

**ANÁLISIS DE LOS PROCESOS DE SUBLIMACIÓN E IDENTIFICACIÓN,
VISTOS EN EL PROCESO DE CONSTRUCCIÓN DE UN PERSONAJE
ESCÉNICO**

Informe final Trabajo de Grado

Adriana Briceño H., Germán Franco G.

Universidad de la Sabana, Chía

Febrero del 2005.

CONTENIDO

Contenido, 2

Resumen, 4

Abstrac, 5

Justificación, 6

Problema, 9

Marco teórico, 9

Objetivos, 68

Objetivo General, 68

Objetivos específicos, 68

Método, 69

Diseño, 69

Fenómenos de Análisis, 72

Categorías de Análisis, 73

Participantes, 74

Instrumento, 75

Procedimiento, 76

Resultados, 78

Discusión, 83

Conclusiones, 95

Referencias, 100

Apéndices, 102

APÉNDICES

Apéndice 1-Perfiles personajes de el "Encierro", 102

Apéndice 2-Guía de entrevista, 106

Apéndice 3- Sobre la Obra, 109

Apéndice 4-Entrevistas aplicadas a los participantes, 113

Apéndice 5- Codificación Abierta, 150

Resumen

Adriana Briceño Huertas, Germán Franco Guerra

El presente estudio es un análisis sobre cómo en el proceso de construcción de un personaje escénico, el actor elabora contenidos inconscientes, que desde el conflicto son movilizados hacia el proceso de identificación y sublimación, mediante la utilización de técnicas y herramientas teatrales propias del oficio del actor. Esto trae como resultado para el actor, la liberación de sus tensiones, la elaboración del conflicto y la sensación de alivio, es decir la catarsis. Explicado desde la doble perspectiva: de la teoría teatral y del psicoanálisis, se utilizó una metodología cualitativa hermenéutico-dialéctica, con una serie de entrevistas semi-estructuradas, aplicadas a un grupo de actores, pertenecientes al montaje teatral "El encierro" del grupo de Teatro R 101.

Palabras claves, terapia con arte (03820), sublimación (50460), teatro (52540), conflicto (11250), catarsis (07940), recreación (43400), inconsciente (50410).

Abstract

Adriana Briceño Huertas, Germán Franco Guerra

The present study is an analysis about the process of constructing a theatrical character, in these process the actor elaborates unconscious contents that are mobilized from conflict toward the process of identification and sublimation trough the use of theatrical techniques and tools these brings to the actor a result of liberation of tensions, the elaboration of conflict and a wellbeing sensation, in other words catharsis. These will be explained in a double perspective: psychoanalysis theory and theatrical technique trough a qualitative hermeneutic-dialect method utilizing a series of semi-structured interviews applied to a group of actors involved in the creative process of the play "El Encierro" and that are part of the creative group "R 101".

Key Words, Art therapy (03820), sublimation (50460), theatre (52540), conflict (11250), catharsis (07940), recreation (43400), subconscious (50410).

"Por que nos interesa el arte, Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, para colmarnos a nosotros mismos". (Grotowski, Varios autores, Separata Gestus, 2003.)

Este trabajo de grado pretende analizar los componentes psicológicos manifiestos en el proceso de construcción de un personaje escénico dentro del desarrollo de una obra teatral. Estos procesos comprenden la sublimación e identificación, que consideramos esenciales en la vida teatral, por abrir caminos hacia la construcción de un personaje, caracterizado esencialmente por la vida psíquica del actor y por lo tanto al conocimiento de sí mismo.

Es así que consideramos que el arte es un medio comunicativo en el cuál se expresan y manifiestan, entre muchas otras cosas, las pasiones humanas como bien expone Grotowski en la cita inicial de este estudio, caracterizadas por los conflictos de la psique, que según la teoría psicoanalítica determinan el funcionamiento de la personalidad.

Se pretende elaborar un análisis a partir de los procesos que según la teoría psicoanalítica emergen en cualquier creación humana. Dentro de las corrientes de la psicología encontramos que el psicoanálisis es el enfoque de

estudio que con mayor profundidad ha indagado y abordado éste tipo de temática; en vista de su extenso análisis sobre cómo los procesos inconscientes emergen al exterior bajo formas simbólicas y representativas de los mismos. Además, se ha ocupado en comprender cómo mediante el refinamiento de las fuerzas instintivas en conflicto y la adecuada resolución del mismo, se resignifican las energías en pugna, creando de esta manera un nivel de elevación de las pasiones humanas y de creación de culturas.

Teniendo en cuenta que para la psicología, la estética no es ajena, ya que es un medio por el cuál se manifiestan las dimensiones y la complejidad de la mente humana, vista a partir de los procesos creadores; es pertinente abarcar este tipo de vías a través de investigaciones que permitan a la psicología como ciencia, movilizarse al entendimiento del ser humano desde terrenos poco explorados como el arte y de abrir nuevos campos de acción para el psicólogo en pro de la comprensión de la psique humana.

En el actor, el producto artístico necesita de un proceso personal para obtener su fin, es así como existen procesos internos, que mediante el pensamiento creativo y la flexibilidad de las dinámicas psíquicas, son transformados en nuevos contenidos y formas estéticas. Claro está, que no todo proceso de transformación es una creación artística. Desde el

psicoanálisis, pretendemos dar explicación a cómo el actor a través del proceso de creación personal construye su personaje escénico, a la vez que connota y representa aquellos contenidos internos en pugna, que mediante ésta vía de expresión son liberados y resignificados, dándole al actor el alivio catártico de sus tensiones en conflicto.

Como no podemos dar una explicación completa desde el psicoanálisis al proceso personal del actor, es necesario recurrir a los principales representantes de la teoría teatral que permiten comprender los procesos de construcción del personaje escénico desde esa perspectiva, a partir de la cual sus construcciones teóricas se vincularán a los elementos también abordados por el psicoanálisis desde su perspectiva. En éste sentido, si bien en éste trabajo el interés principal de conocimiento se centra en lo psicológico y lo psicodinámico desde el psicoanálisis, se hace un abordaje interdisciplinario con las teorías del teatro, de la literatura y de la semiótica humanas, para comprender la complejidad del fenómeno de interés en este estudio y poder obtener una visión de la dinámica del fenómeno tangiblemente a través del montaje de una obra teatral.

Teniendo en cuenta lo anterior, se plantea la siguiente pregunta de investigación:

¿Cómo emergen y se desarrollan los procesos de sublimación e identificación, que se producen en el trabajo que el actor escénico realiza en la construcción de un personaje para una obra de teatro?

Para abordar el problema, consideramos necesario comprender al teatro desde sus raíces y desde la teoría psicoanalítica identificar la existencia de estos fenómenos en las diferentes teorías y aplicaciones de los procesos de construcción de un personaje escénico.

El teatro se considera una disciplina artística, cuyos orígenes se remontan a la Antigua Grecia, con autores como Sófocles o Hesíodo, que logran plasmar en sus obras algunos de los grandes conflictos humanos de la época para la cultura occidental; y con el inicio de la ópera en China, para la cultura oriental. Estas corrientes fueron desarrollándose a lo largo de la historia de la humanidad, sufriendo cambios según el momento histórico, por ejemplo el teatro sacro característico de la edad media, en donde se ven en los escritos de la monja Rosvita su mejor exponente, que representan la miseria humana de la época, a partir de concepciones y representaciones religiosas, D'amico.S (1961).

El teatro continuó avanzando y desarrollándose de la mano de las vivencias políticas, religiosas y sociales de la

época, hasta llegar a los primeros teóricos que dejaron de ver al teatro como una tendencia o movimiento, centrándose en el estudio del desarrollo de las técnicas actorales, sobre las cuales el actor genera un personaje y sobre éste se construye una obra de teatro.

Para estos teóricos existe un planteamiento común y es la crisis por la que el teatro moderno se ve envuelta, la cual el autor Bertolt Brecht (1970) expone detalladamente en sus escritos sobre el teatro, donde plantea la pérdida de rumbo por la que el teatro de su momento atravesaba, definiéndolo como un velero que navega ambulando por el océano sin un rumbo. Según esto, vemos como el teatro contemporáneo se preocupa constantemente por el hacer, dentro de una sociedad capitalista, donde su hacer se ve enfrentado por la obtención de beneficios económicos para su sostenimiento, de manera que el teatro de hoy en día parece funcionar por un juego de intereses, que lo llevan a perder su esencia, y a la pérdida de un rumbo que le marque derroteros.

Es así que para Brecht (1970) este es un problema que tiene su núcleo en sus partes centrales es decir en el actor. El actor ya no es capaz de producir nada especial, pues se encuentra desde el comienzo dominado por tensiones que no logra resolver en forma creativa, por el carácter exógeno de

las demandas en tensión, en relación con el proceso creativo mismo de la obra de arte; como impedir que el público salga del teatro, convertirse en estrella, obtener ganancias, responder a las formas instituidas socialmente, no develarlas, obtener aceptación y posición social, lo cual contamina profundamente su *naturalidad*, es decir en palabras de Brecht "un hombre que debe hacer esfuerzos en escena, fatiga también a toda la platea", y por esto "Un ser humano que no encuentra placer en las cosas que hace no puede pretender que esas cosas sean fuentes de placer para otros" (Brecht, 1970, p 12).

Contra esto Brecht(1970) habla sobre la importancia de reconocer que hoy en día no basta con informar al público de quien se trata el personaje y luego cederle la palabra; es preciso que cada palabra tenga motivaciones muy específicas; de tal forma que el personaje y la obra en si deben servir a intereses particulares y personales del actor. En síntesis tanto la obra como el actor en sí, deben responder a intereses íntimos e internos y bajo ninguna circunstancia deberá servir a intereses externos, pues ello contaminaría el trabajo del actor y por consiguiente la puesta en escena en general.

Desde esta postura se entiende cómo el teatro actual carece de sentido en esencia, pues solo se preocupa por

representar y reproducir en función de los paradigmas instituidos y que han generado los patrones aceptados socialmente, en lugar de decir algo realmente pertinente para el momento histórico y social en el que se vive. Brecht(1970) lo expone tomando el ejemplo de los clásicos de Shakespeare en donde resalta la importancia de la época en la cual se escribieron, pues su contexto histórico acababa de terminar, es decir la época medieval y la concepción del hombre mismo había variado profundamente, de manera que, el drama Shakespeareano se convirtió en el drama del hombre medieval, de un hombre al que se le reconocía cada vez más como individuo y como tal enfrentaba situaciones dramáticas en relación con sus iguales y superiores. Es así que, según evoluciona la humanidad en la historia, varía el individuo y por lo tanto las formas de relación del ser humano. En resumen si alguna compañía de teatro quisiera representar a Shakespeare, debería preocuparse más por aquel contenido dialéctico que Shakespeare puede ofrecer, en cuanto logra crear formas que dan cuenta y expresan los conflictos más profundos de lo humano de su época y en ocasiones de lo humano universal, mientras para nuestra actual época, pensar en lo estético, que supone la construcción de una forma atractiva por su carácter espectacular, pero vacía en cuanto a lo que ella logra expresar y en el que la forma que

el espectáculo adquiere se construye en función de la satisfacción de la demanda del público, constituyéndose así la obra de arte, en una mercancía más.

Por estas circunstancias los teóricos del teatro desde diferentes posturas ideológicas han diseñado técnicas o métodos que permitan por medio del trabajo con el actor, no solo darle un rumbo nuevo al teatro, sino que a partir de éste, generar en sí, un nuevo teatro, nuevos actores, un nuevo público para este teatro. Respecto a esto Grotowski (1992) explica:

"No nos interesa el hombre que va a teatro para relajarse después de un día difícil de trabajo. Todos tienen derecho a relajarse y hay muchas formas de entretenimiento para este propósito, nos interesa aquel espectador que tiene genuinas necesidades espirituales y que realmente desea analizarse a través de la confrontación con el espectáculo, estamos interesados en el espectador que no se detiene en una etapa elemental de integración psíquica, aquel que no se contenta con su estabilidad espiritual mezquina y geométrica, no en aquel espectador que sabe exactamente lo que es bueno o malo y que nunca cae en duda . No hablaron para ellos autores como El Greco, Norwid, Thomas Mann y Dostoievski; ellos hablaron para aquel hombre que sufre

un proceso interminable de desarrollo, para aquel cuyo desasosiego no es general sino que va dirigido a una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital.”(p.48)

Así mismo se plantea la importancia de la renovación en el teatro, si el teatro requiere de un nuevo espectador, con mayor necesidad requiere entonces de un nuevo tipo de actor. Para Grotowski(1992-1993) el teatro consiste esencialmente de una relación entre actor y espectador, y dicho actor se constituye entonces en el único elemento que realmente dispone, determina y define un teatro, a la vez que lo pone o no en condiciones de ser en realidad aquello que pretende ser. En síntesis si el teatro actual pretende perdurar necesita de una orientación nueva, la de educar; en la medida en que se educa al actor para generar un nuevo teatro, este permite la construcción de un nuevo público capaz de comprender y trascender este tipo de nuevo teatro.

Si entendemos que el teatro desde su oficio cumple con la función de educar; dentro de nuestro oficio psicológico, podemos ver la aplicación del teatro en contextos sociales que permitan la resignificación de una cultura, la construcción de identidades, el empoderamiento de una población hacia algún cambio, o simplemente la expresión de un sentir social mediante el arte.

A continuación explicaremos el proceso y los elementos por medio de los cuales el actor construye su personaje; basados en la recopilación de las principales propuestas de trabajo actoral realizadas por algunos de los teóricos más destacados en el teatro del último siglo como son: Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud o El Sociólogo del teatro Jean Duvignaud, quien estudia este último, el teatro en su historia y su carácter e influencia dentro de la sociedad; A la vez que analizaremos desde nuestra postura psicológica cómo dentro del proceso de construcción de un personaje escénico existen dinámicas en las que actúan mecanismos identificatorios y sublimatorios en el actor.

Antonin Artaud uno de los más destacados directores de teatro moderno, también se refiere a la crisis del teatro moderno y contemporáneo, comparándola con los efectos de una epidemia. Para Artaud (1978) la peste como el teatro infectan espiritualmente a la sociedad, su función es la de difundir, afectar y propagar. Cumplen con la misma finalidad de descubrir al ser humano en su ser, en su bajeza y grandeza, en su opulencia y decadencia, en su absoluta intimidad desnuda y expuesta al espectador; solo en el teatro, al igual que en una epidemia podemos develar como un sujeto que siempre ha profetizado el bien bajo circunstancias extremas,

es capaz de actuar con comportamientos que en su vida cotidiana no manifiesta.

Al igual que lo planteado por Brecht, Artaud (1978), expone:

“Es probable que en el momento actual hayamos perdido todo contacto con el teatro verdadero, pues lo limitamos a ese dominio que está al alcance del pensamiento cotidiano, el dominio conocido o desconocido de la conciencia y si nos dirigimos teatralmente al inconsciente, es solo para arrancarle lo que haya podido acumular u ocultar, de experiencia accesible y cotidiana” (p. 53).

Respecto a esto Artaud (1978) hace referencia al trabajo físico realizado por el teatro oriental, el cual logra afectar realmente al espíritu y transmitir contenidos reales por medio de imágenes directas que revelan la acción, claro está que dicho trabajo está fundamentado por tradiciones milenarias que han preservado el secreto y conocimiento sobre el uso de los gestos, entonaciones y armonía, en relación con los sentidos en todos los niveles posibles.

Como se dijo anteriormente, Artaud concuerda con Brecht, en la idea de que para llegar al cambio o la toma de dirección que el teatro actual necesita, es importante que el actor sea el gestor de dicho cambio; por lo tanto es

necesario trabajar sobre él, entrenándose para acercarse a la verdad en la acción.

Dicho entrenamiento debe tener su estructura justificada según las necesidades del actor y de la obra, por lo que (Artaud, 1978, p.63) expone: "el actor es como el atleta físico, pero con una sorprendente diferencia, su organismo afectivo es análogo, paralelo al organismo físico del atleta, es su doble en verdad, aunque no actué en el mismo plano; en resumen es un atleta del corazón", de tal forma que si tomamos las dimensiones de la persona humana, a el actor le pertenece totalmente la dimensión afectiva.

A diferencia entonces de un atleta quien entrena para lograr metas externas, el actor entrena internamente para lograr el descubrimiento de procesos y mundos íntimos, entonces mediante la técnica podemos diferenciar al atleta quien utiliza la respiración como apoyo para el cuerpo y el actor quien utiliza el cuerpo para apoyar su respiración.

Para Artaud (1978) es indiscutible que todo sentimiento, movimiento del espíritu, todo salto de la emoción humana tienen una propia respiración, de manera que bajo determinado estado emocional o afectivo, el cuerpo genera su propio ritmo de ondas respiratorias, sus propias cavidades de resonancias, para emitir alguna expresión del sentimiento a través de la respiración.

De modo que para Artaud (1978) al buen actor, lo toma como un ser humano que encuentra instintivamente como captar y transmitir ciertos poderes; de modo que para utilizar sus emociones análogamente, como el luchador utiliza su cuerpo, el actor debe ver al hombre como a un doble, como un espectro perpetuo quien le irradia emociones constantes.

De tal manera que es en el teatro más que en algún otro sitio, donde el actor ha de cobrar conciencia del mundo afectivo. Vemos como dicho espacio, nos obliga a mostrarnos tal y como somos, al hacer que las máscaras caigan, al divulgar las mentiras de nuestro mundo, permite al actor el encuentro con su propia emocionalidad, el afrontamiento de sus propios conflictos, su propia purga y confesión a la vez. Es así, que para Braun(1992, p.230) refiriéndose a lo planteado por Artaud, considera que mediante el proceso de construcción del personaje "al alcanzar las pasiones por medio de sus propias fuerzas, en lugar de considerarlas abstracciones puras de la realidad, confiere al actor la maestría de un verdadero curandero, su propio curandero."

Uno de los autores más influyentes para el teatro moderno y su revolución por una reforma teatral es Jerzy Grotowski, quién a través de la vinculación de técnicas de otras culturas, crea el teatro experimental y por medio de

los descubrimientos en él, postula los principios sobre los cuales el actor debe ejercer su oficio.

Grotowski (1992) concuerda a su vez con la idea de una reforma teatral para darle nueva vida a un nuevo teatro, un teatro donde sus intereses, no solo sean los de educar a diferencia de Artaud, sino los de aprender con los demás algo sobre nuestra propia existencia, sobre nuestro organismo, aquello que nuestra propia vida personal y única tiene para ofrecernos, en suma el actor se dedica con tanto empeño a su arte, para llenar vacíos dentro de si mismos, para realizarse. El arte para Grotowski es una evolución, un estado de madurez, una elevación que permite emerger de la oscuridad a la luz.

La lucha del actor consiste en la búsqueda de la verdad, pero no de aquello que consideramos como verdad establecida por estereotipos o clichés sociales sino una verdad única, subjetiva y personal, una verdad al interior de si mismo. Para llegar al descubrimiento personal de esta verdad, solo existe una única vía en el teatro y es el proceso de conocimiento interior del actor, por medio de la purga de sus propias resistencias y la aceptación de su propia realidad como individuo.

Podemos ver que dentro de un contexto terapéutico, un paciente a lo largo de su tratamiento busca una misma vía, en

la que a través del trabajo con el terapeuta logra el descubrimiento de si mismo y la aceptación de su existencia venciendo sus propias resistencias.

De modo que Grotowski (1992) plantea que para lograr dicha revolución en el teatro, el actor debe ser un actor *Santificado* en contraste con el actual actor *Cortesano*. La diferencia para Grotowski radica en lo que llama el *auto sacrificio*, elemento esencial para el trabajo del actor *Santo* que le permite ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de manera que le permite trascender cualquier límite concebible. En resumen la técnica del actor *santificado*, es una técnica inductiva, es decir una técnica de eliminación; mientras que la del *Actor cortesano* es una técnica deductiva, la cual consiste en una búsqueda de acumulación de habilidades.

Así, el actor que se orienta hacia su *Santidad*, por medio de un estado de *auto-penetración*, aquel que se revela a si mismo, quien logra sacrificar la parte más íntima de su ser, esos aspectos personales de cada uno que por penosos o morales no deben ser expuestos o exhibidos a los ojos del mundo, ese actor debe ser capaz de lograr transmitir con absoluta verdad el más mínimo impulso inconsciente de su cuerpo al espectador.

Según esto, queremos aclarar que los conceptos propuestos por Grotowski en relación a la *santidad*, y al proceso de *autopenetración* y *sacrificio*, son entendidos de manera simbólica y comparativa, es decir que son tomados como ejemplos, mas no como conceptos que impliquen una dimensión Religiosa.

Teniendo esto claro vemos como en el trabajo de construcción de un personaje se debe forjar el cuerpo del actor como quien forja una herramienta, pues de ella depende la plasticidad y sinceridad con que el actor puede transmitir sus emociones más profundas al exterior. Su tarea consiste en descubrir todas las dificultades que su propio cuerpo le revela a través del entrenamiento; dicho trabajo no solo se refiere a su cuerpo físico sino también al mental, pues es desde ahí, desde donde el actor encuentra respuestas a sus dudas internas, brindándole una verdadera condición de trabajo para asimilar un personaje en su expresión externa.

Sin embargo para Grotowski (1992) el factor de trabajo actoral tal vez más complejo, no es el trabajo sobre el cuerpo, sino el que se elabora en su dimensión psíquica. La técnica actoral de la *Auto-penetración* debe llegar a espacios íntimos de la psique humana, el actor "debe aprender a utilizar su papel como si fuera un bisturí de cirujano, para disecarse" en otras palabras para conocerse a si mismo a

través del personaje. Lo que desde todas las clínicas constituye un elemento esencial del trabajo terapéutico, es decir, la toma de conciencia sobre sí mismo, la metaconciencia, la autorreflexión, que permite y posibilita los movimientos en los procesos de significación del sí mismo y del mundo, en la búsqueda de un encuentro profundo con la propia verdad y más allá de ella, con la verdad de lo humano compartido.

Para él "lo importante es utilizar el papel escénico como un trampolín, como un instrumento mediante el cual, estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana, encontrando el meollo más íntimo de nuestra personalidad a fin de sacrificarlo, de exponerlo" (Grotowski, 1992, p.45).

De ahí que el proceso completo por el cual atraviesa la técnica propuesta por Grotowski abarca la *Auto-penetración* para finalmente *exponerlo* como un producto artístico elaborado al espectador. Este proceso exige una movilización de todas las fuerzas físicas y espirituales del actor, el cual se encuentra en una actitud pasiva, receptiva, creadora, con lo que se obtiene un alto grado de actuación activa. El actor debe actuar bajo un estado de trance, dicho trance es entendido para Grotowski (1970) como:

“la habilidad de concentrarse en una forma teatral particular que puede ser obtenida mediante un mínimo de buena voluntad.”, “este estado de trance, Auto-penetración, exceso, es realizable siempre y cuando halla una disposición absoluta, una entrega sincera y humilde sin defensas al trabajo a explorarse, la consecuencia de este clímax culmina en una sensación de alivio interno para el actor” (p.38).

El actor que en este proceso especial de disciplina, *auto-sacrificio*, *auto-penetración* y moldeo, no tiene miedo de ir más allá de los límites normalmente aceptables, obtiene una especie de armonía interior y una paz mental. Se convierte en una persona mucho más sana de mente y de cuerpo y su forma de vida es más normal que la de cualquier actor de teatro rico.

Al referirnos a este proceso de Auto-penetración en el actor, observamos como desde la teoría teatral, emerge el conocimiento de la vida psíquica del individuo, primordialmente la del inconsciente que por medio de este trabajo se revela a la conciencia simbolizado en la expresión del personaje escénico.

Es justo en ese momento en el que el actor se vuelve verdadero, es cuando aparece la veracidad del acto. Hay instantes en la vida en los cuales las personas son

verdaderas, cuando el amor, la alegría son verdad, cuando sus reacciones no les son conocidas ni siquiera a ellos mismos, cuando una desgracia en verdad despedaza al ser humano, es allí donde surge el acto sincero del alma del actor. Se trata de mostrar al verdadero actor y no a la persona que cree encarnar otros personajes desde si mismo. Busca descubrir el hombre real de cada uno, sin máscaras a los demás, ese hombre irrepetible, individual, en toda su total naturaleza corpórea, su propia desnudez, y es ese hombre aquel que encarna a todos los demás seres, a toda la historia dentro de si. Es el hombre que adquiere un pleno conocimiento de sus más bajos deseos y sus más elevadas transformaciones, esta condición le permite al actor estar en una plena armonía consigo mismo porque ha logrado disminuir sus resistencias frente a la vida.

Dicho trabajo requiere de un espacio específico desde donde el actor se permite descubrirse a si mismo, llamado el teatro de laboratorio propuesto por Grotowski, (1992-1993):

“en donde se tienen ganas de ser descubierta, revelado, desnudo, verdadero de cuerpo y sangre con toda la naturaleza humana, con todo eso que ustedes pueden llamar como quieran: espíritu, alma, psique, memoria, etc”; “es el espacio de encuentro íntimo entre personas, donde se extinguen los miedos de unos frente a los

demás, donde se crece individual y colectivamente de la mano de un proceso." (p.130).

En últimas vemos la importancia de este trabajo desde donde el teatro es solo una vía, un pretexto para lo realmente importante el conocimiento de si mismo.

Si el actor no exhibe su cuerpo como puede pasar con el Actor cortesano, sino que lo anula, lo quema, lo libera de toda resistencia a los impulsos psíquicos; entonces no vende su cuerpo sino que lo ofrece en sacrificio a su público; se repite el acto de redención en otras palabras se aproxima a su santidad. Pues para Grotowski(1992, p. 42), "Se trata en últimas de eliminar todos los bloqueos del actor, de buscar el acto de confesión, el acto total en donde el actor santo auto-sacrifica su cuerpo, para liberarse de las resistencias que entorpecen sus impulsos psíquicos en contraposición con el actor cortesano que acumula métodos y artificios para realizar su labor".

Este proceso es asumido y estudiado por muchas personas entre ellas Rena Mierecka, actriz y directora de teatro; quien en una entrevista (Separata Gestus, 2003), hace referencia al trabajo metódico de Grotowski, respondiendo a la pregunta:

" ¿Como encuentras sintonía, esta unidad entre la mente, el pensamiento y el ser que son una solo cosa, y así las

divisiones desaparecen?", " si, esto es de lo que ellos hablaron tanto y que llamaron el Acto Total, en donde existe la unidad del cuerpo, de la mente, del espíritu y de la emoción" , "cuando actúo, es algo que no viene de ti o de otra persona, debe ser algo verdaderamente de Rena, de la Rena desconocida para mi, pero muy propia y llena de alegría, llena de la Rena ingenua, así la nombro, que no se detiene aunque se de cuenta de que está haciendo cosas estúpidas, que sabe que la vida también tiene estos aspectos, pero que continua aunque esto lleve a algún problema propio muy doloroso." (p.154)

Sobre su propia experiencia a través de este tipo de trabajo, Rena en su entrevista comenta:

"Este trabajo era con frecuencia dramático porque me llevaba hacia la búsqueda del origen de ese problema doloroso y yo debía vivirlo en estos pasos hacia el exterior y hacia mis compañeros, ¿Pero que es lo grandioso?, si yo llevaba eso hasta el fondo, me liberaba de mi problema o de ese dolor automáticamente. Y me volvía más pura, más liviana, como se dice en el teatro antiguo: Catarsis. Liberada, por algún tiempo. No quiere decir que después nada volvía, por que no somos perfectos. Pero paso a paso entendí que este trabajo es

muy tocante, que funciona como un gran purgatorio... Si, podemos decirlo así" (Separata Gestus 2003, p 154).

Es esto lo que Grotowski llamó arte como vehículo, pues el arte es solo un fin, un pretexto para el encuentro consigo mismo, para la purga y liberación de nuestros propios males, para que a través de la creación se llegue a la estabilidad, al equilibrio de si mismo, a lo que nosotros podemos llamar Sublimación, en su entrevista Rena opina que el arte como vehículo, es encontrar este hombre interior para prepararse a hacer eso que parece imposible hacer, y llama la atención en la concepción de Rena, la idea de una parte inconsciente en el actor, que cuando se expresa permite una especie de catarsis terapéutica en éste, catarsis que dentro de la clínica ocupa un lugar central, a la que se le agrega el valor de construcción de la propia verdad interior, condición central para el logro de una condición de salud psíquica vinculada a los procesos de ampliación de conciencia, desde el psicoanálisis. Proceso de construcción de conocimiento, que como ocurre en la terapia, implica un encuentro y confrontación dolorosos con sus propios conflictos y vivencias psíquicas profundas, seguidos de una vivencia de alivio, por la restauración de aquello excluido, que finalmente tiene lugar, junto con la posibilidad de

resignificarlo a través de la sublimación. (Separata Gestus, 2003).

Desde su entrevista (Separata Gestus, 2003). Rena expresa sus opiniones sobre lo que ha logrado descubrir en su propia exploración teatral consigo misma, siguiendo pautas descubiertas por autores teóricos como Grotowski, a lo que ellas hace referencia diciendo:

"yo no podría ser cirujano, pero si puedo ser bastante tocante dentro de mi oficio. Realmente tengo esta gran posibilidad aun después del teatro, de tener el coraje de correr el riesgo total y continuar para poder comprender para qué es mi vida aquí. Para mi misma y para otros, por que sólo en los encuentros, en los diversos escalones de la escalera, podemos sentir otro nivel de conciencia" (p.153).

Frente a este texto resulta muy interesante señalar el papel del teatro en el proceso de reconocimiento de diferentes niveles de conciencia, no solo para el actor, sino para los otros, como proceso develador de realidades ocultas en el orden individual y social.

Uno de los principales directores del llamado teatro moderno Ludwik Falseen (Separata Gestus, 2003) opina sobre el trabajo con la propuesta de Grotowski que:

“Cuando el actor pone sobre la balanza de su intimidad, cuando revela sin freno su vivencia interior encarnada en las reacciones materiales del organismo, cuando su alma se vuelve en cierta manera idéntica a su fisiología, cuando esta desarmado y desnudo en público, ofrendando su ser inerte a la crueldad de sus compañeros y a la crueldad de los espectadores, entonces por un rodeo paradójico descubre el *pathos*”, “es allí en donde la miseria de la condición humana completamente descubierta sobrepasa en su sinceridad todas las barreras de lo que llamamos el buen gusto y la buena educación, culminando en el exceso, permite alcanzar la catarsis en una forma que puedo llamar arcaica” (p.159).

