todo en un mundo y mercadillo tan demandante, donde al final pocas personas son capaces de optar por algo vivo, precioso, fuera del canon en donde todas las propuestas en boga se parecen un poco. Más allá de las críticas al tiempo que vivimos, no hacer caso al ansia interna es recomendable, así como detenerse y meditar en silencio. Una vez Domenico nos consultaba sobre la impresión que habíamos tenido de algunos trabajos, me apresuré en palabrear analíticamente de los elementos técnicos y expresivos que según yo no funcionaban, un comportamiento parecido al que estaba acostumbrado en los lugares donde enseñaba, demostrando también algo de mi frustración y amargura en relación a otras obras. Domenico nos pidió reflexionar y elaborar sobre la segunda atención, esto era, retardar el tiempo del comentario para paladear lo que había quedado en el aire después de haber visto el trabajo. Se aplicaba silencio y si acentuamos nuestra atención, se puede recibir como una brisa que cae en el espacio, que se puede oler, saborear y tocar con la piel. Se debe respirar y esperar, se siente un confort, una sensación de agua que entra en ti y te permite percibir si lo que hemos visto tiene algo más detrás de su cáscara externa. Por último, cuando nos encontramos en un bloqueo, con el sentido de desarme, recomendamos bajar la guardia y darnos permiso para cansarnos, como decirnos que hoy no es, que no se sabe qué hacer y que nada más queda y mirar desde nuestra inocencia que interroga siempre con un ¿por qué? pero no para criticar sino para ingresar en el sentido que se nos presenta y así conocer nuevas herramientas para ello. Tenemos un límite y debemos aceptarlo y en el descanso se encuentra la fuerza para intervenir. En el reposo hay una posibilidad que se





aproxima si abrimos las manos, si dejamos las expectativas y recibimos algo que no habíamos previsto, como si nos rindiésemos a la situación, pues solo podemos hacer lo que podemos hacer.

Recomiendo mirar, describir lo que hay, lo existente, no lo que interpretamos de lo existente, salirnos de la trampa mental discursiva y hacer contacto con lo material afuera de nosotrxs.

Aplicar amabilidad es reconocer a las personas como mis iguales y sonreír a nuestras diferencias. Igualmente, sonreír a lo que no conozco.

Aplicar demora es no tomar decisiones, callar y caminar lentamente.

Respirar.

Aplicar desarme es aceptar que el empuje no sirve sino bajar los brazos y quedarme donde estoy sabiendo que debo rendirme e inclinarme ante mi límite, agradeciendo.

Lo simple

Con todo, el período de trabajo sobre los laboratorios, las experiencias en Brzezinka y los Encuentros Fronterizos, hizo que comencemos a vislumbrar estas tres palabras: *amabilidad*, *desarme* y *demora*. Las que, junto a la noción de su aplicabilidad concreta, para nuestra investigación conforman *el lugar de la simplicidad*.

Lo simple sería la conciencia en el uso de una o más de estas aproximaciones. A momentos puede ser que una sola me haga desenmarañar un proceso, en otros momentos puede que deba tomar atención a las tres. Y también puede ser que alguna vez nada funcione y *lo simple* será recostarse





a descansar. Como se dijera en el final de “Perdiendo la batalla del Ebr(i)o”: a casa a descansar.

A continuación, abordaremos el contenido procedimental en cada laboratorio, estos procedimientos nos han ayudado a definir el modo en el cual habíamos venido trabajando durante los años.

Aclaración

Los procedimientos no constituyen necesariamente técnica, sino que están más relacionados con la práctica, esta última entendida desde la definición mencionada anteriormente, es decir, una actividad que no entraña ninguna utilidad, sino que es ejercitación precisa que tiene como único fin contactar con la totalidad.

En las prácticas al interior de los laboratorios que he vivido, el canto, el *training*, la acción, así como el *Motions*, entre otras prácticas, no tienen como fin un producto ni tampoco es el replique inerte de un dispositivo, sino que son parte de una estrategia para despertar/recuperar la atención sobre el arte en tanto oficio *–craft–*.

Sin ir más lejos, en los períodos en los cuales no he contado con un equipo he recurrido a la estructura del Ashtanga Yoga, como lugar donde contrastarme. Como la elección de una práctica debe ser algo sencillo, fácil de hacer y fácil de transmitir y compartir, la Ashtanga, por ser un yoga tradicional, mantiene siempre el mismo orden y estructura, por lo que no deja espacio para hacer versiones o distraernos de su especificidad. En el ejercicio de la misma se ahonda en cada postura, su respiro y en cada momento la atención sobre el sí mismx, nos va regalando la armonía entre mente y cuerpo, a su vez, dentro de la misma trae una filosofía aplicable a los demás aspectos de la vida, afecta el





comer, el pensar, el dormir, el sentir, así y como cualquier disciplina que nos toque en lo íntimo pues, quizás, este estudio es sobre una filosofía práctica, en otras palabras, es *un hacer que interviene la vida.*

Dramaturgia Práctica o la estructuración de la experiencia de quien hace

Teniendo en mente que el abordaje práctico es la base para nuestro hacer, este concepto provino de uno de los primeros viajes a Italia donde mostramos trabajo. No fue un concepto que se nos haya ocurrido, sino que la académica Laura Budriesi, de la Universidad de Bologna, lo sugirió al vernos trabajar. Entendamos que drama es acción y dramaturgia es el tejido de las acciones. Si sumamos lo práctico, que no encierra utilidad, pero sí posee una estructura fija, podríamos estar ingresando en el plano creativo desde la experiencia vívida de quien hace y practica. Con esto, la dramaturgia práctica se divide en tres partes progresivas, tres encuentros.

El primer encuentro es siempre con el unx mismx. La persona contrasta su posibilidad con procedimientos que le ayudan a la conciencia de sí, mediante lo objetivo que, para nuestros fines, lo enumeramos en:

cuerpo

canto

palabra

ritmo

acciones

El ejercicio sobre ellos nos ayudará a develar nuestra necesidad y posibilidad. Con todo, la acción a trabajar debe





cumplir con tener un alto grado de significación para quien la hace y que pueda involucrar la cabeza, el cuerpo y el corazón. En este sentido no preguntamos ¿por qué escogí esto?

En resumen, el primer encuentro es el autoconocimiento desde la acción, lo objetivo y lo práctico.

