

Reflexiones de la última generación de actores del teatro de grupo peruano *Cuatrotablas*

Carlos Martín Vélez Salas
Trinity University
USA

Introducción

Mi valoración hacia la intersección de la formación actoral con el aprendizaje tanto del inglés como el español se ha incrementado en mi labor como profesor de español como segunda o lengua de herencia en Estados Unidos, y en particular como director de las performances finales que he estado implementando con más rigurosidad en mis cursos de español en Kentucky y Texas desde el año 2008. Fue con la visita del director de teatro peruano Bruno Ortiz León a la universidad en Kentucky en la cual yo era profesor en el año 2009 que retomé la conexión con su trabajo como director de teatro y de mi previa conexión académica con el desaparecido crítico de teatro peruano Hugo Salazar del Alcázar en los 90s. Ortiz fue también quien me aconsejó explorar el trabajo actoral de *CT* puesto que él había colaborado con Mario Delgado en organizar el *IV Encuentro Internacional de Teatro de Grupo de Ayacucho* el año anterior.

Entusiasmado por un teatro que exploraba la identidad peruana desde una perspectiva experimental y trayectoria internacional, mi revisión de literatura sobre teatro aplicado y comunitario y de estudios relacionados al arte y el cambio social, la alfabetización y el aprendizaje de lenguas maternas y adicionales, llegué a conocer personalmente al maestro Delgado cuando era Director de Teatro de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (*UNMSM*) en Lima el año 2011. Desde este primer encuentro con el erudito maestro, mi autodidactismo e interés profesional tanto pedagógico como teórico en el entretejido de los hilos del teatro y la enseñanza de una segunda lengua partiendo de geografías de mayoría monolingüe (como es el caso de Lima) y biculturales y bilingües (como es el caso de San

Antonio, Texas), se ha reforzado, enriquecido y encontrado nuevos retos como detalle en la parte final de este ensayo. Mas aún, ser observador participante en este estudio etnográfico, me ayudó a comprobar *in situ* la formación actoral de CT, con la dirección de Delgado, y con un método de formación fundamentado en el entrenamiento físico y práctica escénica consolidado en más de cuarenta años de creación teatral en el Perú y en el extranjero. En octubre del año 2016, el director peruano fallece y el grupo entra en un período de reestructuración organizacional y creativo hacia la celebración de los 50 años del grupo en setiembre del 2021.

Estudio cualitativo como una parte de historia teatral peruana

Este ensayo, parte del estudio “Reflexiones sobre formación actoral: Voces y Visiones de la última generación del grupo peruano de teatro *Cuatrotablas*”; tiene como objetivo analizar estas meditaciones (recabadas en entrevistas y narrativas personales) para delinear los principales efectos del método de formación en el grupo de actores. La literatura en cuanto a formación actoral se encuentra asociada a los legados de Stanislavski, Brecht, Grotowski y Barba en la formación y entrenamiento de los actores en Latinoamérica (Andrade-Esparza, Araque Soriano, Encinas, García, Naranjo, Prieto, Serrano) y con creaciones propias tomando estos legados como lo ha indicado Delgado en sus reflexiones en el artículo sobre los albores del método en el blog del grupo (*Albores*). Desde un punto de vista teórico y práctico, en especial para la pedagogía teatral, Borja presenta un panorama de las vanguardias actorales del siglo XX y reflexiones sobre el trabajo actoral que enmarcan a estos autores y sus contribuciones a futuras investigaciones. En cuanto a investigaciones cualitativas de los efectos de programas de formación actoral en la memoria teatral peruana, no hemos identificado ningún estudio publicado hasta la fecha. En otro ensayo próximo a publicarse me centro en las probables intersecciones de las autobiografías actorales con las de los hallazgos presentados en este estudio. Haciendo eco a los esfuerzos de Espinoza Domínguez para documentar la historia teatral peruana por medio de las voces

de sus protagonistas (López, *He querido*) y de una sistematización crítica y valorativa de estudios teatrales en el Perú alentada por Ramos García (López, *Necesitamos*), este estudio etnográfico se une a estas dos iniciativas para llenar un vacío en los estudios teatrales con un énfasis en la formación actoral de *Cuatrotablas*. A continuación, abordo una descripción breve del grupo *CT* y su método de formación actoral, temas que han sido documentados en varias publicaciones, especialmente el del sitio web del grupo.