De esta manera, vemos como con el movimiento teatral generado por Grotowski la unidad mente cuerpo se vuelve un núcleo de reflexión para la teoría y práctica teatral, que constituye una revolución análoga que la producida por Freud al revelar el papel de las pulsiones en la vida humana.

A diferencia de los otros autores para Brecht (1981) la tarea del teatro sin otras complicaciones consiste simplemente en divertir a la gente, es un trabajo de entretenimiento en donde al igual que la ciencia, cumple una función social importante para el sostenimiento de la sociedad y de la cultura. De tal forma que las relaciones de

los hombres, así como las formas de divertirse eran distintas en todas las épocas; y según esto el teatro varía su ideología y significado para acoplarse al contexto histórico en el que se encuentre. Así el teatro deberá poder investigar e indagar sobre los fenómenos humanos y sus relaciones entre si, mostrando estructuras sociales actuales y correspondientes a nuestra época, respetando la transitoriedad de las otras épocas pero sin camuflarse en ellas para pretender ser un teatro que ya no es. De modo que un personaje escénico solo podrá responder a acciones y estímulos propios de la época en que se enmarca; pues dicho personaje ha sido concebido y creado en esa época, por lo que sus costumbres, características, modos de relacionarse y pensamientos, corresponden solo y exclusivamente a ese periodo histórico. "Necesitamos de un teatro que no solo procure sensaciones, ideas e impulsos, facilitado por el correspondiente campo histórico de las relaciones humanas que tienen lugar en la acción, sino que aplique y produzca aquellos pensamientos y sentimientos que juegan un gran papel en la transformación del mismo campo." (Brecht, 1981 postulado n^a 35).

Este nuevo teatro propuesto por Brecht es llamado teatro épico o dialéctico, que a diferencia del tradicional teatro Aristotélico, el cual busca describir la naturaleza

humana que cree es universal e inmutable y estudia los caracteres, la exploración de los instintos, vicios, o pasiones humanas ; el teatro dialéctico, busca ver y comprender al hombre tal y como lo encuentra concretamente , muestra lo que hace el hombre en nuestra época, donde el hombre no es un fenómeno tan conocido como se supone, en la medida en que es un ser contradictorio.

El teatro fundado y creado por Brecht, el Schiffbauerdamm - Theater, se basa en el efecto del distanciamiento o *efecto V*, estudiado por Brecht en las representaciones del teatro oriental Chino. Para Brecht (1981):

“los antiguos efectos V, impiden completamente la intervención del espectador en la cosa representada y se la muestra como algo fatal. Los nuevos efectos del distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos sociales influenciables, solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre”(p. 45)

Esta condición del distanciamiento, como técnica que busca romper la vivencia de la experiencia histórica, que por su condición familiar, llega a pensarse como natural y por tanto inmodificable, es análoga a la que utilizamos en la clínica, en la cual buscamos identificar los elementos y

complejos vinculados causalmente a la conducta humana (sintomática o dentro de la vida normal), a partir de la enseñanza de Freud del determinismo psíquico, que conduce a una exploración histórica de los síntomas y de las conductas, hasta entonces pensadas como naturales y obviadas por la reflexión científica, buscan al considerar las condiciones históricas y contextuales de los fenómenos, establecer las posibilidades de su transformación. En este sentido, ambos consideran la realidad humana como históricamente causada y como tal, susceptible de ser transformada. Por lo que para el actor no basta con mirarse tal y como es, sino debe preguntarse también como podría ser, cuantas posibilidades de ser tiene a su alcance para transformar su personaje, el actor no debe partir del hombre sino debe ir hacia el encuentro con el.

Brecht agrega: "esta técnica permite al teatro adoptar el método de la nueva ciencia social, el materialismo dialéctico a sus representaciones. Para entender la sociedad en su movimiento, este método trata las condiciones sociales como procesos y los sigue en su contrariedad. Para este método todo puede existir solamente en cuanto se transforma, es decir en contradicción consigo mismo, este vale también para los sentimientos, opiniones y actitudes de los hombres en los que se expresa el modo correspondiente de su

convivencia social.”(p.45). Nuevamente, encontramos una coincidencia profunda entre la concepción Brechtiana y la Freudiana, en cuanto para ambos la acción y condición humana está permeada de conflicto y contradicción, es dinámica, múltiple, compleja.

En un estudio realizado por Brecht (1937) aclara y explica la técnica del distanciamiento, en el que considera que al actor no le compete en su trabajo el dominio del subconsciente, sino debe pertenecer al de la conciencia clara. Para esto el actor debe representar su papel en el mismo tiempo y espacio donde se encuentra el espectador, en lugar de actuar como tradicionalmente se hace dentro de un escenario aislado, como si fuera un espacio ajeno desde donde el público mira a través de una ventana invisible, también llamada la cuarta pared.

El actor debe mostrar que sabe que las miradas se dirigen sobre él para desaparecer esta ilusión. Él, por medio de su capacidad de metamorfosis muestra símbolos y acciones que le sugieren al público la comprensión de todo cuanto acontece en esa atmósfera escénica. Esto impide que el espectador se vuelque a identificarse ilusoriamente a tal punto que sacrifique su propia personalidad, haciendo que el espectador pueda entrar en la piel del personaje como un observador y no como si fuera él.

Encontramos que la técnica del distanciamiento busca tanto en el actor como en el espectador, no solo hacer visibles las posibilidades alternas, que se ofrecen mediante la relación de actor y espectador en una obra teatral, sino también el permitir la obtención de una toma de conciencia real sobre el fenómeno y la reflexión sobre el mismo. Desde una postura freudiana, podemos observar que la renuncia a la hipnosis esta fundamentada en la no adquisición de conciencia sobre los conflictos psíquicos del individuo en el contexto terapéutico, de manera que en la terapia hipnótica, solo se posibilita la catarsis sin la reflexión que bajo un principio de realidad, lleva al individuo a ver posibles realidades sobre un mismo fenómeno. Y para la clínica, desde las diferentes perspectivas teóricas, la metaconciencia, que supone el reconocer en los patrones de conducta, los elementos y esquemas que la subyacen, constituye una condición esencial, anterior al cambio esperado en toda clínica. De esta manera, podemos encontrar en el teatro y particularmente en la estética Brechtiana una condición que lo vincula de manera muy interesante a la clínica.

Para Brecht (1937, p. 7) "Este modo de representar es más sano y nos parece más digno de un ser pensante; exige un conocimiento profundo del hombre, una gran experiencia en la vida, y un sentido agudo de lo que cuenta en el plan social".

Respecto al Proceso de cómo el actor llega a la construcción del Personaje, Brecht (1970) hace énfasis en las características y técnicas que el actor debe utilizar para realizar su trabajo de construcción de personaje, tomando como punto de partida la visión que el actor toma del autor de la obra, el modelo de su personaje a construir, desde ahí el actor reconstruye para si mismo aquello que el autor trató de plasmar en el papel; sin embargo, los puntos más valiosos para Brecht en un actor sobre su papel, lo construyen aquellas contradicciones que el actor encuentra frente a lo propuesto por el autor, dichas contradicciones son las que motivan al actor a apoyarse para transformar su propia verdad y la verdad del autor en la verdad del personaje.

Es entonces como se genera la relación entre el universo que el autor propone para su obra y la creación de personajes que desde el imaginario construye el actor. Por lo tanto, en éste proceso el actor acopla la propuesta del personaje concebida por el autor para que éste trabaje sobre él mismo y lo elabore. Sin embargo se necesitan motivaciones especiales en el actor para que genere la constancia en el trabajo y el interés por profundizar en el mismo.

Como sociólogo Jean Duvignaud se interesa en el estudio del teatro y su función dentro de la sociedad, para

él la vida cotidiana es un gran teatro que llama el Mundo social, ya que el actor representa, a través de sus personajes, hechos y construcciones de eventos sociales. Para Duvignaud (1981) la sociedad es vista como un extenso escenario natural y espontáneo, donde ocurren un sin número de situaciones y eventos susceptibles de ser dramatizados; aquí se entiende entonces lo cotidiano como un tipo de drama natural. Estos eventos son llamados *ceremonias sociales* los cuales pueden ser: La representación actual y presente de una acción o evento y la planeación futura de un evento a realizarse.

Las situaciones son originadas mediante la interacción de personas con la adopción de un rol determinado, todos representamos *roles sociales*; según esto, Georges Politzer citado por Duvignaud (1981, p.27) los define como "segmentos particularmente significativos de la experiencia común". La sociedad misma puede crear y asumir roles artificiales en determinadas circunstancias [el presidente, el policía, el médico, el papá, el estudiante, etc.]. Claro está que existen de base ciertos roles naturales que subyacen a los sociales [hijo, adolescente, madre], de tal forma que todos poseemos varios roles y estos son desarrollados de acuerdo con la situación o momento físico y emocional en el que nos encontramos.

El teatro entonces es en si, una ceremonia en la medida en que permite la vinculación entre personajes y a través de ellos desarrollar un suceso, puede definirse entonces como "un segmento de la experiencia real en la que el actor adopta el ropaje de un rol y actúa según la idea simbólica del personaje y el texto" (Duvignaud, 1981, p. 18). De esta forma el actor representa entonces a personajes reales que son a su vez actuantes dentro de un escenario real, con la diferencia de que en el teatro no existen consecuencias reales de los actos, es decir en términos Freudianos y posteriormente de Winnicott (1979) el teatro estaría en un espacio de transición entre el mundo interno y el mundo externo, en tanto es un espacio que si bien tiene relación profunda con la interioridad y con la realidad externa, los actos que se producen en él no tienen consecuencias directas en los procesos de adaptación a la realidad, por ejemplo: si en una escena de asesinato se dispara un arma que hiere al personaje y este muere en escena; allí el fenómeno para el espectador en su imaginario es una muerte real del personaje, sin embargo al final con los aplausos, este sale ileso trayendo al espectador de la fantasía a la realidad, para poder verlo en otra presentación muriendo una y otra vez. Por lo tanto el teatro es un espacio de construcción y deconstrucción, dónde se le permite a la fantasía hacer parte de un mundo tangible

imaginario y de expresar afectos o contenidos que como en ningún otro lugar o espacio podrían manifestarse en la naturalidad de su forma.

De manera que para Duvignaud (1981) en el oficio del actor se deben incluir el uso de herramientas específicas que le permitan la comprensión total del acto social, para poder asimilarlo y posteriormente interpretarlo; dichas herramientas como los diarios de campo y los estudios etnográficos, no son ajenas a ciencias como la Sociología o la Psicología.

Si queremos entender cómo se vinculan los procesos psicológicos a estudiar en este trabajo, dentro del proceso teatral, consideramos preciso definir y dar claridad a los procesos de identificación y sublimación, así como sus respectivas dinámicas dentro de un contexto psicoanalítico, abordando los postulados de la teoría instintiva.

El inconsciente es la premisa fundamental del psicoanálisis y la esencia de lo psíquico, guarda los restos diurnos y los contenidos reprimidos por la conciencia o el yo, como Freud (1923) lo plantea:

“se llega al inconsciente por la elaboración de cierta experiencia en la que interviene la dinámica psíquica. Nos hemos visto obligados a aceptar que existen procesos o representaciones anímicas de gran energía que, sin

llegar a ser conscientes, pueden provocar en la vida anímica las más diversas consecuencias, algunas de las cuáles llegan a hacerse conscientes como nuevas representaciones".(p.13)

En éste caso, las representaciones inconscientes que llegan a hacerse consciente y las que inicialmente son conscientes, son aquellas que tienen lugar en la construcción de un personaje, que expresa contenidos inconscientes, por medio de la elaboración del mismo. El estado de estas representaciones antes de haber sido liberadas hacia la conciencia, es el conocido como represión. Así, Freud (1923) plantea que el concepto de inconsciente tiene como punto de partida la teoría de la represión, en donde todo lo reprimido es para nosotros el prototipo de lo inconsciente. Pero existen dos tipos de inconsciente, el inconsciente latente capaz de conciencia, y lo reprimido incapaz de conciencia. A lo latente, se le denomina preconsciente y se reserva el nombre de inconsciente para lo reprimido. Es así que mediante el abordaje topográfico se estudia el aparato psíquico a través de tres espacios o estratos ideales; lo consciente, que es una cualidad de lo psíquico en un estado transitorio, lo preconsciente, que es una parte del yo y esta es revestida por la represión secundaria, y lo inconsciente.

Es importante mencionar la cita textual de (Freud 1923, p.12) donde "todo lo reprimido es inconsciente, pero no todo lo inconsciente es reprimido". Lo expulsado de la conciencia, son contenidos con una gran carga emocional que han generado displacer y que el yo, para defenderse de las energías en pugna, crea sus defensas y resistencias; es así que el yo reprime tendencias sexuales que encuentra incompatibles con su integridad y exigencias éticas, retirándole el interés y negándoles el acceso a la conciencia y a la descarga motora conducente a la satisfacción, lo que encontraríamos en las neurosis. La represión falla con frecuencia ya que los instintos sexuales buscaran una salida para su descarga mediante sustitutos, es decir puede retroceder a etapas evolutivas y por lo tanto a objetos anteriormente fijados, para lograr acceso a la conciencia, que es lo que se manifiesta en el síntoma.

Los contenidos expulsados de la conciencia o los que no han logrado penetrar en ella, no sólo son lo más bajo de las pasiones humanas, como suele creerse, sino al contrario, aún lo más elevado puede permanecer inconsciente.

Dentro de éste abordaje psicoanalítico, al estudiar el inconsciente y su dinámica, es importante mencionar el proceso primario, caracterizado por ser una energía continuamente fluida y no ligada (no organizada

simbólicamente al interior del sujeto). Este proceso primario se manifiesta primordialmente en los sueños, regido por leyes como: atemporalidad, ausencia de contradicciones, desplazamientos masivos de energía psicológica y predominancia de lo visual. Esta energía no ligada es la manejada por el inconsciente, es así que durante el sueño, el inconsciente encuentra pocas defensas represoras por parte del yo para lograr una salida. Se tiene claro que el sueño y sus representaciones atraviesan por un proceso de elaboración; las representaciones, los símbolos encontrados en él cómo los manifiestos (formas expresadas en la conciencia), esconden sus ideas latentes (deseos y conflictos inconscientes); como se mencionó anteriormente, ya que el yo de igual manera crea defensas transformando éstos contenidos. Es así que para conocer profundamente estos contenidos se utiliza la interpretación, a partir de los contenidos manifiestos, en busca de los significados ocultos de nuestra psique, contenido latente.

Por otra parte, la energía ligada permite la creación de los símbolos, pensamientos y recuerdos, que corresponden al proceso secundario, caracterizado por el principio de realidad. El principio de realidad consta de la relación entre el yo y el objeto, es decir la diferenciación entre aquello que conforma el yo de lo que es el no-yo. Son las

energías del yo las que constituyen el principio de realidad llamada interés.

Retomando el estudio topográfico de la personalidad humana, es importante notar la diferencia entre una representación inconsciente y una representación pre-consciente; cómo lo plantea Freud (1923, p.14) "la diferencia radica, en que el material de la primera permanece oculto, mientras que la segunda se muestra enlazada con representaciones verbales". Estas representaciones se manifiestan en los lapsus, actos fallidos, y en los relatos ó particularidades verbales llamados restos mnémicos, salidas por las cuáles podemos tener acceso indirecto a los contenidos inconscientes. Por medio de las representaciones verbales los procesos mentales interiores quedan convertidos en percepciones. De la misma manera, para lo concerniente a este estudio, pretendemos observar estos contenidos inconscientes, capaces de convertirse en percepciones logradas por el actor a través del proceso de construcción de su personaje.

Por otra parte, Freud construye la teoría estructural en la que diferencia las estructuras psíquicas que manejan los intercambios entre el mundo interno y la realidad. Por una parte el ello está constituido por las fuerzas pulsionales, que actúan a partir del principio del placer y buscan la

satisfacción sin considerar las condiciones de la realidad, mientras que el yo es la estructura psíquica, que se diferencia del ello en el proceso de intercambio con el entorno y que actúa a partir del principio de realidad, asumiendo además las funciones de ese intercambio con la realidad y de contacto con ella, como sistema percepción-conciencia, estando por tanto parcialmente dominado por procesos conscientes. Es así que para un mejor entendimiento del yo, podríamos decir que tiene una parte inconsciente, que es emanada del sistema pre-consciente, y que parcialmente conduce los procesos de represión y resistencia que gobiernan parte de las dinámicas psíquicas. Para (Freud, 1923):

“el yo se esfuerza en transmitir a su vez al ello dicha influencia del mundo exterior, y aspira a sustituir el principio del placer, que reina sin restricciones en el ello, por el principio de realidad. La percepción es para el yo lo que para el ello el instinto. El yo representa lo que pudiéramos llamar la razón, la reflexión, opuesta frente al ello que contiene las pasiones”, (p.18).

Claro está, que es importante resaltar la diferenciación que se da dentro del yo, es decir a la que se le da el nombre

de ideal del yo o superyo, el cuál es consecuencia de la identificación primaria.

Freud para explicar el proceso de la génesis del ideal del yo, retoma el proceso de la melancolía, proceso mediante el cuál el yo reconstruye el objeto perdido mediante una sustitución del mismo, es decir, la carga de objeto mediante una identificación. Cuando el objeto sexual debe ser abandonado, surge en el yo una transformación, es decir, la sustitución del objeto, que sería una regresión a la etapa oral. Este proceso puede llevar para (Freud, 1923, p.22) "a la concepción de que el carácter del yo es un residuo de las cargas del objeto abandonadas y que contiene la historia de tales elecciones del objeto".

Esta transformación de la elección del objeto en una modificación del yo, es para el yo, un medio de dominar el ello, por lo tanto, el yo está interiorizando los objetos abandonados para ofrecérselos al ello y así éste compensar su pérdida, expresándole "puedes amarme, pues soy parecido al objeto perdido", (Freud, 1923, p. 23).

Es así, que podemos observar la transformación de la libido objetiva en libido narcisista, que trae un abandono de los fines sexuales, o en otros términos una desexualización, en una especie de sublimación, donde el yo transforma primero la libido objetivo sexual en libido narcisista. Entonces,

podríamos decir que el actor en la construcción de un personaje, está transformando su libido objetiva sexual en libido narcisista para proponerle un nuevo fin a la energía sexual, siendo éste nuevo fin la construcción de un personaje, donde los procesos de identificación representan un eje fundamental en la creación de éste.

Por lo tanto los efectos de las primeras identificaciones, realizadas en la más temprana edad, son duraderos. Esto conduce a la explicación de la génesis del ideal del yo, pues éste oculta la primera y la más importante identificación del individuo, la identificación con el padre. Esta identificación primaria consiste en el abandono del primer objeto sexual, que para el niño es la madre y para la niña el padre, llamado el Complejo de Edipo. Este surge cuando el niño debe abandonar el deseo sexual hacia su primer objeto, que es la madre, por la percepción de que el padre es un obstáculo a la realización de éste deseo, es así, que el niño se identifica con el padre transformando el deseo de suprimir al padre para sustituirle cerca de la madre; y viceversa con la niña, llamado Complejo de Electra.

Por lo tanto, Freud describe la génesis del ideal del yo o del super-yo, que surge, cómo se mencionó anteriormente, del complejo de Edipo; el yo tuvo que participar en el proceso de represión de dicho complejo; que habiendo

reconocido en sus padres, especialmente en el padre el obstáculo opuesto a la realización de sus deseos integrados en dicho complejo, tuvo que robustecerse el yo para llevar a cabo su represión, creando en sí mismo tal obstáculo, tomando ésta energía prestada del padre. Es así que el super yo conservará el carácter del padre interiorizado, representando la relación del sujeto con sus progenitores.

Después de habernos referido a las tres instancias psíquicas, ello, yo y súper yo, es necesario volver a observar la vida dinámica, es decir las fuerzas manejadas por estas instancias psíquicas, que llevan a la resolución o no de los conflictos de la vida anímica.

Para analizar el proceso de resignificación de los conflictos en la personalidad, es primordial mencionar las fuerzas dotadas de energía dinámica, dentro de las cuales se encuentran los instintos y las pulsiones. El instinto es lo que no se puede cambiar por medio del aprendizaje, son aspectos predominantemente biológicos y las pulsiones son las fuerzas o deseos de los instintos, es decir es la energía sexual que interactúa en la dinámica de la vida psíquica.

Es importante citar a Laplanche (1975, p.35) en donde dice: "La pulsión se presenta entonces con origen en una excitación interna, en una fuerza constante de la cual, precisamente, el aparato psíquico no puede huir. Y como no se

puede huir de ella, estará en el origen de las verdaderas elaboraciones". Dichas elaboraciones dentro de un contexto teatral tienen su representación en la construcción del personaje; es decir el actor escénico dentro de su trabajo de conocimiento interior, debe hacer conciente contenidos identificatorios y buscar vías alternas para la resolución de sus conflictos, a través del trabajo con su personaje, mediante un proceso de conocimiento interior.

Entendemos la pulsión como la fuerza que lleva al individuo a satisfacer una necesidad por medio de la acción. Dentro del trabajo actoral se entiende que un personaje escénico está caracterizado por sus *acciones físicas*, estas describen y de alguna manera, narran el desarrollo del personaje dentro de la obra teatral; para llegar a la *acción física*, el actor debe recurrir a la búsqueda o identificación del impulso que genere la acción, este mismo es orgánico e interior y es aquel que genera un deseo tan grande en el actor que lo lleva a la satisfacción de este por medio de la *acción física*. Es así que podemos ver la analogía entre lo que es el impulso para el teatro y la pulsión para el psicoanálisis, en la medida en que se desarrollan bajo las mismas características.

Las características de los instintos representados en pulsión son: fuente, fin, perentoriedad y el objeto. La

primera de ellas llamada fuente, es el proceso somático interior a un órgano o a una parte del cuerpo, cuyo estímulo es representado en la vida anímica por la pulsión. El fin hace referencia al momento en donde la pulsión es satisfecha. Laplanche (1975) lo describe como la acción, la meta expresada en un verbo y agrega: "la meta inmediata de la pulsión nos dice Freud, es evidentemente la satisfacción, es decir la rebaja de la tensión, provocada, al comienzo por la excitación" (p.35); por lo tanto se observa, en la satisfacción de la pulsión, una mayor sensación de placer a la vez que disminuye la tensión, obedeciendo así, a las reglas de la tercera teoría instintiva.

La perentoriedad, es considerada como la urgencia de la pulsión para llegar a ser satisfecha.; y finalmente el objeto es definido como aquel elemento tangible o intangible mediante el cual, la pulsión satisface su deseo y obtiene la descarga de la libido.

Las salidas o vicisitudes que buscan las energías instintivas para lograr su expresión son: la represión, la cual es una supresión del representante ideativo del instinto, la sublimación, que esta relacionada con la inhibición en su fin y en el refinamiento de las fuerzas instintivas y finalmente, la transformación en lo contrario consistente en una transformación en el fin.

La elección del camino para buscar la satisfacción de las fuerzas del instinto tiene que ver con las resistencias manejadas por el yo, éstas fuerzas tienen dos caminos para su liberación, caminos que consideramos pertinentes analizar mediante los procesos psicológicos: el camino del síntoma y el de la sublimación. Hay que tener en cuenta, que no todo proceso de sublimación es creador o artístico, ya que dentro de la transformación del instinto en su fin, lo que corresponde a la definición de sublimación, también puede optar por muchas vías de expresión, como por ejemplo, el instinto agresivo puede expresarse transformándose en el espíritu competitivo, en la práctica del deporte, o la intelectualización.

Es importante mencionar como en otros trabajos realizados en la universidad como el de Wild Y Zuluaga (2004) en donde mediante un estudio Hermenéutico Dialéctico, muestran con mayor profundidad como la sublimación vista en su capacidad creadora, funciona como elemento terapéutico liberador, al vencer la represión y encontrar un camino de liberación transformando la energía sexual de la pulsión en una forma de construcción socialmente valorada y aceptada.

En su estudio Wild y Zuluaga (2004) rescatan el concepto del Apuntalamiento propuesto por Laplanche en su libro sobre la Sublimación, como la relación entre lo sexual y el sentido

de auto conservación. Estando los dos presentes desde el nacimiento del hombre y tomando dos vías alternas posibles la del síntoma o la de la sublimación. Así mismo muestra como la energía para sublimar surge desde el conflicto entre el Eros y el Thanatos presentes en todos y por ende todos poseemos la capacidad para sublimar desde la identificación con el primer objeto en el nacimiento.

A la vez mencionan al arte y a la ciencia como los ejemplos de sublimación más elevados y tangibles de la creación humana y como el mismo ser humano, posee la capacidad de transformar tanto su ser como el entorno que lo rodea.

Para comprender con mayor profundidad los procesos anímicos, que se manifiestan en la construcción de un personaje, específicamente el proceso de sublimación, consideramos necesario mencionar la teoría del principio del placer. De acuerdo a la teoría psicoanalítica, los organismos tienden a buscar el placer y evitar el displacer en las elaboraciones psíquicas del hombre, éste siente placer cuando su energía está más cercana a la neutralidad, es decir, a la satisfacción del impulso. No todos los impulsos son satisfechos directamente, por lo tanto, existe un cambio en el fin de dichos instintos sexuales, cómo lo observamos en el proceso de sublimación e identificación.

Este principio del placer corresponde a un funcionamiento primario del aparato anímico, que bajo la presión del mundo exterior, el principio de placer queda sustituido por el instinto de conservación del yo, principio de realidad.; es así como Freud (1923) dice:

“El principio de realidad sin abandonar, el propósito de una final consecución del placer, exige y logra el aplazamiento de la satisfacción y el renunciamiento a algunas de las posibilidades de alcanzarla, y nos fuerza a aceptar pacientemente el displacer durante el largo rodeo para llegar al placer”(p.86).

La diferencia en la forma de expresión de las fuerzas instintivas están caracterizadas por dos instintos que dinamizan la vida psíquica, estos son el Eros y el Thanatos ya mencionados anteriormente. El instinto de vida o Eros, busca el agrupamiento de la energía sexual, el orden, la construcción y la elevación de los instintos, transformándolos de ésta manera en fines elevados y refinados, el instinto de muerte pretende volver a lo inorgánico, es un instinto natural, que busca un estado inicial, cómo lo plantea Freud “la meta de la vida es la muerte” y “ lo animado era antes que lo animado” (p.118); es decir que tiende a la naturaleza de todo proceso de desarrollo natural, éste instinto busca destruir y

desconfigurar la energía psíquica; fuera que permanentemente se hallan en conflicto, halla su resolución en la conversión de la energía sintomáticamente. Por lo tanto el proceso de sublimación está regido por una energía del Eros, que permite resignificar las pugnas y darle una nueva voz a la angustia. Es importante mencionar, que ésta vía de satisfacción de los instintos, no tiene fin, es decir, el instinto reprimido jamás encontrará una total satisfacción, de modo que, todas las formaciones sustitutivas y las sublimaciones son insuficientes para disminuir su tensión, sin embargo éste instinto alcanza una resolución adecuada al principio de realidad.

Desde el abordaje o punto de vista, dinámico, se postula que las instancias psíquicas implican un intercambio constante de fuerzas, pensamientos encontrados en pugna, en términos de carga y descarga, donde determinados contenidos no logran penetrar a la conciencia por la intervención de las funciones psíquicas de represión secundaria, las cuales, son contenidos que una vez estuvieron en la conciencia, sin embargo fueron desplazados de ella reprimiéndolos, éstos contenidos se movilizan, como ya se mencionó anteriormente, por la sensación de placer y displacer, que en términos económicos, ahorra o desgasta energía psíquica de acuerdo a la manera que cada persona tiene para resolver su conflicto.

Los contenidos que han sido expulsados de la conciencia se asocian entre sí formando las constelaciones de afectos, a los que Jung, citado por Bransky, (1997) le dio el nombre de *complejos autóctonos*, que corresponden al conjunto de ideas y afectos reprimidos, expulsados de la conciencia, que tienden a abrirse paso a paso a la misma, y que según la manera en que las funciones de la personalidad lo elaboran, serán sintomáticas o sublimadas.

Los complejos confinados en el inconsciente no se extinguen buscando de ésta manera su descarga sustitutiva, es así, que vuelven al retorno de lo reprimido ya sea por medio del síntoma o el de la sublimación; que es la transformación de la pulsión en el fin.

Por lo tanto, para comprender el proceso de sublimación del actor en la construcción de un personaje, es importante mencionar las definiciones que se han realizado sobre la sublimación, en pro de una comprensión global de éste fenómeno.

Freud investiga la sublimación desde una perspectiva puramente descriptiva y meta psicológica, definiéndola como "el destino de la pulsión en la que el objeto y la meta sufren un cambio de vía, de modo que, la pulsión originalmente sexual, haya su satisfacción en una operación que ya no es más sexual, sino que recibe una valoración

social o superior" (Freud 1972, p.10). Sin embargo, es importante aclarar que para Freud al referirse a la carga no sexual que tiene la sublimación en su fin, lo sexual nunca deja de existir, simplemente se ha elaborado a otra forma más aceptada y que en su esencia sigue manteniendo su carga sexual.

Pontalis y Laplanche (1975) se refieren a la sublimación como:

"proceso postulado por Freud, para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual. Freud describió como actividad de sublimación principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es dirigida hacia un nuevo fin no sexual y apunta hacia objetos socialmente valorados" (p. 31).

Es así que Laplanche (1975) estudia el término de pulsión que Freud expone en su libro "pulsiones y destinos de la pulsión", en él Freud, se refiere a la pulsión en una especie de abstracción, es decir no precisa si se trata de la pulsión sexual o no sexual. La presenta cómo el estímulo, el que pone en marcha la vida psíquica y como tal tiene su origen en una excitación interna.

Respecto al proceso de identificación, al igual que la sublimación, es un mecanismo de defensa primario, donde para Bransky (1998), comprende un grupo de maniobras adaptativas y defensivas inconscientes en las que el yo adopta para sí mismo rasgos y características de otras personas o de un grupo social. Es así, que la vida psíquica es el compilado de identificaciones y de proyecciones, donde la identificación se realiza al interior y la proyección hacia el exterior, como se explico anteriormente.