El segundo encuentro es el contacto con lo que nos rodea, es decir, el mundo de lo tangible alrededor nuestro, por ejemplo, personas, objetos y espacio, todo aquello perceptible. Es muy similar a la meditación pues debemos colocarnos en un plano que permita que el mundo sea parte de nosotros sin enjuiciarlo y observar qué de nuestra acción del trabajo sobre unx mixmx se afecta o modifica, en este nuevo encuentro. Cada cosa debe estar ligada, así como con una flecha →. Y cada conexión puede concatenarse como construyendo un guión, por ejemplo:

“ahora estoy acá ↓

miro allá →

escucho aquí ←

me alejo de acá →→→→→

← percibo a esa persona

percibo a esa

otra

persona →

etc.”





Recordar, a modo de instrucción, que siempre se está con algo o con alguien; y, siempre se está con/contra algo o alguien.

El tercer y último encuentro de este proceso es con el público con quienes se debe meditar qué situación puede ser la que contenga ambas presencias, la de quien hace y la de quien especta.

Con todo, la Dramaturgia Práctica es una escritura de los acontecimientos físicos, los cuales están directamente en contacto a lo objetivo mencionado arriba, esto se aplica asociando cada segmento a cada lugar de objetividad, por ejemplo, atender internamente a que:

“mi cuerpo cae en dirección al suelo,

mis ojos ven el espacio frente a mí,

oigo las palabras de mi compañerx de escena

y dejo salir el aire justo cuando llego al piso.

Para mí, esto es mi cansancio después
de nuestro trote por el bosque,

como cuando de niñx nos retábamos a una
carrera

a toda velocidad”.

Es decir, recorro y grabo el *hacer* preciso de cada sección tangible y procuro que aquello esté asociado a alguna memoria o momento de vida auténtica o acción plena.





Cierto es que no siempre funciona así pues es proceso y cada quien debe descubrir su propia forma de *hacer*.

Más referencias sobre la “Dramaturgia Práctica” (2015) se puede encontrar en el artículo del mismo nombre descargable desde la página de la revista *arteescena.cl*.

En el contexto de esta investigación pusimos en cuestionamiento este término. Procedimos en un camino muy similar a la vía negativa de Grotowski, que replantea el despojo y la austeridad de recursos y quita todo lo innecesario.

A su vez, en el planteamiento sobre la simplicidad según Jacek, lo único existente son el espacio, las personas y el espacio entre las personas.

Es por esto que, acogiendo ambas vías, hicimos la prueba de reducir nuestro procedimiento a lo mínimo. En consecuencia, dejamos de lado lo objetivo de cuerpo, ritmo, palabra/canto y acción, para solamente dejar a las personas y el espacio *entre* las personas. Sin embargo, si se quiere, los otros elementos también pueden incorporarse según criterio.

El encuentro entre personas

Se ha escrito que nuestro arte radica en el encuentro y aventura. Explorar este espacio entre las personas es una forma que intenta destilar nuestras herramientas escénicas hacia algo más sutil. Acá les proponemos un procedimiento,

- a. Un espacio vacío.
- b. Ingresa una persona a este espacio vacío.
- c. Ingresa otra persona al mismo espacio vacío.
- d. Las personas se encuentran y algo pasa.





Esta es una metodología bastante común, muchas personas hacen esto y posee una fuerza tremenda en su simplicidad. Pero, tal vez lo más hermoso ocurre antes de las palabras porque generalmente, las palabras reemplazan la experiencia.

Nuestra propuesta valora la *amabilidad*, el *desarme* y la *demora*. Es por esto que:

Primero: silencio y quietud pues el mundo gira de todas formas sin que nuestras acciones tengan un efecto mayor sobre él, las cosas que tienen que pasar sucederán, aunque vivamos preocupadxs por evitarlas, y probablemente nuestra mortalidad sea la única verdad inevitable.

No tenemos que hacer nada extraordinario, solo quietud y silencio.

Respirar y dejar caer el peso del cuerpo en el lugar, que el esqueleto se pose.

Pongo la atención en las otras personas como quien hace un escaneo detallado de cada pequeña inclinación, respiro y cambio, en otras palabras, le sigo, estoy para ellas.

Poco a poco algo empezará a emanar entre las personas, seremos contenidxs por una realidad mayor.

De a poco se prueba a dar un paso adelante y percibe la respuesta o el eco de esa sencilla acción. Es dar y recibir al mismo tiempo.

Sonreír, botar el aire y tomar nuevo aire. Incluso, aceptar que nada pasa y agradecer la incomodidad que indica que se debe cambiar.

Cambia otra vez.

Importante es no tocarse, sino que permitirse ser tocado sin contacto físico porque *algo* es lo que nos toca.

Lentamente una envoltura nos va conteniendo.





Toma una pausa, deja que el silencio y la segunda atención haga su efecto.

Vuelve a explorar sobre el encuentro.

No tenemos claro si este encuentro entre personas pueda incluir otros elementos como palabras. Puede ser que sí, sin embargo, creo que se debe puntualizar la raíz silente de esta propuesta que valora sobre todo a las personas y de cómo colaborar sin ponerse de acuerdo, o sea, se transita un espacio ignoto en compañía de otrx, donde todo lo que se hace converge en el júbilo de sentirse reunidxs.

Prácticas de la sinceridad

Este lugar de trabajo es probablemente el más experimental pues nos preguntamos sobre lo que es ser sincero y de cómo proceder, intervenir con otrxs, resguardando esta sinceridad. Etimológicamente hablando, ser sincero es no fingir.

En los laboratorios nos propusimos no asirnos de las herramientas que siempre utilizamos, llámese técnicas, sino que intentamos no hacer lo de siempre.

Nuevamente, proponemos el espacio vacío como lienzo límpido a explorar.

- a. Un espacio vacío.
- b. Las personas se sitúan al borde del espacio vacío.
- c. Las personas se toman un tiempo de silencio y quietud previo al ingreso al espacio.
- d. Cuando se siente, cada persona va ingresando a este espacio.
- e. La tarea es explorar todo aquello que responde a una necesidad personal en compañía de otras personas.
- f. Todo lo que suceda es la práctica de la sinceridad.





De verdad, en esta ejercitación no hay líder o guía. Tampoco hay espectadores. Todas las personas son participantes. Reconocemos que las instrucciones son similares a algunas dinámicas del período del Parateatro de Grotowski, sobre todo aquellas que indican que todo lo que suceda será el trabajo en sí. Puede ser que en este espacio las personas tengan acciones que quieren poner en juego o contrastar con la presencia e intervención de otras. Puede ser que solo haya movimiento, solo quietud, solo descanso, o bien palabras y búsqueda por hacer algo.

Es muy interesante observar el flujo de los diversos acontecimientos, por ejemplo, cuando se va desde la quietud hasta la agitación; o de momentos apacibles hasta otros de conflicto e incluso roce entre participantes. Siempre recordar evitar contacto físico, no hacer daño ni hacerse daño.