Cuatrotablas y la formación actoral en el teatro peruano independiente

Cuatrotablas es un símbolo del teatro de grupo peruano independiente al igual que su homólogo *Yuyachkani* desde los años 70 (Muguercia, 199-200, Delgado *Modernización*, Ramos-García). Ambos grupos empezaron sus creaciones artísticas en 1971 y se han mantenido con el tiempo como referentes indispensables del teatro peruano independiente. De acuerdo a la información consultada en el sitio web del grupo, nueve generaciones (la de *Laxion* es la novena generación) de actores han sido formados con su método. Esta trayectoria convierte a *CT* en un importante referente de la memoria actoral del teatro latinoamericano quienes han sido formados bajo un método consolidado en más de cuatro décadas. Un hito para los integrantes de la última generación. En cuanto a este método, Delgado menciona la enorme influencia del teatro europeo, en especial el grotowskiano así como el del *Odin Teatre* de Dinamarca, dirigido por Eugenio Barba en su formación actoral (*Albores*). De este último destaca el entrenamiento en acciones físicas y la investigación actoral en el denominado teatro laboratorio.

El teatro independiente de este grupo se ha centrado en una revisión de la memoria histórica del Perú, así como de la realidad e identidad peruanas y de alcance universal detallados por autores como Vallejo, Rose, Salazar Bondy y Arguedas. En este sitio web, Delgado también indica que su grupo desde sus inicios ha querido participar en el crecimiento del país, así como luchar por un proyecto de educación, cultura y democracia para el Perú real en el que vive la mayoría de los peruanos con su trabajo diario (*De tu país*). En cuanto a

la procedencia de los actores de estas generaciones, el director Delgado menciona que *CT* es un grupo mixto fundamentalmente indio, cholo, urbano y de limeños mestizos quienes han venido de todas las provincias del Perú con sus ancestros y giros y por los cuales el director ha conocido la cultura nacional (Geirola 57). Es importante notar desde una perspectiva sociolingüística y pragmática que las variedades del español con predominancia del español limeño han sido parte del código lingüístico empleado por el grupo en toda su trayectoria y formación actoral; el grupo empleó un quechua creado para audiencias bilingües en Ayacucho en los primeros años de su trayectoria y ha interpretado canciones en esta lengua originaria incluidas en la adaptación colectiva de *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas en los últimos años y en el montaje de *Los Ernestos* con el grupo *Laxion*.

Método de formación actoral

En el sitio web de la agrupación, editado por Mario Delgado hasta el año 2016, se indica que el objetivo final del método de *CT* es dominar la improvisación como la cúspide de la creación individual y colectiva recalcando que se improvisa con lo que se conoce o se ha investigado rigurosamente. Asimismo, se indica que este método es una secuencia ordenada del proceso de creación, regido por tres principios vitales: peso, respiración y equilibrio. Consta de dos etapas: entrenamiento físico y entrenamiento dramático. Cada una de ellas tiene a la vez cuatro fases: calentamiento, aprendizaje, construcción, improvisación. En el entrenamiento físico los automatismos en la voz y el cuerpo son educados; se investigan las dificultades desde la consciencia del peso, respiración y equilibrio. En el entrenamiento dramático intervienen el texto, el guion dramático, las emociones y las historias. Cada etapa consta de cuatro fases: el calentamiento, el aprendizaje, la construcción y la creación o improvisación.

En el calentamiento, los actores deben concentrarse primero con su columna vertebral para lograr una disposición de su cuerpo-herramienta en las siguientes fases. Comienza en el aprendizaje del peso, equilibrio y respiración. Este se logra mediante el cum-

plimiento de ejercicios precisos que permitan contribuir al estiramiento y relajación de la espina dorsal tomando en cuenta el peso, respiración y equilibrio. Su objetivo primordial es encontrar las resistencias impuestas por la fuerza de gravedad en la búsqueda del equilibrio, y lograr un cuerpo libre o consciente. En el aprendizaje se promueve que los actores confronten y cuestionen su grado de consciencia y el dominio de las naturalezas física y mental, utilizando los ejercicios físicos aprendidos en la fase anterior. Su objetivo primordial es que el actor avance hacia su autoconocimiento y aprenda a aprehender con todo el cuerpo. En la construcción, los actores inician una secuencia de acciones que les será útil como herramienta fija en la profundización rigurosa de su naturaleza física. Aquí se tiene en consideración que la precisión física facilita el análisis y control de las naturalezas mental y emocional, como un estímulo o un obstáculo. El objetivo de la construcción de la secuencia es vencer los automatismos cotidianos a través del uso de una técnica extra-cotidiana. En la creación o improvisación, los actores intentan ir más allá de sus límites físicos, emocionales y/o mentales, poniendo a prueba su capacidad de riesgo, confianza y concentración en el uso de la imaginación. El objetivo es experimentar dialécticamente con los límites y las posibilidades creativas. Se enfatiza que es imposible llegar a esta etapa de manera eficiente sin haber pasado por las anteriores. Seguidamente nos concentramos en la investigación de cómo este método fue aprehendido por los actores en formación.