Para Bransky (1998) refiriéndose a los tipos de identificación propuestos por Freud, las histéricas y las melancólicas; las define como:

"identificación total con un objeto parcial, distinguiéndose por su masividad, por ejemplo, el enfermo depresivo, se identifica con una figura que ha incorporado y los auto reproches aparentes van a la realidad dirigidos hacia el objeto introyectado" ó *"la identificación parcial con un objeto total, donde la identificación se hace con las características de una persona"*. "En la teoría psicoanalítica se logra una identificación básica que no se refiere directamente a la analista, como tal, sino una serie de funciones adquiridas en el tratamiento y relacionadas con la capacidad de observarse, meditar, reflexionar" (p.159).

La identificación no sólo juega un papel importante en la conformación del yo, definiéndose éste, como un decantado de identificaciones que tienen su origen desde los primeros vínculos maternos, sino que interviene dentro de la estructuración del súper yo, el cuál recibe la energía proveniente de la disolución del complejo de Edipo para su constitución.

Para Bransky (1998) la identificación puede concebirse como un proceso de varias etapas, definidas cómo:

"*Incorporación*, la que hace referencia a la identificación total con el objeto parcial, correspondiendo a la modalidad más arcaica tanto filio cómo ontogenéticamente; es la más masiva y se relaciona con la función básica de la etapa oral; *introyección*, basada en el significado de la incorporación del objeto, la cuál busca incorporar el contenido simbólico del objeto.; y por último, la *internalización*, definida como el proceso a través del cuál lo incorporado se transforma en actitudes, ideas, etc" (p.161).

Para otros autores, como Paula Heiman, citado por Bransky (1998), agrega otra etapa de la identificación denominada asimilación, definida como:

"Es la culminación de la identificación ya madura, donde el objeto introyectado vivido como bueno se vuelve parte

del self, más a nivel del yo que del súper yo; además, se considera que solo puede haber verdadera sublimación en la medida que se ha producido la asimilación" (p.162).

Desde esta perspectiva asimilamos la identificación como un fenómeno continuo dentro de la vida psíquica del individuo, pero que es susceptible, como lo explica Bransky, de ser comprendido por medio de etapas que van desde el reconocimiento, que el individuo hace del objeto hasta la asimilación e interiorización que se logra de éste en la vida interior del individuo. En la vida actoral, podemos observar en el personaje construido, un decantado de identificaciones, que el actor mediante su trabajo incorporó al mismo. De este modo sería posible encontrar aquellas identificaciones que dentro del personaje subyacen y hablan de la vida psíquica del actor.

Una vez aclaradas las diferentes concepciones sobre identificación y sublimación, así cómo sus respectivas dinámicas dentro del aparato psíquico, pretendemos abordar las relaciones directas que encuentra el psicoanálisis con el arte y sus manifestaciones, en éste caso, el artista.

Se ha mencionado cómo el artista requiere de un proceso interior para la realización de su oficio, éste proceso de interpretación y de conocimiento interior, concibe al arte

como un canal o medio de comunicación mediante el cual, el artista se relaciona con el espectador por medio de sus fantasías, de tal forma, el arte es la manera de expresión sublimada de un cierto número de temas humanos esenciales.

Según Bransky (1997) el arte como tal mantiene tres componentes comunes: *Conflicto básico*, definido como la fantasía considerada como el puente entre el inconsciente y la consciencia; *el principio de realidad* y *el proceso de simbolización*. Es así, como el artista a través del arte logra entrar en contacto con su propio yo y lo acerca a la comprensión de su propia esencia humana y a la esencia universal.

Esto se relaciona con lo propuesto por Grotowski, anteriormente mencionado, sobre el proceso de *auto-penetración* del actor en busca de su estado de *santidad*. Allí observamos como a través de los lineamientos del método de Grotowski, existen puntos a fines con el proceso de sublimación. Y con respecto a los demás autores, nos brindan la comprensión, que al igual que la psicología, el teatro en su lenguaje persigue la exploración y el descubrimiento del hombre interior, de ese hombre verdadero, integral, complejo, que no se comunica con un solo lenguaje; si no al contrario manifiesta su ser a través de la fantasía y de las múltiples posibilidades de ser por medio de sus personajes.

De tal forma el elemento del cual el artista se vale para llegar a su obra lo constituye su capacidad artística, derivada del pensamiento creativo, este surge bajo la función de buscar significados e intenciones a los intereses del artista, para tratar por medio de contenidos dar solución y respuestas a los vacíos que determinan la vida del ser humano; al igual, que la psicoterapia, la creatividad artística busca la sublimación y la reparación de significados siempre y cuando cumpla con las características de integrar el yo del artista y a la vez poderlo comunicar por medio de la obra artística.

Respecto a esto, el estudio realizado por Ferre (2002) toma estos conceptos sobre el pensamiento creativo y muestra como dentro del oficio teatral se llegan a niveles de sublimación por medio del trabajo colectivo artístico y las dinámicas de grupo.

Este análisis desde el discurso de los participantes es de gran valor pues establece los vínculos entre el trabajo artístico y los procesos de sublimación como elementos integradores del yo y por lo tanto terapéuticos para los participantes. En este estudio es posible comprender el significado y el nivel de compromiso y unión que tiene el actor con su oficio. De modo que a diferencia de este estudio el presente trabajo trata de establecer niveles de

sublimación y identificación principalmente dentro del proceso individual de construcción de un personaje, aunque es complementado con procesos alternos como el trabajo en colectivo.

Dentro de la concepción de la creación artística, se menciona la forma, como los medios utilizados para expresar y organizar significados adquiridos previamente por el contenido; se llega a esta por: El aplazamiento de la energía, la neutralización después del conflicto básico, mediante el cual deja energía libidinal suficiente para sublimarla, la unión de esta energía con los símbolos que se convierten en su expresión exterior y la capacidad para orientarse hacia fuera y dominar el exterior o *mastery* de la realidad.

Según Bransky, (1997) es así como la forma es el objetivo que el artista busca para lograr el sentido de la armonía y el orden interno del yo, como continuo en el tiempo y uniforme en su esencia. Aunque para transmitir su mensaje, Bransky agrega que, el artista debe superar tres defensas básicas que son: los controles internos del usuario o espectador, la defensa existente en la relación Actor-Espectador y los propios controles internos del artista o conflicto básico, a la barrera protectora de la superficie del aparato perceptual del espectador.

Cuando se logran superar estas defensas sin alterar el significado o contenido original, que el artista imprime en su obra se genera la forma idónea y es mediante la misma que el espectador puede compartir y vivir la fantasía del artista mediante la identificación con la obra. Bransky (1997).

Para Bransky (1997) las resistencias propias del artista son vencidas gracias a: La elaboración de restos diurnos, que constituyen el material de trabajo y exploración del artista; la capacidad para plasmar en forma fiel la fantasía en la forma real; la obtención de placer por el derrumbe de las represiones internas del artista o sublimación, en las cuales, el espectador obtiene igualmente un alivio catártico en la medida en que este se identifica con las fantasías representadas en la obra, y finalmente, la conquista de la fantasía que es representada por la fama y el éxito personal para el actor y su carrera.

Vemos aquí, que al igual que en el actor ocurre un proceso de identificación y sublimación, que lo lleva a una sensación catártica; en el espectador ocurre un proceso similar, mediante el cuál, este se identifica con la forma estética (personaje), al elaborar sus contenidos y fantasías a través de la vida y desarrollo del personaje en la obra, obteniendo un alivio catártico y de conocimiento interior al igual que el actor.

Consideramos importante exponer otras posturas sobre las cuáles desde el psicoanálisis se da explicación a fenómenos como el que hacer del actor escénico. Uno de ellos es el estudio realizado por Philip Weissman (1997) donde postula que el estudio de la creación artística y la investigación subsecuente sobre la imaginación y la personalidad creadora, han sido desde hace tiempo elementos inherentes al desarrollo psicoanalítico. Por medio del arte, el psicoanálisis busca corroborar las fantasías universales existentes desde los más antiguos pueblos hasta la contemporaneidad. En el arte, el psicoanálisis ve reflejado el medio o el lenguaje para conocer y comprender las profundidades del inconsciente y su proceso elaborativo.

Es así que el arte y el psicoanálisis, como en las teorías anteriormente mencionadas, han desarrollado juntos el lenguaje para acceder a los recuerdos infantiles tanto históricos, como a los personales para comprender la vida psíquica normal y anormal. Las obras de arte llevan la huella de los temas universales inconscientes del hombre, buscando siempre la relación entre la obra y su artista.

En las artes teatrales hay actores, directores y dramaturgos, estos difieren entre sí en la búsqueda de la satisfacción de sus necesidades internas; para Weissman (1967):

"El actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados. El director artístico satisface su necesidad de relacionarse con la gente en forma paternal y maternal altamente acentuada. El dramaturgo y el compositor encuentran salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia a través de sus creaciones originales." (p.4).

El campo del teatro como en ninguna otra área del arte, descubre joyas de incursión psicoanalíticas aplicables a los problemas clínicos que han permanecido total o parcialmente inexplorados. Por lo tanto la creatividad del actor resulta de una combinación entre la inspiración y la elaboración.

En su libro, Weissman, (1967, p.13) postula que: "el arte es un mundo de creación y de comunicación y el vehículo instintivo para esta creación es el impulso exhibicionista". El actor utiliza su cuerpo como instrumento exclusivo de su creatividad, su exhibicionismo es único y personal. La investigación psicoanalítica dice que las personas atraídas por el teatro o los actores propiamente, son individuos que no han podido desarrollar un sentido normal de identidad y de imagen corporal durante las primeras fases de maduración en la infancia.

Weissman (1967) explica que el actor comparte algunas de las características con el exhibicionista sexual, el exhibicionista tiene la necesidad de mostrarse, de mostrar su pene, éste lucha constantemente por restringir y controlar sus impulsos exhibicionistas por temor de ser apresado o castigado, su necesidad de exhibirse puede llegar a ser tan intensa que no importa realizar en cualquier momentos la realización de su perversión exhibicionista. El exhibicionista y el actor, pueden usar ropa del mismo o de diferente sexo opuesto, para aliviar el miedo a no ser castrado. "El exhibicionista y el actor se ven continuamente obligados a representar otra identidad, lo que reduce temporalmente su ansiedad". (Weissman, 1967, p.14); con la diferencia para el presente análisis, que según lo definido como sublimación en el actor, dicho exhibicionismo sexual cambia su fin por medio de una pulsión desexualizada, produciendo la forma o creación artística a la vez que obtiene una reducción en la tensión y angustia de la pulsión a través de su exhibición artística vista en el personaje teatral.

Por lo tanto no observamos al actor cómo puramente un exhibicionista sexual, sino como un actor que sublima su exhibicionismo entre otras de sus pugnas, en una vía elaborada y aceptada socialmente.

El arte de actuar comprende dos procesos psicológicos esenciales; la capacidad de transformarse en un personaje creador y el talento para exhibir esta transformación. Aunque el actor es medido de acuerdo a su capacidad de transformación física y espiritual, hay pruebas de que su imagen corporal defectuosa hace más posible y necesaria esta transformación artística.

Finalizando vemos cómo dentro del proceso de construcción de un personaje escénico, al hablar de identificación encontramos que dicho proceso es visible en la búsqueda de materia prima para la elaboración del personaje, esto quiere decir, como se menciono anteriormente por Duvignaud, el actor requiere vincularse con momentos o *ritos sociales* extraídos de la cotidianidad sobre los que el actor recurre para la creación de su personaje. Aquí observamos cómo el actor según lo entendido por identificación, acude a objetos tanto externos como internos por ejemplo: recuerdos, sentimientos, afectos, sobre los que se identifica para luego ser interiorizados y finalmente expresados en su forma final, el personaje.

Una vez se ha construido el personaje se puede observar cómo dentro de la forma estética vista en el personaje escénico, existen características u objetos identificatorios

sobre los cuales el actor interioriza al hacer la retroalimentación con su personaje.

En este proceso de construcción del personaje escénico el actor requiere de la proyección de contenidos y afectos de sí mismo, para recrear en un modelo u otro, lo que le permite la realización de su oficio, la satisfacción de sus deseos y la elaboración de los mismos de acuerdo a las exigencias demandadas desde su interior, así como desde el exterior.

De ésta manera se puede observar la relación directa del arte, particularmente el teatro, en la comprensión de la mente humana, de sus angustias, pugnas convertidas en fantasmas irreconocibles ante la conciencia, de deseos encarcelados por no entender su naturaleza, de lo que no logramos definir de nuestro mundo interior pero que siempre habita dentro de nosotros, expresándose de diversas maneras, ya sea el síntoma, que agobia una conciencia tratando de dar explicaciones, o a través del conocimiento de sí mismos mediante nuestra creación humana. Somos seres racionales dotados de conciencia, pero sólo seremos hombres cuando asumamos nuestra naturaleza, cuando actuemos congruentemente con ella, cuando le demos un medio para expresarse sin miedos, sin resistencias, sin obstáculos para ser.

El arte, nos brinda un campo de investigación profundo y apasionante, nos da alas para llegar a los recónditos rincones de nuestra psique, el arte eleva nuestra humanidad, el teatro comunica nuestras angustias, las hace fuertes dándoles la bienvenida como personajes livianos y catárticos. Es aquí donde el psicoanálisis sobresale y encaja perfectamente con las teorías del teatro anteriormente mencionadas; éste en su búsqueda constante del inconsciente y el teatro en su empeño por hacerlo manifiesto, visible.

Es notable la relación que existe entre arte, particularmente el teatro, y la manifestación del inconsciente. Es así cómo Artaud, Grotowski, Brecht y Duvignaud; en su investigación de las artes escénicas, descubren la fuente de creación en su arte, el inconsciente. Un inconsciente, que tiene que atravesar por un proceso arduo y doloroso para acceder al yo, para poder expresarse libremente, quitándose las máscaras y permitiendo que cualquier salto de la emoción tenga su propia respiración.

Es así, cómo pretendemos que a partir de la teoría psicodinámica y del teatro, logremos la adquisición de una estructura conceptual, en cuya línea podamos entender el proceso por el cual un actor construye un personaje a partir de elementos inconscientes en él y a su vez; que éste estudio pueda convertirse en la base para investigaciones posteriores

a favor del descubrimiento de las propiedades terapéuticas, que el teatro revela y que en este estudio se exponen, aplicadas a contextos clínicos que nos puedan orientar al uso de éstas herramientas en pro de un mejor acercamiento al conocimiento de nuestra naturaleza.

Teniendo esto entendido, se propone como objetivo general de este estudio:

Comprender el desarrollo de los procesos de sublimación e identificación, que se producen en el trabajo que el actor escénico realiza a través de su proceso personal de construcción de un personaje en una obra de teatro.

De la misma manera los objetivos específicos escogidos para desarrollar en este estudio son:

1. Comprender los procesos identificatorios que el actor utiliza para representar su personaje.
2. Conocer como el actor transforma la energía pulsional en material significativo para elaborar la forma estética; en la construcción de su personaje teatral.
3. Comprender los diversos mecanismos y recursos que el actor escénico utiliza para construir su personaje.

METODO

Diseño

Como se tiene anteriormente definido entendemos cualquier manifestación artística como un medio de expresión humana, donde confluyen tanto las inconformidades y opiniones del artista con respecto a su realidad [es], como la tradición y la cultura intrínseca en su ambiente social. Es por esto que el método más apropiado para realizar un tipo de estudio como el que aquí se postula; lo constituye desde la perspectiva social interpretativa, el método Hermenéutico-Dialéctico, el cual en palabras de Dilthey citado por (Martinez. M, 1998) define la hermenéutica como "el proceso por medio del cual conocemos la vida psíquica con la ayuda de signos sensibles que son su manifestación" (p.17). Es decir que la hermenéutica cumple el objetivo de aproximarse al verdadero significado de las cosas, a través de interpretaciones más cercanas a la realidad del evento.

Para otros autores como Schleiermacher citado por Martinez, (1998) la interpretación hermenéutica es susceptible de ser aplicada a toda forma de expresión humana, por esto el proceso hermenéutico del conocer se aplica a toda forma que contenga algún tipo de significado, como el comportamiento en general , las formas no verbales de la conducta y los sistemas

culturales. De esta forma el teatro por ser un medio artístico en el que se representan vivencias sociales a través de procesos internos, que dan lugar a formas no verbales como la acción física en el actor, son especialmente susceptibles de estudiar a la luz de este método, si se tiene en cuenta que a través de la interpretación de los resultados de este estudio se busca la comprensión de los componentes psicológicos [sublimación, identificación] sobre los cuales el actor hace uso en su tarea de construir un personaje.

“Así el método hermenéutico-dialéctico está concebido y diseñado especialmente para el descubrimiento, la comprensión y la explicación de las estructuras o sistemas dinámicos que se dan en los seres humanos o en la organización y dinámica de grupos de personas étnicos o sociales” (Martínez, 1998. p.130).

Entendiendo esto, utilizaremos la técnica del análisis del discurso, el cuál para Martínez (1998) integra a una serie de distintas prácticas y procedimientos sobre los cuales existen algunos que se manejan corrientemente en entornos como el de la psicología u otras ciencias sociales. Para Martínez, citando a Potter y Wetherell (1998) se define el discurso como: “el conjunto de

prácticas lingüísticas que mantienen y promueven ciertas relaciones sociales”.

De esta manera para Martínez (1998) el análisis del discurso es de utilidad dentro de las investigaciones aplicadas, en textos, documentos y material de carácter textual cómo reuniones y entrevistas.

Es así que el análisis del discurso se constituye en una herramienta apropiada para la observación del material recolectado por medio de nuestro instrumento, que para el caso de éste estudio, se refiere a una serie de entrevistas abiertas aplicadas al grupo de participantes.

Teniendo esto definido, el modelo que acogeremos para este trabajo será el propuesto por Strauss y Corbin (2002) el cual bajo una metodología hermenéutico dialéctica, recopila un cuerpo de técnicas e instrumentos que permiten la fundamentación de la teoría; es decir la construcción de una nueva teoría según el análisis de los datos recolectados o la ampliación de una teoría existente dentro de las investigaciones de tipo cualitativo; brindando la opción de complementar dichos resultados con posteriores investigaciones de tipo cuantitativo que corroboren la teoría emergente del estudio.

Como se mencionó anteriormente en vista del escaso estudio en psicología sobre la explicación de estos

procesos dentro de las manifestaciones artísticas, creemos pertinente la adopción de este modelo en nuestro estudio, el cual no solo nos arroja conclusiones sobre los resultados obtenidos, sino que nos permite la construcción de un nuevo conocimiento que arroje a ciencias como la psicología nuevas directrices sobre las cuales profundizar su estudio y aplicación hacia otros campos.

Fenómenos de Análisis

Se define el fenómeno como: "ideas centrales en los datos, representadas como conceptos"; (Strauss A, 2002, p 110.). Según esto los conceptos de los fenómenos de interés para este estudio se definen como:

Identificación: Entendido como el proceso por el cual el actor al construir su personaje, interioriza recursos tanto de su vida psíquica como externos, propias a su oficio de manera inconsciente y en algunos casos de forma permanente integrados a su propio self.

Sublimación: Entendido como el proceso donde el actor elabora y resignifica contenidos psíquicos en tensión, productos del conflicto; cuyo fin es la elaboración del conflicto en la creación de la forma estética a través de la construcción de un personaje escénico.

Construcción Del Personaje: Se refiere a las técnicas y herramientas utilizadas por los actores para construir su personaje.

Categorías de Análisis

Siguiendo con el modelo de Strauss y Corbin (2002) una vez se tienen definidos los conceptos de los fenómenos a observar; es necesario descomponer dichos conceptos en categorías, que según sus propiedades, significado y connotación, permiten que al analizar el discurso obtenido por los participantes, podamos clasificar sus componentes en dichas categorías y a su vez, que estas nos arrojen información sobre la manifestación del fenómeno observado en el discurso.

Como categorías inductivas proponemos el conflicto, que a la luz del marco teórico, es entendido como el elemento generador de tensión y por lo tanto movilizador de las energías del actor hacia la elaboración. Otra de las categorías es la pulsión, que dentro de los discursos se manifiesta como deseo y es representado por la carga de energía de la libido que busca la satisfacción y el placer obtenido por la disminución de una tensión.

Dentro del proceso de identificación vemos en el marco teórico la existencia de la presencia del objeto interiorizado como elemento por el cuál es posible la

identificación y por lo tanto la creación del personaje. Así mismo vemos en el proceso de sublimación la presencia de la transformación en el fin, característica de la misma, explicada como el cambio de vía de la pulsión para su expresión; la otra categoría característica de la sublimación es la liberación o catarsis, obtenida mediante la construcción del personaje y así mismo mediante la elaboración psíquica.

Participantes

El estudio se centra en los actores que conformaron el repertorio de la obra de teatro "El Encierro" perteneciente al Teatro R- 101; ubicado en la calle 70-a #11- 29; este grupo lleva 8 años de funcionamiento y sobre el cual "El Encierro" (Ver apéndice 3), constituye su cuarta obra teatral; siendo esta la primera obra de repertorio dentro de su programa de planeación estratégica (2002 - 2011). La misión del Teatro R-101, persigue la constitución de un teatro profesional juvenil, basados en la investigación teatral y en la calidad de sus obras funcionando de modo independiente.

Los participantes elegidos para este trabajo lo conforman un grupo de actores profesionales y no profesionales, (entre los cuales uno de los investigadores de este estudio participó de este proyecto); que asistieron,

vivieron y acompañaron el proceso de construcción de la obra teatral "el Encierro" en el teatro R-101.

Este grupo está caracterizado por una edad que oscila entre los 24 y los 30 años y quienes comparten estudios profesionales en teatro, siendo 3 de ellos egresados de la Escuela de teatro Libre de Bogotá.

De los 8 actores que en total conforman el reparto de la obra "El Encierro", se escogieron 3 de ellos, de acuerdo con los perfiles de los personajes y su papel dentro de la obra, que a nuestro parecer consideramos los más relevantes e interesantes para este estudio (Ver apéndice 1).

Instrumento

Aunque el principal instrumento de trabajo lo constituye la habilidad y susceptibilidad de interpretar los datos por parte del investigador, se utilizará una entrevista Semi-estructurada, (ver apéndice 2) que a partir de tópicos centrales en la entrevista, busquen indagar sobre el proceso y las técnicas de construcción de un personaje escénico, la relación e influencia del teatro en sus respectivas vidas y su relación con los componentes psicológicos propuestos para éste estudio. Tomando como referente al personaje creado por cada uno de los participantes en la Obra "El Encierro", del Teatro R-101.

La guía de entrevista (Ver apéndice 2) consta de 7 ejes en general, cada uno busca inducir al participante a hablar sobre situaciones o estados específicos de su vida y la relación directa de esta con su oficio en el Teatro. Como ya se dijo, en la medida en que algún participante quiso ahondar más en alguno de los temas se aplicaron preguntas que permitieron especificar sobre estos aspectos.

Procedimiento

Antes de la aplicación de los formatos de la entrevista, se le informó a cada uno de los participantes sobre los objetivos y el manejo de la información obtenida por parte de ellos para este estudio, con lo cual se acordó cambiar sus nombres con el fin de no mostrar su verdadera identidad.

Se aplicaron los formatos a los participantes de forma individual y en sesiones independientes, con el fin de concentrar y no contaminar los datos entre ellos. En cada una de las sesiones aplicadas a los participantes, se llevaron registros gravados de la sesión para ser posteriormente transcritos en un documento. A cada participante se le aplica una entrevista semi estructurada con duración de tres horas aproximadamente.

Del resultado de los las entrevistas transcritas, se procede a su descomposición y ordenamiento dentro de

categorías (Codificación Abierta), lo cual nos llevó a una reclasificación de las categorías ya propuestas; y posteriormente se realizó el análisis entre las categorías (Codificación axial), lo que nos permitió establecer las relaciones entre categorías y formular explicaciones sobre la dinámica del fenómeno.

Finalmente con estas categorías en su clasificación final y luego de su discusión final nos es posible presentar las conclusiones que en este trabajo se plantean, sobre cómo existen fenómenos como el de identificación y el de la sublimación que funcionan y actúan dentro de lo concerniente al trabajo del actor.

RESULTADOS

A continuación se presenta las categorías finales producto de la codificación axial, que fueron ordenadas a partir de los datos obtenidos de las entrevistas aplicadas a los participantes (ver apéndice 4), y sobre los cuales se han descompuesto en fragmentos para su interpretación y división dentro de las categorías de análisis encontradas en la codificación abierta (ver apéndice 5) para su contraste con las categorías inductivas propuestas desde la teoría.

Una vez analizados los datos encontramos la existencia de categorías deductivas que complementan y explican directamente los procesos de interés en éste estudio. De esta forma, a continuación se postulan y definen las categorías finales sobre las cuáles se analizan los procesos de sublimación e identificación en los datos para este estudio:

1. Conflicto: Tomaremos la definición propuesta por Laplanche (1971), como referente para el análisis del conflicto en el discurso. Se entiende el conflicto como la oposición de exigencias internas contrarias en la vida psíquica del actor. Este conflicto puede manifestarse a través de varios niveles.
 - 1.1. Conflicto entre el deseo y la realidad: Es entendido como la tensión generada entre el

deseo interno del actor por el hacer escénico frente a la realidad externa que obstaculiza la satisfacción del mismo.

1.2. Conflicto entre el deseo y las defensas: Es entendido como la tensión entre el deseo de hacer teatro y las defensas que el actor manifiesta como resistencias al proceso personal cuyo fin busca la elaboración creadora.

1.3. Conflicto del dualismo pulsional (Eros-Tánatos): Es entendido como la tensión generada por las pulsiones de conservación y destrucción en el proceso de elaboración artística.

1.4. Conflicto entre instancias tópicas: Es entendido por la tensión generada por el aparato represor del súper yo frente a la pulsión de expresión del inconsciente a través del yo. En este conflicto se observa no sólo el enfrentamiento de deseos contrarios sino también sobre la realización de lo prohibido.

2. Pulsión: Es entendido como el proceso dinámico constituyente de un empuje, que a la vez es factor de motividad, que hace tender al organismo hacia la búsqueda de un fin, es manifestado por el actor a

través del deseo latente sobre el cual el actor moviliza sus energías hacia la búsqueda de un fin en el que hacer escénico.

3. Identificación (interiorización del objeto): El objeto es entendido como aquello sobre lo cuál la pulsión busca alcanzar su fin y un cierto grado de satisfacción. Puede tratarse de una persona o de un objeto parcial, real o fantaseado. En el contexto actoral asumimos al objeto como aquellos elementos tanto externos como internos (recuerdos, experiencias, afectos), sobre los cuales el actor se identifica y los transforma en contenido significativo para su personaje.
4. Identificación (proyección): Es entendido como el estado por el cual el actor después de haber interiorizado el objeto, éste es proyectado como característica identificatoria del personaje, el cuál resulta ser una extensión de los contenidos psíquicos del actor.
5. Sublimación (cambio en el fin): Se entiende como el estado por el cual la pulsión es transformada para alcanzar el acceso a la conciencia escapando de la represión.

6. Sublimación (liberación): Es entendido como el estado por el cual el actor encuentra la vía de expresión de su conflicto a través de la forma artística, a la vez que le genera la sensación de alivio catártico que trae la disminución de su tensiones. Dentro de este estudio observamos varias vías sobre las cuales es posible lograr la liberación en el proceso sublimatorio del actor.

6.1. Logro: Es entendido como el fin de la exigencia personal del actor, sobre la cual al ser conquistada trae el alivio catártico y la motivación en el actor.

6.2. Aceptación: Es entendido como el estado por el cual a través del que hacer teatral el actor adquiere un conocimiento personal que es generador de bienestar consigo mismo y su oficio.

6.3. Juego: Es entendido como el espacio mediante el cuál el actor en un entrenamiento lúdico teatral, expresa contenidos inconscientes y deseos, a la vez que descubre material y recursos de trabajo en la construcción de su personaje.

- 6.4. Máscara: Es visto como el medio por el cuál el actor a nivel psíquico hace uso de su personaje como canalizador de sus contenidos inconscientes reprimidos en una vía artística, escapando de la represión y encarnando en el personaje.
7. Necesidad del Otro: Es entendido como la expresión de los participantes sobre la cual es posible observar cómo el trabajo con el otro es de vital apoyo para la construcción de su propio personaje y de la dinámica de las relaciones de los personajes en la obra.
8. Construcción del Personaje (Herramientas): se refieren al conjunto de técnicas y herramientas teatrales que son fuente de apoyo y trabajo para los participantes cuando construyen sus personajes escénicos.

Discusión

Al hacer el análisis paralelo de los datos, finalmente encontramos algunos puntos comunes, que con la teoría expuesta nos brinda suficiente información para inferir las observaciones que acá se proponen. Este estudio nos ha proporcionado la certeza de la elaboración psíquica que le permite al actor un pensamiento creador, por lo consiguiente un conocimiento interior, una apertura a contenidos y afectos que encuentran una vía de expresión en el que hacer teatral, que no proporciona los espacios de la cotidianidad del actor. Esta vía de expresión, es una liberación del inconsciente, así mismo cómo es liberado mediante el chiste, lapsus y el sueño; el teatro brinda un espacio de conocimiento del inconsciente, donde su manera simbólica lo anima a vencer resistencias que permiten su salida, así mismo la catarsis del actor. Es así que observamos que el arte es un gran puente de conocimiento de la psique humana, de la metaconciencia del hombre, de sus quejas, deseos, miedos. En el arte se resignifica la humanidad del actor, se encuentra en él, y principalmente en el teatro, el camino de conocimiento interior, de el encuentro con la verdad individual, del encuentro con nosotros mismos, como lo

planteado por Grotowski en la cita inicial del presente trabajo.

Además se observa la riqueza de contenidos psicológicos en el teatro como disciplina, éste nos proporciona información de la psique humana de una manera natural, es decir con sólo su hacer está demostrando la amplitud y complejidad de la mente humana, del pensamiento creador y por lo tanto un espacio de manifestación y expresión de la misma.

Esta vía de expresión del inconsciente observada en el teatro, mediante éste estudio, nos indica que el conflicto base es un factor vinculado a la creación artística, el cual es expresado por medio de mecanismos como la sublimación y la identificación dentro del hacer teatral; según esto entendemos el conflicto como el agente generador de energía en el actor, es la tensión que desde diferentes niveles es expresada en el que hacer teatral y busca movilizar mediante los mecanismos de identificación y posteriormente el de sublimación, encontrando su salida y liberación en la forma estética. Como producto de la tensión, se genera la angustia en el actor por la no resolución del conflicto o simplemente por la no expresión del mismo, y obedeciendo a la teoría instintiva del placer-displacer, el actor busca aliviar la angustia o tensión, movilizándolo sus energías hacia la

disminución de la tensión, es decir hacia la expresión de la misma.