En el período parateatral había experiencias como la Colmena donde las personas cruzaban la noche en un espacio vacío. En nuestras vivencias compartimos de extensas horas en un espacio y puedo asegurar que se vive de todo, desde gran celebración hasta frustración pues las cosas no suceden como se imaginan o las herramientas no surten el efecto esperado. Puede ser que ese sea su fin, enfrentarnos al vacío que despierta la necesidad por la otra persona y el colectivo. Otras instrucciones que habíamos identificado pueden ser la de no hacer acciones paralelas y de priorizar trabajar sólo en torno a una acción que reúna a todxs, sin ser una regla puede ser un criterio sobre la búsqueda.

También las prácticas de la sinceridad están en revisión, pero tampoco debe ser algo acabado y replicable, sino que cada persona que lo desee puede buscar un espacio y proponer permanecer por algún tiempo todxs reunidxs y ver qué emerge en planos de arte, colaboración y reunión armónica entre personas.



Para todas las personas y más allá de las personas

Tengo muchas dudas de si es claro esto descrito arriba, de si se puede obtener una noción del trabajo sobre una simple práctica performativa a partir de estas descripciones. Tomando eso en cuenta, creo que para algunas personas estas ideas pueden ayudar a iniciar caminos personales y en grupo hacia los propios modos de hacer pues, es importante destacar la subjetividad como fuente de aperturas y expansiones en contextos diversos. Cuando se afirma que esto tiene como destino a todas las personas, nos referimos a que cualquier persona puede hacerlo y el discurso acá va en el camino de la total inclusividad. En nuestras experiencias hemos podido comprobar que todas las personas pueden hacer esto y la única variable podría ser la capacidad de recibir con gran corazón lo que otras personas quieren/necesitan expresar. Quizás ese sea uno de los fines, una práctica de la humanidad, del cuidado de otrxs, mis semejantes porque somos parte de la realidad, incluyendo todo lo que nos rodea tomando conciencia que también hay fuerzas y vida en el mundo que nos rodea y somos parte una tierra de vida que está entre nosotrxs y por sobre nosotrxs.









ALGUNAS CONCLUSIONES EN TORNO A LA SIMPLICIDAD

Llegar - llegar

Practicante

Esta última parte, pretende aventurar conclusiones para esta investigación sobre la simple práctica performativa. Creemos que el modo de hacer que hemos transitado durante más de una década se construye desde distintos peregrinajes, residencias y vínculos afectivos en el campo del arte. Hemos hurtado y nos han iniciado y, por sobre todo, hemos probado construir un camino perdurable. Personalmente me percibo como un recolector que ha tenido la fortuna de conocer distintos laboratorios desde adentro y haber sido conducido por personas con conocimiento profundo en el oficio. Siento que este territorio de la presencia, la atención y posibilidad entre personas, ha generado la comprensión sobre un campo que todavía puede expandirse más, pero a su tiempo.

Este libro es un paso importante, es un cuerpo físico inicial y no conclusivo, sino que testimonia un momento que, sin temor a equivocarnos y, a medida que la práctica siga su curso en los contextos que enfrentemos, proveerá de sentido y precisión las decisiones que nutren al Performer Persona Project como equipo, idea y lugar de trabajo artístico para todas las personas. Esta publicación es en parte una bitácora, un acto de memoria que se emplaza desde el punto de vista de quien practica, que, mediante su íntima relación con el oficio de lo realizativo –performativo–, deja un registro válido de conocimiento transferible. Ser practicante es ir por la aventura y el encuentro





de caminos, es desplazarse y cambiar de domicilio, techo y barrio. Es afrontar la incertidumbre en territorios nuevos, algunos lejanos, con idiomas y sonidos extraños y con costumbres diferentes, porque no se trata de ser turista, sino de quedarse a vivir en otro lugar y demorarse. Es permitirse cambiar hábitos, pensamientos, formas de comer y dormir. Es andar sin garantía de poder retornar igual a como se partió. Es dejar vínculos seguros para encontrar nuevos vínculos con los cuales habrá que volver a presentarse. Es volver a ser desconocidx para ser aceptadx por otras personas que te recibirán por lo que eres en ese momento, como unx forasterx. Es practicar la vagancia durante la cual, puede ser, que la mochila se haga cada vez más liviana porque lo que realmente necesitas ya lo traes contigo, sabiendo que la errancia es un estado gustoso difícil de abandonar del todo.

Por otro lado, no es seguro que tu antiguo barrio, tu zona segura, te reciba otra vez, ni que tus gentes valoren tu viaje. Es complicado volver a comunicarse con el círculo que dejaste antes del andar, llámese amistades, familia, colegas y el mundo del arte, porque es difícil volver a establecerse, porque sencillamente quienes practican y vagan guardan dentro de sí un lazo sagrado con el camino, lo que es un pasar comprensible sólo por quienes también han vagado alguna vez, quienes pueden llamarse *same kind*, quienes sintonizan, que respiran el mismo aire. Había un texto que anunciaba:

No vengas acá si deseas tener certeza de regresar. (Kumiega en Schechner y Wolford, 1997)

Hoy por hoy, la experiencia es cada vez más escasa. Atreverse a seguir designios motivados por sueños tiene el valor de saber que la vida es pasajera y vale la pena





intentarlo. Pero, también creemos que la errancia como criterio ético, puede practicarse en el propio cotidiano y en tu propia realidad, en la búsqueda artística corajuda, aquella que desestabiliza tu propia autodefinición, porque es la que te coloca de frente a tu sinceridad y esta puede ser un ejercicio realizativo incluso en tu propia casa.

Es volver al hogar permanentemente.

Es detenerse y mirar, escuchar y percibir otra vez.

Quien practica sabe que lo ordinario se vuelve extraordinario con solo un poco de atención en los detalles, como en el café y la llave de los *Desandares*. En la era de la transparencia, las redes sociales han develado la mayoría de los laboratorios que antiguamente resguardaban su trabajo con secretismo. Ahora es fácil acceder a la sala de ensayo del LabPerm y el ex Workcenter, rebautizado como Theatre No Theatre. Sin embargo, el secreto sigue estando en los pliegues no expuestos de la práctica. Y conozco muy bien un puñado de artistas de esta parte del mundo y otras, que, sin ser laboratorios reconocidos –todavía–, han desarrollado sus propias herramientas para construir una barca firme que navegue el torrente del *saber, sentir, hacer*, y, con poco y nada, perduran.