Método de investigación

En este estudio convoqué a los seis actores de *Laxion* (quienes culminaron el proceso de su formación) a responder a un cuestionario sobre su interés en el teatro y a una serie de preguntas sobre las reflexiones en su formación actoral en los tres años en *CT*. Solo cinco participantes respondieron a los correos electrónicos (en los seis meses posteriores a su graduación) y cuatro actores graduados participaron en una entrevista grupal en marzo del año 2016. Al final, luego de entrecruzar información relevante, profunda y diversa entre las ideas principales identificadas, escogí solo centrarme en tres participantes. Aunque son

la mitad de los participantes las reflexiones aquí analizadas son solo una mirada posible a las voces de estos actores de *Laxion*. La entrevista con Mario Delgado sobre el proceso de entrenamiento de *Laxion* es también parte de este estudio. Antes del análisis, describo mi participación etnográfica que se extiende más de los tres años en que se centra el presente estudio.

En mi primer encuentro con Delgado en el año 2011, el director me invitó a observar al grupo de actores en su preparación para *Los Ernestos* en la Casona de la UNMSM en Lima. Había observado el entrenamiento físico y dramático y el uso de reflexiones al final de cada encuentro. Al año siguiente, en un viaje tuve la oportunidad de observar con entusiasmo la obra *Los Ríos Profundos* en la cual Mario Delgado, Flor Castillo y Zhita Elías eran los actores en el recinto de la universidad Kennesaw en Atlanta. Luego de esa experiencia de verlos y departir con ellos, fortalecí mi interés en explorar la formación actoral en el grupo la cual compartí con Delgado. Encontré una similitud importante entre la formación del actor y la formación de la identidad de un hablante de una segunda lengua.

Mi llegada a observar sistemáticamente el trabajo de formación actoral en *CT* empezó en junio del 2013 cuando Delgado me invita a observar las clases de un grupo de doce actores que habían sido consolidados de dos convocatorias anteriores en el 2012 e inicios del 2013 para ser parte de la novena generación a entrenarse entre el 2013 y el 2015. En junio del 2013, en mis primeros encuentros con *Laxion*, observé que ya ellos habían establecido rutinas de concentración que incluían calentamiento, diagnóstico y pronóstico para cada sesión de entrenamiento. En los tres años (durante el mes de mayo y junio que asistí como observador) tuve la oportunidad de observar el entrenamiento actoral y luego en los ensayos comprobé la reflexión de cada integrante sobre cómo habían experimentado cada sesión liderada por Delgado.

Para consolidar mi observación y extender mi aprendizaje del método, decidí participar en el trabajo de proyección comunitario del grupo matriz de profesores de *CT* llevando tres cursos para profesores o personas interesadas en clases de teatro lideradas por Ma-

rio Delgado, Luz Marina Rojas y José Miguel de Zela, Rojas en la *Casa de La Literatura Peruana (CASLIT)* en los años 2014 y 2015. En estos cursos de varias semanas pude comprobar en poco tiempo las fases entrelazadas del método de formación actoral, centrándonos en el trabajo físico grupal, la performance de un texto personal, así como la reflexión individual final del proceso. Asimismo, en este período Delgado compartió conmigo varios textos y autores sobre formación actoral como el de vanguardias actorales de Borja Ruiz, sobre actuación de Chejov, Grotowski y Stanislavski y sobre Shakespeare de Bloom. Su capacidad erudita de discutir y ampliar temáticas estaba siempre acompañada por una biblioteca selecta en estos temas especializados del teatro peruano y universal.