Entonces el conflicto se convierte en una herramienta que moviliza al actor a la creación, es la fuente de inspiración, de la búsqueda constante de los propios recursos psíquicos para la creación escénica, para resignificar contenidos en el actor, para encontrar el medio donde poder expresar un inconsciente sin ser juzgado, ni cobijado de culpa. Es en el conflicto donde el actor siente el deseo de satisfacer una pulsión convertida en tensión y por lo tanto generadora de angustia que encuentra una salida en la acción, a diferencia de una sola expresión, éste conflicto es elaborado por el actor, sus contenidos encuentran una forma mediante un proceso creador. Paralelamente a lo que acontece en el espacio terapéutico, se busca que el conflicto psíquico sea conocido o consciente para transformar y encontrar una salida que libere a la persona.

Es importante aclarar que a través del análisis del discurso de los participantes encontramos subclases o niveles del conflicto, que concuerdan con las categorías de conflicto encontradas en el diccionario de psicoanálisis de Laplanche, mencionadas durante el estudio. Estas categorías están divididas entre la tensión generado por el deseo y la realidad, entre las diferentes instancias psíquicas como lo

son ello, yo y superyo, conflicto entre las defensas y de acuerdo a la tercera teoría instintiva entre las pulsiones de conservación y destrucción.

Sin embargo en su mayoría comparten el deseo del yo hacia la realización en el teatro, frente a fuerzas en oposición ya sea externas, como la realidad que no cobija al teatro como un oficio aceptado socialmente para brindar a quien lo practica una estabilidad económica para su propio sostenimiento. El otro tipo de fuerzas en oposición son de carácter interno, donde encontramos algunos conflictos base generados por las defensas del actor hacia su auto conocimiento y exploración en el teatro. También se encuentra conflictos relacionados con el principio del placer-displacer, esto tiene que ver con el proceso de conocimiento interior y disminución de las defensas que genera en el actor una tensión, anteriormente mencionada; por otro lado se observa este principio dentro de la dinámica del entrenamiento físico, en donde el actor puede resignificar aquello displacentero como algo generador de placer, llevándolo a la acción, ó la deserción del proceso por llegar a ser displacentero.

Otra categoría encontrada es el deseo que relacionado con éste proceso, el deseo se manifiesta como el generador y movilizador de las energía psíquicas del actor hacia la

búsqueda de vías por medio de su deseo constante de hacer teatro, que libera mediante la creación las tensiones generadores por el conflicto. Es decir, que la pulsión se expresa mediante el deseo buscando la permeabilidad del yo para su acceso a la conciencia y así su liberación.

Siguiendo este análisis vemos como la identificación es asumida desde el teatro incluso como elemento de creación para la construcción de un personaje, esto querría decir que el actor adquiere recursos para sus personajes desde aquello con lo que se identifica del mundo o de si mismo, es decir los objetos identificatorios internos o externos mencionados como categorías en este estudio. lo que le permite a través del teatro llegar a niveles de auto-conocimiento profundos y la toma de conciencia sobre si.

Al hacer el paralelo con la identificación definida por Freud podríamos ubicar la identificación, que el actor escénico realiza en la identificación básica producto de la reflexión y la observación, y desde lo propuesto por Bransky lo ubicamos dentro del nivel propuesto por Herman de asimilación, en donde encontramos que los objetos de identificación del actor se vuelven parte del self del mismo y en esa medida permiten la sublimación. Este proceso de identificación le permite al actor el conocer su vida psíquica, sus posibilidades y limitaciones, para así mismo

aportar elementos de sí y crear otros al personaje es decir la proyección de si mismo hacia su personaje. Además de poder expresar aquello que no logra expresar o a identificarse con aquello con lo que no le es permitido directamente, como por ejemplo, se observa que la identificación Edípica conserva un decantado de contenidos en la vida psíquica del actor, contenidos cargados de ambivalencia de sentimientos que la conciencia no permite liberar y que son proyectados a través de las características y la identidad del personaje creado por el actor.

Sobre la sublimación concordamos con la teoría en contraste con los datos, que existe un momento en el cual la pulsión es trasformada para escapar de las defensas del aparato psíquico, específicamente las del yo, y logra encontrar su resolución en una forma estética valorada y aprobada socialmente; es decir que la pulsión manifestada en el deseo sufre un cambio en el fin, una metamorfosis hacia algo valorado como creativo y artístico. Otro de los estados encontrados en la sublimación es la liberación, mediante la cuál el actor encuentra un alivio catártico de sus tensiones en pugna a través de la elaboración de la forma estética.

De esta manera encontramos varias categorías en el discurso de los participantes que actúan como vías para la liberación en el proceso de sublimación en el actor, una de

estas es el logro. Dentro del análisis encontramos que el actor ve en el teatro un espacio para la confrontación de si mismo, el vencimiento de sus temores y obstáculos tanto físicos como psíquicos, y el crecimiento personal. Dándole así un carácter en donde el actor busca retos para si en el teatro, lo cual lo moviliza hacia el esfuerzo, la disciplina y la superación del reto, trayéndole al actor la sensación placentera y de alivio consigo mismo al vencer los obstáculos (placer-displacer). El logro se relaciona con la exigencia del actor de conocer y adquirir nuevos conocimientos, su búsqueda de conocimiento tanto interior como intelectual es otra de las vías sublimatorias que en el proceso de construcción de un personaje el actor manifiesta.

Otra categoría encontrada se refiere a la aceptación, en donde vemos que a través del trabajo personal y de grupo, el teatro brinda la posibilidad de construir relaciones entre el grupo, de tal forma que el actor es aceptado tal y como es en su total humanidad, pues desde la teoría encontramos que el teatro busca el humano total en el actor lo cual le ofrece la virtud de encarnar a la humanidad entera con verdad. Este nivel de aceptación genera en el actor la suficiente confianza en si para la creación, lo armoniza con su propio self desde donde genera las vías de transformación y liberación artística del conflicto. Igualmente se observa que

la aceptación es el fin del conocimiento del sí mismo y del otro, de la experiencia del proceso de auto-penetración, como lo plantea Grotowski, donde las defensas psíquicas son reducidas y el actor se expresa encontrando una vía para ser, donde no le es proporcionada en otro campo de acción. Este encuentro natural y total con la humanidad de cada actor los lleva a compartir y más que eso a experimentar el proceso catártico y doloroso del acceso y movilidad psíquica mediante la creación, en este caso la forma estética encarnada en el personaje.

Dentro de las herramientas y entrenamientos mencionados por los participantes para la construcción de sus personajes, encontramos que en común, el juego dentro del teatro es un gran generador de recursos creativos para el arte. Dentro del Psicoanálisis se han estudiado las diferentes propiedades sobre el juego, principalmente cumple la función de restaurar el yo por medio de la fantasía en un espacio donde no existen consecuencias destructivas reales y permite el ser auténticamente, según esto es claro el porque el juego es parte importante dentro de la construcción teatral, pues le brinda al actor la libertad de creación auténtica, generando material de trabajo para sus personajes, a la vez que restaura el self del actor mediante procesos internos alternos al momento.

El juego se convierte en la esencia de la creación artística, es mediante el juego que se asimila y se relaciona con el mundo. El niño encuentra en el juego el medio por el cuál expresarse y comunicarse, en el actor el juego cumple el mismo rol de expresión, donde empiezan a emerger conflictos sin resolver, contenidos sin conocer para recrearlos, otorgándoles una forma y un espacio.

Otra categoría encontrada es la de la máscara, vemos como en el discurso los participantes mencionan que dentro de las técnicas actorales se encuentran algunas relacionadas con el uso de máscaras. Dentro del discurso vemos que el objetivo de dichos entrenamientos, es el abandono del actor en la máscara, es decir la capacidad de ser alguien ajeno a el a través de un nuevo rostro (máscara); el cual es el representante simbólico de la identidad de ese ser, donde finalmente por medio de una transición, el ser de la máscara llega a ser finalmente una extensión del personaje creado. Sin embargo observamos también que el personaje teatral en general comparte para el actor la misma propiedad del entrenamiento y es la de servir como máscara de si mismo, es decir que el personaje es la excusa sobre la cual el actor, cumple sus fantasías inconscientes y permite la realización de sus deseos, venciendo sus defensas y sin la restricción o el castigo del súper-yo. Podríamos ver acá esa función

especial que solo la actuación por medio del Teatro puede brindar exclusivamente, la posibilidad de escape en el personaje es una propiedad que bien podría ser de utilidad dentro de las diferentes Clínicas, pues posibilita un encuentro del actor consigo mismo, y lo defiende a la vez de la restricción y la represión.

A nivel general llama la atención como dentro de lo narrado por los participantes en el discurso muchas de las vivencias y conflictos generados por las circunstancias de vida o la convivencia entre los actores, son transformados en material de trabajo que se apoyan en las relaciones y dinámicas de los personajes dentro de la obra. Esto nos confirma el hecho de que el personaje teatral está alimentado por aquellas vivencias de interés del actor lo que lo hace pertenecerse mutuamente y lo convierte en una extensión de sí mismo. Esta categoría manifestada en el discurso como la necesidad del otro se relaciona directamente con el trabajo realizado por Ioma Ferré (2000), donde se establecen las diferentes vías sobre las que un actor, a través del trabajo con el otro sublima hacia formas creativas en colectivo. De tal manera que es posible ver cómo el trabajo con el otro para el actor, representa un elemento de apoyo para la creación artística, a la vez que a nivel psíquico, el otro

funciona como el espejo sobre el cual el actor se confronta a sí mismo venciendo sus propios obstáculos.

Otra característica llamativa es el factor narcisista de los participantes, que vinculándolos a la teoría propuesta por Weissman, nos explica la tendencia exhibicionista del actor, en donde este persigue la aceptación y el reconocimiento de un público por la exhibición de su cuerpo y ser en un personaje. Esto querría decir que el actor transforma sus deseos exhibicionistas en formas estéticas valoradas socialmente, lo que nos define nuevamente la dinámica sublimatoria en el proceso de construcción del personaje. Esto se relaciona con el significado que para el actor tiene el aplauso, como retribución de reconocimiento por parte del público al trabajo artístico realizado, es decir, cómo ganancia psíquica el aplauso es un símbolo del reconocimiento que para el actor es más significativo que el pago material.

Acogiendo lo dicho por autores como Grotowski concordamos en que el teatro en sí, sirve como pretexto o excusa para el actor, en la medida en que funciona como espacio para el encuentro del actor consigo mismo mediante la purga de sus miedos y secretos (represiones) y la adquisición de su verdadero yo.

Dentro de lo propuesto por Duvignaud podríamos ver al teatro como un gran espacio de juego sobre realidades, es decir que el teatro funciona bajo las mismas dinámicas del juego, en donde a través de la fantasía se representa la realidad sin consecuencias reales, solo allí se podría entender la realidad que genera una guerra sin traer las tragedias reales que esta acarrea, así mismo, es posible percibir la realidad de la lucha psíquica que el actor lleva internamente y que transforma en creación artística.

Hoy más que en ningún otro momento histórico el teatro representa una voz por la cual decirle al mundo aquello que en la realidad cotidiana nos vemos obligados a callar, es un espacio de encuentro con la naturalidad del ser.

CONCLUSIONES

Finalmente, sobre los puntos más relevantes de la discusión de los datos, en contraste con los objetivos planteados originalmente en este estudio podemos concluir lo siguiente:

Respecto al proceso de identificación, encontramos que el actor en la construcción de su personaje, acude a técnicas y herramientas teatrales, que vinculan el uso de objetos ya sean internos o externos, que permiten la identificación del actor con el objeto, el cual se convierte en material para la construcción del personaje. La identificación ocupa un lugar importante y necesario en la construcción del personaje, pues es un prerrequisito para la sublimación, brindándole al actor un espacio de conocimiento de si mismo, una ampliación de sus límites y posibilidades que lo llevan a la resignificación dentro del proceso creador.

Vemos también que el personaje es en si, un cúmulo de objetos sobre los cuales el actor después de la identificación con los mismos, proyecta sus contenidos ahora interiorizados al personaje, lo que querría decir, que el personaje es también una extensión proyectiva de la vida del actor.

Desde el proceso de sublimación así como en el de identificación, se concluye que el conflicto base, es un

factor constante dentro de todo proceso creador, es en el conflicto en donde el actor se reconoce y así mismo se permite el construir a través de la tensión generada por el conflicto.

Se observó que la pulsión dentro del proceso sublimatorio, es la encargada de movilizar y darle un lugar de acción que disminuye la tensión mediante la resignificación de las fuerzas en pugna. Esta pulsión se observa en los participantes mediante la expresión del deseo, el cual permite la movilización de las energías psíquicas del actor hacia su resolución a través de la creación artística.

Igualmente se plantea que dentro de la sublimación existe un momento por el cual la pulsión es transformada, otorgándole otro fin para poder penetrar a la conciencia escapando de las defensas del yo. Este cambio en el fin es visto en el actor mediante la elaboración de la construcción del personaje, en donde la pulsión es refinada y elaborada en una forma artística y por ende agradable y aceptada al exterior, el cual le proporciona ganancias como el reconocimiento y la valoración social de su trabajo característica principal en los procesos de sublimación.

Otra de las características principales de la sublimación encontradas en la teoría, se refiera a la liberación de contenidos inconscientes, que permiten la disminución de las

tensiones producto del conflicto base, y la sensación de alivio catártico para la psique del actor. En el teatro encontramos que dentro del proceso de construcción del personaje se utilizan herramientas y entrenamientos que funcionan como vías que facilitan la liberación y elaboración del conflicto del actor a través de la forma estética.

Una de las vías encontradas para la liberación es el juego, sobre el cual el actor crea un espacio de fantasía, el cual le permite explorar y mostrar deseos o contenidos inconscientes, que si salieran en un espacio real tendrían consecuencias para la vida del actor. Es en si un espacio transicional, donde el actor se permite ser naturalmente sin miedo a la restricción de sus instancias represoras y por lo tanto es libre de culpa de ser a través del juego.

Otra de las vías encontradas para la liberación es el logro producto de los constantes retos que el actor se propone a si mismo, que como recompensa por su superación se obtiene, la disminución de las tensiones y por ende un sentimiento de alivio y bienestar consigo mismo, vemos en el logro la representación de otro de los medios de sublimación más importantes mencionados por Freud, el de la intelectualización la cual permite la disminución de la ansiedad mediante el conocimiento, lo cual es visto en el actor en la ganancia intelectual que el logro trae para el.

Finalmente, encontramos que la vía de liberación más importante en este estudio se centra en el concepto de la máscara, como se explicó anteriormente, la máscara actúa como un generador de espacios para el actor en donde a través de su personaje, este puede liberar sus contenidos inconscientes y las disminución de sus defensas, ya que la máscara le proporciona la posibilidad de ser fantásticamente a través de otro (el personaje), liberándolo de su represión, encontrando el inconsciente una vía para su expresión en el personaje, siendo este la excusa, el pretexto para ser o expresar de si lo que el actor no podría transmitir en un espacio de su cotidianidad.

Vemos como el teatro, proporciona al actor un medio único por el cual a través del personaje, el actor resignifica su conflicto otorgándole un lugar y una forma que conlleva a la liberación mediante la creación, proceso contrario a la vía del síntoma en la cual, la tensión producto del conflicto no encuentra su adecuada expresión, convirtiéndose en sintomática.

Encontramos que el teatro proporciona dentro de su quehacer, herramientas para el actor que desde la clínica, son representadas a nivel general en los componentes principales de la psicoterapia, en este sentido es valioso para la psicología proponer la utilización de estos elementos

del teatro con el fin de optimizar sus resultados en los espacios psicoterapéuticos ya que el arte nos proporciona desde otra perspectiva un conocimiento profundo de la dinámica psíquica.

REFERENCIAS

- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bransky, S. (1997). *Creatividad y psicoanálisis más allá del principio de muerte*. Carlos Valencia. Bogotá.
- Bransky, S. (1998). *Manual de psicología y psicopatología dinámicas*. Bogotá: Carlos Valencia.
- Braun, E. (1986). *El director y la escena*. Buenos aires: Galerna.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Vol. 1.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Vol. 2.
- Brecht, B. (1970). *Escritos sobre el teatro*. Buenos Aires: Vol. 3.
- Corbin, J., Struss, A. (2002). Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- D'Amico, S. (1961) *Historia del Teatro Dramático México*. Vol. 1: Uteha.
- Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro*. México: Fondo de cultura económica.
- Grotowski, J. (1970). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo

XXI SA.

Ferré, I. (2002). *Análisis del proceso de sublimación en un grupo de Arte Escénico*. Chía: Universidad de la Sabana.

Trabajo de Grado.

Freud, S. (1973). *El yo y el ello*. Madrid, España: Alianza.

Freud, S. (1972) *Tres ensayos sobre la teoría sexual*.

Madrid, España: Alianza.

Laplanche, J. (1990). *Problemáticas III. Sublimación*.

Buenos aires, Argentina: Amorrortu editores.

Macgowan, K, Melnitiz. W (1992) *Las Edades de Oro del*

Teatro. México: Fondo de Cultura Económica.

Martinez, M. (1998). *Comportamiento Humano*. México: Mc Graw

Hill.

Varios Autores. (2003). *Lo que Fue Jersy*. Separata

Gestus.

Revista Máscara (1992-1993). *Grotowski: Número especial de*

homenaje, N^o11-12, México: Escenología.

Weissman, P. (1967). *La creatividad en el teatro: un*

estudio psicoanalítico. México: Siglo XX.

Wild, C, Zuluaga, N. (2004). *Análisis interpretativo de la*

obra de Jean Laplanche, La sublimación, en los años de

1975 a 1977. Chía: Universidad de la Sabana. Trabajo de

Grado.

Winnicott, D.W. (1979). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

Apéndice 1

Perfiles personajes de "El encierro"

MER (María teresa Ricaurte): Personaje basado en Karina, de la obra "La Tiniebla" de Rafael Spregelburg 1994. Karina es una prostituta que hace visitas sexuales exclusivamente en las cárceles. Es una niña ingenua, soñadora, idealista del amor, su característica personal es la vida dentro de la muerte es decir es el único personaje que representa la libertad en el contexto carcelario, por lo tanto su vestuario, así como maquillaje y actitudes son manifestaciones de color y vida.

Otro de los personajes que le dieron características a MER, fue la Marquesa de Meteruil, de la obra "El Cuarteto" de Heiner Muller. Es un personaje en el cual se envuelve en juegos de amantes con Valmont, sobre la cual se usa el recurso del rol mediante el cual el personaje interpreta a varios dentro de si en sus juegos sexuales, dando rienda suelta a través de los mismos a las perversiones ocultas del personaje.

María Teresa Ricaurte, es una mujer de aproximadamente 25 a 30 años. Procedente de una muy buena y reconocida familia burguesa. Su madre murió cuando ella era una adolescente. Es así que vive su vida con su hermano siendo ella la mayor.

Ambos comparten sus gustos sobre la muerte, su relación es incestuosa y dependiente. Mer se caracteriza por ser una mujer histriónica, controladora, manipuladora, inteligente, obsesiva y con un gran don de la palabra. Quiere ser el centro de atención, jamás pasa desapercibida, a medida que transcurre la obra se descubre que es este personaje el planeador mental de toda esta trampa, lo que la constituye en el verdadero enemigo en la obra.

Necromuceno Ricaurte: Basado en el personaje de Negrófilo del cuento "la Primera Comuni3n" de Fernando Arrabal. En la obra, Negr3filo se encuentra en una ceremonia necrof3lica, donde una niña proyecta sus propios imaginarios sobre el matrimonio, a trav3s de estos el personaje relata a su nieta las virtudes del matrimonio, de la mano que el negr3filo representa aquellas cosas sexuales placenteras y por lo tanto prohibidas de la relaci3n en pareja.

As3 como en el caso anterior el otro personaje basado para Negr3 es el de el vizconde Valmont de la obra cuarteto de Heiner Muller, sobre el cual se teje sus relaciones con el personaje de Mer de all3 que el producto de estas relaciones en el contexto de la obra es que sean hermanos en incesto.

Necromuceno Ricaurte, es un hombre entre 24 y 28 a3os, hermano menor de MER. Es necrof3lico desde que se acost3 por primera vez con su madre muerta. Al igual que su hermana, es

proveniente de una muy buena familia burguesa, tiene un gran carisma y un gran poder de la persuasión, es histriónico, aunque busca ser protegido por su hermana, proyectando en ella su madre.

Dentro de la obra vemos como Necromuceno, se convierte en el ejecutor de los planes y las intenciones de MER su hermana siendo esta última el verdadero cerebro dentro de todos los planes que en la obra se tejen y su hermano su lacayo quien ejecuta sus deseos.

Quinto: (Diletante y huésped del encierro): Basado en el personaje Zé, del cuento "El Enano" de Rubén Fonseca y del jovencito del cuento "La Juventud Ilustrada" de Fernando Arraval.

Zé, es un banquero de clase media, Su fetiche es el dinero, adicto al sexo. Se enamora de una mujer de clase alta llamada Paula, por otro lado, su novia es una mujer de clase baja quién comparte su misma adicción y gusto por el dinero y el sexo. Sin embargo Zé, está enamorado de la mujer adinerada, al punto de querer irse con ella, en el clímax de ésta relación, accidentalmente muere su novia Sabrina y mata a su mejor amigo el Enano, por querer éste chantajearlo a cambio de unas fotos comprometedoras de su gran amor Paula.

El jovencito, es un personaje romántico, tierno. Dentro de la obra mantiene una relación con la jovencita, la cuál era

maltratada por el jovencito. El jovencito manifestaba con ella sus inclinaciones sádicas; teniendo el ritual de frotarle los tobillos con ortiga esta obra trata de mostrar la ternura y el amor entre dos jóvenes dentro de un círculo sádico - masoquista.

Quinto, tiene entre 30 y 35 años, se desempeña como banquero, desempeñándose en varios oficios en éste campo. Conoce a Paula y a Sabrina, con las que se involucra en un crimen pasional, donde el amor hacia Paula, una mujer de clase burgués, lo lleva a matar a su mejor amigo y a su novia.

Quinto se convierte en prófugo de la justicia. Aprovecha ésta situación de la peste, para emplearse como Faquín (gente a la cuál se le pagaba por ocuparse de los muertos) y hospedarse en El Encierro. A Quinto le preocupa más la idea de ir a la cárcel, que la propia peste. Es el más entregado a sus pasiones y por lo tanto el menos aferrado a restricciones y juicios morales, esto lo hace el huésped de la obra más peligroso y fuerte de convencer.

Apéndice 2

Guía de entrevista

En acorde con la metodología adoptada para esta investigación; creemos pertinente el no limitar u orientar la entrevista con preguntas pre-establecidas que fuercen a los participantes a responder aquello que queremos oír, distorsionando los datos y enmascarando la realidad del fenómeno; para esto a continuación plantearemos ciertos tópicos centrales y algunos secundarios sobre los cuales girará la entrevista; dando la posibilidad de profundizar en alguno de los temas mediante preguntas de profundización.

- A. Relación con el teatro: se espera que el participante exprese las opiniones, sentimientos, anécdotas de vida, sobre el teatro como oficio y la relación de este con su vida.
- B. Características del teatro en la vida del actor: aquí se trata que el actor mencione y describa aquellas características y aspectos peculiares del teatro que a su opinión han ayudado e influido o no, dentro de su propia vida con el fin de observar como los elementos del teatro pueden influir dentro de la vida cotidiana de alguien.

- C. Recursos para crear el personaje escénico: se refiere a la descripción de las técnicas, elementos, y metodologías empleadas generalmente por el participante en la construcción del personaje; con esto es posible conocer cuales son los recursos actorales de mayor aporte y por que dentro del trabajo de cada uno de los participantes.
- D. Proceso de construcción del personaje: hace referencia a las anécdotas, sentimientos y opiniones sobre el proceso que llevo a cabo el participante en la construcción de su personaje escénico en la obra "El Encierro" para comprender tomando como ejemplo en el proceso llevado a cabo en "El Encierro" Cuales fueron los aspectos de la convivencia y el trabajo más influyentes para la creación de su personaje.
- E. Visión del Personaje: hace referencia a como el participante percibe, reflexiona y siente su personaje en la obra "el encierro" y las posibles relaciones entre el personaje y el actor de modo que es posible percibir las relaciones profundas entre el participante y el personaje.

- F. Visión de la Obra: se refiere a como el participante ve y entiende el contexto de la obra y su posible influencia dentro de si mismo y en su personaje con el fin de analizar los significantes de la obra en general y los demás personajes en relación con el suyo.
- G. Retroalimentación del proceso: hace referencia a como después de haber terminado el proceso de la obra y concluida la temporada de la misma; el participante evalúa el proceso y examina otros posibles ángulos no concebidos de su personaje.

NOTA: En vista de que los participantes pueden detenerse a hablar mas sobre un tópico que otro, se aplicaran cuestionamientos más exhaustivos en un tema que en otro, de tal forma que se profundice sobre aquellos temas en que el participante esta realmente interesado en abordar.

Apéndice 3

Sobre la obra

“El Encierro” es una obra teatral producto, del trabajo colectivo de los actores del teatro r-101, a lo largo del año 2002, para su realización se contó con un grupo de actores base, un director elegido por el teatro como el responsable del montaje de la obra ante su junta directiva, y un asistente de dirección encargado de transmitir y monitorear las tareas de los actores en relación con la obra.

Tras indagar sobre las principales preguntas, sobre las que el grupo quería dar respuesta por medio de la obra, se decide abarcar temáticas que orientaran la exploración del miedo a la muerte y las pasiones humanas. De modo que se recopilan los siguientes textos como fuente de inicio de la obra: El amante del escritor Harold Pinter (1963) La tiniebla del escritor Argentino Rafael Spregelburd (1997), Cuarteto del escritor Alemán Heiner Muller La primera Comunión y La Juventud Ilustrada del escritor Fernando Arrabal, El enano del Escritor Rubem Fonseca, La novela “La Peste” del Escritor Albert Camus, el cuento de La Muerte de la Mascara roja del escritor Edgar Allan Poe, El Ensayo sobre la Ceguera de Saramago, y textos informativos y complementarios al Holocausto Nazi. Todos con un hilo conductor común; la

exploración de las distintas formas de amar y de la degradación humana.

Es así como mediante la exploración de ejercicios teatrales en estas obras, cada actor forjó su personaje, a la vez que de dio vida desde los mismos diálogos de los textos es decir; El Encierro cuenta una historia desde la narrativa de otros textos.

La obra se enmarca en una época de la Segunda Guerra Mundial en un lugar desconocido, donde producto de los males del mundo una población ha sido flagelada con la aparición de la Peste Bubónica. Dicha población ha visto morir ha muchos de los suyos y es allí donde la gente se confronta con su propia muerte, donde el ser humano adopta otros comportamientos con tal de sobrevivir, por lo tanto dentro de la población existe un grupo de gente conocida como Faquines quienes trabajan a sueldo por el gobierno para encargarse de los muertos en la calle, es un oficio rechazado por la población pero muchos acuden a el, pues lo pagan muy bien en vista de ser muy peligroso. La indiferencia frente a la muerte del otro y la angustia sobre el propio bienestar son las características de la obra. Se prefirió trabajar con personajes pertenecientes a la clase alta, pues es la clase más ajena y opuesta a la pobreza y miseria que se vive dentro de este contexto.

Es así como una pareja de hermanos con una relación muy particular, ofrecen un Bunker de guerra como un Hotel de cinco estrellas, y acuden a la gente prestante con el fin de que allí escapen ilesos de la peste, de modo que mientras la gente muere; ellos pueden refugiarse en un hotel en donde lo único que hay por hacer es divertirse y disfrutar de los placeres mundanos, sin embargo, esto no es mas que una estrategia de los hermanos quienes quieren divertirse con sus vidas pues son Necrófilos y es allí en medio del encierro y bajo el miedo de la muerte que se observa como cada personaje derrumba sus propios principios y asume comportamientos atípicos a su estilo de vida con tal de sobrevivir.

SOBRE EL PROCESO

Como se dijo anteriormente la duración del proceso de montaje fue de un total de un año en el cual a través de ejercicios y técnicas teatrales se pudo llegar a la construcción de la obra.

Cada actor partió de una estructura física simple, montada sobre un monólogo que cada actor armó tomando textos de las obras base y dándole una caracterización de personaje, poco a poco y a través de distintos módulos se prepararon los actores, no solo para su personaje sino para construir en si un grupo de trabajo. Ya en el marco teórico se ha señalado la importancia del desarrollo de un lenguaje entre los actores;

dicho lenguaje es completo en el actor ya que hace uso de vías alternas de comunicación que le permiten transmitir lo que quiere decir, esta es la función más importante en el actor.

Dentro de estos módulos los actores se vincularon a si mismos y pudieron explorar, todo el material interno de trabajo para el personaje. Dichos módulos abarcan el trabajo sobre las áreas específicas que el actor necesita profundizar: trabajo de voz, manejo del centro, respiración, improvisación, equilibrio, acrobacia, juego, etc; cabe decir que dentro de cada sesión el director como el asistente fueron participes de la actividad realizada pues se siguen los principios de unidad y grupo que para ellos trae el teatro.

Apendice 4

Entrevistas aplicadas a los participantes.

*Entrevista realizada al actor 1, bajo el papel de Necromuceno
Ricaute.*

1. Relación con el teatro: se espera que el participante exprese las opiniones, sentimientos, anécdotas de vida, sobre el teatro como oficio y la relación de este con su vida.

1. En el teatro me he encontrado particularmente conmigo mismo, es como una cara mía que no es fácil de querer Ver, o acceder a ella, es verse a mi mismo; creo que eso es como lo más importante, es lo que más me ha hecho cambiar cosas por dentro.

¿A que se refiere con cambiar cosas específicamente?

6. Con cambiar me refiero a una cosa que está en el libro del arte del actor y dice que la disciplina técnica, implica en los actores un cambio pero no es un cambio físico del cuerpo como ocurre con los acróbatas quienes transforman su cuerpo para adaptarlo a hacer cosas sobrehumanas, y el teatro lo que hace es poner en forma en lugar de transformar, brindarle un nivel al actor para su hacer.

¿Tiene algún ejemplo o experiencia personal en donde esto se refleja?