Vasily Kandinsky (1866-1944), vanguardista pintor y teórico ruso, en *De lo espiritual en el arte* (1996), concibió que las técnicas precisas en arte contienen un *algo* que está hecho de lo sutil que abriga el interior. Theodor Adorno (1903-1969), filósofo alemán de estudios amplios en arte, estética, musicología, entre otras áreas, en su *Teoría estética* (2004), formuló la tríada del loco, payaso, niño, para referirse a aquello menos racional del hacer, saber y sentir;





y, Grotowski propuso el estado del ser del Performer. Para nosotros, volver a cero, que es recuperar la parte inocente de sí, ayuda a reconfortar al adulto que decidió por un camino que trae la gracia y el júbilo que, como nuestra autora y poeta Gabriela Mistral, canta y arrulla la ternura infantil pues sabe que ahí radica la restauración de la humanidad compartida, lo común, como “la expresión de una conciencia escindida que aspira a la unidad” (Ostria, 2010) ya que, como se puede intuir, lo que se hace no es tan solo hacia/con las demás personas sino que siempre regresa a sí mismx pues, en la despersonalización me apoyo en otrxs, así como me apoyé en el hombro de Katia Capato y su cálida tutoría en el canto para percibir parsimoniosamente una vibración.

El peregrinar está cargado de misterio y las energías que se intercambian en el tránsito son reales. Porque es cierto que nos cruzan y transforman cuando la práctica toca la pared de nuestro interior vacío de juicio y lleno de sentido.

En un comedor comunitario en Bologna, muy cerca del museo del filósofo y teórico marxista Antonio Gramsci (1891-1937), había un mantel de papel que rezaba:

“Acá no hay ninguna autoridad, se trabaja comunitariamente, lo que nos une es la cosa por la cual se trabaja y solamente esa cosa es la única autoridad”.

Esa *cosa*, de la que se habla ahí, es similar al espacio entre las personas que se reúnen en colaboración, así como Humberto Maturana junto a la reconocida epistemóloga y orientadora Ximena Dávila, ambxs fundadorxs del Instituto Matriztica, ya mencionaban en la *La Revolución Reflexiva* (2021) la necesidad urgente de recuperar una concepción matrística de colaboración y no de competencia patriarcal, como es la costumbre. Cosa que Rena Mirecka





(1934-2022), connotada actriz del Teatr Laboratorium y guía del proyecto The Sun, dijo: que tenemos que sumergirnos dentro del propio universo para comprender cada universo en cada persona (en Allain y Ziółkowski, 2015).

Esta indagación, algo dispersa, a veces enredada y en ocasiones confusa, con saltos de tiempo en el relato e imprecisa en la ocupación de términos eruditos, es la naturaleza del testimonio de quienes son pasantes. La memoria es como un oleaje, a veces mecedora y otras revienta por sobre ti cuando el ritmo de la vivencia colma las palabras.

En el Performer Persona Project nos repetimos que:

“siempre hablábamos de lo mismo” y que hay que volver a lo que ocurre en el momento presente,

“¿qué hacer, cómo hacer en la situación en que me encuentro?”

La interrogante es sobre nuestro modo de hacer, sobre las elecciones,

“¿por qué escogí esto?”

“¿qué necesito, ahora?”

Estas líneas no son recetas ni métodos, sino criterios y nociones, que, sencillamente pueden hacer sentido a quien o quienes deseen hacer, sentir o saber, sobre *algo* en/entre ellxs.





Lugar

Hay una anécdota que relata el escritor nacido en el Perú y naturalizado estadounidense, Carlos Castaneda (1925-1998), en *Las enseñanzas de don Juan* (1982), en la cual su maestro, el indio yaqui don Juan Matus, le dice que debe encontrar su lugar. Así, el alter ego de Castaneda, se mete en una habitación para pasar la noche y cumplir con el enigma sobre cuál sería su lugar. Se mueve de un lado a otro. Se queda sentado, se pone de pie, se recuesta, pero siempre siente una inquietud que para él significaba que ese no era el sitio. Don Juan le visitaba durante la noche en distintos momentos y le veía revolotear por el espacio. Cuando el alter ego de Castaneda se quedaba en algún punto, en alguna posición, Don Juan lo mira y le sonreía, “no, ese no es tu lugar”, y se iba. El joven aprendiz de brujo volvía a probar, pero sin éxito. Finalmente, el alter ego de Castaneda sucumbió y se quedó dormido.

Temprano por la mañana don Juan aparece y observa que el joven está dormido en un sitio, “muy bien, felicitaciones, lo encontraste, ese es tu lugar”. A partir de esta anécdota vislumbramos que el lugar es el sitio en el cual se puede entrar en reposo. Es donde puedes rendirte, liberarte de la alerta de la vida contemporánea y el *multitasking* que vivimos que nos urge responder rápidamente a la contingencia contingente. Una reactividad así, impide distinguir la importancia de cada cosa, sino que transparenta todo, uniforme. El acto de encontrar el lugar amerita estar en atención pues en algunos casos el lugar te encuentra a ti. Al lugar se llega y se manifiesta con el calor de la confianza y la tranquila sinceridad que imprime fuerza para intervenir en la vida, en otras palabras, se es consciente del proceso, del momento de vida en el que se está. Alice Miller (1923-2010) psicóloga nacida en Polonia y que vivió en Suiza y Francia, en su libro *El drama*





del niño dotado (2009), que toca su área de investigación sobre las infancias, nos introduce en los efectos de crecer sin ser tomadx en cuenta como niñx, de cómo nuestro ser aún en crecimiento se convierte en sobreviviente pues necesita conseguir alimento y cobijo de sus cuidadorxs y en ello posterga su identidad. Crecer en ese contexto acrecienta la posibilidad de saber leer a las demás personas ya que en esa lucha por sobrevivir el instinto permite una expansión de la sensibilidad hacia quienes nos rodean, una facultad que, según Miller, poseen terapeutas y artistas. Reconocer el propio lugar es donde convergen mi yo y mi identidad recuperada. Entonces, el cuerpo se homologa con la interioridad y, el placer que emana del estado de gracia de encontrarse, supera a la represión. En el *lugar* puedo reconocer el eco de mis acciones y abrir la puerta a la reunión cuerpo, cabeza, corazón. Además, podemos sentir, saber, hacer, y entramos en el proceso que deviene *presencia*.

Durante esta reunión, en lo material, el peso, la columna y el respiro, actúan en la organicidad que se desprende de lo auténtico. En consecuencia, podemos abrírnos sin miedo a las otras personas y además soy cobijo para otras individualidades.

Este proceso, que está vinculado a nuestros procedimientos y que también he recibido de las personas que encontré en los viajes ya descritos, puede ser denominado como *llegar-llegar*, en otras palabras, lo simple nos sitúa en un lugar, al cual se llega y se vuelve a llegar. Esta reiteración se explica con el fenómeno de arribo del cuerpo y un segundo arribo, que es cuando la conciencia de sí se deposita y percibe desde donde está tu peso físico, lo que se relaciona con restaurar el estado de inocencia de la simplicidad.