Análisis

El análisis de las reflexiones de los actores Wendy Chávez Espinoza, Julio Matos Pacheco y Edith Palomino Chuchón, así como la preparación para el estreno de las obras *Los Ernestos* y *Hamlet* en 2014 y 2015 se aborda de la siguiente manera. Cada entrevista se ha sintetizado en una proposición o idea general y es presentada como título del análisis correspondiente. Al inicio se ofrece una breve descripción de la experiencia teatral antes de su incorporación a *CT*. Seguidamente se describe la proposición general y se presentan ideas alternas a esta proposición con ejemplos expresadas en las narrativas. En la parte de la discusión, se contextualizan estas proposiciones con las expresadas por Mario Delgado en su entrevista.

Formación enriquecedora en el Laboratorio-Escuela

Wendy Chávez había pertenecido a una asociación artística en el distrito limeño de Comas donde vivía y en la cual se hacían talleres artísticos incluidos los de teatro. Chávez recuerda su primera experiencia teatral grupal, los ejercicios físicos, performances en la calle, acrobacias, zancos, muñecones, los primeros viajes y la convivencia en el teatro desde los 14 a los 21 años. La proposición que sintetiza las reflexiones actorales de Chávez indica

que el Laboratorio-Escuela de *CT* fue un lugar muy enriquecedor en todos los sentidos incluidos el aprendizaje, las experiencias, los maestros y las vivencias de cada día. Esta calificación enriquecedora viene precedida con la predisposición que Chávez ya tenía antes de unirse a *CT*. Al ser aceptada en *Laxion*, Chávez señala: “Cayó como del cielo, estaba buscando dónde formarme como actriz y profundizar mi trabajo”. Una primera idea relacionada a este enriquecimiento está relacionada a su descubrimiento como actriz.

Dentro de su entrenamiento y preparación para *Los Ernestos* y *Hamlet*, Chávez enfatiza que tanto el enriquecimiento actoral ofrecido por los maestros, de sus propios compañeros y como su propio esfuerzo la llevaron a descubrirse como actriz, activar su voz en el canto y a profundizar sus raíces peruanas y universales. Menciona que aprendió a manejar y controlar sus emociones cuando hizo un estudio consciente de las acciones en las dos obras; este aprendizaje la hizo evolucionar como actriz. El descubrimiento de nuevos conceptos y de la vida en *Hamlet* en la puesta en escena con una banda musical en la Casa de la Literatura Peruana, le dieron una mayor amplitud del trabajo actoral en un espacio especial para el grupo: “El poder hacer nuevos personajes y realizar un laboratorio de ellos, sentir y conectarme con la banda en todo momento. Fue genial hacer la obra en todos los espacios de *La Casa de la Literatura Peruana*”.

Una segunda idea de este enriquecimiento está relacionada con el método como una herramienta del trabajo actoral que ayuda a los actores a seguir trabajando por cuenta propia en sus desarrollos profesionales. En este sentido, Chávez indica un enriquecimiento grupal y personal de la manera siguiente: “Todo este tiempo de Laboratorio-Escuela la formación ha sido muy enriquecedora en todos los sentidos, el aprendizaje, las experiencias, los maestros, las vivencias de cada día”. Menciona que el hecho que *CT*, al tener un método estructurado, ofrece a los actores en formación herramientas de trabajo para poder desarrollarte en el campo de la actuación. Finalmente, la actriz menciona que *CT* le ofreció una visión del teatro muy amplio para enfrentar los nuevos retos actorales en el futuro.

Espacio para estudiar el cuerpo y fomentar la retribución

Julio Matos ya había concluido sus estudios como actor en la *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD)* en el año 2012. Decidido a explorar el lenguaje teatral de *CT*, Matos se une a *Laxion* en el año 2013. La proposición que resume las reflexiones actorales de Matos considera la formación actoral de *CT* como un espacio para estudiar el cuerpo y fomentar la retribución con los que llegan a este espacio. Una primera idea relacionada a esta idea principal está relacionada a considerar el espacio de formación como un lugar reflexivo para trabajar con el cuerpo. Durante su estancia, Matos indica haber desarrollado un método efectivo de trabajo del actor, haber profundizado en el teatro laboratorio y haber tenido la oportunidad de conocer las experiencias de otros actores nacionales e internacionales. En este sentido, el actor señala: “*Cuatrotablas* es un espacio para la reflexión, para el estudio, para la conciencia del trabajo del actor y su instrumento, es decir su cuerpo”.