14. En realidad son muchas, pero voy a hablar de cuando yo comencé, de la primera cosa que me pasó. Antes ya había tenido experiencias en el colegio con alguna obra... Pero no funcionó, yo tenía como nueve años así que entonces yo realmente no había vivido nada, pues lo conocía muy

19.superficialmente, en mi percepción el teatro era un arte
20.menor que respetaba como elemento de entretenimiento,
21.pero solo lo valoraba como el rol de aquel que
22.interpreta algo, que le da vida a algo concebido dentro
23.de la cabeza de alguien mas, viendo cada una como una
24.esencia única, el que hace un mundo y el que lo retrata,
25.y bueno eso era algo que yo no conocía entonces esa
26.sería una ventaja, aunque existen otras pero esas
27.tendrían otras implicaciones. Entonces cuando llegué
28.allá entonces era un tipo que jugaba y además,
29.mediocrementemente al fútbol ocasionalmente, y bueno aunque
30.yo no tenía un mal cuerpo, es decir un mal estado
31.físico, si permanencia mucho tiempo quieto en el
32.computador sentado entonces desde que comencé yo
33.llegaba a mi casa con el cuerpo todo lleno de morados y
34.recuerdo que a mi abuela se le salían las lágrimas, pero
35.yo estaba feliz, muy feliz.

¿Qué encontró allí?

36. Encontré dolor, encontrar y saber que una se va a
37.golpear por estar haciendo lo que hace y todo depende de
38.usted mismo y cuando llega el día en que no se golpea la
39.sensación es placentera, es ver el dolor no como una
40.sensación desagradable sino de conocimiento, ya vino
41.después cuando tuve el cambio con la sensación del dolor
42.y es muy bueno tener ese tipo de experiencias. Ese sería
43.un ejemplo cercano de eso.

2. Características del teatro en la vida del actor: aquí se
trata que el actor mencione y describa aquellas
características y aspectos peculiares del teatro que a
su opinión han ayudado e influido o no, dentro de su

propia vida con el fin de observar como los elementos del teatro pueden influir dentro de la vida cotidiana de alguien.

44. Yo he sido muy irresponsable con mi cuerpo, pues no lo
45. cuido mucho que digamos, pero he llegado a conocerlo y
46. apreciarlo de otra manera, y a cuidarlo en otros
47. sentidos, a tratarlo diferente, eso ha sido una ganancia
48. no solo en lo físico sino a nivel personal, si la
49. conciencia, bueno yo no se si realmente exista la
50. conciencia como tal pero a esto yo lo llamaría
51. conciencia, de modo que da la capacidad de utilizar el
52. cuerpo de otra manera.

¿Existen ganancias a un nivel emocional?

53. Bueno, digamos un sería un elemento social del asunto
54. siempre he estado preocupado por que puedo yo dar donde
55. esté y como que he podido ampliar ese espectro en mi de
56. alguna manera me siento más "útil", y además esto trae
57. otra dimensión y es la del conocer. Yo siempre he sido
58. curioso por el conocimiento y este es un espacio que te
59. permite conocer, conocer cosas.

¿Siente que en la relación con usted mismo ha llegado a influir el teatro?

60. Si aunque eso ha sido fluctuante, pero por momentos se
61. ha llegado a convertir en un espacio para la
62. reafirmación de mi ser, en donde uno se da cuenta que
63. quien soy yo, en momentos me ha dicho algo así como
64. ¡Despierte!, Y me hace levantarme salir del vacío en el
65. que este, incluso me llega a flagelar; de todas formas
66. se ha llegado a convertir en parte de mi modelo de ver y
67. sentir el mundo, puedo estar mal o bien pero el teatro
68. siempre es un medio por el cual me muevo.

¿Es posible llegar a conocerse a uno mismo a través del personaje?

69.Pues el ejemplo más cercano es el de las máscaras, de
70.una o otra manera la máscara es el momento religioso
71.aislado del peligro, religioso por que es el momento en
72.que usted abre una puerta la cual estaba cerrada y el
73.momento aislado por que usted se abandona y entrega
74.completamente a algo uno todavía no sabe a que es pero
75.si se abandona a algo, y en el abandono de ese algo uno
76.empieza vivir el mundo de los sentidos de una manera tan
77.diferente y tan distinta a lo que admira pues que uno no
78.puede hacer nada mas que pararse a observar y apreciar
79.lo que pasa en esa experiencia. Y uno tiene el valor
80.para permitirse el todo y vivir lo que lo pasa. La
81.técnica del actor consiste en últimas en eso en observar
82.y vivir y reconocer cuanto acontece con usted y su
83.cuerpo y cuando usted empieza a hacer eso que lo que
84.ocurre con sus personajes pues obviamente usted adquiere
85.unos niveles de conciencia mucho más profundos de si
86.mismo, de lo que usted es, de lo que usted puede ser,
87.por que usted deja que vivan en usted cosas que antes no
88.vivía. Con el trabajo de la máscara es muy claro en este
89.momento puedo decir que mi vida esta permeada de ese ser
90.que allá nació y sin darme cuenta esta en mis
91.movimientos, en mi forma de ver la vida.

3. Recursos para crear el personaje escénico: se refiere a la descripción de las técnicas, elementos, y metodologías empleadas generalmente por el participante en la construcción del personaje; con esto es posible conocer cuales son los recursos actorales de mayor aporte y el por qué, dentro del trabajo de cada uno de los participantes.

92. El trabajo principal para hacer Necro parte de lo
93.individual, pienso que Necro es la expresión última del
94.individualismo, como el acto mas egoísta que yo he hecho
95.en la vida, en todo sentido, pero fue construido a
96.partir del conflicto generado con los otros por lo que
97.las técnicas mas nutritivas lo encerraban los
98.conflictos, los combates y los juegos en especial los
99.individuales como el del vampiro o el del fuego y las
100.tribus en que dos tribus se confrontan para robar y
101.obtener el fuego pero se tienen que comunicar desde
102.otro lenguaje creado por ellos allí se generan
103.conflictos guerras a muerte se vive eso en toda su
104.expresión en el caso particular cuando lo jugué pues
105.sucedieron cosa muy importantes para mi es el fondo
106.eran aquellos juegos capaces de generar conflictos los
107.que me daban material para mis personajes y por lo
108.tanto lo que me sirve; que desarrollaron ese sentido en
109.él, de lo individual y de ganar las cosas solo para
110.el, en ultimas una de las raíces del teatro es esa el
111.juego y a través de este se revelan los elementos para
112.que este trabajo consigo mismo.

¿De los múltiples entrenamientos que he recibido cuales son los que mayor dificultad le han representado para su trabajo?

113. Pienso que el trabajo sobre la elasticidad, por ser un
114.problema físico y también con el dolor ha partir de
115.malformaciones que el cuerpo ha adquirido a lo largo de
116.su vida debido al no trabajo consiente sobre este. Pero
117.lo interesante es que dichos obstáculos permiten a su
118.vez reconocer su cuerpo, entonces puedo mirarlos y
119.apreciar también estos defectos ser consciente donde
120.apoyo mal un pie para caminar o donde tengo una
121.desviación en la columna y son cosas que a pesar de

122.tenerlas nunca antes lo había sentido hasta ahora, esto
123.ha sido muy interesante pero a la vez dificultoso. En
124.general no es que el trabajo me represente algún tipo
125.de dificultad pienso que la dificultad real está en mi
126.en mis límites, en mi falta de constancia y disciplina
127.para ir más allá, siento que es un error pues terminé
128.desertando cuando siento que he llenado una curiosidad
129.de conocimiento con algún entrenamiento, y me niego la
130.posibilidad de aprender más de esto.

4. Proceso de construcción del personaje: hace referencia a las anécdotas, sentimientos y opiniones sobre el proceso que llevo a cabo el participante en la construcción de su personaje escénico en la obra "El Encierro" para comprender tomando como ejemplo en el proceso llevado a cabo en "El Encierro" Cuales fueron los aspectos de la convivencia y el trabajo más influyentes para la creación de su personaje.

131. El trabajo de paralelas y de acciones físicas sobre
132.esas paralelas, creo que fue la herramienta más
133.importante y creo que para todos, pues a partir de allí
134.salieron los primeros intentos de creación colectiva,
135.pero dentro de la convivencia existieron aportes en
136.otros niveles, yo creo que cualquiera puede hablar de
137.las cosas importantes que allí pasaron como el trabajo
138.sobre los textos o el de los monólogos o el estudio
139.literario que se realizó para entretener esto. Pero
140.grupalmente rescato todas esas cosas que allí pasaron,
141.el conflicto que entre todos se generó indudablemente
142.se representa en la personalidad de Necro.

5. Visión del Personaje: hace referencia a como el participante percibe, reflexiona y siente su personaje

en la obra "el encierro" y las posibles relaciones entre el personaje y el actor de modo que es posible percibir las relaciones profundas entre el participante y el personaje.

143.Necro es como un bicho extraño y raro, que al principio
 144.era la continuación de Jeraspel quien era un personaje
 145.de deje sin terminar y bueno, luego fue tomando otro
 146.carisma con un aire salvaje era como una escultura
 147.física que luego fue tomando vida y forma, de allí
 148.partió de la escultura física, luego vino el modelo de
 149.un presentador de circo que esta relacionado con ese
 150.ser encantador que llama y convence, que tiene un gran
 151.poder de sugestión sobre los otros, y el torero
 152.finalmente quien se relaciona con la finura en medio de
 153.un espectáculo sangriento, y se difieren también entre
 154.ana María y Natalia (sus dos momentos amorosos dentro
 155.del proceso)y se observa entonces una relación presente
 156.de mi vida dentro de mi trabajo, y luego pues está una
 157.relación directa literaria con el personaje del
 158.Necrófilo del cuento de "la Primera Comunión" me
 159.relacione con ese personaje principalmente por su
 160.conducta sexual con respecto a lo sagrado, a lo
 161.virginal y en eso se relaciones pues conmigo pues yo
 162.creo tener ese tipo de relación, También por la rareza
 163.de su amor hacia la muerte con un cadáver, de pronto a
 164.mi siempre me han atraído este tipo de personajes algo
 165.torcidos ya sea para mal o para bien. Y con en proyecto
 166.general pues por que a todos desde el principio nos
 167.interesó el tema del amor pero lo que nos llamó la
 168.atención fea en tema de la muerte, es algo raro por que

169.la muerte fue en ese entonces un tema llamativo para
170.todos, viendo la muerte en su sentido romántico, en el
171.contexto del amor, y también llama la atención como el
172.amor era en ese entonces desde diferentes situaciones
173.muy intenso para todo el equipo, y el tema de la muerte
174.inserto en el. De manera que en los textos leídos para
175.mi el necrófilo era aquel personaje que reunía todas
176.esas características de interés en su mejor forma.

¿Que sentimientos o emociones puede generarle un personaje así?

177. Absoluta y completa hermandad por que de algún modo y
178.casi siempre eso pasa, aquellas cosa que pasaban dentro
179.de mi vida se unían a ciertos aspectos que contemplaba
180.mi personaje, de manera que el y yo llegábamos a
181.pertenecernos mutuamente. Yo pasa con ana María una
182.época muy dura entre el desamor y cree una relación con
183.la muerte muy intensa, y bueno después vino Natalia y
184.era como un estar de nuevo conmigo, eso fue muy
185.importante y a la vez una terapia fuerte.

Usted puede encontrar algunos aspectos suyos en su personaje?

186. Si definitivamente se que Necro soy yo así, como el
187.ser del trabajo de máscaras también soy yo y eso no es
188.ningún secreto, su que debo ser necrofilico en algún
189.sentido pues de otro modo no me hubiera llamado la
190.atención hacer un personaje así, y eso esta bien
191.saberlo.

6. Visión de la Obra: se refiere a como el participante ve y entiende el contexto de la obra y su posible influencia dentro de si mismo y en su personaje con el fin de analizar los significantes de la obra en general y los demás personajes en relación con el suyo.

192. Esta entrevista ha sido muy interesante por que me
193.podido hablar de todos los niveles de mi personaje,
194.pienso que de todo lo que paso lo más importante fue el
195.trabajo de las acciones físicas en las paralelas, y en
196.especial las acciones que montaba con Catalina, lo que
197.creo que fue determinante en su personalidad, y luego a
198.otro nivel Felipe el director digamos, un poco
199.enamorado del trabajo, un poco enamorado de Cata y un
200.poco enamorado de mi, de modo que nos puso como los
201.personajes principales sobre los cuales iba a girar el
202.conflicto de la obra, de modo que Necro en su inicio
203.era un perverso raro aunque reitero que fue en la
204.relación con catalina y en la relación conmigo mismo
205.que se generó Necro como tal.

¿Como ve usted la relación entre el personaje de Necro y de Mer?

206. Pues son hermanos, y se ve reflejado por que catalina
207.y yo tuvimos mucha química entre los dos y nos
208.escuchábamos Cata estaba en una relación amorosa con
209.Felipe y hablamos mucho de manera que nos hermanamos,
210.la relaciones también se centran en el asco en especial
211.de Mer hacia Necro, Mer quiere mucho a su hermano pero
212.es ese hermano desagradable que se come los mocos y
213.eso lo manejábamos mucho o por ejemplo Catalina tiene
214.asco a los pelos y yo me había cortado el pelo muy
215.bajito y en los ensayos le restregaba la cabeza para
216.producir orgánicamente esa sensación de asco y por otro
217.lado Mer es como ese amor platónico de Necro pero es
218.inalcanzable por que es su hermano, y de alguna manera
219.eso refleja lo que vivíamos por que Catalina estaba con
220.Felipe y aunque había química entre los dos era algo
221.también inalcanzable.

¿Y a nivel de los otros personajes, que relación existió del personaje hacia ellos que le aportaran a su identidad?

222.Todos, en cuanto a personajes como ya dije el más
 223.importante fue Mer quien representaba su mamá, su
 224.hermana, su mundo el amor de Necro en últimas la fuente
 225.de vida de este personaje es esa mujer; la relación con
 226.Panpinea, era completamente conflictiva tal y como lo
 227.representaba mi relación con ana maría, la relación con
 228.el personaje del doctor se da también con la relación
 229.que tenía con Pablo quien en los entrenamientos se
 230.convirtió en mi adversario de pelea y eso se siguió en
 231.los roles de los personajes convirtiendo al doctor en
 232.la figura de oposición a Necro, podría ver al personaje
 233.como un fragmento de la relación entre nosotros y eso
 234.también lo da el teatro un espacio para formar
 235.relaciones que de alguna manera nutren a los
 236.personajes. Con el personaje de Grajo en escritor,
 237.quien era también un faquín (gente contratado a sueldo
 238.por el gobierno para ocuparse de los muertos de la
 239.pestes) y ese era como el carácter final de Necro,
 240.digamos que la configuración del personaje fue una
 241.relación entre machos, Grajo es otro tipo de cómplice
 242.para Necro en otro nivel, igual de enfermo que el y con
 243.una relación cercana a la muerte como la de el y las
 244.fuentes literarios del personaje de Grajo (los poemas
 245.de Heniner Muller) fueron para Necro igualmente
 246.influyentes, ya al final por este tipo de relación
 247.Necro descubrió que admiraba a Grajo por escribir el
 248.tipo de literatura que a el le gusta. Quinto es otro
 249.bicho raro igual a Necro, y Javier Hidalgo lo es
 250.también, Quinto podría llegar a ser incluso más
 251.perverso que Necro de modo que aunque tienen cosas en

252.común, Quinto podría ser el único personaje al que
253.Necro le teme; de modo que la relación entre los dos
254.personajes siempre estuvo a distancia a pesar de su
255.complicidad. Igualmente el contexto de la obra dentro
256.de una epidemia de peste bubónica hace que
257.necesariamente el tipo de relación fuera distinto a si
258.se encontraran en y contexto común, así el temor a la
259.muerte y la frialdad ante la misma hacen que cada uno
260.de los personajes en la obra adquiriera un rol de
261.desempeño particular.

7. Retroalimentación del proceso: hace referencia a como
después de haber terminado el proceso de la obra y
concluida la temporada de la misma; el participante
evalúa el proceso y examina otros posibles ángulos no
concebidos de su personaje.

262.Bueno pues yo gané muchas cosas con Necro con respecto
263.a mi vida, además fue un jarabe para mi que me permitió
264.superar muchas cosas, ahora gracias a el pude terminar
265.un escrito que llevo intentando cuadrar desde hace 6
266.años, y Necro se entreteje en su temática dentro de él,
267.en este relato que es un poco policíaco, plasmo dentro
268.de una historia todo lo que siento sobre el mundo, lo
269.que pienso y lo que soy, y en general pienso que la
270.ganancia mayor fue la satisfacción de hacerlo hecho
271.después de todos los obstáculos y pese a todas las
272.dificultades para hacerlo lo mejor es cuando se siente
273.que se superan esas barreras haciéndome sentir de una
274.forma especial.

Entrevista realizada al actor 2, actriz en la obra "el encierro", bajo el personaje de Mer, (María Ernesta Ramírez).

1. Relación con el teatro: se refiere a que el participante explique y defina cuales son sus sentimientos, anécdotas o opiniones sobre el teatro como oficio y la relación que este mismo tiene con respecto a su vida.

1. Para mi En el teatro yo he encontrado de todo, creo que
2.me logro encontrar mucho conmigo misma con cosas que no
3.conocía de mi, cada vez que se empieza un montaje cada
4.vez que se crea capaz de hacer un personaje, es una
5.oportunidad para conocer de que soy, que puedo que tengo
6.adentro que no sabia. Eso para mi es muy importante por
7.que me ayuda como a conocerme y cada vez me conozco mas y
8.pues como que descubro en mi cosas buenas pero también
9.cosas malas, o no malas sino como defectos muchos
10.defectos..., por ejemplo en este último proceso he
11.descubierto que soy muy desconcentrada yo no puedo estar
12.mas de media hora en algo dándole por que me desespero,
13.aunque he estado trabajando mucho en eso en estar
14.concentrada. Es que como que he descubierto que yo
15.Cecilia, a mi me cuesta mucho trabajo estar con la
16.gente, me cuesta hablar socializar, estar en un grupo
17.donde no encajo no soy capaz. Y yo no sé por que cuando
18.actuó es una vaina mágica por que no me da miedo, por
19.que me gusta que la gente me mire, me gusta hablarle a
20.un público, si me entiende?.

Entonces usted plantea que el teatro le ayuda a conocerse?

21. Si, cada vez me conozco mas y pues me ayuda a conocerme
22.a descubrir aquello que no me gusta de mi, y a

23.modificarlo y verlo de otra manera. Es difícil pero
24.siempre intento luchar por el mejoramiento.

Como define el teatro para usted?

25.Yo no sabría como definirlo para mi es como una
26.posibilidad de ser y una posibilidad de hacer, allí
27.puede hacer todo lo que usted quiera, es eso es un
28.espacio de poder expresar cualquier cosa, cosas en las
29.que usted cree o que siente o que no siente o lo que
30.sea. Para mi yo creo que el teatro es importante por
31.eso, por que usted cuando hace teatro siempre tiene que
32.querer decir algo, si cualquier cosa pero no se trata
33.nunca de hacer por hacer.

2. Características del teatro en la vida del actor: aquí se trata que el actor mencione y describa aquellas características y aspectos peculiares del teatro que a su opinión han ayudado e influido o no, dentro de su propia vida.

34. Muchas cosas son las que el teatro me aporta, si yo no
35.tuviera mi hijo, dedicaría todo mi tiempo a hacer
36.teatro, por que es gran parte de mi vida, y me parece
37.muy bacano por que a uno le aporta muchísimo
38.conocimiento, no solo sobre uno mismo sino sobre todo.
39.Si usted tiene que hacer una obra sobre la revolución
40.francesa, pues tiene que saber sobre la Revolución
41.Francesa. Tiene que saber históricamente que estaba
42.pasando y debe como meterse en ese mundo y llega a ser
43.como una forma divertida de aprender, a mi eso me gusta
44.mucho, me aporta físicamente me aporta cosas por que yo
45.desde pequeña he sido como muy endeble, entonces para mi
46.en la escuela hacer acrobacia era muy duro, me ha
47.quitado muchos miedos físicos que tengo y me ha dado

48.también muchas fortalezas físicas, ahora se que las
49.tengo y que puedo hacer cosas con mi cuerpo.

Estas ganancias físicas han aportado a mejorar el concepto
que tienes sobre ti misma y tu cuerpo?

50. He aprendido a ver la necesidad de el y por ende a
51.cuidarlo y quiero seguir trabajando sobre el, como que
52.uno logra darse cuenta de que es capaz de hacer cosas y
53.es que es un todo en general el teatro me ayuda en todas
54.las dimensiones de mi vida.

3. Recursos para crear el personaje escénico: se refiere a
la descripción de las técnicas, elementos, y
metodologías empleadas generalmente por el participante
en la construcción del personaje y específicamente de su
personaje en la obra teatral "El encierro".

55. Las herramientas que utilizo varían dependiendo del
56.personaje, por ejemplo para mi cuando hice a MER, me
57.importaba mucho la parte física, mucho y como que me
58.centra en esa actitud algo vanidosa, pero hay otros en
59.los que me importa más el manejo del texto, si aunque
60.siempre intento como de poner mucho énfasis como en la
61.presencia escénica, como en los detalles físicos del
62.personaje.

Existe algún tipo de entrenamiento especial para usted, que
le aporte material de trabajo para sus personajes?

63. Quiere que le diga la verdad, yo siento que trabajo
64.mucho desde adentro de mi, como que primero analizo todo
65.como que está pasando y como que a partir de eso uno
66.empieza a buscar pero no tengo un tipo específico de
67.entrenamiento para mi, yo trato de sentirlo primero de
68.conocerlo, de analizarlo y a partir de ahí empiezo a
69.encontrar su cuerpo.

Que dificultades encuentras en los entrenamientos o en el trabajo de construcción?

70. Las cosas de concentración, tal vez es que me
71. desesperan los entrenamientos que son muy quietos o
72. pasivos, por que yo tiendo a eso, como a ser muy
73. pensativa y un entrenamiento así me apagam; por eso
74. necesito de cosas que me muevan que digan ¡despiértese!,
75. pero físicamente si siempre he luchado como contra la
76. torpeza por que soy muy torpe, entonces me gustan las
77. cosas ágiles pero no soy muy buena con eso , así que
78. siempre esta como el miedito de que se puede lastimar,
79. pero tengo que lograrlo y esto se convierte como en un
80. impulso para seguir intentándolo.

Que sientes cuando logras superar una dificultad, cuando consigues avanzar y dominar una habilidad?

80. Pues me siento muy feliz, me siento realizada, lo
81. máximo, me siento muy bien y lo que pasa es que en la
82. actuación uno nunca esta conforme con lo que hace
83. siempre piensa que puede hacerlo mejor y a mi me pasa
84. eso mucho siempre quiero hacerlo mejor, de hacer las
85. cosas muy bien.

4. Proceso de construcción del personaje: hace referencia a las anécdotas, sentimientos y opiniones sobre el proceso que llevo a cabo el participante en la construcción de su personaje escénico en la obra "El Encierro".

86. Para mi fue un proceso difícil de entrada por que
87. ustedes ya llevaban un tiempo trabajando en esto y pues
88. como le dije a mi, me gusta trabajar las cosas desde
89. adentro hacia a fuera y acá tuve que hacerlo de afuera
90. hacia adentro; acoplándome a lo que ustedes habían
91. construido, yo creo que alcancé a lograr completamente a
92. MER por fuera aunque muy poco por dentro, ahora que lo

93.pienso siento que me faltó eso tiempo de estar con ella,
94.por que ya era solo como montar escenas y no tuve el
95.tiempo para compenetrarme con ella, igual MER fue un
96.personaje muy bacano, para mi yo no se si salió bien o
97.mal pero me gustó mucho ese personaje por que yo tiendo
98.a hacer personajes muy calmados como muy quietos y esta
99.vieja era todo lo contrario era coqueta y llamaba la
100.atención todo el tiempo y por lo tanto tenia mucho
101.texto, y eso es algo que a mi me da pánico en el teatro
102.quedar blanqueada en una escena por tener tanto texto y
103.eso creo que es de las cosas que mas me asustan y este
104.personaje hablaba en exceso, entonces fueron muchos
105.miedos juntos de dejar que este personaje estuviera tan
106.suelto y hablar mucho en escena pero fue muy chévere.
107. También me aporto la capacidad de sorprenderme con
108.ustedes por que en la escuela uso sale como con cierto
109.ego de ser muy bueno en esto y venir a compartir el
110.escenario con gente que incluso por primera vez hacia
111.teatro de alguna forma me vitalizó, pero yo si sentí en
112.especial con algunas personas ese mutuo intercambio de
113.energía y actitud de trabajo en los ensayos que me
114.pareció bien interesante. Y el estar con otras personas
115.me ayuda como a abrirme más a compartir y ver en que
116.puedo colaborar para que la obra crezca

5. Visión del Personaje: hace referencia a como el participante percibe, reflexiona y siente su personaje en la obra "el encierro" y las posibles relaciones entre el personaje y el actor.

117. MER es un personaje muy solo, que cobra esa soledad
118.haciendo todo lo contrario , mostrando otra cara hacia
119.a la gente y la forma como manipula, por que es muy
120.manipuladora es una forma de no querer sentir esa

121. soledad, poder tener a las personas a su lado, el
122. asunto del hermano va allí, para mí era una relación
123. que iba más allá de lo que el mundo ve en todas esas
124. cosas como horribles del incesto y todo eso, era más
125. una reacción como de protección hacia su hermano, era
126. la representación materna de él. Obviamente ella tenía
127. también sus problemas pero más allá está ese
128. sentimiento de soledad tan grande. Era como... es que no
129. se explicarlo como querer tener a la gente allí a su
130. disposición y no sentirse satisfecho de eso, igual al
131. final queda sola, es que ni siquiera con su hermano
132. quien era ese niño pequeño que hay que cuidar.

Que cosas de Cecilia ves en el personaje de MER?

133. Yo... si yo soy muy sola también, solo que yo no soy
134. capaz de abrirme a la gente, pero creo que la sensación
135. de soledad y de pronto querer, de alguna manera poder
136. tener amigos un círculo de amigos, a mí eso me pasa
137. mucho si, yo soy muy sola y siento la necesidad de
138. estar con la gente pero no tanto por que yo quiera
139. estar acompañada sino más por una presión social que
140. dices que tienes que ser sociable y hablar con la
141. gente. Y a mí me hace sentir mal eso como que yo no
142. puedo ser como la gente y no me incomoda la soledad, me
143. incomoda lo que la gente puede pensar de mi soledad por
144. que la gente dice de mi soledad y pienso que MER
145. también se encuentra en esa situación.

Que sentimientos le podría despertar el conocer un personaje como MER en su vida real?

146. No podría tolerar a una persona así, por que me
147. molesta la gente que quiere siempre y a toda costa como
148. estar llamando la atención de la gente, aunque en el
149. fondo sabe que está vuelta mierda, y no puede con sus

150.problemas, no me gusta por que de pronto a veces yo me
151.siento identificada con eso y no me gusta. Yo no quiero
152.caer en eso en tener que ser agradable a los demás
153.para que no piensen que soy una amargada a algo así.

6. Visión de la Obra: se refiere a como el participante ve
y entiende el contexto de la obra y su posible
influencia dentro de si mismo y en su personaje.

154. De los personajes influyentes para MER pues el de
155.NECRO es el más fuerte, por que con el tuve cierto
156.tiempo de trabajar solos y estaba abierto a recibir lo
157.que los dos dábamos y allí encontramos cosas
158.interesantes para los dos y de ese juego entre los dos
159.creo que se plasmo la parte sensual e incestuosa entre
160.los personajes definitivamente, además ya había
161.trabajado con el y eso me dio confianza para eso. Con
162.LEO ya había también un conocimiento mutuo en el trabajo
163.pues conocemos ya nuestro ritmo, y en el personaje del
164.Doctor eso se ve, digamos en la obra MER tiene una
165.relación romántica con el Doctor y pienso que de toda
166.la obra esa era como la relación más pura existente
167.entre todos los personajes, el doctor le ponía otro
168.matiz a ella, con el podía ser más ella en verdad. Los
169.faquines me parecían muy divertidos eran muy frescos y
170.alegres y eso me tranquilizaba también creo que ellos
171.le quitaban como densidad a la obra, creo que ellos me
172.aportaban como eso como tranquilidad al personaje. Y
173.Jhon aunque era un personaje muy pequeño tiene un
174.afecto muy especial para mi, me daba pesar ese
175.personaje a MER le daba desespero, pero a mi esos
176.personajes muy pequeños me encantan, que en 30 segundos
177.que aparezcan sean capaces de contar toda una vida es
178.algo muy difícil. Pero creo que en general y a nivel de

179.convivencia pues que se logro un ambiente agradable de
180.trabajo que permitió generar un buen trabajo.

7. Retroalimentación del proceso: hace referencia a como después de haber terminado el proceso de la obra y concluida la temporada de la misma; el participante evalúa el proceso y examina otros posibles ángulos no concebidos de su personaje.

181. Hoy día me sorprendo de lo que hice con MER, me
182.sorprendo de mi, del trabajo de texto y del trabajo
183.físico Por que uno siempre busca como hacer lo que le
184.queda más fácil y de hacerlo bien y aquí pues por el
185.personaje tenia mucho miedo de las dos cosas, pero como
186.que lo pienso ahora y ya veo que si soy capaz de
187.aprenderme si quiero un texto de dos horas, y en lo
188.físico de pararme en un dedo si es necesario. Eso me
189.deja a mi mucho tener esa confianza de hacer. Otra cosa
190.que me dejo es como la capacidad de trabajar
191.desprendido del director, por que uno se da cuenta de
192.que le pueden salir cosas muy bacánas, de saber que soy
193.capaz de hacer cosas que antes no me había atrevido a
194.hacer. Trabajar con gente nueva también te da lecciones
195.en la vida. Si pienso que hay ganancias en lo personal
196.también al llegar a un grupo nuevo se debe ser más
197.calmado y más receptivo a escuchar lo que te quieren
198.decir. En general pienso que todo lo bueno y lo malo de
199.alguna manera te enseña y a mi me ha dejado muchas
200.cosas para mi oficio y para mi vida.

Entrevista realizada al actor 3, quien interpreta al personaje de Quinto.

A. Relación con el teatro: Se refiere a que el participante explique y defina cuales son sus sentimientos, anécdotas u opiniones sobre el teatro como oficio y la relación que este mimo tiene con respecto a su vida.