El proceso de *llegar-llegar*

Cada viaje trae consigo un retorno.

Así como las propuestas que hasta acá hemos ofrecido tienen como posibilidad el acercarse a la conciencia de sí junto a las demás personas, en un solo tiempo y lugar, si tuviera que agrupar cada una de las nociones y ejercitaciones descritas e hiciera el trabajo de condensar/reducir un poco más, me quedaría sólo con las palabras:

simple,

lugar y, agregaría este nuevo concepto de,

llegar-llegar,

el que tiene relación con el proceso de practicante, es decir, quien se pone en juego y expone su propio modo de ser pues su naturaleza está en su *desarme*.

La raíz de la palabra *llegar* es plegar, con el tiempo las letras “*pl*” se fueron modificando hasta convertirse en “*ll*”. Plegar, es ir, avanzar, abarcar el espacio fuera de ti y después devolverse doblándose sobre sí. Es un movimiento que va y recoge, como un oleaje, por lo tanto, *llegar-llegar* es plegarse hacia sí, primero como arribo y en un segundo momento como aplomo, pues, en el segundo llegar, la inercia que continuaba hacia adelante durante la primera detención desaparece y da paso a que el peso caiga hacia abajo, en la tierra, lo que alinea tu columna, por lo tanto, se respira, se sonríe, se pestaña y, podríamos decirnos,

“ahhh, hemos llegado, este es el lugar”,

es decir,





llego a mi mismx,
me repliego sobre mi mismx.

Es una restauración.

Una recuperación de la inocencia.

Un estado limpio y puro del ser que percibe las cosas sin dominarlas con el discurso mental. Ocupamos la palabra percibir pues no es relevante si es que hay personas que no puedan ver, oír, caminar, o si se vive en una forma diversa, creemos que siempre podremos percibir y atender a *algo* que está afuera de nosotrx.

Como Performer Persona Project y en lo personal, hemos compartido con tantas comunidades distintas que sabemos que basta poco para generar encuentros, y si no se sabe cómo generarlo, es una buena noticia pues hay un mar de aventura en frente por navegar.

Recuerda respirar, demorar, ser amable y despojarse de anticipaciones y expectativas, confía en los procesos.

La idea es, *llegar* y *llegar* nuevamente a ese punto de pureza, de inocencia, porque se recupera y restaura permanentemente. En ese sentido, estaríamos *llegando-llegando* y, en consecuencia, *somos* en los lugares en los cuales nos encontramos, con las personas, con todo aquello que nos rodea en este instante.

¿Podríamos hablar de una práctica de humanidad?

Sí, así como también podríamos hablar de una práctica posthumana, pues está muy cerca de una conciencia de ser





parte de la totalidad, la cual no puedo controlar y soy parte de una organización que me contiene, como lo es la naturaleza.

¿Es una práctica de la aceptación?

Trata del cuidado, aquello de lo cual me ocupo, relacionado a la ética del *care* de Fabienne Brugère (2022) –cuidar–, voy a cuidar aquello importante donde pongo atención. Me dedico, lo cultivo porque es mío y no por un rédito mercantil. Además, mi ego dice que es mío entonces lo cuido porque es mi responsabilidad, pero no sirve si no puedo ver lo que cuidan otras personas, ver otras necesidades. Entonces también soy parte de la necesidad vecina y colaboramos pues el encuentro es la base de nuestro arte.

Un juego de aplicación de lo simple

Hagamos un juego de indicaciones, así como en muchos pasajes de los *Desandares* recibía de parte de mis guías practicantes más experimentadxs, nos referimos a esa voz que guía la atención de quien practica.

Apliquemos la *amabilidad*, el *desarme* y, la *demora*, que son las tres palabras constitutivas de *la simplicidad*.

He aquí una propuesta.

Aclaremos que no es importante saber si se está a cargo de un trabajo o si se va a estar participando en el interior de aquel trabajo. Además, no tiene relevancia si se va a trabajar en teatro o si se va a dirigir un trabajo fuera del ámbito del teatro o, bien, si se va a ejercitar de actor/actriz para un trabajo. Tampoco nos parece decisivo, si es que se va a ser participante de un evento o si toca enseñar en esa actividad, es decir, si se va a transferir un cierto conocimiento a un grupo de personas. Nos parece que, todas las distinciones y





jerarquías dentro de un equipo de trabajo o grupo de personas son irrelevantes para esta práctica, porque sea cual sea la posición en la cual estás, el camino que tienes que hacer es entrar de lleno a la *cosa* esa que nos reúne, es por esto que recomendamos exponerte.

Muestra tu fragilidad, elabora desde tu vulnerabilidad.

Apliquemos la noción de *llegar-llegar*, constata que te encuentras en el sitio en el que estás y de que estás libre del control de los discursos mentales y libre del querer ejercer control sobre lo que te rodea.

Respira y siente el peso de tu cuerpo caer en su sitio. Respira y vuelve a soltar el peso en donde estás. Y, cada vez que tus pensamientos rumian y te exigen de controlar o rechazar lo que sucede, regresa al respiro y al peso de tu cuerpo.

No importa si estás dentro participando o si estás desde afuera guiando, incluso podría subrayar que quién está afuera tal vez tiene que hacer el doble de esfuerzo para estar de algún modo en comunión con aquellxs que están dentro.

Apliquemos demora:

Espera.

Antes de señalar algo sobre lo que se está haciendo, espera en silencio.

Mantente en quietud.

Percibe tu columna, inspira y exhala,

percibe tu respiración,

¿Fluye? ¿Está estancada?

Pestañea y vuelve a respirar; pestañea y vuelve a respirar.

Refresca tu atención, toma una bocanada de aire fresco como un balde de agua fría y refresca tu atención.





Contempla.
Demórate,
retrasa la intervención, retrasa el control,
no quieras controlar.
Confía en que lo que buscas aparecerá por sí mismo.
Lo que buscas se armará solo.
Las cosas se ajustan solas.

Recuerda que el acto creativo está en la calidad de la relación de todos sus componentes y es a esto a lo que tendrás que mantener permeabilidad, de cómo todas las cosas en escena, así como todas las partes, se relacionan, porque hay vida entre una y otra, y también *entre* las personas en el espacio. Este *entre* implica que ninguna domina a la otra, se crea una armonía de la complejidad y ese fenómeno nos guía a la simplicidad. Atiende a ese punto que reúne todos los elementos en su complejidad armónica y llegaremos lentamente a una santa simplicidad. Para ello,

demórate.
Retrasa.
Para ello,
desármate.
Todo lo que hayas aplicado anteriormente no te sirve.