Una segunda idea relacionada a la proposición está conectada a la capacidad de entrenar físicamente con el objetivo de crear versiones propias de las obras representadas, así como de conocer más a otros peruanos distintos cultural y lingüísticamente. Paralelamente a sus tres años de formación actoral en *CT*, Matos llevó talleres de clown, danza de improvisación por contacto y un taller de teatro de la crueldad. Consciente de las etapas de formación actoral, Matos señala que entrenar para *Los Ernestos* le ayudó a deshacerse de los clichés de los hermanos peruanos de la sierra y que la presencia de los personajes sea por su voz y cuerpo y no por su vestimenta. Con esta obra, el grupo experimentó todas las etapas del método de *CT*; la aprendieron, la construyeron y la improvisaron hasta hacerla de ellos. Con el entrenamiento para *Hamlet* el actor aprendió que un clásico puede ser llevado a escena con mayor desparpajo y frescura, centrándose más en el mensaje que al lenguaje antiguo y el uso de ropas pomposas.

Una tercera idea relacionada a la proposición es el intercambio de experiencias con otros actores profesionales. En este sentido, Matos indica, “*Cuatrotablas* es además un lugar

de confluencia, en donde muchos otros actores vienen a compartir sus experiencias, a regalar y recibir”. Concluye que no se debe olvidar que la retribución es parte de la filosofía de CT y que la ética de un miembro del grupo lo compromete a devolver lo que ha aprendido sin un ingreso monetario de por medio. En este sentido Matos señala que: “Si todos los grupos y actores importantes de la comunidad teatral peruana practicaran la retribución, de seguro esta sería una comunidad fuerte”.

Reconocimiento humano de la voz y cuerpo del actor

Edith Palomino indica que su interés inicial en la actuación sucedió cuando un profesor de música en la secundaria invitó a sus alumnos a crear una historia con su cuerpo a partir de una pieza musical clásica. Para Palomino este ejercicio fue la primera cristalización de su idea de teatro, la comunicación sin necesidad de palabras. Con esta experiencia empezó a buscar espacios donde hiciera lo que quisiera. Este interés la llevó a llevar un Taller de Teatro con *Cuatrotablas* que tenía una residencia artística en la Casona de la UNMSM en el 2011 para luego integrarse a *Laxion* en el 2013. La proposición que resume las reflexiones actorales de Palomino indica que el teatro es un reconocimiento de la voz y el cuerpo del actor. Una idea relacionada a la historia personal de la actriz está íntimamente relacionada al teatro como acción, juego y salvación. La actriz añade: “Una salvación a partir de la acción y el juego. Eso me condujo al teatro. Para mí un espacio donde podía explorarme en todas las dimensiones”. En su formación actoral, Palomino profundizó estas convicciones.

Una segunda idea relacionada a la proposición tiene que ver con la formación actoral como fuente de equilibrio físico y emocional y el entrenamiento físico como un auto-descubrimiento para alejarse de la inercia emocional. Con los entrenamientos para *Los Ernestos* y *Hamlet* la actriz pudo integrar y reconocer las emociones como parte de una mutación continua y que las acciones son hijas de otras acciones. Palomino resume esta experiencia de este modo: “Todo esto puede resumirse en salud, equilibrio emocional, mental y físico: en tener más claro qué hago, qué quiero, a dónde voy”. Seguidamente, la actriz señala

la que este estado se logra a partir de las interacciones y de esclarecer la subjetividad de cada miembro del grupo y con los maestros de distintas generaciones.

La última idea relacionada a la proposición tiene que ver con un reconocimiento global del ser humano actor entrenado en la acción y que tendrá una marca propia luego de su formación en *CT*. Palomino concluye de la manera siguiente: “La formación actoral es ante todo un reconocimiento humano de nuestra voz y cuerpo, de cada estado en que el hombre se manifiesta”. Enfatiza que este trabajo eterno y arduo, el que desee ser actor se educa en acción. Considera su formación en el teatro de grupo como integral, que ha sido un espacio de propulsión y que el resto es camino propio.

Discusión

En esta sección enmarco el análisis anterior dentro de la entrevista personal a Mario Delgado en su residencia en Barranco, Lima en diciembre del 2015; esta interacción incluyó identificar las experiencias y reflexiones sobre el método de formación en *Laxion* en su entrenamiento y preparación para el estreno de las obras *Los Ernestos* (que es una parte de los *LRP*) y *Hamlet* en 2014 y 2015. Para esta contextualización planteo una proposición general e ideas relacionadas presentes en la entrevista con Delgado.