1. El teatro para mí es todo, ósea a mi me falta algo
2. cuando no hago teatro, por ejemplo ahora vivo como
3. estresado porque no estoy haciendo teatro, para mí es esa
4. válvula de escape, es lo que realmente me llena, es algo
5. en lo que tú no puedes dejar de pensar, pienso teatro,
6. teatro, por ejemplo todo lo que estoy haciendo ahora es
7. para poder llegar a estudiar teatro. El teatro para mí
8. es lo primordial en la vida, es más yo creo que
9. cotidianamente hago teatro, la relación que yo he tenido
10. con el teatro empezó desde el colegio y pues no me gusta
11. hablar mucho del colegio porque son cosas que tú haces
12. allá y las haces por estar metido en esas cosas pero no
13. sabes si en realidad te gusta o no, yo lo hacía porque
14. igual me gustaba de la misma manera que me gustaba la
15. gimnasia, ya cuando sales del colegio yo quería hacer
16. teatro. Yo iba a estudiar teatro, iba a estudiar en la

17.escuela de arte dramático pero cuándo me iba a inscribir
18.la cerraron, me tuve que esperar para que abrieran la
19.ASAB, en eso se demoraron como dos años en abrirla, y
20.dije no voy a poder estudiar teatro, iba estudiar en la
21.escuela del libre pero es muy caro. Entre a estudiar una
22.carrera en la Universidad Nacional, pero lo primero que
23.hice fue buscar un grupo de teatro, que fue el de
24.Ingeniería, hay estuve año y medio, hicimos dos montajes
25.y medio, después fue cuando en los festivales
26.universitarios que hacía la Universidad, pude ver un
27.grupo que es Teatro Estudio de la universidad Nacional,
28.que para mí era el mejor grupo de teatro, entonces yo
29.dije tengo que estar en el grupo, averigüé pero nunca
30.hacían audiciones, ni nada, un día vi en el cartel que
31.estaban haciendo audiciones, me presente a la audición
32.pero cuándo fui habían como 200 personas para presentar
33.la misma audición, yo dije bueno hasta aquí llegó, la
34.audición fue de una semana, después vi. Las listas y
35.había pasado. Estuve en el grupo 5 años, hicimos dos
36.montajes, unos ejercicios parateatrales que se mostraban
37.internamente, se hicieron talleres de dramaturgia,
38.creación de personajes, con personas muy buenas, pues
39.nuestro director era un muy buen director que estaba
40.relacionado también con personas muy buenas. Entonces

41.me retire del grupo porque el director se fue, llegó un
42.momento que en el grupo nos fue muy bien, si no éramos
43.el mejor, éramos uno de los mejores, pero ya empezaron
44.los actores a creerse estrellitas, entonces cuándo el
45.director se fue, todos decían que ya no había ningún
46.otro director porque le quedaba pequeño, pensaron en
47.llamar a Serrato que es hombre muy pilo, también Enrique
48.Carriazo, al final se volvió muy complicado. Entonces
49.la dirección la asumió un amigo y no era lo mismo. Fui
50.a parar a otro grupo de la universidad donde duré tres
51.meses no me sentía bien, esa fue mi época de teatro
52.universitario. Afortunadamente yo me había hecho muy
53.buen amigo del antiguo director Fabio, y él en ese
54.tiempo estaba montando Hienas, Chacales, y otros
55.animales; entonces me dijo si le podía servir de
56.asistente, estuve trabajando de asistente, igual se
57.aprendió muchísimo, trabaje como asistente en una obra
58.llamada amores simultáneos.

¿Qué es lo que encuentra en el teatro, de que lo llena?

59. Me llena sobre todo de satisfacción, que yo creo para
60.mí es lo más importante, por ejemplo económicamente el
61.teatro no me ha aportado mucho que es lo que la mayoría
62.de la gente busca cuándo hace algo, en su oficio, pero
63.no te puedo explicar lo que tú sientes cuando sales al

64.escenario, el simple hecho de ensayar te convierte en
65.otra persona, o no te convierte en otra persona, si
66.dices cualquier estupidez te aporta. Principalmente
67.haces aflorar lo que eres realmente, estas con otra
68.gente que te van a aceptar te da satisfacción, alegría,
69.es sentirse muy bien. Por ejemplo yo hago la comparación
70.con la carrera que estudie, cuándo tenía que trasnochar
71.a las diez de la noche ya estaba cabeceando, cuando tú
72.ensayas son las doce de la noche, y estás mamado pero
73.quieres seguir, no hemos llegado donde tenemos que
74.llegar pero hagámosle, así el cuerpo no quiera más,
75.llega el momento que el cuerpo no aguanta, pero de igual
76.manera es una satisfacción.

B. Características del teatro en la vida del actor: Aquí se trata que el actor mencione y describa aquellas características y aspectos peculiares del teatro que a su opinión han ayudado e influido o no, dentro de su propia vida.

77. Por ejemplo en cuanto a mi forma de ser, yo creo que mi
78.forma de ser me ha ayudado mucho para hacer teatro,
79.realmente soy una persona un poco tímida pero no, el
80.hecho es que yo llego a una parte y me presentan y me
81.quedo callado, de repente hago apuntes y después soy el
82.payaso, yo siempre he sido así en el colegio en los

83.grupos en los que he estado siempre he sido así. Eso me
84.ha ayudado, en cuanto a mi estilo de vida en lo que más
85.me ha aportado es en despertar un ansia de
86.conocimientos, como que te metes en el cuento de teatro
87.y ya es relacionarse con los libros, los libros para uno
88.son muy importantes, me ha infundido el amor a la
89.lectura, el conocer, investigar, llegar más allá,
90.agudizar más las cosas, y también aprendes a entender un
91.poco más a la gente y aceptarla tal como es, en el
92.teatro cuando ensayas cuándo estás en contacto con las
93.personas, tienes que aceptarlas tal cuál, tienes que
94.estar en contacto con ellas, con la piel de las
95.personas, su cuerpo. El grupo es ante todo una familia,
96.entonces tú aprendes a darte muy fácil, yo me doy muy
97.fácil, yo no desconfío en la gente que también es malo
98.pero no puedo hacer lo contrario, aprendes mucho a
99.cuidar a la gente, estás preocupado por lo tuyo, pero
100.sabes que si alguien falla tú tienes que estar ahí para
101.cojerlo, si éste man se cae se cae la obra y yo hago
102.parte de la obra, entonces tú aprendes a estar más
103.pendiente de la gente y siempre ayudándola.

¿Es posible acercarse a conocerse a uno mismo por medio del teatro?

104. Sí. A conocerse sí a aceptarse también, aceptarse uno
105.les un poco difícil porque uno siempre se esta
106.comparando, bueno yo siempre me estoy comparando, uno
107.sabe que tiene sus defectos y sus cualidades, Y a
108.media que uno se compara con la gente o con cosas uno
109.va descubriendo muchas cosas en uno, por más pequeñas
110.que sean. Pero también uno se encuentra con cosas
111.agradables cómo no, yo me he dado cuenta en éste tiempo
112.que me pongo de mal genio muy fácil, es de segundos
113.porque en este momento no estoy haciendo teatro pero
114.sí el teatro me ha servido para aceptarme más.

Usted ahora habló del estrés, cree que el teatro puede ser
el espacio para liberar el estrés, canalizarlo?

115. Sí, eso si es algo que estoy cien por ciento seguro.
116. Yo creo que si hiciera teatro el cien por ciento de mi
117.tiempo también me estresaría haciendo teatro, pero
118.también creo que me desestresaría viendo una obra de
119.teatro, que no fuera la mía. Por ejemplo, en el último
120.grupo en el que estuve, que fue en el R- 101, yo estaba
121.terminando mi tesis, y era una tesis que llevaba dos
122.años y ya estaba mamado, no quería saber de tesis, no
123.se me ocurría nada, pero llegaba al grupo, y me
124.tranquilizaba. A veces tu tienes problemas y son
125.problemas graves, duros y el teatro te enseña que si

126.entras a ensayar una obra y eres el bufón pero entras
127.cargado de problemas, dices sólo el texto pero no lo
128.estás diciendo tú, por ejemplo cuando alguien te dice
129.te quiero y es mentira, uno lo sabe, entonces es eso,
130.por ejemplo se me murió mi mamá pero bueno es muy grave
131.y no voy a ensayar, pero si voy a hacerlo tengo la
132.capacidad de dejar mi maleta de problemas en la
133.entrada, guardarla ahí y recogerla cuando salga, de
134.pronto al salir dices que ya no la quieres tener y la
135.dejas ahí, uno sale más descansado, esto tiene
136.solución sólo hay que buscarla. Con el teatro es
137.totalmente desestresante para mí, además muchas veces
138.algo del problema te va a quedar ahí, un residuo queda
139.allá dentro, porque es así, entonces esta parte del
140.problema te puede ayudar para la construcción del
141.personaje, que puede ser un bufón y ver un bufón de mal
142.genio también puede ser chistoso.

C. Recursos para crear el personaje escénico: se refiere a la descripción de las técnicas, elementos y metodologías empleadas generalmente por el participante en la construcción del personaje y específicamente de su personaje en la obra teatral "El encierro".

143. Para la creación de los personajes lo que siempre yo
144.he hecho, es primero hacer un buen trabajo de mesa,

145.sentarse, leer la obra, mas o menos mirar sacar los
146.apartes, pensar qué es lo que le está pasando al
147.personaje cómo es; Por ejemplo en el personaje de
148.quinto no lo hice porque fue una mezcla de varias
149.cosas, como creación colectiva, improvisación, el autor
150.de la obra. Pero con obras escritas acudo mucho a
151.remitirme al autor de la obra, mirar en qué tiempo
152.escribió, donde, porque es muy distinto un autor que
153.esté escribiendo una obra en plena guerra a otro que la
154.esté escribiendo en pleno carnaval, entonces uno
155.encuentra mucho trasfondo, si el autor metió un
156.personaje en la obra dependiendo de cuando y donde la
157.escribió fue por algo. Uno piensa si fue en una guerra
158.entonces busquemos algo de eso ya es trabajo de mesa y
159.después conversando con el director porque ellos ya
160.tienen la visualización de la obra, tener una idea
161.clara de lo que el autor quiere del personaje más o
162.menos, con éstas características, otros le dicen créalo
163.y hablamos en el camino. Generalmente yo prefiero
164.primeramente trabajar el texto, aprenderme el texto lo mejor
165.que pueda para ya cuando me apropié del texto empezar a
166.darle características al personaje, creándole una
167.historia al personaje. Cuando me apropio del texto, sé
168.lo que voy a decir, en sí la creación del personaje es

169.cómo va a decir este tipo esto. Qué siente ese tipo
170.cuando dice lo que dice, aunque eso de crear
171.sentimientos no es tan cierto, yo no puedo estar en el
172.escenario y pensar en sentirme triste y ya estar
173.triste, eso no es así, porque si fuera así dominaríamos
174.los sentimientos, por ejemplo me enamoro de ti y ya no.
175.Pero es más bien como asumir la posición, por ejemplo
176.cuando estoy triste como estoy, por ejemplo cuando
177.estoy triste hablo pasito, me callo, entonces eso es
178.lo que yo le apporto al personaje, viene ahora los
179.ensayos, cada entrenamiento siempre va enfocado a lo
180.que uno va a hacer esa noche, si uno va a ser una
181.escena de quietud el entrenamiento no puede ser correr
182.durante tres horas porque en el momento de presentar la
183.escena el actor no va a mostrar la quietud del
184.personaje, y a la hora de decir los textos ya van a
185.estar mamados, más bien que sea algo, de relájense para
186.seguir aguantando la carga de la escena que se va a
187.trabajar. Cuando se esta actuando, tu fabricaste algo
188.pero no has contado con lo que tu compañero ha creado,
189.tengo que comunicarme con el otro y construir empezar a
190.tejer que es lo más rico, porque empieza la
191.competencia, y empieza a darle carácter al personaje,
192.porque empiezas a imponer tus cosas, pero como me dijo

193.un amigo imponer tus cosas no siempre es ganar, por
194.ejemplo para llamar la atención ni hay necesidad de
195.gritar, tú puedes hablar pasito y todo el mundo te
196.voltea a mirar. Cuando son muy específicos, por
197.ejemplo en una obra de gays, uno recurre al trabajo de
198.campo, por ejemplo vamos a un bar gay y miramos como es
199.el asunto, observamos, eso también te aporta mucho.

D. Proceso de construcción del personaje: Hace referencia a las anécdotas, sentimientos y opiniones sobre el proceso que llevo a cabo el participante en la construcción de su personaje en la obra "El encierro".

200. En el entrenamiento que hubo en el grupo durante este
201.montaje es que había una etapa de mucho desorden, el
202.entrenamiento iba más enfocado para mantenerse en
203.forma para hacer una obra y no entrenar para la obra.
204. Realmente el entrenamiento a Quinto no le apporto
205.mucho, los entrenamientos eran muy buenos pero no
206.tenían dirección hacia el montaje. Creo que los
207.entrenamientos que más me sirvieron para la
207.construcción de Quinto fueron los que exigían
208.elasticidad, se utilizo un elemento para trabajar a
209.Quinto y fue el no sentirse uno cómodo en el escenario,
210.o sea cuando estas muy confiado como que algo no esta
211.bien, te sientes bien como persona, entonces busqué

212.algo que incomodara a Quinto, entonces encontré una
213.posición que cuando me paraba de esa forma me dolía y
214.me cansaba sin demostrarle dolor al público, porque es
215.la forma que camina Quinto porque no puede caminar de
216.otra forma, cuando yo estaba cómodo me decía éste no es
217.Quinto. Por ejemplo en los ejercicios de elasticidad
218.encontré eso verdaderamente de Quinto.

¿Qué dificultades experimento en la creación de Quinto?

219. A mí me cuesta mucho crear la historia del personaje,
220.porque el meterme en esas historias y asumirlas, me
221.cuesta, porque todos los personajes son diferentes,
222.crear la historia toca hacerlo pero para mí es difícil.
223. Lo más complicado es buscar los detonantes
224.sentimentales del personaje para hacerlo creíble, que
225.tengo que hacer para llorar, tengo que llorar si esta
226.escrito, buscar los sentimientos del personaje es
227.difícil.

228. Es buscar sus sentimientos, por ejemplo yo sé qué es
229.la tristeza y te puedo preguntar qué sientes cuando
230.estás triste y me vas a decir muchas cosas y puede que
231.coincidamos, si el personaje está triste vas a
232.construir esa tristeza con la tuya, porque ya sabes
233.cómo es tu tristeza, pero no es la misma del personaje;

234.Es tener claro el sentimiento, buscar y construir el
235.sentimiento.

E. Visión del personaje: Hace referencia a como el actor
participante percibe, reflexiona y siente su personaje
en la obra "el encierro" y las posibles relaciones entre
el personaje y el actor.

236. Algo muy claro que me sirvió en éste montaje que fue
237.el tiempo de llegada a la obra porque era una obra que
238.ya la estaban ensayando como hace cuatro meses y que
239.tuvo muchos pares y arranques, cuándo yo llegué ya
240.estaba el grupo consolidado, y estaban montando la
241.segunda escena que era cuándo todos los personajes
242.llegaban, y usted llega nuevo a un grupo es difícil,
243.usted conoce lo que los otros grupos le aguantan o no,
233.pero ser nuevo uno se frena, uno no suelta lo que es,
244.pero al frenarme me permitió mucho ver el trabajo que
245.tenían, porque ellos ya habían trabajado mucho en sus
246.personajes por ejemplo, el personaje de yeto estaba
247.claro, el escritor, etc. Después hubo ejercicios que
248.nos ayudaron mucho como el encontrar el objeto, a ellos
249.le ayudó mucho, les aclararon más el personaje, dándole
250.más herramientas al personaje. Entonces vi cuales
241.eran los personajes y ahora voy a crear el mío y se los
251.voy soltando. Me empecé a relacionar mucho con Yeto y

252.el doctor, entonces surgió la idea que estos tres eran
253.amigos y se empezó a darle forma a la obra.

254. Los entrenamientos te dan mucha confianza con la
255.gente, en ellos sabes con quién puedes confiar y sabes
256.con quién puedes confiar menos, porque si en un grupo
257.desconfías de alguien grave. A mi me ha pasado eso,
258.cuando entreno encuentro el feeling con las personas, y
259.las escenas van cogiendo forma. Por ejemplo en los
260.entrenamientos de pareja, no sé porque pero puede que
261.tu compañero este en la esquina contraria siempre se
262.buscan para trabajar, es a ese feeling al que me
263.refiero, y es malo porque debes tratar de buscar otras
264.personas. También te das cuenta cuál es el ritmo de
265.trabajo de las personas, conoces a las personas que
266.trabajan pasivamente, son de mal genio, etc, uno conoce
267.al otro.

¿Quién es Quinto?

268. Quinto es un man que económicamente esta bien, antes
269.de que llegara la peste era un hombre pudiente, un man
270.con plata de familia o de viejas con las que ha vivido,
271.no es propiamente su plata porque no la ha trabajado,
272.porque no es que le gustara trabajar mucho a Quinto, le
273.gustaba viajar y viajó mucho. Cuándo llegó a la
274.ciudad, fue el sitio que encontró para esconderse de

275.algo que el había hecho, desde un asesinato que él
276.había cometido, pero él prefirió quedarse en este sitio
277.a pesar de la peste que había en el lugar que no dar
278.papaya para que lo cogieran y cuando le presentan la
279.idea del búnker a vivir pues mucho mejor, pues él está
280.encerrado en una ciudad con peste y le ofrecen un sitio
281.dentro de esta ciudad donde solo va a ir gente pudiente
282.que es el tipo de vida que le gusta, que se va a librar
283.de la enfermedad, fuera de todo va a encontrar mujeres,
284.traguito bien atendido, tiene la plata para pagarlo.
285. Es decir a él le preocupa menos ese encierro que el
286.estar encerrado en una cárcel, estar encerrado con
287.privilegios es lo que decide. El no se deja atrapar el
288.prefiere morir que ir a parar a una cárcel. Le gustan
289.mucho las mujeres Y él estuvo muy enamorado de una. y
290.es algo de lo cual no quiere que nadie se entere, en la
291.obra se lo sacan porque se empieza a deschabetar pero
292.no es porque a él le hubiera nacido contar su historia.
293. El esta muy enamorado y tocado por lo que hizo, piensa
294.que la gente lo va a atacar, y piensa que lo puede
295.volver a cometer. Quinto tiene que salvar su pellejo.
Si Quinto fuera una persona real, ¿Cómo sería su relación con
el?

296. Sería muy tenaz, porque yo confío mucho en las
297.personas y él me envolvería fácil también, convence
298.fácil y es un muy buen compinche que lo confunde a uno,
299.yo sería una presa muy fácil para Quinto. Si a mi me lo
300.presentara yo no sería amigo de él.

El personaje de Quinto ¿Qué le dejó a Javier?

301.Le dejó el humor negro, porque es algo que disfrute
302.mucho con Quinto, el chiste con el morbo metido, pues
303.si, la muerte es muerte pero no es tan fea, es como
304.rica, no sé, el dolor ajeno si uno lo ve por otro lado
305.es divertido. También fue algo que nació ahí, Quinto
306.hizo que saliera de mí, que es el gusto por las
307.mujeres, yo la tenía muy clara, las mujeres me gustan
308.mucho, y le aporte a él, me lo sacó casi al punto de
309.cómo es Javier, en la manera en que Quinto le
310.coqueteaba a Pampinea, es el coqueteo creíble pero no
311.es en serio porque uno se puede comprometer.

F. Visión de la Obra: se refiere a como el participante
ve y entiende el contexto de la obra y su posible
influencia dentro de si mismo y en su personaje.

312. Antes de hablar de los personajes, quiero hablar del
313.ejercicio que ayudó mucho a la creación de Quinto que
314.fue el del objeto, teníamos que encontrar un objeto con
315.el cuál se identificara el personaje, el objeto de

316.quinto fue un zapato, porque nació que el tipo viajaba
317.mucho, el zapato de quinto era un zapato lustrado, de
318.cuero, entonces no era un tipo pobre y si lo era lo
319.disimulaba muy bien. El zapato no estaba gastado, el no
320.caminaba mucho, entonces todas estas cosas fueron las
321.que empezaron a darle caracterización al personaje. Yo
322.lo utilizaba en el pie derecho, la tensión que
323.comentaba estaba en esa pierna.

324. En relación con los otros personajes, empezó a coger
325.mucho fuerza, en la escena donde aparecen todos los
326.personajes, que al principio cada personaje se iba por
327.su lado, pero de repente con la canción que cantaban el
328.doctor y los faquines. Eso en cuanto a nivel de
329.estructura, al nivel de actores surgió cuando llegó
330.Leo, hubo una muy buena empatía, éramos Hugo, Paco y
331.Luís, entonces fue fundamental en la obra y para la
332.construcción de Quinto. Con Ana maría (Pampinea), nos
333.acercamos en la escena del enamoramiento, a partir de
334.eso le fui perdiendo el miedo que le tenía por mal
335.geniada. Con los otros personajes ayudo la relación
336.construida en el grupo pero que en la obra no tenían
337.una relación tan directa o tan cercana, pero igual la
338.relación fue más de verlos en el grupo.

G. Retroalimentación del proceso: Hace referencia a como después de haber terminado el proceso de la obra y concluida la temporada de la misma; el participante evalúa el proceso y examina otros posibles ángulos concebidos en su personaje.

339. Cualquier cosa que yo haga en teatro es una
340.satisfacción tenaz, por ejemplo cuando me estoy bañando
342.recuero el momento de estar en el escenario, detrás
343.del telón, murmurando, asomándose por el huequito y uno
344.ve veinte personas y empieza a sufrir, a mí se me
345.olvida el texto detrás del escenario, a mí me da mucho
346.susto, yo no puedo ver el público, me gusta que si
347.estoy en el proscenio tener una luz en frente que me
348.ciegue, y cuándo se acaba la obra y la luz se apaga y
349.escuchar los aplausos es muy rico, es más se me pone la
350.piel de gallina contádoles es increíble, no puedo
351.darles una explicación de esta sensación, es
352.emocionante, en ese momento se te olvidan las
353.trasnochadas, las sufridas, ese es el pago, sería mas
354.emocionante poder vivir y ser pagado por lo que te
356.gusta hacer. Este montaje me reafirmó la idea de
357.querer hacer teatro, no me importa regalar mi trabajo,
358.yo trabajo por el aplauso, por aprender y otras de las
359.cosas que me dejó el grupo fue que uno debe estar de

360.acuerdo con la gente pero uno no debe estar trabajando
361.por el sueño de una sola persona, porque así no
362.funciona. Hacer teatro es difícil, es algo duro, pero
363.mientras se forme un equipo se hacen cosas mucho más
364.grandes y mejores siempre en cuando se busque el
365.bienestar de todos.

Apéndice 5
(Codificación Abierta)

Tabla 1. Categorías de la entrevista Realizada al actor 1 , quien interpreta al personaje de Necromuceno Ricaute (Necro)

Categorías Encontradas	Ubicación	Texto	Interpretación
Aceptación Autoconocimiento Liberación Medio de expresión del inconsciente	1-10	Para mi En el teatro yo he encontrado de todo, creo que me logro encontrar mucho conmigo misma con cosas que no conocía de mi, cada vez que se empieza un montaje cada vez que se crea capaz, que un personaje, es una oportunidad para conocer de que soy, que puedo que tengo adentro que no sabia. Eso para mi es muy importante por que me ayuda como a conocerme y cada vez me conozco mas y pues como que descubro en mi cosas buenas pero también cosas malas, o no malas sino como defectos muchos defectos	El participante expresa como el teatro actúa como una vía para la revelación de si mismo, un espacio que a través de la confrontación y la purga de sus conflictos trae consigo el conocimiento de si mismo, de los límites, debilidades. Fortalezas. Según esto podríamos plantear que el teatro construye una vía directa al equilibrio del self. Además que se convierte en el lugar donde se puede ser sin resistencias, donde el inconsciente puede tomar un camino liberador y purgativo. Es importante cómo la máscara que en este caso es el personaje le permite al actor liberarse y distensionarse de ser y hacer lo que en un espacio real no logra.
Conflicto (deseo- nivel tópico) Aceptación Cambio en el fin Liberación	10-20	por ejemplo en este último proceso he descubierto que soy muy desconcentrada yo no puedo estar más de media hora en algo dándole por que me desespero, aunque he estado trabajando mucho en	El participante ejemplifica como el teatro es para ella un revelador de debilidades que ella logra hacer consciente y trabaja en ellas. Sin embargo es posible ver el conflicto

Máscara		eso en estar concentrada. Es que como que he descubierto que yo Cecilia, a mi me cuesta mucho trabajo estar con la gente, me cuesta hablar socializar, estar en un grupo donde no encajo no soy capaz. Y yo no sé por que cuando actuó es una vaina mágica por que no me da miedo, por que me gusta que la gente me mire, me gusta hablarle a un público, si me entiende	generado en ella por el temor rechazo y la no aceptación dentro de un contorno social frente a su deseo de sentirse aceptada. Y frente a esto como a través del personaje el participante libera sus miedos y los transforma haciendo que el contacto social con un público que es en si juzgador y critico, sea incluso agradable para ella pues para su propio juicio ella no es la que se expone al público sino el personaje. Por otro lado se observa una tendencia exhibicionista por parte del participante, al mencionar que le agrada ser mirada, este es uno de los temas que señala Weissman con respecto al exhibicionismo que es transformado en su fin mediante el teatro.
Cambio en el fin	21-24	Si, cada vez me conozco mas y pues me ayuda a conocerme a descubrir aquello que no me gusta de mi, y a modificarlo y verlo de otra manera. Es difícil pero siempre intento luchar por el mejoramiento.	El participante ratifica al teatro como un espacio para la confrontación y al autoconocimiento que a su vez lo impulsa al cambio, a la liberación, a mostrarle otras vías alternas de resolución en un contexto fantasioso sin repercusiones reales.
Liberación			
Máscara	25-33	Yo no sabría como definirlo para mi es como una posibilidad de ser y una posibilidad de hacer, allí puede hacer todo lo que usted quiera, es eso es un espacio de poder expresar cualquier cosa, cosas en las que usted cree o	El participante resalta al igual que en la teorías de Brecht, como una de las propiedades más importante que el teatro tiene es la de brindarle al hacer la posibilidad de ser en múltiples e infinitas situaciones. Lo que le da el poder al actor para transmitir sus cargas psíquicas desde
Liberación			
Medio de expresión del inconsciente			

		que siente o que no siente o lo que sea. Para mi yo creo que el teatro es importante por eso, por que usted cuando hace teatro siempre tiene que querer decir algo, si cualquier cosa pero no se trata nunca de hacer por hacer.	un personaje y elaborarlas a través del mismo, sin el castigo represor del súper yo. Además se observa nuevamente el espacio transicional que encuentra el actor en el teatro para expresarse sin barreras, conocerse sin defensas, y sin miedo a la culpa, todo mediante una máscara, la excusa para ser y hacer.
Conflicto (deseo realidad)	34-37 -	Muchas cosas son las que el teatro me aporta, si yo no tuviera mi hijo, dedicaría todo mi tiempo a hacer teatro, por que es gran parte de mi vida, y me parece muy bacano	Se observa el conflicto generado en el participante entre su deseo de dedicarse al teatro completamente y la realidad que es el ser madre ..
Conocimiento Liberación Conflicto (deseo-realidad) Cambio en el fin	37-49	Por que a uno le aporta muchísimo conocimiento, no solo sobre uno mismo sino sobre todo. Si usted tiene que hacer una obra sobre la revolución francesa, pues tiene que saber sobre la Revolución Francesa. Tiene que saber históricamente que estaba pasando y debe como meterse en ese mundo y llega a ser como una forma divertida de aprender, a mi eso me gusta mucho, me aporta físicamente me aporta cosas por que yo desde pequeña he sido como muy endeble, entonces para mi en la escuela hacer	Se observa como la adquisición de conocimiento es una de las propiedades que se adquieren al ejercer el teatro, y como se dijo anteriormente la intelectualización en si es otra forma de sublimación, por lo que el participante puede satisfacer sus inquietudes latentes a través de la razón. Otra de las propiedades es la adquisición por medio del trabajo de una condición física que en este caso resultaba para el participante un conflicto de sus deseo frente a su condición física, y como a través del trabajo teatral se logra la superación de esas debilidades suprimiendo los miedos y generando

		acrobacia era muy duro, me ha quitado muchos miedos físicos que tengo y me ha dado también muchas fortalezas físicas, ahora se que las tengo y que puedo hacer cosas con mi cuerpo.	autoconfianza en el actor.
Herramienta	50-54	He aprendido a ver la necesidad de el y por ende a cuidarlo y quiero seguir trabajando sobre el, como que uno logra darse cuenta de que es capaz de hacer cosas y es que es un todo en general el teatro me ayuda en todas las dimensiones de mi vida.	El participante expresa como el teatro cumple con la doble función de revelarse a si mismo sus debilidades y permitir a la vez un espacio para la superación de las misma, generando en el participante un mejor concepto de si y la elaboración psíquica.
Liberación			
Aceptación			
Objeto	55-62	Las herramientas que utilizo varían dependiendo del personaje, por ejemplo para mi cuando hice a MER, me importaba mucho la parte física, mucho y como que me centraba en esa actitud algo vanidosa, pero hay otros en los que me importa más el manejo del texto, si aunque siempre intento como de poner mucho énfasis como en la presencia escénica, como en los detalles físicos del personaje.	Es posible observar cuales son las principales herramientas del participante para la construcción de sus personajes, a la vez que dichas herramientas se constituyen en objetos identificatorios sobre los que se nutre un personaje.
Herramientas			
Objeto			
Liberación.	63 - 69	Quiere que le diga la verdad, yo siento que trabajo mucho desde adentro de mi, como que primero analizo	El participante expresa que no posee una rutina específica de entrenamientos para su personaje, sin embargo el trabajo que ella
Medio de expresión del inconsciente			