La consigna es:
no sé cómo hacer esto.
Di, no sé qué estoy haciendo.
No sé quién soy.
Los diplomas y reconocimientos, certificaciones,
tampoco son importantes.
Ahora importa tu tiempo presente en comunión
y reunión con las personas ahí presentes.
Incluso si estás en solitario, realizando un trabajo creativo,





o la indagación para ello, es lo mismo:
no sé quién soy.
¿Cuál es la concepción que tengo de mi mismx?
¿Cómo me percibo?
Eso no es relevante en este momento
porque estás dentro de la acción, eres un ser de acción.
Ese momento de duda, de no saber qué hacer,
es un momento rico para tomarlo en tus manos, aceptarlo
y comenzar a indagar por ahí en el *no sé qué hacer*.
Indaga en tu miedo, tu temor, tu frustración.
Sé amable en el momento en el cual arriba la frustración
porque arriban los deseos por controlar o, se arrima el
descontrol
cuando las cosas se escapan de las manos o, cuando pa-
reciera que no vamos a llegar nunca a nada, entonces,
sonríe.
Haz el gesto de sonreír, a veces con ayuda de lo externo
modificamos el interno, sonríe y sé amable.
Sonríe a tus compañerxs de trabajo,
sonríete a ti mismx,
incluso si estás trabajando en solitario,
sonríe, sé amable y vuelve a pestañear,
vuelve a respirar, vuelve a dejar salir un sonido de can-
sancio
—*ahhh* o un *Om*— y,
agradece porque esto es lo que tú querías,
esto lo que tú andabas buscando,
esto es lo que tú andas indagando, si no, no lo harías.
Y esta es tu manera.
Vuelve al centro, vuelve a *llegar* y vuelve a *llegar*.
Vuelve a plegarte sobre ti mismx,
somos un canal entre *algo* y un posible público;
entre *algo* y las personas participantes o circundantes.
La *cosa*, o lo que estemos haciendo, nuestro *opus*,





trata de nosotrxs, recupera nuestro lugar, de eso se trata, restaura el *lugar*, restaura el lugar de la inocencia.

Ahora aplica quietud.

No te muevas.

Aplica silencio y no digas nada.

Percibe en la quietud.

Para un grupo cansado donde pareciera que no se va a ninguna parte, duerme. Así como el alter ego de Castaneda, ponte en un sitio cómodo, abrígate y duerme. Apaga la luz, cúbrete la cara, cubre los ojos y duerme. Duerme 15 minutos, duerme 20 minutos y vuelve a despertar en ese mismo sitio y verás que se refresca la atención. Verás que un poquito más allá se despeja.

Podría agregar una serie de ejercicios físicos.

Podría agregar una serie de ejercicios psíquicos, pero creo que no lo vamos a hacer porque la bibliografía de las artes performativas está llena de ejercicios físicos, psicofísicos y de toda índole. Hoy en día el internet nos puede llevar a encontrar todavía más archivos sobre esto.

Creemos que lo esencial, al menos para nuestro modo de hacer y, es lo que queremos transmitir, es un punto de vista sobre encontrar, recuperar, restaurar aquello que es *simple*.

Recuerda:

Amabilidad: sonrío, respiro, agradezco. Yo soy tú y tú eres yo. Me despersonalizo, no tengo jerarquía sobre nada. Estamos viviendo este momento presente dentro del mismo aire y del mismo espacio. Somos mortales tú y yo. Nos vaciamos y el vacío es el camino de la amabilidad.





Desarme: no sé qué hacer. No sé cómo hacerlo. Tengo experiencias y tal vez caminos, recorridos, técnicas aprendidas, adquiridas, que me han colonizado, pero para este momento ninguna de ellas me sirve. Acepto, no sé qué hacer, no sé cómo hacer, no sé cómo moverme, no sé cómo hablar.

Demora: Me retraso. Retraso el momento de la acción. Retraso el momento de intervención. Retraso el momento de articulación y de composición. Me retraso. Contemplo, contemplo, contemplo. No atrapo con el pensamiento aquello que está aconteciendo. Contemplo. Dejo que el mundo exterior entre en mí, me demoro.

Ahora el aplomo.

Tomo conciencia de mi columna. Percibo la cabeza sobre mis hombros. El pecho y el corazón debajo de mi cabeza, mentón abajo, un poco hacia el pecho, estiro aquello que se bloquea frecuentemente, la nuca y la lumbar, la cola de nuestro cuerpo reptil.

Aire, me lleno de aire.

Panza grande, como si fuera una persona muy, muy grande con un interior gigantesco y vacío, una vasija gigante.

Regresa al peso del cuerpo, el cuerpo cae en el lugar donde se está,

se está en la columna, se está en el peso, en el piso pélvico, en la base.

Pestañea y vuelve a pestañear, recupera el reflejo del pestañeo,

recupera el reflejo del respirar.





No controlar.

Soltar.

Sonríe.

Agradece,

di, “esto es lo que yo quería, este camino era el que andaba buscando”.

Si estás cansadx, duermx.

Reposa.

¿Qué pasa si invito a otras personas a ver mi trabajo?

Aplica contexto.

Descubre el contexto necesario para cuidar el proceso que se está llevando a cabo.

Contexto.

Lo necesario para cuidar el sentido del trabajo que estás realizando.

Contexto.

Contexto, por ejemplo, decir, “esto se trata de un laboratorio,

es un laboratorio”. Si es un espectáculo, será entonces un espectáculo.

Si es una clase abierta o un ensayo abierto, entonces lo es.

Contexto, observa, escucha y escúchate, ¿qué es?

Y ese es el contexto.

Ajusta el contexto del público, de las personas que vienen por primera vez a testificar

de lo que haces, recíbeles y acompáñales, pues visitan tu hogar.

Tu lugar.

Contexto.

Cuando estés a punto de mostrar tu trabajo, di, “esto no va a resultar, esto no va a resultar”.

Comparte con tu gente que *esto no va a resultar*.