Antes de la discusión de las reflexiones es importante mencionar la génesis del grupo *Laxion*. La séptima generación de actores y actores invitados del grupo habían llegado a culminar un proceso único en la historia del grupo para el 2006: el montaje de *Los Ríos Profundos* (*LRP*), una adaptación de la novela de José María Arguedas. La octava generación se consolidó entre los años 2010 y 2011 cuando Delgado se convierte en director del Teatro de la *UNMSM*. Con la participación de actores invitados esta generación produjo varios montajes que esencialmente profundizaron los montajes anteriores de *LRP*. Luego de esta gestión, el grupo se traslada a las instalaciones del Museo Metropolitano de Lima con quienes establecen un contrato de colaboración y de residencia artística. Es en el año 2012 que Delgado, apoyado por los maestros José Miguel de Zela y Flor Castillo, actores experimen-

tados de *CT*, hace una convocatoria para entrenar con rigurosidad un grupo de actores a denominarse *Laxion* (la novena generación de actores) en el período 2013-2015. En julio del 2013, *CT* se trasladó a *CASLIT* dentro de un contrato de colaboración y de residencia artística. Mis observaciones y trabajo etnográfico en los meses de mayo a julio y parte de diciembre de este período (2013-2015) para este estudio se dieron en estas dos últimas residencias artísticas.

La formación como proceso ordenador, serio y abierto a la creatividad

Delgado reafirma que las fases del método de formación actoral tienen como objetivo ordenar las imágenes y emociones del actor en su proceso hacia la creación. Aumentando las capacidades de oír, ver, escuchar y estar consciente del peso, respiración y equilibrio, el actor debe hacer un diagnóstico de todos estos principios para inmediatamente hacer un pronóstico de lo que quiere lograr en su entrenamiento con ejercicios de su elección. Esta fase de concentración y calentamiento es la que toma más tiempo que las fases de aprendizaje, construcción y creatividad e improvisación. Este ordenamiento emocional-físico se observa en Chávez, Matos y Palomino cuando mencionan el manejo de sus emociones al ordenar las acciones de las obras, que las emociones mutan con las acciones, y que el método permite tener conciencia del trabajo del actor. En cuanto a la seriedad, Delgado menciona su satisfacción en que el grupo *Laxion* fue disciplinado en copiar la estructura de los guiones de *Los Ernestos* y *Hamlet*. Con la primera obra, Delgado destaca que *Laxion* construyó su propia versión repitiendo la misma estructura bajo su dirección; con la segunda, el grupo tuvo una mayor libertad para repetir la estructura bajo su dirección compartida con el grupo. La seriedad y convicción también parecen haberse debido al sentido de posesión de un lugar propio para ensayar y reunirse en la *CASLIT*. Este sentir es reflejado por las palabras de Matos cuando menciona el esfuerzo que hicieron los *Laxion* para crear una versión grupal de *Los Ernestos* y de la cohesión grupal en el montaje de *Hamlet* en la *CASLIT* para Chávez. Es importante destacar dentro estas actitudes hacia su compromiso en la

formación actoral individual y grupal, los comentarios relacionados a que la formación ayudó a Chávez a comprender sus raíces peruanas y a deconstruir estereotipos étnicos de la identidad, lingüísticos y culturales, de los hermanos peruanos de la sierra en Matos.

Al final de la entrevista, Delgado, enfatizando su labor pedagógica y de director, señala lo siguiente: “El actor tiene que dar algo más, tiene que trascender” más allá de la creación/improvisación. Para este objetivo señala que sus actores, luego de cumplir su entrenamiento actoral, deberían construirse como gestores culturales, líderes y directores. Esta idea se ve reflejada en las palabras de Chávez cuando menciona que el entrenamiento actoral de *CT* le ofreció una visión muy amplia del teatro que le ayudará a enfrentar nuevos retos actorales en el futuro. A la fecha de terminar este ensayo, Chávez es estudiante de teatro en la *ENSAD* y forma parte de una agrupación teatral en el distrito donde vive en Lima. Matos menciona la importancia del intercambio de experiencias entre teatristas como una parte de su identidad grupal luego de su entrenamiento. Ahora Matos es profesor de teatro en un colegio secundario en Lima. Palomino considera que su formación en el teatro de grupo fue integral y que la motivó para crear un camino propio. Ahora Palomino integra una agrupación teatral y es estudiante de *La Escuela de Bellas Artes* en Lima.