		<p>todo como que está pasando y como que a partir de eso uno empieza a buscar pero no tengo un tipo específico de entrenamiento para mi, yo trato de sentirlo primero de conocerlo, de analizarlo y a partir de ahí empiezo a encontrar su cuerpo</p>	<p>realiza desde el conocimiento interior para luego construir su personaje, representa el proceso terapéutico de la liberación catártica en donde se llega a un nivel de conciencia con su mismo self que puede resolver las tensiones externas.</p>
<p>Conflicto (Deseo-defensa)</p> <p>Deseo</p> <p>Cambio en el fin</p> <p>Logro</p>	70-80	<p>Las cosas de concentración, tal vez es que me desesperan los entrenamientos que son muy quietos o pasivos, por que yo tiendo a eso, como a ser muy pensativa y un entrenamiento así mas me apaga; por eso necesito de cosas que me muevan que digan ;despiértese!, pero físicamente si siempre he luchado como contra la torpeza por que soy muy torpe, entonces me gustan las cosas ágiles pero no soy muy buena con eso , así que siempre esta como el miedito de que se puede lastimar, pero tengo que lograrlo y esto se convierte como en un impulso para seguir intentándolo.</p>	<p>Se observa como el participante al referirse a las principales dificultades personales dentro de un entrenamiento o de un proceso de montaje, expresa el conflicto entre el conceptote si misma generado por su yo castigador y el deseo de lograr transformar ese concepto mediante la obtención del logro en aquellas cosas que involucran sus dificultades.</p>
<p>Liberación</p>	80-85	<p>Pues me siento muy feliz, me siento realizada, lo máximo, me siento muy bien y lo que pasa es que en la actuación uno nunca esta conforme con lo que hace siempre</p>	<p>Podemos ver la liberación obtenida por el logro de una dificultad, el placer catártico generado por la superación de un obstáculo, magnifica el concepto de si mismo y reafirma la auto</p>

		<p>piensa que puede hacerlo mejor y a mi me pasa eso mucho siempre quiero hacerlo mejor, de hacer las cosas muy bien.</p>	<p>confianza en si permitiendo al actor superar sus propias limitaciones y defensas.</p> <p>En el teatro el actor encuentra su espacio de libertad, goce y aprendizaje.</p>
<p>Conflicto (deseo-realidad)</p> <p>Cambio en el fin</p>	86-96	<p>Para mi fue un proceso difícil de entrada por que ustedes ya llevaban un tiempo trabajando en esto y pues como le dije a mi, me gusta trabajar las cosas desde adentro hacia a fuera y acá tuve que hacerlo de afuera hacia adentro; acoplándome a lo que ustedes habían construido, yo creo que alcancé a lograr completamente a MER por fuera aunque muy poco por dentro, ahora que lo pienso siento que me faltó eso tiempo de estar con ella, por que ya era solo como montar escenas y no tuve el tiempo para compenetrarme con ella, igual MER fue un personaje muy bacano, para mi</p>	<p>Vemos que dentro del proceso de montaje de la obra, el participante expresa el conflicto generado entre el deseo de trabajar con su rutina y el método frente a la realidad de adaptarse a un grupo y estilo de trabajo.</p> <p>Por lo que logra acoplarse al proceso u construir su personaje, sin embargo confiesa la falta de riqueza interior del personaje debido el no trabajo consigo misma en el personaje.</p>
<p>Conflicto (Deseo- Nivel tópico)</p> <p>Cambio en el fin</p> <p>Liberación</p>	96-106	<p>yo no se si salió bien o mal pero me gustó mucho ese personaje por que yo tiendo a hacer personajes muy calmados como muy quietos y esta</p>	<p>Vemos como el recurso del personaje como máscara es utilizado por el participante, sustituyendo su deseo real de ser aceptada y reconocida en la identidad de un</p>

Máscara	<p>vieja era todo lo contrario era coqueta y llamaba la atención todo el tiempo y por lo tanto tenía mucho texto, y eso es algo que a mi me da pánico en el teatro quedar blanqueada en una escena por tener tanto texto y eso creo que es de las cosas que más me asustan y este personaje hablaba en exceso, entonces fueron muchos miedos juntos de dejar que este personaje estuviera tan suelto y hablar mucho en escena pero fue muy chévere.</p>	<p>personaje encantador y sensual que habla en exceso frente a la personalidad reservada del participante lo que le brinda un espacio para la superación de sus temores y la canalización de sus deseos.</p>
---------	---	--

<p>Conflicto (Deseo-realidad)</p> <p>Logro</p>	<p>107-116</p>	<p>También me aporto la capacidad de sorprenderme con ustedes por que en la escuela uso sale como con cierto ego de ser muy bueno en esto y venir a compartir el escenario con gente que incluso por primera vez hacia teatro de alguna forma me vitalizó, pero yo si sentí en especial con algunas personas ese mutuo intercambio de energía y actitud de trabajo en los ensayos que me pareció bien interesante. Y el estar con otras personas me ayuda como a abrirme más a compartir y ver en que puedo colaborar para que</p>	<p>Vemos como el participante menciona la existencia de una barrera representada por el ego, frente a la realidad de trabajar con gente principiante dentro de un montaje, que sin embargo es vencida y como recompensa obtiene ganancia de conocimiento para su vida.</p>
--	----------------	--	--

		la obra crezca.	
Objeto.	117-132	MER es un personaje muy solo, que cobra esa soledad haciendo todo lo contrario , mostrando otra cara hacia a la Gente y la forma como manipula, por que es muy manipuladora es una forma de no querer sentir esa soledad, poder tener a las personas a su lado, el asunto del hermano va allí, para mí era una relación que iba más allá de lo que el mundo ve en todas esas cosas como horribles del incesto y todo eso, era más una reacción como de protección hacia su hermano, era la representación materna de el. Obviamente ella tenia también sus problemas pero más allá esta ese sentimiento de soledad tan grande. Era como... es que no se explicarlo como querer tener a la gente allí a su disposición y no sentirse satisfecho de eso, igual al final queda sola, es que ni siquiera con su hermano quien era ese niño pequeño que hay que cuidar.	Vemos varios modelos de identificación del personaje, como la representación de su personaje con la figura materna de Necro; que es desde ese tipo de relación en que el participante se acopla a la relación con el otro y elabora en contenido de la forma estética.
Proyección.			Por otra parte el participante expresa el concepto de su personaje definiéndolo como alguien que sufre con la soledad, en donde encontramos el proceso proyectivo del participante hacia su personaje.
Máscara			
Conflicto (Deseo-realidad)	133-145	Yo... si yo soy muy sola también, solo que yo no soy capaz de abrimme a la gente, pero creo que la sensación de soledad y de pronto	Vemos como el participante expresa de forma conciente el conflicto generado entre su deseo de aceptación y las defensas que su aparato
Objeto			
Máscara			

Proyección	<p>querer, de alguna manera poder tener amigos un círculo de amigos, a mi eso me pasa mucho si, yo soy muy sola y siento la necesidad de estar con la gente pero no tanto por que yo quiera estar acompañada sino más por una presión social que dices que tienes que ser sociable y hablar con la gente. Y a mi me hace sentir mal eso como que yo no puedo ser como la gente y no me incomoda la soledad, me incomoda lo que la gente puede pensar de mi soledad por que la gente dice de mi soledad y pienso que MER también se encuentra en esa situación.</p>	<p>psíquico genera para impedir su adquisición, de igual forma es conciente de cómo eso es común dentro de su personaje.</p> <p>De esta forma podríamos reiterar en como el actor utiliza al personaje generado ya sea en el entrenamiento o dentro del montaje como una máscara sobre la cual se canalizan los conflictos del actor.</p>	
<p>Conflicto (Deseo-Defensas)</p> <p>Objeto</p> <p>Proyección</p>	146-153	<p>No podría tolerar a una persona así, por que me molesta la gente que quiere siempre y a toda costa como estar llamando la atención de la gente, aunque en el fondo sabe que está vuelta mierda, y no puede con sus problemas, no me gusta por que de pronto a veces yo me siento identificada con eso y no me gusta. Yo no quiero caer en eso en tener que ser agradable a los demás para que no piensen que soy una amargada a algo así.</p>	<p>Se observa como el participante se identifica con la personalidad de su personaje, y genera una resistencia hacia su personaje pues este representa aquello que quiere ser, frente a su conflicto del concepto de si misma hacia el mundo, existe una negación .</p>

Objeto	154-180	<p>De los personajes influyentes para MER pues el de NECRO es el más fuerte, por que con el tuve cierto tiempo de trabajar solos y estaba abierto a recibir lo que los dos dábamos y allí encontramos cosas interesantes para los dos y de ese juego entre los dos creo que se plasmó la parte sensual e incestuosa entre los personajes definitivamente, además ya había trabajado con el y eso me dio confianza para eso. Con LEO ya había también un conocimiento mutuo en el trabajo pues conocemos ya nuestro ritmo, y en el personaje del Doctor eso se ve, digamos en la obra MER tiene una relación romántica con el Doctor y pienso que de toda la obra esa era como la relación más pura existente entre todos los personajes, el doctor le ponía otro matiz a ella, con el podía ser más ella en verdad. Los faquines me parecían muy divertidos eran muy frescos y alegres y eso me tranquilizaba también creo que ellos le quitaban como densidad a la obra, creo que ellos me aportaban</p>	<p>Se observan los principales objetos de identificación del participante sobre las relaciones de sus personajes con otros, de esta forma Necro como lo menciono anterior mente es el personaje de mayor aporte pues está identificado con la figura del hijo del personaje.</p> <p>Y los hombre faquines de la obra pues aminoraban la carga de densidad de la obra y tranquilizaban al personaje.</p> <p>Sin embargo es interesante como el participante se refiere al personaje de Jhon pues es el personaje más pequeño y oculto de la obra, lo que nos muestra una clara identificación del participante con el personaje de Jhon frente a su conflicto expresado anteriormente.</p>
--------	---------	---	---

		<p>como eso como tranquilidad al personaje. Y Jhon aunque era un personaje muy pequeño tiene un afecto muy especial para mi, me daba pesar ese personaje a MER le daba desespero, pero a mi esos personajes muy pequeños me encantan, que en 30 segundos que aparezcan sean capaces de contar toda una vida es algo muy difícil. Pero creo que en general y a nivel de convivencia pues que se logro un ambiente agradable de trabajo que permitió generar un buen trabajo.</p>
	181-200	
Logro		Hoy día me
Deseo		sorprendo de lo que
Liberación.		hice con MER, me
		sorprendo de mi,
		del trabajo de
		texto y del trabajo
		físico Por que uno
		siempre busca como
		hacer lo que le
		queda más fácil y
		de hacerlo bien y
		aquí pues por el
		personaje tenía
		mucho miedo de las
		dos cosas, pero
		como que lo pienso
		ahora y ya veo que
		si soy capaz de
		aprenderme si
		quiero un texto de
		dos horas, y en lo
		físico de pararme
		en un dedo si es
		necesario. Eso me
		deja a mi mucho
		tener esa confianza
		de hacer. Otra cosa
		que me dejo es como
		la capacidad de
		trabajar

desprendido del director, por que uno se da cuenta de que le pueden salir cosas muy bacanas, de saber que soy capaz de hacer cosas que antes no me había atrevido a hacer. Trabajar con gente nueva también te da lecciones en la vida. Si pienso que hay ganancias en lo personal también al llegar a un grupo nuevo se debe ser más calmado y más receptivo a escuchar lo que te quieren decir. En general pienso que todo lo bueno y lo malo de alguna manera te enseña y a mi me ha dejado muchas cosas para mi oficio y para mi vida.

Tabla 2. Categorías de la entrevista realizada al actor 2, quien interpreta al personaje de María Ernesta Ramírez (Mer).

Categorías	Ubicación	Texto	Interpretación
Encontradas			
Aceptación	1-10	Para mi En el teatro yo he encontrado de todo, creo que me logro encontrar mucho conmigo misma con cosas que no conocía de mi, cada vez que se empieza un montaje cada vez que se crea capaz,	El participante expresa como el teatro actúa como una vía para la revelación de si mismo, un espacio que a través de la confrontación y la purga de sus conflictos trae consigo el conocimiento de si mismo, de los límites, debilidades.
Autoconocimiento			
Liberación			
Medio de expresión del inconsciente			

		que un personaje, es una oportunidad para conocer de que soy, que puedo que tengo adentro que no sabia. Eso para mi es muy importante por que me ayuda como a conocerme y cada vez me conozco mas y pues como que descubro en mi cosas buenas pero también cosas malas, o no malas sino como defectos muchos defectos	Fortalezas. Según esto podríamos plantear que el teatro construye una vía directa al equilibrio del self. Además que se convierte en el lugar donde se puede ser sin resistencias, donde el inconsciente puede tomar un camino liberador y purgativo. Es importante cómo la máscara que en este caso es el personaje le permite al actor liberarse y distensionarse de ser y hacer lo que en un espacio real no logra.
Conflicto (deseo- nivel tópico)	10-20	por ejemplo en este último proceso he descubierto que soy muy desconcentrada yo no puedo estar más de media hora en algo dándole por que me desespero, aunque he estado trabajando mucho en eso en estar concentrada. Es que como que he descubierto que yo Cecilia, a mi me cuesta mucho trabajo estar con la gente, me cuesta hablar socializar, estar en un grupo donde no encajo no soy capaz. Y yo no sé por que cuando actuó es una vaina mágica por que no me da miedo, por que me gusta que la gente me mire, me gusta hablarle a un público, si me entiende	El participante ejemplifica como el teatro es para ella un revelador de debilidades que ella logra hacer conciente y trabaja en ellas. Sin embargo es posible ver el conflicto generado en ella por el temor rechazo y la no aceptación dentro de un contorno social frente a su deseo de sentirse aceptada. Y frente a esto como a través del personaje el participante libera sus miedos y los transforma haciendo que el contacto social con un publico que es en si juzgador y critico, sea incluso agradable para ella pues para su propio juicio ella no es la que se expone al publico sino el personaje. Por otro lado se observa una tendencia exhibicionista por parte del participante, al mencionar que le agrada ser mirada, este
Aceptación			
Cambio en el fin			
Liberación			
Máscara			
Narcisismo			

			es uno de los temas que señala Weissman con respecto al exhibicionismo que es transformado en su fin mediante el teatro.
Cambio en el fin	21-24	Si, cada vez me conozco mas y pues me ayuda a conocerme a descubrir aquello que no me gusta de mi, y a modificarlo y verlo de otra manera. Es difícil pero siempre intento luchar por el mejoramiento.	El participante ratifica al teatro como un espacio para la confrontación y al autoconocimiento que a su vez lo impulsa al cambio, a la liberación, a mostrarle otras vías alternas de resolución en un contexto fantasioso sin repercusiones reales.
Liberación			
Máscara	25-33	Yo no sabría como definirlo para mi es como una posibilidad de ser y una posibilidad de hacer, allí puede hacer todo lo que usted quiera, es eso es un espacio de poder expresar cualquier cosa, cosas en las que usted cree o que siente o que no siente o lo que sea. Para mi yo creo que el teatro es importante por eso, por que usted cuando hace teatro siempre tiene que querer decir algo, si cualquier cosa pero no se trata nunca de hacer por hacer.	El participante resalta al igual que en la teorías de Brecht, como una de las propiedades más importante que el teatro tiene es la de brindarle al hacer la posibilidad de ser en múltiples e infinitas situaciones. Lo que le da el poder al actor para transmitir sus cargas psíquicas desde un personaje y elaborarlas a través del mismo, sin el castigo represor del súper yo. Además se observa nuevamente el espacio transicional que encuentra el actor en el teatro para expresarse sin barreras, conocerse sin defensas, y sin un miedo a la culpa, todo mediante una máscara, la excusa para ser y hacer.
Liberación			
Medio de expresión del inconsciente			
Conflicto (deseo - realidad)	34-37	Muchas cosas son las que el teatro me aporta, si yo no tuviera mi hijo, dedicaría todo mi tiempo a hacer teatro, por que es gran parte de mi	Se observa el conflicto generado en el participante entre su deseo de dedicarse al teatro completamente y la realidad que es el ser madre ..

		vida, y me parece muy bacano	
Conocimiento	37-49	Por que a uno le aporta muchísimo conocimiento, no solo sobre uno mismo sino sobre todo. Si usted tiene que hacer una obra sobre la revolución francesa, pues tiene que saber sobre la Revolución Francesa. Tiene que saber históricamente que estaba pasando y debe como meterse en ese mundo y llega a ser como una forma divertida de aprender, a mi eso me gusta mucho, me aporta físicamente me aporta cosas por que yo desde pequeña he sido como muy endeble, entonces para mi en la escuela hacer acrobacia era muy duro, me ha quitado muchos miedos físicos que tengo y me ha dado también muchas fortalezas físicas, ahora se que las tengo y que puedo hacer cosas con mi cuerpo.	Se observa como la adquisición de conocimiento es una de las propiedades que se adquieren al ejercer el teatro, y como se dijo anteriormente la intelectualización en si es otra forma de sublimación, por lo que el participante puede satisfacer sus inquietudes latentes a través de la razón. Otra de las propiedades es la adquisición por medio del trabajo de una condición física que en este caso resultaba para el participante un conflicto de sus deseo frente a su condición física, y como a través del trabajo teatral se logra la superación de esas debilidades suprimiendo los miedos y generando autoconfianza en el actor.
Herramienta	50-54	He aprendido a ver la necesidad de el y por ende a cuidarlo y quiero seguir trabajando sobre el, como que uno logra darse cuenta de que es capaz de hacer cosas y es que es un todo en general el teatro me ayuda en todas las dimensiones de mi vida.	El participante expresa como el teatro cumple con la doble función de revelarse a si mismo sus debilidades y permitir a la vez un espacio para la superación de las misma, generando en el participante un mejor concepto de si y la elaboración psíquica.
Liberación			
Conflicto (deseo-realidad)			
Cambio en el fin			
Aceptación			

Objeto	55-62	Las herramientas que utilizo varían dependiendo del personaje, por ejemplo para mi cuando hice a MER, me importaba mucho la parte física, mucho y como que me centraba en esa actitud algo vanidosa, pero hay otros en los que me importa más el manejo del texto, si aunque siempre intento como de poner mucho énfasis como en la presencia escénica, como en los detalles físicos del personaje.	Es posible observar cuales son las principales herramientas del participante para la construcción de sus personajes, a la vez que dichas herramientas se constituyen en objetos identificatorios sobre los que se nutre un personaje.
Herramientas			
Objeto			
Liberación.	63 - 69	Quiere que le diga la verdad, yo siento que trabajo mucho desde adentro de mi, como que primero analizo todo como que está pasando y como que a partir de eso uno empieza a buscar pero no tengo un tipo específico de entrenamiento para mi, yo trato de sentirlo primero de conocerlo, de analizarlo y a partir de ahí empiezo a encontrar su cuerpo	El participante expresa que no posee una rutina específica de entrenamientos para su personaje, sin embargo el trabajo que ella realiza desde el conocimiento interior para luego construir su personaje, representa el proceso terapéutico de la liberación catártica en donde se llega a un nivel de conciencia con su mismo self que puede resolver las tensiones externas.
Medio de expresión del inconsciente			
Conflicto (Deseo-defensa)	70-80	Las cosas de concentración, tal vez es que me desesperan los entrenamientos que son muy quietos o pasivos, por que yo tiendo a eso, como a ser muy pensativa y un entrenamiento así mas me apaga;	Se observa como el participante al referirse a las principales dificultades personales dentro de un entrenamiento o de un proceso de montaje, expresa el conflicto entre el conceptote si misma generado por su
Deseo			
Cambio en el fin			
Logro			

		<p>por eso necesito de cosas que me muevan que digan ;despiértese!, pero físicamente si siempre he luchado como contra la torpeza por que soy muy torpe, entonces me gustan las cosas ágiles pero no soy muy buena con eso , así que siempre esta como el miedito de que se puede lastimar, pero tengo que lograrlo y esto se convierte como en un impulso para seguir intentándolo.</p>	<p>yo castigador y el deseo de lograr transformar ese concepto mediante la obtención del logro en aquellas cosas que involucran sus dificultades.</p>
Liberación	80-85	<p>Pues me siento muy feliz, me siento realizada, lo máximo, me siento muy bien y lo que pasa es que en la actuación uno nunca esta conforme con lo que hace siempre piensa que puede hacerlo mejor y a mi me pasa eso mucho siempre quiero hacerlo mejor, de hacer las cosas muy bien.</p>	<p>Podemos ver la liberación obtenida por el logro de una dificultad, el placer catártico generado por la superación de un obstáculo, magnifica el concepto de si mismo y reafirma la auto confianza en si permitiendo al actor superar sus propias limitaciones y defensas.</p> <p>En el teatro el actor encuentra su espacio de libertad, goce y aprendizaje.</p>
Conflicto (deseo-realidad) Cambio en el fin	86-96	<p>Para mi fue un proceso difícil de entrada por que ustedes ya llevaban un tiempo trabajando en esto y pues como le dije a mi, me gusta trabajar las cosas desde adentro hacia a fuera y acá tuve que hacerlo de afuera hacia adentro;</p>	<p>Vemos que dentro del proceso de montaje de la obra, el participante expresa el conflicto generado entre el deseo de trabajar con su rutina y el método frente a la realidad de adaptarse a un grupo y estilo de trabajo.</p> <p>Por lo que logra acoplarse al proceso u</p>

		<p>acoplándome a lo que ustedes habían construido, yo creo que alcancé a lograr completamente a MER por fuera aunque muy poco por dentro, ahora que lo pienso siento que me faltó eso tiempo de estar con ella, por que ya era solo como montar escenas y no tuve el tiempo para compenetrarme con ella, igual MER fue un personaje muy bacano, para mi</p>	<p>construir su personaje, sin embargo confiesa la falta de riqueza interior del personaje debido el no trabajo consigo misma en el personaje.</p>
Conflicto (Deseo- Nivel tópico)	96-106	<p>yo no se si salió bien o mal pero me gustó mucho ese personaje por que yo tiendo a hacer personajes muy calmados como muy quietos y esta vieja era todo lo contrario era coqueta y llamaba la atención todo el tiempo y por lo tanto tenia mucho texto, y eso es algo que a mi me da pánico en el teatro quedar blanqueada en una escena por tener tanto texto y eso creo que es de las cosas que más me asustan y este personaje hablaba en exceso, entonces fueron muchos miedos juntos de dejar que este personaje estuviera tan suelto y hablar mucho en escena pero fue muy chévere.</p>	<p>Vemos como el recurso del personaje como máscara es utilizado por el participante, sustituyendo su deseo real de ser aceptada y reconocida en la identidad de un personaje encantador y sensual que habla en exceso frente a la personalidad reservada del participante lo que le brinda un espacio para la superación de sus temores y la canalización de sus deseos.</p>
Cambio en el fin			
Liberación			
Máscara			

Conflicto (Deseo-realidad)	107-116	También me apor to la capacidad de sorprenderme con ustedes por que en la escuela uso sale como con cierto ego de ser muy bueno en esto y venir a compartir el escenario con gente que incluso por primera vez hacia teatro de alguna forma me vitalizó, pero yo si sentí en especial con algunas personas ese mutuo intercambio de energía y actitud de trabajo en los ensayos que me pareció bien interesante. Y el estar con otras personas me ayuda como a abrirme más a compartir y ver en que puedo colaborar para que la obra crezca.	Vemos como el participante menciona la existencia de una barrera representada por el ego, frente a la realidad de trabajar con gente principiante dentro de un montaje, que sin embargo es vencida y como recompensa obtiene ganancia de conocimiento para su vida.
Logro			
Objeto.	117-132	MER es un personaje muy solo, que cobra esa soledad haciendo todo lo contrario , mostrando otra cara hacia a la Gente y la forma como manipula, por que es muy manipuladora es una forma de no querer sentir esa soledad, poder tener a las personas a su lado, el asunto del hermano va allí, para mí era una relación que iba más allá de lo que el mundo ve en todas esas cosas como horribles del incesto y todo eso,	Vemos varios modelos de identificación del personaje, como la representación de su personaje con la figura materna de Necro; que es desde ese tipo de relación en que el participante se acopla a la relación con el otro y elabora en contenido de la forma estética. Por otra parte el participante expresa el concepto de su personaje definiéndolo como alguien que sufre con la soledad, en donde encontramos el proceso proyectivo del participante hacia su personaje.
Proyección.			
Máscara			

era más una
 reacción como de
 protección hacia su
 hermano, era la
 representación
 materna de él.
 Obviamente ella
 tenía también sus
 problemas pero más
 allá está ese
 sentimiento de
 soledad tan grande.
 Era como... es que no
 se explicarlo como
 querer tener a la
 gente allí a su
 disposición y no
 sentirse satisfecho
 de eso, igual al
 final queda sola,
 es que ni siquiera
 con su hermano
 quien era ese niño
 pequeño que hay que
 cuidar.

	133-145	Yo... si yo soy muy sola también, solo que yo no soy capaz de abrirme a la gente, pero creo que la sensación de soledad y de pronto querer, de alguna manera poder tener amigos un círculo de amigos, a mi eso me pasa mucho si, yo soy muy sola y siento la necesidad de estar con la gente pero no tanto por que yo quiera estar acompañada sino más por una presión social que dices que tienes que ser sociable y hablar con la gente. Y a mi me hace sentir mal eso como que yo no puedo ser como la gente y no me incomoda la soledad, me incomoda lo que la gente puede pensar	Vemos como el participante expresa de forma conciente el conflicto generado entre su deseo de aceptación y las defensas que su aparato psíquico genera para impedir su adquisición, de igual forma es conciente de cómo eso es común dentro de su personaje. De esta forma podríamos reiterar en como el actor utiliza al personaje generado ya sea en el entrenamiento o dentro del montaje como una máscara sobre la cual se canalizan los conflictos del actor.
Conflicto (Deseo-realidad)			
Objeto			
Máscara			
Proyección			

		de mi soledad por que la gente dice de mi soledad y pienso que MER también se encuentra en esa situación.	
Conflicto (Deseo-Defensas)	146-153	No podría tolerar a una persona así, por que me molesta la gente que quiere siempre y a toda costa estar llamando la atención de la gente, aunque en el fondo sabe que está vuelta mierda, y no puede con sus problemas, no me gusta por que de pronto a veces yo me siento identificada con eso y no me gusta. Yo no quiero caer en eso en tener que ser agradable a los demás para que no piensen que soy una amargada a algo así.	Se observa como el participante se identifica con la personalidad de su personaje, y genera una resistencia hacia su personaje pues este representa aquello que quiere ser, frente a su conflicto del concepto de si misma hacia el mundo, existe una negación .
Objeto			
Proyección			
Objeto	154-180	De los personajes influyentes para MER pues el de NECRO es el más fuerte, por que con el tuve cierto tiempo de trabajar solos y estaba abierto a recibir lo que los dos dábamos y allí encontramos cosas interesantes para los dos y de ese juego entre los dos creo que se plasmo la parte sensual e incestuosa entre los personajes definitivamente, además ya había trabajado con el y eso me dio confianza para eso. Con LEO ya había	Se observan los principales objetos de identificación del participante sobre las relaciones de sus personajes con otros, de esta forma Necro como lo menciono anterior mente es el personaje de mayor aporte pues está identificado con la figura del hijo del personaje. Y los hombre faquines de la obra pues aminoraban la carga de densidad de la obra y tranquilizaban al personaje. Sin embargo es interesante como el participante se refiere
Proyección.			
Identificación			

también un al personaje de Jhon conocimiento muto pues es el personaje en el trabajo pues más pequeño y oculto de conocemos ya la obra, lo que nos nuestro ritmo, y en muestra una clara el personaje del identificación del Doctor eso se ve, participante con el digamos en la obra personaje de Jhon MER tiene una frente a su conflicto relación romántica expresado con el Doctor y anteriormente. pienso que de toda la obra esa era como la relación más pura existente entre todos los personajes, el doctor le ponía otro matiz a ella, con el podía ser más ella en verdad. Los faquines me parecían muy divertidos eran muy frescos y alegres y eso me tranquilizaba también creo que ellos le quitaban como densidad a la obra, creo que ellos me aportaban como eso como tranquilidad al personaje. Y Jhon aunque era un personaje muy pequeño tiene un afecto muy especial para mí, me daba pesar ese personaje a MER le daba desespero, pero a mí esos personajes muy pequeños me encantan, que en 30 segundos que aparezcan sean capaces de contar toda una vida es algo muy difícil. Pero creo que en general y a nivel de convivencia pues que se logro un ambiente agradable de trabajo que

		permitió generar un buen trabajo.	
Logro	181-200	Hoy día me sorprende de lo que hice con MER, me sorprende de mi, del trabajo de texto y del trabajo físico Por que uno siempre busca como hacer lo que le queda más fácil y de hacerlo bien y aquí pues por el personaje tenía mucho miedo de las dos cosas, pero como que lo pienso ahora y ya veo que si soy capaz de aprenderme si quiero un texto de dos horas, y en lo físico de pararme en un dedo si es necesario. Eso me deja a mi mucho tener esa confianza de hacer. Otra cosa que me dejo es como la capacidad de trabajar desprendido del director, por que uno se da cuenta de que le pueden salir cosas muy bacanas, de saber que soy capaz de hacer cosas que antes no me había atrevido a hacer. Trabajar con gente nueva también te da lecciones en la vida. Si pienso que hay ganancias en lo personal también al llegar a un grupo nuevo se debe ser más calmado y más receptivo a escuchar lo que te quieren decir. En general pienso que todo lo bueno y lo malo de alguna	El participante expresa como el proceso de la obra fue un espacio que le brindo el poder enfrentarse ante ciertos miedos y de alguna forma superarlos, lo que le genera alivio en sus tensiones y reafirma su concepto y confianza de si misma tanto en su que hacer escénico como en si vida en general, reflejando la satisfacción al permitirse ser.

manera te enseña y a mi me ha dejado muchas cosas para mi oficio y para mi vida.