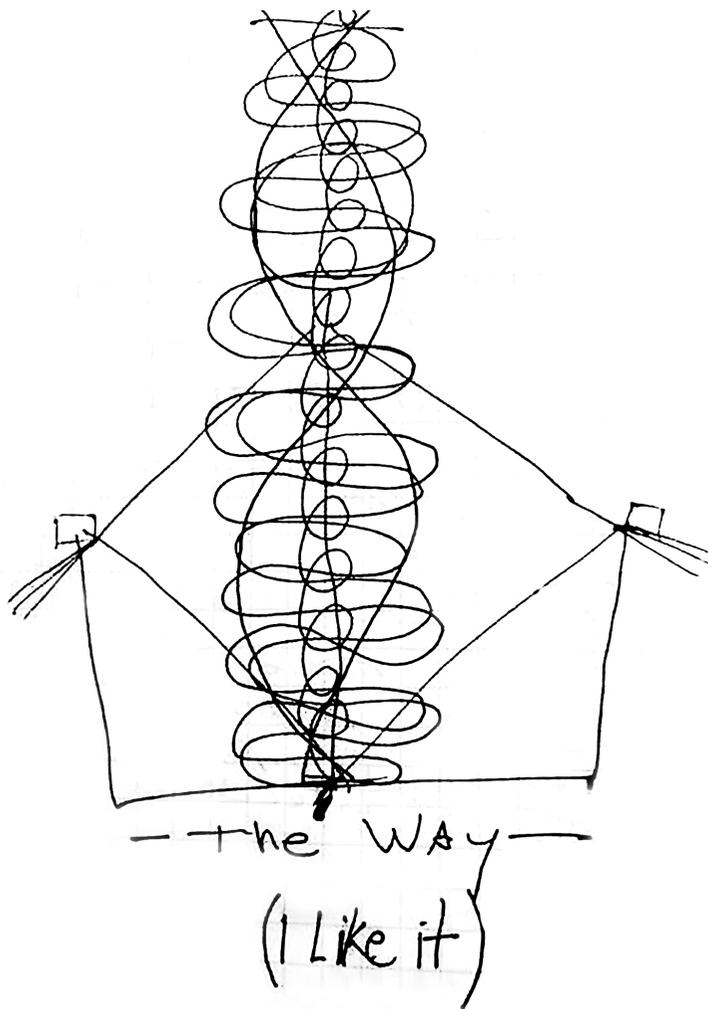
Baja la expectativa, es un juego para la mente,





porque sabes que será maravilloso.
Esto no va a resultar.
Puedes decir también, amigxs y familia,
esto es lo que aprendí todos estos años,
sobre esto estábamos trabajando, y sonrío.
Sonríe. Porque esto es, no hay nada más que esto, esto
es tu mortalidad.
Expone tu humanidad.
La humanidad encuentra su presencia, el alineamiento
entre la cabeza, cuerpo y corazón.
Presencia y atención.
Permeabilidad.
Pasividad frente a lo que ocurre.
Pasividad de frente a lo que ocurre.
Percibe.
Recupera los reflejos.
Estás acá, es asombroso, grato y placentero.
Hemos llegado.
Este es el lugar.
Simple.





(Foto y bitácora: Claudio Santana, 2021)





(Foto: Francesca Bono, Polonia 2018)





Bibliografía

- Adorno, Th. W. (2004). *Teoría Estética. Obra Completa 7*. Madrid: Akal.
- Allain, P. y Ziółkowski, G. (Eds.) (2015). “It is about something much more important. Rena Mirecka talks to Tadeusz Kor-naś” en *Voices from within: Grotowski’s Polish Collaborators*. Wrocław: The Grotowski Institute y *Polish Theatre Perspectives*.
- Arregui, C. y Jofré, C. (2019). “Peregrinación a las fuentes. Entrevista con Gastón Soublette”. Revista Provinciana Número 2. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Artaud, A. (2002). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Attisani, A. (2006). *Un teatro apócrifo. Il potenziale dell’arte teatralles nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Milano: Medusa.
- Barba, E. (1997). *Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos.
- Beckett, S. (2001). *Rumbo a peor*. Barcelona: Lumen.
- Beckett, S. (2006). *El innombrable*. Madrid: Alianza.
- Beckett, S. (2013). *Esperando a Godot*. Buenos Aires: Tusquets.
- Biagini, M. (2007). “Seminario a “La Sapienza”, overo della coltivazione delle cipolle” en Attisani, A. y Biagini, M. (Eds). *Opere e sentiere. Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*. Roma: Bulzoni.
- Bono, F. (2009). *Katharsis #2*. Documental. De exhibición privada.
- Bono, F. (6 de octubre 2024). *Katharsis #1*. Documental. <https://vimeo.com/137096650>
- Borges, A. (2011). *Dramaturgia corporal (acercamientos y distanciamientos hacia la acción y la escenificación corporal)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.





- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Brook, P. (1997). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Brook, P. (2009). *With Grotowski. Theatre Is Just a Form*, eds. Allain, P., Banu, G. y Ziólkowski, G. Wrocław: The Grotowski Institute.
- Brook, P. (2012). *El funambulista, una clase magistral de Peter Brook*. https://www.documaniatv.com/arte-y-cine/el-funambulista-una-clase-magistral-de-peter-brooke-video_3c4e29567.html (revisado 24/10/2024)
- Brugère F. (2022). *La ética del cuidado*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Campo, G y Molik, Z. (2010). *Zygmunt Molik's The Voice And Body Work. The Legacy Of Jerzy Grotowski*. Londres y New York: Routledge.
- Castaldo, D. (2007). *In viaggio da X – 1996/2007 dieci anni del Laboratorio Permanente di Ricerca sull'Arte dell'Attore*. Torino: Tipografia F.lli Scaravaglio & C.
- Castaneda, C. (1982). *Las enseñanzas de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cieślak, R. (1975). *The body speakers*. <https://www.youtube.com/watch?v=1VCyGPm1VJM&list=PL6059D10F-20119BAF&index=1>
- Cynkutis, Z. (2015). *Acting With Grotowski. Theatre As A Field For Experiencing Life*. Allain, P. y Tyabji, K. (Eds.) Londres y New York: Routledge.
- Dávila, X. y Maturana, H. (2021). *La revolución reflexiva*. Santiago de Chile: Paidós.
- Del Bosque, A. (2020). *El payaso en la academia. Manual para la risa*. Madrid: Fundamentos.
- Donoso, K. (2019). *Cultura y dictadura*. Santiago de Chile: C y C Impresores.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.