Apuntes finales: Retos y lineamientos

Analizar las reflexiones del proceso de formación del grupo *Laxion*, la octava y última generación de actores del grupo *Cuatrotablas* contextualizadas dentro de la entrevista del director Mario Delgado Vásquez, nos ha permitido delinear los efectos del método de formación en este grupo de actores. Partiendo de que el método ha producido un nivel óptimo en la creación de los montajes de *Los Ernestos* y *Hamlet*, podemos argumentar que la formación con el método ha sido una experiencia enriquecedora tanto individual, grupal y con los maestros invitados para tener las herramientas para ser ‘una mejor actriz’ en el futuro; que el método ha creado un espacio para conocer el cuerpo del actor y el trabajo grupal ha fortalecido el apoyo recíproco en el mundo teatral; y que el teatro y la formación actoral

pueden ser no solo un elemento de reconocimiento de nuestra voz y cuerpo, sino de salvación personal. Situar estos efectos dentro de las reflexiones experimentadas del método por Delgado como un ordenador de emociones e imágenes de los actores, de la fase de concentración/calentamiento como la que toma más tiempo en aprehender, el entrenamiento serio de la práctica escénica y de que el proceso de creación tiene que trascender en la vida después de la formación actoral, han sido indispensables para entender mejor la experiencia de entrenamiento de los tres años en la vida actoral de los miembros de *Laxion*. Las reflexiones también nos indican que los actores se han convertido en mejores personas en ahondar más en sus orígenes peruanos, así como en deconstruir los estereotipos de hermanos peruanos cultural y lingüísticamente diferentes de la sierra. Un video clip publicado por la AIA Cuatrotablas muestra a los actores cantando en quechua y ensayando nos muestra esa transformación (*Los Ernestos*).

Definitivamente, a los pocos meses de terminar este estudio, yo también me convertí en un mejor profesor/artista activista del teatro experimental de *Cuatrotablas*; mi recargado interés me llevó a participar en talleres con Ewa Benesh en Carapongo, Lima, el colectivo *La Pocha Nostra* en San Miguel de Allende, México y Dora Arreola de *Mujeres en Ritual* en Carolina del Norte. Mi regreso a San Antonio a enseñar español, inglés y ambos a estudiantes universitarios monolingües, bilingües y multilingües me trajeron retos propios de pertenencia a nuevos contextos laborales. En octubre del 2016, luego de unos meses de enfermedad, Mario Delgado fallece y su partida y ausencia todavía nos embarga. En este tiempo, he seguido manteniendo contacto con la directiva y miembros de *Cuatrotablas*, y en el último año hemos unido esfuerzos para celebrar los 50 años del grupo en setiembre del 2021.

Con los nuevos retos laborales y tecnológicos en la educación virtual monitoreados por la actual pandemia del coronavirus a nivel mundial, y tomando en cuenta las voces de los *Laxion*, seguiré los siguientes lineamientos para mi practica pedagógica en mis cursos de español en San Antonio, Texas. Siguiendo las fases del método con el uso de textos que

persiguen objetivos de aprendizaje, promoveré el ordenamiento de las emociones con las acciones físicas al explorar y aprender esos textos; consideraré la concentración como la fase que puede tomar más tiempo en el entrenamiento; estaré consciente de que el método puede ser un elemento terapéutico/salvador/sanador en la vida de los estudiantes; estaré atento a las transformaciones identitarias que tendrán los estudiantes al navegar los textos; y fomentaré la colaboración entre los estudiantes así como su colaboración con invitados u otras personas con quienes practiquen los objetivos del curso. Todos estos lineamientos han sido producto de esta etnografía de formación actoral y pronto a ser contextualizados en los cursos virtuales dentro de una labor de esperanza y de trabajo decolonial, transdisciplinario y transnacional constante para el aprendizaje y enseñanza crítica del español en el contexto bilingüe y bicultural de los Estados Unidos.