Tabla 3. Categorías de la entrevista realizada al actor 3, quien interpreta el personaje de quinto en la obra del el encierro

Categorías Encontradas	Ubicación Texto	Interpretación	
Conflicto (deseo - realidad)	1-9	El teatro para mí es todo, ósea a mi me falta algo cuando hago teatro, por ejemplo ahora vivo como estresado porque no estoy haciendo teatro, para mí es esa válvula de escape , es lo que realmente me llena, es algo en lo que tú no puedes dejar de pensar, pienso teatro, teatro, por ejemplo todo lo que estoy haciendo ahora es para poder llegar a estudiar teatro. El teatro para mí es primordial en la vida, es más yo creo que cotidianamente hago teatro	Se observa en el participante un conflicto entre su deseo de hacer teatro y la realidad, que es no estar haciendo teatro, expresada en ansiedad o en estrés. Expresa que el teatro lo libera, es el medio por el cuál puede escapar de exigencias sociales o de sí mismo, o es el medio de encontrarse sin máscaras, aquí hablaríamos de un medio de expresión del inconsciente, donde el participante sabe que libera algo

		pero no sabe propiamente qué es..
		Por otro lado existe una identificación total con el teatro, ya que para él lo es todo, sus afectos, sentimientos, idealizaciones son proyectadas en el arte dramático.
Conflicto (deseo 9-21 y la realidad)	la relación que yo he tenido con el teatro empezó desde el colegio y pues no me gusta hablar mucho del teatro colegio porque son cosas que tú haces allá y las haces por estar metido en esas cosas pero no sabes si en su realidad te gusta o no, yo lo hacía porque igual me gustaba de la misma manera que me gustaba la gimnasia, ya cuando sales del colegio yo quería hacer teatro. Yo iba a estudiar teatro, iba a estudiar en la escuela de arte dramático pero cuándo me iba a inscribir la cerraron, me tuve que esperar para que abrieran la ASAB, en eso se demoraron como dos años en abrirla, y dije no voy a poder estudiar teatro, iba estudiar en la escuela del libre pero es muy caro	Se observa en el participante un conflicto entre el deseo de hacer teatro y las dificultades que encuentra para la realización del mismo. Sin embargo su búsqueda es constante para obtener la satisfacción o gratificación que el teatro le proporciona
	21-54	
Conflicto (deseo y la realidad)	Entre a estudiar una carrera en la Universidad Nacional, pero lo primero que hice fue buscar un grupo de teatro, que fue el de Ingeniería, hay estuvo año y medio, hicimos dos montajes y	Se observa de nuevo en el participante un conflicto entre el deseo y la realidad, el deseo constante de hacer teatro y la búsqueda de lograr la satisfacción de
Narcisismo historia		

medio, después fue su deseo de actuar cuando en los en la realidad. La festivales pulsión del universitarios que participante es hacía la Universidad, fuerte que no lo pude ver un grupo que lleva a no cesar la es Teatro Estudio de la búsqueda para la universidad Nacional, satisfacción de su que para mí era el deseo. mejor grupo de teatro, entonces yo dije tengo Se observa una que estar en el grupo, tendencia averigüé pero nunca narcisista en el hacían audiciones, ni grupo al cuál el nada, un día vi. en el perteneció, la cartel que estaban tendencia no es haciendo audiciones, me propiamente del presente a la audición participante, pero pero cuándo fui habían nos demuestra la como 200 personas para constante del actor presentar la misma de querer audición, yo dije bueno exhibirse. hasta aquí llegó. La audición fue de una semana, después vi. las listas y había pasado Estuve en el grupo 5 años, hicimos dos montajes, unos ejercicios parateatrales que se mostraban internamente, se hicieron talleres de dramaturgia, creación de personajes, con personas muy buenas, pues nuestro director era un muy buen director que estaba relacionado también con personas muy buenas Entonces me retire del grupo porque el director se fue, llegó un momento que en el grupo nos fue muy bien, si no éramos el mejor, éramos uno de los mejores, pero ya empezaron los actores a creerse estrellitas, entonces cuándo el director se fue, todos decían que ya no había ningún otro director porque le quedaba pequeño, pensaron en

llamar a Serrato que es hombre muy pilo, también Enrique Carriazo, al final se volvió muy complicado. Entonces la dirección la asumió un amigo y no era lo mismo. Fui a parar a otro grupo de la universidad donde duré tres meses no me sentía bien, esa fue mi época de teatro universitario. Afortunadamente yo me había hecho muy buen amigo del antiguo director Fabio, y él en ese tiempo estaba montando Hienas, Chacales, y otros animales; entonces me dijo si le podía servir de asistente, estuve trabajando de asistente, igual se aprendió muchísimo, trabaje como asistente en una obra llamada amores simultáneos.

Conflicto (59-76 deseo- realidad)	Me llena sobre todo de satisfacción, que yo creo para mí es lo más importante, por ejemplo económicamente el teatro no me ha aportado mucho que es lo que la mayoría de la gente busca cuándo hace algo, en su oficio, pero no te puedo explicar lo que tú sientes cuando sales al escenario, el simple hecho de ensayar te convierte en otra persona, o no te convierte en otra persona., si dices cualquier estupidez aportas. Principalmente haces aflorar lo eres realmente, estas con otra gente que van a satisfacción,	Se observa en el participante la descarga de la tensión que la expresa en satisfacción al realizar teatro. Aunque el teatro no le proporcione una ganancia económica, le aporta al actor conocimiento de sí mismo, un medio para expresarse sin prejuicios, sin culpas, donde no le da miedo dejar salir contenidos de su psique, ellos simplemente se liberan. El teatro se convierte en el lugar de exploración y juego de su psique, en él y mediante el
Medio de expresión del inconsciente		
Liberación		
Aceptación		
Juego		

es sentirse muy bien juego, es decir la
 Por ejemplo yo hago la adopción de otros
 comparación con la roles el actor y la
 carrera que estudie, dinámica que maneja
 cuándo tenía que el juego, el actor
 trasnochar a las diez puede ser y hacer
 de la noche ya estaba sin ningún temor de
 cabeceando, cuando tú una consecuencia en
 ensayas son las doce de el terreno de lo
 la noche, y estás real. Es decir el
 mamado pero quieres juego visto en el
 seguir, no hemos teatro se maneja
 llegado donde tenemos desde una dimensión
 que llegar pero fantasiosa lo que
 hagámosle, así el logra que los
 cuerpo no quiera más, actores puedan
 llega el momento que el expresarse de la
 cuerpo no aguanta, pero manera en que su
 de igual manera es una mente, su cuerpo,
 satisfacción. lo más profundo de
 su psique tenga un
 lugar con forma, un
 personaje en el
 teatro.

77-95

<p>Conflicto interno (ideal del yo - realidad)</p> <p>Cambio en el fin</p> <p>Liberación</p>	<p>Por ejemplo en cuanto a Se observa en el mi forma de ser, yo participante un creo que mi forma de conflicto entre su ser me ha ayudado mucho ideal del yo, el yo para hacer teatro, que busca realmente soy una aceptación social y persona un poco tímida reconocimiento con pero no, el hecho es la realidad, un yo que yo llego a una tímido, callado. parte y me presentan y Esto le genera me quedo callado, de tensión sin embargo repente hago apuntes y logra buscar una después soy el payaso, ganancia y por lo yo siempre he sido así tanto una en el colegio en los satisfacción. grupos en los que he estado siempre he sido Se observa un así. Eso me ha cambio en el fin en ayudado, en cuanto a mi su pulsión, es estilo de vida en lo decir otra manera que más me ha aportado de sublimación en es en despertar un el teatro que no es ansia de conocimientos, sólo el de la como que te metes en el construcción del cuento de teatro y ya personaje como fin, es relacionarse con los sino al contrario libros, los libros para el proceso que uno son muy acarrea ésta importantes, me ha búsqueda tiene infundido el amor a la otras dimensiones lectura, el conocer, de re crear la investigar, llegar más pulsión, por</p>
--	--

		<p>allá, agudizar más las cosas, y también aprender a entender un poco más a la gente y aceptarla tal como es, en el teatro cuando ensayas cuándo estás en contacto con las personas, tienes que aceptarlas tal cuál, tienes que estar en contacto con ellas, con la piel de las personas, su cuerpo.</p>	<p>ejemplo el deseo de conocer, las ansias de conocimiento es otra manera de sublimar, la intelectualización.</p> <p>Con respecto a la relación con los demás integrantes del grupo, el participante encuentra aceptación, primero que todo un reconocimiento de sí mismo que lo lleva a reconocer al otro en dimensiones más cercanas y profundas. Se observa que en la dinámica grupal que los integrantes disminuyen progresivamente sus defensas, al sentirse propios, pueden aceptar al otro.</p>
Objeto	95-103	<p>El grupo es ante todo una familia, entonces tú aprendes a darte muy fácil, yo me doy muy fácil, yo no desconfío en la gente que también es malo pero no puedo hacer lo contrario, aprendes mucho a cuidar a la gente, estás preocupado por lo tuyo, pero sabes que si alguien falla tú tienes que estar ahí para cojerlo, si éste man se cae se cae la obra y yo hago parte de la obra, entonces tú aprendes a estar más pendiente de la gente y siempre ayudándola.</p>	<p>Se observa cómo el participante ha identificado al grupo de teatro como una familia, se siente acogido por éste, encontró un lugar en él.</p> <p>Se puede observar también en el participante un deseo de protección hacia los demás compañeros, algo así como un deseo mesiánico de querer salvar, ayudar, ser el redentor.</p>
Conflicto interno (yo ideal - yo real)	104-114	<p>Sí. A conocerse sí a aceptarse también, aceptarse uno es un poco difícil porque uno</p>	<p>Se observa en el participante un conflicto entre las</p>

Aceptación	Medio de expresión del inconsciente	<p>siempre se esta instancias comparando, bueno yo psíquicas, en este siempre me estoy caso un conflicto comparando, uno sabe entre su yo ideal y que tiene sus defectos el yo real, hay una y sus cualidades, Y a conciencia de sus media que uno se posibilidades compara con la gente o reales, sin embargo con cosas uno va la búsqueda de ese descubriendo muchas yo ideal lo cosas en uno, por más confrontan consigo pequeñas que sean. mismo y con las Pero también uno se exigencias del encuentra con cosas exterior. agradables cómo no, yo me he dado cuenta en Encuentra en el éste tiempo que me teatro la vía pongo de mal genio muy liberadora que a la fácil, es de segundos, vez es dolorosa, al pero me pasa rápido mencionar que porque en este momento experimenta cosas no estoy haciendo desagradables teatro pero sí el también, es el teatro me ha servido proceso de la para aceptarme más. disminución de las defensas, del auto conocimiento.</p>
Liberación	115142	<p>Sí, eso si es algo que estoy cien por ciento Se observa en el seguro. Yo creo que si participante la hiciera teatro el cien sensación catártica por ciento de mi tiempo del teatro, en sus también me estresaría dos vías, cómo haciendo teatro, pero actor y como también creo que me espectador. Como desestresaría viendo actor, como el una obra de teatro, que personaje en no fuera la mía. Por escena, se expresan ejemplo, en el último los contenidos, grupo en el que estuve, pasiones, ente que fue en el R- 101, otras cosas más del yo estaba terminando mi participante, que tesis, y era una tesis lo libera de su que llevaba dos años y tensión, sin ya estaba mamado, no embargo a la vez quería saber de tesis, esto le proporciona no se me ocurría nada, tensión, pero es pero llegaba al grupo, una tensión o un y me tranquilizaba. A displacer que veces tu tienes encuentra una problemas y son elaboración y una problemas graves, duros salida en el mismo y el teatro te enseña teatro, en este que si entras a ensayar caso como una obra y eres el espectador. Como bufón pero entras espectador, el cargado de problemas, participante goza</p>

dices sólo el texto del que hacer pero no lo estás escénico porque a diciendo tú, por la vez existe una ejemplo cuando alguien identificación del te dice te quiero y es mismo que libera, mentira, uno lo sabe, es pasiva esta entonces es eso, por forma de catarsis, ejemplo se me murió mi sin embargo es una mamá pero bueno es muy de las dimensiones grave y no voy a que el arte del ensayar, pero si voy a teatro proporciona hacerlo tengo la para las personas capacidad de dejar mi que encuentran en maleta de problemas en él sus secretos.

la entrada, guardarla ahí y recogerla cuando Se observa el salga, de pronto al camino de salir dices que ya no liberación del la quieres tener y la inconsciente en dejas ahí, uno sale más cuanto el descansado, esto tiene participante deja solución sólo hay que afuera su realidad, buscarla. Con el al entrar a ensayo, teatro es totalmente a construir su desestrezante para mí, personaje trata de además muchas veces decantar sus algo del problema te va tensiones para a quedar ahí, un reconstruirlas, residuo queda allá para crear a partir dentro, porque es así, de las sensaciones entonces esta parte del de su realidad pero problema te puede que sin embargo no ayudar para la cabe en su construcción del totalidad en el personaje, que puede espacio del teatro. ser un bufón y ver un En el medio de la bufón de mal genio fantasía que también puede ser proporciona el que chistoso. hacer teatral, el

participante encuentra la manera de expresarse, de llorar sin necesidad de hacerlo, simplemente re crea, resignifica sus fantasmas, sus purgas en su que hacer escénico. Esto lo lleva a una identificación con sus afectos, posibilidades, sentimientos y a lo que puede lograr con ellos mediante

			un camino liberador y creador. Este es el goce que va más allá del placer, el goce de ser y de abandonar.
Herramientas para la construcción del personaje	143-187	Para la creación de los personajes lo que siempre yo he hecho, es primero hacer un buen trabajo de mesa, sentarse, leer la obra, mas o menos mirar sacar los apartes, pensar qué es lo que le está pasando al personaje, cómo es. En otras obras por ejemplo en el personaje de quinto no lo hice porque fue una mezcla de varias cosas, como creación colectiva, improvisación, el autor de la obra, cuando terminamos de montar al siguiente día terminó de escribir. Fue algo chistosa. Pero con obras escritas acudo mucho a remitirme al autor de la obra, mirar en qué tiempo escribió, donde, porque es muy distinto un autor que esté escribiendo una obra en plena guerra a otro que la esté escribiendo en pleno carnaval, entonces uno encuentra mucho trasfondo, si el autor metió un personaje en la obra dependiendo de cuando y donde la escribió fue por algo. Uno piensa si fue en una guerra entonces busquemos algo de eso ya es trabajo de mesa y después conversando con el director porque ellos ya tienen la visualización de la obra, tener una idea clara de lo que el	El participante expresa las herramientas o estrategias que utilizó para la realización del personaje, como la contextualización, la historia de vida del autor, como del personaje. Logra así construir una idea de la vida del personaje además de lo que el autor quiere expresar de él, se respeta la idea del autor, la veracidad del personaje. Por otro lado, se observa en el participante la identificación con sus afectos, con su emoción, se requiere un conocimiento de sus sensaciones para lograr construir las del personaje, en este proceso se observa la diferenciación entre el afecto del actor con el de personaje, importante para que haya una disociación en la psique del actor. Por ejemplo al conocer sus afectos hasta cierto punto, la puede construir los del personaje, lo que le aporta al actor al personaje
Objeto			
Cambio en el fin			
Narcisismo			

autor quiere del es su manera de
 personaje más o menos, expresarlos, de
 con éstas sentirlos, de
 características, otros hablarlos. Esto
 le dicen créalo y lleva a una
 hablamos en el camino. disminución de
 Generalmente yo defensas que no
 prefiero primero logran el
 trabajar el texto, conocimiento ni la
 aprenderme el texto lo aceptación de los
 mejor que pueda para ya contenidos de la
 cuando me apropié del psique del actor.
 texto empezar a darle
 características al También se observa
 personaje, creándole en el participante
 una historia al una tendencia
 personaje. Cuando me narcisista, al
 apropio del texto, sé reconocer su
 lo que voy a decir, en emoción y
 sí la creación del mostrarla, sabe que
 personaje es cómo va a haga lo que haga en
 decir este tipo esto. escena siempre será
 Qué siente ese tipo mirado, es el deseo
 cuando dice lo que exhibicionista que
 dice, aunque eso de se mantiene en la
 crear sentimientos no vida del actor pero
 es tan cierto, yo no que tiene un cambio
 puedo estar en el en el fin, en este
 escenario y pensar en caso la
 sentirme triste y ya construcción del
 estar triste, eso no es personaje.
 así, porque si fuera
 así dominaríamos los Por otro lado al
 sentimientos, por expresar que no se
 ejemplo me enamoro de pueden crear
 ti y ya no. Pero es emociones, la
 más bien como asumir la conciencia del poco
 posición, por ejemplo dominio de la
 cuando estoy triste misma, refleja que
 como estoy, por ejemplo existe algo en el
 cuando estoy triste actor o en la
 hablo pasito, me callo, psique del mismo
 entonces eso es lo que que no es conocible
 yo le apporto al a la luz de la
 personaje, viene ahora conciencia, que
 los ensayos, cada existe un trasfondo
 entrenamiento siempre en cualquier acto.
 va enfocado a lo que
 uno va a hacer esa
 noche, si uno va a ser
 una escena de quietud
 el entrenamiento no
 puede ser correr
 durante tres horas
 porque en el momento de
 presentar la escena el
 actor no va a mostrar

		la quietud del personaje, y a la hora de decir los textos ya van a estar mamados, más bien que sea algo, de relájense para seguir aguantando la carga de la escena que se va a trabajar.
Herramienta	187-199	Cuando se esta actuando, tu fabricaste algo pero no has contado con lo que el compañero ha creado, tengo que comunicarme con el otro y construir empezar a tejer que es lo más rico, porque empieza la competencia, y empieza a darle carácter al personaje, porque empiezas a imponer tus cosas, pero como me dijo un amigo imponer tus cosas no siempre es ganar, ejemplo para llamar atención ni necesidad de gritar, tú puedes hablar pasito y todo el mundo te voltea a mirar. Cuando son muy específicos, por ejemplo en una obra de gays, uno recurre al trabajo de campo, por ejemplo vamos a un bar gay y miramos como es el asunto, observamos, eso también te aporta mucho.
Objeto		El participante expresa cómo en la construcción del personaje es necesaria la relación con el otro, a favor de la construcción de relaciones entre los personajes. A la vez ejemplifica el proceso de identificación con los objetos externos que al actor le aportan material para la construcción del personaje, la búsqueda de la identidad del personaje.
Necesidad del otro		
Conflicto externo	200-218	En el entrenamiento que hubo en el grupo durante este montaje es como para el que había una etapa de mucho desorden, el entrenamiento iba más enfocado para una etapa de mantenerse en forma para hacer una obra y no entrenar para la obra. Realmente el entrenamiento a Quinto no le apporto mucho, los entrenamientos eran muy
Objeto		Es posible observar como para el participante existió dentro del proceso de montaje una etapa de conflicto entre los deseos personales y del grupo frente a los obstáculos de realización
Herramienta		
Logro		También se observa

		<p>buenos pero no tenían como la búsqueda de dirección hacia el conflicto a través montaje. Creo que los de la incomodidad entrenamientos que más es para el me sirvieron para la participante un construcción de Quinto elemento desde el fueron los que exigían cual se identifica elasticidad, se utilizo con el personaje y un elemento para posibilita la trabajar a Quinto y fue proyección de una el no sentirse uno identidad hacia cómodo en el escenario, este por medio de o sea cuando estas muy la incomodidad confiado como que algo física.</p> <p>no esta bien, te sientes bien como persona, entonces busqué algo que incomodara a Quinto, entonces encontré una posición que cuando me paraba de esa forma me dolía y me cansaba sin demostrarle dolor al público, porque es la forma que camina Quinto porque no puede caminar de otra forma, cuando yo estaba cómodo me decía éste no es Quinto. Por ejemplo en los ejercicios de elasticidad encontré eso verdaderamente de Quinto.</p>
Herramientas	219-235	<p>A mí me cuesta mucho Se observa un crear la historia del conflicto en el personaje, porque el participante frente meterme en esas a la creación de la historias y asumirlas, historia del me cuesta, porque todos personaje, es un los personajes son conflicto entre su diferentes, crear la deseo de conocerlo historia toca hacerlo frente a la pero para mí es realidad, a lo que difícil. Lo más la creación de la complicado es buscar historia deja en los detonantes él, que es una sentimentales del tensión por la que personaje para hacerlo la evita. Su deseo creíble, qué tengo que de encontrar los hacer para llorar, detonantes tengo que llorar si sentimentales se esta escrito, buscar convierten en un los sentimientos del conflicto en el personaje es difícil. participante, ya Es buscar sus que requiere de la</p>

		<p>sentimientos, por disminución de ejemplo yo se qué es resistencias, la la tristeza y te puedo confrontación, la preguntar qué sientes conciencia de cuando estás triste y contenidos que le me vas a decir muchas traen displacer, cosas y puede que sin embargo es una coincidamos, si el búsqueda que personaje esta triste encuentra un lugar, vas a construir esa un espacio de tristeza con la tuya, elaboración , una porque ya sabes como es búsqueda que tu tristeza, pero no es encuentra el goce la misma del personaje. en el dolor del Es tener claro el conocimiento de sí sentimiento y buscar y mismo. A la vez construir el que logra una mayor sentimiento. identificación con sus afectos, sus ideales, sus posibilidades, que le abren el camino de su elaboración psíquica.</p>
<p>Conflicto (deseo de ser - aceptación del grupo- defensa)</p> <p>Aceptación del otro</p> <p>Objeto</p> <p>Juego (búsqueda de objeto)</p> <p>Medio de expresión del inconsciente</p>	<p>236-253</p>	<p>Algo muy claro que me sirvió en éste montaje que fue el tiempo de llegada a la obra porque era una obra que ya la estaban ensayando como hace cuatro meses y que tuvo muchos pares y arranque, cuándo yo llegué ya estaba el grupo consolidado, y estaban montando la segunda escena que era cuando todos los personajes llegaban, y usted llega nuevo a un grupo es difícil, usted conoce lo que los otros grupos le aguantan o no, pero ser nuevo uno se frena, uno no suelta lo que es, pero frenarme me permitió mucho ver el trabajo que tenían, porque ellos ya habían trabajado mucho en sus personajes por ejemplo, el personaje de yeto estaba claro, el escritor, etc. después hubo ejercicios que nos ayudaron mucho como el</p> <p>Se observa en el participante un conflicto entre lo desconocido que para él es el grupo, su deseo de ser él mismo y la aceptación de sus compañeros. A la vez se observa la barrera del participante frente a lo nuevo, él primero observa, explorando el contexto y observando el trabajo de sus compañeros, adquiriendo esta confianza puede disminuir sus barreras frente al otro. Por lo tanto el conflicto es elaborado mediante el trabajo escénico y por supuesto el actor. En relación con el ejercicio del objeto, es importante</p>

	<p>encontrar el objeto, a ellos le ayudaron mucho , les aclararon más personaje , dándoles más herramientas al personaje. Entonces vi cuales eran los personajes y ahora voy a crear el mío y se voy soltando. Me empecé a relacionar mucho con Yeto y el doctor, entonces surgió la idea que estos tres eran amigos y se empezó a darle forma a la obra.</p>	<p>a mencionar el trasfondo del juego del personaje. En este el participante proyecta sus contenidos, afectos hacia una parte idealizada del personaje que le brinda herramientas para su elaboración. En él encuentra las características del personaje que a la vez son suyo pero transformadas en el personaje. Este tipo de ejercicios teatrales brindan al actor la posibilidad de explorar en su psique y convertir sus pulsiones en un fin, en este caso el personaje, es un medio de expresión del inconsciente.</p>
<p>Proyección</p> <p>Aceptación</p> <p>Logro</p>	<p>254-267</p> <p>En los entrenamientos te dan mucha confianza con la gente, en ellos sabes con quién puedes confiar y sabes con quién puedes confiar menos, porque si en un grupo desconfías de alguien grave. A mi me ha pasado eso, cuando entreno encuentro el feeling con las personas, y las escenas van cogiendo forma. Por ejemplo en los entrenamientos de pareja, no sé porque tu compañero este en la esquina siempre se buscan para trabajar, es a ese feeling al que me refiero, y es malo porque debes tratar de buscar otras personas.</p>	<p>Se observa cómo el participante proyecta sus afectos, deseos en el otro, es decir en los compañeros por los que dice sentir una conexión especial, está identificando con la manera de ser de ellos a la vez que va creando relaciones fuertes con ellos que se complementan en el escenario del montaje teatral. Al conocerse, el participante conoce y acepta al otro.</p>

		También te das cuenta cuál es el ritmo de trabajo de las personas, conoces a las personas que trabajan pasivamente, son de mal genio, etc, uno conoce al otro.
Historia del personaje	268-295	<p>Quinto es un man que económicamente esta bien, antes de llegara la peste era un hombre pudiente, un man con plata de familia o de viejas con las que ha vivido, no es propiamente su plata porque no la ha trabajado, porque no es que le gustara trabajar mucho a Quinto, le gustaba viajar y viajó mucho. Cuando llegó a la ciudad, fue el sitio que encontró para esconderse de algo que el había hecho, desde un asesinato que él había cometido, pero él prefirió quedarse en este sitio a pesar de la peste que había en el lugar que no dar papaya para que lo cogieran y cuando le presentan la idea del bunkuer a vivir pues mucho mejor, pues él está encerrado en una ciudad con peste y le ofrecen un sitio dentro de esta ciudad donde solo va a ir gente pudiente que es el tipo de vida que le gusta, que se va a librar de la enfermedad, fuera de todo va a encontrar mujeres, traguito bien atendido, tiene la plata para pagarlo. Es decir a él le preocupa menos ese encierro que el estar encerrado en una cárcel, estar encerrado con</p> <p>El participante habla sobre las características del personaje, es un personaje vividor, con una fuerte pulsión agresora, lo que lo llevó a matar a su mujer.</p>

privilegios es lo que decide. El no se deja atrapar el prefiere morir que ir a parar a una cárcel. Le gustan mucho las mujeres Y él estuvo muy enamorado de una. y es algo de lo cual no quiere que nadie se entere, en la obra se lo sacan porque se empieza a descabezar pero no es porque a él le hubiera nacido contar su historia. El esta muy enamorado y tocado por lo que hizo, piensa que la gente lo va a atacar, y piensa que lo puede volver a cometer. Quinto tiene que salvar su pellejo.

Proyección	296-300	<p>Sería muy tenaz, porque yo confío mucho en las personas y él me envolvería fácil también, convence fácil y es un muy buen compinche que confunde a uno, sería una presa fácil para Quinto. Si a mi me lo presentara yo no sería amigo de él.</p>	<p>Vemos como el participante proyecta sus propias percepciones de si hacia su personaje, dándole el carácter de alguien opuesto para el.</p>
Proyección Narcisismo	301-311	<p>Le dejó el humor negro, porque es algo que disfrute mucho con Quinto, el chiste con el morbo metido, pues si, la muerte es muerte pero no es tan fea, es como rica, no sé, el dolor ajeno si uno ve por otro lado es divertido. También fue algo que nació ahí, Quinto hizo que saliera de mí, que es el gusto por las mujeres, yo la tenía muy clara, las mujeres me gustan mucho, y le aporte a</p>	<p>Es posible observar nuevamente los componentes narcisistas en el actor, para el cual es personaje su obra, su orgullo sobre el cual habla de si mismo. De la misma manera se entiende como el actor proyecta contenidos de su propia vida al personaje, el cual</p>

		<p>él, me lo sacó casi al se anima punto de cómo es internamente desde Javier, en la manera en la vida del actor que Quinto le coqueteaba a Pampinea, es el coqueteo creíble pero no es en serio porque uno se puede comprometer.</p>
Herramienta	312-323	<p>Antes de hablar de los personajes, quiero de los hablar del ejercicio procedimientos y que ayudó mucho a la herramientas creación de Quinto que actorales para fue el del objeto, crear un personaje, teníamos que encontrar se contemplan el un objeto con el cuál uso de objetos que se identificara el desde la personaje, el objeto de identificación con quinto fue un zapato, este, y la carga porque nació que el afectiva con que el tipo viajaba mucho, el actor se vincula al zapato de quinto era un objeto, es posible zapato lustrado, de crear vínculos cuero, entonces no era desde donde un tipo pobre y si lo aparecen los era lo disimulaba muy primeros rasgos del bien. El zapato no personaje a crear. estaba gastado, el no caminaba mucho, entonces todas estas cosas fueron las que empezaron a darle caracterización al personaje. Yo lo utilizaba en el pie derecho, la tensión que comentaba estaba en esa pierna.</p>
Necesidad otro	del 324-338	<p>En relación con los Se entiende como el otros personajes, trabajo con el otro empezó a coger mucha es necesario para fuerza, en la escena la construcción del donde aparecen todos personaje pues es los personajes, que al desde el otro, principio cada donde el actor crea personaje se iba por su las relaciones que lado, pero de repente en el futuro con la canción que configurarán y cantaban el doctor y determinarán su los faquines. Eso en personaje. cuanto a nivel de estructura, al nivel de Así mismo es actores surgió cuando entendible como el</p>

		llegó Leo, hubo una muy buena empatía, éramos Hugo, Paco y Luis, entonces fundamental en la obra y para la construcción de Quinto. Con Ana María (Pampinea), nos acercamos en la escena del enamoramiento, a partir de eso le fui perdiendo el miedo que le tenía por mal geniada. Con los otros personajes ayudo la relación construida en el grupo pero que en la obra no tenían una relación tan directa o tan cercana, pero igual la relación fue más de verlos en el grupo.	otro actúa como espejo por el cual el actor puede elaborar y sublimar sus conflictos resignificando sus energías en pugna.
Liberación	339-365	Cualquier cosa que yo haga en teatro es una satisfacción tenaz, por ejemplo cuando me estoy bañando recuerdo el momento de estar en el escenario, detrás del telón, murmurando, para asomándose por el huequito y uno ve veinte personas y empieza a sufrir, a mí se me olvida el texto detrás del escenario, a mí me da mucho susto, yo no puedo ver el público, me gusta si estoy en el proscenio tener una luz en frente que encandelille, y cuando se acaba la obra y la luz se apaga y escuchar los aplausos es rico, es más se me contándoles increíble, no puedo darles una explicación de esta sensación, es emocionante, en ese momento se te olvidan las trasnochadas,	Mediante el discurso expresado por el participante, es posible distinguir el efecto liberador del que el teatro trae para el, como las vías de liberación encontradas, el personaje construido por el actor se convierte en medio por el cual se resignifican los conflictos y cobran frutos los sacrificios y esfuerzos hechos por el actor en el proceso, de modo que sus ganancias emocionales reafirman la voluntad y el deseo de explorar con mayor profundidad en este campo. Otro punto afirmado por el participante

sufridas, ese es el es la necesidad del
pago, sería mas trabajo en
emocionante poder vivir colectivo para
y ser pagado por lo que lograr productos
te gusta hacer. Este artisticos de
montaje me reafirmó la calidad, uniendo
idea de querer hacer los esfuerzos
teatro, no me importa grupales hacia un
regalar mi trabajo, yo solo fin que
trabajo por el aplauso, procure la ganancia
por aprender y otras de colectiva.
las cosas que me dejó
el grupo fue que uno
debe estar de acuerdo
con la gente pero uno
no debe estar
trabajando por el sueño
de una sola persona,
porque así no funciona.
Hacer teatro es
difícil, es algo duro,
pero mientras se forme
un equipo se hacen
cosas mucho más grandes
y mejores siempre en
cuando se busque el
bienestar de todos.