- Eliot, T. S. (1987). *Miércoles de cenizas y otros poemas*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Eliot, T. S. (2015). *La tierra baldía*. Santiago de Chile: Lumen.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- García, R. (2005). “Los Cretinos de Velásquez hablan sin saber. Manifiesto para un Tercer Milenio”. Madrid: *Escena*, número 23.
- Godmilow, J. y Gregory, M. (1979). *The Vigil* (Documental). Atlas Theatre Company. Original en francés e inglés, con subtítulos en Inglés.
- Grotowski, J. (1993). “El Actor-Performer”. *Revista Máscara* #11-12, Ciudad de México: Escenología.
- Grotowski, J. (1989-1990). “De la compañía teatral al arte como vehículo” en Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Grotowski, J. (1993). “El director como espectador de profesión”, *Revista Máscara* #11-12. México: Escenología.
- Grotowski, J. (1997). “Holiday [Swieto], the day that is holy” en Schechner, R. y Wolford, L. (Eds). *The Grotowski Source Book*. Londres: Routledge.
- Grotowski, J. (1998). *Hacia un teatro pobre*. Ciudad de México: Ed. Siglo XXI.
- Gurdieff, G. (1993). *Encuentro con personas notables*. Colombia: Solar.
- Hahn, O. (1996). *Antología Virtual*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Han, B. (2015). *Filosofía del Budismo Zen*. Barcelona: Hedler.
- Han, B. (2016). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Hedler.
- Han, B. (2019). *El aroma del tiempo*. Valparaíso: Antítesis.
- Haraway, D. (2021). “Conocimiento situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial (1988)” en Lastesis (Eds), *Antología Feminista*. Arcangel Maggio: Debate.





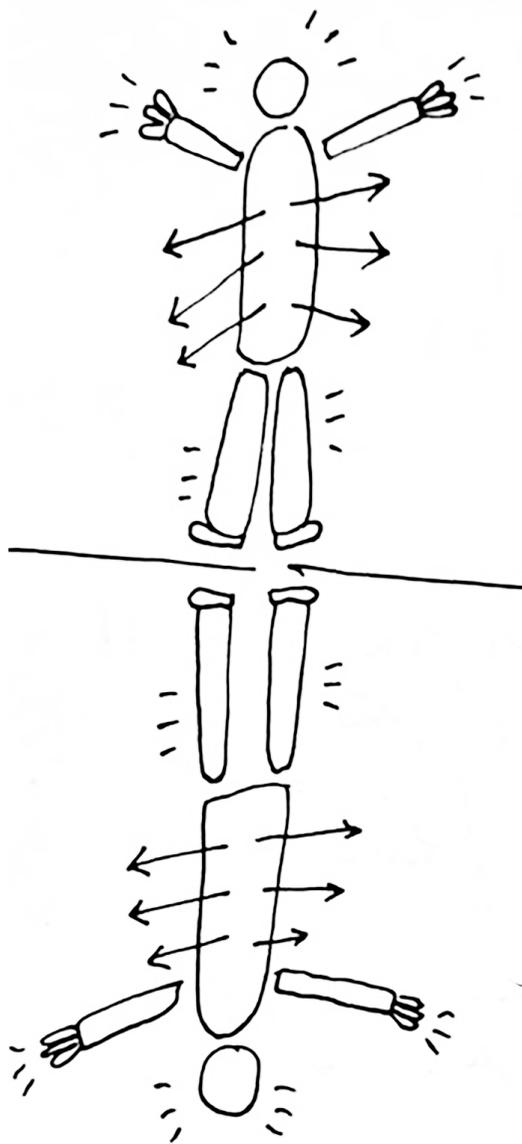
- Harris, T. (2013). *Perdiendo la batalla del Ebr(i)o*. Galaxia de Tomé: Al aire libros.
- Herrigel, E. (1993). *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos Aires: Kier.
- Jarry, A. (2005). *Ubu Rey*. Madrid: Cátedra.
- Kahn, F. (1997). “The Vigil [Czuwanie]” en Schechner, R. y Wolford, L. (Eds). *The Grotowski Source Book*. Londres: Routledge.
- Kandinsky, V. (1996). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Paidós.
- Kumiega, J. (1997) “Laboratory Theatre / Grotowski / The Mountain Project” en Schechner, R. y Wolford, L. (Eds). *The Grotowski Source Book*. Londres: Routledge.
- Lagarce, J. (2007). *Teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- Lehmann, H. (2007). *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.
- Marcuse, H. (1969). *Un ensayo sobre la liberación*. México: Joaquín Mortis.
- Miller, A. (2009). *El drama del niño dotado*. Buenos Aires: Tusquets.
- Mora, Z. (2020). *Filosofía Mapuche*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Müller, H. (2008). *Máquina Hamlet. Cuarteto. Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada.
- Nelson, R. (Ed.) (2013). *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave.
- Orwell, G. (1983). *1984*. Santiago de Chile: Cerro Huelén.
- Ostria, M. (2010) en “Ternura (1924 y 1945)”. Memoria Chilena. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100846.html>
- Panikkar, R. (2021). *Elogio de la sencillez*. Barcelona: Verbo Divino.
- Pearl Jam (1991). *Ten*. Epic Records.
- Pohlhammer, E. (2022). *Helicópteros (poesía reunida)*. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.
- Propuesta. Constitución Política de la República de Chile* (2022). Santiago de Chile: LOM.





- Radiohead (1997). *Ok Computer*. Parlophone y Capitol Records.
- Reich, W. (2010). *La función del orgasmo*. Madrid: Paidós.
- Richards, T. (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- Richards, T. (2008). *Heart of practice*. Londres y New York: Routledge.
- Santana, C. (2015). “Sobre práctica y lucidez del performer”. *Revista GESTOS: Revista de teoría y práctica del teatro hispánicos*, Vol. 30. No. 60. California: Universidad de California.
- Santana, C. (2013). *Teatro Experiencial: Investigación y creación en base a la atención y presencia del actuante*. Tesis de Magister en Artes con mención en Dirección Teatral. Universidad de Chile.
- Santana, C. (2016). “Dramaturgia Práctica, la estructuración de la experiencia del performer” en Ferretto, G. y Saavedra, L. (Eds.). *Creación, producción y educación en las artes escénicas del siglo XXI*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Schechner, R. (2003). *Performance Studies: An Introduction*. Londres: Routledge.
- Sierra, S. (2011). “Motions, una práctica Grotowskiana que altera el equilibrio del actor/actriz”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, Vol. 5 enero-diciembre 2011. Manizales: Universidad de Caldas.
- Slowak, J. y Cuesta, J. (2007). *Jerzy Grotowski*. Londres: Routledge.
- Solnit, R. (2021). *Una guía sobre el arte de perderse*. República de Cuyo: Garúa.
- Taviani, F. (1994). “Ryszard Cieślak, in memoriam (1927-1990)” en *Revista Máscara #4*. Mexico: Escenología.
- Vasili’ev, A. (1999). “Cronaca del quattordici” en Attisani, A. y Biagini, M. *Opere e sentieri, testimonianze e riflessioni sull’arte come veicolo*. Roma: Bulzoni.
- Zeami (1999). *Fúshikaden. Tratado sobre la práctica del teatro Nô y cuatro dramas Nô*. Madrid: Trotta.





(Foto y bitácora: Francesca Bono, 2021)