© Carlos Martín Vélez Salas

Bibliografía

- Andrade-Esparza, Rosalba L. “La importancia del training para ser actor teatral total”. *Contribuciones desde Coatepec* 31 (2016): 1-22. En línea.
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/281/28150017010/html/index.html>
- Araque Osorio, Carlos. “El entrenamiento como base de la formación actoral”. *Calle14: Revista de Investigación en el campo del arte* 3.3 (2009): 114-121. En línea.
<https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1220>
- Asociación de Investigación Actoral AIA *Cuatrotablas*. “Método: Definición, Fases y Etapas. Productos en sitio virtual del grupo”. 10 de setiembre de 2014. Web. 13 ago. 2020. <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/153>
- . *Los Ernestos 2014 la Casa de La Literatura*. Youtube. 8 abr. 2014. Web. 14 ago. 2020.
- Borja, Ruiz. *El arte del actor del siglo XX: Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. 2da. Edición. Bilbao: Artezblai, 2012.
- Chávez, Wendy. “Entrevista y narrativa personal”. 12 de marzo de 2016.
- Delgado, Mario. “Albores del Método”. Blog en sitio virtual del grupo. 18 de abril de 2014. Web. 13 ago. 2020. <http://www.cuatrotablas.net/?q=node/205>
- . “De tu país está feliz al suicidio de un país”. Blog en sitio virtual del grupo. 10 de setiembre de 2014. Web. 13 ago. 2020.
<http://www.cuatrotablas.net/?q=content/de-tu-pais-esta-feliz-al-suicidio-de-un-pais>
- . “Modernización del Teatro Nacional del Perú”. Blog en sitio virtual del grupo. 10 de setiembre de 2014. Web. 13 ago. 2020.
<http://www.cuatrotablas.net/?q=content/modernizacion-del-teatro-nacional-del-peru>
- . “Testimonio de un Espectador”. Blog en sitio virtual del grupo. 2014. Web. 13 Ago. 2020. <http://www.cuatrotablas.net/?q=content/testimonio-de-un-espectador>.
- . “Entrevista personal”. 25 de diciembre de 2015.
- Encinas, Percy, ed. *Stanislavski desde nuestros teatros*. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras, 2014.
- Espinoza Domínguez, Carlos. *Mario Delgado: La sabiduría del eterno discípulo*. Editorial San Marcos, 2009. Impreso.

- Fons Sastre, Martín B. "Investigar la Dramaturgia del Actor: la antropología teatral y sus aplicaciones científicas". *Revista Brasileira de Estudos de Presença* 9.3 (2019). 1-27. En línea. <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266089715>
- García, Luis Ignacio. "Brecht y América Latina: Modelos de refuncionalización". *A Contra Corriente* 9.2 (2012): 65-100. En línea. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/417498>
- Geirola, Gustavo. Perú: "Entrevista a Mario Delgado". En *Arte y Oficio del Director Teatral en América Latina: México y Perú*. ATUEL, 2004, 23-67
- López, Fiorella. "Entrevista a Carlos Espinosa Domínguez: "He querido recuperar parte de la historia del teatro peruano a través del testimonio de sus protagonistas". *Revista INFOARTES* del Ministerio de Cultura del Perú. 09 de setiembre de 2016. Web. 11 ago. 2020. <http://www.infoartes.pe/entrevista-carlos-espinosa/>
- . "Entrevista a Luis Ramos-García: "Necesitamos de investigadores y críticos que eleven el discurso teatral de la anécdota al análisis concienzudo de nuestras posibilidades artísticas". *Revista INFOARTES* del Ministerio de Cultura del Perú. 08 de julio de 2016. Web. 11 ago. 2020. <http://www.infoartes.pe/entrevista-luis-ramos-garcia/>
- Matos, Julio. "Entrevista y narrativa personal". 27 de diciembre de 2015.
- Muguerca Arias, Magaly. *Teatro latinoamericano del siglo XX: modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Fondo Editorial ENSAD, 2018. Impreso.
- Naranjo, Sergio. "Aproximación al concepto de Antropología Teatral según Eugenio Barba". *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 9 (2015): 206-223. En línea. <http://www.research.net>
- Palomino, Edith. Entrevista y narrativa personal. 02 de febrero de 2016.
- Prieto Stambaugh, Antonio, ed. *Jerzy Grotowski: Miradas desde Latinoamérica*. Universidad Veracruzana, 2011. Impreso.
- Ramos-García, L. "Teatro Peruano: Introducción Histórico-Cultural". En Compiladores: L. Proaño, & Gustavo Geirola *Antología de Teatro Latinoamericano: Tomo 10 - Paraguay y Perú*: CELCIT, 28-40. Archivo PDF. www.celcit.org.ar
- Serrano, Raúl. *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Atuel, 2004.